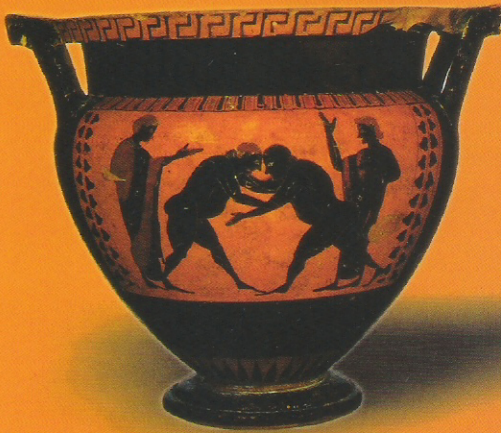


ISSN 1413-5787

Laboratório de História Antiga – UFRJ

HIS70RIA
UNIVERSIDADE DO BRASIL



PHOÏNIX

Maquad X



2009

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
LA PRÁCTICA GIMNÁSTICA EN HISPANIA ROMANA	11
<i>Alberto Ceballos e David Ceballos</i>	
ATLETAS NA IMAGÉTICA ÁTICA DO SÉCULO V a.C.	26
<i>Fábio de Souza Lessa e Edson Moreira Guimarães Neto</i>	
QUEM RI CONSENTE?	42
<i>Amós Coêlho da Silva</i>	
<i>QUID EST LIBERTAS?</i>	
A IMAGEM DO LIBERTO EM SÊNECA, PÉRSIO E PETRÔNIO	58
<i>Fábio Duarte Joly</i>	
ESTRUTURAS NARRATIVAS NAS <i>HISTÓRIAS</i> DE TÁCITO	76
<i>Juliana Bastos Marques</i>	
ESTÉTICA EM ARISTÓTELES.....	91
<i>João Vicente Ganzarolli de Oliveira</i>	
O CAMPO POLÍTICO DE ATENAS NO SÉCULO V a.C.	114
<i>Guilherme Moerbeck</i>	
O "REI DE JUSTIÇA": SOBERANIA E ORDENAMENTO NA ANTIGA MESOPOTÂMIA ...	135
<i>Marcelo Rede</i>	
RESENHAS	
FITZGERALD, William. Slavery and the Roman Literary Imagination . London: Cambridge University Press, 2000. (Roman Literature and its Contents)	147
<i>Sônia Regina Rebel de Araújo</i>	
McKEOWN, N. The Invention of Ancient Slavery? London: Duckworth, 2007, 174 p. (Duckworth Classical Essays)	151
<i>José Ernesto Moura Knust</i>	
PERFIL DA REVISTA	155
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO	156

SUMMARY

EDITORIAL	9
GYMNASTICS PRACTICES IN ROMAN HISPANIA	11
<i>Alberto Ceballos e David Ceballos</i>	
ATHLETES IN ATTICAN IMAGERY OF THE V CENTURY B.C.	26
<i>Fábio de Souza Lessa e Edson Moreira Guimarães Neto</i>	
QUI RIT CONSENT?	42
<i>Amós Coêlho da Silva</i>	
<i>QUID EST LIBERTAS?</i>	
THE FREEDMAN IMAGE IN SENECA, PERSIUS E PETRONIUS	58
<i>Fábio Duarte Joly</i>	
NARRATIVE STRUCTURES IN TACITUS' HISTORY	76
<i>Juliana Bastos Marques</i>	
AESTHETICS IN ARISTOTELES	96
<i>João Vicente Ganzarolli de Oliveira</i>	
LE CHAMP POLITIQUE D'ATHENES DE LE V ^E SIECLE AVANT J.-C.	114
<i>Guilherme Moerbeek</i>	
'ROI DE JUSTICE':	
SOUVERAINETE ET ORDONNANCE EN MESOPOTAMIE ANCIENNE ...	135
<i>Marcelo Rede</i>	
REVIEWS	
FITZGERALD, William. Slavery and the Roman Literary Imagination . London: Cambridge University Press, 2000. (Roman Literature and its Contents)	147
<i>Sônia Regina Rebel de Araújo</i>	
McKEOWN, N. The Invention of Ancient Slavery? London: Duckworth, 2007, 174 p. (Duckworth Classical Essays)	151
<i>José Ernesto Moura Knust</i>	
PROFILE MAGAZINE.....	155
PUBLICATION STANDARDS.....	156

EDITORIAL

A **Phoînix**, no ano de 2009, além de estar lançando o seu décimo quinto volume, inicia uma nova fase editorial. Até então, com uma periodicidade anual; a partir deste ano, a **Phoînix** passa a ser semestral. O presente número representa o início desse novo percurso. A mudança da periodicidade em nada altera a proposta fundamental da revista de se caracterizar por ser um espaço isonômico de publicação, voltado para mostrar a originalidade e a singularidade das abordagens historiográficas brasileiras referentes às sociedades antigas; além de estabelecer um lugar de diálogo entre os estudiosos da Antiguidade, brasileiros e estrangeiros, com os demais saberes.

Este número é composto por oito artigos, que aceitaram o desafio de compreender sociedades tão distantes temporalmente da nossa. Para tanto, debruçaram-se sobre “múltiplas escritas”, abrangendo documentos de distintas naturezas: literária, histórica, teatral, filosófica, epigráfica, imagética e arquitetônica. Hartog (2003, p.195) já atentara que o historiador da Antiguidade tem a difícil tarefa de enfrentar a heterogeneidade documental:

(...) um texto, uma escavação, uma imagem são ‘discursos’ diferentes, cada um seguindo sua trilha própria, com sua lógica particular, que, no entanto, precisam ser entrecruzados em algum lugar. Tarefa bastante delicada, tendo em vista que o texto, a escavação e a imagem são, cada qual a seu modo, múltiplos, complexos e conheceram, segundo o ritmo de diferentes temporalidades, mudanças e variações. Eis o que implica ser historiador da Antiguidade – ou a tarefa impossível de situar-se, com acuidade e finura, na encruzilhada de múltiplas competências.

Estes artigos abrem-se à possibilidade de construir instigantes e interessantes interseções. Assim, a concepção de beleza dos helenos, que, inclusive, fornece paradigmas para a nossa sensibilidade contemporânea ocidental, é tratada através da imagética ática e dos escritos aristotélicos. O aspecto político, entendido na acepção da Nova História Política, aparece nas práticas esportivas e nos escritos literários de distintos gêneros do mundo clássico. Neste mesmo viés historiográfico, inserem-se também as reflexões sobre a cidadania ateniense, assim como as discussões sobre a caracterização, o papel e a atuação

dos governantes, sejam eles imperadores romanos ou reis mesopotâmicos. Temas, sem dúvida, que ainda reverberam na atualidade e, por isso, podem contribuir para compreendermos melhor o tempo presente.

Por fim, fiéis ao nosso compromisso com a divulgação de um saber de qualidade sobre as sociedades antigas no nosso país, os Editores Científicos da **Phoînix** sentem-se na obrigação de alertar contra uma prática editorial nefasta presente na publicação do livro *O Império greco-romano* de autoria de Paul Veyne (2009). Obra de fôlego de um renomado estudioso da Antiguidade, a versão brasileira foi lançada no nosso mercado sem a impressão das suas 2.862 notas! Para se ter acesso a elas, o leitor deve se cadastrar na editora e baixar um arquivo, tendo ainda a agravante de não poder imprimi-las. Com isso, caso deseje consultar as notas durante a leitura do livro impresso, deverá ter à mão um computador com o referido arquivo. Tal prática editorial implanta uma nova e perigosa concepção de livro, já que desconsidera que a nota é um componente essencial da publicação. Uma situação é um livro que não tenha nota; outra bem diferente é um livro que tenha notas numeradas e venha sem as mesmas! Algumas editoras dispõem algumas partes dos livros (anexos, tabelas, listas, arquivos) em CD's, ou mesmo, em alguns *sites on line*; mas as notas, não. As notas – bibliográficas ou explanativas – são partes inseparáveis do texto. Com elas, os autores citam fontes, expõem ideias adicionais, opções metodológicas, etc. Por isso mesmo, não é possível, nem muito menos correto, lançar mão do expediente citado. O descaso com os leitores brasileiros é evidenciado quando se sabe que a edição original em francês (2005) tem 876 páginas (quase o dobro da edição brasileira) e custa por volta de € 25 (vinte e cinco euros), o que equivale a um pouco menos de R\$ 100,00 (cem reais), enquanto que a edição brasileira vem apenas com 450 páginas, e seu preço é R\$ 170,00 (cento e setenta e nove reais). Repudiamos e denunciamos essa prática editorial mutiladora e mercenária.

Os Editores

Referências bibliográficas

HARTOG, F. **Os antigos, o passado e o presente**. Brasília, DF: Editora UnB, 2003. (Coleção Pégamo)

VEYNE, P. **L'empire gréco-romain**. Paris: Seuil, 2005.

_____. **O império greco-romano**. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2009.

LA PRÁCTICA GIMNÁSTICA EN HISPANIA ROMANA

Alberto Ceballos*

David Ceballos**

Resumo:

Roma assumiu a concepção do atletismo dos etruscos como um espetáculo (ludi pugilum), de maneira que, diferentemente da Grécia, quase não havia desportistas livres, mas só pugilistas escravos. Por isso, no Ocidente latino, a ginástica fica circunscrita ao âmbito privado, com fins higiênicos, e os testemunhos são poucos. Neste artigo, analisamos os testemunhos epigráficos e arqueológicos sobre a prática da ginástica na Hispania romana: os collegia iuvenum, as palestrae e os campi.

Palavras-Chave: Hispania, ginástica, iuvenes, palestra, campus.

Competiciones de habilidad, fuerza, puntería, resistencia, etc., comparables a los deportes tradicionales que aún se conservan hoy en día en España (MORENO, 1992), habrían tenido ya lugar en época prerromana en la península Ibérica y Baleares. En este sentido, relieves y cerámicas de Osuna (Sevilla), Porcuna (Jaén), Elche (Alicante), Liria (Valencia), Azaila (Teruel) o Numancia (Soria), datados entre los siglos V-II a.C., contienen escenas de hombres y mujeres iberos realizando ejercicios gimnásticos, danzas o combates (BLÁZQUEZ, 1977; OLMOS, 2005). Asimismo, los autores grecolatinos que describieron el modo de vida nativo de los hispanos corroboran la existencia de competiciones físicas. De este modo, por ejemplo, Estrabón reseña la práctica de pruebas hípicas, carreras, pugilato y combates armados

* Licenciado en Historia Antigua (Universidad de Cantabria)

** Doctor en Economía (Universitat de Barcelona). Professor de la Universitat de Barcelona. E-mail: ceballos@ub.edu

entre los pueblos montañoses del Norte y Oeste peninsular (ESTRABÓN. **Geografía**, 3,3,7) o la realización de ejercicios de puntería entre los honderos de las Baleares (ESTRABÓN. **Geografía**, 3,5,1), y Marcial refiere la afición a la natación en los ríos peninsulares (MARCIAL. **Epigramas**, 1,49).

Estos ejercicios y competiciones gimnásticas prerromanas seguramente estuvieron influenciadas por las competiciones deportivas griegas, las cuales los iberos conocerían a través de su comercio y contacto con las colonias griegas en la península. De hecho, se han recuperado cerámicas griegas decoradas con escenas de atletismo (corredores, discóbolos, etc.), así como aríbalos para contener aceite para el gimnasio y estrígiles para quitarlo de la piel, en Ampurias (Gerona), Ullastret (Gerona), Puig d'en Rovira de la Creueta (Gerona), Puig de Benicarló (Castellón), Los Villares (Valencia), La Bastida de les Alcuses (Valencia), La Albufereta (Alicante), Hoya de Santa Ana (Albacete), Pozo Moro (Albacete), Atalayuelas (Jaén), Torredonjimeno (Jaén), Toya (Jaén), Alcantarilla (Murcia), Villaricos (Almería) y Baza (Granada) (TRIAS, 1968; OLMOS 2005).



Fig.1: Cerámica griega del siglo IV a.C. decorada con escena de palestra hallada en una tumba ibera de Baza (Granada).



Fig.2: Grupo escultórico con dos luchadores iberos del siglo V a.C. hallado en Porcuna (Jaén).

Sin embargo, hasta la romanización, a partir del siglo I a.C., no se generalizó y reguló la práctica de ejercicios gimnásticos en las ciudades hispanas. Así, del siglo I datan cuatro figurillas de bronce que representan a atletas desnudos, hallados dos en Mallorca y dos de procedencia desconocida que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional (VV.AA., 2002, p.249-250; VV.AA., 2005, p.316-319). Ahora bien, el atletismo en Roma, a diferencia de Grecia, no gozó de gran popularidad. De hecho, en la *pars Occidentalis* pocas ciudades contaron con *stadia* permanentes y *agones* regulares: *Roma, Neapolis, Puteoli, Tarentum, Syracusae, Baia* y *Brindisi* en Italia, *Nemausus, Massilia y Vienne* en Galia, y *Karthago* y *Caesarea* en África (AUPERT, 1994). En Hispania, por contra, no se ha descubierto ningún *stadium*; sólo Santos (SANTOS, 1955, p.10) sugirió la existencia de un *stadium* en *Corduba* (Córdoba) en el lugar donde hoy se localiza el circo (VENTURA, 1996, p.86).



Fig.3: Estatuilla en bronce de atleta del siglo I hallada en Santanyi (Mallorca).

Roma adoptó de los etruscos su concepción de las pruebas atléticas como espectáculo (*ludi pugilum*), y posteriormente, sólo de forma puntual, la agonística de los concursos griegos (*Sebasta* en Nápoles, *Capitolia* en Roma, *Pythia* en Cartago, etc.). De ahí que en el Occidente latino las pruebas atléticas se celebraran generalmente dentro de los espectáculos del circo, en los intermedios entre cada carrera de carros, y que únicamente el pugilato adquiriese cierta relevancia (THUILLIER, 1996). El boxeo era la prueba más violenta y espectacular dentro de las pruebas del *pentathlon*, debido al uso de *caestus* o guantes con refuerzos de metal, en ocasiones terminados en pinchos, que ocasionaban que todo golpe acabase con la cara del oponente

(parte del cuerpo donde se concentraban los golpes en el pugilato antiguo) ensangrentada; visión que excitaba los ánimos y las pasiones del público romano, a quien se quería tener entretenido y despreocupado de los asuntos políticos, y de esta manera conseguir el control social y político de la masa por parte de la elite en una sociedad muy polarizada (CEBALLOS, 2005). Si en el Occidente latino se buscaba el entretenimiento del público a través de imágenes desbordadas de victoria o de sufrimiento, en cambio, en la *pars Orientalis* el atletismo era concebido en forma de *agon*, donde predominan los elementos competitivos, frente al espectáculo de los *ludi*, por lo que sus protagonistas (*athletae*) eran hombres libres para quienes era un orgullo ciudadano ser laureado en una de esas pruebas, frente a la infamia que afectaba a los profesionales de los espectáculos en Roma, quienes generalmente eran de origen servil debido a la dureza de las pruebas.



Fig. 4: Pintura de Balazote (Albacete) del siglo III donde se aprecia a un púgil sangrando por la nariz y con un caestus con pinchos en el brazo izquierdo.

Por otro lado, predomina una crítica generalizada entre los autores romanos hacia el deporte griego, al que acusaban de inútil para la preparación militar e intelectual, de nocivo para la salud y de pernicioso para el espíritu por la desnudez y pederastia de los atletas (GARCÍA, 2004). Plutarco resume

bastante bien la opinión romana respecto al deporte griego: «Los romanos han mirado siempre con recelo el unirse con aceite, y piensan que no hay causa mayor de la esclavitud y de la relajación a la que han llegado los griegos que los gimnasios y las palestras, pues engendran mucha despreocupación y ocio en las ciudades y también holgazanería, fomentan la pederastia y arruinan los cuerpos de los jóvenes con sueños, paseos, movimientos rítmicos y dietas estrictas, motivos por los que poco a poco abandonaron las armas y amaron ser llamados ágiles y hermosos deportistas...» (PLUTARCO. **Cuestiones romanas**, 40; traducción de GARCÍA, 2004, p.108).

Por estos motivos los testimonios acerca de la práctica gimnástica en Hispania son escasos, ya que apenas hay representaciones de atletas, salvo algunos entalles de anillos altoimperiales descubiertos en *Gades* (Cádiz), *Ilurco* (Pinos Puente Granada), *Segobriga* (Saelices, Cuenca) y del Museo Arqueológico Nacional (LÓPEZ, 1990, nº144-145; CASAL, 1990, nº369-372; CEBRIÁN, 2006, nº7), y las cuatro estatuillas de bronce del siglo I antes mencionadas. En cambio, abundan las representaciones de púgiles en lucernas y mosaicos (CEBALLOS, 2004, p.353-374). Aparte de atletas y púgiles, también está constatada la presencia de saltadores de toro con pértiga durante los espectáculos circenses; en Hispania tal prueba queda en reflejada en una cerámica romana de Viladamat (Gerona) (CASAS, 1998, p.61) y en las jambas de la iglesia románica de San Miguel de Lillo (Asturias), donde se copia un díptico consular bizantino del siglo VI (AJA, 2001). Tampoco disponemos de referencias literarias, a excepción de las anteriormente citadas de Estrabón y Marcial. Así pues, para conocer la práctica gimnástica en Hispania tendremos que acudir a la epigrafía y a la arqueología.

Toda sociedad somete a sus jóvenes a entrenamientos asimilables a la Educación Física. La gimnasia era un elemento fundamental de la *paideia* griega en su propósito de proporcionar a los ciudadanos la *areté* (MOROCHO, 1997, p.18-31). Heredera de este espíritu es la formación de los jóvenes romanos en los *collegia iuvenum*. Además del aspecto educativo, la actividad gimnástica era vista por los eruditos greco-romanos desde un punto de vista médico, como medicina preventiva de males futuros (pero no como competición). De este modo, filósofos y médicos defendían la práctica moderada y adecuada a cada sexo y edad de ejercicios y juegos deportivos (TEJA, 1988, p.93-99). Pero, todos ellos, como hemos comentado, se oponían a los deportistas profesionales, puesto que consideraban que tanto ejercicio era perjudicial para la salud, y más teniendo en cuenta la dureza de las pruebas.

Los *collegia iuvenum*, especie de clubs para jóvenes de buena familia, eran un marco de práctica regular de ejercicios gimnásticos con fines educativos e higiénicos en el Imperio Romano. Los *iuvenes* recibían en estas asociaciones instrucción militar, la cual incluía pruebas atléticas, hípica, caza y combates cuerpo a cuerpo. Además, organizaban los *Iuvenalia*, espectáculos donde intervenían sus miembros realizando diferentes ejercicios atléticos. En Hispania sólo tenemos constatada una edición de este tipo de espectáculo. En concreto, un *duovir* de *Singilia Barba* (Antequera, Málaga) financió en el año 109 unos *ludi iuvenum* en el teatro de la ciudad, junto con *gymnasium et balnea gratuita*, por lo que si bien en origen los *Iuvenalia* fueron juegos protagonizados por los *iuvenes*, con el tiempo se transformarían en espectáculos organizados en honor de los *iuvenes* e incluirían todo tipo de *ludi*, en este caso teatrales (CEBALLOS, 2004, n°21). Paralelamente, estas asociaciones desde época de Claudio diluyeron su carácter paramilitar, de tal forma que desde entonces está constatada la presencia de mujeres en algunas de ellas (SAAVEDRA, 1999, p.58). En todo caso, los *collegia iuvenum* se extendieron por todos los *municipia* bajo el Principado. En Hispania la epigrafía confirma la existencia de tales asociaciones elitistas en *Legio* (León), *Nescania* (Abdalajis, Málaga), *Pax Iulia* (Beja) y *Brigantium* (La Coruña) (GINESTET, 1991, p.251), y, por otro lado, arqueológicamente se han identificado como una *schola iuventutis* la villa de *Hippolytus* en *Complutum* (Alcalá de Henares, Madrid) y la Casa de las Exedras en *Italica* (Sevilla), la cual ocupa un área de 4.000 m², incluyendo un establecimiento termal y una palestra donde realizar ejercicios gimnásticos (RASCÓN, 2007; VV.AA., 1999). Asimismo, en *Pollentia* (Mallorca) se encontró en 1926 un estandarte romano de los siglos II ó III, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, que se ha supuesto perteneciente a una asociación deportiva en base a su iconografía (un asta que sujeta dos molduras circulares donde están representadas *Diana Venatrix*, *Tyche*, *Isis* y *Genius Iuventutis*). Las únicas asociaciones que empleaban estas enseñas eran los colegios civiles, especialmente los *collegia iuvenum* (ARCE, 1981, p.75-95).



Fig.5: Maqueta de la casa de Hippolytus en Complutum, sede de un collegium iuvenum en el siglo III.

La palestra era, junto al Campo de Marte, el lugar habitual donde se realizaban los ejercicios gimnásticos con fines higiénicos y salutíferos, aunque también a ellos acudían a entrenarse los deportistas profesionales. De este modo, el célebre filósofo Séneca, que vivía en Roma en una casa cercana a unas termas, debía soportar diariamente los ruidos producidos por las exhalaciones de atletas que levantaban pesas, por los masajes y zambullidas de los bañistas, o por los jugadores de pelota (SÉNECA. **Cartas** 6,56). Los complejos termales, en efecto, disponían de piscinas de agua fría (*frigidarium*), tibia (*tepidarium*) y caliente (*caldarium*), de una gran piscina para nadar (*natatoria*), de salas de baños de vapor (*laconicum*) y de baños terapéuticos (*sudatoria*), de salas de masaje (*districtaria*), de habitaciones para que los deportistas se untasen de aceite (*oleatoria*) o se echasen arena (*conisteria*), de patios donde realizar ejercicios (*palaestra*), de espacios para jugar a la pelota (*sphaeristerium*) y de vestuarios (*apodyterium*) (VV. AA., 1987).

La palestra o gimnasio no era más que un patio porticado anexo a las termas (VITRUVIO. **De arquitectura**, 5,11). No obstante, no todos los establecimientos termales disponían de palestra. En este sentido, Nielsen (NIELSEN, 1991, p.3) distingue entre los edificios de la *therma* y del *bal-*

neum en función de la presencia en la primera de *a sport area* o palestra. Al decir de Apiano (APIANO. **Iberia**, 85), la costumbre de acudir a los baños urbanos se implantó en Hispania tras la romanización, de tal manera que en época imperial la península se puebla de establecimientos termales: hasta la fecha se han descubierto más de 400. En algunos de ellos la arqueología ha identificado la ubicación de la palestra; tal es el caso de las termas públicas de Gijón (Asturias), *Conimbriga* (Condeixa-a-Nova, Coimbra), *Baetulo* (Badalona, Barcelona), *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza), *Complutum* (Alcalá de Henares, Madrid), *Segobriga* (Saelices, Cuenca), *Carteia* (San Roque, Cádiz), *Mirobriga* (Santiago do Caçém, Setúbal), *Clunia* (Peñalba de Castro, Burgos) y *Lancia* (Villasabariego, León) (VV.AA., 2000), o la célebre de *Emporiae* (Ampurias, Gerona), que mide 111 por 68 metros (ALMAGRO, 1955-1956).



Fig.6: Termas y palestra de Clunia (Burgos).

En una barquita votiva de cerámica del siglo III descubierta en *Canama* (Alcolea del Río, Sevilla) se halla el único testimonio hispano conservado de un propietario de un gimnasio (CEBALLOS, 2004, nº61). No obstante, la lectura de esta inscripción es problemática. La barquita fue dedicada por un tal *Manus*, hijo de *Aurelius Pacatianus*, que era *possessor Leopardorum* y *denudator gimnasi*. En cuanto a la primera expresión, *possessor Leopardorum*, implica o bien que *Manus* era propietario de una finca llamada “Leopardos” o bien que era un comerciante de leopardos para anfiteatros; el comercio de leopardos por barco entre Mauretania y Bética está docu-

mentado por Columela ya en el siglo I (COLUMELA. **De los trabajos del campo**, 7,2,4). En cuanto a la segunda ocupación, *denudator gim{a}nasi*, creemos que haya que traducirla como que *Manus* tenía en usufructo un gimnasio hasta la muerte de su padre (*Aurelius Pacatianus*). Sin embargo, otros autores han interpretado el término *denudator*, no como propietario nudo, sino como la profesión del esclavo que trabajaba en el *apodyterium* del gimnasio desvistiendo a los usuarios del gimnasio, pero dicha ocupación no cuadra con que sea *possessor*.

En verdad, la palabra *gymnasium* rara vez aparece en la epigrafía como sinónimo de palestra (*DIZ.EP.* III, p.596), sino que lo normal es que se traduzca como aceite para la realización de ejercicios gimnásticos en las palestras de las termas públicas. No obstante, algunos autores consideran que las evergesías que financiaban *gymnasia* consistían en la edición de pequeñas pruebas atléticas en las palestras municipales (FAGAN, 1999). En Hispania dos inscripciones, una de *Singilia Barba* (Antequera, Málaga) y otra de *Lucurgentum* (Morón, Sevilla), rememoran la donación de *gymnasia*, por parte de magistrados urbanos: un *duovir* y un *sevir*.

La inscripción de *Singilia Barba* recuerda dos grandes munificencias dadas por uno de los *duoviri* del *municipium* en el año 109 (CEBALLOS, 2004, n°21): este magistrado financió, por un lado, *ludi*, tanto a cargo de las arcas públicas como de su dinero privado, junto con ungüentos y baño gratuitos (*oleo et balineo gratuito*) para el conjunto de la población de la ciudad, y, por otro lado, el festival de los *Iuvenalia* en el teatro antes citado, junto con ungüentos y baño gratuitos (*gymnasium et balinea gratuita*) para sus conciudadanos, tanto hombres como mujeres. Creemos que la redacción y composición de ambas munificencias es análoga, de manera que *oleum* y *gymnasium* serían evergesías similares, y, por tanto, ambos grupos de población (el total de residentes y los ciudadanos) se beneficiaron de la entrada gratuita al baño y de aceite para untarse, coincidiendo con la edición de espectáculos. No obstante, el término *gymnasium* pudiera implicar un aceite perfumado de mayor calidad (o en aríbalos más caros) o servicio de masajes, cosa que no incluiría el *oleum* (simplemente aceite). Sin embargo, Fagan rechaza que se trate de una *variatio* del concepto de aceite y defiende que *oleum* y *gymnasium* definen evergesías diferentes, siendo el *oleum* una distribución de aceite para los baños y el *gymnasium* competiciones atléticas protagonizadas por los *iuvenes* (FAGAN, 1999, p.269).

En cuanto a la inscripción de *Lucurgentum*, en ella se enumeran tres evergesías financiadas por uno de los *seviri* de la ciudad: la organización de cuatro días de espectáculos teatrales, *gymnasium* por el mismo periodo de tiempo, y baño gratuito para las mujeres (CEBALLOS, 2004, n°55). Dado que sólo paga el uso gratuito del baño a las mujeres, cabría pensar que *gymnasium* sea un tipo de espectáculo asociado a los *ludi scaenici*, con los cuales aparece relacionado, no sólo en las dos inscripciones hispanas, sino en 21 de las 46 inscripciones africanas que conmemoran *gymnasia*. De hecho, a los niños (desde uno a 16 años) que exhibían sus dotes gimnásticas o acrobáticas en Roma se les aplicaba el apelativo de *gymnicus* (*CIL*, VI, 10158-10160). Los actores romanos comenzaban desde niños en el oficio y, especialmente los *saltatores* y los pantomimos, realizaban arriesgadas coreografías acrobáticas en la escena, lo que explica que sean relativamente frecuentes los epitafios de niños actores (PROSPERI, 1985). Ahora bien, la donación del *gymnasium* sólo aparece aislada en cinco ocasiones de las 49 en las que está constatada en el Occidente latino: si 23 veces está asociada con *ludi* en el teatro, cuatro lo está con *ludi pugilum* y el resto con banquetes y repartos de comida o dinero (*sportulae*) (FAGAN, 1999). Esto indica que se trata de una evergesía de muy escaso valor. Así, en el siglo III en *Minnodunum* (Germania Superior) por 150-180 HS se pagaron tres días de *sportulae* y uno de *gymnasium* (FAGAN, 1999, n°12) y en Gor (África Proconsular) por 240 HS se pagaron un torneo de púgiles, *gymnasium* y un banquete para los decuriones (BRIAND, 1999, p.137). Es decir, el precio del *gymnasium* era de apenas unas decenas de sesteracios, lo que implicaba que no podía haber premios para los participantes, por lo que podemos descartar que se tratase de un espectáculo, y habría que limitarlo al pago de unas ánforas de aceite para la realización de ejercicios gimnásticos en la palestra. También rechazamos la hipótesis de que *gymnasium* implicase una exhibición gimnástica gratuita por parte de los *iuvenes*, a quienes el evergeta pagaba el aceite, como acaso pudiera desprenderse de la lectura del *Singilia Barba*, ya que en ninguna otra inscripción aparece esta asociación de *gymnasium* con *iuvenes*, sino que lo normal es que esta evergesía fuese disfrutada por todo el pueblo.

Por otro lado, de las 49 inscripciones que recogen el pago de *gymnasia* en el Occidente latino, una proviene de Germania Superior, dos de Hispania y todas las demás proceden de Norte África, especialmente de la Proconsular, que concentra más del 90% de los testimonios. Por consiguiente, este término

parece propio de la epigrafía del *Africa Proconsularis*, y desde allí su uso se extendería al resto de África y a Hispania. En cambio, tanto en Italia como en las Galias, este término no está documentado en las inscripciones y sí el de *oleum in balineo*. Tal diferencia se explica por modas epigráficas a la hora de emplear ciertos términos (MELCHOR, 1994, p.125). Así, mientras en Italia y las Galias se prefirió usar el primitivo de *oleum*, en cambio, en África se creó uno nuevo, *gymnasium*, acaso para diferenciarlo del aceite para cocinar. En Hispania ambos términos están constatados en la epigrafía, como hemos visto en la inscripción de *Singilia Barba*, testimonio al que hay que añadir un legado testamentario de *Barcino* (Barcelona) de la 2ª mitad del siglo II, donde se disponía que se destinasen cada año 1.000 sestercios para la organización de un torneo de boxeo (*ludi pugilum*) y otros 800 sestercios para la compra de *oleum* para las termas públicas de la ciudad (CEBALLOS, 2004, n°32). Por tanto, Hispania sería un territorio fronterizo entre ambas modas epigráficas (entre la clásica italiana y la novedosa africana).

Asimismo, curiosamente la aparición de la evergesía del *gymnasium* en la epigrafía de Norte África e Hispania coincide con el apogeo de los *ludi pugilum* en estas provincias del Imperio (BRIAND, 1999). Los *ludi pugilum* estaban bastante relacionados con las termas, puesto que allí acudían los boxeadores tanto a entrenarse como a celebrar sus torneos, como deja bien claro el epitafio en verso de un pancraciasta del siglo III muerto en *Pollentia* (Alcudia, Baleares), en el cual el difunto se vanagloriaba de haber endurecido sus músculos regularmente en la palestra y de haber agradado al público con su arte (CEBALLOS, 2004, n°60). Además, fruto de ello, es que el tema del pugilato decora frecuentemente los mosaicos de los establecimientos termales. En cambio, ni en Italia ni en las Galias, donde también se organizaban torneos de boxeo, en sus inscripciones no aparece la expresión “*ludi pugilum*” para referirse a ellos, sino la de *ludi gymnici* o *agones*, a diferencia de la epigrafía norteafricana e hispana, donde se constata en siete y en dos ocasiones respectivamente la edición de *ludi pugilum* frente a ninguna de *ludi gymnici* o *agones*. Esto avalaría el empleo de diferentes términos a la hora de mencionar el reparto gratuito de aceite en las termas, al igual que la organización de torneos pugilísticos, entre, por un lado, Norte África e Hispania, y por otro lado, Italia y las Galias.

Aparte de las palestras, otro recinto donde la gente, especialmente los jóvenes y los atletas, acudía de forma regular a realizar ejercicios gimnásticos en las ciudades eran los *campi*, extensos espacios llanos (más de 10.000 m²)

a cielo abierto ubicados a las afueras del núcleo urbano, según las recomendaciones de Vitruvio (VITRUVIO. **De arquitectura**, 1,7,1) y a imitación del Campo de Marte de Roma. *Campi* de este tipo se han identificado arqueológicamente en ciudades de Italia (*Corfinium*, *Alba Fucens*, *Pompeia*, *Herculanium*, *Ordonia*) o las Galias (*Narbo*, *Vienne*, *Tolosa*, *Nicaea*, *Vindonissa*, *Mirebeau-sur-Bèze*, *Le-Vieil-Evreux* o *Vaison-la-Romaine*). Generalmente se encontraban próximos a establecimientos termales (BOUET, 1999)

En Hispania tres inscripciones del siglo I confirman la existencia de este tipo de espacio en los *municipia* peninsulares: en *Emporiae* un *duovir* costeó en época augustea un *campus* (IRC, III, 35), el cual se situaría seguramente cerca de la gran palestra, junto a la muralla; en segundo lugar, en Meimoa (Castelo Branco) los aldeanos *Venienses* consagraron un *campus* al emperador Nerva (AE, 1979, 330); y por último, en el impreciso pueblo celtibérico de *Kardua* un *alumnus* (= liberto) dedicó un ara al *genius* del *campus* (MAYER, 2000-2001). Devijver y Wouterghem añaden a estas inscripciones un mojón que delimita un territorio en Atarfe, cerca de *Iliberris* (Granada), territorio que ellos identifican con un *campus* deportivo (DEVIJVER / WONTERGHEM, 1994, p. 1047-1048). Pero esta hipótesis es rechazada por la mayoría de autores que identifican el epigrafe granadino simplemente como un mojón territorial sin más (CIL, II², 5,660).



