

O IMPERADOR AUGUSTO E A SUA REDE DE SOCIABILIDADES: *o espaço teatral como meio de legitimação imperial (séc. I. A. C./séc. I. D.C)*

LETÍCIA AGA PEREIRA PASSOS

Mestra em História e Cultura Política (UNESP)

leticiaagapereirapassos@gmail.com

Orientadora: Margarida Maria de Carvalho (UNESP)

RESUMO

O período que conhecemos como Principado foi o resultado de um longo processo de mudanças nas relações políticas, sociais e econômicas de Roma. Neste importante período de transição, entre República e Principado, estão as ações de Augusto que, juntamente com as artes, literatura e arquitetura, se utilizou da imagem urbana de Roma como uma ferramenta para legitimar o poder de seu novo governo e sua própria imagem. Dentre as inúmeras construções que incentivou, é digna de nota a do Teatro de Marcelo, um dos maiores teatros do Império Romano. Entendemos que havia uma busca de Augusto por congregar toda a sociedade romana em um evento marcado pelo *Princeps*, desenvolvendo a imagem de bom imperador, que propiciava através de seu nome, encenações teatrais e ritos obrigatórios, reforçando as demonstrações do poder romano e dos costumes inseridos na sociedade romana desde a República. Assim, para este artigo, trataremos especificamente da conexão entre o espaço físico do Teatro de Marcelo e a presença do público romano neste edifício. Iremos expor sobre a presença de variados grupos dentro do espaço teatral romano e como a rede de sociabilidade voltava-se para a nova política projetada pelo Imperador Augusto entre os séculos I a.C. e I d.C.

PALAVRAS-CHAVE

Imperador Augusto; Principado; Teatro de Marcelo; espaço teatral; sociabilidades

ABSTRACT

The period we know as the Principality was the result of a long process of changes in Rome's political, social and economic relations. In this important period of transition, between the Republic and the Principality, there are the actions of Augustus who, together with the arts, literature and architecture, used the urban image of Rome as

a tool to legitimize the power of his new government and his own image. The Theatre of Marcellus, one of the greatest Roman Empire's theatres, is situated among these constructions. We understand that there was a search for Augustus to bring together all roman society in an event marked by *Princeps*, developing the image of a good emperor, which provided through his name, theatrical performances and mandatory rites, reinforcing the demonstrations of Roman power and the inserted customs in roman society since the Republic. Thus, for this article, we will deal specifically with the connection between the physical space of the Theater of Marcellus and the presence of the Roman public in this building. We will expose the presence of various groups within the Roman theatrical space and how the network of sociability turned to the new policy designed by Emperor Augustus between century 1 B.C./ century 1 A.C.

KEYWORDS

Emperor Augustus; Principate; Theatre of Marcellus; theatrical space; sociabilities

INTRODUÇÃO

A monumentalidade e os estudos de espacialidade compartilham um número variado de elementos. De certa forma, estes campos do conhecimento acabam atrelando o espaço à movimentação de pessoas, objetos, expressões, ideias e práticas de poder. Nesse sentido, Amos Rapoport em *The Meaning of the Built Environment* (1982) discorre sobre uma questão muito relevante para este trabalho. Nesta obra, o estudioso indaga sobre como as pessoas reagem aos ambientes, ou seja, questiona-se a propósito da conexão estabelecida entre as pessoas e os espaços (1982, p. 11).

A respeito disso, podemos perceber que as fundações das cidades etruscas e de Roma adquiriram um viés simbólico reconhecido por seus cidadãos e correspondente aos anseios destes. Todas as partes que integravam a cidade, tais como as muralhas, os templos, os espaços urbanos, os edifícios públicos e privados, foram construídas a partir de uma base ritualística. Buscava-se edificar o ambiente urbano a partir das expectativas de seus concidadãos e antepassados. A forma que a cidade antiga ganhou demonstra a legitimação de uma cultura urbana própria dos romanos, regida muito mais pelos ritos e cerimônias do que propriamente por aspectos econômicos, estratégias de defesa, ou por motivos de ordem higiênica (RYKWERT, 1979). Segundo Fernando Catroga (2013, p. 14-16), a noção e a terminologia de "pátria" (advinda de Homero, *pàtra*, *patras*) remetem a "terra dos pais" (*hē patrís*), possuindo um significado ligado tanto ao enraizamento natal, como à fidelidade a uma terra e a um grupo humano identificado por uma herança comum (real ou fictícia). Para os romanos a *patria communis* (pátria grande) abarcava uma cidade com suas estruturas e heróis, com seu recinto sagrado e seu território demarcado pela religião¹ (COULANGES, 1971, p. 324 *apud* CATROGA, 2013, p. 15).

¹ Destacamos, porém, que a religiosidade não é suficiente para explicar as cidades antigas, ideia proposta pelo estudo positivista e reducionista de Fustel de Coulanges. Tampouco as cidades são explicáveis por si mesmas. É impossível falar sobre história romana sem destacar sobre a importância da pluralidade das cidades antigas (GUARINELLO, 2013).

Segundo Diane Favro, a percepção que as pessoas têm da cidade deriva de suas experiências, isto é, das experimentações adquiridas através dos sentidos provocados pelo espaço físico (cheiros, contatos, sons, entre outros) e do entendimento cultural que estas pessoas compartilham sobre a cidade. Nas palavras da autora:

Cada indivíduo que passa por um ambiente urbano cria uma imagem mental ligeiramente diferente, mas todos os visitantes, em qualquer período, navegam no mesmo ambiente físico e cultural. Como resultado, eles formulam juntos uma imagem urbana coletiva, compartilhando as mesmas características básicas (FAVRO, 2008, p. 2).

A ligação entre os cidadãos romanos e os ambientes urbanos seria, nesse sentido, uma relação imediata e pessoal. Devido à falta de nomes nas ruas e à raridade dos mapas, havia a necessidade de conceituar a localização através de uma base de características urbanas notáveis, ou a partir da referência dos monumentos. Dito de outro modo, boas memórias ligadas ao ambiente eram essenciais para navegar pelos caminhos complicados das maiores cidades e para entender o significado do tecido urbano. Desta forma, além das esculturas, moedas e outras formas de arte, os edifícios e paisagens urbanas também eram uma forma de documento, uma das maneiras mais poderosas de aprender e lembrar (FAVRO, 2008, p. 25).

No contexto de nosso trabalho, o período de transição entre a República e Principado, a cidade de Roma ganhou novos traços urbanos. Augusto, neste momento, mobilizou as artes, a literatura, a arquitetura, assim como a imagem de Roma para legitimar seu governo e seu poder (FAVRO, 2008, p.5). A imagem de Augusto² foi construída, deveras, por vários artífices. A arte, a arquitetura e a literatura³ contribuíram através das imagens que criaram para a construção de uma mentalidade nova, assim como auxiliaram na construção da imagem de Augusto contrapondo-a a de outros personagens públicos, tais como Júlio César e Marco Antônio.⁴ A força das imagens evocava o triunfo e grandeza do imperador, e fugindo do objetivo de “hipnotizar” seus espectadores, havia uma certa procura por expor a imagem de um imperador digno de si mesmo (VEYNE, 2005, p. 213).

Desta forma, focamos em compreender mais profundamente a questão do uso do espaço, especificamente o espaço teatral, e da urgência de entendê-lo também como um instrumento de poder do *Princeps*. Este espaço representava ao mesmo tempo, as celebrações, as atividades religiosas e os momentos de diversão dos romanos, além de ser significativo de uma sociabilidade compartilhada por diversos grupos. Com o aumento da construção dos teatros de pedra, este espaço, em específico o Teatro de Marcelo, adquire uma forte dimensão política e o sentimento, proporcionado pelo imperador, de que vários ideais da República continuariam presentes na nova forma de governo, o Principado.

2 Ver mais, *The Image of Augustus*, 1981, de Andrew Burnett e Susan Walker.

3 Ver mais, *The Power of Imagens in the Age of Augustus*, 1998, de Paul Zanker.

4 Ver mais, *Retratos de Augusto, A construção de um Imperador Romano*, 2016, de Natália Frazão José.

Devido a uma proibição do Senado, até o final da República, o teatro romano estava limitado a estruturas de madeiras provisórias. A primeira construção de um teatro de pedra foi realizada por Pompeu em 55 a.C., na cidade de Roma. Aliado e posteriormente adversário de Júlio César, Pompeu construiu um teatro inspirado nos já existentes gregos, da cidade de Lesbos. Júlio César, temendo ser ofuscado por Pompeu e, ao mesmo tempo, perder prestígio político aos olhos do povo, também intencionou a obra (GRIMAL, 2009, p. 243).

