

CIDADE (IN)VISÍVEL: A ÉCFRASE E SEU PAPEL NA VISÃO DA NOVA JERUSALÉM DE APOCALIPSE 21:9-22:5

Lucas Davis Braun Azevedo¹

Milton Luiz Torres²

RESUMO

É preciso ler o Apocalipse dentro de um contexto de valorização da retórica na época em que foi escrito, ao final do primeiro século AD; levando em consideração que a revelação de Jesus Cristo a João foi essencialmente visual, e, ainda, que o apóstolo estava sob o dever de escrever tudo quanto visse (Ap 1:2, 11). Diante disso, João utilizou, a partir das imagens do AT, a écfrese, um dos componentes da educação em retórica disponível no período, como técnica para descrever suas visões ao longo do Apocalipse, das quais destacamos a da nova Jerusalém (Ap 21:9 - 22:5). Esta, a esposa do Cordeiro, é apresentada de maneira clara e vívida, instigando leitores e ouvintes a vislumbrarem, pela imaginação, um lampejo da glória de Deus, bem como a renovar a esperança de um dia estar em Sua morada.

Palavras-chave: Teologia. Écfrese. Apocalipse.

¹ Bacharel em Teologia pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (UNASP);

² Doutorado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é professor permanente do Mestrado Profissional em educação do Centro Universitário Adventista de São Paulo (UNASP). E-mail: milton.torres@unasp.edu.br.

INTRODUÇÃO

Por três anos e meio (27-31 AD), João caminhara ao lado de Cristo e, por décadas (até seu aprisionamento durante o reinado de Domiciano, 81-96 AD)³, participara da pregação do evangelho na Palestina e na Ásia. Entretanto, via-se agora afastado do mundo em companhia de criminosos romanos em Patmos, uma ilha rochosa, cerca de 80 quilômetros distante do continente (Nichol, 2014, p. 813). Teve a segurança da presença divina por meio das visões que ali recebeu, porém é natural supor que sentia a falta daqueles que estavam do outro lado do Egeu, companheiros de fé. Sabia de suas lutas, da perseguição que a igreja cristã vinha sofrendo pelas mãos de Domiciano e, fiel ao próprio ministério, compartilhou com eles, e com o restante do mundo, mesmo sem conhecer o alcance que seu livro teria, tanto a repreensão quanto o conforto e a esperança que recebera do céu em seus encontros sobrenaturais. De acordo com Dempsey (2011, p. 400-402),

John's vision offers hope and direction to the community of believers in John's day who are living in times of persecution under Roman rule. [...] "It is done! I am the Alpha and the Omega, the beginning and the end..." (v. 6a-b). The use of the prophetic perfect tense assures John and the later hearers and readers of the text that, indeed, what God has promised and what John has foreseen will take place and will be brought to completion.

A revelação de Jesus Cristo ao discípulo amado, o Apocalipse, fez com que a distância entre Patmos e o céu parecesse mais curta do que aqueles aproximadamente 80 quilômetros de água que separavam o apóstolo de sua liberdade. Cristo estava perto, e aqueles que O seguiam deviam saber disso. Ele tinha uma mensagem de fé, esperança e juízo ao seu povo oprimido pelo poder pagão e imperialista de Roma e escolheu o idoso e encarcerado João para contá-la da forma mais clara e vívida possível⁴. Os leitores e ouvintes daqueles escritos deveriam ter um vislumbre do que Deus lhes preparara para o futuro: um novo céu, uma nova terra e uma nova Jerusalém. Para Russell (2012, p. 460-461),

The vision of the New Jerusalem was meant to be the power that enabled the believers to live in Babylon not as captives but as witnesses. The power of the new heaven and the new earth was to be a source of strength for enduring the power of the Roman Empire. As the households of faith wrestled with what it meant to be faithful to God in light of Rome's demands, the image of the New Jerusalem was a vivid picture of God's promise and God's power.

³ A respeito do debate quanto ao período em que o Apocalipse foi escrito, ver Nichol (2014, p. 796-798).

⁴ O leitor pode, a princípio, discordar da afirmação de que o Apocalipse foi escrito de forma clara e vívida, especialmente quando se depara com todo o simbolismo que ele contém. O livro parece combinar melhor com outros adjetivos, tais como obscuro, misterioso, enigmático e até, em certos momentos, assustador. Entretanto, cabe aqui a seguinte explicação: não é o objetivo do presente estudo analisar símbolos e enigmas históricos encontrados no Apocalipse, mas a *maneira* como foram escritos. Sob esse ponto de vista, observando que o relato de João tem o poder de criar imagens na imaginação do leitor e de colocá-las em movimento e interação, podemos dizer que o texto do Apocalipse deve, sim, ser classificado como claro e vívido, termos que serão tratados com mais detalhes nas páginas seguintes.

Clareza (σαφήνεια) e vividez (ἐνάργεια) são as características essenciais de um estilo retórico e literário bem conhecido no mundo greco-romano do primeiro século, a écfrase. De acordo com Whitaker (2014, p. 7),

Rhetoric dominated both ancient education and literary culture, [...] oratory and art stood in competition [in the Greco-Roman rhetorical tradition], pitting the poet and the artist, their respective words and images, against one another to see who could best depict the divine. It was a debate arguably won by the poets. At the nexus of this contest lies the popular rhetorical technique of ἐκφρασις (ekphrasis): a vivid description that leads the subject before the hearers' eyes.

As visões joaninas do Apocalipse têm sido analisadas academicamente por três ângulos básicos: (i) buscando compreender o significado teológico de suas imagens; (ii) observando seu relacionamento com o texto do Antigo Testamento (AT) e o uso que o apóstolo faz dele; e (iii) interpretando-as à luz de contextos e eventos históricos (Whitaker, 2014, p. vii). No entanto, não será nosso propósito acrescentar conteúdo a qualquer das referidas abordagens, mas enriquecê-las com melhor compreensão da forma pela qual o apóstolo escolheu relatar suas epifanias e visões.

A pesquisa de Whitaker (2014) sobre o uso da écfrase nos relatos das epifanias de João no Apocalipse nos servirá de ponto de partida para este trabalho. A autora teve como foco de seu estudo três momentos em que João relatou ter visto a pessoa divina (Ap 1:9-20; 4:1-11; e 5:1-14) e como o uso da écfrase contribuiu para o sucesso do propósito retórico do apóstolo no contexto da igreja cristã primitiva entre o primeiro e o segundo séculos AD. De nossa parte, assumindo perspectiva semelhante, analisaremos um possível uso da écfrase na descrição que João faz da nova Jerusalém em Apocalipse 21:9-22:5.

Considerando correto o argumento de Whitaker em favor do uso retórico de João ao descrever suas visões, usando a écfrase para tornar Deus mentalmente visível aos fiéis que não podiam reproduzir a divindade em nenhuma forma de arte física, cremos que processo semelhante se aplicou à descrição que o apóstolo fez da nova Jerusalém. Não há dúvida de que é um relato belíssimo que preenche a mente do leitor/ouvinte com imagens maravilhosas de uma realidade humanamente distinta, desconhecida e impossível. Indaga-se, portanto, como a écfrase da passagem opera no texto e que funções ali desempenha.

João, aprisionado em Patmos, com a idade avançada, isolado do convívio com os irmãos na fé, como já dito anteriormente, sem perspectiva de tornar a vê-los, procura reanimá-los com as visões que recebera. Para ele, entretanto, diante do desejo e necessidade de encorajar as comunidades cristãs, as igrejas, que o viam como o último elo vivo com o Messias enquanto aguardavam a segunda vinda, não bastava uma descrição simples do que vira. Então, fez uso da écfrase como recurso retórico para

comunicar as visões de forma clara e vívida, despertando em seus leitores, ansiosos pela *parousia*, a certeza de que o fim fora anunciado e se lhes abrisse por meio de revelação do próprio Jesus Cristo, dando-lhes a capacidade de mentalmente ver a nova Jerusalém, “que descia do céu, [...] semelhante a uma pedra preciosíssima” (Ap 21:10-11).

Quanto à pesquisa, é possível encontrar variedade crescente de material produzido sobre a écfrese no campo da história, da literatura, da pedagogia e, principalmente, das artes; porém, ainda é relativamente pouco no estudo teológico. É nossa pretensão que este trabalho sirva de estímulo para que mais sobre a écfrese nas Escrituras seja pesquisado visando ao aprofundamento do conhecimento a respeito das características e pressupostos que ajudaram a moldar o texto bíblico no passado e que nos dão subsídio para melhor compreendê-lo no presente. Nesse sentido, buscaremos: (i) apresentar a écfrese como recurso retórico e literário que vai além da descrição artística; (ii) prover exemplos de sua utilização antes e durante o primeiro século AD; (iii) ampliar a compreensão da écfrese como recurso retórico utilizado por João no Apocalipse, especificamente na passagem entre 21:9 e 22:5, ao descrever a nova Jerusalém; e (iv) apresentar o livro como um convite não à passividade, mas à participação ativa na construção de suas imagens, concentrando o argumento na visão da nova Jerusalém como o clímax das esperanças do crente.

Nossa metodologia envolveu seis etapas: 1) exploração das definições e exemplos de aplicação da écfrese na literatura antiga; 2) investigação dos efeitos pretendidos da écfrese sobre o texto e sobre o leitor; 3) demonstração de que a écfrese, mesmo antes de ser sistematizada, já era conhecida desde o oitavo século a.C.; 4) apresentação do Apocalipse de João dentro de seu contexto histórico e literário, como literatura apocalíptica bíblica; 5) análise da passagem de Ap 21:9-22:5, descrevendo as imagens que cria e evoca na imaginação do leitor; e 6) relação da écfrese à forma como João descreveu a Cidade Santa, auxiliando seu leitor/ouvinte a acessar, mentalmente, um lampejo da glória de Deus e a renovar a esperança de um dia estar em Sua morada, com Ele, vendo a Sua face, para sempre.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O Apocalipse é um documento híbrido que não pode ser alocado dentro de uma única tradição. Seu autor é um judeu, crente na messianidade de Jesus, vivendo na diáspora, bastante familiarizado com os escritos do AT, mas escrevendo em grego e imerso na cultura helenizada e urbanizada das cidades da Ásia Menor. Assim, é natural concluir que tanto os textos sagrados judaicos quanto a cultura literária do helenismo devem ser levados em consideração ao analisarmos os escritos joaninos (Whitaker, 2014, p. 12).

Segundo Cameron (*apud* Whitaker, 2014, p. 21), os textos judeus, gregos e romanos

não devem ser vistos apenas como pano de fundo para o Novo Testamento (NT), mas escritos com os quais este compartilha tanto cultura quanto contexto. A cultura retórica do período greco-romano estava fortemente estabelecida e naturalmente causava seus efeitos tanto no autor quanto no leitor e na audiência. Os autores do NT e seus leitores/ouvintes estavam cercados e permeados por aquela cultura e, ao mesmo tempo, interessados em atrair pagãos à mensagem que tinham a pregar. Whitaker (2014, p. 21) conclui, portanto, que não faria qualquer sentido rejeitar a forma mais usual e eficiente de comunicação conhecida, a retórica.

Whitaker e o contexto retórico da écfrase

Segundo Gibson (*apud* Whitaker, 2014, p. 22), a retórica não era apenas uma das disciplinas dentro da educação formal dos jovens, mas a principal delas. Marrou (*apud* Whitaker, 2014, p. 23) concordava, afirmando que o sistema escolar era dividido em três fases básicas de aprendizado: a princípio, leitura, escrita e matemática; em seguida, gramática; e, por fim, retórica. Dali, apenas alguns seriam selecionados para continuar os estudos em filosofia. No período imperial, segundo Kennedy (*apud* Whitaker, 2014, p. 23), os *progymnasmata*, livros-texto gregos com exercícios para a educação básica em composição textual e retórica, já eram largamente utilizados. Assim, podemos deduzir que a simples existência de livros-texto como esses evidencia a importância da retórica para a educação de garotos em seu preparo para a vida pública. Cameron (*apud* Whitaker, 2014, p. 52) corrobora esse argumento, afirmando que o desenvolvimento do cristianismo coincidiu exatamente com esse avanço da retórica na educação, sendo, de fato, praticamente a única forma de educação disponível no período. A esse respeito, Vanhoozer (2001, p. 688) comenta:

By the beginning of the first century BCE, rhetoric was well established in Rome, having become an important part in Roman education. Its most important advocate and theorist was Cicero (ca. 106-43 BCE), who wrote seven books on rhetorical techniques. [...] Another important Roman rhetorician was Quintilian (ca. 35-100 CE), whose *Instituto oratoria* is the most extensive treatise on rhetoric to have survived from antiquity.