Fig.7: Muralla y palestra de Ampurias (Gerona).

Así pues, escasos son los testimonios con los que contamos para conocer la práctica gimnástica en Hispania: poco más de una decena de palestras identificadas arqueológicamente, una decena de imágenes en bronce y entalles, y una decena de inscripciones. Pero, aunque pocos, reflejan la asunción por parte de los hispanos, al menos de la elite, de la visión romana de la gimnasia, como un elemento de la higiene personal (y no como competición).

GYMNASTICS PRACTICES IN ROMAN HISPANIA

Abstract: *Rome assumed the concept of athletics as a show from the etruscans (ludi pugilum), in a very different way from the Greeks, there were almost no free athletes, only slaves pugilists. For that matter, in the Latin West the gymnastics were bounded to the private arena, only for hygiene purposes and the testimonials about its practice are few. In this article we analyze the epigraphic and archeological evidence about the practice of the gymnastics in the roman Hispania: the collegia iuvenum, the palestrae and the campi.*

Key-words: Hispania, gymnastics, iuvenes, palestra, campus.

Abreviaturas

AE = L'Année Epigraphique. Paris.

CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum. Berlin.

DIZ.EP. = Dizionario Epigrafico di Antiquità Romane. Roma.

IRC III = Inscriptions romaines de Calalogne III. Gérone. Paris.

Referências bibliográficas

AJA, J. R. Las jambas de San Miguel de Lillo y los aurigas tardorromanos. Dos notas sobre la pasión tardoantigua por los ludi circenses. **Acta Antiqua Complutensia** 2, 2001, p.101-14.

ALMAGRO, M. El anfiteatro y la palestra de Ampurias. **Ampurias** 17-18, 1955-1956, p.1-26.

ARCE, J. El significado religioso del estandarte romano de Pollentia (Mallorca). *In: La religión romana en Hispania*. Madrid, 1981, p.75-95.

AUPERT, P. Evolution et avatars d'une forme architecturale. *In: Le stade romain et ses spectacles*. Lattes, 1994, p.95-105.

BLÁZQUEZ, J.M. **Imagen y mito**. Estudios sobre las religiones mediterráneas e ibéricas. Madrid, 1977, p.332-43.

BOUET, A. Campus et juventus dans les agglomérations secondaires des provinces occidentales. **Revue des Etudes Anciennes**. 101, 1999, p.461-86.

BRIAND, Cl. Une évergésie modeste: les combats de boxe dans quelques cités d'Afrique Proconsulaire pendant l'Empire. **Antiquités Africaines**. 35, 1999, p.135-49.

CASAL, R. **Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional (serie de entalles romanos)**. Bilbao, 1990.

CASAS, J. Llàntries de la vil·la romana dels Tolegassos (Viladamat). *In: Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos* 31, 1998, p.25-93.

CEBRIÁN, R. Los entalles de Segobriga y su territorio. **Archivo Español de Arqueología**. 79, 2006, p.259-70.

CEBALLOS, A. **Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica**. 2 tomos. Mérida, 2004.

_____. Roma. Los espectáculos deportivos: ludi circenses et pugilum. *In: Reflejos de Apolo*. Almería, 2005, p.113-28.

DEVIJVER, H.; WONTERGHEM, F. van The campus in the urban organization of Africa and Sardinia: two examples, Carthage and Carales. *In: L'Africa Romana*. Atti del X convegno di studio. Sassari, 1994, p.1035-60.

FAGAN, G. Gifts of gymnasia; a test case for reading quasi-technical jargon in Latin inscriptions. **ZPE**. 124, 1999, p.263-75.

GARCÍA, F. El deporte griego en Roma. *In: Semanas de Estudios Romanos*, 12, 2004, p.105-23.

GINESTET, P. **Les organisations de la jeunesse**. Bruxelles, 1991.

LÓPEZ, M.D. **La glíptica de la Antigüedad en Andalucía**. Cádiz, 1990.

MAYER, M. Karduae, un testimonio de Marcial comprobado por la epigrafía. **Zephyrus**. 53-54, 2000-2001, p.529-36.

MELCHOR, E. **El mecenazgo cívico en la Bética**. La contribución de los evergetas a la vida municipal. Córdoba, 1994.

MORENO, C. **Juegos y deportes tradicionales en España**. Madrid, 1992.

MOROCHO, G. Educación física: disciplina fundamental de la Paideía griega. *In: IV Simposium Historia de la Educación Física*. Salamanca, 1997, p.9-32.

NIELSEN, I. **Thermae et balnea**. The architecture and cultural history of roman public baths, Aarhus, 1991.

OLMOS, R. Competiciones y agones en Iberia. *In: Reflejos de Apolo*. Almería, 2005, p.101-12.

PROSPERI, G. Attori-bambini del mondo romano attraverso le testimonianze epigrafiche. **Epigraphica**. 47, 1985, p.71-82.

RASCÓN, S. La así llamada casa de Hippolytus: la fundación de los Anios y la schola de una agrupación colegial de la ciudad romana de Complutum. **Archivo Español de Arqueología**. 80, 2007, p.119-52.

SAAVEDRA, M.D. Las mujeres y los collegia en la sociedad romana imperial. **Edades**. 6, 1999, p.45-63.

SANTOS, S. de los. **Memoria de las excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba (1948-50)**. Madrid, 1955.

TEJA, A. **L'esercizio fisico nell'antica Roma**. Roma, 1988.

THUILLIER, J.P. **Le sport dans la Rome antique**. Paris, 1996.

TRIAS, G. **Cerámicas griegas de la Península Ibérica**. Valencia, 1968.

VENTURA, A. Los edificios de espectáculos. *In: Córdoba en tiempos de Séneca*. Córdoba, 1996, p.82-95.

VV.AA. **Terme romane e vita quotidiana**. Modena, 1987.

_____. **Itálica arqueológica**. Sevilla, 1999.

_____. **Termas romanas en el Occidente del Imperio**. Gijón, 2000.

_____. **Ludi romani. Espectáculos en la Hispania romana**. Catálogo de la exposición. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 2002.

_____. **Reflejos de Apolo**. Deporte y Arqueología en el Mediterráneo Antiguo. Catálogo de la exposición. Museo de Almería, 2005.

ATLETAS NA IMAGÉTICA ÁTICA DO SÉCULO V a.C.

Fábio de Souza Lessa^{*}

Edson Moreira Guimarães Neto^{**}

Resumo:

Este artigo faz uma breve análise do papel dos vasos decorados com figuras vermelhas na Atenas Clássica como divulgadores dos discursos ideológicos e do imaginário coletivo construídos naquela pólis. Tomamos como exemplo de tais práticas os vasos que trazem representações de jovens em atividades esportivas como elemento perpetuador do modo de vida e do ideal de beleza das elites atenienses.

Palavras-chave: corpo; Grécia Clássica; iconografia; práticas esportivas.

Neste artigo, propomos a reflexão acerca das possibilidades de *uso* dos textos imagéticos pelos historiadores contemporâneos para o estudo da sociedade ateniense do Período Clássico (séculos V e IV a.C.). Dentre as diversas possibilidades temáticas – míticas e da vida cotidiana – eleitas pelos pintores áticos, focaremos as imagens de cotidiano cujas cenas apresentam jovens na prática esportiva. Para tal propósito, selecionamos para análise as faces externas e o medalhão de uma *kýlix*¹ de figuras vermelhas² (inv. G 292) do Museu do Louvre.

* Professor adjunto de História Antiga do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (Lhia)/UFRJ. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado/Faperj. A pesquisa conta com o apoio financeiro do CNPq e da Faperj.

** Mestrando do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Pesquisador do Laboratório de História Antiga (Lhia)/UFRJ. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Treinados, desde muito tempo, a ler os textos escritos e conceber somente a eles o *status* de documentação histórica, os historiadores se deparam, no presente, com uma situação na qual a ampliação dos documentos históricos se faz, cada vez mais, necessária. Entendemos ser salutar a operacionalização de documentos de naturezas diversificadas, porque o historiador pode e deve explorar as diferenças e contradições entre os documentos (FUNARI, 2005, p. 101).

Antes de iniciarmos a interpretação das imagens que selecionamos, julgamos fundamental tecer algumas considerações acerca da produção imagética dos gregos antigos, em especial, dos atenienses. A. Schnapp enfatiza que, certamente, nenhuma outra cultura produziu tantas imagens em um período tão curto quanto a grega antiga (SCHNAPP, 1988, p. 568). Levemos em conta que, só da iconografia ática, chegaram até nós mais de 50.000 vasos decorados com figuras negras e figuras vermelhas, produzidos entre os séculos VII e IV a.C., e, provavelmente, esse número não deve passar de 1% da produção original em Atenas ao longo daqueles três séculos (BEARD, 2000, p.15).

Por esses motivos e outros – como as limitações impostas pelos documentos escritos –, tem proliferado, nas últimas décadas, a produção historiográfica em torno de análises da cerâmica ática. Utilizar as cerâmicas antigas como objeto de estudo significa voltarmos nossos olhares de pesquisadores para um indicador de permanências e mudanças na experiência visual das sociedades antigas; além disso, as cerâmicas nos oferecem importantes indícios da presença de preferências e exclusões por parte das sociedades (BOARDMAN, 1995, p.5).

Assim como Peter Burke, entendemos que as imagens nos permitem compartilhar experiências não-verbais e o conhecimento de culturas passadas, ou seja, “as imagens nos permitem imaginar o passado de forma mais vívida”. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, as imagens constituem o melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosas e políticas de culturas passadas (BURKE, 2006, p. 11-8). Como documentação histórica, as pinturas em vasos têm a vantagem de vir diretamente do seu período, sem sofrer as modificações que os textos literários sofrem, inevitavelmente, ao longo do tempo (KEULS, 1993, p.2-3).³

Recuperando a questão acerca da relação entre texto escrito e imagético que enunciamos acima, J.L. Durant destaca que:

Existem dois objetos teóricos diferentes: o texto e a imagem (...). Não se podem inferir, pois, da produção de um os resultados da produção do outro; mas, levando-se em conta esta diferença, remeter-se de um a outro pode ser bastante frutífero. Os imaginários produzidos não são necessariamente os mesmos em um caso e no outro (DURAND; LISSARRAGUE, 1983, p.170).

O trabalho com documentos de naturezas diversas nos possibilita demonstrar a heterogeneidade das informações acerca da vida cotidiana, além de acentuarem as ocorrências ou repetições, possibilitando-nos perceber o *não-dito* (BUXTON, 1996, p.132; LESSA, 2004, p.23).

Pantel e Thelamon questionam a equação que vincula textos literários à elite e os imagéticos aos grupos populares (PANTEL; THELAMON, 1983, p.11). Para nós, as diferenças mais consistentes entre texto escrito e imagético se encontram no alcance que possuíam e na interação entre sincronia e diacronia. Numa sociedade de comunicação oral, do ouvir e, principalmente, do ver, como a grega antiga, o alcance das imagens representadas em suporte cerâmico era amplo. Fronteiras entre ricos – que consumiam os vasos decorados – e pobres, e entre letrados e não-letrados se diluíam. A cerâmica estava sempre circulando em torno da pólis, sendo levada de um lugar para outro: as mulheres iam às fontes encher suas *hydriai*⁴; os simposiastas, durante o *kômos*⁵, desfilavam pela cidade com taças, crateras e jarros; o *loutrophoros*⁶, com água para o banho nupcial, era carregado através da cidade, e, mais tarde, durante a procissão, uma série de vasos estava entre os objetos a serem levados entre a casa dos pais da noiva e a de seu futuro marido (ROTROFF, 1999, p.64). Essas imagens eram vistas em *espaços livres* (no sentido de livre circulação), lugares como a *agorá*, o cemitério, ou a vizinhança, onde cidadãos, mulheres, *metecos* – estrangeiros domiciliados – e escravos estariam constantemente estabelecendo contatos e diálogos, contribuindo, assim, para a construção de um imaginário comum (VLASSOPOULUS, 2007, p.33-4). No que se refere à oposição sincronia/diacronia, vale dizer que “o texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras, a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente” (SCHIMITT, 2007, p.34).

Outra preocupação presente no estudo das imagens é a necessidade de tomá-las como um todo; isto é, nenhum elemento que as compõe deve ser excluído da interpretação, mesmo porque o historiador deve compreender

a totalidade da imagem (DURAND; LISSARRAGUE, 1983, p.170; SCHMITT, 2007, p.27). Segundo Sian Lewis, as imagens na cerâmica não podem ser interpretadas fora de seu contexto, de maneira acrítica, pois é essa relação contextual – entre todos os elementos que formam o discurso de um vaso e entre vasos de formatos e decorações similares – que permite a qualificação e o questionamento de uma única interpretação (LEWIS, 2002, p.4).

No tocante à constituição de sentido, sabemos que a imagem não se basta por si mesma, o que significa dizer que ela está presa em uma rede de comunicação na qual intervém o pintor e o espectador, o autor e o receptor (LISSARRAGUE, 1987, p.261-2 e 268). Até mesmo porque existe uma relação estreita entre sociedade e imagens, que, sendo construções do imaginário social, nos oferecem uma aproximação com as representações coletivas (GRILLO, 2009, p.16). A representação figurada é um dos modos de expressão e de articulação do pensamento numa sociedade, uma linguagem que possui a sua lógica própria (PANTEL; THELAMON, 1983, p.14-7).

As pinturas que encontramos representadas sobre o suporte cerâmico constituem uma concepção dos artesãos sobre um determinado fenômeno; o que significa dizer que “eles assimilam signos e desenvolvem esquemas pictóricos com o propósito de dar um sentido às experiências pelas quais eles mesmos estavam passando” (LIMA, 2007, p.35). Tal proposição nos remete à necessidade de contextualizar as imagens, porque elas devem ser entendidas como um sistema de signos criadores de significados (BÉRARD, 1983, p.5-10).

Se as cenas nos vasos são construções do imaginário social dos seus pintores, podemos entendê-las como resultado de um processo de escolhas. Os artistas foram influenciados pelas tradições gráficas, pela limitação das técnicas disponíveis, pelas convenções sociais, além de outros fatores (KEULS, 1993, p.3). Assim como um texto escrito, a pintura pode tomar formas diversas. O pintor e seu público comungam do mesmo saber no que se refere à linguagem iconográfica, permitindo às imagens se tornarem compreensíveis e significantes. Os pintores certamente selecionavam de acordo com o *uso* de seus receptores e, dessa forma, construíam de sua cultura uma imagem parcial e comprometida, uma representação particularmente reveladora da forma pela qual a sua própria cultura se percebia e se mostrava a si mesma (GRILLO, 2009, p.22). Nesse sentido, silêncio e ausência se tornam elementos importantes na análise (LEWIS, 2002, p.11). Podemos inferir que as imagens são portadoras de um discurso ideológico. Quanto a

essa questão, Claude Bérard argumenta que os pintores buscam transformar signos figurativos em uma *intenção de comunicar uma mensagem*; logo, as imagens não são *inocentes* (BÉRARD, 1983, p.5-10).

De acordo com Nigel Spivey, os artesãos tinham um lugar central na sociedade, pois eles eram os *criadores* das formas humanas dos deuses, eram os *heróis secretos* da civilização grega, os legisladores desconhecidos, os persuasores escondidos, os fabricantes das imagens (SPIVEY, 1997, p.22).

Como enfatizam Pantel e Thelamon, as imagens pintadas nos vasos são representações, construções intelectuais. Não são uma imagem *fiel* da realidade. A iconografia é percebida como figuração do real, mas somente de certo real (PANTEL; THELAMON, 1983, p.10 e 19). A iconografia é um suporte documental que traz consigo as escolhas do autor e todo o contexto em que foi concebida, forjada, idealizada e inventada. A imagem não é a própria realidade histórica – na verdade, é uma portadora de porções dela, de traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, intencionalidades. O trabalho do historiador é decodificar esses ícones (PAIVA, 2006, p.17-9).

Assim sendo, o sistema figurativo não é para o pesquisador uma pura reprodução da realidade, pois as imagens são, antes de qualquer coisa, um produto de uma filtragem, de um recorte acerca do real. Ou seja, são construções culturais. Recorrendo a Jean-Pierre Vernant, podemos afirmar que:

Nem os textos nem os documentos figurados são, de imediato, transparentes. Para compreendê-los, é necessário, no curso de uma longa aprendizagem, assimilar as técnicas que permitem sua decifração. Ler um destes textos supõe que seja, pouco a pouco, o espírito formado a pensar como um grego, nas categorias intelectuais e no plano mental que eram os seus. Ler uma destas imagens implica, também, que seja feito o olhar grego, esforçando-se por penetrar o código visual que conferia às múltiplas figuras, aos olhos contemporâneos, sua imediata capacidade de leitura. (VERNANT, 1989, p.7)

Importante ainda a ser destacado é a atenção necessária que devemos dispensar à relação entre forma e mensagem a ser transmitida ao analisarmos uma imagem. É justamente nessa relação que se encontra expressa a intenção do artista e de todo o grupo social envolvido na sua realização, não esquecendo os destinatários que irão consumi-la. Posto isso, “devem ser levados em conta não somente o gênero da imagem, mas o lugar ao qual

era destinada (...), sua eventual mobilidade (...) assim como o jogo interativo dos olhares cruzados que as figuras trocam entre si no interior da imagem e com os espectadores fora da imagem” (SCHMITT, 2007, p.46).

Feitas as considerações acerca do trabalho com as produções imagéticas, passemos às imagens que selecionamos para analisar⁷. As três imagens foram pintadas por Antiphon numa única *kylix*, conforme já mencionamos. Optamos por centrar nossa análise em um único suporte cerâmico, pois cabe ao pesquisador observar todas as imagens pintadas nos vasos selecionados, isto porque o pintor cria o tema/mensagem de forma global, de acordo com a forma da superfície e dos esquemas de composição conhecidos e de que dispõe para executar o desenho (THEML, 1998, p. 307).

No medalhão da *kylix* de figuras vermelhas, de cerca de 500-450 a.C. que passamos a interpretar – Figura 1 –, vemos, no centro da imagem, um personagem masculino imberbe e nu. Os pintores áticos lançaram mão da relação presença/ausência de barba para demarcar as idades masculinas nas imagens. A ausência da barba indica a juventude. Logo, o personagem é um jovem.

Já a nudez é um dos signos que nos remete à condição de atleta do personagem. Há um consenso entre os pesquisadores de que os atletas gregos, em qualquer idade, competiam nus, explicitando a sua alteridade frente aos bárbaros (MARROU, 1990, p.200).

Figura 1



Localização: Musée du Louvre – G292. Temática: lançamento de disco e salto. Proveniência: Não fornecida. Forma: *kylix*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: *Antiphon*. Data: cerca de 500-450 a.C. Indicação Bibliográfica: PADEL-IMBAUD, 2004, p.15; LISSARRAGUE, 1989, p.39, fig.51. Site oficial do Musée du Louvre; www.beazley.ox.ac.uk (vase number 203596).

A nudez atuava também na distinção entre fortes e fracos, pois o estar nu evidenciava, frente a uma sociedade que valorizava a exposição pública dos seus cidadãos, aqueles que possuíam uma constituição física rígida e bela. O sociólogo Richard Sennett, referindo-se à Atenas do século V a.C., afirma que “a nudez simbolizava um povo inteiramente à vontade na sua pólis, expostos e felizes, ao contrário dos bárbaros, que vagavam sem objetivo e sem a proteção da pedra” (SENNETT, 1997, p.31). De acordo com D. Kyle, os atletas competiam e permaneciam nus quando da premiação (KYLE, 2007, p.118).

Os equipamentos presentes na cena são o disco, na mão esquerda do atleta, que nos reporta imediatamente à modalidade do lançamento de disco e a todo o ideário ateniense acerca do discóbolo como ícone da democracia; e o enxadão, que repousa no chão, e é um signo vinculado ao salto em distância. O atleta, antes de saltar com os halteres (não representados na imagem), afofava a terra para ter os seus pés marcados e, dessa forma, validar o seu salto. Defendemos a hipótese de que a cena seja de treinamento, e não de disputa propriamente dita; até mesmo porque predominam nas imagens áticas as cenas de treinamento dos jovens atletas. Outro argumento para a nossa hipótese nos é fornecido pela descrição do movimento inicial do lançamento do disco quando da competição: “o discóbolo que arremessa com a mão direita fica com o pé esquerdo adiantado e com o peso de seu corpo sobre a perna direita, que está atrás. Ele segura o disco com a mão direita e balança-o algumas vezes para cima e para baixo,...” (YALOURIS, 2004, p. 208). Tal descrição não possui relação direta com os movimentos do personagem representado em cena.

Há, entre os autores que trabalham com as práticas esportivas no mundo grego, uma afirmação, validada pelos indícios na documentação, inclusive, nas duas próximas imagens que decoram a *kýlix* que estamos analisando, que o mesmo atleta que lançava o disco, arremessava o dardo⁸ e saltava. Estas são três das modalidades constituintes do pentatlo, que requeria, ainda, a corrida e a luta.

Não podemos deixar de destacar a presença da fita na cabeça do jovem atleta, pois tal signo é revelador da sua condição de vitorioso numa dada competição atlética e de seu *status* junto à família e à pólis.

Na imagem seguinte – Figura 2 –, que decora uma das faces exteriores da *kýlix* ática de Antiphon, temos representados em cena dois jovens

atletas, pois os personagens estão nus e são imberbes. O personagem que é apresentado manuseando um *himátion* é identificado pela descrição como sendo o *paidotribés*, o instrutor dos atletas. Normalmente, o *paidotribés* é um cidadão adulto, sendo frequentemente pintado com barba e vestido em oposição aos jovens atletas imberbes e nus. Porém, há uma quantidade significativa de imagens cujos *paidotribés* se encontram na mesma faixa etária dos jovens atletas, sendo, por isso, representados imberbes. Neste caso em especial, os pintores lançam mão de dois signos que denotam a sua autoridade frente aos demais personagens: a vara usada para corrigir os movimentos supostamente errôneos dos atletas e a fita na cabeça, que evidencia a sua condição de vencedor numa determinada modalidade esportiva. Os signos que podem evidenciar a condição de treinador do personagem, na figura 2, são os seguintes: fita na cabeça – ele é o único personagem a portá-la na imagem – e a presença do *himátion* que ele estende no braço esquerdo e o manipula com o direito frente a um jovem atleta que interage com ele.

Figura 2



Antes de prosseguirmos a análise, é necessário mencionar que observamos tanto no medalhão quanto na face da *kylix* que nos dedicamos a interpretar, no momento, a presença de inscrições, mas nenhum dos catálogos consultados apresenta as transcrições dessas inscrições, o que dificulta a própria análise das imagens.

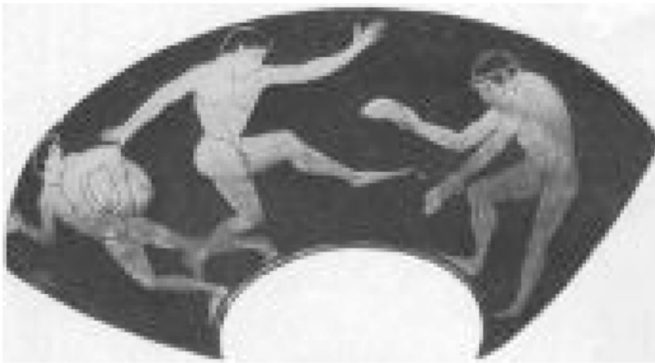
Os dois jovens atletas em cena interagem com o personagem que é identificado como o *paidotribés*. Os gestos de ambos confirmam tal afirma-

ção. Há, na imagem, referência apenas a uma modalidade esportiva: o salto em distância. O personagem na extremidade oposta à do treinador segura um enxadão – signo associado ao salto, pois os atletas, antes de executá-lo, deveriam afofar a terra para evidenciar as marcas de seus pés no solo e, assim, garantir a validação do próprio salto. Já o jovem atleta ao centro, que possui a sua perna direita flexionada em direção ao treinador e a esquerda completamente esticada e tocando o pé do terceiro personagem, não aparece associado a nenhum equipamento que permitisse precisar a prática de alguma modalidade esportiva em específico.

Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaciotemporal, o que pode ser observado pela sincronia de movimentos e gestos dos personagens que a compõem. Nesse sentido, há entre eles uma clara interação.

Já na próxima imagem – Figura 3 –, segunda face externa da *kýlix* de Antiphon, temos novamente a representação de três personagens. No caso específico desta cena, os personagens são seguramente jovens atletas, pois todos são imberbes e estão nus. Dos três atletas, apenas aquele que segura os halteres porta fita em sua cabeça. Novamente nos encontramos diante de um atleta vitorioso.

Figura 3



A cena faz referência a três das modalidades atléticas: o arremesso do disco, a corrida e o salto em distância. No centro da imagem, vemos um atleta executando movimentos que nos remetem à corrida a pé. À sua frente, temos um atleta que segura dois halteres e os movimentava, exercitando-se

para o salto em distância; atrás do corredor, visualizamos o terceiro atleta segurando, embaixo do braço esquerdo, um disco, enquanto gesticula com o braço direito. Ele mantém o seu olhar fixo em direção ao atleta que corre⁹. De acordo com A. Schnapp, o objetivo dos artistas era valorizar as qualidades atléticas dos jovens, o vigor de suas corridas, estando a pólis sempre presente nessa exaltação dos jogos corporais (SCHNAPP, 1996, p. 45).

Assim como na cena anterior, podemos afirmar que há uma sincronia de movimentos entre os personagens, denotando que se encontram num mesmo quadro espaciotemporal e que mantêm entre si uma interação.

Não possuímos signos que nos remetam com clareza à espacialidade das três cenas, porém defenderemos que os atletas se encontram na palestra e que participam de um treino e não de competições propriamente, espaço que poderia ser utilizado para qualquer uma das práticas atléticas, exceto para a corrida a pé.

A afirmação de que se trata de imagens de treinos e não de competição pode ser argumentada não somente pelas evidências presentes nas cenas – os movimentos e as posições dos personagens –, mas também pela observação feita por A. Schnapp, que atenta para o fato de os pintores de figuras vermelhas terem introduzidos sutis diferenças que, progressivamente, vão modificar a atmosfera e o cenário da iconografia juvenil. Uma dessas diferenças se dá pela opção dos pintores em conceder mais atenção aos preparativos das diversas atividades do que à realização do próprio exercício (SCHNAPP, 1996, p. 46).

De acordo com F. Lissarrague, o exercício atlético está, acima de tudo, constituindo uma oportunidade para o artista mostrar a beleza do jovem, o dom dos deuses. Mas esse exercício também é direcionado para a força motriz essencial na vida grega, o *agón*, a rivalidade entre os jovens, bem como a busca da vitória. Vencer nos jogos era atingir uma glória divina. Ao primeiro presente dos deuses, a beleza, era acrescentado um segundo, a vitória. O jovem, no imaginário das figuras vermelhas, é frequentemente mostrado como um atleta. Incansavelmente representado, sua imagem repete necessariamente a beleza do corpo humano (LISSARRAGUE, 1989, p.39).

O corpo é representado pelos helenos na sua nudez, literal e metafórica, explicitando as virtudes esperadas pela pólis dos seus cidadãos: força, agilidade de movimentos, coragem, exposição pública... (LESSA, 2008, p.120).

Antropólogos e sociólogos entendem que o corpo deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais e o concebem como um dos produtos culturais próprios a cada sociedade¹⁰. Por essa razão, defendem que, pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência e que o corpo, tanto emissor quanto receptor, produz sentidos continuamente, inserindo o homem ativamente no interior de um dado espaço social e cultural (LE BRETON, 2006, p.8; MARZANO-PARISOLI, 2004, p.9).¹¹

Além de ser um agente de cultura e essencialmente plural, o corpo é uma poderosa forma simbólica, em que as hierarquias e as especificidades de uma cultura são inscritas e reforçadas através de sua linguagem – a corporal. Assim sendo, o corpo é também um lugar de exercício do controle social. Na pólis, as representações dos corpos opunham, por exemplo, fortes e fracos, honra e vergonha. À medida que defendemos que o corpo humano é uma construção social, nós o inserimos numa historicidade, o que implica dizer que ele “não é o mesmo segundo os diferentes tempos de indivíduos, grupos e sociedades” (RODRIGUES, 2003, p.87). Ele ainda explicita as relações de identidade e alteridades porque “o corpo é o que nos permite encontrar os outros e que manifesta nossa natureza relacional pela afirmação de nossa individualidade” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.14).

Os corpos dos atletas representados nas imagens que analisamos apresentam uma perfeição da musculatura, são rígidos, fortes e simétricos nos seus movimentos. Eles explicitam o ideal almejado pela sociedade para os seus jovens cidadãos.

Quanto aos jogos de olhares, os personagens presentes nas cenas que analisamos aparecem em perfil, forma mais comum de representação nas imagens áticas. No caso desse tipo de representação, a veiculação da mensagem não permite um diálogo direto com um enunciador-destinatário externo, isto é, não se estabelece uma interação com o público, e a cena adquire a conotação de um exemplo a ser seguido pelos receptores (CALAME, 1986, p.108). Vale enfatizar que a representação do tronco do atleta no medalhão é frontal, o que permite a comunicação direta com o público receptor.

Essas imagens nos sugerem pensar acerca do grupo social que consumia esse tipo de cerâmica. Pela temática, elas se direcionam aos jovens atletas, pois as suas mensagens reforçam o que a pólis espera deles: força, coragem, resistência, velocidade, movimento, beleza, entre outras virtudes; já pela riqueza da decoração, a aquisição desses vasos estaria restrita aos segmentos

sociais mais abastados, que poderiam consumi-los. Poderiam, por exemplo, ser adquiridos pelo pai de um adolescente que pretendesse que seu filho se tornasse um cidadão pleno, ou ainda, um *erastés* que objetivava conquistar um *erômenos* e atuar também na sua formação de cidadão.

Podemos, ainda, afirmar que esse modelo idealizado de cidadão tinha nas competições atléticas um momento ímpar de divulgação, porque os jogos helênicos excediam os limites das práticas esportivas. Eles constituíam um espaço de divulgação de informações para toda a Hélade. Era um espaço público de plena efervescência das *póleis* e do qual os pintores não poderiam ficar de fora.

No conjunto do que comumente chamamos de cenas da vida cotidiana grega, predomina uma quantidade expressiva de cenas de atletas se exercitando nas diversas modalidades. Certamente esse dado não é algo irrelevante: ele evidencia o interesse da sociedade em tais práticas, o que se refletia no maior *consumo* dessa temática nas oficinas de produção e pintura de cerâmicas em Atenas. Por fim, o que buscamos, neste texto, foi evidenciar a importância para o historiador da diversificação da natureza de sua documentação que, pela própria dinâmica do mundo contemporâneo, ultrapassa a exclusividade dos textos escritos e, dessa forma, ampliando questões e respostas para a pesquisa.

ATHLETES IN ATTICAN IMAGERY OF THE V CENTURY B.C.

Abstract: This paper provides a brief analysis of the role played by the red-figure vases in Classical Athens as disseminators of the ideological discourses and of the collective imaginary constructed at that polis. We take as an example of such practices the vases that bring representations of youth in sports activities as part of the perpetuation of the way of life and the ideal of beauty of the Athenian elites.

Keywords: body; Classical Greece; iconography; sports.

Referências bibliográficas

BEARD, M. Adopting an approach II. In: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (Org.) **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.12-36.