O Teatro de Marcelo ainda permanece visível, e muito bem situado: foi construído na parte sul do Campo de Marte, localizado próximo ao Rio Tibre e outros monumentos importantes. A obra foi concebida por Júlio César, que escolheu o lugar adequado em 46 a.C. Todavia, devido à morte do ditador, em 44 a.C., coube ao novo governante, Augusto, dar continuidade ao projeto, em 23 a.C. (PLATNER, 1929, p. 515; CLARIDGE, 1998, p. 275-276).

Importante evidenciar que, neste momento de transição entre República e Principado, o jovem Otávio, filho adotivo de César, procurava ligar-se fortemente à imagem do pai, explorando até as últimas consequências sua herança política, além de empregar vários artifícios ideológicos para fortalecer seu novo governo.



Figura 1: Atual Teatro de Marcelo

Fonte: BUONFIGLIO, Marialetizia. M.E. Blake e Lo Sviluppo dell' oppus testaceum a Roma: Il' Caso del Teatro di Marcello. In: *Musila e Sectilla, An Internacional Journal of Study of Ancient Pavements an Wall Revetments in their Decorative an Architectural Context*. Fabrizio Serra Editore, Pisa, Roma, 2010, p. 110.

A divinização de Júlio César, por exemplo, foi um fator fundamental para a ascensão de Augusto (ALBERTO, 2004, p. 32). Durante a celebração dos Jogos da Vitória de César (*Ludi Victoriae Caesaris*), em final de julho de 44 a.C., instituídos dois anos antes por Júlio César em honra à padroeira destes jogos, a deusa Vênus *Genitrix*, um cometa teria surgido no céu. “Ninguém duvidou de que este prodígio fosse de origem divina e de que provava a divindade do morto” (GRIMAL, 2008, p. 23). Augusto, então, seria o filho do César divinizado, utilizando-se do título *Diui Iulii filius* (Filho do Divino César).

Assim, este artigo tem como objetivo fazer uma breve análise acerca das questões sociopolíticas relacionadas ao espaço interno do teatro, juntando a dimensão da sociabilidade e as noções arquitetônicas daquele que foi considerado o mais novo e grandioso Teatro de Marcelo. No período do Principado, poderemos ver amplamen-

te como o ato teatral reuniu em si elementos sociais e políticos na exibição dos aplausos, nos atores e peças teatrais, nas vestimentas e decorações teatrais, bem como na distribuição social dentro da arquitetura teatral. Além de congregar ao mesmo tempo vários personagens romanos (incluindo escravos, mulheres e crianças), este espaço esteve, como veremos, diretamente relacionado com a política augustana, efetuando-se em uma arena de demonstração do poder do imperador.

ANÁLISE DE CONCEITOS: *poder, espaço e sociabilidade no mundo romano*

Uma vez que tentamos evidenciar a conexão e a comunicação entre o poder do imperador e a coletividade romana, através do espaço específico do Teatro de Marcelo, concordamos com a noção de poder enquadrada por Ana Teresa Gonçalves. Ou seja, consideramos que aqueles que detêm/conquistam a autoridade se comunicam por intermédio da dimensão teatral para se manterem no comando e exercerem influência sobre os vários segmentos sociais, buscando um consenso social mínimo (2013, p. 32). Esta comunicação, ou troca, que queremos destacar por via das redes de sociabilidade em um espaço político construído pelo *Princeps*, é essencial para o intercâmbio de mensagens e símbolos que permitiram a posição de Augusto neste novo período. O Teatro tornou-se um lugar de convergência de ideias, um dos melhores exemplos do programa imperial e urbanístico de Augusto, bem como um lugar essencial para consigamos compreender este momento de transição.

Ao tratarmos da relação entre o *Princeps* e uma possível rede de sociabilidade no espaço teatral, uma rede que representasse os elementos da nova política do Principado, defendemos a ideia que o Teatro de Marcelo foi um espaço físico e público do poder e da legitimação de Augusto. Um espaço público completo e construído por ele, que carregava inúmeros significados, dentro do edifício e através de seus participantes, na arquitetura e na posição geral que tal prédio ocupava na cidade de Roma.

Na opinião de Norberto Luiz Guarinello, o poder centralizado necessitava buscar um equilíbrio entre vários poderes (alguns maiores, como o do senador, e outros menores, como o do cidadão que recebia sua porção de trigo) dos quais era o fiador em última instância. “Produzindo e reproduzindo desigualdades, o poder imperial exercia-se sobre todos e necessitava, para ser eficaz, da aceitação de todos como o único poder legítimo” (2013, p. 16).

Outra análise relevante sobre esta noção do poder e de suas simbologias é aquela realizada por Georges Balandier em *O Poder em Cena* (1980). Para o autor, por trás de todas as formas de arranjo da sociedade e de organização dos poderes encontra-se presente, governando os bastidores, a *teatrocracia*, que regula a vida cotidiana dos homens em coletividade. Nas palavras de Balandier, este termo considera que,

[...] todo sistema de poder é um dispositivo destinado a produzir efeitos, entre os quais os que se comparam às ilusões criadas pelas ilusões do teatro. [...] O Príncipe deve se comportar como um ator político para conquistar e conservar o poder. Sua imagem, as aparências que tem, poderão assim corresponder ao que os seus súditos desejam encontrar nele (BALANDIER, 1981, p. 4)

Paulo Martins, em seu livro *Imagem e Poder, Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto* (2011), ao ocupar-se das relações entre imagem e poder no tempo de Augusto, orientando-se a partir de uma perspectiva visual e histórico-literária, considerou que o poder em Roma, como em qualquer outra sociedade, não deve ser visto de forma superficial, fechado em si mesmo. Deve, ao contrário, ser analisado por meio de seus prolongamentos, de sua penetração em instituições, “corporificando-se em técnicas e munindo-se de instrumentos de intervenção material que atingem até a mais ínfima camada *societas*” (MARTINS, 2011, p. 35).

Neste sentido, no campo da política associada à história sociocultural, Maurice Agulhon (1987) afirma que um poder político não é somente composto por homens que instauram e manobram certas ideias ou ações. O poder visa fazer-se reconhecer, identificar e, se possível, ser favoravelmente apreciado graças a todo sistema de signos e de emblemas. Complementando com Martins, não basta averiguar ou constatar os poderes de Augusto, mas observar como esse poder atingiu o corpo social de forma equânime, desde os membros das camadas mais pobres até os das mais abastadas; dos membros da *urbs* aos das províncias mais distantes (MARTINS, 2011, p. 36).

Ao tratarmos sobre uma rede de grupos heterogêneos em um determinado espaço e visualizarmos sua contribuição para o ambiente político augustano, devemos analisar primeiramente a noção do conceito de sociabilidade⁵. Um autor clássico e imprescindível para nos aproximarmos deste conceito é o sociólogo alemão Georg Simmel, que considera a sociabilidade um “exemplo de sociologia pura ou formal”, uma forma lúdica e arquetípica de toda socialização humana, sem quaisquer propósitos, interesses ou objetivos que a interação em si mesma (SIMMEL, 1983).

Porém, de acordo com Heitor Frúgoli, a obra de Simmel é marcada pela multiplicidade de direções e pluralidade de perspectivas, exigindo um cuidado e profundidade próprios (2007, p. 8-9). De um modo geral, para Simmel, a sociedade existe como um dos modos pelos quais toda experiência humana pode ser potencialmente organizada e, num sentido concreto, designa um complexo de indivíduos socializados, uma rede empírica de relações humanas operativa num dado tempo e espaço. Em um sentido abstrato, denota a totalidade dessas formas relacionais, através das

5 Um ponto a se ressaltar é que o conceito de sociabilidade possui parâmetros interdisciplinares, perpassando inúmeras áreas das Ciências Humanas, como a Sociologia e a Antropologia. Além de Georg Simmel, outros importantes teóricos e escolas podem ser mencionados, tais como Émile Durkheim, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, entre outros. Nosso fito nesse artigo não é nos aprofundar em todos os conceitos e teorias relacionados ao entendimento da sociabilidade, mas apenas situar o leitor e aplicar tais conceitos em nosso objetivo: a presença de grupos diferentes dentro do espaço teatral, no período da Roma antiga, em específico no Principado do Imperador Augusto.

quais os indivíduos tornam-se parte de tal rede (2007, p. 9). Porém, não basta apenas interagir, pois “é preciso ainda que os indivíduos em interação uns com os outros formem, de alguma maneira, uma unidade, uma sociedade, e estejam conscientes disso” (FRÚGOLI, 2007, p. 9 *apud* VANDENBERGHE, 2005, p. 87). Se diferenciando da escola sociológica francesa, mais especificamente de Émile Durkheim, Simmel mostrou-se contrário a uma ideia de prominência do social sobre o individual. Para o autor clássico a sociedade não é composta apenas por indivíduos, mas de indivíduos em interação (FRÚGOLI, 2007, p. 11).