Os *progymnasmata* traziam exercícios para o uso da écfrase que cobriam um vasto leque de possibilidades quanto ao objeto de sua aplicação. Poderiam ser pessoas, lugares, períodos e eventos, ou seja, praticamente qualquer coisa. Essas quatro categorias abarcavam tanto o *quem*, quanto o *onde*, o *quando* e o *como* de qualquer narrativa, sugerindo um escopo infinito de oportunidades para o uso da técnica (Whitaker, 2014, p. 55).

Entretanto, apesar de a écfrase ser ensinada como técnica retórica na educação formal do mundo greco-romano, podemos afirmar que ela era largamente conhecida

como tal no primeiro século AD, independentemente do grau de instrução do indivíduo (Whitaker, 2014, p. 290). O objetivo retórico dela era estimular a imaginação do leitor/ouvinte e lhe dar a oportunidade de mentalmente ver o que estava sendo descrito e visualmente experimentá-lo (Whitaker, 2014, p. 91). Portanto, mesmo que o sujeito tivesse baixa ou nenhuma escolaridade, ainda seria capaz de ser envolvido emocionalmente e levado conscientemente pela descrição feita de algo invisível aos seus olhos, mas clara, vívida e detalhadamente visível à sua imaginação. A écfrase não era um fim em si mesma, mas um meio de persuasão que primariamente apelava às emoções (Whitaker, 2014, p. 92).

Dessa forma, João deu sua contribuição para tornar o Filho do Homem visível no meio das congregações cristãs da Ásia Menor, buscando cobrir o abismo que parecia ter sido criado entre o céu e a terra após a ascensão de Jesus (Whitaker, 2014, p. 136). A lei de Deus claramente proibia qualquer representação visual de realidades terrenas ou celestes como forma de adoração (Êx 20:4-5), portanto a realidade enfrentada pelos fiéis daquela igreja nascente era a impossibilidade de qualquer acesso visual ao Deus que cultuavam. Ao contrário da cultura pagã, pela qual estavam rodeados, a judeus e cristãos era proibido, escriturísticamente, criar qualquer imagem do divino, assim careciam de auxílio visual para a adoração em seus santuários e cultos (Whitaker, 2014, p. 4).

Em direta oposição a isso estavam as práticas cúllicas romanas. Whitaker (2014, p. 3) nos dá um vislumbre do apelo visual e religioso do império, com descrição especial de Éfeso, cidade onde João provavelmente vivera e cuja congregação fora o destinatário da primeira de suas cartas:

In the variety of cultic and political cultures of the Roman Empire, images were used religiously and politically as symbols of divine or imperial presence, habitually standing in for a deity or emperor who was physically absent. Ancient cities were literally “crammed with forests of statuary”, having a massive impact on both visual and religious-political culture. A walk through an ancient city like first century CE Ephesus would take one past several temples: the Temple of Roma and Julius Caesar, a temple to Aphrodite, a royal portico containing statues of Augustus and Livia, a temple to Domitian with a front altar covered in reliefs and a statue of the emperor, at least one temple to Hadrian, and the Antonine altar with its frieze depicting the history of the imperial family. Dominating the Ephesian landscape was a huge basilica to Augustus dedicated to both him and the goddess Artemis, alongside Tiberius Caesar and the Ephesian people. Not only would an ancient Ephesian be surrounded by statuary, but the very coinage, depicting emperors and gods, with which he or she conducted business reinforced the status of the emperor and the gods. Hence, a first century Christ-believer would face daily, if not hourly, visual reminders of the gods and emperors through their abundant presence on buildings, reliefs, coinage, and statuary.

Diante dessa realidade ameaçadora para a fé que nascia (ou renascia, considerando o evangelho do NT como continuação do AT ou seu cumprimento), João acrescenta urgência à sua mensagem: o fim está próximo, e Cristo está presente. Além disso, usa o medo como ferramenta para ampliar a força retórica da visão. A iminência e a imanência

apresentadas de Cristo buscam motivar os crentes ao arrependimento, a perseverarem com paciência, a voltarem ao seu primeiro amor e obras, a rejeitarem o paganismo e a permanecerem firmes (Ap 2:1-3:22) (Whitaker, 2014, p. 136).

Dessa forma, Whitaker (2014, p. 7) defende que as visões de João buscavam tornar visível um Deus invisível por meio da éfrase e, assim, criar uma iconografia que fizesse frente ao culto imperial e pagão de sua época. As palavras-imagem de Deus e Cristo reproduziriam o efeito de ver uma pintura ou uma estátua. Portanto, a iconografia do Apocalipse transcende o texto em defesa da presença do Deus judeu-cristão numa cultura cheia de representações de outras divindades.

Escolas de interpretação profética

Antes de prosseguirmos – e embora já tenha sido dito que este estudo não propõe dar respostas aos símbolos do Apocalipse – pode ser necessária uma observação. A literatura apocalíptica dos escritos judaico-cristãos, dentre os quais se destaca o objeto de nossa pesquisa, há muito sofre por múltiplas interpretações e significados que lhe são atribuídos. Dentre as chamadas escolas de interpretação profética, destacaremos e explicaremos brevemente as mais conhecidas – o preterismo, o futurismo, o idealismo e o historicismo –, a fim de que esclareçamos o leitor quanto aos pressupostos do que será apresentado aqui.

Preterismo

A escola preterista, que deve seu nascimento ao jesuíta espanhol Luis de Alcazar (1554-1613), entende que o Apocalipse foi escrito com o fim único de encorajar os cristãos diante da oposição romana e que todas as suas imagens e profecias eram voltadas àquele período histórico, não trazendo em si qualquer revelação que apontasse para o futuro. Ladd (1980, p. 11) afirma que, para o preterismo, João escrevera para animar os crentes e solidificar sua fé de que Deus interviria, Cristo voltaria, Babilônia (Roma) seria derrotada e o Reino de Deus seria, enfim, estabelecido no início da era cristã.

Nada disso aconteceu, entretanto se falamos de literatura apocalíptica sob o olhar preterista, nada, de fato, deve acontecer. Para essa escola, a literatura apocalíptica não contém profecias reais, mas é produzida sob a única necessidade de fortalecer a fé de seus leitores em tempo de crise.

Futurismo

Já o futurismo, cujo embrião pode ser encontrado entre o segundo e o quarto

séculos com Justino Martir, Irineu, Hipólito e Vitorino, deve seu florescimento a outro jesuíta espanhol, Francisco Ribera, no final do século XVI. Os futuristas atribuem a maior parte do Apocalipse a um tempo distante e ainda desconhecido; para eles, as profecias ali escritas terão seu cumprimento literal somente na última geração, ignorando o período histórico que preenche o espaço entre o profeta e o cumprimento de suas predições. Essa visão tornou-se comum entre os protestantes evangélicos e dispensacionalistas.

Idealismo

O idealismo, por sua vez, não levando em consideração qualquer aplicação histórica do Apocalipse, interpreta o livro como um relato da guerra entre o bem e o mal (Johnson, 2011, p. 884), um conjunto de narrativas mitológicas com ensinamento moral a apontar para a supremacia do bem sobre o mal, mas incapaz de prever o futuro. Entretanto, “o Apocalipse não deixa de pertencer ao gênero apocalíptico, e o simbolismo apocalíptico se preocupa primeiramente com os acontecimentos da história que levam ao fim dos tempos e à vinda do Reino de Deus” (Ladd, 1980, p. 12). Portanto, essa escola dificilmente poderia se adequar à complexidade da revelação de Jesus a João.

Historicismo

Por fim, a escola historicista, inaugurada com Joaquim de Fiore no século XII, entende “o Apocalipse como uma profecia simbólica de toda a história da igreja até a volta de Cristo e o fim dos tempos” (Ladd, 1980, p. 11). Esse autor desconsidera o historicismo sob o argumento de que, se assim o fora, o livro “teria pouco a dizer às igrejas da Ásia a que foi endereçado” (Ladd, 1980, p. 12). No entanto, os argumentos em favor da escola apontam com mais vigor em outra direção.

O Apocalipse, embora traga uma mensagem circunstancialmente moldada, apresenta uma sequência narrativa de proporções universais. Por essa razão, é incoerente atribuir seu cumprimento a um curto período encerrado no passado (preterismo) ou abruptamente iniciado no futuro (futurismo) (Johnson, 2011, p. 884-885). O livro conduz o leitor desde o momento vivido por seu escritor até a consumação escatológica das profecias, o fim da história, e essa sequência está explícita em indicadores temporais como “depois”, “a seguir” e “outro”, sugerindo a existência de um continuum histórico nas visões relatadas por João.

Portanto, em face disso – e em acordo com o método historicista de interpretação do Apocalipse –, nossa abordagem do texto bíblico terá por pressuposto essa última escola, mesmo que o foco seja o contexto histórico e social do cristianismo no final do

primeiro século AD. Além disso, tomaremos também como pressuposto que o texto bíblico é verdadeiro, coerente com o seu contexto e fruto de inspiração divina, destinado ao ensino, à repreensão, à correção e à educação (2Tm 3:16).

DEFINIÇÃO DE ÉCFRASE

A écfrese, como dito anteriormente, pode ser definida como linguagem descritiva dotada de clareza (σαφήνεια) e vividez (ένάργεια) que estimula a imaginação do destinatário. Juntas, essas características buscam transformar leitores e ouvintes em espectadores, extraíndo deles uma resposta emocional diante do apelo que faz à proximidade da presença imaginada (Zeitlin, 2013, p. 17) – uma vez que a imagem se torna desnecessária estando presente seu objeto. Assim, para Heffernan (*apud* Dara, 2005, p. 12), trata-se de uma representação verbal da representação visual. É quando o observador (da arte, da cena, do objeto ou, em nosso caso, da visão) naturalmente reúne sensações e ideias daquilo que vê e as transpõe para uma obra de arte verbal, o texto (Connel-Ross, 2006, p. 16).

Em sua pesquisa sobre a écfrese nas letras latinas clássicas, Rodolpho (2010, p. 110) propõe uma sequência de perguntas que nos ajudam a entender o valor e o poder da descrição em um texto:

Façamos um exercício imaginativo para pensar como seriam as narrativas épicas sem a apresentação dos seus heróis: não saberíamos sua ascendência, sua aparência, o grau de sua força e tampouco como seria o combate decisivo sem o detalhamento das condições em que ocorre (Por que? Com quem? Onde? Com que armas?). Como demonstrar a beleza de um objeto ou a grandiosidade de uma frota de navios sem a enumeração de suas particularidades? Pode-se afirmar que algo é belo, mas sua beleza só será transmitida ao leitor se puder imaginar os aspectos que a compõem. Como elogiar a figura de um político sem justificar por meio de sua caracterização moral e de seus feitos? Como um defensor poderia persuadir seu público da inocência do réu sem demonstrar todos os detalhes dos fatos que envolvem o acontecimento?

De forma semelhante, podemos indagar sobre o que seria da leitura e do estudo do Apocalipse tivesse João se limitado a dizer o que vira como alguém que não se importa com os detalhes. Seria algo como: “Eu, João, vi Jesus, e este me disse que escrevesse. Disse-me a respeito de sete igrejas da Ásia Menor e de suas qualidades e fraquezas. Então vi alguém sentado num trono no céu e havia ali, também, um livro selado com selos. O Cordeiro os abriu e apareceram cavalos. Então milhares foram selados na frente, e havia uma grande multidão. Vi também alguns anjos com trombetas, e a cada toque de trombeta fenômenos aconteciam sobre a terra. Houve um momento em que vi um anjo forte descendo com um livrinho na mão, e tive de comer o livrinho. Pediram-me que medisse o santuário e foi dito que duas testemunhas profetizariam por muito tempo. Vi

também uma mulher dando à luz e um dragão a espreitá-la. O menino nasceu, Deus o tomou e a mulher foi para o deserto.

“Continuei olhando e vi guerra no céu e a mulher sendo perseguida, uma besta emergindo do mar e outra da terra. O Cordeiro e aqueles milhares entoando um cântico, três anjos levando mensagens e uma quarta voz. Então vi uma nuvem e um semelhante a filho de homem segurando uma foice, usada para ceifar a terra. Vi e ouvi os vencedores cantando. Saíram do santuário alguns anjos a derramar flagelos sobre a terra. Vi uma besta vermelha e uma mulher sobre ela. Anjos anunciaram a queda de Babilônia e alertaram o povo de Deus a sair dela, e houve grande choro dos reis da terra. Babilônia foi arruinada. Uma enorme multidão, anciãos e seres viventes exaltavam Deus.