- BÉRARD, Cl. *Iconographie-Iconologie-Iconologique. Étude de Lettres*. Paris: 1983.
- BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*. London: Thames and Hudson, 1995.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2006.
- BUXTON, R. *La Grèce de Imaginaire, les Contextes de la Mithologies*. Paris: Édition la Découverte, 1996.
- CALAME, C. *Récit em Grèce Ancienne: Enonciation et Representations des Poetes*. Paris: Maridiens Klicksiek, 1986.
- DURANT, J.L.; LISSARRAGUE, F. Héros cru ou bête cuit: histoire quasi cannibale d'Héraklès chez Busiris. *In: LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. Image et Céramique Grecque*. Actes du Colloque de Rouen 25 - 26 novembre, 1982. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983.
- FUNARI, P.P. Os historiadores e a cultura material. *In: PINSKY, C.B. (Org.) Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 81-110.
- GRILLO, J.G.C. *A Guerra de Troia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculosVI-V a.C.* São Paulo, 2009. (Tese de Doutorado)
- KEULS, E.C. *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. California: University of California Press, 1993.
- _____. *Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and Literary Arts*. Stuttgart and Leipzig: B. G. Teubner, 1997.
- KYLE, D.G. *Sport and Spectacle in the Ancient World*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- LE BRETON, D. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- LESSA, F. S. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Ágora*. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.
- _____. *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- _____. Esporte e construção de identidades. *In: CHEVITARESE, A.L. et alii. A Tradição Clássica e o Brasil*. Brasília: Fortium Editora, 2008, p. 113-122.
- LEWIS, S. *The Athenian Woman: an iconographic handbook*. London and New York: Routledge, 2002.
- LIMA, A.C.C. Pintores de Vasos em Corinto: *Métis* e alteridade. *Phoînix*. Rio de Janeiro: 32-43, 2007.

LISSARRAGUE, F. Voyages D'Images: Iconographie et Aires Culturelles. **Revue des Études Anciennes**. Université de Bordeaux III, Tome LXXXIX, 1987.

_____. The World of Warrior. *In*: BÉRARD, Cl. *et alii*. **A City of Images: Iconography and society in ancient Greece**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 39-51.

MARROU, H-I. **História da Educação na Antiguidade**. São Paulo: EPU, 1990.

MARZANO-PARISOLI, M.M. **Pensar o corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PANTEL, P.S.; THELAMON, F. Image et Histoire: Illustration ou Document. *In*: LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. **Image et Céramique Grecque**. Actes du Colloque de Rouen 25 - 26 novembre 1982. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983.

PADEL-IMBAUD, S. **Jeux Olympiques et Sport em Grèce Antique**. Paris: Louvre, 2004.

PAIVA, E. F. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (Org.) **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RODRIGUES, J.C. Os Corpos na Antropologia. *In*: THEML, N.; BUSTAMANTE, R.M.C.; LESSA, F.S. **Olhares do Corpo**. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2003.

ROTROFF, S. I. How did pots function within the landscape of daily living. *In*: **Céramique et Peinture Grecques: Modes d'emploi**. Paris: La Documentation Française, 1999, p.63-73.

SCHMITT, J-Cl. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

SCHNAPP, A. Why Did the Greeks Need Images? **Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery**. Copenhagen, August 31st, september 4th, 1987. Copenhagen, Jette Christiansen; Torben Melander Nationalmusset, Ny Carlberg, Thorvaldsons Museum, 1988, p.569-574.

_____. A imagem dos jovens na cidade grega. *In*: LEVI, G.; SCHMITT, J-Cl. **História dos Jovens: da Antiguidade à Era Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 19-57.

SENNETT, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.

SPIVEY, N. **Greek Art**. London: Phaidon, 1997.

THEML, N. Ordem e Transgressão do Corpo nos Vasos Atenienses. In: DA SILVA, F.C.T. (Org.) **História e Imagem**. Rio de Janeiro: PPGHIS, 1998, p. 305-319.

VERNANT, J.-P. Preface. In: BÉRARD, Cl. *et alii*. **A City of Images: Iconography and society in ancient Greece**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 7-8.

VLASSOPOULUS, K. Free Spaces: Identity, Experience and Democracy in Classical Athens. **Classical Quarterly**. Nottingham: 2007, p.33-52, v.57.1.

WILLIAMS, D. **Greek Vases**. London: British Museum Press, 1999.

YALOURIS, N. **Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2004.

Sites

Site oficial du Musée du Louvre (Consultado em abril de 2009)

www.beazley.ox.ac.uk (Consultado em abril de 2009).

Notas

¹ Taça ampla com tigela rasa, duas alças horizontais e suporte alto acima do pé. Taça própria para o consumo do vinho (LESSA, 2001, p.131). Uma *kýlix* poderia variar de tamanho entre 10 e 38 cm. As mais recentes também são decoradas com fundo branco, sugerindo uma relação com o contexto funerário (LEWIS, 2002, p.215). Segundo Eva Keuls, a *kýlix* era a taça de beber característica dos *sympósia* (KEULS, 1993, p.165).

² O estilo chamado de figuras vermelhas, mais característico do Período Clássico, apresenta os elementos da decoração em tom claro sobre fundo escuro. Segundo Williams, uma maneira fácil de compreender as figuras vermelhas é pensar nelas como a inversão do esquema de figuras negras (WILLIAMS, 1999, p.67).

³ Neste sentido, devemos ressaltar o valor da epigrafia, que possibilitou o acesso a textos escritos que não sofreram modificações.

⁴ Vaso para o transporte de água. Corpo amplo e oval, possuindo duas alças horizontais – destinadas a suspendê-la – e uma alça vertical – com a função de pegá-la para despejar seu conteúdo (LEWIS, 2002, p.214; RASMUSSEN; SPIVEY, 2000, p.258).

⁵ Procissão festiva que marcava a transição para o momento da bebedeira, da *festa de beber*, ou o transporte dos convivas de uma casa para outra (KEULS, 1993, p.174).

⁶ Um vaso ritual alto e esguio usado em casamentos e em funerais de pessoas solteiras (RASMUSSEN; SPIVEY, 2000, p.259).

⁷ O método de análise proposto por Calame pressupõe a necessidade de:

1º verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;

2º fazermos um levantamento detalhado dos adereços, mobiliário, vestuário e dos gestos, estabelecendo um repertório de signos;

3º observarmos os jogos de olhares das personagens, que podem apresentar-se em três tipos:

Olhar de Perfil – o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Há comunicação interna entre as personagens pintadas e suas ações devem servir como exemplo para o público receptor.

Olhar Frontal – a personagem convida o receptor a participar da ação representada, estabelecendo uma comunicação direta.

Olhar Três-Quartos – a personagem olha tanto para o interior da cena quanto para o exterior. O receptor da mensagem está sendo convidado a participar da cena (CALAME, 1986).

⁸ Vale ressaltar que o lançamento de dardo era uma das modalidades mais diretamente vinculadas à vida cotidiana, pois era, ao mesmo tempo, utilizada pelos cidadãos na caça e na guerra (YALOURIS, 2004, p.214).

⁹ A descrição oferecida pelo Beazley Archive faz referência ao lançamento de dardo através do termo *acontist* (lançador de dardo), mas, na imagem, não há nenhum signo visível que faça referência ao dardo.

¹⁰ Maria M. Marzano-Parisoli faz uma crítica às análises que se limitam a conceber o corpo exclusivamente como construção sócio-cultural. Segundo ela, “uma coisa é reconhecer a possibilidade de manipular nossos corpos e construí-los por técnicas sociais e culturais, e outra coisa é pretender que o corpo não é nada mais do que uma construção cultural e social” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.18-9).

¹¹ Na pesquisa, o que pretendemos é justamente *explicar* os usos dos corpos feitos pelos gregos antigos ou, retrocedendo à primeira metade do século passado e recorrendo ao antropólogo M. Mauss, as *técnicas corporais* helênicas. Mauss já havia sinalizado para a concepção do corpo como uma construção cultural quando evidencia que os hábitos, os costumes, as crenças e as tradições que caracterizam uma dada cultura também se referem ao corpo, existindo um corpo típico para cada sociedade (MAUSS, 2003, p. 404-8).

QUEM RI CONSENTE?

Amós Coêlho da Silva*

Resumo:

*Este artigo tem por objetivo pôr em evidência a particularidade humana de rir e de participar da sátira como literatura. O espírito satírico, que se apresenta igualmente aos poetas gregos, censura alguns vícios. O nome latino *Satura* era uma representação dramática, uma forma antiga dos cantos fesceninos, fazendo nascer em Roma o estilo satírico com dupla perspectiva: a sátira moderna de Horácio e a sátira menipeia.*

Palavras-chave: sátira; sátira menipeia; ironia; paródia; melancolia.

Introdução

É nosso interesse uma característica peculiar ao Homem: o riso e sua expressão literária através da sátira. Muitos poetas satíricos não serão mencionados, mas mereceriam, porque formam uma lista canônica e universal.

Tal atributo humano mereceu uma personificação no panteão helênico, que é *Momo*, do grego *Mômos*, a divindade da sátira: uma antropomorfização do sarcasmo. É feminina em Hesíodo (**Teogonia**, v. 214), é filha de Nix, a Noite, e irmã das Hespérides; o termo *Momo* liga-se ao verbo ‘*mokân*’ ou ‘*mokasthai*’, “ridicularizar, chasquear, zombar, escarnecer” (BRANDÃO, 1994, p. 228). Foi ela quem, frente às queixas da Mãe-Terra, exausta pela multiplicação incessante dos mortais, aconselhou Zeus – depois da concepção frustrada da *Guerra de Tebas*, cujo fim seria diminuir a superpopulação devastadora da Mãe-Terra –, a engendrar a Guerra de Troia pelo nascimento

* Professor doutor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Abrafil/Cifefil).

de Aquiles, o flagelo de Troia, e Helena, a fatalidade da discórdia entre a Ásia e Europa.

Aristóteles (384–322 a.C.) já descrevera o riso como apanágio do homem e, de fato, em todas as épocas, a Literatura tem assimilado o riso como estilo satírico. Também abriu um projeto de estudo sobre o melancólico, sua tendência à introspecção, à reflexão e à criatividade artística. Para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia (KRISTEVA, 1989, p.11).

Do mesmo modo, Cícero (106 a 43 a.C.) se ocupou do riso, da chalaça em **De Oratore**, [**Sobre o Orador**], e nos dá um conselho: evitem-se, num discurso retórico, coisas obscenas e palavras chulas: *verborum turpitudine et rerum obscenitate vitanda [devem ser evitadas (as provas) pela vergonha das palavras e obscenidade das coisas]* (II, 59). Ele nos recomenda o tom sério e elevado para peças literárias. No caso do defensor ímpar da República Romana e dos outros senadores, nota-se autoridade estatal imbuída da postura exterior condizente com o alto conceito que tinham do Estado (COSTA, 1978, 13). Linha seguida por Horácio (65 a 8 a.C.), cujo tom satírico está impregnado de moralidade, num discurso repleto de censura em busca dos bons modos para uma convivência sadia socialmente.

Mas ainda, na Grécia, há a irreverência de Aristófanes (445 a 385 a.C.), cuja comédia iconoclasta, através da paródia e ironia, ridicularizou Eurípides, o último dos três grandes poetas trágicos do século V; Sócrates (470 - 399 a.C.), o divisor de águas na História da Filosofia; oradores e políticos, produzindo humor com trocadilhos, paródia, ironia e associações inesperadas. Assim, realizou-se uma outra formulação de *Ridendo castigat mores [rindo castiga os costumes]*, quando se refere, claramente em cena, às partes do baixo ventre, às necessidades fisiológicas, ao sentimento de covardia, jogo como vício, isto é, debilidades ridículas, mas comuns não a alguém pontualmente, e sim a todo e qualquer mortal. E não foi Sócrates quem praticou a maiêutica pela ironia, ou seja, o parto espiritual dos homens, extraindo-lhes nas perguntas uma verdade? Tomemos o adjetivo verdadeiro, em grego, ‘*alethés*’: vem de ‘*a-*’, privativo, falta; ‘*-lethés*’, esquecimento, daí, o nosso letargia, com “-let-”; “-rg-” e sufixo “-ia”, força, vigor. Ora, ‘*alethés*’ é a verdade de que alguém não se esquece. Somos o que os outros lembram.

Horácio, que rejeitou, conforme os versos *Odi profanus vulgus et arceo*. / *Favete linguis [Odeio o vulgo profano e afastoo. Favorecei-me com*

a *língua*] (**Odes.** III,1, 1), na **Ep.** II,1,146, essas *opprobria rustica* [ofensas rústicas], de despertar o ódio e indignação *per honestas domus impune* [pelas honestas casas impunemente] (149-50). Até que *graue uirus / Munditiae pepulere* [as coisas elegantes expulsassem a doentia obscenidade] (158-59). Desse modo, sintetiza a influência dos gregos sobre Roma: *Graecia capta ferum victorem cepit et artes / Intulit agresti Latio* [A Grécia subjugada superou o seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio] (2, 1, 156).

Para o autor Venusino, de **Sátiras**, Lucílio (séc. II a.C.) assimilava em demasia o cáustico ataque dos comediógrafos mais contundentes da Grécia, principalmente Aristófanes. É interessante notarmos que este poema horaciano, **Sátiras**, ficou consagrado com este nome pelos historiadores da Literatura, mas intitulado por ele de **Sermões**. Também Lucílio o havia nomeado exatamente assim: **Sermões**, porque justamente a sua linguagem poética tem por suporte o *sermo familiaris* [a linguagem familiar]. A restrição horaciana era a falta de “lima” polidora (**Sát.** I, 4, 1-13): *omnis pendet Lucilius (...) durus componere versus* [tudo de Lucílio veio de (...) compor versos duros].

A expressão *italum acetum* [ítalo azedo], de Horácio, sintetiza o espírito satírico romano. A atitude grotesca e simplória do povo latino se depreende até na própria antroponímia. Seja na ordenação numérica dos filhos, seja num outro indicativo, por vezes, ridículo. Assim, herdamos Tércio, Otávio de *Tertius* (*tertius*, terceiro) e *Octavius* (*octavus*, oitavo); se a pessoa nascesse de manhã, do latim *mane*, chamar-se-ia *Manius*; se no mês de março, em português Márcio, do adjetivo *Martius*; ou, então, um aspecto caricatural do desenho da fava, lentilha ou grão-de-bico, defeito físico como, respectivamente, se relaciona a aparência de *Fabius* (com a forma da fava), *Lentulus* (com a lentilha), *Cicero* (a forma do grão-de-bico), *Naso* (de nariz comprido).

Esse espírito galhofeiro, presente também em festas de cantos triunfais, manifestou-se em momentos célebres, revirando às avessas compromissos e respeito hierárquico, como reverência a generais do porte de um Júlio César:

Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem.

Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias.

Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem.

[César subjugou as Gálias; Nicomedes, César.

Eis César que agora triunfa porque submeteu as Gálias.

Nicomedes, que submeteu César, não triunfa.]

Sátira como estilo

A afirmação *Satira quidem tota nostra est*,¹ de Quintiliano (I d.C.), *De institutione oratoria*, X, 1, que reconhece a criação da sátira como latina, nos parece apenas um aspecto etimológico. A sátira, uma espécie de canto fescenino em verso satúrnio, que não está ligada à divindade grega Sátiro, liga-se, talvez por etimologia popular (ERNOUT & MEILLET, 1985, *SATUR*, -RA, -RUM), ao sintagma *Satura Lanx*, que era uma festa em que se ofertava a bandeja das primícias à deusa Ceres, termo presente, em português, *cereal*: ela é a deusa da vegetação, que faz crescer a seara. Mas, em 364 a.C., Tito Lívio (séc. I a.C.) nos relata que o Senado tinha importado da Etrúria os *ludiones* ou *histriones*, a fim de apaziguar o ânimo divino e arrefecer uma peste que outrora assolava, então, o povo romano. Deleitados com a dança e gracejos indecorosos, adotaram a novidade. Tal sentimento rústico e coletivo consagrou o valor mágico dessa festividade das colheitas. Há quem conteste a informação de Tito Lívio² (HUMBERT, 1932, p. 10), mas não se negue o grotesco e ácido assinalado.

Costuma-se indicar uma curta vida para a sátira. Sobre isso, Massaud Moisés observa que *a sátira perde sentido e força à medida que o tempo passa. Raramente uma obra satírica resiste ao desgaste dos anos: para tanto, é preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano* (1974, p. 470). Os autores de sátira que ultrapassam os séculos souberam tirar do tema rotineiro da vida dados que não se confundiam com subjetivismo ou preferência meramente pessoal.

Assim, com Horácio, o texto frequentemente em diálogo, tom menos contundente, mas quase uma diatribe, como nos diálogos platônicos, e o tema dos defeitos humanos: a sua inconstância, insatisfação com a sorte e invejar a felicidade do próximo, as loucuras humanas como a avareza, a ambição insaciável, etc. Numa passagem, a propósito do avarento, escolhe-se Tântalo, que é o símbolo do desejo incessante, mas sempre longe de concluir a satisfação da posse, o que é da natureza humana. No suplício, a pique de escorregar, esvai-se o objeto de posse, e o vento tange para longe um cacho de uva desejado, mas inalcançável. A água não sacia a sede, escoo entre os dedos ávidos. E em forma de diatribe: *Quid rides? mutato nomine de te / Fabula narratur. [De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti.]* (I, 1, 69-70).

Quantas vezes rimos de nós mesmos, quando não percebemos o nosso comportamento ridículo se realizando diante de nós mesmos, no dia-a-dia. Desse modo, as loucuras humanas são dissecadas pelo bisturi epicurista de um poeta satírico. **Imitations of Horace**, de Alexander Pope (1688-1744), é uma dentre múltiplas indicações do interesse do mundo ocidental sobre a obra horaciana.

Na trilha horaciana, temos Julius Phaedrus, Fedro, que nasceu na Trácia, veio para Roma como escravo e tornou-se liberto de Augusto, que o admirava. Sua obra introduz a fábula em latim, mas ele mesmo ressalta quem foi o criador – o grego Esopo –, só sendo publicada na época de Tibério (14 a 27 d.C.) ou Calígula (37 a 41 d.C.). Devido a suas censuras sociais, sofreu processo e chegou a ser preso. Outros elos da corrente fabulista são La Fontaine, na França; no Brasil: Monteiro Lobato, Millor Fernandes, etc. Suas personagens se perpetuaram alegoricamente em forma de lobo ou na forma de árvores e, ludicamente, ele pede permissão *para que as árvores falem, quod arbores loquantur*, conforme a sua fábula **Prologus**. Millor Fernandes inspirou-se na fábula *Lupus et Agnus* e, ao invés do fecho: *Haec propter illos scripta est homines fabula, / Qui fictis causis innocentes opprimunt. [Esta fábula foi escrita para aqueles homens que oprimem inocentes com causas fictícias.]*, o jornalista brasileiro indagou, na sua nova moral da história, se a zebra era um animal preto com listas brancas ou o contrário. Caso o lobo não respondesse, o cordeiro seria libertado de suas garras.

Alinham-se ainda às diretrizes horacianas também Pérsio (início do séc. I d.C.), **Sátiras**, *num total de 664 hexâmetros* (SPALDING, 1968, p.162); Marcial (40 a 104 d.C.) em epigramas, Juvenal (I d.C.), coetâneo de Marcial, sempre com hexâmetros datílicos: são 16 poemas sob o título de **Sátiras**, afinal *Quid Romae faciam? Mentiri nescio [Que hei de fazer em Roma? Não sei mentir...]* (I, 3, 41).

Conselheiro, Juvenal tem muitos versos que se tornaram proverbiais. Imbuído de justiça, adverte *Dat ueniam coruis, uexat censura columbas [A censura é indulgente com os corvos e se encarniça contra as pombas]* (II, 63). *Rara auis in terris [Ave rara no mundo]* (VI, 165); *Panem et circenses [Pão e circo]* (X, 81) – que se tornou símbolo de contestação à política de atitudes escamoteadas –; *Orandum est ut sit mens sana in corpore sano [Deve-se rezar para se ter mente são em corpo são]* – e não ir aos templos pedir aos deuses que lhes dê o dom da oratória ou o poder de Júlio César. E se, por exemplo, eles atenderem? Lembrem-se de como morreu César... Isso

mesmo: as nossas autoridades políticas deveriam ler: *Maxima debetur puero reuerentia [Deve-se o máximo respeito às crianças]* (XIV, 45). Retratação da natureza humana como avarenta: *Crescit amor nummi, quantum pecunia creuit [Cresce o amor ao dinheiro na mesma proporção em que cresceu o patrimônio]* (XIV, 139). Para Spalding (1958, p.114), *desenvolveu para pôr a nu os vícios abomináveis que o cercavam; e teve êxito: de todos os satíricos romanos, é o mais completo e perfeito.*

Sátira menipeia

Marco Terêncio Varrão (116 a 27 a.C.), em sua **Saturae Menippeae**, que nos chegou fragmentada, formulou o neologismo *menipeia*, proveniente de Menipo, filósofo da escola dos cínicos, que desprezava as convenções sociais e as riquezas, obedecendo exclusivamente às leis da natureza. A etimologia de *cínico* se prende a ‘kýon’, cão, um possível epíteto de Diógenes, integrante da escola cínica e de comportamento extravagante. Menipo de Gadara viveu no século III a.C. e escreveu muito, mas nada nos chegou. Entretanto, Varrão o assimilou e nos dá uma ideia dos escritos daquele filósofo através de sua obra **Saturae Menippeae**.

Concebe-se uma outra sátira, como uma oposição mais radical, embora pareça apenas provocar o riso, a partir da chalaça, da zombaria, através da ironia e paródia. Mas promove a corrosão de tudo o que está por trás da máscara e da aparência dos falsos valores, cultivados pela hipocrisia... Observa-se o sério a partir do complexo simbolismo da máscara: daí, a caricatura, a careta e a macaqueice, ingredientes do grotesco. Não raro o grotesco deriva em melancólico; é que a expressão do humor destrutivo, quando presente no grotesco, nos opõe à realidade do mundo circunscrito na esfera da perfeição totalitária e, nessa posição solitária, nos tornamos sombrios.

Salvatore d’Onofrio (p. 41) sustenta a seguinte opinião:

Encontramos nas sátiras de Varrão representações de cidades simbólicas, viagens imaginárias a países maravilhosos, cenas grotescas, aventuras impossíveis, que estão entre o sonho e a realidade.

Tudo isso encontraremos no “Apocolocyntosis” de Sêneca, no “Satiricon” de Petrónio, nas “Metamorfoses” de Apuleio...

Só que Salvatore concebe a sátira unicamente pelo conceito de “Sátira como Estilo”. É pena que d’Onofrio chegue a afirmar que tudo que se segue a Varrão não é sátira:

(...) mas não na Sátira que é atualidade, realidade, agressividade contra homens e costumes do momento histórico, ou intimidade, confissão, contemplação e representação dramática dos defeitos humanos, com a finalidade de moralizar, mas sem o pedantismo filosófico. (p. 42)

Notamos essa mesma hesitação em outros passos dos estudiosos da Literatura: poucos críticos analisaram a **Anatomia da Melancolia** (de Robert Burton) como *sátira menipeia* (REGO, 1989, p. 77). Anterior a R. Burton, outros tiveram de superar óbices em função do discurso satírico: é o caso do humanista Erasmo de Roterdão (1466- 1522), que publicou, mas teve de superar obstáculos, **Praise of Folly, Elogio da Loucura**, e dedicou ao seu amigo, também humanista, *Sir Thomas More* – em latim, *Thomas Morus*, em português, *Tomás Moro* (1478 – 1535), autor de **Utopia**, decapitado por não reconhecer o valor espiritual do rei Henrique VIII. Foi canonizado em 1935.

Mas, na Grécia, Gilbert Highet (1949, p. 304) nos apresenta o Luciano de Samósata (séc. II d.C.) como autor especial de sátira menipeia de tudo que sobreviveu da Literatura Greco-Romana e forma uma ponte entre os diálogos críticos de Platão, a fantasia de Aristófanes e a acirrada crítica dos poetas satíricos: *His work is unlike nearly everything else that survives from Greco-Roman literature. It forms a bridge between the dialogues of creative philosophers like Plato, the fantasy of Aristophanes, and the negative criticism of satirists.* Ainda destaca a preferência de Rabelais (1494 – 1553) e Swift (1667 – 1745): *He was Rabelais’s favourite Greek author. Swift may have recalled his fabulous travel-tales when he wrote about Gulliver... .*

Laurence Sterne (1713- 1768), autor do romance **A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**, uma obra com linguagem parodística, instigadora da participação do leitor na linguagem do discurso literário, a partir de múltiplos asteriscos, páginas em branco, elementos que truncam a leitura associados à inconsistência de enredo e à peculiar conclusão insatisfatória, fundamentos contrários aos relatos literários da épica clássica. Sua obra promoveu reações dissonantes em relação aos escritores da época e da tradição. No entanto, a sua formulação de humor foi aceita pela sociedade londrina, e sua

linguagem literária foi classificada como precursora do fluxo de consciência. Publicou, em 1768, **Jornada Sentimental pela França e Itália**.

Breve exame de Satiricon, de Petrônio

Seria o autor de **Satiricon**, que nos chegou fragmentado, o elegante Petronius Arbiter a que se refere Tácito nos **Anais XVI**, inclusive descrevendo sua singular morte? Petrônio foi contemporâneo de Nero, conquistou-lhe certa consideração, integrou, como Sêneca, o ciclo íntimo do imperador, foi-lhe, até mesmo, o conselheiro do bom gosto e nada lhe escapava do que é bom e sofisticado para o imperador – tudo isso veio a instigar ciúmes em quem se sentiu postergado. A inveja proveio de Tigelino, o prefeito dos pretorianos, que o acusou de rebelião logo após a sua gestão de procônsul na Bitínia, quando o poeta satírico seguia o imperador em Cumas. O favorito do imperador recebeu a ordem ameaçadora de permanência em Cumas. Destruíu o seu anel, recompensou seus escravos e suicidou-se, abrindo as próprias veias, mas remetera ao *Princeps* um memorial de seus procedimentos mesquinhos.

Certa tradição associa o título de sua obra aos sátiros, daí a grafia *Satyricon*, o que parece ser admissível, se *Satyricon (com o longo)* for, intencionalmente, um hibridismo quanto à formação de palavras, ou como se diria mais modernamente, uma carnavalização – o que estaria intrinsecamente no próprio sentido original da *Satura lanx*: uma mistura; *-on longo* seria, portanto, do genitivo plural grego: *Satyricon libri*, ou talvez neutro singular, com o nominativo plural *Satyrika*, como em Vergílio, *Vergilii Georgicon (-o longo) libri*, que, no plural, é *Georgica*. No latim *satura* ou *satira* não entra a letra y, herdada da helenização.

É bastante realista o retrato idealizado de Petrônio, que Henrique Sienkiewicz (1846-1916), detentor do Nobel em 1905, nos dá em seu **Quo vadis?**. Petrônio encena um mundo desagregado em situações isoladas e, nele, o homem impotente frente a uma sociedade consolidada em múltiplas injustiças. Comparemos os personagens aventureiros da sátira menipeia petroniana com os *clerici vagantes* da Idade Média: eles eram os goliardos, nome que provém do francês *guele*, significando duplamente garganta e gula, bem como as noções de fanfarrão e debochado. Os goliardos eram sacerdotes que saíram da Igreja justamente por sua posição crítica contra a *mea maxima culpa* pregada pelo teocentrismo medieval, mas em contradição com uma pletera de atitudes eclesiásticas. A Antropologia já conceituou o

arquétipo do *trickster*: aquele que é sem limite e sem lei e segue seus próprios desejos, mas representando uma antítese em relações aos valores culturais estabelecidos e integrados à consciência coletiva.

Sua base narrativa é uma estrutura formal prosimétrica, herdada das **Sátiras Menipeias** de Varrão (116-27 a.C.) e da surpreendente **Apokolokýntesis**, cheia de tom irônico e parodístico, de Sêneca (4 - 65 d.C.) – texto cheio de latim vulgar, que se opõe à tradição clássica, transmitida por Vergílio, Horácio e Ovídio (século I a.C.).

Logo no início, há referências ao estilo despojado de cuidados, de que se constituirá a obra petroniana. Lê-se aí uma defesa da oratória ática, que alcançou o máximo com Demóstenes, e a caricatura do asianismo, de eloquência caracterizada pela afetação, pois o narrador Encólpio pergunta: *Num alio genere furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: haec vulnera pro libertate publica excepi; hunc oculum pro vobis impendi: date mihi ducem, qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent?* [Não se inquietam os retóricos em outro gênero de arrebatamento, quando gritam: “estas feridas eu sofri pela causa pública; eu sacrifiquei este olho por vós: dai-me um guia, que me leve a meus filhos, pois meus joelhos magoados não sustentam o peso do corpo?]. Há, neste capítulo 1 (doravante abreviado em cap.), uma crítica contra a escola, quando esta procura acomodar os jovens ao sistema vigente, não lhes dando a percepção analítica da convivência social: *Et ideo ego adolescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex iis, quae in usu habemus, aut audiunt, aut vident* [E, por isso mesmo, eu considero que os jovens tornam-se estultíssimos nas escolas, porque nada dos fatos que vivenciamos ou veem ou ouvem]. Essa escola retira dos jovens até mesmo a paciência pela aprendizagem gradual, lenta, mas segura; daí, a formação de um caráter deformado na velhice.

No **Satiricon**, a paródia pode ser um provérbio como aquele do Trimalquião (cap. 74): *Qui in pergula natus est, aedes non somniatur* [Quem nasceu numa cabana nem sonha com palácios]. Trimalquião refere-se à condição de Fortunata, de continuar sendo uma plebeia, mesmo tendo tido a oportunidade social de desposar um homem “superior” como ele o era. Provérbio que, em italiano, seria *Un villano semper villano*, com equivalentes em vários dialetos e em todas as línguas europeias (TOSI, 1996, p. 48).

Ainda no **Banquete**, de Trimalquião (cap.77): *Qui fuit rana nunc est rex* [Quem foi rã é agora rei]. É uma frase indicativa do novo rico, aquele que

se tornou do nada poderoso, como ocorreu com Trimalquião. Aqui se parodiou aquela mesma rã de Esopo e, na sequência histórica, a de Fedro; no futuro, La Fontaine e outros seguidores do fabulista grego. Em suma, a rã, impotente e cansada da anarquia, pede a Zeus um rei; mas, quando o recebe, o repudia, porque o enviado é insuficiente. Zeus envia uma terrível serpente, que faz uma chacina. Enfim, um povo fraco deve ser governado por um soberano hesitante. Em italiano, derivando da fábula da rã, temos a locução *Re travicello*, significando, ironicamente, *rei de paus*. Há uma *célebre poesia satírica, de Giuseppe Giusti*, justamente intitulada *Il re travicello* (TOSI, p. 461).

Outra formulação paródica é a da intervenção da *ancilla*, semelhante à de Ana, aconselhando sua irmã Dido a não venerar a imagem do falecido esposo Siqueu e a aceder às inclinações do coração, que pulsava, no momento, pelo herói Eneias: *Id cinerem aut manes credis curare sepultos? [Tu crês que a cinza ou os manes sepultos se importam com isso?]* (**Eneida**. IV, 34). Em lugar de *curare*, Petrônio escreveu *sentire*, retirando o sublime hexâmetro, o verso da épica, de sua *dignitas*, decalcando-lhe em contexto existencial da efemeridade e falibilidade da natureza humana.

Petrônio é uma fonte para estudo do latim vulgar, pois assinala estilisticamente nas personagens o falar plebeu autêntico das suas próprias classes sociais, como os libertos, escravos e personalidades humildes, realçando a atmosfera popular naturalmente (cap. 37): *nummorum nummos [juros dos juros]*. Compara a extensão dos terrenos de Trimalquião com a autonomia de voo dos falcões, que, mesmo alcançando distâncias incríveis, não conseguiriam cobrir tal extensão. Trimalquião acumula *juros dos juros* (cap. 43): *olim oliorum [alguns anos atrás]*. Observe-se a duplicação e a flexão de advérbio, que é uma palavra invariável, semelhante ao moderno escritor Dias Gomes na obra **O Bem Amado**, cuja personagem realiza combinações linguísticas exóticas, exprimindo na metáfora da quebra de regra gramatical, no caso, transgredindo a gramática com a flexão de uma palavra invariável como o advérbio, o que indicaria a conotação das distorções políticas executadas quotidianamente.

Há grecismo como o do cap. 37, marcas de uma convivência entre os gregos e os latinos, como *topanta* (ou *'tapanta'*, todas as coisas, i.e., *Trimalchionis topanta [todas as coisas]* pertencentes a Trimalquião. São também latim vulgar (cap. 39): *caelus hic* por *caelum hoc*, ou seja, o desaparecimento gradual do neutro; (cap. 41): *bacalusias*, que provém de *baceolus*, do grego, *tolice*; *Vinus*, eliminação do neutro clássico.

Como os mencionados *clerici vagantes* da Idade Média, desprotegidos do amparo da Igreja, mas cheios de astúcias para sobreviver sem remuneração pecuniária de trabalho prestado a alguém, o protagonista Encólpio e seus parceiros de aventura mergulham em situações anormais e perigosas, tirando delas vinganças tácitas, reflexões engraçadas e gestos debochados, caricaturas até de si mesmos, deixando subjacente uma certa tristeza. Na aparente desorganização, deixa aflorar o lado menos nobre do homem, o emblemático *homo homini lupus [o homem é lobo para outro homem]*, que exprime a ferocidade do *struggle for life [a luta pela vida]*, implícito em múltiplos elementos controladores do social, tais como a política, a religião e a educação, quando tendem para certos excessos. A vida “oficial” é, no discurso poético da sátira menipeia, submetida à caricatura, ao ridículo...