Outra contribuição sociológica a se destacar, que se aproxima em alguma medida das ideias de Simmel⁶, é a do antropólogo e etnólogo Marcel Mauss. Sua principal contribuição para o tema sociológico é sobre o conceito da dádiva, ou seja, uma análise sobre os fundamentos da solidariedade e da aliança nas sociedades, principalmente a contemporânea. Para Mauss a sociedade é primeiramente instituída por uma dimensão simbólica e existe uma estreita ligação entre o simbolismo e a obrigação de dar, receber e retribuir em todas as sociedades, independentemente delas serem modernas ou tradicionais.

Por fim, discutir sobre indivíduos, sociabilidade e as relações entre grupos distintos é abarcar o espaço, ou seja, a espacialização do social. Frúgoli, ao propor em sua obra *Sociabilidades Urbanas* a compreensão do caráter relacional e situacional de atores e grupos políticos na cidade contemporânea, deixa clara a relação indissociável destas duas noções. Já no artigo *Origens Culturais da Arquitetura* (RAPOPORT, 1984), ao analisar a ideia do fenômeno da arquitetura, o autor Amos Rapoport evoca a necessidade estrutural da mente humana de ordenar o caos através de esquemas simbólicos que, variando entre povos, sempre se apresentam. A arquitetura seria um sistema amplo de comunicação não-verbal que engloba elementos fixos, móveis, semifixos. Por exemplo, o espaço do teatro romano é uma forma de construção alicerçada na composição de seus residentes, na posição daqueles que o frequentam, nos valores sociais referentes ao uso do espaço, no estilo de vida, entre outros elementos.

O Teatro de Marcelo era representativo da sociedade romana. As diferenças sociais eram, assim, espelhadas fortemente na arquitetura do espaço, caracterizada por corredores e entradas separadas segundo as hierarquias sociais. O controle da presença e da movimentação desses grupos no espaço auxiliava, deveras, na composição de um quadro comunicativo mais ordenado entre os indivíduos. Logo, o reforço dos limites de diferenciação, por parte do Imperador Augusto, reiterava os valores republicanos e, ao mesmo tempo, integrava todos os segmentos da população na nova forma de governo que o *Princeps* construía naquele momento. Ou seja, as formas de comunicação e legitimação deste governante eram ampliadas através do edifício de entretenimento.

6 Apesar das aproximações entre as ideias de cada um desses teóricos (Simmel, Mauss, Durkheim, Lévi-Strauss, e outros clássicos da sociologia e antropologia), cada um possui uma contribuição que também os diferencia e distancia. Para saber mais, por exemplo, a propósito da diferença entre as ideias de Simmel e Mauss, ler mais: FRÚGOLI, Heitor Jr. *Sociabilidade Urbana*. Coleção Passo-a-Passo. Jorge Zahar Editores: Rio de Janeiro, 2007, p. 11-13.

REPRESENTAÇÃO DOS ROMANOS NO ESPAÇO TEATRAL: *Lex Iulia Theatralis*

Ao pensarmos nos espaços públicos romanos, até mesmo nas casas privadas, visualizamos locais onde as ideias confluíam. Locais religiosos e políticos, e, dependendo do espaço, lugares de administração, justiça, educação e atividades culturais de todos os tipos, que podiam se tornar objetos de diversão para os habitantes da cidade (ZANKER, 2010, p. 52).

Os recentes estudos da “virada espacial”⁷ demonstraram que o espaço não é apenas um meio inerte onde os eventos ocorreram, mas deve, antes, ser considerado um ator social em uma escala maior.⁸ “O espaço em que os eventos ocorreram não é apenas um fator passivo e limitador dos eventos, mas um participante ativo” (RUSSEL, 2016, p. 17). Porém, como o significado se atrela ao espaço?

A maioria das perguntas sobre o espaço é caracterizada e definida de fato em relação à experiência espacial: como um indivíduo se sente ali. A arquitetura, em particular, existe na forma física que contém e é contida no espaço real, mas também existe virtualmente nas mentes de quem habita. Todo encontro com o edifício cria um novo espaço imaginado, condicionado pela experiência corporal e visual, mas também pelas ideias e ideais, histórias, cultura e humor (RUSSEL, 2016, p. 17).

Como é possível perceber, não é tarefa fácil responder a esta questão, dado que não sabemos o que efetivamente os indivíduos sentiram ou perceberam em relação ao espaço. Assim, podemos apenas rastrear seu significado através de seus comportamentos. Rapoport considera que as pessoas reagem aos ambientes de maneira global e afetiva antes de analisá-los e avaliá-los em termos específicos (1982, p. 14).

No espaço físico do teatro, o ato de assistir aos espetáculos, além de possibilitar integração ao corpo cívico, abria brechas para que a multidão expressasse sua opinião sobre os acontecimentos da cidade e as personagens políticas. Por outro lado, o imperador, representando a obrigação cívica, se beneficiava dos espetáculos para explorar o espaço e construir sua imagem (CORASSIM, 2001, p. 93).

O teatro parece ter sido o primeiro edifício de entretenimento a consagrar ofi-

7 Aqui usamos aspas para indicar que o grande número de pesquisas sobre o espaço, com variadas ramificações, se tornou tão difundido que ganhou um nome próprio: “the Spacial Turn” (RUSSEL, 2010, p. 16). Entre as muitas voltas que o estudo cultural deu na virada do século XX, a virada espacial é uma das mais importantes, principalmente para a conexão entre história e arqueologia. A virada espacial surgiu como meio de superar um historicismo que não considerava o espaço e suplantou seus paradigmas de desenvolvimento, evolução e progresso – atualmente considerados insatisfatórios e obsoletos: princípios com modelos territoriais problemáticos relacionados à natureza colonialista e imperialista (SOJA, 1989, p. 4).

8 Análise de HORDEN, P.; PURCELL, N. *The Corrupting Sea: A Study of Medieterranean History*. Oxford: Blackwell, 2000.

cialmente os arranjos dos assentos com a criação de leis que reforçavam a hierarquia. Já em 194 a.C. o velho Cipião, não sem queixas, concedeu assentos à ordem senatorial no espaço semicircular, denominado *cavea*, em frente ao palco do teatro (SEAR, 2006, p. 6; PARKER, 1999, p. 162). Através do relato de Cícero⁹, sabemos que outro acontecimento reforçou a distribuição: o tribuno Lucio Oto Róscio foi responsável por passar a *Lex Roscia Theatralis* que marcou as primeiras quatorzes fileiras de assentos como propriedade exclusiva da ordem equestre.

Quatro anos depois, em 63 a.C., já como *praetor* urbano e responsável pelos jogos de Apolo, em um momento de suprema importância política, Róscio foi à frente para presidir seus próprios jogos. O tumulto estava estourando na vasta estrutura temporária de madeira, onde mais tarde o Teatro de Marcelo seria construído. “A ordem equestre, em seus novos assentos, explodia em aplausos. As pessoas comuns, nas bancadas atrás, começaram a assoviar. Cada lado esforçava-se para aumentar seu barulho, insultos voavam”.¹⁰ Enquanto isso, próximo ao Templo de Apolo, Cícero dirigiu-se ao Senado. Quando ele ouviu notícias sobre o distúrbio, apressou-se em direção ao teatro, convocando as pessoas da vizinhança do templo de Belona a se juntarem a ele. Chegando lá, Cícero falou tão persuasivamente, que convenceu a multidão a voltar para as arquibancadas e competir com os equestres na torcida de Róscio (PARKER, 1999, p. 162).