“Então vi a besta e os reis preparados para a guerra contra um cavaleiro num cavalo branco. Foram derrotados. Satanás foi preso e houve um reinado de mil anos com Cristo. Então vi uma multidão marchando contra a cidade querida, mas foram consumidos. Os livros foram abertos, e os mortos, julgados. Vi a nova Jerusalém, e nela havia um rio e uma árvore, e o anjo que mostrara essas coisas me aconselhou e encorajou. Finalmente, bem-aventurados os que lavam suas vestes, e que nada do que foi escrito aqui seja mudado. Amém.”.

Este poderia ter sido o Apocalipse de João. Felizmente, entretanto, não foi o que o apóstolo fez. Aquele que é o primeiro e o último, que vive pelos séculos dos séculos e que tem as chaves da morte e do inferno (Ap 1:17-18)⁵, o próprio Jesus Cristo (Ap 1:1 e 1:13), pôs a mão direita sobre João e lhe ordenou: “Escreve, pois, **as coisas que viste**, e as que são, e as que hão de acontecer depois destas” (Ap 1:19, grifo nosso). O apóstolo foi obediente, e “atestou a palavra de Deus e o testemunho de Jesus Cristo, quanto a **tudo o que viu**” (Ap 1:2, grifo nosso). A revelação se referia às coisas que em breve deveriam acontecer (Ap 1:1, 3, 19; 22:6), João compreendeu a importância do que estava a testemunhar e concedeu às suas palavras o melhor que podia produzir, o máximo que sua habilidade linguística permitia, o auge de sua concentração e o elixir de sua capacidade de memorização e composição. Ele tinha a tarefa não apenas de comunicar as palavras de Cristo, mas as imagens que lhe foram mostradas; deveria não somente ser a boca de Deus, mas o Seu cineasta, cuja câmera era sua pena.

Écfrase, termo que resulta da combinação de *ek* (“para fora”) e *phrazein* (“contar”, “declarar” ou “pronunciar”) (Dara, 2005, p. 12), pode ser entendido como uma descrição detalhada por meio da qual um “quadro” do objeto é produzido (Rodolpho, 2010, p. 8). Dito de outro modo, ocorre um processo de recriação “visual” daquele objeto na mente de quem lê ou ouve. Façamos um exercício imaginativo. Transcrevemos a seguir um

⁵ Note que apenas esses dois versos já nos dão uma pista da riqueza descritiva que João empregou ao escrever o Apocalipse.

poema efrástico, de autoria desconhecida⁶, acompanhado por seu objeto, a Mona Lisa de Da Vinci, de 1503, localizada no Museu do Louvre, em Paris (Figura 1).

Ela tem pálida tez,
Flanqueada por olhos castanhos profundos
Cabelos cor de chocolate
E um meio sorriso de lábios apertados
Se espalha finamente por seu rosto.
Ela é uma mulher conhecida por muitos,
Mesmo assim, poucos a compreendem.

Suas mãos delicadas regiamente dobram
Uma sobre a outra
Formando um triângulo, de ambos os cotovelos
Até a coroa de sua cabeça.
Ela está coberta por tecidos
De marrom e tons dourados
Torcidos e vestidos intrincadamente
Sobre sua figura feminina.

Um cenário *sfumato*.
Um lago no meio de uma pequena floresta
Aparece ao fundo,
Suas cores suaves asseguram que o olho
Não é tirado da mulher misteriosa à frente.

Ela é mais sábia do que outras figuras
Cuidadosamente pintada sobre a tela
E preservada em museus para os séculos por vir.
Seus olhos seguem figuras através do espaço,
E seu sorriso sutil sugere que
Ela sabe tudo. Ela vê tudo.
O que você sabe, querida Mona Lisa?
Do que seus olhos têm sido cúmplices?
Por que você sorri assim?

Figura 1 – Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503; tinta a óleo



Fonte: Museu do Louvre.

⁶ Poema extraído de <http://medwriting.umwblogs.org/2015/02/16/ekphrastic-poem-mona-lisa/>. Acesso em 26 nov. 2016 (tradução livre).

Como podemos perceber, o texto efrástico é uma pintura em palavras. Se Da Vinci jamais houvesse produzido o quadro e se essa imagem fosse simples fruto da imaginação do autor do poema, teríamos condições de imaginar a Mona Lisa de forma semelhante, pelo menos no que se refere aos traços marcantes da obra.

Vejamos outro exemplo de poema efrástico, escrito por John Stone, dessa vez sobre a pintura de Grant Wood, *American Gothic*, 1930, localizada no Instituto de Arte de Chicago (Figura 2).

Just outside the frame
there has to be a dog
chickens, cows and hay

and a smokehouse
where a ham in hickory
is also being preserved

Here for all time
the borders of the Gothic window
anticipate the ribs

of the house
the tines of the pitchfork
repeat the triumph

of his overalls
and front and center
the long faces, the sober lips

above the upright spines
of this couple
arrested in the name of art

These two
by now
the sun this high

ought to be
in mortal time
about their businesses

Instead they linger here
within the patient fabric
of the lives they wove

he asking the artist silently
how much longer
and worrying about the crops

she no less concerned about the crops
but more to the point just now
whether she remembered

to turn off the stove.⁷

⁷ Para outros exemplos de poemas efrásticos ver:
<http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/titlepage.html>. Acesso em: 26 nov. 2016.

Figura 2 – Grant Wood, *American Gothic*, 1930; tinta a óleo



Fonte: Instituto de Arte de Chicago.

Novamente vemos a beleza do recurso. Whitaker (2014, p. 92) nos lembra que a éctrase não é um fim em si mesma, mas um meio de persuasão que primariamente apela às emoções. No poema acima há um fio emocional permeando linhas e estrofes e explicando a vida simples de um casal rural norte-americano de pouca ou nenhuma ambição, exceto a plantação e os afazeres domésticos. O texto não apenas descreve, mas amplia a visão do leitor, o qual passa a reparar em uma série de detalhes antes despercebidos. O autor também oferece uma leitura subjetiva da obra que, além de se encaixar com precisão nos detalhes da imagem, cria no leitor a sensação de que pintor e escritor poderiam ser a mesma pessoa, tamanha é a clareza de sua descrição. Conforme afirma Dara (2005, p. 5), a éctrase cria, por meio da tensão entre a imaginação e a imagem, uma nova arte que não vem para se sobrepor à imagem, mas para entrar em seu espírito.

Dados os exemplos acima, é preciso ainda apresentar um terceiro. Embora não se saiba com precisão a época em que Homero viveu, evidências o localizam entre o oitavo e o décimo segundo séculos a.C. Tido como o grande poeta da Grécia antiga e largamente aceito como o autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, sua influência reverbera na cultura ocidental até o presente. “De acordo com a tradição da Segunda Sofística, Homero teria fornecido inúmeros exemplos de éctrase, dentre os quais se destaca o escudo de Aquiles, no canto XVIII da *Ilíada*” (Rodolpho, 2010, p. 149).

O contexto é a batalha de Troia, durante a qual Pátroclo perde a armadura de Aquiles na luta contra Heitor. Tétis, deusa grega e mãe de Aquiles, pede que Hefesto, outro deus, forje nova armadura para o filho. Partes variadas da armadura são fabricadas por ele, mas apenas mencionadas no texto. A ênfase ocorre quando Hefesto faz o escudo.

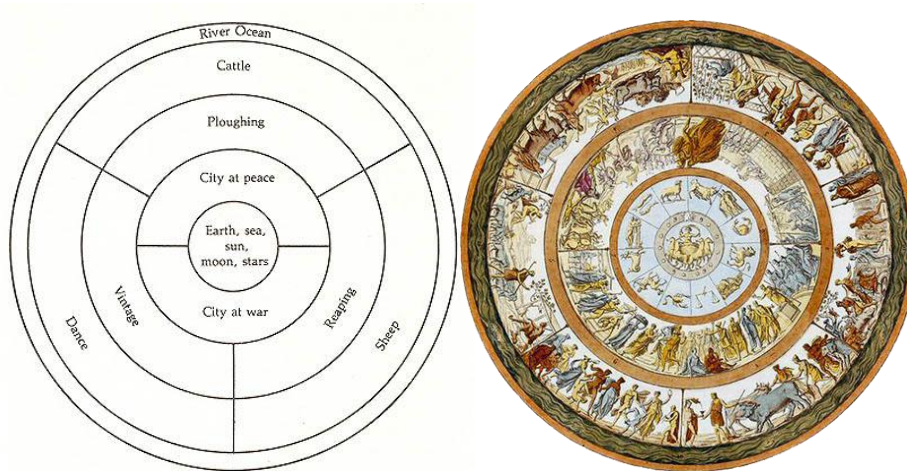
Francis (2009, p. 9) resume a estrutura da longa passagem, que vai dos versos 483 ao 608, da seguinte forma:

The emphasis is on the making, yet it is not even so much the making of the shield per se as it is the god's creation of the images ornamenting it. First mentioned is Hephaestus' depiction of the earth, sea, and heavenly bodies (483-89). Then follow the three dominant scenes: a city at peace (490-508), a city at war (509-40), and a bucolic harvest scene (541-605). Lastly, two lines specify that the river Ocean is depicted around the outermost rim of the shield (606-7).

Há, entretanto, duas diferenças importantes para nós entre a écfrase do escudo de Aquiles e a das duas obras anteriores. A primeira é que nestas os autores descrevem obras terminadas, completas, e naquela o eu-lírico *narra* a peça enquanto ela está sendo feita. “O escudo de Aquiles é descrito durante sua fabricação, não temos o objeto pronto diante de nós. Hefesto forja diante do leitor as imagens que ganham vida ao mesmo tempo em que são gravadas no escudo” (Rodolpho, 2010, p. 150). Embora a écfrase, como descrição de arte, pareça ser uma ferramenta aplicada na ausência de movimento, o maior exemplo clássico de seu uso o faz de forma narrativa, estabelecendo uma sequência de ações. Francis (2009, p. 5-6) reafirma o conceito:

Other misconceptions arise from discussing ekphrasis from a too narrowly focused literary perspective. Some modern critics speak of ekphrasis as a point of stillness in the motion of a story being told. This may have a certain validity from the point of view of narratology, but it cannot help but convey the impression that ekphrasis is flat, static, a contemplative (and marginal?) pause in the “real” task of narrative. Far from a calm, contemplative pause, ancient ekphrasis [...] is filled with movement on several levels, sometimes reinforcing, sometimes subverting the narrative, often calling into question the very processes of sight, language, and thought.

A segunda diferença está na realidade do objeto. Os poemas acima foram escritos a partir de dois renomados quadros. *Mona Lisa* e *American Gothic* podem ser vistos não apenas em Paris e Chicago, respectivamente, onde estão seus originais, mas em réplicas espalhadas ao redor do mundo e, mais facilmente ainda, por meio da rede mundial de computadores. São obras prontas que podem ser observadas a qualquer momento que se deseje. Entretanto, o escudo de Aquiles, descrito por Homero no livro XVIII da *Iliada*, não existe e jamais existiu. É descrição narrativa repleta de movimento de uma obra de arte que Homero forjou em sua imaginação e que, em vez de desenhá-la com traços, o fez com palavras, em 126 versos (Figura 3). A descrição é tão rica em imagens e ações, explícitas e implícitas, que seria impossível tal artefato ser fabricado em realidade. Escudos são relativamente pequenos.

Figura 3 - O escudo de Aquiles**Fontes:**

<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/AchillesShield.html>. Acesso em: 23 nov. 2016.

<http://www.cosmovisions.com/artBouclier.htm>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Portanto, a éfrase pode ser entendida como um recurso utilizado para comunicar imagens por meio de palavras, de modo que o leitor se torna capaz reproduzir o que foi descrito pela sua imaginação. Embora tenha sido largamente empregada com o fim de descrição de obras de arte, não pode ser reduzida a essa aplicação (Rodolpho, 2010, p. 109), servindo para a descrição não apenas de imagens estáticas, mas também de ações e realidades abstratas, criadas ou não pelo autor, e apenas a ele acessíveis. Serafim (2015, p. 97, grifo nosso) nos diz que:

Scholarship in the past has tended to emphasize the dominance of art as the single most significant subject matter of ekphrasis. Some researchers, for example Edouard Bertrand, Jacques Bompaire, Jaś Elsner and Shadi Bartsch, while acknowledging that ekphrasis in ancient theory has a wide area of subject matters, nevertheless centre their analysis exclusively on art. Thus, as Bompaire points out, “the most interesting meaning is the one which treats ekphrasis of the works of art, for example paintings and buildings, as ekphrasis par excellence”. In short, as Ruth Webb rightly notes in her important work revisiting ekphrasis through the lens of ancient Greek rhetorical theory, the modern definitions of ekphrasis “place a central importance on a certain type of referent: the visual arts. **But this was not its ancient sense**”.