Foi o que fez também Charles Chaplin em relação a Adolfo Hitler, imitando-o enquanto brincava com uma bola em forma de globo terrestre. Combinação extravagante e proibida de contrários: morte e vida, violência e paz, luxo e miséria, sensualidade e pureza, austeridade e canalhice... Enfim, apontando o lado civilizado frente a deformações. O Poeta da sátira menipeia nos dá tudo isso em estilo carnavalesco. Ao ler o **Satiricon**, rimos melancolicamente, como o faríamos lendo a patética coragem quixotesca em Miguel de Cervantes ou, outrossim, encontraremos bastante material do grotesco como em François Rabelais.

Se, para o Homero, o rancoroso Posídon persegue Ulisses como *leitmotiv*, o fio condutor de **Satiricon** é a perseguição de Priapo, o filho de Dioniso e Afrodite – o sacrifício a ele era um asno, pois, quando estava prestes a violentar a deusa Vesta, um asno começou a zurrar, o que a preveniu e a pôs em fuga; para acalmar o *furor eroticus*, só o sacrifício de um asno. Assim como escapou da ira divina, Encólpio e seus companheiros fogem do castigo de Priapo, que lhes queria punir a indiscrição, quando assistiram a uma cerimônia secreta em honra a esse deus.

Também, etimologicamente, encontramos em Homero, *Odysseús* relacionado ao verbo *odýssomai* (aparentado com o latim *odisse*, odiar), eu me irrito, conforme canto X, 60-2 e XIX, 407-9, como se Odisseu derivasse do fato de Autólico, seu avô, ter-se irritado com os homens e as mulheres de Ítaca, daí o epíteto do neto: *Odysseús*. Em Petrônio, os nomes das personagens são também emblemáticos das suas ações. Encólpio, literalmente “abraça” ou “o homem circulador”, expressa a sua avidez de sensações eróticas, aqui e ali; Ascilto, “livre de imposto” ou “sem dono”, ou, ainda, “o infatigável”, é o escravo impune; Gitão,

“vizinho”); Eumolpo, com seu cacoete de fazer versos, assume caricaturalmente o nome de um vate mítico da Trácia, cuja composição é do grego *mélpein* – cantar e dançar, mais a prefixação grega *eû* – bom, bem. Eumolpo, o cantor de doces poemas, que foge de Crotona e disfarça de escravos os seus companheiros acima, e ele mesmo se passa por proprietário de terras na África.

Durante *itineris narrationes, as narrativas de viagem*, legado dos romances gregos para a sátira menipeia de Encólpio, ele retoma da tradição do mestre das Sátiras, Horácio (II, 5), o tema dos caçadores de testamento, *heredipetae*, mas, ao invés de exortar, submete Eumolpo ao grotesco e à degenerescência. Também vem de Horácio (II, 8) o banquete com um anfitrião grosseiro e rico.

No banquete, desfilam motivos como a avidez descomedida, o luxo desenfreado, a fugacidade do tempo e comportamentos extravagantes, mas, agora, assumindo feições grotescas. Trimalquião, liberto e novo rico, promove em torno de si todo tipo de sordidez e aberrações humanas. Há um motivo semelhante ao do **Banquete**, de Platão: assim como houve a entrada atrasada de Alcibiades neste, haverá também a de Habinas (cap. 65) no **Satiricon**. Trimalquião simboliza as tendências viciosas do homem. Os cacoetes e a sua linguagem gestual, em geral, exprimem o grotesco com um tom risível, e o patético com expressividade amarga. Sua presença evoca o prazer supérfluo, mas vicinal de uma nota de amargura: seja uma mágoa, seja a própria morte.

Encólpio e os companheiros conheceram Trimalquião quando este jogava bola e logo se destacou dos demais pela estampa bizarra: velho – mas usufruindo a sua idade como um elemento bem ridículo: careca, vestido numa túnica avermelhada, (cap. 27) *inter pueros capillatos ludentem pila [jogando entre jovens escravos de longas cabeleiras]*. No relato, o narrador confessa *Nec tam pueri nos, quamquam erat operae pretium, ad spectaculum duxerant, quam ipse pater familiae, qui soleatus pila prasina exercebatur [os rapazes não nos atraíram tanto a atenção, embora valessem a pena, quanto o próprio chefe de família, que, de sandálias, jogava com bolas verdes]*.

Curioso é que, se uma bola caísse no chão, era jogada fora, e uma pessoa era encarregada de fornecer outra, tirada de uma sacola pesada de bolas novas. Na extremidade do círculo de jogadores, havia um eunuco, de plantão, com um urinol de prata, *matellam argenteam*, na mão. Trimalquião estalou o dedo, paralisaram o jogo, e o eunuco lhe trouxe o urinol, onde o dono da casa esvaziou a bexiga; em seguida, pediu água, mas lavou apenas as pontas dos dedos e os enxugou nos cabelos de um escravo.

Na passagem dos homeristas (59), *Ipse Trimalchio in pulvino consedit, et cum Homeristae Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent, ille canora voce Latine legebat librum [o próprio Trimalquião sentou-se numa almofada, e, enquanto os rapsodos de Homero declamavam em versos gregos, como costuma acontecer, ele lia em voz alta um texto em latim]*. O contraste da situação se agravou, quando ele solicitou a atenção de todos e interrogou se conheciam a fábula representada ali. Relatou, então, que Diomedes e Ganimedes eram dois irmãos, e Helena era irmã deles. Agamêmnon a raptou e deixou em seu lugar uma gazela, para ser imolada a Diana.

A perversão do mito grego era gritante. Dentre outras coisas, Ganimedes não é heleno, e sim troiano; foi levado para o Olimpo para ser escanção e favorito de Zeus. Diomedes era grego e comandante de tropas no cerco de Troia. Helena, cujos irmãos eram Castor e Pólux, era esposa de Menelau, irmão de Agamêmnon. O rapto de Helena foi obra de Páris, príncipe troiano, além de uma outra feita por Teseu.

Grosseiramente, Trimalquião confundiu os episódios míticos. O dos gêmeos Dioscuros aconteceu numa expedição contra a Ática, quando Teseu, rei de Atenas, e Pirítoos desceram ao Hades, a fim de conquistar a mão de Perséfone. Teseu quis retribuir o auxílio de Pirítoos, que outrora o apoiou no rapto de Helena, em seguida, libertada pelos irmãos Castor e Pólux.

Com essa ótica de espectador distanciado, aparentemente sem envolvimento com a situação, Petrónio nos descreve quadros plasticamente realistas. Indica, numa sua personagem, o efeito psicológico de sua posição social. É assim com Fortunata, *arquétipo das mulheres dos homens de negócios*, cujo nome provém de *fors, fortis: sorte; fortuna; acaso*; relacionado ao advérbio *fortunato, de um modo feliz*. Interessante é que o sufixo -ata é indicador de passividade. Tal comportamento sensual de Trimalquião, um novo rico e ex-escravo, como a esposa também o foi, há de despertar em Fortunata reação.

Num passo do banquete (74), apareceu no salão um escravo, descrito como de grande beleza. Trimalquião deu-lhe um longo beijo, o que feriu os direitos de mulher de Fortunata, que o insultou com a expressão *Cão!*. Trimalquião revidou com bofetadas no rosto dela. Cintila, esposa de Habinas, acolheu-a afetuosamente, consolando-a, e um escravo, solícito, trouxe um vaso de água para que ela lavasse o rosto.

Essa cena ocorreu um pouco após farta distribuição de heranças e libertações de escravos (71), inclusive com a confirmação de Fortunata

como herdeira universal: *Nam Fortunatam meam heredem facio* – fora a recomendação dela aos amigos. O anfitrião testador e testamentário traçou, nessa ocasião, algumas exigências sobre seu túmulo, que seria num terreno de cem pés, dando para a via pública, e duzentos para o campo, com árvores frutíferas em volta da sepultura, sobretudo vinhas, já que a morada do além-túmulo é mais demorada do que este lapso de tempo, o qual é apenas *post brevem moram [de breve demora]*. Antes, porém, havia recomendado, entre outras coisas, uma estátua dele e, a seus pés, a imagem da sua cadelinha. Termina por epitáfio que elogia a sua existência: *pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit, sestertium reliquit trecenties [piedoso, valente, fiel, nasceu pobre, mas conseguiu deixar trinta milhões de sestércios]* (cap. 71). E o peso semântico de *pius*, que traz do herói épico Eneias a aura do epíteto sublimado.

Chorou ao acabar a leitura dos seus últimos desejos. Todos os escravos choraram, juntos com Habinas e Fortunata, como se ocorressem as suas exéquias. Recobrado, de repente, das lamentações, Trimalquião convidou a todos para um banho bem quente.

Num trocadilho de mau gosto (cap. 115), Encólpio, vendo um corpo de um homem ao mar: *En homo quemadmodum natat! [Eis como o homem nada!]*. Torna-se patético, quando considera, com os olhos tristes, o corpo flutuando anonimamente ao sabor do refluxo das ondas. E o repentino inenarrável arrebatamento da morte: *Hunc forsitan, proclamo, in aliqua parte terrarum secura expectat uxor, forsitan ignarus tempestatis filius, aut patrem utique reliquit aliquem, cui proficiens osculum dedit... [Ah! exclamei, talvez uma esposa espere por este, tranquila, em alguma parte da terra; talvez um filho que não sabe da tempestade, ou deixou o pai a quem, geralmente, deu um beijo enquanto partia]*. Tais considerações têm por fim envolver o leitor.

Lamenta os frágeis projetos e sonhos humanos. Mas, ao descobrir que se trata de Licas, *terribilem et implacabilem [terrível e implacável]*, porém, agora *pedibus meis subiectum [jogado a meus pés]*. Arranca, então, do seu íntimo esta pergunta: *Vbi nunc est, inquam, iracundia tua, ubi impotentia tua? [Onde está agora a tua ira, onde a tua insolência?]*. Ali estava um homem que se orgulhou de toda sua riqueza e poder.

Passa, de novo, do particular para o geral: *Ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete [Ide, agora, mortais enchei vossos corações de projetos ambiciosos!]*. E as inseguranças do Homem, pois *Sed non sola mortalibus maria hanc fidem praestant [contudo, não são só aos mortais os*

mares que apresentam este tipo de segurança]. Inicia uma série de antíteses: os soldados se iludem também com o poder de suas armas; há os que confiam nos votos dados aos deuses, morrem sepultados sob os escombros da própria casa; uma simples queda de um carro tira a vida; *cibus avidum stragulavit [a comida asfixia o glútilo]*; *abstinentem frugalitas [o jejum mata o abstinente]*.

É nessa *complexio oppositorum [reunião dos contrários]* que Petrónio nos patenteia a nossa condição humana frente ao sistema social castrador de nossas ilusões. Etimologicamente, *homo, homem, provém de humus, barro, argila, terra*, mas o homem se esquece de sua condição humilde, uma outra cognata latina: *humilis*. É essa amargura experimentada na morte de Licas, homem que não ria, era punidor e mal-humorado. Seu nome talvez pudesse ser relacionado pelo Poeta da sátira menipeia, com lobo, em grego: *Lýkos*: animal que simboliza ferocidade cruel.

Conclusão

Destacamos uma galeria de poetas satíricos e os dividimos em dois grupos e traçamos características estilísticas em cada grupo. Levantamos, no tecido de alguns textos satíricos, a manifestação poética do desconcerto do mundo frente a uma estética da utopia, conforme Thomas Morus: *utopia*, cujo sentido restrito é “nenhum lugar”, mas há uso amplo de significação e até ambíguo. A fonte de inspiração dele foi **A República**, de Platão, mas criou-se uma alegoria: para uns, trata-se de uma sátira em relação à Europa; para outros, uma ilha-reino imaginária como contraponto da Inglaterra.

E o que há sobre as leituras que são feitas do mundo, senão uma consciência imersa, o mais das vezes, em mundos deslocados de um ponto iminente. Daí, munirmo-nos de conceitos aristotélicos, ciceronianos, horacianos, etc. Também Mikhail Bakhtin (1895–1975) como dialogismo: relação da pluralidade de significações anteriores e posteriores, polifonia: multiplicidade de vozes, mas cada uma delas polissêmica nos seus pontos de vista... Ou de Julia Kristeva (1941) – intertextualidade: a escritura literária é uma pluralidade de textos anteriores disseminados... Enfim, não compreenderemos a sátira apenas pela simples etimologia latina, ou a partir do espanhol: *pícaro* ou *pacaresco*. Isso porque a sátira é, conforme Umberto Eco, uma obra aberta. A sua estrutura semiológica está ausente, por isso Horácio interpelou o leitor: *De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti* (I, 1, 69-70).

QUI RIT CONSENT?

Résumé: Cet article a pour but mettre en évidence la particularité humaine de rire et de participer de la satire comme Littérature. L'esprit satirique, qui se présente également aux poètes Grecs, censure quelques vices. Le nom latin *Satura* était un jeu dramatique, une forme antique des chants Fescennins, faisant naître à Rome le style satirique à double perspective: la satire moderne d'Horace et la satire ménippée.

Mots-clés: satire; satire ménippée; ironie; parodie; mélancolie.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COSTA, A. **Temas Clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- D'ONOFRIO, S. **Os Motivos da Sátira Romana**. Marília: FFLC, 1968.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire Ethymologique de la langue latine: Histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1985.
- HIGHET, G. **The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature**. London: Oxford, 1949.
- HUMBERET, J. **Histoire Illustrée de la Littérature Latine**. Paris: Didier, 1932.
- KRISTEVA, J. **Sol Negro: Depressão e Melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MORISSET, R.; THÉVENOT, G. **Histoire Littéraire**. Principales Oeuvres. Morceaux choisis. Paris: Magnard, s/d.
- SÁ REGO, E. de. **Machado de Assis, a Sátira Menipeia e a Tradição Luciférica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SPALDING, T. O. **Pequeno Dicionário de Literatura Latina**. São Paulo: 1968.
- TOSI, R. **Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Notas

¹ A alternância “i” “u” é comum em latim: *monumentum* ou *monimentum*.

² Mais l'information de Tite-Live est suspecte e semble inspirée par le désir de restreindre la part des Grecs dans le développement de la littérature romaine (p.10).

**QUID EST LIBERTAS?
A IMAGEM DO LIBERTO EM SÊNECA, PÉRSIO E PETRÔNIO ***

Fábio Duarte Joly **

Resumo:

Este artigo busca analisar as representações de libertos por Sêneca, Pérsio e Petrônio, indicando que esses autores servem-se da filosofia estoica para elaborar um pensamento que minimiza a importância da manumissão do escravo na Roma antiga.

Palavras-chaves: Roma, escravidão, liberdade, manumissão, estoicismo.

Introdução

A ambiguidade da figura do liberto é um ponto muito enfatizado pela literatura sobre escravidão antiga e moderna. É, em geral, qualificado como nem livre, nem escravo, e situado num espectro de relações de dependência cujos extremos são a liberdade e a escravidão. Essa constatação remete à nossa própria dificuldade de definir esses últimos conceitos. Seriam mutuamente excludentes ou apresentariam faces de contato? Ou, talvez, a pergunta seja: a liberdade de quem é tomada como parâmetro? No mundo greco-romano, diz-se que é a liberdade do cidadão. O escravo é apresentado como seu oposto por excelência: desprovido de direitos políticos, tratado como coisa. Mas o grupo dos cidadãos nunca foi homogêneo, seja nas cidades

* Este artigo é produto de tese de doutorado em História, defendida na FFLCH-USP, em 2006, sob orientação do Prof. Dr. Norberto Luiz Guarinello e financiamento da Fapesp (processo 02/00816-6).

** Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

gregas, seja em Roma e nas cidades de seu império. No caso de Roma, há, ainda, a peculiaridade de se conceder ao escravo libertado por um cidadão a cidadania, plena ou parcial, por meio da qual o liberto via-se inserido no corpo político (MILLAR, 1995).

Folheando as páginas da literatura latina de época imperial, é comum depararmos-nos com uma posição depreciativa dos escritores frente aos ex-escravos. Este artigo analisa a representação dos libertos em três autores – Sêneca, Pérsio e Petrônio – com vistas a mostrar que, em seus textos, nota-se uma ideologia senhorial que minimiza a relevância da manumissão. Uma ideologia elaborada com o instrumental teórico do estoicismo, que se apresenta como uma reação à rearticulação dos laços de dependência engendrados pela libertação do escravo.

Sêneca

Apesar do interesse que vota à escravidão, Sêneca pouco se detém na figura do liberto, limitando-se a citar alguns exemplos de ex-escravos para imputar-lhes uma conduta vulgar. De acordo com Miriam Griffin (1976, p. 274-5), tal posição estaria em desacordo com a preocupação demonstrada pela legislação contemporânea, que procurava regular a concessão de manumissão e consequente atribuição de cidadania aos escravos. Essa observação, contudo, não explica o porquê de o filósofo não mencionar de forma recorrente os libertos. Trata-se de um caso em que o silêncio é mais elucidativo do que suas poucas referências fazem supor.

Cabe dizer, primeiramente, que a distinção entre liberdade civil e liberdade moral está na base do pensamento filosófico de Sêneca (e também na quinta sátira de Pérsio), proporcionando um viés para a crítica da categoria dos libertos na sociedade romana (SHOTTLAENDER, 1966, p. 533-9). Para Sêneca, o liberto tão-somente fornece uma ilustração desse princípio estoico. Em uma carta a Lucílio, Sêneca serve-se da figura do liberto para argumentar que a verdadeira liberdade não é aquela que se adquire num procedimento de manumissão:

Aquilo que pode fazer de ti um homem de bem existe dentro de ti. Para seres um homem de bem só precisas de uma coisa: a vontade. Em que poderás exercitar melhor a tua vontade do que no esforço para te libertares da escravidão que oprime o gênero humano, essa

escravidão a que até os escravos do mais baixo estrato, nascidos, por assim dizer, no meio do lixo, tentam por todos os meios eximir-se? O escravo gasta todas as economias que fez à custa de passar fome para comprar a sua alforria; e tu, que te julgas de nascimento livre, não estás disposto a gastar um centavo para garantires a verdadeira liberdade?! Escusas de olhar para o cofre, que esta liberdade não se compra. Por isso te digo que a “liberdade” a que se referem os registros públicos é uma palavra vã, pois nem os compradores nem os vendedores da alforria a possuem. O bem que é a liberdade terás tu de dá-lo a ti mesmo, de o reclamar a ti mesmo! Liberta-te, para começar, do medo da morte (já que a ideia da morte nos oprime como um jugo, depois do medo da pobreza). (Ep., 80, 4-5)

Para se medir a importância da figura do liberto na obra senequiana, a despeito das poucas referências explícitas, basta salientar que, na passagem acima, está o argumento central desenvolvido pelo filósofo: a liberdade civil não corresponde à liberdade moral, pois a via de acesso a essa última encontra-se na filosofia (estoica), capaz de ensinar os homens a desprezarem os bens terrenos e o temor da própria finitude, da morte, alcançando a posição de sábios, ou seja, de homens que vivem de acordo com a natureza (Cf. *Ep.*, 5, 4).

O liberto não se enquadraria nessa categoria, embora Sêneca, por vezes, tome-o como exemplo de que a taxonomia jurídica, que ratifica as desigualdades sociais, não deve ser tomada como parâmetro no julgamento de um indivíduo (Cf. *Ep.*, 31, 11 e *De Beneficiis*. III, 18). Em tal instância, o liberto aparece sob uma luz positiva, como *exemplum* de promoção social. Numa carta a Lucílio, escreve:

Qualquer de nós possui o mesmo número de avós, ninguém há cuja origem se não perca na memória dos tempos. Diz Platão que todo rei descende de escravos, que todo escravo é descendente de reis. As diferentes condições sociais foram confundidas por longa série de perturbações, todas a fortuna elevou ou abateu. [...] Desde a primeira origem do mundo até os nossos dias, a humanidade percorreu uma série alternada de grandeza e decadência. Um átrio cheio de bustos enegrecidos pelo fumo não faz de ninguém um nobre. Nenhum homem viveu para nos dar glória, nada do que nos precedeu no tempo nos pertence. A alma é o que nos dá a nobreza, uma nobreza a que qualquer um pode aceder, independentemente

da sua condição social. Imagina que não és um cavaleiro romano, mas sim um liberto: está na tua mão conseguir que, entre gente de origem livre, o único homem livre sejas tu. (Ep., 44, 4-6)

Para Thomas Habinek, essa passagem senequiana remete a uma reflexão sobre a ascensão de novas elites no Principado. Enquanto nos últimos anos da República o poder político era reproduzido geralmente por herança – com umas poucas famílias detendo os altos cargos –, durante o Principado, “a estrutura de dominação por um pequeno grupo de indivíduos e famílias de posses sobre massas de escravos, libertos e cidadãos pobres persistia de geração para geração, mas a composição do setor superior da sociedade era fluida, com as famílias subindo e descendo do poder com facilidade” (HABINEK, 2000, p. 278). Nesse sentido, a rejeição por Sêneca das virtudes tradicionais republicanas tornava problemático o uso de figuras históricas como *exempla*, um recurso comum a toda tradição retórica romana. Com exceção de Catão, muitas dessas figuras aparecem sob uma luz negativa, associadas à ambição e crueldade (ROLLER, 2001, p. 88). Daí que aparecem valorizadas as figuras do escravo e do liberto, como *exempla* alternativos.

Por outro lado, a afirmação de que um *libertinus* devia esforçar-se para ser livre entre os *ingenui* denota que o ex-escravo e/ou seus descendentes são “menos livres” do que os indivíduos nascidos livres. Os libertos são, portanto, considerados cidadãos de segunda categoria: eles não nasciam cidadãos, mas compravam a cidadania por meio de uma transação financeira. Quando menciona um certo liberto, de nome Calvisio Sabino, o tema da compra de *status* é realçado quando Sêneca escreve que tal indivíduo “tinha os bens de fortuna e a inteligência próprias de um liberto”, porque pensava que era possível comprar erudição, adquirindo escravos versados em Hesíodo, Homero e nos poetas líricos (*Ep.*, 27, 5). Seu exemplo serve para ilustrar a máxima de que “um espírito virtuoso não é coisa que se peça emprestada ou se possa comprar” (*bona mens nec commodatur nec emitur*) (*Ep.*, 27, 8).

Na **Consolação a Políbio**, que Sêneca compôs para o liberto de Cláudio quando estava exilado na Córsega, fica bem claro como o filósofo, no fundo, rebaixa os libertos ao nível de escravos, desconsiderando a alteração de *status* provocada pela manumissão. Escrita para consolar Políbio pela morte de seu irmão, Sêneca retoma nela temas presentes nas consolações prévias que escrevera a Márcia e à sua mãe Hélvia: a fugacidade da vida, a inevitabilidade da morte e a impossibilidade de uma posse constante, seja de

bens materiais, seja dos entes queridos. No entanto, o conselho que Sêneca dirige a essas mulheres e a Políbio divergem. Enquanto as primeiras devem buscar apoio e consolo na estrutura familiar, em especial nos filhos homens, capazes de manter a continuidade da família e a transmissão do patrimônio, Políbio, apesar de ter outros irmãos, deve apegar-se ao imperador, como se um e outro fossem parte e todo. Em suas palavras:

Não te são lícitas muitas coisas que são lícitas às pessoas muito humildes e que vivem na obscuridade: uma grande sorte é uma grande servidão. Não te é lícito fazer coisa alguma ao teu arbítrio: deves dar audiência a tantos milhares de homens; classificar tantas petições; deves despachar grande massa de afazeres, que afluem de toda parte do mundo, para que possa ser submetida com ordem ao imperador. [...] Quando quiseres esquecer tudo, pensa em César: vê quanta lealdade, quanto trabalho deves à sua bondade em teu favor; entenderás que não te é permitido abater-te mais do que aquele, em cujos ombros o mundo se apoia, se se acredita em fábulas. Mesmo ao próprio César, a quem tudo é lícito, por este motivo muitas coisas não são permitidas: a sua vigília protege o sono de todos, a sua fadiga, o ócio de todos; a sua atividade, os prazeres, o seu trabalho, o repouso. Desde o dia em que César se dedicou ao mundo, se privou de si mesmo e, como os astros, que desenvolvem seu curso sem cessar, nunca lhe é permitido descansar nem fazer qualquer coisa para si mesmo. E assim, de certo modo, essa mesma necessidade se aplica a ti. Não tens o direito de voltar os olhos para teus interesses nem para teus gostos pessoais. Enquanto César possui todo o mundo, não podes dar-te ao prazer nem à dor, nem a alguma outra coisa: deves a César tudo de ti mesmo. Acrescenta, pois, a isto que, desde que declaraste que César te é mais caro do que tua própria vida, não te é lícito queixar-te da sorte enquanto César está vivo. (6, 5; 7, 1-4)

Apesar de estar se dirigindo a um liberto imperial, que ocupava o ápice na hierarquia da escravidão em Roma, Sêneca não o concebe qualitativamente diferente de um mero escravo doméstico, se atentarmos às características que ressalta: a realização de um trabalho especializado; a minimização da importância dos laços familiares do ex-escravo; a representação do liberto como uma extensão do patrono, sem, portanto, existência autônoma.

Pérsio

Essa redução do liberto a escravo está igualmente presente na quinta sátira de Pérsio, que, como Sêneca, prende-se à contraposição entre liberdade jurídica e liberdade moral. Aulo Pérsio Flaco (34-62 d.C.) era conhecido de Lucano e Traseia Peto. Estudou sob a tutela de Lúcio Aneu Cornuto, orador, poeta trágico, filósofo e teólogo, do qual nos chegaram fragmentos de um resumo de teologia grega. Era liberto, talvez de Sêneca, a julgar por seu nome (CIZEK, 1982, p. 236-237). Não por acaso a quinta sátira tem como tema o paradoxo estoico que reza que apenas o sábio é livre, enquanto os ignorantes são escravos, imitando a sátira 2,7 de Horácio, em que o mesmo tema está subjacente. Embora seja considerada como um elogio a Cornuto, o desenvolvimento da sátira revela uma preocupação em inverter a posição mestre-aluno.

Na primeira parte, Pérsio tece um elogio a seu tutor, Cornuto, e depois expõe o tema estoico por meio da crítica a um liberto. No elogio a Cornuto, Pérsio faz questão de salientar as relações de afeição e lealdade que, como aluno, devia ao mestre:

Acolheste meus tenros anos no teu coração socrático, ó Cornuto. Então, habilidosa em dissimular; a régua adequada estende a moral sinuosa e minha alma é pressionada pela razão, esforçando-se para ser vencida e tomando, sob o teu dedo, uma fisionomia artística. Lembro-me, com efeito, de ter passado contigo longos dias e de ter reservado para a ceia o início da noite. Ambos estabelecemos juntamente um só trabalho e descanso e mitigamo-nos das coisas sérias em uma mesa modesta. Não duvides de que, certamente, nossos dias se ajustam por uma aliança constante e são regidos por um único astro. (5, 36-46)

Porém, logo em seguida, inverte a relação de subordinação, que torna aluno e mestre uma unidade, colocando-se também como capaz de transmitir um conhecimento filosófico a Cornuto (5, 1-52), portanto, separando-se desse:

Há mil tipos de homens e diferentes maneiras de vida; cada um tem o seu querer e não se vive sob um único desejo. Ao nascer do sol, há quem troque pimenta enrugada e grãos de cominho empalcento

por produtos da Itália; há quem, empanturrado, prefira inchar-se com um sono restaurador; este entrega-se ao campo; os dados consomem aquele; aquele outro se deteriora com os prazeres de Vênus. Mas, quando a quiragra pedregosa tiver feito de suas articulações ramagens de uma velha faia, já terão vivido os seus dias gordos e passado a vida à luz do pântano e, já tardiamente, haverão de lamentar-se da vida que não viveram. A ti, porém, apraz empalidecer sobre os papiros noturnos: és, pois, cultivador dos jovens e sementes em suas orelhas limpas o trigo de Cleanto. Procurai aqui, jovens e velhos, um objetivo determinado para a alma e provisões para as cãs infelizes. “Amanhã se fará isso!” Amanhã ocorrerá o mesmo. “Quê! Certamente é muito concederes-me um dia?”. Mas, quando vem o outro dia, já consumimos o amanhã de ontem; eis que este outro amanhã terá devorado os anos e sempre estará um pouco além. Perseguirás inutilmente a roda que gira sobre si mesma, mesmo que esteja perto de ti e sob único timão, quando correres como roda posterior e no segundo eixo. Necessita-se de liberdade [Libertate opus est]. (5, 52-71)

Do ponto de vista narrativo, como observou D. M. Hooley, “Pérsio estabelece, para si e seu interlocutor, uma posição retórica, que irá guiar a apresentação e nossa leitura do restante da sátira. Ao descrever sua relação com Cornuto, o pedagogo, ao organizar, condicionar e qualificar seus termos, Pérsio torna-se ele próprio um pedagogo. O movimento interno do poema declara uma perspectiva magisterial particular. Pérsio, e não Cornuto, irá nos contar (e a Cornuto) sobre o mundo dos homens e suas maneiras, como ele as vê e com respeito a seus objetivos” (HOOLEY, 1997, p. 87-8).

Do ponto de vista temático, ambas as passagens acima servem como proêmio para a questão da liberdade. Pérsio retrata a si próprio como subordinado a Cornuto, vivendo em função dele; em seguida, recorrendo a um tema caro ao estoicismo, a rápida passagem do tempo e seu emprego inadequado – que tornam os homens presos à busca de bens materiais e prazeres corporais –, o poeta apregoa a necessidade de um “objetivo determinado para a alma” (*finem animo certum*, 5, 65). Após tratar implicitamente do tema da liberdade nos planos individual (autobiográfico) e geral (da sociedade – *mille hominum*), Pérsio o faz de forma explícita, citando a manumissão e desqualificando-a como etapa para a obtenção da liberdade real:

Necessita-se de liberdade. Não desta: “Que um Públio qualquer obteve em Velina, terminando o seu serviço, para tornar-se, com a têspera, senhor de trigo enrugado”. Ah! Despojados da verdade, aos quais uma só piroeta faz quirite. Este Dama é um cavalição, que não vale três asses, homem insignificante, mentiroso até na magra ração do cavalo. Que o seu senhor o gire! Do movimento da rotação sai Marco Dama. Oh! Recusas-te a emprestar dinheiro a Marco, que te promete pagar? Empalideces diante do juiz Marco? Marco disse, assim é. Põe, Marco, o teu selo nestas tabuinhas! “Esta é a verdadeira liberdade, os páleos no-la dão. Acaso não é livre somente aquele a quem se permite levar a vida como quer? É lícito viver como quero: não sou mais livre que Bruto?” “Concluis erradamente”, fala o estoico que lavou a orelha com vinagre picante, “aceito o restante; suprime ‘é lícito’ e o ‘como quero’”. (5, 76-88)

Seguindo a cartilha estoica, Pérsio, no restante da sátira, defende que o verdadeiro escravo é aquele homem submetido à avareza, luxúria, amor, ambição e superstição (132-142, 143-153, 161-175, 176-179, e 180-189, respectivamente) (cf. HOOLEY, 1997, p. 107). O autor serve-se das mesmas convenções intelectuais que Sêneca para dissertar sobre a antinomia entre liberdade e escravidão, partilhando um ideário que iguala escravos e libertos.

Petrônio

Na **Cena Trimalchionis**, essa ideologia continua prevalecendo. Tanto na representação de Trimalcíão como no retrato de seus convivas libertos, Petrônio busca impor a ideia de que a manumissão não implicou uma total ruptura com o passado servil, o que impediria qualquer assimilação dos libertos ao mundo dos nascidos livres. Como salientou John Bodel, se há uma lógica que rege a narrativa da **Cena**, é precisamente aquela da escravidão. Todas as referências visuais ou verbais nesse episódio caracterizam o mundo de Trimalcíão como um mundo de ex-escravos (BODEL, 1984; 1994; 1999).

A trajetória de vida de Trimalcíão é particularmente destacada por meio de representações visuais, como na pintura que se encontra à entrada de sua casa, assim descrita pelo narrador Encólpio:

Enquanto estou admirando todas essas coisas, caindo para trás, quase quebrei minhas pernas, pois, do lado esquerdo de quem entra, não longe do compartimento reservado ao porteiro, havia um cão enorme pintado na parede, preso por uma corrente, e, por cima, estava escrito com letras maiúsculas: “CUIDADO COM O CÃO”. Para completar, meus companheiros caíram na gargalhada. Eu, no entanto, prendendo a respiração, não deixei de percorrer toda a parede até o fim. Tinha sido ali pintado um mercado de escravos, com suas tabuletas, e o próprio Trimalcião, de cabelos compridos, segurava o caduceu e entrava em Roma, conduzido por Minerva. A partir daí, ele teria aprendido a fazer cálculos e, em seguida, teria sido promovido a tesoureiro; tudo isso o minucioso pintor tinha reproduzido diligentemente com letreiros. (29, 1-4)

A descrição da pintura do cão, que antecede aquela da trajetória de Trimalcião, sugere o “efeito de real” que ambas visam proporcionar, de modo que a reação de Encólpio diante da primeira – de tomar como verdadeiro algo fictício – serve como alerta para a interpretação da pintura seguinte, dividida em cinco cenas: a venda de Trimalcião como escravo num mercado; Trimalcião como um jovem vestido como Mercúrio (com seu atributo, o caduceu) entrando em Roma na companhia de Minerva; Trimalcião aprendendo a fazer contas; Trimalcião sendo promovido a uma posição de tesoureiro na casa de seu senhor; e, por fim, levado por Mercúrio a um tribunal, onde é recebido com símbolos de prosperidade.