Assim, a audiência romana foi dividida em três zonas e cada conjunto de fileiras correspondeu a um *rank* da sociedade romana: senadores, equestres e a multidão. As variadas estruturas do teatro, mesmo as grandiosas estruturas temporárias da era republicana ou o teatro de pedra de Pompeu, garantiam a hierarquia social. Os senadores tinham suas próprias entradas, separadas das demais, duas passagens abobadadas (*aditus maximi*) que levavam diretamente à orquestra.

De acordo com Caio Suetônio Tranquilo, em a *Vida dos Doze Césares*¹¹, Augusto quis reafirmar tais regras, uma vez que ficou indignado por ninguém ter oferecido uma cadeira ao senador que chegara atrasado ao teatro lotado de Puzoules. Nas palavras do biógrafo romano,

[Augusto] corrigiu a extrema confusão e desordem reinantes nos espetáculos, regularizando-os, comovido pela injúria feita a um senador

9 Cic. Cartas a Ático. 2. I. 3.

10 Para a menção do discurso que Cícero escreveu: Cic. Corn. Fr. 53p. Outros autores antigos como Plutarco (Cic. 13) e Plínio (HN 7.117) relatam o mesmo acontecimento.

11 Segundo Natália Frazão José, a biografia dos Doze Césares traz ricas descrições e muitos detalhes sobre os imperadores romanos, servindo de documento histórico a inúmeros historiadores. Porém, ao escrever a obra, entendemos que tal autor, por não ter vivido no período de Augusto, fez uma construção passional do Príncipeps. Dessa forma, sua leitura demanda de nós certos cuidados. Suetônio pertenceu a um dos grupos das elites romanas e desempenhou uma função social na administração imperial, desse modo, estabeleceu laços com os integrantes da corte imperial, “relações que influenciaram tanto na sua vida pública quanto a produção de seus escritos” (JOSÉ, 2016, p.118). A produção de tal discurso representa um instrumento de poder e carrega a intenção de legitimar tanto a figura de determinados Príncipeps, como de enaltecer o sistema político do Principado (2016, p.247).

a quem a numerosa assembleia que assistia aos frequentadíssimos espetáculos de Puzoles negara passagem. O Senado decretou que, em qualquer representação pública, fosse onde fosse, a primeira fila de localidades seria reservada aos senadores. Em Roma, vedou aos deputados das nações livres e aliadas o sentarem-se na orquestra, porque notara que vários desses enviados eram descendentes de libertos (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*, 71.44).

A preocupação de Augusto em relação a esses assuntos é demonstrada pelo aprimoramento da lei de Róscio, através da *Lex Iulia Theatralis*, que detalhava a disposição do público nos assentos. Estabeleceu-se por intermédio dessas leis, pois, um conjunto de regras que orientava o decoro e definia a localização dos grupos (*ordines*) e demais pessoas dentro do espaço teatral. De acordo com Gilvan Ventura da Silva, a preocupação de Augusto em reforçar a hierarquização ocorreu em duas etapas. A primeira aconteceu em 26 a.C., quando o imperador solicitou aos senadores que votassem determinando que, em todos os espetáculos, as fileiras iniciais fossem reservadas aos senadores (o que valeria tanto para Roma, quanto para as outras províncias, conforme descrito por Suetônio). Já a segunda etapa ocorreu alguns anos mais tarde, entre 20 a 17 a.C., com a implementação da *Lex Iulia Theatralis* (SILVA, 2015, p. 259).

A *cavea* foi então dividida em cinco seções horizontais (*maeniana*), separadas por meio de muretas (*podia*), denominadas orquestra, *ima*, *media*, *summa cavea* e a galeria superior. Da parte inferior até a galeria superior, pode-se ver a pirâmide social romana (Fig. 2).

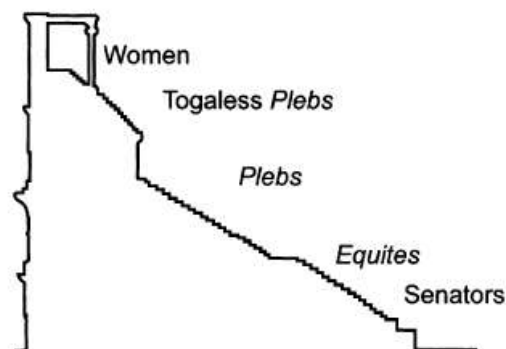


Figura 2: Ordem social dos assentos no teatro romano

Fonte: ROSE, Peter. Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study of Functional Design. Papers of the British School at Rome, Vol. 73, 2005, p. 101.

A propósito da presença dos senadores no teatro, Suetônio afirma que o *Princeps* fez o corpo senatorial voltar ao seu antigo número por meio de duas eleições. A primeira eleição teria ocorrido entre os senadores, já a segunda teria sido fruto da decisão do *Princeps* e de Agripa.

Foi nesta época que ele presidiu o Senado armado de uma couraça sob a toga e de gládio à cinta, enquanto dez amigos seus, dos

mais robustos, cercavam a sua cátedra. Refere Cordo Cremúcio que nenhum senador era, então, admitido perto dele a não ser sozinho e depois de haver sido revistado. Convidou muitos senadores a se demitirem simplesmente, conservando, mesmo, aos demissionários, as insígnias da ordem, o seu direito à orquestra para os espetáculos e nos festins públicos (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*, 71.35).

Percebemos que, mesmo com a retirada de opositores do corpo senatorial, Augusto não dissolveu o direito da utilização da orquestra, em parte pelo status que a posição oferecia nesse espaço público teatral e em outros edifícios de entretenimento. De acordo com a análise de Camila Ferreira Paulino da Silva, a reorganização do Senado empreendida por Augusto e Agripa – algo que é justificado pela chave do resgate dos costumes – foi uma forma que eles encontraram para fortalecerem suas posições. Porém, a conservação dos direitos evidencia a constante negociação entre as elites e o Senado: “o imperador não podia simplesmente expulsar as pessoas do Senado, sem fornecer algo em troca, e nem fazer isso sem ter que se precaver de possíveis retaliações” (2018, p.61).

Augusto posicionou os soldados logo após os senadores, pois os primeiros (os soldados) haviam sido condecorados, ou seja, agraciados com a coroa cívica, por terem salvado a vida de um de seus companheiros. Já nas primeiras quatorze fileiras da *ima cavea*, a ordem dos equestres sofrera repartição entre os assentos. Segundo um comentário de Horácio (*Epodos*, 4. 14-15), os que haviam servido como tribunos militares e os que ganharam a posição de magistrados júnior (conhecidos como *X viri*) foram autorizados a ocupar as duas primeiras fileiras da *ima cavea*, numa posição superior aos outros equestres (SILVA, 2015, p. 260; EDMONDSON, 2002, p. 13-14). Mas Elizabeth Rawson, em seu artigo *Ordinum: Lex Julia Theatralis* (1987), indica que dificilmente existiram tribunos militares suficientes, em Roma e em outros lugares, para preencher as duas linhas. Tal como Peter Rose (2005, p. 4), acreditamos que outros equestres teriam tido permissão para ocupar este espaço.

Em alguma data antes de 19 d.C., os equestres foram divididos por idade (em grupos de *seniores* e *iuniores*) e receberam blocos separados de assentos (*cunei*). Sabemos que, no mesmo ano, um dos *cunei iuniorum* foi renomeado como Germânico¹², em homenagem a tal membro da dinastia Júlio-Claudiana que havia morrido prematuramente naquele ano.¹³ Temos notícias também de que havia os *cunei* Lúcio e Caio, que provavelmente receberam esses nomes após a morte dos netos de Augusto, respectivamente em 2 e 4 d.C. (EDMONDSON, 2002, p. 14).

12 Germânico Júlio César foi um membro da dinastia Júlio-Claudiana e um general romano. Augusto era seu tio-avô e Tibério seu tio. Germânico era bem querido por Augusto, além de ser considerado carismático pela população de Roma. O Príncipe quase o considerou como herdeiro, porém, em 4 d.C. decidiu a favor de Tibério como sucessor, mas com a condição de que Tibério adotasse Germânico como seu filho e o colocasse como seu herdeiro. Para firmar a adoção, Germânico casou-se com a prima de segundo grau pelo lado de sua mãe, Agripina, neta de Augusto. SALISBURY, Joyce. *Women in the Ancient World*. Santa Barbara, California: ABC Clio, 2001, p. 2; LEVICK, Barbara. *Tiberius the Politician*. Routledge, 1999, p. 30-330

13 Tácito, *Anais*. 2.83.

Sobre a organização dos lugares ocupados pelos equestres, Suetônio destaca a mudança da aplicação da lei teatral realizada por Augusto. Os cavaleiros arruinados pelas guerras civis que não ousavam assistir aos jogos nas primeiras 14 fileiras, com receio de incorrerem a pena teatral. Eram penalizados aqueles que se sentavam nos 14 degraus, uma vez que não possuíam um pecúlio de 400 mil sestércios. Conforme declarou Augusto, esta pena devia ser aplicada apenas aos que jamais tivessem possuído – os parentes inclusive – o censo equestre.