Finalmente, Theon (*apud* Serafim, 2015, p. 97-98, grifo nosso), um dos autores de *progymnasmata*, livros-texto de exercícios para treinamento em oratória (que incluíam o ensino da éfrase), provavelmente do primeiro século AD, define a éfrase também de forma ampla, nas seguintes palavras:

A descriptive speech (*periēgēmatikos logos*), which vividly brings the matter shown before the eyes. **An ekphrasis may be of persons, and events, and places, and times.** Of persons, as in the Homeric passage: “he was round-shouldered, dark-skinned, with curly hair” [Odyssey 19.246] and the passage on Thersites “he has a pointed head and was lame in one leg” [Iliad 2.219; whole description 2.217-19] and so on, and in Herodotus the appearance of the ibis, of hippopotami, and crocodiles in Egypt. Of events, such as the ekphrasis of war, peace, a storm, famine, plague, an earthquake. Of places, such as meadow, seashores, cities, islands, deserted places and the like. Of times, such as spring, summer, a festival and things of this sort.

Assim, a despeito de seu emprego mais recente, a écfrase era usada pela literatura antiga para descrever virtualmente qualquer coisa, inclusive obras de arte, mas de nenhuma forma se limitava a elas.

IMAGÉTICA E A PROFECIA APOCALÍPTICA

É largamente aceito que as visões de João são construídas a partir de imagens e modelos do AT. Segundo Westcott e Hort (*apud* Silva, 2015, p. 31), há aproximadamente 550 referências ao AT no Apocalipse. Estas preenchem o livro, dão significado ao texto e moldam a percepção dos leitores quanto à situação presente e às suas esperanças futuras (Hartopo, 2005, p. 220). Paulien (*apud* Silva, 2015, p.12) também diz que “o Apocalipse não pode ser entendido sem contínua referência ao Antigo Testamento”. Portanto, foi dentro de um arcabouço conceitual veterotestamentário que João registrou as visões relatadas em seu livro.

Tais mensagens de Deus, reveladas por Jesus Cristo, a respeito das coisas que em breve deveriam acontecer foram destinadas aos seus servos e endereçadas a sete igrejas da Ásia Menor (Ap 1:1, 11). João recebeu uma ordem, “o que vês escreve em livro e envia” (Ap 1:11b), e obedecer ao mandado fez dele uma ponte de comunicação entre Deus e os homens, ou seja, um profeta (Ap 22:9 e 19). Farnell (1993, p. 172-173) define assim o trabalho do profeta:

A primary function of the prophet in both extrabiblical and biblical usage was to proclaim or announce the will of God to the people. As such, the prophet was the “immediately inspired spokesman” for God. Since every prophet declared something that was not his own, the synonym that comes closest to the primary function of the prophet is the Greek word *κήρυξ* (verb, *κηρύσσω*), for the *κήρυξ* also declared what he had received from another. Thus the *ἑρμηνεύτης* occupies a mediatorial role, for he was both the mouthpiece of and spokesman for God.

Embora desempenhando a mesma tarefa, qual fosse, comunicar mensagens divinas a seres humanos, a grande parte das profecias do AT são derivadas daquilo que o profeta *ouvira* de Deus. Por exemplo, mesmo no livro de Ezequiel, cujo relato é aberto com uma visão dramática de quatro seres viventes e quatro rodas cheias de olhos, seguida por um

vislumbre da glória divina, o profeta é chamado para comunicar o que Deus *diria* (Ez 2:3-4), não o que lhe mostrara (Whitaker, 2014, p. 11)⁸. No entanto, na literatura apocalíptica bíblica⁹, da qual destacamos o livro do Apocalipse, a comissão dada ao profeta é a de escrever e comunicar as coisas que *veria* (Ap 1:11). As mensagens divinas tinham origem primária nas visões concedidas ao profeta, não nas explicações que eventualmente recebia. Tal diferença se desdobra, naturalmente, em um argumento poderoso em favor do uso da *écfrase*. Uma vez que a responsabilidade do profeta clássico residia em reproduzir palavras, ao profeta apocalíptico cabia reproduzir, principalmente, imagens.

A imagem superposta, vívida e grande é entretecida na tapeçaria das mensagens tanto de Daniel quanto de João. Vemos leões e leopardos alados; um chifre pequeno com olhos e boca; um Ser semelhante a filho de homem, com cabelos brancos como a alva, olhos como chamas de fogo, pés semelhantes ao bronze polido como que refinado na fornalha, voz como de muitas águas; gafanhotos com aparência de cavalos com rosto humano, cabelos como cabelos de mulher e dentes como os de leão (Dn 7:4, 6; Ap 1:12-16; 9:7-9). Na literatura apocalíptica bíblica, excetuando-se Daniel e Apocalipse, não encontramos emprego tão copioso de simbolismo. Apesar disso, a linguagem é vívida, com descrições pictóricas e fortes contrastes. (Johnson, 2011, p. 874)

O profeta clássico, que recebesse verbalmente uma mensagem divina, iria transmiti-la ao povo de modo também verbal. Nesse sentido, funcionava como a boca de Deus, repetindo o que Ele lhe dissera. Se um paralelo perfeito fosse seguido, o profeta apocalíptico, ao receber uma mensagem visual, deveria comunicá-la também visualmente por meio de pintura, escultura ou qualquer outra possível forma de representação acessível ao espectador. No entanto, se assim o fizesse, mesmo dotado por Deus de grande habilidade artística, inevitavelmente reduziria o poder de sua mensagem. Whitaker (2014, p. 286) nos diz o porquê:

The agonistic *synkrisis* between plastic art and poetry was a widespread *topos* in Greco-Roman literature and one that particularly focused on how best to represent the gods. Plastic arts are regarded as an inferior form of representation precisely because they are limited spatially and temporally as well as by their form. An artist must choose which posture or aspect of a god to depict, whereas a writer can paint a more vivid picture that has depth, variety, and nuance. John invokes this *topos* to give weight to his argument that words surpass images in giving knowledge of the gods.

Somando-se a isso a intolerância judaico-cristã a representações visuais de

⁸ Exceção a isso, em Ezequiel, pode ser encontrada no capítulo 40, quando um “homem cuja aparência era como a do bronze” leva Ezequiel a um alto monte para mostrar uma construção e suas medidas. No v. 4 é dito ao profeta: “anuncia, pois, à casa de Israel tudo quanto estás **vendo**” (grifo nosso). Entretanto, nosso argumento se sustenta ao longo do livro, bem como nas profecias clássicas tomadas em conjunto. Sobre a profecia clássica em relação à apocalíptica, ver Dederen (2011, p. 871-877).

⁹ A literatura apocalíptica bíblica, embora tenha em Daniel e no Apocalipse seus representantes mais destacados, também contempla trechos de outros livros e cartas: Is 24-27; Ez 38-39; Jl 2-3; Zc 9-14; Mt 24; Mc 13; Lc 17 e 21; 1Ts 4; e 2Ts 1-2. Howley (*apud* House, 2009, p. 359-360) explica que “escritos apocalípticos geralmente avaliam longos períodos de tempo e dividem esses períodos em eras, empregam linguagem simbólica, interpretam a história humana como uma batalha entre o bem e o mal, às vezes empregam pseudonímia para indicar a autoria e transferem o juízo de Deus da esfera histórica para a cósmica”.

realidades divinas, como já argumentamos anteriormente, entendemos que, assim como o profeta do AT, João também deveria relatar suas visões de maneira verbal. Como? De forma clara e vívida, de modo que seus leitores e ouvintes pudessem ser capazes de enxergar as mesmas realidades, mesmo que por meio da pena e da tinta.

O escudo de Aquiles e a nova Jerusalém

Retomando a discussão da seção anterior sobre a écfrese em seu uso clássico mais antigo, na *Ilíada*, podemos perceber que há alguns aspectos-chave de semelhança e dessemelhança entre a écfrese nessa obra e nas visões do Apocalipse. Entretanto, humildemente, diante da riqueza de conteúdo de ambas as obras, façamos um comparativo apenas entre a descrição clara, vívida e cheia de movimento da fabricação do escudo de Aquiles por Hefesto, no canto XVIII, e a visão da nova Jerusalém de Apocalipse 21:9-22:5.

Semelhanças

Já mencionamos que, embora a écfrese tenha sido mais largamente identificada como instrumento de descrição de obras de arte, seu alcance é muito amplo. A própria descrição do escudo de Aquiles é prova disso. Mesmo que alguns tentem argumentar que aquela peça de armadura estivesse sendo descrita como uma obra de arte o seria, fazer essa leitura nos faz isolar o texto de seu contexto narrativo. Quanto a isso, Hansen (*apud* Rodolpho, 2010, p. 109) afirma:

No século XX, principalmente, historiadores da arte passaram a usar o termo restrito à acepção de “descrição de obra de arte”. Esse uso praticamente apagou o significado técnico de *ekphrasis* como “exposição” ou “descrição” em geral. Assim, generalizando à acepção particular, vários autores afirmaram que o *topos* “clássico” da *ekphrasis* é o escudo de Aquiles nos versos 483-608 do canto 18 da *Ilíada*. Trata-se efetivamente de “exposição” de aspectos, mas há duas objeções consideráveis à sua classificação como *ekphrasis* no sentido generalizado pelos historiadores da arte. A primeira é histórica e crítica o anacronismo, pois o poema de Homero é muito anterior à prática do gênero e as retóricas que o doutrinam. A segunda é poética e, como fez Lessing no século XVIII, propõe que não se pode isolar a descrição do escudo da ação épica do poema.

Compreendendo que a écfrese pode ser aplicada não apenas aos objetos da arte, mas também a pessoas, eventos, lugares e épocas, ou seja, a praticamente tudo, não há por que não estudá-la em relação a contextos que são “visíveis” somente ao que escreve. O forjamento do escudo de Aquiles e a visão da nova Jerusalém têm em comum o fato de poderem ser “vistos” apenas por Homero e João, respectivamente, e por ninguém

mais. Não são obras expostas em museus, nem são pessoas, eventos ou lugares registrados nos livros de história. No primeiro caso, o objeto é propriedade da imaginação do poeta; no segundo, a cidade é revelada particularmente ao apóstolo¹⁰.

Disso podemos extrair duas conclusões. A primeira é que, em ambos os textos, os autores detêm a exclusividade da informação visual daquilo que descrevem; e a segunda, uma implicação lógica da primeira, diz respeito ao fato de que ambos os objetos descritos (o escudo de Aquiles e a nova Jerusalém) são acessíveis ao leitor apenas por meio da imaginação. Assim, qualquer tentativa de construção física daqueles objetos seria nada mais do que representação subjetiva da imaginação do poeta e da visão do apóstolo.

Diferenças

Evidentemente, as diferenças entre a *Ilíada* e o Apocalipse existirão em cada área de estudo em que se queira compará-los. São obras de caráter, contexto e propósito distintos e não devem ser postas em paralelo quanto ao seu conteúdo. Entretanto, no que se refere ao uso da éfrase, continuando o que iniciamos nos parágrafos anteriores, apontaremos duas diferenças, úteis ao nosso estudo, entre a fabricação do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, e a visão da nova Jerusalém, no Apocalipse.

Primeira diferença: *Ilíada* é uma obra épica e fictícia, bem como o são seus personagens. No poema, o príncipe de Troia, Páris, rouba a bela Helena, de Esparta, de seu marido, rei Menelau. O fato dá início ao conflito entre as duas nações, e, finalmente, os gregos, liderados por Aquiles, cercam a cidade de Troia. Embora creia-se que Troia de fato existiu em torno do décimo segundo século a.C., ainda não há comprovação quanto ao fato de ter sido destruída por guerra, nem que tenha sido pelas mãos dos gregos. Também não há evidência da existência de um guerreiro chamado Aquiles nem sequer da figura mais central da trama, Helena, motivo de todo o conflito. Além disso, o papel ativo de deuses do panteão grego no poema dá um toque mitológico à narrativa, atribuindo à Grécia louvor e aprovação das forças divinas à sua ação bélica. Por fim, deve-se levar em conta que a obra teria sido escrita por volta do oitavo século a.C., portanto quatro séculos após o evento, cristalizando uma tradição oral que já durava vários séculos¹¹. Em contrapartida, o último livro da Bíblia tem caráter apocalíptico e, partindo do pressuposto historicista de interpretação profética exposto anteriormente, trata de eventos e personagens históricos, mesmo que mediante simbolismo.

Segunda diferença: como já mencionado, o escudo de Aquiles nasceu da

¹⁰ Apesar da imagética veterotestamentária do Apocalipse, em nenhum outro lugar na Bíblia se encontra a riqueza de detalhamento como a registrada por João.