A descrição mescla duas formas de apresentação de Trimalcião: como escravo e como divindade (Mercúrio) ou acompanhado por divindades. No primeiro caso, ele aparece no mercado de escravos. Sabe-se pela etimologia de seu nome (provavelmente semita) e por outras informações do texto (75, 10), que Trimalcião provinha da Ásia (BAGNANI, 1954, p. 79-81). A iconografia, ao acentuar a venda do escravo, mas sem referência explícita ao vendedor e comprador, visa, sobretudo, representar a transação que permitiu a entrada do escravo na casa do senhor. A cena seguinte, com Trimalcião fazendo-se passar por Mercúrio, demonstra ainda que, em tal processo, há uma mudança de identidade, simbolizada na passagem de escravo a deus. Por sua vez, a cena final da pintura já mostra Trimalcião como liberto. O tribunal ao qual ele é conduzido por Mercúrio é o lugar reservado nos teatros ou anfiteatros aos patrocinadores de jogos públicos, posição que Trimalcião

detinha por pertencer ao conselho local dos Augustais (30, 1; 71, 12; 71, 9). Logo, Trimalcião representa sua vida como uma transição da escravidão à liberdade, mas nuançando o fato de ter sido mera propriedade de outrem.

A escravidão, por conseguinte, surge, aqui, como um processo de transformação de *status*. É interessante observar que, em toda a descrição pictórica desse processo, em momento algum é mencionada a intervenção direta do senhor na elevação do *status* de Trimalcião. Pelo contrário, ele aparece como único agente de toda sua trajetória, e, se há intervenções externas, essas provêm do plano divino. A imagem do jovem escravo entrando em Roma, levado por Minerva, remete ao modelo do *adventus* imperial nos triunfos (ROSATI, 1986, p. 226) e, mesmo quando se refere à obtenção do cargo de *dispensator* na *domus* de seu proprietário, esse último não é expressamente citado, como a realçar a autonomia de Trimalcião na construção de sua trajetória.

De acordo com John Bodel (1994, p. 245-6), a biografia de Trimalcião ressalta esse ponto ao subverter os modelos artísticos romanos tradicionais de duas maneiras. Primeiro, em vez de representar os ciclos épicos e mitológicos usuais na pintura parietal romana, insere a sua própria biografia como um tipo de saga épica. Segundo, a sua autobiografia mural está exposta numa área aberta ao público, na frente da casa, lugar reservado pela nobreza romana para expor retratos de seus ancestrais ou pinturas de árvores genealógicas. Trimalcião, como escravo, não tem ancestral ou uma história familiar. Sua vida resumiu-se à escravidão e, portanto, é ela que confere inteligibilidade à sua biografia. No aspecto formal, predominam esquemas artísticos próprios do universo dos nascidos livres, mas, do ponto de vista temático, é o passado servil que dá o tom. Na descrição verbal de sua vida, que Trimalcião pronuncia quase ao final do banquete, esse mesmo aspecto reaparece:

Eu cheguei da Ásia tão grande quanto este candelabro aqui. Em poucas palavras, todos os dias eu costumava medir-me perto dele, e, para que eu tivesse um rosto barbudo mais depressa, untava meus lábios com o azeite da lâmpada. Contudo, fui, durante quatorze anos, amante de meu dono. E isso não é vergonha alguma, pois é o dono que manda. Eu, no entanto, satisfazia também a esposa dele. O que eu vou dizer vocês já sabem: eu me calo, porque não sou de ficar contando vantagens. De resto, graças aos deuses, tornei-me soberano na casa dele e, num piscar de olhos, apoderei-me do cérebro pequeno de meu dono. (75, 10-76, 1)

Trimalcião faz questão de afirmar que ascendeu na casa graças a seus empenhos – e à ajuda dos deuses (*quemadmodum di volunt*) – defendendo-se, inclusive, contra qualquer valoração negativa da escravidão, justificando sua conduta como escravo em termos morais (*Nec turpe est, quod dominus iubet*). Ademais, a presença do candelabro atua como uma recordação material da sua trajetória de escravo a senhor (*dominus*). Outra representação material, nesse contexto, pretende ser o sarcófago que Trimalcião almeja erigir e que descreve com detalhes para Habinas, a quem confia a obra.

Do ponto de vista formal, a composição do monumento segue os padrões da arte funerária romana (WHITEHEAD, 1993). O cão, aos pés da estátua de Trimalcião, é parte integrante de dois temas funerários comuns, o banquete e a caça, geralmente simbolizando a lealdade. As coroas e vidros de perfume também são temas usuais e, junto com o cachorro, podem significar que a estátua do liberto – e também a de sua esposa, Fortunata – estivesse situada no contexto de um banquete, imitando os que ele promovia, anulando as fronteiras entre a vida e a morte. De fato, ele deixa a cargo de Habinas representar um triclinio – espaço do banquete – no monumento. A representação de um combate de gladiadores lembra a posição de *sevir* de Trimalcião e o correspondente patrocínio de tais jogos. A figuração de navios tem um duplo sentido. Por um lado, remete ao modo como Trimalcião fez fortuna, ou seja, ao transporte marítimo de vinho, perfume e escravos. Por outro lado, no plano simbólico, o navio representa a morte como um retorno a um porto seguro. O menino lamentando sobre a urna quebrada não tem paralelo na arte funerária: talvez se refira à tradição do jardim de Adônis, segundo a qual, ao se plantar na superfície de um vaso quebrado, logo nasce uma planta que vive apenas uma estação; a urna seria o corpo humano ao qual é dada uma nova vida. Ou, talvez, o menino chorando signifique tão-somente seu medo de ser punido por ter quebrado o objeto – fato semelhante, aliás, ocorre durante o banquete (34, 1-3) –, enfatizando a posição senhorial de Trimalcião. O relógio, ao final da composição, arremata com um tema que perpassa toda a *Cena*: o fluxo do tempo, o rápido esvaír-se da vida.

No tocante à posição social de Trimalcião, o monumento busca fixar a sua condição de *sevir Augustalis*. O liberto aparece sentado num trono, vestindo os símbolos correspondentes: cinco anéis de ouro e a toga pretexta. Já a distribuição de dinheiro não está diretamente ligada ao sevirato – Trimalcião diz apenas que ofereceu um banquete – e talvez signifique uma usurpação da iconografia imperial (WHITEHEAD, 1993, p. 310). Para o

epitáfio que o liberto pretende gravar, há duas interpretações. John D'Arms entende-a como uma apropriação simbólica, por Trimalcião, de um *status* equestre, uma vez que a linguagem empregada, que enfatiza a busca de atividades aquisitivas em detrimento daquelas propriamente políticas ou de cunho artístico, denotaria uma característica da ordem dos cavaleiros. Daí que o cognome *Maecenatianus*, além de marcar a condição de ex-escravo de Trimalcião, remeteria ao Mecenas, colaborador de Augusto, exemplo de cavaleiro poderoso (D'ARMS, 1981). Nesse sentido, o epitáfio de Trimalcião seria uma caricatura que parodiaria suas pretensões de ser o que não era, isto é, membro da ordem equestre. Para John Bodet (1989), no entanto, não seria esse o caso, se tomarmos como referência o epitáfio de outro liberto, Clesipus Geganius, cuja biografia guarda similaridades com o liberto fictício criado por Petrônio. Esse epitáfio apresenta, na mesma ordem que aquele de Trimalcião, as etapas do *cursus* do liberto: nome, cargos religiosos, ocupação civil (*CIL I*² 1004: *Clesipus Geganius/mag(ister) Capi[t](olinus), mag(ister) Luperc(orum), viat(or) tr(ibunicius)*). A posição de *viator tribunicius* garantia o ingresso nas decúrias dos *apparitores*, permitindo aos ex-escravos o contato com indivíduos de prestígio das municipalidades da Itália central e ocidental, o que poderia acarretar benefícios sociais e materiais. Além disso, nas associações religiosas formais do final da República, como a dos *Capitolini* e dos *Luperci* – cujas funções foram posteriormente substituídas pelo culto compitalício de Augusto –, também se encontravam libertos ou ingênuos cujas fortunas impediam, de imediato, ambições mais altas. Vista à luz dessa documentação, a combinação de origem servil e pretensões equestres de Trimalcião seria, antes, um retrato verossímil da mentalidade de um grupo específico de libertos.

A despeito das diferenças interpretativas, concorda-se que Petrônio quis sublinhar a autonomia de Trimalcião como liberto. O único vínculo com o patrono aparece na grafia de seu nome: *C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus*, isto é, antes de ser escravo de um indivíduo chamado C. Pompeius, Trimalcião fora escravo de um certo Mecenas, que o vendeu ou o legou por testamento (VEYNE, 1962, p. 1620). Mas o restante da inscrição centra-se nas virtudes de Trimalcião (*pius fortis fidelis*), na sua ascensão desde baixo (*ex parvo crevit*) e no seu desdém por orientações filosóficas (*nec unquam philosophum audiuit*). Ademais, a inscrição atestando que o monumento não passaria para as mãos de seus descendentes reafirma esse ponto, ao ressaltar que não tinha filhos ou uma família extensa, à maneira da *nobilitas* romana.

Em suma, o que as representações visuais citadas na *Cena* indicam é que o passado servil não é, em momento algum, estigmatizado, pois é tido como o ponto de partida que abriu possibilidades de ascensão social, as quais definiram a trajetória de escravo a liberto. É exclusivamente essa memória que se pretende conservar e transmitir por meio de uma cultura material que, se adota lugares comuns da tradição iconográfica republicana e imperial, também incorpora valores dos grupos dos ex-escravos, como motivos da vida cotidiana e da biografia.

Vejamos, agora, como Petrônio apresenta a formação da riqueza de Trimalcião e suas características. Ao final da *Cena*, o liberto expõe da seguinte maneira como fez fortuna:

[Meu senhor] me colocou como herdeiro juntamente com o imperador, e eu recebi um patrimônio digno de um senador. No entanto, ninguém fica satisfeito com nada. Tive a ganância de negociar. Sem prender vocês com pormenores, eu construí cinco navios, carreguei-os com vinho – e naquela época era como se fosse ouro –, mandei-os para Roma. Talvez achem que eu preparei isto: todos os navios naufragaram. Isso é um fato, não uma invenção. Em um único dia, Netuno devorou trinta milhões de sestércios. Vocês pensam que eu desisti? Não, por Hércules, este prejuízo serviu de aperitivo para mim, como se nada tivesse acontecido. Fiz outros navios maiores, não só melhores, mas também mais protegidos pelos deuses, de forma que nem uma pessoa sequer deixou de dizer que eu era um homem corajoso. A gente sabe que navio grande possui grande força. Carreguei-os novamente com vinho, toucinho, cereal, perfume, escravos. Nessa ocasião, Fortunata fez uma coisa boa, pois ela vendeu todas as suas joias de ouro, todas as suas roupas, e colocou em minhas mãos cem moedas de ouro. Isto foi como o fermento de meu pecúlio. Rapidamente se fez a vontade dos deuses. Em uma única viagem, eu cheguei a ganhar dez milhões redondos. Imediatamente comprei de volta todas as fazendas que tinham sido de meu antigo dono. Construí uma casa, comprei um mercado de escravos no atacado, animais de carga; qualquer coisa que eu tocava crescia tal como um favo. Depois que passei a ter mais do que minha pátria inteira, dei um basta: tirei meu corpo fora do tráfico de mercadorias e comeci a emprestar dinheiro a juros para os libertos. (76, 2-10)

Em primeiro lugar, deve-se notar que a relação de Trimalcião com seu patrimônio também é influenciada pela memória da escravidão. Ao descrever os passos de seu enriquecimento, continua a se referir à sua riqueza como um pecúlio (*Hoc fuit peculii mei fermentum*) (COURTNEY, 2001, p. 78), ou seja, uma quantia de dinheiro que o escravo possuía e podia utilizar para fins diversos, mas que, legalmente, era propriedade do senhor. Em segundo lugar, a justificativa que Trimalcião fornece para ter parado de negociar não remete explicitamente a pretensões de atingir um ideal aristocrático (cf. Cícero, *De Off.*, 1, 151), mas de se destacar no ambiente social em que vive. Esse ponto é sublinhado pela denominação dos convivas de Trimalcião no banquete como *colliberti* (38, 6), termo que se refere aos libertos presentes: Próculo, Diógenes, Dama, Seleuco, Fileros, Ganimedes, Hermeros e Equion. Os discursos desses libertos também indicam o âmbito autorreferencial e fechado do banquete ao retomar temas dos discursos de Trimalcião.

Vejamos, por exemplo, a fala de Equion, um fabricante de roupas, também ex-escravo. Quando Equion dirige-se a Agamenon, um dos convidados de origem livre presentes no banquete, acusando-o de zombar da linguagem dos pobres (*pauperorum verba*, 46,1), busca expressar a sua posição social nos mesmos termos dos libertos mais ricos. Em primeiro lugar, enfatiza que também é capaz de prover uma refeição em sua casa, demonstrando hospitalidade (*Aliqua die te persuadeam, ut ad villam venias et videas casulas nostras. Inveniemus quod manducemus, pullum, ova: belle erit, etiam si omnia hoc anno tempestas dispare pallavit. Inveniemus ergo unde saturi fiamus*, 46, 2). Em segundo lugar, garante a Agamenon, que, caso o visite, será atendido por um escravo (*Et iam tibi discipulus crescit cicaro meus. Iam quattuor partis dicit; si vixerit, habebis ad latus servulum*, 46, 3). O termo *cicaro* também aparece na descrição que Trimalcião faz de seu monumento funerário, onde gostaria que sua estátua ficasse ao lado de uma estátua de sua esposa Fortunata e também de um escravo (*cicaro*, 71, 11) (COURTNEY, 2001, p. 92). Esse termo geralmente denota aquele escravo comprado quando criança e educado pelo senhor. De fato, Equion refere-se a ele como *discipulum* e afirma que busca educá-lo, pagando professores, que vão à sua casa e que o ensinam tanto a ler e escrever (46, 5) como rudimentos de direito (46, 6-7) (cf. BOOTH, 1979, p. 16-8). Ou seja, assim como Trimalcião é cercado de literatos (como Agamenon) que atuam no sentido de realçar a posição social do rico liberto, Equion tem professores que vão regularmente à sua residência, demonstrando seu apreço pela educação. À maneira de Trimalcião, que desdenha os ensinamentos

filosóficos, Equion diz que pretende dirigir os estudos do escravo não para a obtenção de uma cultura literária, mas para fins práticos (*Litterae thesaurum est, et artificium nunquam moritur*, 46, 8), ou seja, para que ele “ganhe seu pão” (*Habet haec res panem*), ajudando nos afazeres da casa (*domusio*). E encerra sua fala, alçando como modelo de ascensão social o advogado Fileros, liberto que ascendeu graças à posse de um ofício (46, 8).

A descrição de Equion também guarda alguns paralelos com aquela fornecida sobre a trajetória de Trimalcião: esse aprendeu as letras na casa de seu senhor (*in domusionem tamen litteras didici*, 48, 4), assim como fazer cálculos, o que lhe valeu a promoção para *dispensator* (tesoureiro) (29, 4). Apesar de sua posição social inferior à dos demais convivas e do anfitrião do banquete, Equion apropria-se dos mesmos critérios valorizados por aqueles, isto é, educação com vistas a um ofício e autonomia financeira.

Petrônio faz questão de distinguir claramente a cultura de Trimalcião e seus amigos libertos por meio da adoção de uma linguagem caracterizada pelo uso de gregismos, palavras híbridas (combinando elementos gregos e latinos) e vulgarismos morfológicos e sintáticos (BOYCE, 1991; GAIDES, 1995). A própria teatralidade do banquete, cuja linguagem e divertimentos são apresentados como parte de uma cultura específica à categoria dos libertos, não é de imediata compreensão pelos que são de fora desse círculo, como Encólpio (33, 8; 36, 8), Alscilto (57, 1) e Giton (58, 1). Esse ponto é enfatizado na resposta ríspida de um liberto, Hermeros, companheiro de Trimalcião (*conlibertis Trimalchionis*), a Ascilto, que rira de um dos jogos do banquete (57). O liberto começa chamando a atenção de seu interlocutor para não desprezar a magnificência (*lautitia*) demonstrada por Trimalcião, a quem chama de “meu senhor” (*dominus meus*, 57, 2). Em seguida, descreve as etapas que percorreu na vida:

Ele está rindo! O que é que tem de tão engraçado? Por acaso seu pai comprou um filho com uma faca afiada? Você é cavaleiro romano? E eu sou filho de um rei. “Por que, então, serviu como escravo?”, você se pergunta. Porque eu mesmo me entreguei à escravidão e preferi ser um cidadão romano a ser um usurpador. E agora espero viver de forma tal que eu não seja motivo de piada para ninguém. Eu sou um homem exemplar, ando com a cabeça erguida; não devo nem uma moedinha de bronze a ninguém; nunca tive de fazer acordo no tribunal, ninguém nunca disse a mim no fórum: “Pague o que você me deve”. Comprei um pedacinho de terra, guardei algum dinheirinho;

alimento vinte estômagos e um cão; comprei a liberdade de minha esposa, para que ninguém passe as mãos nela; paguei mil denários pela cabeça dela; fui escolhido séviro de graça; espero morrer de um jeito tal, que não tenha com o que me envergonhar depois de morto. [...] Fui escravo por quarenta anos; contudo, ninguém sabia se eu era escravo, ou livre. E eu cheguei a esta colônia um menino de cabelos compridos; a basílica nem tinha sido construída ainda. No entanto, eu me dediquei a satisfazer plenamente meu senhor; um homem cheio de dignidade e honra, cuja unha valia mais do que você inteiro. E eu tinha pessoas em casa que queriam passar a perna em mim de um jeito ou de outro; mas – graças à proteção dele! – eu consegui escapar. Estas são verdadeiras lutas pela sobrevivência, pois nascer livre é tão fácil quanto dizer “Venha cá”. (57, 3-6; 9-11)

Ao introduzir a fala do liberto dirigida a Trimalcião como *dominus*, depois retratando sua trajetória da escravidão à liberdade como uma contínua afirmação de autonomia e superação de obstáculos por meio do trabalho e da dedicação ao senhor, Petrônio afirma a inescapável condição de ex-escravo daqueles que experimentaram a escravidão.

Na *Cena*, Petrônio advoga, portanto, uma ideologia senhorial que valoriza tão-somente a condição de escravo, enquanto a condição dos libertos é ironizada por meio da sua representação como uma continuação da escravidão em um nível qualitativamente diferente: com a figura de Trimalcião, Petrônio centra-se na categoria dos libertos independentes, isto é, sem patronos a quem deviam obrigações, mas apresentando-os como “escravos” do dinheiro, de uma cultura não erudita.

Conclusão

A leitura de Sêneca, Pérsio e Petrônio revela que é obscurecida a importância da liberdade cívica adquirida pelo liberto, recorrendo-se à distinção estoica entre liberdade jurídica e liberdade moral. Em outras palavras, se, do ponto de vista jurídico, o liberto é cidadão, do ponto de vista moral, é um escravo. O liberto é retratado como inelutavelmente preso ao passado servil, uma vez que sua forma de pensar não consegue desvencilhar-se do período de escravidão. O estoicismo, uma das principais doutrinas filosóficas esposadas pela elite imperial, surge como uma filosofia de afirmação extrema

do escravismo, imagem esta que nos leva a rever aquela, mais tradicional, que apresenta o estoicismo como responsável por uma progressiva melhora na condição dos escravos na Roma antiga.

QUID EST LIBERTAS? THE FREEDMAN IMAGE IN SENECA, PERSIUS E PETRONIUS

Abstract: This article analyzes the representation of freedmen by Seneca, Persius and Petronius, arguing that these authors use Stoic philosophy to elaborate some thoughts which minimize the importance of manumission in ancient Rome.

Keywords: Rome, slavery, freedom, manumission, Stoicism.

Documentação escrita

PÉRSIO. **Pérsio**: introdução, tradução e notas. Trad. Haroldo Bruno. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1980.

PÉTRONE. **Le Satiricon**. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Edição bilingue. Trad. Sandra Maria G. B. Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

SÊNECA. **Cartas a Lucílio**. Trad. J. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

_____. **Cartas Consolatórias**. Trad. Cleonice Furtado Mendonça van Raij. Campinas: Pontes, 1992.

SÉNÈQUE. **De Clementia**. Paris: Les Belles Lettres, 1921.

_____. **Des Bienfaits**. 3 v. Paris: Les Belles Lettres, 1926.

_____. **Lettres à Lucillius**. 5 v. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

Referências bibliográficas

BAGNANI, G. Trimalchio. **Phoënix**, 8, p. 77-91, 1954.

BODEL, J. **Freedmen in the Satyricon of Petronius**. Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 1984.

- _____. Trimalchio and the candelabrum. **Classical Philology**, 84, p. 224-31, 1989.
- _____. The *Cena Trimalchionis*. In: HOFMANN, H. (Ed.) **Latin Fiction**. The Latin novel in context. London: Routledge, 1999, p. 38-51.
- _____. Trimalchio's underworld. In: TATUM, J. (Ed.) **The search for the ancient novel**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, p. 237-259.
- BOOTH, A. D. The schooling of slaves in first-century Rome. **Transactions of the American Philological Association**, 109, p. 11-19, 1979.
- BOYCE, B. **The language of the freedmen in Petronius' *Cena Trimalchionis***. Leiden: Brill, 1991.
- CIZEK, E. **Néron**. Paris: Fayard, 1982.
- COURTNEY, E. **A companion to Petronius**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- D'ARMS, J. H. The 'typicality' of Trimalchio. In: D'ARMS, J. H. **Commerce and social standing in ancient Rome**. Massachusetts: Harvard University Press, 1981, p. 97-120.
- GAIDES, F. Intuitions linguistiques de Pétrone dans sa mise en scène des affranchis de la *Cena*. **Latomus**. 54, 4, p. 856-863, 1995.
- GRIFFIN, M. T. **Seneca, a philosopher in politics**. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- HABINEK, T. Seneca's renown: gloria, claritudo, and the replication of the Roman elite. **Classical Antiquity**. 19, 2000, p. 264-303.
- HOOLEY, D. M. **The knotted thong: structures of mimesis in Persius**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- MILLAR, F. The Roman *libertus* and civic freedom. **Arethusa**. 28, p. 99-105, 1995.
- ROLLER, M. **Constructing autocracy: aristocrats and emperors in Julio-Claudian Rome**. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- ROSATI, G. Trimalchione in scena. **Maia**. 35.3, p. 213-227, 1983.
- SCHOTTLAENDER, R. Persius und Seneca uber die Problematik der Freilassungen. **Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock**. 1966, p. 533-539.
- VEYNE, P. Trimalchio Maecenatianus. In: RENARD, M. (Ed.) **Hommages a Albert Grenier**. Bruxelles: Latomus, 1962, p. 1617-1624.
- WHITEHEAD, J. The *Cena Trimalchionis* and biographical narration in Roman middle-class art. In: HOLLIDAY, P. J. (Ed.) **Narrative and event in ancient art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 299-325.

ESTRUTURAS NARRATIVAS NAS *HISTÓRIAS* DE TÁCITO

Juliana Bastos Marques*

Resumo:

Este trabalho apresenta algumas considerações a respeito da estrutura narrativa das Histórias de Tácito, destacando-se a presença de elementos no texto que evidenciem o sentido de decadência de Roma durante a guerra civil de 69 d.C., nos livros I a III, e a renovação simbolizada pela vitória de Vespasiano, a partir do livro IV. Através da análise de pontos, como a caracterização dos imperadores e a distribuição e propriedade dos discursos a eles atribuídos, bem como pelo papel dos personagens secundários e dos exércitos, pretendemos demonstrar como Tácito constrói uma narrativa que mostra a decadência das instituições e da moral romanas desde Galba, e cujo ápice maior – paradigma taciteano do declínio – é a morte de Vitélio e a destruição do Capitólio da cidade de Roma pelos próprios romanos. Vespasiano é, desde o início, caracterizado como o contraponto dessa situação, pois redime a sociedade e estabelece simbolicamente um novo momento de renovação na história romana.

Palavras-chave: Tácito, Histórias, Historiografia Latina, guerra civil, 69 d.C.

Tácito começou a trabalhar na pesquisa da primeira de suas obras históricas, provavelmente, logo após a publicação do **Dialogus de Oratoribus**, por volta de 102 d.C. (SYME, 1958, p.118; BENARIO, 1975, p.43; DAMON, 2003, p.4). A morte de Domiciano e a escolha de Nerva como seu sucessor ofereceram um ambiente político no qual Tácito julgou suficientemente seguro começar a escrever história e relatar a dinastia dos Flávios. De seu propósito inicial, de narrar acontecimentos ocorridos de 69 d.C. até 96 d.C., conhecemos apenas uma pequena, mas importante fração, de menos de dois

* Professora adjunta do departamento de História da Unirio. Doutora em História Social pela FFLCH/USP. E-mail: jbastos@usp.br.

anos: os quatro primeiros livros completos e o início do livro V, que vão do primeiro dia de janeiro de 69 d.C. até o relato da revolta na Judeia, passando por um período de guerra civil e de extrema fragilidade do império.

A guerra civil produziu quatro diferentes imperadores em um curto espaço de tempo, e a galopante sucessão dos acontecimentos é refletida no texto das **Histórias** em uma narrativa dinâmica e, ao mesmo tempo, detalhista. Em comparação com os **Anais**, portanto, temos um texto bastante peculiar em termos de ritmo, estilo e ênfase. Tácito faz nas **Histórias**, ou, pelo menos, no que temos delas, um recorte temporal muito restrito e particular, já que praticamente todos os eventos retratam situações de exceção e de extremos, dentro de poucos meses, ou mesmo, de poucos dias. O contraste com a paz que viria através dos Flávios é evidente, ao considerarmos a desproporção entre os quatro livros que narram acontecimentos de um só ano (69 d.C.), e os restantes dez (ou, quem sabe, oito¹) livros que cobrem um período de 26 anos (70 a 96 d.C.).

Compreender a estrutura narrativa das **Histórias** é, portanto, uma tarefa que envolve contextualizar seu nível de pequena escala, no sentido de período narrado, mas também a grande escala da minúcia das suas particularidades. É uma guerra civil condensada em um período muito curto, contrastando com as longas décadas da guerra civil republicana, e, nesse sentido, é uma oportunidade única para compreender a mecânica do caos na sociedade romana (MENDES, SILVA, 2006; RAAFLAUB, 2007). E, diferentemente dos **Anais**, aqui a personalidade dos imperadores não é o motor principal das relações sociais e políticas: esse fator está diluído na importância da voz dos exércitos como um todo, e também de seus comandantes individualmente².

Isso está explícito já no terceiro e último bloco do prefácio (parágrafos 4 a 11), em que Tácito descreve a situação da capital e das províncias no início do ano de 69 d.C. Tanto em Roma quanto em outros lugares do império, o foco principal da atenção de Tácito será o clima no exército e a comparação das forças políticas e de manobra de seus principais comandantes. Assim, junto a um breve excuro sobre as diferentes reações na capital perante a morte de Nero, ele enuncia o tema que irá determinar, explícita ou implicitamente, toda a situação política do império no decorrer da narrativa, o fundamento militar do sistema do Principado: “[pois] o segredo do império havia agora sido revelado, que um imperador podia ser feito fora de Roma”³.

Já de início, Tácito avalia a situação dos pretorianos para, com isso, delinear a falta de habilidade de Galba, sua severidade cega e idade avançada, que o incapacitam para exercer o controle de forma eficaz, ou, ao menos, adequado ao clima vigente de caos e corrupção – como depois é o caso de Oto. Nesse sentido, fica claro que, pelo menos no plano moral, Tácito vê uma continuidade entre o período de Nero e o estado atual, permeada pela falta da ordem. Tal continuidade toma cada vez mais, porém, um sentido degeneratório, agravado pela guerra civil, e se estenderá, como veremos, num ritmo crescente, que culmina com o fim de Vitélio e a “conquista” de Roma pelo comando de Vespasiano.

A forma como Tácito dispõe a estrutura dos livros nas **Histórias** é também indicadora, e, por sinal, uma grande evidência desse movimento de declínio e renovação que ele pretende demonstrar. Em primeiro lugar, temos o padrão de alternância entre *res internae* e *res externae*, que, na verdade, não é original, mas sim derivado diretamente de Tito Lívio (LUCE, 1977). Porém, há uma divisão em maior escala bem mais importante quanto à disposição do conteúdo, que é a diferença significativa entre o bloco formado pelos livros I a III e o bloco dos livros IV-V – diferença essa relacionada com a duração e o fim da guerra civil, que ocupa, através de Galba, Oto e Vitélio a primeira parte. O fim do livro III, em seu clima altamente trágico, é emblemático, pois narra justamente tanto a morte do último dos imperadores derrotados, Vitélio, quanto a destruição do Capitólio – de cunho fortemente simbólico – e, portanto, o ápice do caos vigente em Roma (MARQUES, 2005). Os livros IV e V significam, então, a lenta retomada da ordem sob o estabelecimento do poder de Vespasiano.

Vejamos como se dá a distribuição dos livros e parágrafos:

Livro I

1 a 11 - Prefácio.

12 a 50 - Roma: últimos dias de Galba, adoção de Pisão e revolta de Oto.

51 a 70 - Províncias: revolta dos exércitos da Germânia, surgimento de Vitélio.

71 a 90 - Roma: Oto se prepara para a guerra contra Vitélio.

Livro II

1 a 10 - Províncias: origens da revolta dos Flávios no leste e previsões positivas para Tito e Vespasiano.

11 a 73 - Províncias: primeira batalha de Bedriacum. Suicídio de Oto; tropas de Vitélio em direção a Roma.

74 a 86 - Províncias: Flávios se preparam.

87 a 101 - Roma: forças vitelianas se preparam para a guerra contra os Flávios. O caos e o prenúncio da derrota se tornam cada vez mais evidentes do lado de Vitélio.

Livro III

1 a 35 - Províncias: Preparação dos Flávios, mais bons presságios; Antônio Primo combate as tropas vitelianas; segunda batalha de Bedriacum e destruição de Cremona.

36 a 39 - Roma: desordem ao redor de Vitélio e sua corte.

40 a 53 - Províncias: continuação do conflito entre Primo e vitelianos. Indignidade, incompetência e captura de Valente; início da vitória flávia.

54 a 86 - Roma: Vitélio continua desconsiderando resultados desfavoráveis e se mostra cada vez mais fraco e dissoluto. Eventualmente, o caos na cidade chega a seu ponto máximo quando Vitélio é assassinado e o incêndio, em meio à guerra dentro da cidade, destrói o Capitólio.

Livro IV

1 a 11 - Roma: o caos ainda continua. Porém, o Senado volta a ter uma incipiente demonstração de relevância e independência.

12 a 37 - Províncias: início do relato da revolta de Júlio Civilis.

38 a 50 - Roma: restauração gradual da ordem e mais presença do Senado.

51 a 52 - Províncias: Vespasiano se prepara.

53 a 54 - Roma: continuação. Note-se que a presença da digressão anterior tem o claro objetivo de associar Vespasiano (mas também

seus filhos, especialmente Tito) com a retomada da paz e da ordem na capital.

55 a 79 - Províncias: segunda fase do relato sobre Civilis.

80 a 86 - Roma e províncias: o relato se alterna com rapidez para consolidar a preparação final de Vespasiano através do controle de Roma por seus comandantes e Domiciano, ainda que sendo todos estes suficientemente ineptos para se equivaler ao imperador enquanto o substituem. A digressão sobre o culto de Serápis (83 a 84) está associada a mais evidências sagradas do destino de Vespasiano.

Livro V

1 a 13 - Províncias: Tito na Judeia, digressão sobre os judeus e origem da revolta.

14 a 26 - Províncias: começo do fim da revolta de Civilis.

Portanto, a estrutura dos livros I a III é construída em torno de três pontos geográficos de conflito principais, sendo eles: a. Roma; b. as províncias ocidentais e a Itália, que formam os campos de batalha da guerra civil; e c. o leste dominado por Vespasiano, sendo que este último ainda serve apenas como contraposição direta representada pelo futuro (vitória final de Vespasiano = paz) contra o presente caótico da guerra nos dois outros centros de ação.