No que tange à distribuição, atrás das quatorze fileiras equestres e na frente da plebe romana, foram instalados os aparitores, funcionários (secretários, arautos, mensageiros) que prestavam serviço aos magistrados romanos. Rawson cita que provavelmente os escravos públicos¹⁴ tinham seus assentos reservados nesse espaço, pelo menos logo após o período de Augusto. “Estes formaram um grupo privilegiado, social e legalmente marcado por uma roupa especial, o *limus cinctus*¹⁵” (1997, p. 89). Em seguida, distribuída pelo restante da *ima cavea*, *media*, *summa cavea* e pórtico, encontrava-se a população em geral (SILVA, 2015, p. 260).

A plebe romana também apresentava-se dividida. Os soldados em serviço, provavelmente os veteranos, foram colocados na plebe, mas recebiam seus próprios assentos. Segundo Suetônio, no período em que Augusto estava em conflito com o irmão de Marco Antônio (Lúcio Antônio) e assistia aos jogos, fez expulsar pelo bedel um simples soldado que se sentara num dos quatorze palanques (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*, 71.14).

À direita estavam os cidadãos casados (*mariti*) e à esquerda os rapazes que ainda portavam a *toga praetexta* (vestimenta daqueles que não haviam alcançado a idade adulta, ao contrário dos que usavam a *toga uirilis*) (EDMONDSON, 2001, p.14). Suetônio, ao mencionar o restabelecimento de antigas cerimônias a mando de Augusto (entre elas, as festas lupercais e os jogos seculares), explana a decisão do *Princeps* a respeito da presença de crianças nos espetáculos noturnos:

Proibiu as crianças impúberes de concorrerem às lupercais e, igualmente, os jovens de ambos os sexos de assistirem a qualquer espetáculo noturno, a menos que fossem acompanhados por algum parente idôneo. Ordenou que, duas vezes ao ano, se ornassem os lares compitais com flores (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*, 71.31).

Na condição de acompanhantes dos rapazes, os professores (*pedagogos*), mui-

14 Segundo Franco Luciani, além de escravos privados, pertencentes a senhores privados, e escravos imperiais, que eram propriedade dos imperadores, havia também os chamados escravos públicos (*serui publici*): eram indivíduos não-livres que não eram propriedade de um particular, mas de uma comunidade. Os escravos públicos em Roma estavam sob a autoridade do Senado Romano, enquanto nas cidades italianas e provincianas estavam sob a autoridade dos conselhos locais. Esses servos eram empregados para uma variedade de tarefas administrativas e serviços públicos humildes, mas cruciais. LUCIANI, Franco. “Public Slaves in Rome and in the Cities of the Latin West: New Additions to the Epigraphic Corpus”. From Document to History. Brill, 2019. 279-305.

15 Cita como exemplo, uma inscrição referente aos escravos de Arval. Ver mais: W. Eder. *Servitus Publica*. Wiesbaden, 1980.

tos deles escravos ou libertos, foram autorizados a se sentarem ao lado de seus alunos. Na *media cavea* estavam presentes os cidadãos nascidos livres (*ingenui*) e seus variados grupos. Segundo Silvia:

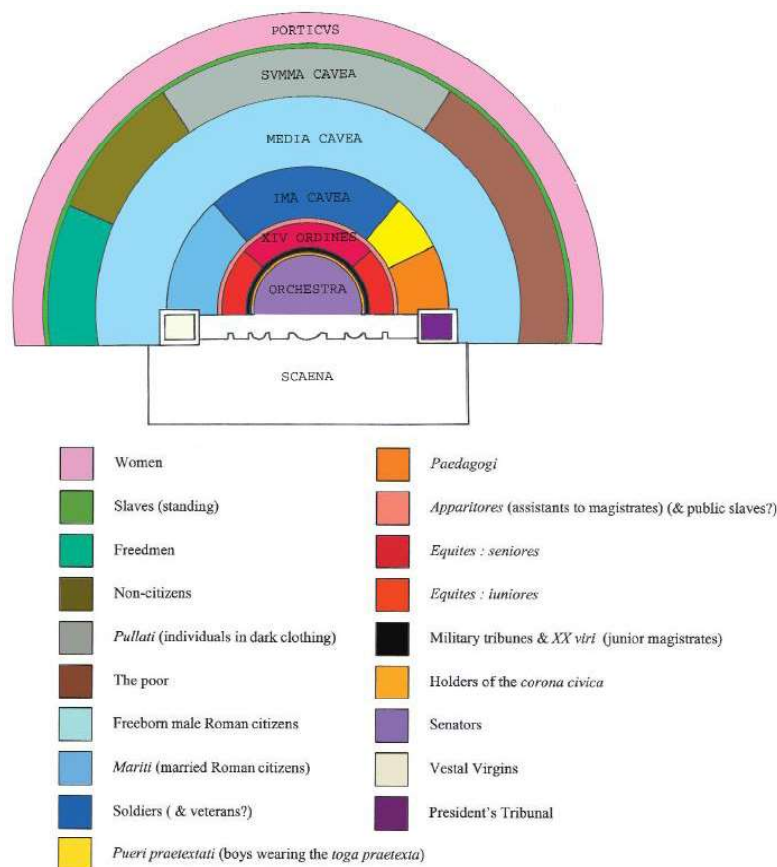
Temos conhecimento que alguns assentos da *cavea* eram reservados em nome de determinadas personagens ou *collegiae* (associações profissionais), como no teatro de Bostra, onde inscrições demonstram que uma parte da *media cavea* pertencia aos *collegiae* dos bronzeiros e joalheiros. Havia também o hábito de numerar as fileiras de assentos, começando pela parte inferior. Nesse caso, os bilhetes, usualmente confeccionados em osso ou marfim e representando um peixe, um pássaro ou mesmo uma porta (a entrada principal do teatro) trazem a indicação precisa do assento (SILVIA, 2015, p. 256).

Já na *summa cavea* ficavam as categorias inferiores da sociedade romana. Nas palavras de Suetônio “Interdisse o centro do anfiteatro às pessoas vestidas de preto”. Ou seja, romanos que, não podendo adquirir uma toga branca, eram obrigados a portar a túnica negra (*pullatus*): libertos, estrangeiros e pobres em geral. Logo depois da *summa cavea* vinha o recinto dos escravos e, por último, nas cadeiras dispostas sob o pórtico coberto, as mulheres comuns, uma vez que as virgens vestais e as mulheres da família do imperador (*domus caesaris*) assentavam-se numa das tribunas laterais da orquestra.

Desta forma, podemos perceber a importância que o *Princeps* atribuiu à organização social romana e à criação de limites entre as diferentes ordens. Em paralelo à distribuição dos romanos no espaço teatral, Augusto também sublinhou sua preocupação em tentar regular os tipos de casamentos entre os romanos. Suetônio, ao tratar da correção e do restabelecimento das leis realizadas por Augusto (como a lei suntuária¹⁶, aquelas referentes ao adultério, à pudicícia, à intriga e ao casamento das diferentes ordens), afirmou que, a lei que regulava o casamento era tão severa que encontrou oposição em sua realização.

Supomos que Augusto, em um momento de extrema importância, ou seja, de estruturação de seus poderes como primeiro imperador de Roma, procurou vários elementos que reforçassem as tradições morais da República e, conseqüentemente, de suas divisões hierárquicas. Por isso, ele se colocou como o restaurador da cidade de Roma, através da reorganização urbanística, assim como dos valores essenciais do cidadão romano. Unindo a construção de um edifício de entretenimento, com cerimônias e diversão a todos do povo, o novo teatro desempenhou um papel importante na consolidação da ordem social, uma vez que nele o povo romano se deparava com sua própria estrutura social.

16 Horácio, nas suas Odes e no Canto Secular, cita os felizes efeitos da lei sobre os adultérios, sobre a pudicícia e sobre o casamento das diferentes ordens; cf. Horácio, Odes, IV, 5 e IV, 15; Canto Secular, 17.