¹¹ Sobre as controvérsias envolvendo Heinrich Schliemann e sua descoberta de Troia, ver Easton (1990) e Johnson (2007).

criatividade de Homero. O autor da *Ilíada* reivindica, desde o prólogo, que seu poema é resultado de inspiração sobrenatural, atribuída a Calíope, musa da poesia épica. Seu propósito não é exclusivamente literário e narrativo, pois, ao contar em versos as glórias militares do passado e o modo como os deuses interagiram com o povo, procura inspirar reverência aos deuses e ensinar os valores da religião grega. Apesar disso, a obra não reivindica a condição de tratado profético. Quanto ao escudo, já dissemos que a riqueza de informações retratadas ali era tal que, não fosse por um deus o estar fabricando, o artefato jamais poderia ter sido terminado. Dito de outra forma, o escudo de Aquiles é parte da construção do mito, e a habilidade de Hefesto ao forjá-lo é a mesma de Homero ao escrever, pois ambos o fazem ao mesmo tempo.

Entretanto, o que João escreveu não foi fruto de imaginação simplesmente, mas de visão a ele concedida (Ap 1:1-2). Homero, um poeta de habilidade linguística incomum, escreveu uma obra que tem sido estudada por quase três mil anos por seu alto valor literário. João, por outro lado, um ex-pescador “com um grego rude de hebreu” (Ladd, 1980, p. 8), escreveu uma obra que tem sido estudada por quase dois mil anos por seu valor profético.

Cidade-noiva

A imagética relacionada à nova Jerusalém começa em um contexto visual de casamento. João relata que viu novo céu e nova terra, então que viu também a cidade santa, a nova Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus, ataviada como noiva adornada para o seu esposo (Ap 21:1a-2). Após um pronunciamento vindo do trono (vs. 3-8), o profeta é convidado a uma elevada montanha onde a noiva, a esposa do Cordeiro, a santa cidade, lhe seria mostrada (vs. 9b, 10)¹².

Lurvey (1983, p. 199) lembra que um paralelo claro é construído entre esse convite, para ver a descida da noiva sobre elevada montanha (capítulo 21), e aquele, para ver o julgamento da meretriz que se acha no deserto (capítulo 17). Embora não tenhamos a intenção de apontar a identidade histórica dos personagens, a mera existência de um paralelo entre as duas passagens, bem como o uso de substantivos e adjetivos femininos em ambas referências às cidades¹³, promovem o fortalecimento da associação da nova Jerusalém não somente à imagem de uma mulher, mas de uma mulher pura, em oposição a Babilônia, uma meretriz que carrega o vinho da prostituição em suas mãos (Ap 17:2).

¹² Embora seja comum a identificação da noiva/esposa com a comunidade dos salvos, isto é, a igreja, as bodas do Cordeiro, lidas à luz da parábola das dez virgens (Mt 25:1-13), exigem um participante além dos noivos, os convidados. White (2008a, p. 426, 427) diz que “o casamento representa a recepção do reino por parte de Cristo. A santa cidade, a nova Jerusalém, que é a capital e representa o reino, é chamada ‘a esposa, a mulher do Cordeiro’. [...] A esposa representa a santa cidade, e as virgens que saem ao encontro do Esposo são símbolo da igreja. No Apocalipse é dito que o povo de Deus são os convidados à ceia das bodas (Ap 19:9). Se são convidados, não devem ser também representados pela esposa”.

¹³ Sobre a feminilidade na imagem da nova Jerusalém, ver Schellenberg (2006, p. 467-476).

Hartopo (2005, p. 146) afirma que

A imagética matrimonial [...] é empregada no Apocalipse para mostrar um contraste definitivo entre a “noiva” e a “grande prostituta”. Esse contraste pode ser visto, por exemplo, na introdução do tema da noiva (Ap 19:7-9) que vem imediatamente após a celebração do julgamento da prostituta (Ap 19:1-4). A nova Jerusalém contrasta com Babilônia. Este contraste é, basicamente, a essência da mensagem do Apocalipse.

João relata que viu a cidade santa, a nova Jerusalém, *que descia do céu, da parte de Deus*, ataviada como noiva adornada para o seu esposo (Ap 21:2). Essa passagem traz um paralelo textual com o verso 10, no qual lemos que João fora transportado até uma grande e elevada montanha da qual lhe foi mostrada a santa cidade, Jerusalém, *que descia do céu, da parte de Deus*. Embora a segunda passagem não faça menção direta à imagem da noiva, sabemos que se trata da mesma cena matrimonial pelo uso da mesma ação – καταβαίνουσιν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τοῦ Θεοῦ (“descendo do céu, da parte de Deus”) – e da mesma personagem principal, nova Jerusalém.

Assumindo que ambas as passagens são paralelas e tratam do mesmo evento, isto é, a descida da Cidade Santa, podemos destacar a observação de João de que ela estava *ataviada* como noiva *adornada* para o seu esposo. “Pode-se afirmar que algo é belo, mas sua beleza só será transmitida ao leitor se puder imaginar os aspectos que a compõem” (Rodolpho, 2010, p. 110). O termo ἡτοιμασμένην (“ataviada”) pode ser lido simplesmente como “preparada”, ao passo que κεκοσμημένην (“adornada”), considerando-se outros usos dele no NT, parece comunicar com precisão o argumento exposto a seguir.

O verbo ἔτοιμάζω (“preparar”), se lido sozinho, não parece contribuir em muito para a imagem de uma noiva. No NT, muitas coisas podem ser “preparadas”: o caminho (Mt 3:3); o assento (Mt 20:23); o jantar (Mt 22:4); o reino (Mt 25:34); o fogo (Mt 25:41); a Páscoa (Mc 14:16); um povo (Lc 1:17); a salvação (Lc 2:31); uma morada eterna (Jo 14:2); um pequeno exército (At 23:23); uma pousada (Fl 1:22); uma cidade (Hb 11:16); trombetas (Ap 8:6); cavalos (Ap 9:7); anjos (Ap 9:15); e, por fim, a noiva (Ap 19:7 e 21:2). O uso do termo é excessivamente geral para conferir um apelo visual especial e destacado à figura de uma noiva ou, no caso, de uma cidade-noiva.

Entretanto, o segundo verbo destacado pode dizer mais a esse respeito. Κοσμέω (“adornar”) é encontrado em nove referências no NT, além do texto em questão. Ao contrário de ἔτοιμάζω, ele é sempre usado em sentido de uma ação que causa atração mediante o embelezamento de seu objeto, mesmo que em sentido simbólico. A palavra “cosmético”, por exemplo, deriva de κοσμέω (Nichol, 2014, p. 989). Os seis exemplos que seguem não pretendem dar ao termo conotação boa ou má em relação ao contexto em que estão inseridos. Nosso propósito é mostrar que, qualquer que seja o uso que se faça do verbo, κοσμέω carrega a ideia de tornar seu objeto mais atraente aos olhos,

independentemente dos resultados advindos disso.

Primeiro, o coração que um dia já foi morada de espírito imundo, quando não preenchido, é como uma casa varrida e adornada (κεκοσμηθένον), ou seja, atraente e convidativa, para que ele volte e traga consigo outros piores que ele (Mt 12:44 e Lc 11:25). Segundo, em crítica aos escribas e fariseus, Jesus os acusa de edificar os túmulos dos profetas e de adornar (κοσμεῖτε) os monumentos dos justos como forma de se isentarem da culpa de seus pais (Mt 23:29), uma ação de exaltação e valorização do objeto. Terceiro, na parábola das virgens, as versões em português normalmente trazem que elas acordaram e *prepararam* suas lâmpadas (Mt 25:7), entretanto isso se deve à ausência de termo melhor em nossa língua. Nas versões em inglês, como a KJV e a NVI, ἐκόσμησαν é traduzido por *trimmed*, que, dentro do contexto, significa que as moças *decoraram* suas lâmpadas ao acendê-las. Fazendo-as brilhar, elas as tornaram belas e dignas das bodas em que estavam prestes a entrar. Quarto, admirados da construção do templo, alguns disseram a Jesus: “Mestre, olha. Que pedras! Que edifícios!” (Mc 13:1); e Lucas acrescenta que o templo estava “ornado (κεκόσμηται) de belas pedras” (Lc 21:5). Quinto, falando em defesa da modéstia no adorno (κοσμεῖν e κόσμος, respectivamente) das mulheres, Paulo (1Tm 2:9) e Pedro (1Pe 3:3) acabam registrando o padrão feminino de beleza corrente em sua época: cabelos frisados, joias de ouro, pérolas e vestuário exuberante. Sexto, por fim, em sua carta a Tito, Paulo usa o mesmo termo ao aconselhar os servos a agirem com retidão, de modo a ornarem (κοσμήσιν) a doutrina de Deus (Tt 2:10), ou seja, de a tornarem, dentro do contexto da epístola, atraente aos incrédulos.

Embora certa parte dos exemplos acima tenha inserido o verbo “adornar” (κοσμέω) em um contexto negativo, seu significado é claramente secundário ao foco de cada passagem. Não se atribui valor moral ao estar adornado, apenas se ressalta que a beleza é universal, atraindo a todos, tanto bons quanto maus, indiscriminadamente, e pode, se mal utilizada, conduzir ao erro. Em outras palavras, poderíamos dizer que não há pecado na beleza, mas na intenção com a qual é empregada.

João nos confirma esse argumento ao usar o mesmo verbo para descrever a esposa do Cordeiro¹⁴, sobre a qual não pode haver qualquer sombra do mal: “Vi também a cidade santa, a nova Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus, ataviada como noiva **adornada** [κεκοσμημένην] para o seu esposo” (Ap 21:2, grifo nosso). Falando sobre cerimônias matrimoniais costumeiras no primeiro século AD, Daniel-Rops (2008, p. 143) afirma:

a noiva era levada numa liteira, com o cabelo cobrindo os ombros, um véu no rosto e círculos dourados sobre a testa; [...] [e na festa] ficava sentada debaixo de um toldo, o *huppah*, que fazia parte do ritual desde há muito e

¹⁴ Os termos “noiva” (νύμφην) e “esposa” (γυναῖκα) não devem ser entendidos aqui como a mulher antes e após a realização das bodas. Na cultura judaica, o noivado e o casamento de certa forma se confundiam por implicar direitos e obrigações semelhantes, o que justifica o uso intercambiável que João faz dos termos. Ver mais sobre o assunto em Daniel-Rops (2008, p. 140-144).

que lhe dava o ar de uma rainha – a cerimônia inteira, verdade seja dita, tinha algo de realeza.

Se, para João e seus leitores/ouvintes, bodas e noiva requeriam esse “algo de realeza”, é compreensível que o apóstolo tenha descrito com tal riqueza de detalhes os adornos da cidade-noiva e sua descida triunfal desde o céu, qual um cortejo nupcial verdadeiramente real.

A éfrase na descrição da nova Jerusalém

Nas ilustrações apresentadas anteriormente, lemos dois poemas enquanto víamos na sequência a arte-objeto de sua descrição. Vamos agora a outro exercício, o mesmo que fizeram os destinatários de João, bem como todos os leitores do Apocalipse ao longo dos séculos. Leremos o texto sobre a nova Jerusalém sem a ajuda de representação artística, a qual limitaria a beleza de seu relato. Utilizaremos unicamente o poder da imaginação.

Antes, entretanto, devemos notar que a passagem faz referência a uma série de pedras preciosas em seus fundamentos, nesta ordem: jaspe, safira, calcedônia, esmeralda, sardônio, sárdio, crisólito, berilo, topázio, crisópraso, jacinto e ametista (Ap 21:19-20). Infelizmente, a cor da maior parte delas não pode ser definida com precisão, pois seus nomes se alteraram ao longo da história. De qualquer forma, o fato não interfere no exercício, o qual pretende ajudar o leitor a enxergar a cidade-noiva por meio da imaginação, mesmo que com certa diferença em relação ao leitor do primeiro século. Outras características encontradas no texto, entretanto, trazem termos conhecidos presentemente, não necessitando de explicação adicional; afinal, da mesma forma como um arco-íris faz pouco sentido a olhos que não distinguem cores, uma obra pintada com palavras não pode ser apreciada sem a correta compreensão de seu significado.

Assim o apóstolo João viu e descreveu a nova Jerusalém (Ap 21:9-22:5):

^{21.9} Καὶ ἦλθεν εἰς ἐκ τῶν ἐπιτάγγέλων τῶν ἐχόντων τὰς ἐπιτάφιάλας, τῶν γερόντων τῶν ἐπιτάλληων τῶν ἐσχάτων, καὶ ἐλάλησεν λέγων· Δεῦρο, δεῖξω σοὶ τὴν νύμφην τὴν γυναῖκα τοῦ ἀρνίου.