Há também uma recorrência na narrativa que desenvolve paralelos entre cada livro, definida pelo desenvolvimento das forças de Vitélio contra Oto (livros I e II) e de Vespasiano contra Vitélio (livros II e III), nas respectivas batalhas em Bedriacum. A função principal de tal recurso ajuda a evidenciar os livros I a IV das **Histórias** como sendo uma espiral descendente rumo ao extremo abismo moral do império. Isso se dá através de uma progressão de desordem, violência e incompetência daqueles responsáveis pelas decisões, bem como da total apatia do povo de Roma e de uma *licentia* sem precedentes, ou seja, a falta de todo e qualquer limite. Os maiores símbolos disso são exatamente Vitélio, o imperador inepto e indigno por excelência, que morre da forma mais degradante possível, e o quadro de absoluto abandono de todas as instituições tradicionais que representam a identidade romana – incluindo-se não só o Capitólio, como também o próprio Senado, que perde totalmente a voz ativa e independência até esse ponto, ou seja, o fim do livro III.

A retomada, no livro IV (KEITEL, 1993), não necessariamente vem apenas com Vespasiano, mas, na verdade, é causada pelo fim da guerra. O processo é lento, tanto porque ocorre concomitantemente às duas grandes revoltas que Tácito passa a narrar, de Civilis (BRUNT, 1960; GONZÁLEZ-CONDE, 1996) e dos judeus (BRUCE, 1984) – o que nos leva a imaginar como seria sua descrição do momento em que Vespasiano finalmente assume o poder total, pois revelaria, assim, o modo como o autor entende a forma da resolução de todos esses conflitos.

A construção dos personagens nas **Histórias** é um dos elementos principais de como Tácito pretende demonstrar seus objetivos, os mecanismos do principado, juntamente com a manipulação da estrutura formal do texto, que analisamos acima. Existem inúmeros aspectos passíveis de análise sobre cada um dos personagens e sobre as relações diretas ou contrastantes formadas entre eles (ASH, 1999), e levantaremos, a seguir, alguns pontos gerais da caracterização dos indivíduos-chave na trama.

A sequência de imperadores Galba-Oto-Vitêlio exemplifica o desenvolvimento da crise do império num processo cada vez mais rápido, evidente e poderoso de decadência. Galba⁴ é o protótipo da incapacidade de ação e percepção do que acontece ao seu redor, porém ainda é uma figura de certo caráter moral remanescente. Era nobre, frugal e honesto, ainda que já senil, antiquadamente severo e indolente – opostos que lhe valeram o famoso atributo de Tácito: “[Era] consenso entre todos que seria capaz de governar, caso não tivesse governado.”⁵ Sua reação diante da morte é honrosa, porém sua coragem é inútil.

Já Oto (PERKINS, 1993) não só é incapaz, pois totalmente dependente do apoio dos pretorianos, como também é corrupto e degenerado. É como um novo Nero, do qual, aliás, tinha sido amigo próximo, e procura aproveitar a popularidade ainda forte do imperador “artista” restaurando suas estátuas e reverenciando sua imagem⁶. A associação que Tácito faz de seus vícios com os de Nero, é, nesse sentido, um indicador claro de sua posição no esquema narrativo, inferior a Galba. Porém, existe ainda um resquício de virtudes, mas que já não são reais, e sim aparentes. Toda demonstração de correção moral que Oto apresenta depois de se tornar imperador é vista por Tácito como falsa e enganosa, embora sua morte se torne prova de uma certa dignidade. É, no entanto, uma morte mais inútil ainda – pois desestabiliza seus exércitos e os leva à derrota, mesmo que antes tivessem chances, segundo Tácito, de vencer as forças de Vitêlio.

Este, por sua vez, é a representação máxima do imperador desqualificado e indivíduo incapaz, tanto que a ele é dedicado o maior número de referências sobre o caráter e a personalidade⁷. Ele sempre aparece como covarde e indolente ao extremo total, cruel e dedicado quase que exclusivamente aos excessos da comida – num tom que revela, para Tácito, o ponto mais baixo, elementar e idiota dos vícios humanos. Sua morte é o cúmulo dessa representação: ele foge, se esconde em pânico, é absurdamente covarde e, por isso, é linchado de forma indigna nas mãos de uma turba revolta (III, 84-85).

O uso dos discursos auxilia a evidenciar essa estrutura (KEITEL, 1991). A Galba é atribuído um só discurso⁸, o que é até mesmo compreensível dentro do seu pequeno espaço de atuação no início do livro I. Nele, o imperador anuncia que escolheu o jovem Pisão para lhe suceder, e, com isso, delinea os princípios pelos quais considera seus atos mais justos. Retomando Augusto, mas diferentemente dele, Galba afirma que prefere escolher alguém dentre os melhores como sucessor, e não pessoas de sua própria família⁹. A última frase do discurso resume seus argumentos:

*Pois não existe entre nós, assim como entre os povos governados por reis, uma determinada família governante com um povo que lhe obedeça, mas irás sim governar homens que não podem suportar nem completa servidão, nem completa liberdade.*¹⁰

O conteúdo da argumentação criada por Tácito para que Galba justifique a adoção de Pisão é importante, não apenas para a demarcação do sistema sucessório que define o Principado, mas justamente pelo fato de que representa um antagonismo claro entre sua coerência interna e o contexto em que é proferido. Galba escolhe mal e não consegue nem de longe realizar o que apregoa, pois não está à altura da dignidade que pretende ter. Além disso, tal situação está em contraste com todos os processos seguintes de sucessão dos imperadores nas **Histórias**, primeiro porque a guerra civil põe em cheque a validade do discurso, e segundo porque a consolidação de Vespasiano, Tito e Domiciano representa o exato oposto dos mecanismos defendidos. Aqui cabe compreender que, mais do que representativo ou não da visão pessoal de Tácito sobre o Principado¹¹, esse discurso representa a total contradição entre o que é pretendido e a realidade de fato.

A Oto são atribuídos três discursos, sempre proferidos aos seus soldados¹². Sua defesa da importância e autoridade do Senado no segundo discurso é altamente irônica, se não simplesmente patética.

*Então, pensais que a cidade mais bela consiste apenas de casas, edifícios e de um amontoado de pedras? Estas coisas mudas e inanimadas podem ser ordinariamente destruídas e reconstruídas. A eternidade de Roma, a paz entre os povos, a minha e a vossa segurança são garantidas pela disposição do Senado. Este Senado foi criado pelo pai e fundador de nossa cidade, e, imortal, continuou inalterado desde a época dos reis até os imperadores; assim como o recebemos de nossos ancestrais, devemos entregá-lo à posteridade. Pois assim como de vós surgem os senadores, dos senadores nascem os príncipes.*¹³

O contraste entre as palavras de Oto e a situação real demonstra a sua falsidade, acidental ou pretendida, e, mais ainda, evidencia sua incapacidade para o controle. Sua oratória seria aparentemente digna, e, para isso, Tácito lhe atribui discursos em *oratio recta* numa quantidade até razoável para a fugacidade e pouca importância de seu governo e de sua figura (KEITEL, 1987, 1991). Entretanto, este é nada mais do que um artifício de ironia, pois a autoridade de Oto é irrelevante, dado que seu poder se sustenta apenas pelo apoio dos pretorianos e algumas poucas legiões: ele fala o que o exército quer ouvir.

Vitório é, de novo, o pior de todos, e, em nenhum momento, Tácito lhe atribui um discurso. Ele simplesmente não tem voz ativa¹⁴, e seu comportamento passivo é refletido pela atribuição de dois discursos remetidos a ele¹⁵, para cujos conteúdos e objetivos não toma qualquer atitude. Seus generais, Cecina e Valente, são importantes na narrativa, mas simbolizam, aqui, diretamente o comando de Vitório: são indecisos e degenerados¹⁶, e também a eles Tácito não atribui grande eloquência. Portanto, na ausência de discursos que mostrem a importância da figura do imperador, surgem outras ênfases que revelam com quem o poder realmente está: os generais de Vespasiano – os principais nomes, daqui para frente, são Muciano e Antônio Primo.

Tal fato também é revelador da caracterização que Tácito apresenta de Vespasiano, ao menos enquanto podemos analisá-la até o livro V (LEVICK, 1999; DAMON, 2006). Ele está sempre em compasso de espera, vigiando e avaliando os resultados, totalmente passivo em relação ao dinamismo de Muciano (com quem é ostensivamente comparado por Tácito em II, 5) e de Antônio Primo no ambiente de batalha. Ele é pouco ou nada responsável diretamente pelas ações de seus generais, em particular quando ocupam Roma, e pelas atitudes prenunciatórias de Domiciano, colocadas estrategicamente em pontos cruciais

da narrativa¹⁷. Tais recursos narrativos são, possivelmente, uma construção de Tácito destinada a revelar a personalidade de Vespasiano, assim que ele tomar definitivamente o poder, quando poderíamos começar a perceber a mudança positiva de seu caráter: “Ele, diferentemente de todos os imperadores que o antecederam, foi o único que mudou para melhor no seu governo.”¹⁸

Também os relatos de presságios divinos tomam uma forma objetiva, que é a de auxiliar a caracterização dos imperadores no esquema de oposição entre os blocos Galba-Oto-Vitêlio (decadência) e Vespasiano (renovação). A sua veracidade e relevância é evidenciada pela forma como Tácito associa diversas premonições negativas à morte de Galba (I, 18 e 40; cf. MORGAN, 1994), à preparação de Oto para a guerra (I, 86) e em seu suicídio (II, 50), e na forma como os maus presságios rondam Vitêlio (II, 91 e III, 56). Disso decorre não que Tácito queira evidenciar os presságios como, de alguma forma, determinantes para os acontecimentos, mas eles simbolizam um clima tão dilacerado que apenas confirmam o que depois se sucede. Assim, o valor em si de tais indicações é sempre depreciado de alguma forma, provando mais uma vez como as atitudes dos indivíduos sobrepõem tais premonições. Por exemplo, veja-se III, 56, trecho paradigmático sobre Vitêlio e sobre todo o sentido do tema, em que a ironia é marcante:

*Enquanto [Vitêlio] fazia um discurso para as tropas, ocorreu um incidente, tomado como prodígio: um bando de pássaros de mau agouro sobrevoou por cima dele, cobrindo o céu numa quantidade tal que pareciam uma nuvem negra obscurecendo o dia. Outro presságio foi dado por um boi que escapou do altar, espalhando as preparações do sacrifício, e foi descartado para longe de uma maneira contrária ao ritual prescrito. Mas o principal presságio foi o próprio Vitêlio, ignorante do serviço militar, sem planos para o futuro, desconhecendo mesmo a ordem da marcha, o uso das missões de reconhecimento, os limites pelos quais um general deve apressar ou atrasar uma campanha, e sempre perguntando tudo a todos. Na chegada de um mensageiro, sua face e movimentos demonstravam seu pânico, e então bebia muito.*¹⁹

Vespasiano, juntamente com Tito (JONES, 1984), oferece o absoluto contraste. A maior parte dos trechos em que Tácito o introduz está associada a algum indício divino factual, ou a uma menção geral sobre sua boa *fortuna*²⁰. Em um primeiro momento, poderíamos associar tais elementos à influência

da forte propaganda flávia criada em torno da construção da predestinação divina do triunfo de Vespasiano (CASTRO, 1972; RAMAGE, 1983; EVANS, 2003). No entanto, é bem claro para Tácito que tais presságios somente foram notados depois de sua vitória: “Os segredos do Destino, e os sinais e oráculos que predestinavam Vespasiano e seus filhos para o poder, nós acreditamos neles apenas depois que seu sucesso estava seguro.”²¹ Além disso, boa parte deles é já, de antemão, vista como superstições de mérito duvidoso, em especial por se associarem a povos estrangeiros – egípcios, no livro IV, e judeus, no livro V. Tudo isso demonstra ainda mais a visão cética de Tácito anunciada em I, 3, bem como sua noção da vontade humana como causa última de todos os eventos (CHILVER, 1979, p. 44-45; DAVIES, 2005, p. 144).

Como vimos, as **Histórias** formam, através da disposição geral de sua estrutura narrativa e da caracterização dos imperadores, um movimento bastante denso, visível e crescente de declínio, de decadência física e moral do Império, até a renovação trazida por Vespasiano, pelo menos no que podemos afirmar até o início do livro V (WALKER, 1976). A sequência Galba-Oto-Vitélio, ainda que eles sejam de fato menos importantes para o rumo dos acontecimentos do que seus exércitos, é o espelho dessa situação, culminando na destruição altamente simbólica e representativa do Capitólio: esta não é qualquer guerra civil, é a mais indigna e caótica de todas. A chave que determina a inversão da decadência, com o fim da guerra civil, é Vespasiano. Ele é apontado por Tácito como a figura que representa a restauração da ordem (ou ainda, a instauração de uma nova ordem), com o início da paz nas províncias e a reconstrução de Roma. A forma como Tácito constrói seus personagens é, assim, um poderoso indicador das mudanças políticas gerais que afetam o império. As qualidades morais de cada um, ou, ainda, seus grandes defeitos, ajudam a ilustrar a estrutura narrativa e a compor os objetivos do texto, que pretende demonstrar o esgarçamento do império por conta da guerra civil e da instabilidade política.

NARRATIVE STRUCTURES IN TACITUS' HISTORY

***Abstract:** This paper presents some thoughts on the narrative structure of Tacitus' Histories, emphasizing textual elements which reveal one trend of moral decadence in Rome during the civil war of 69 AD, books I to III, and the restoration presented by Vespasian's victory, from book IV onwards. Through the analysis of the portrayal of emperors, secondary characters*

and the armies, we intend to show how Tacitus builds his narrative on a crescendo of decadence from Galba to Vitellius and the destruction of the Capitol. Vespasian is, from the start, seen as the opposite of this situation, redeeming society and symbolically establishing a new moment of restoration in Roman history.

Keywords: Tacitus, Histories, Latin Historiography, civil war, 69 AD.

Documentação escrita

TACITE. **Histoires**. 2 vols. Paris: Belles Lettres, 1946.

TACITUS. **Histories and Annals**. 4 vols. London: W. Heinemann, 1980.

_____. **The Histories**. Translated by K. Wellesley. London: Penguin, 1995.

Referências bibliográficas

ASH, Rhiannon. **Ordering Anarchy**. Armies and Leaders in Tacitus' Histories. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

BARTSCH, Shadi. **Actors in the Audience**. Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian. Cambridge-Mass.: Harvard University Press, 1994.

BENARIO, Hector W. **An Introduction to Tacitus**. Athens, GA: University of Georgia Press, 1975.

BRUCE, F. F. Tacitus on Jewish History. **Journal of Semitic Studies**, XXIX(1), p. 33-44, 1984.

BRUNT, P.A. Tacitus on the Batavian Revolt. **Latomus**, 19, p. 494-517, 1960.

CASTRO, Albert Dwight. **Tacitus and the 'virtues' of the Roman Emperor**: the Role of Imperial Propaganda in the Historiography of Tacitus. PhD thesis - Indiana University, 1972.

CHILVER, G. E. F. The Army in Politics, AD 68-70. **Journal of Roman Studies**, 47, p. 29-35, 1957.

_____. **A Historical Commentary on Tacitus' Histories I and II**. Oxford: Clarendon Press, 1979.

_____. **A Historical Commentary on Tacitus' Histories IV and V**. Oxford: Clarendon Press, 1985.

DAMON, C. (Ed.) **Tacitus, Histories book I**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- DAMON, C. *Potior utruque Vespasianus*: Vespasian and His Predecessors in Tacitus' *Histories*. **Arethusa**, 39, p. 245-79, 2006.
- DAVIES, J. P. **Rome's Religious History** – Livy, Tacitus and Ammianus On Their Gods. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- EVANS, R. Containment and Corruption: The Discourse of Flavian Empire. In: BOYLE, A. J; DOMINIK, W. J. (Ed.) **Flavian Rome**: Culture, Image, Text. Leiden/Boston: Brill, 2003, p. 255-76.
- FROMCHUCK, A. R. **The concept of fides in the Histories of Tacitus**. PhD thesis. Bryn Mawr College, 1972.
- GILL, C. The question of character-development: Plutarch and Tacitus. **The Classical Quarterly**, 33 (II), p. 469-87, 1983.
- GONZÁLEZ-CONDE, M. P. Tácito, Hist. V, 73-74: el discurso de Petilius Cerialis y la *Pax Tacitea*. **Latomus**, 55-3, p. 626-37, 1996.
- GOODYEAR, F. R. D. **Tacitus**. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- HENDERSON, J. **Fighting for Rome**: Poets, Caesars, History and Civil War. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- JONES, B. W. **The Emperor Titus**. London; New York: Croom Helm: St. Martin's Press, 1984.
- _____. **The Emperor Domitian**. London: Routledge, 1992.
- KAJANTO, I. Tacitus' Attitude to War and the Soldier. **Latomus**, 29-3, p. 699-718, 1970.
- KEITEL, E. Principate and civil war in the Annals of Tacitus. **American Journal of Philology**, 105, p. 314-26, 1984.
- _____. Otho's Exhortations in Tacitus' *Histories*. **Greece & Rome**, 34, p. 73-82, 1987.
- _____. The Structure and Function of Speeches in Tacitus' *Histories*. **Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt**, II.33.4, p. 2772-94, 1991.
- _____. Speech and narrative in *Histories* 4. In: LUCE, T. J. & WOODMAN, A. J. **Tacitus and the Tacitean Tradition**. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- LACROIX, J. *Fatum et fortuna* dans l'oeuvre de Tacite. **Revue des Études Latines**, 29, p. 247-64, 1951.
- LEVICK, B. **Vespasian**. London-New York: Routledge, 1999.
- LUCE, T. J. **Livy**: The Composition of His History. Princeton: Princeton University Press, 1977.

- MANNING, C. E. Acting and Nero's Conception of the Principate. **Greece & Rome**, v. 22, n. 2, p. 164-75, 1975.
- MARQUES, J. B. Nero as artist and the political changes in the Principate. *In: Praktika, XIth International Congress of Classical Studies*, 1999, Kavala. FIEC. Athens: Parnassos Literary Society, v. A', p. 101-7, 2001.
- _____. O Capitólio como representação de Roma em Tito Lívio e Tácito. **Calíope**, Rio de Janeiro, v. 13, p. 94-109, 2005.
- MARTIN, R. H. **Tacitus**. London: Routledge, 1981.
- MENDES, N. M.; SILVA, G. V. da. (Org.) **Repensando o Império Romano: Perspectiva socioeconômica, política e cultural**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- MILLER, N. P. Tacitus' narrative technique. **Greece & Rome**, XXIV(1), p. 13-22, 1977.
- MORGAN, M. G. A Lugubrious Prospect: Tacitus, Histories 1.40. **Classical Quarterly**, 44.1, p. 236-44, 1994.
- NAWOTKA, K. Imperial Virtues of Galba in the Histories of Tacitus. **Philologus**, 137.2, p. 258-64, 1993.
- NESSSELHAUF, H. Tacitus and Domitian. **Hermes**, 80, p. 222-45, 1952.
- PARATORE, E. **Tacito**. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1951.
- PERKINS, C. A. Tacitus on Otho. **Latomus**, 52.4, p. 848-55, 1993.
- RAAFLAUB, K. (Ed.) **War and Peace in the Ancient World**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- RAMAGE, E. S. Denigration of Predecessor under Claudius, Galba and Vespasian. **Historia**, 32, p. 201-14, 1983.
- SCOTT, J. M. The Rhetoric of Supressed Speech: Tacitus' Omission of Direct Discourse in his *Annales* as a Technique in Character Denigration. **The Ancient History Bulletin**, 12.1-2, p. 8-18, 1998.
- SYME, Ronald. **Tacitus**. 2 v. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- WATERS, K. A. The Character of Domitian. **Phoenix**, 18, p. 49-77, 1964.
- WALKER, B. A Study in Incoherence: The First Book of Tacitus' *Histories*. **Classical Philology**, 71, p. 113-8, 1976.
- WELLESLEY, K. **The Long Year A.D. 69**. Bristol: Bristol Classical Press, 1989.
- WOODMAN, A. J. **Tacitus Reviewed**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

¹ Para Sir Robert Syme e outros autores que o seguem, as *Histórias* teriam 12 livros, e os *Anais* 18, formando tríades de livros relacionadas a cada bloco de imperadores. Para uma crítica a esse modelo, ver Goodyear (1970).

² Para diversas análises relacionadas ao exército e sua atuação nas *Histórias*, ver CHILVER, 1957; KAJANTO, 1970; FROMCHUCK, 1972; GILL, 1983; KEITEL, 1984; HENDERSON, 1998; ASH, 1999.

³ “*evulgato imperii arcano posse principem alibi quam Romae fieri*”. I, 4.

⁴ Análise do caráter: I, 5-6, 7, 12, 18 e 35. Cf. NAWOTKA, 1973.

⁵ “*omnium consensu capax imperii nisi imperasset*”.

⁶ I, 78. Cf. Suetônio, *Vida de Oto*, 7. MANNING, 1975; BARTSCH, 1994; MARQUES, 2001.

⁷ I, 52, 62; II, 31 (pior que Oto), 62 a 65, 68, 70 (WOODMAN, 1998), 71 (comparado a Nero), 90-91, 95; III, 36, 54 a 56, 58, 63, 67-68, 84-85.

⁸ I, 15-16.

⁹ Cf. o discurso de Muciano conclamando Vespasiano a se tornar imperador: *Hist.*, II, 77.

¹⁰ “*neque enim hic, ut gentibus quae regnantur, certa dominorum domus et ceteri servi, sed imperaturus es hominibus qui, nec totam servitatem pati possunt nec totam libertatem.*”

¹¹ Para tanto, veja-se o extenso debate representado por SYME, 1958, 151seq. e 206seq.; CHILVER, 1979, 76 e PARATORE, 1951, 440 e 732seq.

¹² I, 37-38, 83-84; II, 47. Cf. KEITEL, 1987.

¹³ “*quid? vos pulcherrimam hanc urbem domibus et tectis et congestu lapidum stare creditis? muta ista et inanima intercidere ac reparari promisca sunt: aeternitas rerum et pax gentium et mea cum vestra salus incolumitate senatus firmatur. hunc auspicato a parente et conditore urbis nostrae institutum et a regibus usque ad principes continuum et immortalem, sicut a maioribus accepimus, sic posteris tradamus; nam ut ex vobis senatores, ita ex senatoribus principes nascuntur.*”

¹⁴ Compare-se o significado da mesma situação em Nero: SCOTT, 1998.

¹⁵ Aliados: III, 66, Sabino, III, 70.

¹⁶ Cecina: I, 52, 67; II, 20. Valente: I, 52, 66; III, 40, 41, 62 (obituário). Note-se a constante comparação e disputa entre os dois.

¹⁷ No fim do livro III (74) e no começo e fim do livro IV (2 e 86). Seria quase como uma eminência parda da revolta flávia em Roma, não fosse o constante fracasso em

afirmar sua importância. Note-se também a enorme diferença na oposição entre ele e o quase paradigmaticamente virtuoso irmão Tito (esp. em IV, 52). Para a caracterização de Domiciano, ver NESSELHAUF, 1952; WATERS, 1964 e JONES, 1992.

¹⁸ “*solusque omnium ante se principum in melius mutatus est*” (I, 50).

¹⁹ “*Contionanti - prodigiosum dictu - tantum foedarum volucrum supervolitavit ut nube atra diem obtenderent. accessit dirum omen, profugus altaribus taurus disiecto sacrificii apparatu, longe, nec ut feriri hostias mos est, confossus. sed praecipuum ipse Vitellius ostentum erat, ignarus militiae, improvidus consilii, quis ordo agminis, quae cura explorandi, quantus urgendo trahendove bello modus, alios rogans et ad omnis nuntios vultu quoque et incessu trepidus, dein temulentus.*”

²⁰ II, 1, 4 (Tito), 78; IV, 81 3 83; V, 13. Cf. LACROIX, 1951 e DAVIES, 2005.

²¹ I, 10: “*occulta fati et ostentis ac responsis destinatum Vespasiano liberisque eius imperium post fortunam credidimus.*”

ESTÉTICA EM ARISTÓTELES *

João Vicente Ganzarolli de Oliveira **

Resumo:

Este artigo tem o objetivo de fornecer uma visão panorâmica das principais contribuições de Aristóteles no campo da estética. Contrariamente ao que se convencionou dizer nos manuais de estética, o pensamento aristotélico relativo à beleza não se concentra unicamente na Poética e na Retórica. Suas ideias sobre a arte e a própria beleza integram-se num plano maior; que parte da Biologia e converge para a Teologia. E fato é que as ideias de Aristóteles no campo da Estética e da própria Filosofia em geral, “se não resolvem todos os problemas, ao menos deixaram para nós um mundo mais compreensível do que era antes dele”, como diz o filósofo W. T. Stace.

Palavras-chave: Aristóteles, estética, história, filosofia, arte.

Uma inteligência absolutamente anormal; um dom incomum para ensinar; um apetite insaciável pela leitura (não por acaso Platão o apelidou “o Leitor”); uma cultura enciclopédica que nem Agostinho nem Leibniz puderam superar; um poder de síntese que não se viu antes e não se verá depois – daí atribuir-se a ele, Aristóteles de Estagira, a criação do estilo filosófico.

Começemos por falar um pouco da noção de *organismo*, aliás, uma palavra criada por Aristóteles. Embora soubesse que a evolução da vida orgânica é uma exigência lógica, não chegou a vê-la como fato concreto. Sabia tão bem quanto Darwin a diferença entre um organismo superior e um inferior; não admitiu, porém, que este se transforma naquele ao longo do tempo. Mas não é exatamente nisso que consiste a diferença básica entre a

* Agradeço a Patrícia Nordi e a Mauro Lino do Nascimento pelas valiosas sugestões.

** Professor adjunto da Escola de Belas-Artes da UFRJ e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) do IFCS/UFRJ.

Biologia de Aristóteles e a dos evolucionistas. A diferença está no maior teor propriamente filosófico da noção evolutiva em Aristóteles: “(...) por que um homem é superior a um cavalo, e um cavalo a uma esponja? Responda a isso e você terá uma filosofia da evolução. Deixando de responder, você não tem nenhuma” (STACE, 1941, p.310). Na visão científica de Spencer, diríamos que “O homem é superior porque ele é mais organizado. Mas por que é melhor ser mais organizado? A ciência, como tal, não tem resposta” (STACE, 1941, p.310). A mesma resposta que falta em Spencer, encontramos-la em Aristóteles; ele vê que não faz sentido falarmos em desenvolvimento, avanço, superior e inferior, *exceto com relação a um fim*.

São ainda os conceitos de *organismo* e de *organização* que permitem ao gênio de Estagira uma das suas muitas analogias entre arte e natureza. Aristóteles sentia na investigação zoológica uma alegria semelhante à do apreciador das belas obras de arte. A própria noção de cidade, em Aristóteles, é vista sob o prisma da Biologia: tal como se dá nos corpos dos animais, a pólis deve guardar a simetria entre as suas partes componentes, a fim de que o todo possa usufruir do máximo possível de segurança e vantagens em geral, resumindo ao mínimo os riscos e males diversos que atentam contra ele (cf. **Política**, 1.302bsq et passim). Tudo, na natureza, reveste-se de interesse; há uma inteligência atuante até mesmo nas parcelas mínimas e aparentemente insignificantes dos seres: “em todas as partes da natureza há algo de maravilhoso (*ti thaumatón*)” (ARISTÓTELES. **De partibus animalium**, 645a). Os organismos vivos, considerados “na sua organização pela natureza” (*en tón physei synestóton*), fornecem um interesse contemplativo semelhante ao que têm as obras que resultam do talento do pintor e do escultor (cf. *Ibidem*).

Voltemos ao que falávamos no início do primeiro parágrafo deste artigo. No referente ao estilo de Aristóteles, considerado muitas vezes seco e sem brilho – em especial, se o comparamos com o do seu mestre –, há de se convir que ele utilizou maneiras diferentes de se expressar. Não podemos avaliá-lo exclusivamente com base nos escritos que chegaram a nós. Foi somente na maturidade e na velhice que ele “despojou o artista”, sacrificando a beleza do discurso em prol da exatidão e da síntese, tornando-se conciso ao extremo, “quase reduzindo a dicção a uma estenografia do discurso” (PIERRON, 1894, p.403). Sabemos que Aristóteles aventurou-se em gêneros diversos, produzindo obras notáveis “pela riqueza e pelo colorido do estilo”. Seus diálogos, “sem igualar os de Platão, estavam incluídos entre os mais belos monumentos da literatura grega” (PIERRON, 1894, p.403).

Dentre outras coisas, o conhecimento traz alegria para aquele que conhece: assim, o conhecimento proveniente das sensações, em particular as visuais, e (mais ainda) o que se obtém pela pura contemplação – é o que Aristóteles deixa claro mais de uma vez (cf., e.g., **Metafísica**, 980a). Quanto às ciências matemáticas, Aristóteles defende o seu teor estético em oposição àqueles que o negam. Diz, inclusive, que “o belo é o objeto principal do modo de raciocínio dessas ciências e das suas demonstrações” (**Metafísica**, 1078a).¹ Tal como se dá na estética, o prazer do conhecimento científico há de ser buscado e valer por si mesmo; a natureza, fonte primeira de todo o conhecimento, é algo reconhecidamente belo. E esse caráter imanente da atividade científica e da apreciação estética liga-se à felicidade do homem, pois esta é tão mais perfeita quanto mais se aproxima da pura contemplação (cf. **Ética a Nicômaco**, 1177a *et passim*; **Metafísica**, 1072b). A analogia é suficientemente nítida em Aristóteles: a um desprendimento físico que é vetado aos outros animais – e que permite ao homem elevar-se em relação ao solo, graças à sua postura ereta – corresponde uma elevação espiritual: contemplando os astros, o homem parece unir as duas formas de elevação, a concreta e a abstrata, a do corpo e a do espírito. E nisso está o zênite da atividade estética, bem como o da atividade intelectual; e, pela lógica, também está o cerne da felicidade, no entender de Aristóteles. Por outro lado, a felicidade também se encontra na busca equilibrada de beleza e prazeres sadios, ligados à diversão, ao jogo e ao descanso (cf. **Política**, 1339b).

Aristóteles vê que, de tudo o que se pode conhecer, as coisas belas são preferíveis às outras, pois é maior a alegria que elas causam. São inúmeras as vezes em que Aristóteles fala da beleza, independentemente do assunto central de que está a tratar. Assim, por exemplo, numa das comparações que faz entre a democracia e a oligarquia, ele diz que “(...) se as magistraturas fossem distribuídas de acordo com a estatura, como é costume fazer na Etiópia, ou segundo a beleza, seria uma oligarquia, porque o número de cidadãos belos e altos é pequeno” (**Política**, 1290b). Pensa também que, no mundo físico, a beleza suprema está nos astros. Por isso, lamenta a pobreza dos conhecimentos astronômicos do seu tempo (cf. **De partibus animalium**, 644b).

Que os antigos não tivessem um nome específico para a ciência da beleza, nem por isso deixaram de cultivá-la e de escrever sobre ela. Tenho, inclusive, a impressão de que se importavam com a beleza mais do que nós, embora não tivessem um ramo da Filosofia como a Estética. Quanto a Aristóteles e à sua contribuição para a Estética, que é incomensurável, vê-se

que, já no século V a.C., uma polêmica fundamental se havia instaurado no mundo grego. Uma polêmica que vai culminar numa certa bifurcação de perspectivas e que terá em Platão e Aristóteles os seus protagonistas.

De um lado, estavam os sofistas, adeptos inaugurais daquela concepção que os românticos chamaram de “arte pela arte”. Rejeitavam a ideia pitagórica de que a arte (notadamente a música) tinha influência moral sobre o homem. (Seguindo Platão, Aristóteles vê no modo dórico a célula musical do “equilíbrio, do valente domínio de si mesmo, do verdadeiro ‘ser grego’” [DE BRUYNE, 1963, p.122]. Prova de que esse tipo de caracterização é arbitrária nos dão os mesmos grandes mestres: enquanto Platão classifica os modos frígios como “nobres e valentes”, na classificação de Aristóteles eles são “patéticos, transbordantes e orgiásticos” [Ibidem]. A questão se radica, como diz Aristóteles, na hipótese de que a música possa melhorar o caráter [cf. **Política**, 1339a].) Os pitagóricos seguiam o velho preceito, já defendido por Homero, de que o belo e o bom hão de estar unidos; e os sofistas viam beleza e bondade como qualidades (valores, se quisermos) independentes. A bem dizer, não se trata apenas de uma grande polêmica: esta é a polêmica do pensamento estético na Grécia. Um divisor de águas, e é dele que derivam os três grandes temas antigos que dizem respeito à beleza: a determinação do conceito de arte, o conflito entre técnica e criatividade inata, o conceito de imitação artística (cf. PLEBE, 1979, p.19). Platão vê na arte uma função moralizante – difícil seria que visse de outro modo, sendo ele, ao mesmo tempo, pitagórico e socrático. Filiado ao mesmo esteticismo seguido por Aristófanes, Aristóteles prefere pensar numa certa autonomia do fenômeno artístico. Eis outra vez aquela bifurcação; estamos diante da essência de um confronto de ideias, que, ainda hoje, alimenta o pensamento estético do Ocidente.