Seating in the theatre and the ideals of Roman social organization according to the lex Iulia theatralis (J. Edmondson)

Figura 3: Distribuição social no edifício teatral pela *Lex Iulia Theatralis*, Augusto

Fonte: EDMONDSON, J. Public spectacles and Roman social relations. In: BASARATTE, N.; CASTELLANO, HERNÁNDEZ, A. (ed.). *Ludi romani: espectáculos en Hispania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2002, p. 9.

IMPERADOR AUGUSTO, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO NO TEATRO DE MARCELO

Ao nos depararmos com a hierarquia da sociedade romana no Teatro, perceberemos a importância da presença e das formas de visibilidade que confirmavam e confrontavam o status social e político da população romana. Conforme Holt N. Parker, em seu artigo *The Observed of All Observers: Spectacle, Applause, and Cultural Poetics in The Roman Theater Audience* (1999), o teatro era preeminentemente um lugar perfeito para a autoexibição e autorrepresentação da pessoa pública (*self-fashioning*).

Como um espaço onde toda Roma se reunia, o teatro oferecia uma arena inigualável para a demonstração de poder. Nas palavras de Parker, as áreas designadas de assentos, além de serem uma marca de honra, cumpriam a função prática - nem sempre notada - de garantir que as elites participassem de uma audiência. O autor pressupõe que a parte principal da audiência já estava presente, quando os senadores andavam através de suas entradas especiais abaixo. Já os cidadãos que queriam

bons lugares, eram forçados a tomarem seus lugares de manhã ou mesmo no meio da noite (PARKER, 1999, p. 165).

Além da hierarquia, um ponto a ser ressaltado é o uso das vestimentas específicas e o emprego simbólico da *sella curulis*, uma espécie de cadeira, “um símbolo de poder e cargo” (WEINSTOCK, 1957, p.148). Júlio César, em 45 a.C., recebeu roupas triunfais em todos os jogos, utilizando uma coroa de louros em todos os momentos e um sofá especial na orquestra.¹⁷ Também foi o primeiro a receber o direito de sentar-se com os tribunos nos jogos, com uma cadeira e uma coroa, ambos de ouro, este último talvez para exibição caso César não estivesse presente.¹⁸ O Senado concedeu a Otaviano o direito de mostrar a coroa e o trono de César antes que ele entrasse para assistir todos os jogos e, mais tarde, Augusto recebeu a coroa triunfal para usar em todos os festivais e sentou-se na *sella curulis* (na orquestra) durante os jogos de abertura do Teatro de Marcelo.¹⁹

Com a construção do Teatro de Marcelo, o *Princeps* se colocava como ator principal, aquele que se sentava aos olhos de todos. Apresentava-se também como editor, já que era o responsável por fornecer as atividades de entretenimento. Sua posição privilegiada era clara para todos os presentes.²⁰ Conseqüentemente havia uma tentativa de controlar sua autorrepresentação e recepção. “Ele deve ser o doador de imagens, nunca o objeto de outras interpretações”. Havia, ademais, o reforço de sua autoridade, seu poder e sua magnificência por meio de sua presença neste palco, recebendo e controlando seus aplausos. Segundo Erick Gunderdon, ao estudar a centralidade do espaço fornecido por outro edifício de entretenimento, o Anfiteatro flaviano, o imperador “é um ator importante; seu papel é o central; e, em outro momento de duplicação, é o olho para o qual o espetáculo é apresentado. Assim, ele é o protagonista e o espectador ideal” (GUNDERDON, 2003, p. 640).

A comunicação entre o imperador e o povo através dos espetáculos demandava uma relação de frases, símbolos e comportamentos. Os sentimentos da população poderiam ser naturalmente expressados e sentidos através de outras ocasiões mais informais, porém o caráter particular das trocas distintas que ocorreram entre o povo e o imperador nas exposições públicas derivou do fato de que esses eram eventos oficiais anunciados com antecedência que possuíam seus próprios rituais e associações (MILLAR, 1977, p. 369-370).

17 Dião Cássio, História Romana, 42.19.3.

18 Dião Cássio, História Romana, 44.4.2, 6.3.

19 Segundo Suetônio, ao explicar sobre os títulos de Augusto, entre eles Pai da Pátria que lhe foi outorgado com uma anuência pronta, profunda e universal, em 5 de fevereiro do ano 2 a.C., primeiramente o povo lhe enviou, a este respeito, uma deputação ao Ácio. Depois, em vista da sua recusa, foi em massa ao seu encontro e coroou-o de louros, ao momento em que, em Roma, ia assistir a um espetáculo (Suetônio, Vida dos Doze Césares, 71.49); “Outra vez, por ocasião dos espetáculos consagratórios do Teatro Marcelo, ao se romperem as ligaduras da sua cátedra curul, caiu de costas” (Suetônio, Vida dos Doze Césares, 71.43).

20 Relato de uma passagem em que Augusto, estando no teatro, comentou a um homem, pertencente à ordem equestre, sobre a bebida, e o homem respondeu que Augusto não precisava se preocupar em perder o lugar caso ele se levantasse (Quint. Inst. 6.3.63.).

Conforme destacado na obra *Doze Césares*, Augusto e sua família apreciavam os jogos. Nela, é lembrado que Augusto tinha o costume de observar os jogos no terraço da casa dos seus amigos e dos seus libertos. Por vezes, da galeria imperial, sentado entre a mulher e os filhos. O biógrafo reforça o gosto do imperador por estas atividades ao frisar que se ausentava do espetáculo durante várias horas e, também, por dias inteiros. Suetônio ainda faz uma comparação entre os atos de César e de Augusto:

Desculpando-se de tal falta, designava os que o deviam substituir na presidência. Quando, porém, a eles comparecia, de nada mais se ocupava, para evitar murmúrios populares, tais como os provocados – dizia – por César, seu pai, que se entregava, no decurso dos espetáculos, a ler memórias e cartas e, ao mesmo tempo, a respondê-las. Isso, talvez, porque gostasse dos espetáculos, como nunca escondeu, e, algumas vezes, chegou a confessar ingenuamente (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*, 71.44).

De acordo com Alan Cameron, de todas as virtudes, reais e imaginárias, creditadas em diferentes épocas a diferentes imperadores, talvez a mais importante e menos discutida seja a *civilitas*. Em nenhum lugar o imperador se esforçou mais para aparecer como o primeiro cidadão entre seus contemporâneos do que nos jogos. “Se ele pudesse dominar o toque popular, poderia haver sua própria propaganda encarnada” (CAMERON, 1999, p. 175). Este quadro foi visto em Augusto, a exemplo de sua tentativa de se aproveitar do erro de César, sendo caridoso para não fazer nada além de assistir.

Ademais, as celebrações presentes no espaço permitem observar as ligações complexas entre a realidade simbólica e o funcionamento concreto das relações sociais. As celebrações festivas, no período imperial, agiam igualmente como um campo de confronto dos antagonismos de grupo e eram uma oportunidade nítida de integração de todas as camadas sociais em torno da pessoa do *Princeps* (ALMEIDA, 1994, p. 60 *apud* CLAVEL-LÉVEQUE, 1986, p. 2563). Segundo Russel, o teatro ofereceu diferentes experiências de lazer, à medida em que a comunidade se reunia para ser vista, celebrar os deuses e expressar seu poder político ao aplaudir e vaiar figuras proeminentes (RUSSEL, 2016, p. 153).

As representações cênicas, mais que outros tipos de atividade apresentadas, se prestavam às reivindicações de caráter coletivo. “O traço mais interessante das manifestações – das quais o teatro era simultaneamente o objeto da ocasião – era que sua origem não estava restrita ao público” (ALMEIDA, 1994, p.51). Com frequência, os distúrbios nasciam da própria apresentação, isto é, do conteúdo político, fosse por vontade do autor ou dos atores, fosse por alusão intencional ou não aos fatos marcantes. O espaço teatral se constituía, em todos os aspectos sociais, como um meio aberto à expressão política. Além disso, estes espaços de espetáculos também eram marcados por reivindicações, permitindo a conexão e comunicação entre o *Princeps* e a população romana.