¹⁰ καὶ ἀπήνεγκέν με ἐν πνεύματι ἐπὶ ὄρος ἕψηλον καὶ ἔδειξέν μοι τὴν πόλιν τὴν ἁγίαν Ἰερουσαλήμ καταβαίνουσαν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τοῦ θεοῦ,

¹¹ ἔχουσαν τὴν δόξαν τοῦ θεοῦ· ὁ φωστὴρ αὐτῆς ὁμοῖος λίθῳ τιρκιατᾶτι, ὡς λίθῳ ἰασπιδι κρυσταλλίζοντι·

¹² ἔχουσα τεῖχος ἕψηλον καὶ ἕψηλον, ἔχουσα πύλωνας δώδεκα, καὶ ἐπὶ τοῖς πύλωσιν ἄγγελους δώδεκα, καὶ ὀνόματα ἐπιγεγραμμένα ἅ ἐστιν τῶν δώδεκα φυλῶν υἱῶν Ἰσραὴλ·

¹³ ἀπὸ ἀνατολῆς πύλωνες τρεῖς, καὶ ἀπὸ βορρᾶ πύλωνες τρεῖς, καὶ ἀπὸ νότου πύλωνες τρεῖς, καὶ ἀπὸ δυσμῶν πύλωνες τρεῖς·

¹⁴ καὶ τὸ τεῖχος τῆς πόλεως ἔχων θεμελίους δώδεκα, καὶ ἐπ’ αὐτῶν δώδεκα ὀνόματα τῶν δώδεκα ἀποστόλων τοῦ ἀρνίου.

¹⁵ Καὶ ὁ λαῶν λέγει· ἔμοιβον εἶχεν ἕτρονον κάλαμον χρυσοῦν, ἵνα λατρεύω τὴν πόλιν

καὶ τοὺς Ὑλῶνας αὐτῆς καὶ τὸ τεῖχος αὐτῆς.

¹⁶ καὶ ἡ Ὀλίς τετράγωνος κεῖται, καὶ τὸ Ὀήκος αὐτῆς ὅσον τὸ Ὀλάτος. καὶ ἐῒετρησεν τὴν Ὀόλιν τῷ καλάῳ ἐῒι σταδίους δώδεκα χιλιάδων· τὸ Ὀήκος καὶ τὸ Ὀλάτος καὶ τὸ ὕψος αὐτῆς ἴσα ἐστίν.

¹⁷ καὶ ἐῒετρησεν τὸ τεῖχος αὐτῆς ἑκατὸν τεσσεράκοντα τεσσάρων Ὀηῶν, Ἐέτρον ἀνθρώῃου, ὃ ἐστιν ἀγγέλου.

¹⁸ καὶ ἡ ἐνδῶῃσις τοῦ τεῖχους αὐτῆς ἴασῃς, καὶ ἡ Ὀλίς χρυσίον καθαρὸν ὄῃοιον ὕάλῳ καθαρῷ·

¹⁹ οἱ θεῒελιοι τοῦ τεῖχους τῆς Ὀόλεως Ὀαντι λίθῳ τιῒίῳ κεκοσῃῒένοι· ὁ θεῒελιος ὁ Ὀρῳτος ἴασῃς, ὁ δεῒτερος σάῃφρος, ὁ τρίτος χαλκηδών, ὁ τέταρτος σῃάραγδος,

²⁰ ὁ ἐῒεῒτος σαρδόνυξ, ὁ ἔκτος σάρδιον, ὁ ἐβδοῃος χρυσόλιθος, ὁ ὄγδοος βήρυλλος, ὁ ἔνατος τοῃάζιον, ὁ δέκατος χρυσόῃρασος, ὁ ἐνδέκατος ὕάκινθος, ὁ δωδέκατος ἀῒέθυστος·

²¹ καὶ οἱ δώδεκα Ὑλῶνες δώδεκα ῒαργαῒται, ἀνά εῒς ἕκαστος τῶν Ὑλῶνων ἦν ἐξ ἐνὸς ῒαργαῒτου· καὶ ἡ Ὀλατεῒα τῆς Ὀόλεως χρυσίον καθαρὸν ὡς ὕαλος διαυγῆς.

²² Καὶ ναὸν οὐκ εῒδον ἐν αὐτῇ, ὁ γὰρ κύριος, ὁ θεός, ὁ Ὀαντοκράτωρ, ναὸς αὐτῆς ἐστιν, καὶ τὸ ἀρνίον.

²³ καὶ ἡ Ὀλίς οὐ χρεῒαν ἔχει τοῦ ἡλίου οὐδὲ τῆς σελήνης, ἵνα φαίνωσιν αὐτῇ, ἡ γὰρ δόξα τοῦ θεοῦ ἐφῳτίσεν αὐτήν, καὶ ὁ λύχνος αὐτῆς τὸ ἀρνίον.

²⁴ καὶ Ὀεριῃατήσουσιν τὰ ἔθνη διὰ τοῦ φωτὸς αὐτῆς· καὶ οἱ βασιλεῒς τῆς γῆς φέρουσιν τὴν δόξαν αὐτῶν εῒς αὐτήν·

²⁵ καὶ οἱ Ὑλῶνες αὐτῆς οὐ ῒη κλεισθῳσιν ἡῒέρας, νῒξ γὰρ οὐκ ἔσται ἐκεῒ,

²⁶ καὶ οἴσουσιν τὴν δόξαν καὶ τὴν τιῒῆν τῶν ἔθνων εῒς αὐτήν.

²⁷ καὶ οὐ ῒη εῒσέλθη εῒς αὐτήν Ὀᾶν κοινὸν καὶ Ὀοιῳν βδέλυῒα καὶ ψεῒδος, εῒ ῒη οἱ γεγραῒῒένοι ἐν τῷ βιβλίῳ τῆς ζωῆς τοῦ ἀρνίου.

^{22.1} Καὶ ἐδειξέν ῒοι Ὀοταῒῃν ὕδατος ζωῆς λαῒῃῃ ὡς κρύσταλλον, ἐκῃορευῃῃνον ἐκ τοῦ θρόνου τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ ἀρνίου

² ἐν ῒέσῃ τῆς Ὀλατεῒας αὐτῆς· καὶ τοῦ Ὀοταῒῃ ἐντεῒθεν καὶ ἐκεῒθεν ξύλον ζωῆς Ὀοιοῒν καρῃῃς δώδεκα, κατὰ ῒῆνα ἕκαστον ἀῃοδιοῒν τὸν καρῃῃ αὐτοῦ, καὶ τὰ φύλλα τοῦ ξύλου εῒς θεραῃῃαν τῶν ἔθνων.

³ καὶ Ὀᾶν κατάρθεῒα οὐκ ἔσται ἔτι. καὶ ὁ θρόνος τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ ἀρνίου ἐν αὐτῇ ἔσται, καὶ οἱ δοῒλοι αὐτοῦ λατρεύουσιν αὐτῷ,

⁴ καὶ ὄψονται τὸ Ὀρόσωῃον αὐτοῦ, καὶ τὸ ὄνοῒα αὐτοῦ ἐῃῃ τῶν ῒετῃῃων αὐτῶν.

⁵ καὶ νῒξ οὐκ ἔσται ἔτι, καὶ οὐκ ἔχουσιν χρεῒαν φωτὸς λύχνου καὶ φῳς ἡλίου, ὄτι κύριος ὁ θεός φωτίσει ἐῃῃ αὐτοῦς, καὶ βασιλεύουσιν εῒς τοὺς αῒῃνας τῶν αῒῃνων.

^{21.9} Então, veio um dos sete anjos que têm as sete taças cheias dos últimos sete flagelos e falou comigo, dizendo: Vem, mostrar-te-ei a noiva, a esposa do Cordeiro;

¹⁰ e me transportou, em espírito, até a uma grande e elevada montanha e me mostrou a santa cidade, Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus,

¹¹ a qual tem a glória de Deus. O seu fulgor era semelhante a uma pedra preciosíssima, como pedra de jaspe cristalina.

¹² Tinha grande e alta muralha, doze portas, e, junto às portas, doze anjos, e, sobre elas, nomes inscritos, que são os nomes das doze tribos dos filhos de Israel.

¹³ Três portas se achavam a leste, três, ao norte, três, ao sul, e três, a oeste.

¹⁴ A muralha da cidade tinha doze fundamentos, e estavam sobre estes os doze nomes dos doze apóstolos do Cordeiro.

¹⁵ Aquele que falava comigo tinha por medida uma vara de ouro para medir a cidade, as suas portas e a sua muralha.

¹⁶ A cidade é quadrangular, de comprimento e largura iguais. E mediu a cidade com a vara até doze mil estádios. O seu comprimento, largura e altura são iguais.

¹⁷ Mediu também a sua muralha, cento e quarenta e quatro côvados, medida de homem, isto é, de anjo.

¹⁸ A estrutura da muralha é de jaspe; também a cidade é de ouro puro, semelhante a vidro límpido.

¹⁹ Os fundamentos da muralha da cidade estão adornados de toda espécie de pedras preciosas. O primeiro fundamento é de jaspe; o segundo, de safira; o terceiro, de calcedônia; o quarto, de esmeralda;

²⁰ o quinto, de sardônio; o sexto, de sárdio; o sétimo, de crisólito; o oitavo, de berilo; o nono, de topázio; o décimo, de crisópraso; o undécimo, de jacinto; e o duodécimo, de ametista.

²¹ As doze portas são doze pérolas, e cada uma dessas portas, de uma só pérola. A praça da cidade é de ouro puro, como vidro transparente.

²² Nela, não vi santuário, porque o seu santuário é o Senhor, o Deus Todo-Poderoso, e o Cordeiro.

²³ A cidade não precisa nem do sol, nem da lua, para lhe darem claridade, pois a glória de Deus a iluminou, e o Cordeiro é a sua lâmpada.

²⁴ As nações andarão mediante a sua luz, e os reis da terra lhe trazem a sua glória.

²⁵ As suas portas nunca jamais se fecharão de dia, porque, nela, não haverá noite.

²⁶ E lhe trarão a glória e a honra das nações.

²⁷ Nela, nunca jamais penetrará coisa alguma contaminada, nem o que pratica abominação e mentira, mas somente os inscritos no Livro da Vida do Cordeiro.

^{22.1} Então, me mostrou o rio da água da vida, brilhante como cristal, que sai do trono de Deus e do Cordeiro.

² No meio da sua praça, de uma e outra margem do rio, está a árvore da vida, que produz doze frutos, dando o seu fruto de mês em mês, e as folhas da árvore são para a cura dos povos.

³ Nunca mais haverá qualquer maldição. Nela, estará o trono de Deus e do Cordeiro. Os seus servos o servirão,

⁴ contemplarão a sua face, e na sua frente está o nome dele.

⁵ Então, já não haverá noite, nem precisam eles de luz de candeia, nem da luz do sol, porque o Senhor Deus brilhará sobre eles, e reinarão pelos séculos dos séculos. (Tradução da Almeida Revista e Atualizada)

Não será preciso tecer comentários da passagem verso a verso ou de forma exaustiva – para essa necessidade já há extenso material disponível¹⁵. A este estudo bastará sublinhar determinados aspectos na descrição da nova Jerusalém que sugeriram a existência do conceito efrástico apresentado. Pelo menos doze características do relato podem ser associados à écfrase, as quais serão listadas e comentadas a seguir.

1) O texto convida o leitor/ouvinte do Apocalipse a construir uma cidade de proporções inesperadas. Um estádio representa, em números aproximados, 185 metros (Neufeld; Silva, 2016, p. 451); portanto, a nova Jerusalém, com 12 mil estádios tanto de largura quanto de comprimento (21:16), deveria ser imaginada quadrada, com 2.200 km de lado! A força da écfrase, aqui, reside no fato de que João convidava seus destinatários a imaginarem não uma metrópole conhecida como a amada Jerusalém ou a pomposa Roma¹⁶, capital do império, mas uma estrutura humanamente impossível que cobriria, em linha reta, a distância entre ambas, conforme mostra a Figura 4. Assim, sendo a cidade quadrada, necessitaria de uma área aproximada de 4.840.000 km² para ser estabelecida. Apenas para comparação, isso equivaleria a cerca de 57% do território brasileiro¹⁷!

¹⁵ Sugestões de comentários do Apocalipse: Nichol e Silva (2014, v. 7); Ladd (1980); e White (1980, v. 2).

¹⁶ Sobre os tamanhos de Jerusalém e Roma no primeiro século, ver Daniel-Rops (1991, p. 103, 104).

¹⁷ Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a superfície do Brasil é de 8.515.767,049 km². Ver http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/default_territ_area.shtm.

Figura 4 – Medida lateral da Nova Jerusalém



Fonte:

<https://www.google.com.br/maps/@37.8797847,22.996664,2518569m/data=!3m1!1e3?hl=pt-BR>.