Aristóteles põe em relevo algumas características próprias das coisas belas: a ordem (*táxis* = arranjo entre as partes de uma composição); simetria (*sinmetría* = “tamanho proporcional das partes entre si e com relação ao todo”); finitude (*horisménon* = “limitação em tamanho do conjunto, ou proporcionalidade extrínseca” (*apud* PLAZAOLA, 1973, p.17; ver também SUASSUNA, 1979, p.49 *et passim*). Esta finitude, veja-se bem, é a mesma que, na tragédia, Aristóteles chama de *mégethos*: uma certa grandeza, apropriada às dimensões de quem a percebe, que é o homem. E a harmonia exigida nos seres compostos é a base para a fórmula seguida pelos aristotélicos em geral: “a beleza consiste em unidade na variedade” (*apud* SUASSUNA,

1979, p.51). A beleza não deixa de ser um efeito decorrente da introdução da medida limitativa no ilimitado – que, em si mesmo, é incognoscível: a própria natureza não permite a existência de nada que seja infinito. Por isso mesmo, o caráter excessivamente longo da epopeia – diferente, pois da tragédia, que dela se avizinha por também despertar medo e compaixão, bem como pela nobreza elevada dos seus heróis – faz com que ela perca algo da sua beleza, pois não é possível abarcá-la e recordá-la inteira, é Aristóteles a dizer (cf. **Poética**, 1451a). E nunca é desnecessário acrescentar que “não é na grandeza que está o belo; mas é no belo que está a grandeza”, conforme dita o cânone da arte grega e que B. v. Sokolowsky recorda, ao falar da importância enorme que tinha a música na Grécia antiga (*apud* AMBROS, 1887, p.XXVII).

Quanto à grandeza que marca as coisas belas e visíveis, Aristóteles faz questão de frisar que elas não podem ser muito pequenas e nem muito grandes. O importante é que possam ser visualmente abarcadas com um único golpe de vista: “porque um ser muito pequeno, visto num lapso de tempo muito curto, escapa da visão; e um demasiado grande não pode ser abarcado com uma única mirada, com a consequência de que desaparece a sensação de unidade” (**Poética**, 1450b). De igual modo, os mitos, as tragédias e as músicas belas, uma vez que se desdobram no tempo, precisam ter uma extensão compatível com a nossa capacidade de memorizá-las (cf. **Poética**, 1451a). E nisto, mais uma vez, transparece a mentalidade naturalista – biológica, pode-se dizer – do filósofo de Estagira, o que era de se esperar do filho de um médico: existe uma analogia perfeita entre os organismos naturais e os que a arte cria; em ambos os casos, o ente é guiado por uma teleologia orgânica, pois ao organismo nada deve faltar e nele nada deve sobrar (cf. **Poética**, 1450b). Uma das consequências desse caráter orgânico das obras de arte é que (pensemos na fábula, que constitui a ordenação dos atos que formam a ação trágica) todas as partes do composto se unem de tal maneira, que basta a mudança de um componente para que todo o conjunto seja prejudicado (cf. **Poética**, 1451a). E diga-se mais: a parte de um conjunto artístico não pode sobressair em beleza, se isto for em detrimento do todo (cf. **Política**, 1284b).

Há uma nítida preferência estética de Aristóteles por aquilo que seja tão grande quanto possível. Podemos repetir com Edgar De Bruyne que “Em Aristóteles se expressa uma tendência à grandeza mensurada, como se fará visível nas cidades, nos monumentos e nas estátuas da arte heleenística” (DE BRUYNE, 1963, I, p.97). Isso está em plena sintonia com o

princípio indispensável de tudo o que é belo, no entender de Aristóteles: guardar a medida sempre, uma vez que a beleza encontra-se no justo meio e no equilíbrio. E – quase não era preciso dizer – isso também vale para a comédia, essa espécie de negativo da tragédia, destinada a mostrar o lado feio da realidade, produzindo, assim, o riso. Está dentre os muitos méritos de Aristóteles haver introduzido o *feio* no horizonte especulativo da filosofia do belo. Aristóteles diz existirem “seres que, em estado original [ou seja, na natureza], vemos contra a nossa vontade, [mas que] agradam aos olhos quando contemplamos suas imagens executadas com extrema precisão. Por exemplo, as formas dos mais assustadores e ferozes animais, bem como a dos cadáveres” (**Poética**, 1448b).

Voltemos ao riso, que há de situar-se no justo meio: opõe-se tanto à tristeza daqueles que nada suportam de engraçado e ao sadismo dos bufões néscios (*bomolôchoi*) que veem tudo como ridículo, “que fazem sofrer suas vítimas de maneira cruel, não respeitam sua própria dignidade e nem evitam a vileza na palavra e no gesto” (**Ética a Nicômaco**, 1128). O riso, é ainda Aristóteles a ensinar, “é um meio de descanso e recreação, e por isso mesmo, uma necessidade vital para nós” (*Ibidem*). O gênero cômico precisa apelar para a inteligência e a finura, não para o deboche e a grosseria. Eis porque a verdadeira comédia caracteriza-se pelas “alusões finas e malícias mensuradas, e não por ambiguidades toscas” (*Ibidem*).

Essencialmente quantitativa, a extensão, quando esteticamente adequada, se traduz como qualidade sob a forma de *clareza*: é o que nos permite assimilá-la por meio da sensibilidade, e compreendê-la com a inteligência. E aí chegamos à referência central de todas as reflexões aristotélicas sobre a arte e a beleza. Pois nesse campo do conhecimento, o que interessa ao filósofo de Estagira é isto e não outra coisa: encontrar (talvez possamos dizer *socraticamente*) o justo meio, a medida certa do que convém como belo ao homem, seja na natureza, seja na arte. Se não há interesse particular de Aristóteles pelo sublime, e foi preciso esperar três séculos para que o mundo grego se debruçasse sobre o assunto (falo do tratado **De sublime**, erroneamente atribuído ao gramático sírio Longino), isto se deve justamente à essência do que vem a ser o sublime: uma categoria estética marcada pela sua falta de medida, uma espécie de hipertrofia da beleza, o que não deixa de estar no plano daquilo que os gregos chamavam de *hybris* e que tanto repudiavam. A visão do mundo de Aristóteles era comedida demais para aceitar um tal distanciamento relativo à dimensão humana; o homem aristotélico é

um organismo entre outros, o zênite da vida que se desenvolve e progride paulatinamente através dos reinos vegetal e animal. E quanto ao mundo existente e propriamente dito, Aristóteles o concebia a partir de uma escala do ser, situada entre os polos extremos da matéria sem forma e o da forma sem matéria, lembrando que “no princípio temos uma matéria sem nenhuma forma, a matéria-prima, e, através de uma série de seres, cujas formas são cada vez mais perfeitas, chegamos à forma sem matéria, que é Deus” (FRALLE, 1965, p.435; ver também STACE, 1941, p.288). Aristóteles vê a aptidão da matéria a receber a forma como a que se dá no âmbito da sexualidade e no da estética, tudo partindo dos extremos da falta de desejo e da feiúra, respectivamente; a matéria é o “sujeito do desejo” [de ter a forma], de um desejo análogo ao “da fêmea que deseja um macho e ao do feio que deseja o belo” (Física, 192a). E note-se que a noção de *forma*, em Aristóteles, deriva primeiramente do contorno físico dos corpos, um limite corpóreo no sentido próprio da estatuária. É uma acepção que não exclui uma outra, metafísica; antes serve-lhe de base: a forma é o que faz com que cada coisa seja o que é, conferindo-lhe unidade e sentido. Desse modo, a forma identifica-se com o conjunto de características essenciais das coisas. É o que nos permite dizer que, “A forma, em Aristóteles, é a essência, o que faz com que a coisa seja o que é” (GARCÍA MORENTE & BENGOCHEA, 1979, p.79).

Identificando-se com a própria coisa, a forma revela uma outra identidade, particularmente notória entre os seres naturais: de certa maneira, ela é o *fim* a que o ser natural se destina, e este fim é o mais importante a ser conhecido. “A natureza é, ao mesmo tempo, forma e finalidade”, diz Aristóteles (**De partibus animalium**, 640a). Com maior detalhamento, lê-se na Física: “A natureza, sendo ela dupla, matéria de um lado, forma de outro, e sendo esta o fim, ela será uma causa, a causa final” (Física, 194a). E, considerando a analogia permanente que rege o binômio arte-natureza, pode-se afirmar que, também na arte, a forma da coisa é o fim para o qual essa coisa foi produzida. Na natureza, a forma de um órgão, ou mesmo de um ser, define-se pela função que ele tem. A forma submete-se à função, podemos entender assim. É a função que permite a própria existência dos seres naturais. Eis por que um cadáver, embora tenha a mesma configuração de um corpo vivo, não é um homem. O que constitui o homem, definindo-o como tal, é a capacidade de exercer todas as funções propriamente humanas; a forma do homem é muito mais uma atividade do que uma estrutura corpórea. O paralelo com a arte (funcional, no caso) é imediato: define-se

uma cama não a partir da sua constituição de bronze ou de madeira, mas sim como um instrumento feito para o repouso (cf. **De partibus animalium**, 640b). E isso lança luz sobre um outro aspecto dos produtos realizados pela arte: o da sua eventual gratuidade, no caso daquelas que hoje chamamos de belas-arts. Tão forte é o apelo dessa analogia que une a arte à natureza (que é essencialmente funcional, como temos visto), que se torna difícil renunciar à funcionalidade de tudo aquilo que seja produzido pelo homem – seja ou não *artístico* no sentido em que costumamos pensar depois da Renascença: aquilo que o homem acrescenta à natureza e que, além disso, é belo. Daí todos os conflitos que emergem sempre que uma sociedade tenta levar a sério o lema romântico da “arte pela arte”.

Podem-se (e devem-se) entender as noções de matéria e de forma como uma aplicação analógica dos conceitos universalíssimos de potência e ato ao mundo físico. É como Aristóteles resolve o impasse que Parmênides legou à Filosofia; são aceitos os dois termos da alternativa: as coisas não procedem do não-ser e nem do ser em ato. Surge um terceiro termo, o *ser em potência*, um ser que, em ato, não é coisa alguma, embora passível de ser todas elas, desde que esteja sob a ação de um agente exterior em ato. É fácil verificar que a matéria e a forma se contrapõem; enquanto uma tem caráter potencial, a outra revela-se em ato. Percebe-se também que a *matéria* é o substituto que Aristóteles encontra para a noção pré-socrática de *natureza*, como fonte primeira de tudo aquilo que é. Já o conceito de *forma* procede do platonismo, com a diferença de não serem as formas, em Aristóteles, nem transcendentais e nem subsistentes, mantendo-se, isto sim, imanentes à matéria: uma realidade concreta (não mais essencialmente negativa, uma espécie de não-ser como se vê em Platão) que sempre vem unida à forma, que é o que lhe dá determinação, fazendo ser isto e não aquilo. E o sujeito, aquele que efetivamente existe, é o composto matéria-forma, o *synolon*, que algumas vezes Aristóteles identifica com o importantíssimo conceito de *substância*: a categoria primeira, o sujeito que recebe todos os atributos. Convém ter em mente que “matéria e forma são noções analógicas que podem receber significados muito distintos: corpo e alma, bronze e estátua, pedras e casa, letras e palavra são outros tantos casos de aplicação analógica do binômio matéria-forma” (FRAILE, 1965, p.481; ver também Idem: p.478 a 480; **Física**, 217a; **De generatione et corruptione**, 230a; **Metafísica**, 1070a; **De anima**, 412a).

Que o homem concentra em si as perfeições máximas da natureza, Aristóteles vê na sua postura ereta uma comprovação disso. Aristóteles

percebe nas plantas uma “ascensão contínua à vida animal” (**Historia animalium**, 588b). Vê também que, no mar, existem seres que ora parecem animais, ora parecem plantas, o que fortalece a tese de que “a natureza passa, imperceptivelmente e de modo contínuo, dos seres inanimados aos animais, isso através de seres que vivem, sem que sejam propriamente animais” (**De partibus animalium**, 681a). Os outros animais são como esboços, por isso mesmo incompletos, de um ser mais perfeito: o homem. A natureza é como um *pintor* que, seguindo as normas da pintura, “começa por um esboço geral antes de conferir os últimos detalhes e de pôr as cores” (**De generatione animalium**, 743b). A natureza é também como um *escultor*: “assim como o escultor põe um alinhavo sob a argila, a natureza põe os ossos sob a carne” (cf. **De partibus animalium**, 654b). Aristóteles não se cansa de dizer que a natureza tem uma intenção e objetivos definidos a cumprir; ela “nada faz em vão” (*De caelo*, 271a; outras referências em LE BLOND, 1945, p.46). Numa palavra, os seres, no mundo natural, são desta forma e não de outra porque a natureza quer: *physis bouletai* (**De generatione animalium**, 753a; 757a; 778a). Falando de uma natureza volitiva, é como se Aristóteles quisesse compensar a falta de um Deus criador no seu sistema. E quanto à tendência contínua da natureza a ascender dos seres inferiores aos superiores, culminando no homem, há de se considerar também uma perspectiva descendente: pode-se falar da “descida do animal até a terra e rumo à planta; [é quando] o animal se transforma em planta” (**De partibus animalium**, IV, c. 10).

Diretamente ligada à conformação da cabeça e do pescoço, a posição ereta relaciona-se diretamente com a nossa inteligência superior. Capaz de girar o pescoço em todas as direções, e de servir-se das mãos para atividades nas quais os outros animais precisam usar a boca, o homem pôde dispor do seu aparelho fonador para a fala, atividade que define o homem e que se liga essencialmente à inteligência (cf. **Tópicos**, 133a). Entre os pássaros, o fato de serem bípedes não ocasiona a postura ereta e tampouco se relaciona com um aumento da inteligência. Mesmo porque, segundo Aristóteles, as patas dos pássaros articulam-se à maneira dos membros posteriores dos quadrúpedes. No homem, o ser bípede é condição para o pensamento, conquista do progresso em que a vida se afasta da terra; é um caminho progressivo que tende sempre para o alto: das plantas aos animais que rastejam, passando pelos quadrúpedes e chegando, finalmente, ao homem, o fim último das intenções da natureza, que, ao colocar-se em posição ortogonal sobre a terra, pode mover livremente o pescoço, contemplando os astros e manifes-

tando uma centelha de divindade (cf. **De partibus animalium**, 686a; 693b *et passim*). Comparados ao homem, os outros animais são como anões ou crianças, incapazes que são de carregar *o peso da alma* – que outra coisa não é senão o princípio da vida, “aquilo graças ao qual nós vivemos” (**De anima**, 414a; ver também **De partibus animalium**, 686b). Sendo eles mais terrosos e menos quentes, tendem à terra. Já no homem, a estatura ereta liberta os seus membros anteriores, possibilitando a existência das mãos, essas “ferramentas universais” (**De partibus animalium**, 687a) que permitem ao homem modificar a natureza, criando uma espécie de natureza paralela, a que damos o nome de arte, no sentido genérico. A liberação expande-se a outros níveis: o próprio corpo humano liberta-se da especialização excessiva que caracteriza os corpos dos outros animais; nas suas patas, o instrumento identifica-se com o órgão – daí podermos dizer que eles “dormem calçados e jamais depõem as suas armas” (**De partibus animalium**, 687a). Diferente, muito diferente, é a situação do homem, já que as mãos podem ser “garra, pinça, chifre, lança, espada ou qualquer outro instrumento” (**De partibus animalium**, 687b). Aristóteles acredita que o pensamento permitiu ao homem o uso inteligente das mãos. Discorda, pois, de Anaxágoras, que parece ter dito que “o homem é inteligente porque ele tem mãos” (*apud De partibus animalium*, 687a).

Cada arte tem seu modo próprio de obrar. Daí a variedade que marca as suas obras e a hierarquia entre elas, o que não deixa de refletir a própria harmonia do Universo, em que “os seres são escalonados em ordem de perfeição, do mais ínfimo de todos, que é a matéria-prima, até o supremo, que é Deus” (FRAILE, 1965, p.435). Às artes dirigentes (ou arquetônicas) submetem-se as outras. Numa outra perspectiva, quanto mais elevadas as faculdades envolvidas e mais propensas à pura contemplação, mais nobre é a arte. As artes manuais, por lembrarem o ofício dos escravos, estão em nível subalterno (cf. **Política**, 1277a *et passim*). Baseada na experiência, a arte volta-se para o universal: é preciso conhecer as causas que tornam este meio mais eficaz do que aquele a fim de alcançar o efeito desejado. Esse mesmo conhecimento faz da arte um fenômeno comunicativo, o que não seria possível se ela se detivesse na experiência puramente pessoal do artista.

Sempre simpático às analogias, Aristóteles vê na saúde o resultado da simetria dos elementos; a força advém da simetria dos ossos, nervos e músculos; a beleza, da simetria dos membros visíveis do corpo. A beleza é um dos reflexos do corpo saudável. Em caso de escolha, a saúde tem preferência,

por constituir um bem em si mesmo; e a beleza importa para nós à medida que pode ser vista e louvada pelos outros. É um bem dependente, portanto: “quem desejaria ser belo se a sua beleza não fosse conhecida e reconhecida por todos?” (**Tópicos**, 118b).

Comparando com o que se lê em Platão, o tema específico da beleza é bem menos assíduo em Aristóteles. Já não lhe interessa a beleza no estado abstrato, em si mesma, diríamos; o que Aristóteles persegue é a beleza concretizada: num corpo humano, numa cidade, num barco, num organismo vivo qualquer (todas as referências em DE BRUYNE, 1963, I, p.95 e 96). Por outro lado, é em Aristóteles, e não no seu mestre, que encontramos um número maior de informações concernentes à arte. A rigidez científica dos seus escritos que chegaram até nós, ora, isso em nada compromete o senso estético de Aristóteles. É no sentido contrário que devemos pensar: “O seu tratado sobre arte faz dele, de longe, o melhor crítico de arte do mundo antigo, e na sua apreciação e estimacão da beleza, ele excede em muito Platão” (STACE, 1941, p.259). De Bruyne chega a dizer que “Raras vezes se colocou com mais talento a criação artística dentro da atividade humana em geral” (1963, I, p.110). Ao que nós poderíamos perguntar: que raras vezes foram essas? Pois bem. Aristóteles deixa claro que toda arte requer um conhecimento próprio das atividades por ela mesma exigidas. Há um certo “saber fazer” que nunca pode ser desvinculado daquele produto que se espera obter de uma arte, seja ela de índole estética (a música, a estatuária), seja de índole prática (a estratégia militar, a culinária). Daí a definição: “a arte é um hábito produtor acompanhado de uma razão verdadeira” (**Ética a Nicômaco**, 1140a). A arte exige o talento inato, além da conjugação equilibrada entre teoria e prática; é tocando cítara que alguém se torna citarista, da mesma forma como é procedendo com justiça que um homem se torna justo (cf. **Metafísica**, 1049b; **Política**, 1332; **Ética a Eudemo**, 1214a).

Aristóteles vê que as bases da produção natural estão na *physis* (natureza), e as da produção artística (*poiésis*), no conhecimento (*nóesis*). Alinhando-se com Demócrito e Platão, ele percebe que a arte deriva diretamente da natureza; gera uma espécie de duplo do mundo natural, de tal modo que a operação artística é um complemento daquilo que a natureza, por si mesma, não é destinada a criar (cf. **Política**, 1337a). É principalmente este o significado da frase *a arte imita a natureza*, tão grega e aristotélica ao mesmo tempo: imita-se, no sentido de complementar o processo natural de produção, trazendo à existência o que antes não existia. Pode-se repetir

com De Bruyne que, na concepção de Aristóteles, “a obra de arte é imitação de uma forma natural, como a arte é imitação de um processo natural” (1963, I, p.112). A contrapartida disso é que, sob certo aspecto, a arte se vê imitada pela natureza. Assim é quando recorremos a certas comparações inevitáveis ao tentamos compreender o *modus operandi* que rege o mundo natural; vemos a natureza como um artista, conforme o próprio Aristóteles tem o costume de fazer (cf., e.g., **De partibus animalium**, 640a *et passim*). Também é nítido que arte e natureza são como as duas faces diferentes de uma só realidade produtora que se bifurcou (cf. *Física*, 199a).

A arte visa ao universal tal como ele aparece nas coisas particulares. Diferentemente de Platão, Aristóteles viu o princípio da existência, o universal (que não deixa de ser o equivalente aristotélico da Ideia platônica, ainda que muito diferente dela), como algo que não tinha existência em si mesmo. O universal de Aristóteles concretiza-se *neste* mundo, como princípio gerador das coisas particulares. O universal da pedra existe *naquela* montanha, *nesta* outra; nunca está separado delas. Não que Aristóteles tenha “abandonado completamente o idealismo platônico”, como diz Ariano Suassuna (SUASSUNA, 1979, p.49). O que se vê no seu sistema é muito mais um aperfeiçoamento do que um abandono.

A natureza dispõe de meios próprios para fabricar as árvores e a madeira que as constitui, mas não para fazer um barco ou um retábulo. Para isso, ela requer a participação deste intermediário que é o homem, e só ele. A arte existe como uma espécie de “duplo da natureza, seja como prolongamento, seja como imitação” (DE BRUYNE, 1963, I, p.104; ver também DEMÓCRITO. fragmento 154; ARISTÓTELES. **Física**, 199a). A arte começa a sua atividade ali mesmo onde a natureza termina a dela; e a imitação é, antes de tudo, um processo de analogia: a arte culinária, à medida que seleciona e prepara os alimentos para que sejam devidamente aproveitados, imita o processo natural comandado pelo estômago (cf. **Política**, 1337a). E não está errado pensar que, nos moldes aristotélicos, algumas artes destinam-se unicamente a completar a obra da natureza: é o caso da medicina, considerando que “onde a natureza falhou na produção da saúde, o médico colabora com a natureza, completando a obra que ela havia começado” (STACE, 1941, p.326 e 327).

A poesia – e por extensão a própria arte como um todo – é imitativa; recorre incessantemente à *mimesis* para a execução das suas obras. No caso da tragédia, as principais emoções nela expostas são o medo e a compaixão – uma certeza que Aristóteles parece compartilhar com Platão. Assim

como o conceito platônico de *participação* tenta explicar o modo como os seres particulares são gerados a partir das Ideias, o de *imitação* refere-se ao modo como as Ideias podem ser alcançadas pelos seres particulares. A *participação* é um processo descendente; a *imitação*, ascendente. É daí que surge a fórmula medieval explicativa da própria essência da arte: *a corporalibus ad incorporalia*, “das coisas materiais às coisas imateriais” (apud DE BRUYNE, 1963, II, p.273).

A emoção artística nos faz imitar em nós mesmos aquilo que vemos fora de nós. Havendo presenciado o medo e a compaixão nos outros, tornamo-nos muito propensos a sentir essas mesmas emoções em nós mesmos. E nisso está um motivo central para que Platão condene o teatro: após a experiência artística das lamentações do herói trágico, o espectador da tragédia, em circunstâncias análogas, tende a lamentar-se na vida real, o que o faria perder o equilíbrio ético. É uma pressuposição generalizante que Aristóteles não endossa: crê que a reação dos espectadores dependerá do nível cultural e do próprio temperamento de cada um, o que torna impraticável uma generalização daquele porte (cf. **Política**, 1342a; ver também PLATÃO, **Fedro**, 268c). No entender de Aristóteles, a sociedade deve proporcionar espetáculos (o que inclui o teatro, a música e a dança) suficientemente variados, de modo que possam agradar às pessoas oriundas das diferentes classes sociais e temperamentos, já que cada um se alegra com aquilo que é adequado à sua natureza (ver a esse respeito DE BRUYE, 1963, I, p.143). A dança imita, formalmente falando, a ordem contida no universo; de acordo com o seu conteúdo, imita os estados de espírito, algumas paixões e as próprias ações humanas (cf. **Poética**, 1447a). A pintura e a escultura imitam, em primeiro lugar, a forma externa – com isto se contentava o pintor Zêuxis –, podendo também revelar o estado de ânimo, como fazia o pintor Polignoto (cf. **Poética**, 1450a).

Afastando-se de Platão nesse ponto, Aristóteles não vê a arte musical como um amálgama inseparável da melodia, do ritmo e do texto. No seu entender, a poesia é uma arte verbal, diferente da música, forma artística que não tem compromisso com a semântica da palavra. Haveria nisso uma antecipação do formalismo antirromântico de Hanslick, ou, pelo menos, da ideia de *música pura*, adotada já em nossa época por Stravinski? O que Aristóteles deixa claro é que o meio imitativo da poesia é a palavra, enquanto o da música é a melodia e o ritmo. O imitado aqui são as emoções; a música é uma interpretação do ritmo interno da alma humana; é por isso que, ao

escutarmos uma peça musical do nosso agrado, queremos experimentar e desfrutar na realidade extramusical as mesmas emoções que a música nos transmite (cf. **Política**, 1340a).

Três coisas tornam belas (ou feias) as palavras: o som, o significado e a impressão que elas causam. Quanto à metáfora proporcionada, esta analogia que nos permite falar de modo figurativo e com amplitude universal (o exemplo clássico: “a velhice é a noite da vida”), Aristóteles parece tê-la descoberto; ao menos é o que Svoboda nos leva a crer: “Aristóteles fala tão frequentemente e de modo tão detalhado da metáfora proporcionada que podemos concluir que ele mesmo a descobriu” (*apud* DE BRUYNE, 1963, I, p.127).

Seja ao reproduzir figurativamente uma paisagem natural numa tela de pintura, ao retratar as paixões humanas numa peça teatral, ao criar uma melodia que em nada se assemelha aos sons da natureza, ou simplesmente ao misturar em duas dimensões cores, formas e contornos (o que não deixa de ser um prenúncio da pintura abstrata – até isso Aristóteles parece ter antecipado! [cf. **Poética**, 1448b]), pois veja-se que, em todas essas situações, a arte faz com que o universal se evidencie no particular, que o inteligível se mostre no sensível – o que nada mais é do que a meta fundamental da própria filosofia. Por isso mesmo é que a poesia, sendo ela uma arte, “é mais filosófica e tem um caráter mais elevado que a história” (**Poética**, 1451b). Nem por isso a poesia deve ser tratada como ciência, pois ela não se dedica tão só ao que é formalmente abstrato; lida, isto sim, com o necessário, perceptível no indivíduo concretizado no mundo sublunar. O importante é que os fatos poéticos estejam conectados por uma dinâmica de necessidade; o espectador de uma peça teatral ou o leitor de um poema deve ter a impressão de que a ação retratada precisava acontecer daquela forma e não de outra. A fábula não é a “representação de uma realidade contingente, mas sim uma forma de *eikos*, ou seja, do necessário que parece verdadeiro” (*apud* DE BRUYNE, 1963, p.140). É no que se apoia a doutrina da verossimilhança aristotélica: “é melhor apresentar o impossível de modo verossímil do que o possível como inverossímil” (**Poética**, 1451b). Uma vantagem da épica sobre a tragédia: nela, o inverossímil é muito mais tolerável, já que é assimilado pela audição ou pela leitura; no cenário trágico, diante dos olhos, ele incomoda muito mais. Na épica, o *alogon* é dissimulável, graças ao talento do poeta, e nisso o poema épico ganha em eficácia (cf. **Poética**, 1460a e b). Que fique claro: a intenção da poesia, dentre outras, é de encantar; e havendo

um encanto naquilo que é assombroso, cabe ao poeta representar personagens e acontecimentos assombrosos. Lembremo-nos, porém: o assombroso não deve ter como recurso o irracional, e menos ainda o absurdo, atitude imperdoável no poeta. Este é tão mais hábil como artista quanto maior for a sua capacidade de administrar equilibradamente o lógico e o excepcional. Porque, se há algo que nos assombra a todos, é uma ação em que as suas partes se encadeiam de modo não casual (pois a casualidade diminuiria o poder emotivo do assombro), mas sim “necessariamente e ao contrário de todas as expectativas” (**Poética**, 1452a; ver também **Retórica**, 1404).

A poesia não tem a precisão das ciências, que se impõem de modo universal, ultrapassando, desse modo, a individualidade e, por isso mesmo, ditando regras que valem para todos os casos (exceções à parte, claro está); a poesia (entenda-se, aqui, a literatura em geral) mostra-nos o que, na maioria dos casos, espera-se que aconteça. A literatura (e, por extensão, todas as artes) possui suas próprias leis, que não são necessariamente as mesmas da natureza. No perímetro poético, um pássaro pode falar, e nada impede que um homem voe. Os fatos literários devem ter um encadeamento natural – autossuficiente, vê-se bem –, proporcionado pela ações dos próprios personagens, sem que seja necessária a intervenção de um divindade trazida de fora da circunstância narrativa e colocada no palco mediante recursos mecânicos. É a famosa crítica de Aristóteles ao *deus ex machina*: um expediente a ser evitado, seja na tragédia, seja na épica – este gênero, cujo objeto é o necessário com transcendência universal (cf. **Poética**, 1454a *et passim*). Uma ressalva: admitindo que a arte pode ser ilógica, “é preferível que o seja na épica e não em cena, já que aquela não se apresenta em forma visível e diante dos olhos” (DE BRUYNE, 1963, I, p.150). Em divergência com Platão, Aristóteles prefere a tragédia à épica. Além de conter todas as formas de beleza próprias da épica, a tragédia dispõe da música e da encenação. A tragédia é mais concentrada como fábula, portanto, mais agradável. Isto sem falar no seu efeito purificador das paixões, que nela é maior do que na épica (cf. *Ibidem*).

Que a arte descende da natureza de maneiras diversas, isto é evidente e já foi dito aqui. Mas é da arte que Aristóteles extrai a doutrina das quatro causas, para depois aplicá-la à natureza. O modelo é a escultura. A causa material, aquilo de que é feita a estátua, pode ser o metal ou o mármore; a causa formal é a imagem ou ideia da estátua que se encontra na mente do escultor; a causa eficiente é o próprio escultor, responsável pela união da

forma (elemento ativo) e da matéria (elemento passivo), permitindo, assim, a unidade metafísica do composto; a causa final refere-se à finalidade da estátua, que pode ser o embelezamento de uma cidade, o louvor a um deus, ou ambas as coisas. Quanto ao modo como se relacionam a natureza e a arte nesta dinâmica de imitação que as caracteriza entre si, sabemos que Platão concedia importância maior ao modelo imitado; Aristóteles, à analogia existente entre as atividades desempenhadas por uma e por outra. Na perspectiva aristotélica, a natureza é a premissa indispensável da arte, que produz as suas obras à medida que se baseia na atividade da natureza e a utiliza diretamente, fazendo da pedra bruta uma estátua; da madeira, um barco; dos pigmentos naturais, uma pintura. Arte e natureza são regidas pela dinâmica teleológica: visam sempre a um certo resultado. E isso evidencia a preferência de Aristóteles pela *causa final*, aquela que coincide com o fim a que cada coisa se destina, seja ela um produto da indústria humana, seja ela um ser natural; em ambos os casos, existe um *logos*, que é o princípio fundamental da base da geração e que deve ser perseguido ao longo de todo o processo, até que se identifique com o fim desse mesmo processo gerador. Se a causa final é a *causa das causas*, isto se deve ao primado lógico que a finalidade tem sobre a necessidade: não é o embrião que justifica a existência do homem; é, isto sim, o homem formado que requer a existência do embrião, na mesma razão pela qual a função explica o órgão (cf. **De partibus animalium**, 640a *et passim*). Contra os mecanicistas, Aristóteles deixa claro que “qualquer coisa não é gerada a partir de qualquer coisa, e qualquer embrião não provém de qualquer corpo” (**De partibus animalium**, 641b).

Nisso diferindo da natureza, a arte não obra inconscientemente e nem possui em si mesma o seu impulso criador. Ela depende do artista para existir e ser posta em prática, pois é ele que traz em si a arte, vista aqui como faculdade de produzir. Se não houvesse o artista como intermediário entre a arte e o produto artístico, “a arte se estabeleceria na madeira, e os barcos seriam produzidos por si mesmos” (**Física**, 199b).

O artista é um instrumento para a manifestação da arte. Não é nele, mas sim na própria arte que devemos buscar os princípios de que se originam as coisas artísticas. Eis por que “a casa não provém do arquiteto, mas sim da própria casa” (**Metafísica**, 1034a) – uma sentença em que é fortíssima a ressonância dos escritos platônicos: é como se a casa material, produto da arte, descendesse da ideia de casa, por mero intermédio deste artista que é o arquiteto.