Cícero em uma carta que dirigiu a seu irmão (Quinto), diz: “Porque em três lugares o julgamento e a vontade do povo romano podem ser demonstrados especialmente: nas reuniões públicas (*contio*), nas assembleias de votação (*comitia*) e nos assentos dos jogos (teatro e circo) e os gladiadores.”²¹ O teatro, ao mesmo tempo em que oferecia organização para a demonstração do poder político, deixava as elites abertas a uma comunicação que poderia ser, ou não, positiva. Segundo Parker, os romanos se encontravam ligados por um duplo vínculo culturalmente determinado: serem observados publicamente era prova de poder, mas, ao mesmo tempo, serem objeto de visão dos outros significava abertura aos ataques.

Por exemplo, um momento de subversão que ocorreu nesse espaço envolveu a aplicação de versos difamatórios acerca da primeira mocidade de Augusto, versos fundados nos maldizeres que Sexto Pompeu e Lúcio Antônio proferiam contra ele (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*, 71.48). Apesar desses momentos, Augusto ainda demonstrou sua autoridade nesses espaços. Ainda que o *Princeps* tenha restringido, nos limites do teatro, a autoridade coercível que os magistrados tinham sobre os atores, parece que tomou para si este assunto. Segundo Suetônio, o *Princeps* reprimiu, rigorosamente, a licenciosidade dos histriões ao ponto de fazer uso da chibata em três teatros.²² Também exilou Estefânio porque soube que foi servido à mesa por uma dama romana casada, vestida de rapaz e de cabelo cortado. Mandou açoitar, à vista de todo mundo, no vestíbulo da sua residência, o pantomimo Hila, em virtude de uma queixa do pretor (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*, 71.45).

Houve, todavia, casos de clemência, como o do pantomimo Pilades, oriundo de Sicília, na Ásia menor, e grego de nascimento. O ator foi expulso de Roma e da Itália porque apontou o dedo na direção de um espectador que o vaiava. Porém, escapou do desterro graças à pressão popular que fez com que Augusto anulasse a sentença²³. Ressaltamos com o relato deste acontecimento que a centralização política não liquidou a negociação entre o imperador e os setores sociais. Luciane Omena, em sua obra *Pequenos poderes na Roma Imperial* (2009), evidencia que “a boa convivência do imperador com seus súditos dependia de suas ações moderadoras” (OMENA, 2009, p. 82).

Já com as elites romanas, em especial o grupo senatorial, Augusto utilizava-se da tradicional instituição de amizade (*amicitia*), envolvendo em torno de si relações de aliança. Essa estreita rede de elites permitiu a Augusto criar a estabilidade necessária para implementar mudanças na transição da República ao Principado. Através dessas relações, Augusto procurou apresentar-se como igual aos demais senadores, compartilhando honras com muitos membros do Senado e com os cavaleiros, que se tornaram cada vez mais importantes politicamente.

Com a ordem dos equestres ressaltamos que apesar de Augusto reafirmar distinções claras entre a ordem equestre e a senatorial, o *Princeps* passou a empreender medidas que concedessem maior espaço de atuação a este grupo. Segundo Camila Ferreira Paulino da Silva (2018, p. 271) a importância dos equestres se tornou

21 Cic. Pro Sestio, 106.

22 Os teatros de Pompeu, Balbo e Marcelo.

23 Dião Cássio, 17.5

tão grande que, em determinado momento do Principado, muitos optaram por permanecer nessa ordem, ao contrário do costume anterior de ascender socialmente, passando da ordem equestre para a ordem senatorial.

Desta forma, ressaltamos novamente o uso de um discurso construído, ou seja, uma forma de legitimação do Imperador Augusto através dos usos e das práticas que eram aparentemente tradicionais da República, apesar da concentração de seus poderes. O título *Princeps Senatus* é um exemplo disto. Augusto ganhou um título republicano, que tradicionalmente representava o mais velho e experiente entre os senadores, todavia, o imperador deu um novo sentido ao termo, já que, na prática, Augusto obtinha uma centralização do domínio político de todos os cidadãos e aliados. Através das variadas denominações e outras práticas igualmente essenciais²⁴, o *Princeps* fortaleceu sua posição hegemônica sobre seus pares (COLLARES, 2010, p. 53).

Ao fazer uma análise do comportamento social dos imperadores romanos, numa composição de aproximação e distanciamento entre os conceitos de rei (*supervia*) e de cidadania (*civilitas*), Wallace-Hadrill busca demonstrar a ambivalência inerente à própria posição do governante no exercício de suas funções:

Certos tipos de conduta sugerem que um homem é igual a seus companheiros; outros servem para criar uma distância social. Em termos latinos, o comportamento dos imperadores flutuava entre *civilitas* e *supervia*, a atitude desdenhosa de um rei e de um ser sobre-humano. [...] Segundo Aristóteles, examinando as causas da derrubada de vários tipos de constituição, considera que há duas circunstâncias principais que colocam o monarca em perigo: ódio e desprezo. Para se salvar do desprezo, um monarca deve cultivar uma concha protetora” (WALLACE, 1982, p. 33).

Ainda segundo o autor, distanciando-se de uma caracterização dominante, ora monárquica ora republicana, a ambivalência entre as duas esferas é visível em várias situações. Por exemplo, a construção da imagem do imperador, a partir das moedas, que nos anversos imperiais carregavam a cabeça do imperador, assim como as moedas helenísticas carregavam a cabeça do rei. No entanto, a iconografia do principado enfatiza o status republicano do imperador: sua titulação nesses objetos chama a atenção para as formalidades legais, sem o caráter monárquico (WALLACE-HADRILL, 1982, p.32-33). Ou seja, concordamos com o autor sobre a complexidade do novo governo formado pelo *Princeps*, uma vez que a posição de Augusto não se encaixava em nenhum destes moldes (republicanos/monárquicos), mas sim por trazer diferentes configurações no processo comunicativo romano.

No Principado, Augusto exerceu um grande controle sobre as intervenções topográficas públicas da cidade, mudando a dinâmica de competição aristocrática pela reparação, construção e decoração dos espaços públicos. A exemplo, a estrutura do

24 Por exemplo, o uso de uma ancestralidade de Júlio César e de uma propaganda política urbanística.

espaço público do teatro reflete o poder político, as cerimônias e os rituais públicos tradicionais da sociedade romana. Elementos estes utilizados por Augusto como instrumento de sua legitimação.

CONCLUSÃO

Buscando compreender a sociedade envolvida na nova percepção de governo do Principado, que foi inaugurado por Augusto, objetivamos trazer à tona a importância do espaço público do Teatro para a conexão entre o imperador e estes grupos de apoio tão necessários à manutenção do poder do *Princeps*. Considerando que o teatro foi um espaço de opinião pública, não restrito às elites, mas aberto a todos os segmentos e estratos sociais.

Através do panorama cívico do Teatro de Marcelo, percebemos o quão importante foi o contato de Augusto com todas as camadas da sociedade. E esta conexão era feita através das regras de hierarquização que foram reforçadas pelo *Princeps* no âmbito do teatro, com a criação da *Lex Iulia Teatralis*. Assim, voltando-se para valores mais tradicionais da República, percebemos a preocupação de Augusto em reorganizar tais arranjos, reforçando posições e criando definições, principalmente em relação à ordem equestre.

Porém, notamos que, ao mesmo tempo em que se voltou para os valores tradicionais, Augusto permitiu, no espaço de entretenimento, a presença de toda a população. Uma população que se expressava politicamente e possuía um papel relevante no jogo político. Depois de Augusto, tornou-se comum fazer pedidos ao Imperador nos circos e teatros. Ficando evidente que as solicitações apresentadas em um teatro, com a presença de um grande número de pessoas, eram potencialmente políticas.

Focalizamos o Teatro de Marcelo em nosso estudo exatamente por ele ser um espaço de demonstração desta mistura de elementos da política do Imperador Augusto: o significado da construção de um teatro de pedra para o programa urbanístico augustano, a personificação do momento em que ele foi edificado, com a presença de toda a camada social de Roma ordenada sistematicamente; além dos próprios ritos e cerimônias efetuados no espaço. Sabemos que não podemos elevar um único edifício público a um patamar diferenciado dos outros monumentos importantes para a propaganda imperial de Augusto, porém, além de ser um espaço pouco estudado na historiografia nacional e estrangeira, o Teatro apresenta uma riqueza de aspectos para o estudo do assunto.

FONTES

CÍCERO. *Carta I*, 1 de Marco Túlio Cícero ao irmão Quinto. Tradução de SANTOS, Igor Moraes. Revista de Ciências do Estado, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 78-93, jun./dez. 2018. Título original: Ad Quintum fratrem I, 1. In: M. Tulli Ciceronis Epistularum Ad

Quintum fratrem Libri Tres. *Cf. Epistole al fratello, Quinto e altri epistolari minori. A cura di Carlo di Spigno*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2002, p. 50-95.