Acesso em: 23 nov. 2016.

Nota: A distância entre as modernas Jerusalém e Roma é, aproximadamente, a mesma do comprimento e largura da cidade santa de Ap 21:16.

2) A altura da cidade é a mesma que sua largura e comprimento (21:16). Não fosse suficiente ter de construir uma cidade que cobriria horizontalmente a grande parte do mundo conhecido à época, a imaginação do leitor/ouvinte era agora desafiada a incluir naquela equação uma dimensão vertical igual aos lados. Como poderia alguém construir cidade tão alta que parece ligar a terra ao céu? Talvez João estivesse dizendo que se tratava de uma obra a ser edificada por mãos divinas, não humanas (Palmer, 2015, p. 43), uma lição aprendida em Babel.

3) Ainda sobre a verticalização da Cidade Santa, temos outro desafio arquitetônico. Quando João fala da altura dela, não está se referindo aos muros, como é natural imaginar, mas, provavelmente, à estrutura interior, uma vez que seus muros são descritos como sendo mais baixos, embora ainda altos para João (21:12a), medindo 144 côvados (21:17), ou cerca de 65 metros (Neufeld; Silva, 2016, p. 289) – algo como um edifício de 20 andares ou aproximadamente a altura do pináculo para onde Jesus foi levado no intuito de ser tentado pela segunda vez (Mt 4:5) (Daniel-Rops, 1991, p. 105). Pensando na altura, deveríamos associar à nova Jerusalém uma aparência cúbica, como alguns leem o verso 16; prismática, baixa em seu contorno e se projetando de forma ascendente até um centro elevadíssimo; ou irregular, tal qual em centros urbanos tomados de arranha-céus? Cabe ao leitor imaginar.

4) A cena não é estática. O primeiro movimento é exercido pela própria cidade, que está descendo (*καταβαίνουσαν*) do céu (Ap 21:10). Não se espera de um objeto que pratique qualquer ação antes que sofra a ação de outrem; menos ainda uma cidade, com a qual é natural associar a imagem de algo que está fincado no solo. Entretanto, o verbo

não está na forma passiva, mas ativa; a cidade não está “sendo descida”, mas “descendo”. É como se a Cidade Santa tivesse a própria personalidade e agisse voluntariamente, como uma noiva a desfilar diante de seus convidados em direção ao noivo, vestida da glória de Deus (21:11a).

5) Seu fulgor é como de jaspe cristalina (21:11). A imagética matrimonial parece permanecer ao longo do texto de forma indireta, pois vem como noiva adornada de pedra preciosíssima para seu esposo. “Neste caso, ἴασπις (jaspe) provavelmente descreve uma luz intensa e resplandecente, mais notável pelo brilho que pela cor” (Nichol; Silva, 2014, p. 848). Há um grande evento acontecendo, e os convidados estão ansiosos para participar das bodas. Pouco à frente, João esclarece que não se trata apenas de jaspe, mas que há outra característica marcante na aparência da cidade-noiva. Enquanto a muralha é de ἴασπις (jaspe), a cidade é de χρυσίον καθαρὸν (ouro puro), semelhante a vidro límpido (21:18). Aqui o leitor/ouvinte é convidado a exercitar sua imaginação novamente, dessa vez para criar um ouro tão puro que chegasse a parecer vidro transparente (21:21). Qualquer que fosse a realidade do primeiro século, parece claro que os destinatários de João não precisavam saber quais eram os materiais exatos das muralhas e da cidade, apenas que brilhavam como pedra preciosa e ouro e que eram translúcidos como o vidro.

6) A repetição do algarismo doze (δώδεκα): doze portas, doze anjos e doze tribos (21:12); doze fundamentos, doze nomes e doze apóstolos (21:14); doze mil estádios (21:16); 144 côvados, equivalente à multiplicação de 12 por 12 (21:17); doze portas e doze pérolas (21:21); e doze frutos (22:2). O número não só esteve presente ao longo da história de Israel, desde as tribos dos filhos de Jacó, mas também evoca uma imagem escatológica de restauração ao causar no leitor/ouvinte judeu sentimento de pertinência àquela nova realidade. Ali estarão escritos, sobre as doze portas, os nomes das doze tribos de Israel (21:12). Embora seja καινήν (“nova”), ainda traz o nome amado, Ἱερουσαλήμ (“Jerusalém”). Da mesma forma, o gentio convertido por causa da pregação dos apóstolos poderia também se sentir parte integrante da Cidade Santa, em cujos fundamentos veria escritos seus doze nomes (21:14). Nesse segundo caso, embora seja Ἱερουσαλήμ (“Jerusalém”), traria o adjetivo da inclusão, καινήν (“nova”)¹⁸. Não importava quem fossem seus leitores/ouvintes, todos poderiam se sentir cidadãos da Cidade Santa.

7) Engana-se quem enxerga a nova Jerusalém como uma cidade que beira a monocromia. Embora a descrição sugira a predominância de tons dourados (21:18, 21), já vimos que o ouro puro da descrição de João é transparente como o vidro. Assim, mesmo que a comparação com o ouro requeira tons amarelados, parece ser igualmente intenso o impacto visual sugerido pela riqueza cromática dos fundamentos, conforme mostra o Quadro 1.

¹⁸ Sobre o conceito da nova aliança no NT e seu caráter inclusivo, ver Ladd (2003, p. 106, 250, 678, 772-775).

Quadro 1 – Pedras dos fundamentos da nova Jerusalém

Pedra	Definição	Imagem sugerida
1. Jaspe (ἰασπεῖς)	Pedra preciosa conhecida dos antigos, mas não a que conhecemos hoje (Neufeld; Silva, 2016, p. 684); talvez de coloração verde-clara (Douglas, 2003). O verso 11 sugere uma pedra transparente. Forma o primeiro fundamento.	
2. Safira (σάφειρος)	Talvez a que conhecemos no presente como lápis-lazúli; uma mistura de vários minerais, de cor azul celeste (Neufeld; Silva, 2016, p. 1191). Forma o segundo fundamento.	
3. Calcedônia (χαλκηδών)	Denominada assim por ser originária de uma cidade da Ásia Menor com esse nome. Visto que várias pedras preciosas foram extraídas ali, é impossível identificar com certeza a pedra nomeada por João (Neufeld; Silva, 2016, p. 211). Ao lado, uma variação conhecida no presente. Forma o terceiro fundamento.	
4. Esmeralda (σμάραγδος)	Variedade transparente e esverdeada de berilo (Neufeld; Silva, 2016, p. 445). Aparece em Ap 4:3 na descrição, também ecrástica, do arco-íris sobre o trono de Deus. Forma o quarto fundamento.	
5. Sardônio (σαρδόνυξ)	Sua identidade exata é incerta (Neufeld; Silva, 2016, p. 1219). Forma o quinto fundamento.	
6. Sárdio (σάρδιον)	É uma variedade de calcedônia, que é conhecida em várias cores, embora nesse caso seja provável que indique a variedade vermelha brilhante, pois é o que indica sua raiz hebraica, <i>odem</i> (Neufeld; Silva, 2016, p. 1219). Forma o sexto fundamento.	

7. Crisólito (χρυσόλιθος)	O significado exato do termo grego é incerto. Alguns sugerem que designa uma forma amarela ou, talvez, verde-oliva do berilo ou topázio (Neufeld; Silva, 2016, p. 297). Forma o sétimo fundamento.	
8. Berilo (βήρυλλος)	Os mineralogistas creem que só a variedade verde era conhecida na época de João (Neufeld; Silva, 2016, p. 184). Forma o oitavo fundamento.	
9. Topázio (τοπάζιον)	Pedra amarela e semitransparente (Neufeld; Silva, 2016, p. 1339). Forma o nono fundamento.	
10. Crisópraso (χρυσόπρασος)	O significado exato do termo grego é incerto. O crisópraso moderno é uma variedade transparente verde-maçã da Calcedônia (Neufeld; Silva, 2016, p. 297). Forma o décimo fundamento.	
11. Jacinto (ιάκινθος)	Não pode ser identificada (Neufeld; Silva, 2016, p. 676). Ao lado, uma variação conhecida no presente. Forma o décimo primeiro fundamento.	
12. Ametista (ἀμέθυστος)	O termo grego é identificado com a moderna ametista, um quartzo transparente que tem um tom roxo ou azulado (Neufeld; Silva, 2016, p. 52). Forma o décimo segundo fundamento.	

Fonte: Elaboração própria.

8) Há sete referências na passagem às doze portas da cidade (21:12-13, 15, 21, 25). Junto a cada uma delas há um anjo, e sobre cada uma o nome de uma tribo de Israel (21:12). Há três portas voltadas para cada ponto cardeal (21:13). O anjo com a vara de ouro sai para medir a cidade, as portas e a muralha (21:15), mas volta apenas com as medidas

da primeira e da última, sendo a informação que se segue uma das mais intrigantes para aquele que tenta em pensamento construir a cidade: cada porta é feita de uma só pérola (21:21), e elas jamais se fecham (21:25). A pérola, para João, é basicamente a mesma que conhecemos hoje, um material *esférico* de cor branca iridescente ou branca azulada que cresce à medida que certas ostras excretam carbonato de cálcio, formando uma membrana em torno de algum grão de areia ou parasita externo (Neufeld; Silva, 2016, p. 1063). Certamente, não é difícil imaginar uma grande porta repleta de pérolas, que aparecem no NT como peças caras e que serviam de adorno¹⁹; entretanto, suas dimensões reduzidas²⁰ e sua característica esférica exigem grande criatividade para que seja usada, numa só peça, como porta de uma grande e alta muralha (21:12). O termo grego traduzido como “porta”, *ἑσλῶν*, pode ser compreendido como “porta de entrada”, “passagem” ou “vestíbulo” (Mounce, 2013, p. 531). Dentre as referências bíblicas às portas de Jerusalém e do templo – Porta da Esquina e Porta de Efraim (2Re 14:13); Porta da Fonte (Ne 2:14); Porta das Ovelhas (Ne 3:1; Jo 5:2); Porta de Cima ou Alta (2Re 15:35); Porta dos Cavalos (Ne 3: 27-28); Porta do Oleiro (Jr 19:2); Porta do Peixe (2Cr 33:14); Porta Formosa (At 3:1-8); Porta Oriental (Ne 3:29); Porta Velha (Ne 3:6); e Portão Sur (2 Re 11:6)²¹ –, nenhuma indica algo diferente das definições de Mounce. Portanto, tal qual *Καργαρίτης*, *ἑσλῶν* tem significado comum entre o primeiro século AD e o presente; desse modo, é curiosa a descrição de portas, como as conhecemos, como pérolas, esféricas, numa só peça, e que nunca se fecham, instigando o leitor/ouvinte a resolver, antes, como podem ser abertas.

9) O fulgor da nova Jerusalém não é resultado da preciosidade e pureza de seus materiais, mas do fato de estes refletirem a glória de Deus (Ap 21:11). Esta não é abstrata, mas explicada em termos de intensidade luminosa. A glória de Deus desfaz a necessidade do sol e da lua na cidade, pois a tudo ilumina (21:23). As nações são guiadas por essa luz (21:24), e a noite não mais existe (21:25; 22:5) por ser impossível, já que a glória de Deus brilha sobre todos (22:5) e sua intensa visibilidade é também o traço mais marcante que carrega. Por causa da glória de Deus, a Cidade Santa se apresenta clara e vívida, como uma descrição ecfástica requer.

10) Existe um rio através do qual flui a água da vida, brilhando desde sua fonte, o trono de Deus e do Cordeiro (22:1). O rio cruza uma praça, provavelmente a de ouro puro, como vidro transparente (21:21). A Ezequiel, em visão do templo, também foi mostrado um rio, de onde saíam águas para o Oriente (Ez 47:1); entretanto, não nos é dito se essas águas eram resultado do conjunto de diversas fontes, da afluência de outras correntes ou se tinham origem sobrenatural. Ezequiel apenas relata o que vê (Nichol; Silva, 2013, p. 810). A cena no Apocalipse, porém, é sobremodo apelativa ao sobrenatural. Retomando

¹⁹ Mt 7:6; 13:45, 46; 1Tm 2:9; Ap 17:4; Ap 18:12, 16.

²⁰ Ideia implícita em Mt 7:6.

²¹ Para detalhes sobre cada porta, ver: Neufeld; Silva (2016, p. 1078-1080).

o ponto anterior, é reiteradamente mencionada no relato a característica visual do brilho, do fulgor, da luz e da exuberância da nova Jerusalém, cuja origem é a glória de Deus. Ao falar do rio da água da vida (ῥοταQὸν ὕδατος ζωῆς), cujo nome, por si, já exerce apelo à imaginação, João observa que este não é comum, pois é brilhante como o cristal. Por que brilha? Porque sai do trono de Deus e do Cordeiro. Novamente, a glória de Deus é comunicada em termos de intensidade luminosa.