CICERO. *Dos Deveres*. Tradução de A. Chiapeta. Revisão de G.C. Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CICERO. Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. *Invectives*. Handbook of Helectioneering. Tradução D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: University of Cambridge, 2012.

CICERO. *Political Speeches*. Translation with Introduction and notes by D. H. Berry. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DIO CASSIUS. *Roman History. Books LXI-LXX*. With an English translation by Earnest Cary. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005.

PLINY, the Elder. *The Natural History*. John Bostock, M.D., H. T. Riley, Esq., B.A., Ed. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137:book=1:chapter=dedication&highlight=plinius>. Acesso em 17 de julho de 2020.

SÊNECA, L. *Cartas a Lucílio*. Tradução, Pref. e Notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

SUETÔNIO, *A Vida dos Doze Césares*. Edições do Senado Federal, volume 171, Brasília, 2012, ISBN: 978-85-7018-420-7.

SUETONIUS. 'Life of Augustus' In: SUETONIUS. *Lives of the Caesars*. Trad. J. C. Rolfe. London: William Heinemann, 1914. (The Loeb Classical Library).

TÁCITO, *Anais*. Trad. J. L. Freire de Carvalho. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores. Vol. I, II, III, IV, V e VI, 1952.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGULHON, M. Politiques, images, symboles dans la France post-révolutionnaire. In: Histoire vagabonde, t. I. *Ethnologie et politique dans France contemporaine*. Paris: Flammarion, 1987.

ALBERTO, PAULO F. *O Simbólico na Construção da Imagem e do Programa ideológico de Augusto: mitos e fundação da Cidade*. Ágora, Estudos Clássicos em Debate 6, Unidade Lisboa, 2004, p. 27-50.

BALANDIER, George. *O Poder em Cena*. Brasília: Edunb, 1980.

BUONFIGLIO, Marialetizia. M. E. Blake e Lo Sviluppo dell' oppus testaceum a Roma: Il Caso del Teatro di Marcello. *Musila e Sectilla, An International Journal of Study of Ancient Pavements an Wall Revetments in their Decorative an Architectural Context*. Fabrizio Serra Editore, Pisa, Roma, 2010, p. 109-122.

- CAMERON, Alan. *The Circus Factions: Blues and Greens at Roman Byzantium*. Oxford: Clarendon, 1999.
- CATROGA, Fernando. Pátria Nação. (p.15-32). In: NAXARA, Márcia e CAMILOTTI, Virgínia. (Org.) *Conceitos e linguagens: construções identitárias*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- CLARIDGE, Amanda. *Roman An Oxford Archeological Guide*. Oxford University Press Inc. New York, 2010. P. 275-276.
- CORASSIN, M. L. *O cidadão romano na República*. Projeto História, São Paulo, n.33, dez. 2006, p. 271-287.
- EDMONDSON, J. Public spectacles and Roman social relations. In: BASARATTE, N.; CASTELLANO, HERNÁNDEZ, A. (ed.). *Ludi romani: espectáculos en Hispania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2002, p. 9-29.
- FAVRO, Diane. "Pater Urbs: Augustus as City Father of Rome". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 51, No. 1, Mar. 1992, p. 61-84.
- FAVRO, Diane. *The Urban Image of Augustan Rome*. Cambridge University Press, 1996.
- FRÚGOLI, Heitor Jr. *Sociabilidade Urbana*. Coleção Passo-a-Passo. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2007
- GONÇALVES, Ana Teresa. *A Noção de Propaganda e sua Aplicação nos Estudos Clássicos: O Caso dos Imperadores Romanos Septímio Severo e Caracala*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. *História Antiga*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
- GRIMAL, P. *As Cidades Romanas*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- GUNDERSON, E. The Flavian Amphitheatre: All the world as stage. In Boyle; Dominik. (Eds.). *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Boston: Brill, 2003.
- HORDEN, P.; PURCELL, N. *The Corrupting Sea: A Study of Medieterranean History*. Oxford: Blackwell, 2000.
- JOSÉ, Natália Frazão. *Retratos de Augusto, A Construção de um Imperador Romano*. Editora Prismas, Curitiba, 2016.
- _____. *Imagem e Poder: construções iniciais acerca das imagens discursivas sobre Augusto nas biografias e histórias do Principado Romano (séculos I a.C. A III d.C.)* [en línea], De Rebus Antiquis 4 (2014). Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/imagem-poder-augusto-biografias.pdf>
- LEVICK, Barbara. *Tiberius the Politician*. Routledge, 1999.
- LINTOTT, Andrew. *The Romans in Age of Augustus*. Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2010.
- LUCIANI, Franco. "Public Slaves in Rome and in the Cities of the Latin West: New Additions to the Epigraphic Corpus". *From Document to History*. Brill, 2019. 279-305.

MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder, Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto*. Edusp, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MARTINS, Paulo Henrique. *A Sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 73, Dez. 2005, p. 45-66

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução Paulo Neves. 3º ed. Catalogação da Fonte de Departamento Nacional do Livro, Fundação da Biblioteca Nacional. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MILLAR, Fergus. *The Emperor in Roman World, 31 bc – ad 337*. Printed in Great Britain by Ebenezer Baylis and Son Ltd. The Trinity Press, 1977.

OMENA, Luciane Munhoz de. *Os Pequenos Poderes na Roma Imperial: os setores subalternos na ótica de Sêneca*. Ilha Vitória: Editores Flor&Cultura, 2009.

PARKER, Holt N. Observed of All Observers: Spectacle, Applause, and Cultural Poetics in the Roman Theater Audience. *Studies in the History of Art*, Vol. 56, Symposium Papers XXXIV: The Art of Ancient Spectacle 1999, p. 162-179.

PLATNER, S. B. *A topographical dictionary of Ancient Rome*. London: Oxford University Press, 1929, p. 513-515.

RAPOPORT, Amos. *The Meaning of Build Environment, A Nonverbal Communication Approach*. The University of Arizona Press Tucson, 1982.

_____. *Origens Culturais da Arquitetura*. In: SNYDER, James C. e CATANESE, Anthony. Introdução à Arquitetura. Rio de Janeiro: Ed. Campus Ltda., 1984.

RAWSON, Elizabeth. *Ordinum: Lex Julia Theatralis. Paper of British School at Rome*, Vol. 55, 1987, p.83-114. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40310839>. Acesso em 19 de julho de 2020.

ROSE, Peter. Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design. *Papers of the British School at Rome*, Vol. 73 (2005), p. 99-130.

RUSSEL, Amy. *The Politics of Public Space in Republican Rome*. Cambridge University Press, 2016.

RYKWERT, Joseph. *A ideia de Cidade. A Antropologia da Forma Urbana em Roma, Itália e no Mundo Antigo*. São Paulo: Perspectiva, 2006, (Coleção Estudos; 234/ dirigida por J. Guinsburg). 1ª Edição, 1976.

SALISBURY, Joyce. *Women in the Ancient World*. Santa Barbara, California, ABC Clio, 2001, p.2; LEVICK, Barbara. *Tiberius the Politician*. Routledge, 1999.

SEAR, Frank Bear. *Roman theatres: an architectural study*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SILVA, Camila Ferreira Paulino da. *A Representação de Augusto no Lugar Social do Poeta no Principado de Augusto a partir das Epístolas de Horácio*. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

SILVA, Gilvan Ventura da. Ordem e Desordem na Cidade Antiga: O Teatro entre a Tradição Clássica e Cristã. In: VIEIRA, Ana Livia Bomfim (Org.); ROSA, Claudia Beltrão da (Org). *Teatro Grego e Romano, História, Cultura e Sociedade*. Editora UEMA, São Luís, 2015.

SIMMEL, Georg. Sociologia. In: MORAES FILHO, Evaristo (org). São Paulo: Atica, 1983.
SOJA, E.W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London and New York, 1989.

VEYNE, Paul. *O Império Grego-Romano*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda, 2009.

ZANKER, Paul. *Augusto y el poder de las imagines*. Madrid: Alianza Forma, 2005.

ZANKER, Paul. By Emperor, for the people: "popular" architecture in Rome. In: BJORN, Edwald C.; NOREÑA, Carlos F (Org.). *The Emperor and Rome, Space, Representation and Ritual*. Cambridge University Press, 2010.