11) O rio corre até a praça e irriga a árvore da vida, cuja copa se estende de uma a outra margem dele. Seus frutos são mensalmente alternados, e suas folhas servem para a cura dos povos (22:2). Sobre a árvore da vida (ξύλον ζωῆς), cujo nome carrega o leitor/ouvinte de volta ao Éden (Gn 2:9), é dito que produz doze frutos, um por mês. Quais seriam? Qual o seu tamanho? Seriam eles conhecidos? João deixa essa informação em aberto e estimula com isso a curiosidade do leitor/ouvinte, acrescentando que as folhas da árvore ajudam na cura dos povos, o que talvez fosse referência à figura da árvore da vida como fonte de poder divino para a vida eterna. White (*apud* Nichol; Silva, 2014, p. 1105-1106) nos diz:

A árvore da vida é uma representação do cuidado preservador de Cristo por Seus filhos. Quando Adão e Eva comiam dessa árvore, reconheciam sua dependência de Deus. A árvore da vida possuía o poder de perpetuar a vida; e, enquanto comessem dela, não poderiam morrer. A vida dos antediluvianos foi prolongada por causa do poder vivificante desta árvore, que lhes foi transmitido por Adão e Eva.

12) A grandeza, a beleza e o brilho da Cidade Santa, segundo os olhos do apóstolo, já podiam ser “vistas” pelo leitor/ouvinte, restando, finalmente, a maior recompensa do crente: ver a face de Deus (22:4). O próprio João, em seu evangelho, afirma que ninguém jamais viu a Deus (Jo 1:18). Ver Deus fora o sonho de Moisés. O profeta pedira para ver a Sua glória (Êx 33:18), ao que o Senhor lhe respondeu: “Não me poderás ver a face, porquanto homem nenhum verá a minha face e viverá” (v. 20). Entretanto, agora, João parecia repetir aos crentes essa esperança já antecipada por Cristo no monte das bem-aventuranças (Mt. 5:8). Moisés, aquele que recebera do próprio Senhor as tábuas da lei, o escritor da Torah²², quis ver a glória de Deus, mas o máximo que lhe foi permitido foi contemplar-lhe as costas (Êx 33:23). Porém, aos servos de Deus, ser-lhes-á concedido ver-Lhe a face (Ap 22:3-4), a fonte de toda a glória que brilhava nos olhos dos que liam e leem a deslumbrante descrição da nova Jerusalém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A éfrase, embora ainda não conhecida por esse nome no oitavo século a.C., tem na *Ilíada* de Homero seu uso mais antigo. Ao descrever o escudo de Aquiles sendo forjado

²² Sobre a autoria do Pentateuco, ver: Nichol; Silva (2012, p. 181-183).

pelo deus Hefesto durante a épica batalha entre gregos e troianos, o poeta, ao longo de 126 versos do canto XVIII, transforma a descrição de um objeto em uma narrativa tão rica em ações e detalhamento que seria impossível fabricá-lo em realidade. Isso é écfrese, uma descrição sobremodo clara e vívida que tem o poder de tornar palavras em imagens repletas de movimento.

Como ferramenta retórica, ela aparece de forma sistematizada como parte dos exercícios para a educação avançada de jovens no mundo greco-romano a partir do primeiro século AD. Os progymnasmata eram livros-texto preparados para a instrução de jovens na arte da retórica, a área de estudo mais valorizada então. Argumentamos que, embora João pudesse não ter tido acesso à educação avançada, a retórica era o campo de estudo mais apreciado de sua época e, naturalmente, deve ser considerada como parte do pano de fundo da produção literária do período, inclusive o Apocalipse.

Assim, dado o contexto de valorização da retórica em que João vivia ao final do primeiro século AD, somado ao fato de que a revelação que recebera de Jesus Cristo fora essencialmente visual, e estando o vidente sob o dever de escrever o que visse (Ap 1:2, 11), defendemos que o apóstolo utilizou, a partir das imagens do AT, a écfrese como técnica para descrever suas visões ao longo do Apocalipse, das quais destacamos a da nova Jerusalém.

Assumindo que a écfrese tem o propósito de transformar leitores em espectadores, procuramos demonstrar que João, embora pudesse ter relatado suas visões de forma simplificada, aprofundou sua descrição em detalhamento e exuberância a fim de ajudar os cristãos da Ásia Menor a terem a mesma experiência sobrenatural que ele tivera, visualmente, por intermédio de palavras.

Em nossa análise de Ap 21:9-22:5, buscamos sublinhar, primeiramente, a comparação da cidade a uma noiva, mostrando o apelo visual que o paralelo desempenha com seu recurso aos adornos que se esperam encontrar na figura feminina que vem ataviada para o seu esposo (Ap 21:2, 10-11).

Em segundo lugar, destacamos doze características da nova Jerusalém no texto que sustentam que este foi escrito de forma provocativa à imaginação, gerando no leitor/ouvinte curiosidade e senso de grandeza, instigados pela exuberância e impossibilidades humanas do lugar: dimensões horizontais gigantescas; altura impossível de ser construída; seu formato; seu movimento; a translucidez e brilho de seus materiais; o apelo à imagética do número doze; a riqueza cromática de seus fundamentos; as portas esféricas; a glória de Deus como fonte de seu fulgor; o rio que brilha ao sair do trono; a árvore que remete o pensamento de volta ao Éden; e a possibilidade de ver a face de Deus. Há, portanto, pelo menos doze aspectos da descrição de Apocalipse 21:9-22:5, além da imagem nupcial, que podem ser associados ao apelo visual pretendido no uso da écfrese.

João enriqueceu o relato ao estimular o leitor a acessar o conteúdo de sua visão

por meio de pensamento criativo que, ao requerer esforço imaginativo, construía na mente uma imagem que encantava tanto pelo mistério das impossibilidades humanas quanto pelo esplendor das possibilidades divinas. Devemos a João a riqueza efrástica de sua descrição, capaz de nos tornar espectadores do privilégio que lhe fora concedido.

Mesmo assim, retomamos Dara (2005, p. 5) ao dizer que a éfrase cria, por meio da tensão entre a imaginação e a imagem, uma nova arte, a qual não vem para se sobrepor à imagem, mas para entrar em seu espírito. O que vemos, portanto, no Apocalipse, não é exatamente a nova Jerusalém, mas uma representação verbal da representação visual que foi impressa na mente de João durante a visão.

O discípulo amado foi até onde sua capacidade descritiva o podia levar, mas restava aos leitores de então, bem como aos de hoje, fortalecer a esperança de ver, um dia, enfim, não por éfrases, não por descrições alheias, mas com os próprios olhos, a glória da face de Deus refletida em Sua noiva.

Por mais perto que as palavras cheguem, por mais profundo que seja o sonho de salvação, por mais imaginativos que possamos ser, tudo quanto sabemos da eternidade será arte nova, enquanto não encontrarmos sua realidade. “A linguagem é demasiadamente fraca para tentar uma descrição do Céu. [...] A linguagem mais exaltada não consegue descrever a glória, ou as profundidades incomparáveis do amor de um Salvador” (White, 2008b, p. 414). Porém, graças damos a Deus por isso. Não importa quão longe o pensamento alcance, a beleza de Sua glória sempre estará um passo à frente, emudecendo-nos com novas pinceladas dessa grandeza que foi revelada a pequenos.

REFERÊNCIAS

CONNEL-ROSS, B. **Ekphrasis: putting the art into language arts – drawing on art and visual representation to teach writing.** 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Texas, El Paso, 2006.

DANIEL-ROPS, H. **A vida diária nos tempos de Jesus.** 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2008.

DARA, K. M. **Love calls us to defenseless things: how ekphrasis enriches the arts.** 2005. 189 f. Dissertação (Doutorado em Letras) – Drew University, Madison, 2005.

DEDEREN, R. (Ed.). **Tratado de Teologia Adventista do Sétimo Dia.** Tatuí: CPB, 2011. p. 874-885.

DEMPSEY, C. J. Revelation 21:1-8. **Interpretation**, Portland, v. 65, n. 4, p. 400-402, Oct 2011.

DOUGLAS, J. D. (Ed.). **O Novo Dicionário da Bíblia.** 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2003.

EASTON, D. F. **Schliemann's excavations at Troy, 1870-1873.** 1990. 734 f. Dissertação (Doutorado em Arqueologia) – University of London, University College London (United

Kingdom), Ann Arbor, 1990.

FARNELL, F. D. Is the gift of prophecy for today? **Bibliotheca Sacra**, v. 150, n. 598, p. 171-202, Apr 1993.

FRANCIS, J. A. Metal maidens, Achilles' shield, and Pandora: the beginnings of "ekphrasis". **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 130, n. 1, p. 1-23, Mar/May 2009.

GRIERSON, S.; ORME, S. Speak out! How ekphrasis inspires writing on the edge. **English Journal**, Urbana, v. 104, n. 6, p. 47-54, July 2015.

HARTOPO, Y. A. **The marriage of the lamb**: The background and function of the marriage imagery in the book of Revelation. 2005. 244 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia) - Westminster Theological Seminary, Ann Arbor, 2005.

HOUSE, P. R. **Teologia do Antigo Testamento**. São Paulo: Vida Acadêmica, 2009.

JOHNSON, D. **Has modern archeology proved the reality of Homer's "Iliad"?** 2007. 37 f. Dissertação (Mestrado em Humanidades) - California State University, Dominguez Hills, Ann Arbor, 2007.

JOHNSON, W. G. Apocalíptica bíblica. *In*: DEDEREN, R. (Ed.). **Tratado de Teologia Adventista do Sétimo Dia**. Tatuí: CPB, 2011. p. 874-885.

LADD, G. E. **Apocalipse**: introdução e comentário. São Paulo: Mundo Cristão, 1980.

LADD, G. E. **Teologia do Novo Testamento**. São Paulo: Hagnos, 2003.

LURVEY, J. M. **For the healing of the nations**: psychotherapeutic meanings of apocalyptic patterns and images such as the heavenly Jerusalem of Revelation 21:9-22:2. 1983. 308 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia) - The Claremont Graduate University, Ann Arbor, 1983.

MOUNCE, W. D. **Léxico analítico do Novo Testamento grego**. São Paulo: Vida Nova, 2013.

NEUFELD, D. F.; SILVA, V. D. (Coord.). **Dicionário Bíblico Adventista do Sétimo Dia**. Tatuí, SP: CPB, 2016. v. 8.

NICHOL, F. D.; SILVA, V. D. (Ed.). **Comentário Bíblico Adventista do Sétimo Dia**: Gênesis a Deuterônômio. Tatuí, SP: CPB, 2014. v. 1, 4 e 7.

PALMER, E. Imagining space in Revelation: the heavenly throne room and the new Jerusalem. **Journal of Theta Alpha Kappa**, v. 39, n. 1, p. 35-47, 2015.

RODOLPHO, M. **Écfrase e evidência nas letras latinas**: doutrina e práxis. 2010. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RUSSELL, K. A. A call to sanctified resistance: Revelation 21:1-6. **Review & Expositor**, v. 109, n. 3, p. 459-463, 2012.

SHELLENBERG, R. S. Seeing the world whole: intertextuality and the new Jerusalem (Revelation 21-22). **Perspectives in Religious Studies**, v. 33, n. 4, p. 467-476, 2006.

SERAFIM, A. Making the audience: ekphrasis and rhetorical strategy in Demosthenes 18 and 19. **Classical Quarterly**, Oxford, v. 65, n. 1, p. 96-108, May 2015.

SILVA, V. D. **Pelo sangue do Cordeiro**: a vitória do remanescente na batalha final – o Apocalipse à luz das Escrituras. Tatuí, SP: CPB, 2015.

VANHOOZER, K. J. (Ed.). **Dictionary for Theological Interpretation of the Bible**. 2. ed. Michigan: Baker Academic, 2001.

WHITAKER, R. J. **Seeing God**: ekphrasis, vision, and persuasion in the book of Revelation. 2014. 338 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Chicago, Ann Arbor, 2014.

WHITE, E. G. **An exhaustive Ellen G. White commentary on Revelation**. Oklahoma: Academy Enterprises, 1980. v. 2.

WHITE, E. G. **História da redenção**. Tradução de Ivan Schmidt. 11. ed. Tatuí, SP: CPB, 2008b.

WHITE, E. G. **O grande conflito**: entre Cristo e Satanás. 43. ed. Tatuí, SP: CPB, 2008a.

ZEITLIN, F. I. Figure: ekphrasis. **Greece & Rome**, Watford, v. 60, n. 1, p. 17-31, Apr 2013.