A natureza, embora proceda de modo racional, é inconsciente da sua própria ação; age como se fosse por instinto, o que permite compará-la a um artista instintivo, que cria exclusivamente com base na inspiração, “sem estabelecer previamente o fim a ser atingido e nem as regras a serem observadas para atingi-lo” (STACE, 1941, p.290). Por outro lado, é na natureza e não na arte que se encontram os seres mais belos e com maior finalidade (cf. **De partibus animalium**, 639b). A natureza estabelece o modo de ser de cada um dos seres; é ela que impulsiona a pedra para baixo, da mesma forma como estimula o homem a buscar o que há de mais elevado no Universo. Ainda no caso da pedra, Aristóteles chega a dizer que a pedra cai porque ela “quer cair” (**De anima**, 411a). A *physis* aristotélica é, de fato, uma força que transcende os indivíduos (LE BLOND, 1945, p.45 e 46).

É ainda a teleologia que dá resposta a uma pergunta formulada nos **Problemas**, esta obra anônima e de sabor aristotélico: “por que preferimos ouvir um canto que já conhecemos a um desconhecido?” (**Problemas**, 5 e 40). A explicação está no fato de que, numa melodia conhecida – e isso vale também para as realidades visíveis, como é fácil notar –, “captamos mais facilmente a teleologia, uma vez que já conhecemos o objeto; desse modo, reconhecemos melhor a imitação e desfrutamos o modo como ela se apresenta, e ainda simpatizamos sem esforço com o canto e com o cantor” (**Problemas**, 5 e 40). É também, e talvez principalmente, graças ao caráter não conceitual da música que ela sempre pode ser escutada como se o fizéssemos pela primeira vez. Não há tédio na repetição, o que é mais comum sentirmos na obra literária. Se já sabemos a história, ela perde boa parte do seu encanto – seja nos livros, nos palcos ou nas telas. Isso porque a literatura tem seu fundamento nas palavras (mesmo o cinema mudo as tem implícitas; do contrário, não entenderíamos os filmes mudos), e elas, à medida que dão forma ao pensamento, dependem da expectativa que criam para cativar a nossa atenção. Fazendo abstração dos aspectos visuais e sonoros que uma obra literária pode conter (um livro ilustrado, uma peça teatral, um filme), a história conta apenas com o seu caráter conceitual – e aí está a sua essência. Se já sabemos o que vai acontecer, a expectativa costuma se esvaír; e com ela, necessariamente, a parcela mais importante do encanto literário. É pelos mesmos motivos que, não dependendo de conceitos, o mundo puramente plástico e o puramente sonoro são muito mais imunes ao tédio.

Quanto à primazia da voz humana cantada sobre a música puramente instrumental, isso é corolário evidente da definição do homem como *animal*

que fala (cf. **Tópicos**, 133a). Se o ato de falar nos individualiza no reino animal, a lógica exige que a música sem a voz humana seja menos nobre do que aquela que a utiliza. Por impedirem que o homem cante ao mesmo tempo em que toca, a flauta e os instrumentos de sopro em geral adquirem um grau subalterno (todas as referências em DE BRUYNE, 1963, I, p.121 et passim). Aristóteles chega a dizer que “a flauta traz consigo um elemento contrário à educação, ao impedir que o flautista se sirva da palavra enquanto toca (cf. **Política**, 1341a). Pode-se até falar de uma correspondência biunívoca entre a palavra e o pensamento. É o que fundamenta a supremacia das artes que têm a palavra como instrumento – não admira que Aristóteles tenha escolhido a poesia como modelo para o estabelecimento de regras para todas as artes; não é isto o que nos mostra a **Poética**? Aristóteles poderia ter seguido o caminho oposto, que seria o da síntese: examinar cada arte separadamente, buscando os seus pontos em comum, para daí extrair as regras buscadas para explicar a essência da arte e da beleza. Preferiu, no entanto, ir do todo para as partes. Também não surpreende que o filósofo de Estagira tenha dedicado um tratado inteiro à Retórica, esta “dialética do verossímil, uma dialética popular e política” (PIERRON, 1894, p.415), que “estuda todos os meios possíveis para convencer as pessoas acerca de qualquer assunto” (**Retórica**, 1355b); arte aparentada com a eloquência, por sua vez uma atividade “tão velha na Grécia quanto a Grécia ela mesma” (PIERRON, 1894, p.352). E sobre a dialética em particular, Aristóteles chega a considerá-la uma “disciplina que permite criticar tudo sem saber nada” (**Tópicos**, 100a *et passim*; ver também **Refutações sofísticas**, 172a). E a crítica, como se sabe, só é válida se trazer benefício para aquilo que se critica.

Uma diferença – e das grandes – entre o mestre e o discípulo: enquanto Platão vincula o fazer artístico ao plano ético, Aristóteles crê haver independência entre eles. Aliás, como já se falou (cf. *supra*), nisso mesmo está o mais importante de todos os temas da estética antiga. Inspirado pelos sofistas, Aristóteles lança as bases do que poderíamos chamar de autonomia da arte. Fala-se das atividades artísticas que visam prioritariamente à beleza, evidentemente. Porque só nestes casos, os olhos e os ouvidos desfrutam os seus objetos de modo desinteressado, no que se tem um dos motivos para que eles sejam considerados *sentidos superiores* – sempre lembrando que, desde Platão, o pensamento grego já tinha este pressuposto: no que se refere à sensibilidade, a beleza é assunto exclusivo da visão e da audição (cf. **Hípias Maior**, 298d sq; ver também **Leis**, 817c). Aristóteles dá destaque à pureza do

prazer musical, o mais nobre de todos que a arte pode propiciar, e por isso mesmo, próprio dos sábios (cf. **Política**, 1337b; **Metafísica**, 981b). E, aqui, mais uma inovação que se vê em Aristóteles: enquanto Platão vê a pureza do prazer sensível como resultado da pureza dos objetos que o propiciam, Aristóteles analisa o assunto pela perspectiva do sujeito. Os prazeres superiores – e este, logicamente, é o caso do prazer estético – não se submetem à intemperança, a não ser que, subjetivamente, a medida seja ultrapassada. Os animais são insensíveis a esse tipo de prazer, desinteressado por natureza, como é o de ver harmonia e graça nas formas dos objetos. É Aristóteles a dizer que “(...) o leão desfruta o bramir do boi ou a visão de um cervo devido à possibilidade de saborear a sua presa. O fato de que ela tenha a forma harmoniosa de um boi, um cervo ou uma cabra, isto o deixa indiferente” (apud DE BRUYNE, 1963, I, p.101). Embora não tenha afirmado expressamente nas obras que chegaram até nós (deve-se lembrar que 2/3 dos seus escritos se perderam), Aristóteles deixa suficientemente claro que o homem é o único animal capaz de apreciar a beleza. Por esse motivo, é a ele e não a Panécio, como normalmente se faz (cf., e.g., DE BRUYNE, 1963, I, p.186 e 194), que deve ser concedido o pioneirismo em tal afirmação.

Não se deve esquecer de que cada órgão sensorio tem um prazer que lhe é peculiar; e cada atividade tem o prazer característico que a conduz à perfeição, tal como o florescimento da juventude, que é premiado com a beleza. O prazer contemplativo da verdadeira arte exige a educação do sentido que corresponde a esta ou àquela atividade artística: é preciso educar o ouvido para apreciar a boa música; e os olhos, para uma boa pintura. Há uma relação de paternidade entre o artista e a arte que ele cria; suas obras são como se fossem filhos – o que, mais uma vez, confirma a relação imitativa entre arte e natureza. O ser do artista coincide com o seu fazer; por isso ele ama as suas obras como a si mesmo. Os grandes artistas (Polignoto e Zêuxis, na pintura; Fídias e Policleto, na escultura), Aristóteles os vê não apenas como técnicos e peritos, mas também como sábios, porque, indo muito além da pura habilidade mecânica, souberam dominar os princípios teóricos da arte, unindo assim a teoria e a prática (cf. **Ética a Nicômaco**, 1141, 1174 b; 1175a *et passim*).

A experiência estética avizinha-se da esfera da contemplação, essa atividade tão nobre quanto especificamente humana, e que, pelo mesmo motivo, nos aproxima da divindade. Em concórdia com a doutrina moralizante de Platão, Aristóteles vê na arte um meio de purificar as paixões: a contemplação

da arte permite ao homem uma catarse; o prazer gerado pela arte é inocente (*ablabés*), e a catarse (gerada por intermédio da poesia ou da música) dá matiz racional às paixões, permitindo ao homem o controle inteligente e benéfico sobre elas. Sob o prisma da ética, é grande o avanço que Aristóteles lhe concede, se pensarmos no ponto em que Sócrates a deixou.

No caso particular da tragédia, a purificação das paixões se dá pelo medo e a compaixão suscitados quando o espectador vê, no palco, a imitação de uma “ação séria e nobre” (**Poética**, 1449b). Os temperamentos normais são os mais beneficiados pela tragédia. Liberando emoções tão fortes, a tragédia favorece a conquista de uma afetividade normal. Livra-nos do excesso emocional disponível, por assim dizer; sem chegar ao extremo que seria o de tornar-nos insensíveis, cura-nos de uma possível hipersensibilidade.

Diferentemente da comédia, a tragédia não faz rir; nela, os homens são mostrados melhores do que são, e não piores, como se vê nos personagens cômicos. Noutras palavras, mais especificamente nas dos especialistas Coislin e Svoboda, “a mãe da tragédia é a tristeza, a da comédia é o riso” (apud DE BRUYNE, 1963, I, p.146). E não custa lembrar, como faz o pseudoAristóteles nos **Problemas**, que “o riso supõe sempre uma surpresa” (**Problemas**, XXXV, 6).

Aristóteles deixa claro que o desempenho de um homem como artista nada tem a ver com o seu valor moral – sempre lembrando que, na perspectiva aristotélica, “uma ação não é boa porque ele traz satisfação, mas sim, ao contrário: ela causa prazer porque ela é boa” (STACE, 1941, p.315). Eis por que “a virtude torna fácil a virtude” (STACE, 1941, 319). Louva-se o arquiteto pela qualidade da casa que constrói, sem se levar em conta se ele é mentiroso ou perverso. O louvor merecido pelo artista encontra-se na razão direta do controle que ele tem sobre a técnica que rege a sua arte: aquele que pinta um bom quadro por mera casualidade não pode ser visto como pintor.

Por que esperar que o inventor da lógica abra mão dela para o entendimento da arte? Na **Poética**, bem como em todas as outras obras nas quais Aristóteles trata do fenômeno artístico, o método é regido pela lógica: as conclusões são alcançadas por dedução, e verificadas por indução. A lógica também domina o conteúdo; o conhecimento é a base para que se explique o prazer causado por uma metáfora, uma pintura ou uma poesia. O trabalho poético entende-se por meio da lógica, ao menos, em parte, pois há diferença

entre o poeta que é ponderado e talentoso (*euphês*) e o que é divinamente inspirado (*manikós* e *ekstatikós*). Os gêneros literários, a música e as cores são analisados em seus elementos constitutivos. Na própria **Poética**, todavia, Aristóteles sai ocasionalmente do plano da lógica pura, e deixa que o discurso seja conduzido pelas paixões: a razão cede lugar à *sympateia*. Valoriza-se esteticamente o inusitado e o surpreendente; não é ao verso que a poesia se vincula primordialmente, mas sim a um certo tipo de *mimesis*; a atração natural que temos pelo imitado e pelo harmônico é a base do fazer poético; a *catarse* é um fenômeno psicológico normal, que nada tem necessariamente de mórbido; até mesmo o assombroso e o não-razoável tornam-se aceitáveis e convincentes se forem tratados de forma devida pela arte; o herói trágico (modelo de generosidade, dignidade e beleza física) há de ter uma *hamartia*: uma falha ou limitação humana; a poesia é autônoma no seu processo de agradar esteticamente; e muito mais haveria a dizer quanto às novidades extraordinárias que podem ser lidas na **Poética**.

Platônico nos seus primeiros escritos, antiplatônico nos últimos: assim é visto Aristóteles por Jaeger e outros especialistas, dos quais não vejo motivo para discordar. A diferenciação entre o *belo* e o *bom*, a especificidade concedida ao prazer estético e o papel dominante do *páthos*, tudo isso são provas de que Aristóteles, na sua última fase, tem, de fato, “um ar de modernidade indiscutível”, como diz G. Sainsbury (*apud* PLAZAOLA, 1973, p.21). E quanto à importância de Aristóteles para a filosofia do belo, e para a própria Filosofia em geral, o que se pode dizer é que as ideias de Aristóteles “se não resolvem todos os problemas, ao menos deixaram para nós um mundo mais compreensível do que era antes dele” (STACE, 1941, p.338).

Finalizando estas linhas, pode-se acrescentar que, se o ser e o bem entendem-se de maneiras diversas nos livros de Aristóteles (“o bem se diz de tantas maneiras quanto o ser” [**Ética a Nicômaco**, 1096a]), o mesmo se aplica à beleza. Numa das muitas obras perdidas de Aristóteles, é provável que estivesse escrito que *o belo se diz de muitas maneiras*.

AESTHETICS IN ARISTOTELES

Abstract: *The present essay's objective is to provide a broad view to the aristotelian main legacies on aesthetics realm. Opposite to what we usually read on aesthetics handbooks, the Aristotle's insights related to beauty do*

not focus only on Poetics and Rhetoric. His ideas on art and the beauty itself gather together in a higher plan going from biology and to theology. The point is that Aristotle's thought on aesthetics and on the very philosophy, using W. T. Stace's words, "if it does not solve all problems, it does render the world more intelligible to us than it was before".

Keywords: Aristotle, aesthetics, history, philosophy, art.

Documentação escrita

ARISTÓTELES. **Opera omnia graece et latine**. Paris, Firmin-Didot, S/D.

DANTE ALIGHIERI. **La divina commedia**. 16ª ed., Milano, Ulrico Hoepli, 1955.

PLATÃO. **Opera omnia graece et latine**. Paris, Firmin-Didot, S/D.

Dicionários

CARCHIA, G. D'ANGELO, P. et alii. **Dizionario di estetica**. Roma/Bari, Laterza, 1999.

Referências bibliográficas

AMBROS, A. W. et alii. **Geschichte der Musik**. Die Musik des griechischen Alterthums und des Orients. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1887, t. I.

BORNHEIM, G. (Org.) **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, S/D.

BOSANQUET, B. **Historia de la estética**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

DE BRUYNE, E. **Historia de la estética**. Madri: B.A.C., 1963.

FRAILE, G. **Historia de la filosofia**. Grecia y Roma. Madri: B.A.C., 1965.

GARCÍA MORENTE, M.; BENGOCHEA, J. **Fundamentos de filosofia**. Historia de los sistemas filosóficos. Madri: Espasa-Calpe, 1979.

LE BLOND, S. J., J. -M. Aristote, le philosophe de la vie. *In: Aristóteles*. Traité sur les parties des animaux. Paris: Albier, 1945.

McEWEN, J. **Paula Rego**. Londres : Phaidon, 1997.

PIERRON, A. P. **Littérature grecque**. Paris: Hachette, 1894.

PLAZAOLA, J. **Introducción a la estética**. Historia, teoría y textos. Madri: B.A.C., 1970.

PLEBE, A. Origini e problemi dell'estetica antica. *In: Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milão: Marzorati, 1979.

ROSENKRANZ, K. **Ästhetik des Hässlichen, Darmstadt**. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

STACE, W. T. **A Critical History of Greek Philosophy**. Londres: Macmillan and C^o, 1941.

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Recife: Universitária, 1979.

Notas

¹ Aristóteles esclarece que os seres matemáticos, no caso, figuras e linhas, surgem quando são abstraídos de corpos concretos. Enquanto o físico (ou médico, se quisermos) estuda o nariz curvo, de carne e osso, “o matemático estuda a *curva*, abstraindo-se da carne e do osso” (**Física**, 194a). É oportuno dizer desde já que nem sempre é clara, em Aristóteles, a distinção entre arte (*téchne*) e ciência (*epistéme*). Muitas vezes Aristóteles fala delas como se fossem a mesma coisa (cf., por exemplo, **Política**, 1268b *et passim*).

O CAMPO POLÍTICO DE ATENAS NO SÉCULO V a.C.*

Guilherme Moerbeck**

Resumo:

O objetivo central deste trabalho é demonstrar que a sociedade ateniense do século V a. C. ao mesmo tempo que criava uma comunidade artística, assistia a um processo de institucionalização e alargamento da participação dos cidadãos na vida política. A noção de campo político, tomada de Pierre Bourdieu, foi aplicada a esta realidade para demonstrar o alto grau de depuração, de relativa independência e estruturação concernentes ao jogo político em Atenas.

Palavras-chave: Campo político – Atenas antiga – Pierre Bourdieu – Democracia Antiga – Grécia Clássica.

É factível utilizar a noção de *campo político* para apreender as relações políticas na Atenas do século V a. C.? Essa opção teórica ficará mais clara quando nos ativermos mais especificamente aos problemas das relações políticas da sociedade ateniense, assim como aos de sua comunidade artística. Creio, nesse sentido, que não podemos chamar a referida comunidade da Atenas do século V a. C. de *campo*, ao menos como Pierre Bourdieu o define, por possuir um grau insuficiente de autonomia e diferenciação¹.

O objetivo deste artigo é, portanto, discutir algumas das principais teses sobre a estrutura da cidadania em relação com a participação política. Para

* Este artigo, com diversas alterações, é parte do primeiro capítulo de minha dissertação de Mestrado, defendida em março de 2007, no PPGH-UFF, sob orientação do Prof. Dr. Ciro Flamarion Cardoso.

** Professor de História Antiga na Unig, do ensino fundamental na Prefeitura Municipal de Duque de Caxias, membro do Ceia/UFF e editor da Revista Eletrônica Cantareira/UFF. Mestre em História pela UFF. Bolsista do CNPq. (gmoerbeck@yahoo.com.br)

isso, enfocar-se-á a distribuição desigual do acesso ao poder político (seja ele intrainstitucional, interinstitucional ou na relação *polités-polités*), e suas relações com o controle dos recursos econômicos e dos recursos simbólicos, isto é, a constituição de competências sociais e técnicas para a participação ativa na política. Para isso, devemos ter em vista os mecanismos de expressão e percepção do próprio campo político.

O processo de autonomização, que é condição para o surgimento do campo político, teve seu apogeu, no caso ateniense, nos séculos V e IV a.C. Certamente, poder-se-ia retomar todo o processo de surgimento e desenvolvimento das *póleis*² desde o século VII, assim como falar em detalhes sobre a reforma *hoplítica*³; isto, contudo, desviar-nos-ia a digressões pouco úteis para nossos objetivos. Começamos, então, com aquilo que nos parece um bom ponto de partida, definindo, portanto, a *Koinonía politiké*⁴. Para ser cidadão em Atenas, era preciso ser filho de pai e mãe atenienses, ao menos após 451 a.C.⁵ O cidadão considerado pleno deveria, necessariamente, ter sido aceito por uma *frátria*⁶, ser maior de 18 anos e ter completado a *efebia*⁷. Este cidadão, *polités*, é que estava apto a participar do jogo político. Somente aos cidadãos estava aberta a possibilidade de adquirir a propriedade da terra, voz e voto na *Eclésia*, assim como contrair casamento legítimo, o que garantia a manutenção de propriedades, de acordo com o mecanismo de herança. Além disso, unicamente aos cidadãos era permitida a participação nos tribunais e conselhos. Entre as obrigações dos cidadãos, havia a participação na guerra como *hoplita*, a tributação eventual como a *éisphora*⁸, bem como a liturgia,⁹ esta reservada aos cidadãos mais ricos.

As mulheres, os escravos e os *metecos* estavam excluídos do jogo político, conquanto participassem de outras esferas da vida social. No caso das mulheres, pode-se dizer que elas não eram consideradas cidadãs.

[...]na acepção que os gregos davam à palavra, pois não participavam naquilo que é a própria essência da cidadania. Mas, por outro lado, desempenhavam um papel importante na transmissão desta cidadania, o que implica a sua pertença à comunidade cívica.
(MOSSÉ, 1999, p. 40)

Os escravos eram, geralmente, prisioneiros de guerra e estavam sujeitos a toda sorte de trabalhos manuais e de outros tipos, seja no *oikos*, nas minas, como arqueiros, ou, ainda, como funcionários subalternos à disposição dos magistrados (POHLHAMMER, MAISCH-F, 1951 p. 72).

O que define o escravo de forma indelével é, num nível, a privação de sua liberdade e, em outro, a potencialidade de ser posto à venda por seu dono. O escravo poderia conseguir a sua liberdade e tornar-se *meteco*, embora, muitas vezes, ainda tivesse de prestar algumas obrigações a seu antigo dono.¹⁰

O escravo é o caso limite, quando analisamos o problema da exclusão, mas devemos ter em vista que existiam diferentes níveis de exclusão, no caso da mulher, do meteco, do jovem, etc. A ideologia presente em toda época clássica divide aqueles que têm o direito de participar daqueles não o possuem. O fato de esta ideologia ser constantemente reiterada, significa que não era algo aceito como natural; podemos concluir que o status de cidadão e os excluídos deste deviam, por vezes, causar tensão, isto é, resistência a esse sistema. A mobilização política não é um fim em si, age-se em função de obter algum resultado. (DABDAB-TRABULSI, 2001, p.119)

Para completar o quadro de atores sociais, falta-nos ainda a figura dos *metecos*, isto é, dos estrangeiros residentes em Atenas. Eles monopolizavam quase totalmente o artesanato e o comércio, deviam pagar uma série de encargos, como o *metoikion*, uma taxa anual de doze *dracmas* para os homens e seis para as mulheres (Cf. POHLHAMMER, MAISCH-F, 2001, p. 71-5 e MOSSÉ, 2004, p. 200-2). Em certos casos, podiam participar da infantaria pesada dos *hoplitas*, na infantaria ligeira e na frota. Nos tribunais, era permitido que o próprio *meteco* se defendesse; todavia, em questões políticas, era preciso conseguir um representante, o *prostates*. O *meteco* poderia conseguir ainda certos privilégios, tais como: o direito de adquirir terrenos e edifícios, a *isotelia*¹¹ e a própria cidadania.

A influência de Weber na obra do historiador Moses I. Finley é notória, conquanto refute as principais ideias do sociólogo alemão acerca da estruturação política e social da pólis clássica (FINLEY, 1994, p. 115-35). Weber critica a ideia amplamente difundida de que houve na história grega "... uma evolução regular de uma organização 'tribal' primitiva de sociedade, baseada em grupos de parentesco, para uma organização política, territorial" (FINLEY, 1994, p.118). Finley, em certo sentido, concorda com Weber, pois acredita ser inapropriado um esquema tão calcado no evolucionismo histórico. No entanto, discorda deste quanto às deduções a partir dessa crítica inicial. Weber crê na manutenção de uma organização em torno de uma comunidade

de parentesco, mesmo após as reformas de Clístenes. Para Finley, no entanto, a existência de *phylai* e de grupos de parentesco após as referidas reformas não constituem argumentos suficientes para justificar a tese de Weber¹². O sociólogo classificou a pólis grega de acordo com a dominação carismática, na qual a figura central é o demagogo. A ideia de carisma, em seu caráter genuíno, está assentada num vínculo de caráter emocional, descolada, portanto, de um possível programa de governo (WEBER, 1999, Vol. II, p. 494-517). Finley refuta peremptoriamente essa concepção, ao afirmar que

Em relação à cidade-Estado grega, a questão crítica é se, como Weber piamente acreditava e declarou expressamente mais de uma vez, a competição entre os 'demagogos' pela liderança foi conduzida exclusivamente em termos de apelos 'emocionais' ou em termos de programas e políticas. [...] defendo expressamente a segunda alternativa. (FINLEY, 1994, p.128)¹³

As concepções de Finley sobre a pólis clássica, em especial Atenas, Esparta e Roma, se encontram alhures (FINLEY, 1985). A existência de certa estabilidade nas cidades-Estados dependia do número de cidadãos¹⁴, e tal quantidade influía na sua potencialidade de se tornarem Estados de conquista, como as três citadas anteriormente, ou cidades súditas (FINLEY, 1985, p.77). Contudo, as questões mais pertinentes para os objetivos deste trabalho são a participação popular e os conflitos políticos. A primeira distinção a ser feita é se a competição política fica restrita a um setor da sociedade¹⁵, ou se há um alargamento da participação para os mais pobres (FINLEY, 1985, p.81). Parece ser este último o caso de Atenas¹⁶, se bem que a importância da riqueza para a consolidação de uma carreira política não deva ser menosprezada. A desigualdade no que tange à riqueza material era solidamente utilizada nas relações políticas estabelecidas por meio das liturgias (CANFORA, 1994, p.112). E, por meio destas, era possível conseguir prestígio e apoio popular. Pode-se afirmar que o controle de recursos econômicos distingue em, pelo menos, dois graus, a forma de participação dos cidadãos nas instituições políticas e jurídicas. Podemos dividi-la da seguinte forma: 1) cidadãos pobres – *Eclésia*, *Boulé*, Tribunal dos *Heliastas* e pequenas magistraturas; 2) os cidadãos ricos – podiam participar das mesmas instituições que os pobres e costumavam monopolizar os cargos de *estratego*, tesoureiro e *arconte*¹⁷.

Apesar disso, há autores que enfocam muito mais outros aspectos ligados à estrutura da cidadania e à igualdade estabelecida entre os cida-

dãos. Vernant enfatiza a noção de *philia*, ao falar da criação da unidade da pólis e de um tipo específico de relação social estabelecido entre os *isoi* (VERNANT,2003, p.65). Ian Morris minimiza a importância das diferenças econômicas em Atenas (MORRIS,1997, p.97), pois acredita que o fato de se ter nascido homem em Atenas, independentemente de riqueza, ocupação, ou qualquer outro critério, inseria o cidadão numa divisão equânime de uma dignidade masculina que, por suas possibilidades de caráter simbólico, dava acesso a outros bens (MORRIS,1997, p.97)¹⁸. Morris crê, outrossim, que a “ideologia” do *metrios* era um poderoso princípio estruturante que guiava o comportamento. Nesse sentido, aproxima-se da noção de *Habitus* de Bourdieu¹⁹. Embora considere que as colocações de Morris são, até certo ponto, pertinentes, creio que subsume demasiadamente as diferenças econômicas em favor da “ficção essencialmente democrática” (MORRIS,1997, p. 29) dos *metrioi*.

Ao enfatizar as tensões sociais e políticas inerentes ao estatuto da cidadania, Finley considera que

Nessa área, a diferença entre a Atenas democrática e a Roma oligárquica reside, primordialmente, não na instrução popular mas no fato de que, em Atenas, a elite dividiu-se no período crítico, com a seção dominante aceitando as instituições democráticas e oferecendo-se como líderes, uma oferta que o dêmos não rejeitou ou a que não resistiu. (FINLEY, 1985, p. 45)

Assim como “a política em nível de liderança, em suma, era uma atividade em tempo integral, um modo de vida [...] todo indivíduo tinha de optar por dedicar-se à política e, depois, abrir seu próprio caminho [...]” (FINLEY, 1985, p. 82).

Já Canfora argumenta que, ao acontecer o alargamento da cidadania, sobretudo quando das reformas de Clístenes, ocorrem mudanças no vértice do sistema, ou seja, os grupos dirigentes, detentores da educação política dividem-se: a) a parte mais relevante aceita dirigir um sistema em que os proprietários de terra são parte majoritária; b) há uma minoria que não aceita o sistema, organiza-se em *hetairias* e constitui uma ameaça à democracia. São os oligarcas (CANFORA, 1994, p. 109-10). Apesar das controvérsias acerca da natureza das *hetairias*²⁰, não há dúvidas acerca do estabelecimento de uma arena de disputas, de um campo em Atenas, no qual se articulam os conflitos propriamente políticos.

No que tange à primeira geração²¹, um dos principais nomes da política foi Clístenes²², cujas reformas realizaram a criação de tribos que, ao invés de se basearem, como as antigas, na origem étnica e religiosa²³, passaram a ser determinadas geograficamente. As reformas começaram com o aumento do número de tribos, que passou de quatro (baseadas em mitos de origem e base dialetal) para dez. A reorganização das tribos foi acompanhada da criação de trinta grupos de *dêmoi*, sendo que dez ficavam no interior, dez em Atenas e arredores, e dez pelo território da *Parália*. Cada uma dessas tribos era formada, por sua vez, por três *trítias*²⁴, uma na cidade, uma na costa e uma no interior. Tudo leva a crer que o principal intuito dessa fragmentação política estabelecida nas reformas foi a desarticulação dos principais grupos de poder, que correspondiam às famílias da elite (MOSSÉ e SCHNAPP-GOURBEILLON, 1994, p. 230). Outro instrumento básico que se ligava a essa reforma era a *Boulé*. A partir de Clístenes, ela constava não mais de quatrocentos membros – como nos tempos de Sólon – mas, agora, de quinhentos, escolhidos através de sorteio, à proporção de cinquenta em cada tribo. Tal proporção também se aplicava às questões militares. Para Luciano Canfora, o alargamento da cidadania ocorreu entre o período de Clístenes e Temístocles, pois “A opção feita a partir de Clístenes convertera-se, portanto, numa estrutura profunda da realidade política ateniense; o sistema baseado na garantia de participação dos não-possidentes na cidadania revelara-se mais forte e estável do que o próprio laço originário entre democracia e poder marítimo” (CANFORA, 1994, p. 112).

Nesse sentido, para Canfora, o alargamento da cidadania em Atenas está intimamente ligado ao nascimento do império marítimo, pois aqueles que até então não podiam armar a si mesmos, isto é, os tetes, agora foram elevados à condição de cidadãos guerreiros, ao participarem como marinheiros nas trirremes²⁵. A *Boulé* era um instrumento fundamental na estrutura criada por Clístenes, pois preparava as sessões da *Eclésia*, redigia decretos e, após as reformas de Efiltes²⁶, em 462 a.C., ficou responsável também por determinadas prerrogativas que antes eram do Areópago. Além disso, em aproximadamente 501/500 a.C., foi criado o colégio dos dez estrategos, que, em pouco tempo, seria a magistratura de maior importância na Grécia Clássica. Para Claude Mossé, a importância de Clístenes se deve ao fato de que: “...[Clístenes modifica] as estruturas da sociedade ateniense, remodelando o espaço cívico para dar uma base concreta à igualdade jurídica [isonomia] dos cidadãos” (MOSSÉ, 1999, p.25).

Jean-Pierre Vernant acredita que, mais do que reformas somente de caráter institucional, elas são indícios de uma verdadeira mudança de fundo mental, pois “... implicavam novas formas de pensamento, menos engajadas nas crenças religiosas, laicizadas, como diríamos hoje. À elaboração de um espaço mais abstrato à organização política, acrescenta-se a criação de um tempo cívico, com o calendário *prítânico* ao lado do religioso. Organização política, espaço cívico, tempo da cidade, são medidos e ordenados por números, segundo um sistema decimal que substituiu o cômputo duodecimal, ancorado na tradição” (VERNANT, 2002, p.224-5).

O Conselho dos Quinhentos era assim denominado porque, como mencionado anteriormente, seus representantes eram escolhidos nas tribos à medida de cinquenta por tribo. Os *buleutas*, que deveriam ter mais de 30 anos e só poderiam participar desse conselho duas vezes na vida, recebiam cinco *óbulos* por sessão, ao exercer durante um décimo do ano a função de *prítane* (CARDOSO, 1990, p.42-50). Por volta de cada período de 35-36 dias (uma *prítania*), era constituída uma junta administrativa (POHLHAMMER e R. MAISCH-F, 1951, p.82), na qual seus integrantes – *os prítanes* – deveriam pertencer a uma mesma tribo. Havia ainda a figura do *epistata*, que era o magistrado supremo da *Boulé* pelo período de um dia. As funções da *Boulé* dividiam-se em deliberar sobre projetos de lei (*probouleuma*) a serem votados na *Eclésia*, mediar relações diplomáticas, exercer a superintendência sobre os impostos públicos e cuidar das despesas públicas. Os *prítanes* ainda presidiam as sessões da *Eclésia*.

Os participantes da *Eclésia*²⁷, isto é, todos os cidadãos maiores de dezoito anos que se reunissem na *Pnix*, tinham direito à voz e ao voto. A assembleia reunia-se, em média, quatro vezes por *prítania*. Na primeira, e mais importante, discutia-se e votava-se acerca da atuação dos magistrados em seus cargos, informava-se sobre o estoque de cereais e a segurança pública, faziam-se denúncias públicas, lia-se uma lista de confiscação e reclamação de heranças e, na sexta *prítania*, deliberava-se por meio do voto sobre a possibilidade de se votar o ostracismo de algum cidadão²⁸. Na segunda reunião, eram feitas solicitações de caráter público e privado. Na terceira e quarta assembleias, cuidava-se de assuntos religiosos. Apesar de a *Eclésia* votar projetos feitos na *Boulé*, seus membros poderiam recusar os projetos, emendá-los ou, ainda, propor outros (CARDOSO, 1990, p.82-4). Caso a votação atingisse diretamente alguma pessoa, como é o caso do ostracismo, da *atimia* e a *graphé para-nómon*, era necessário um *quorum* alto;

sabemos que, no caso do ostracismo, eram necessários seis mil votos escritos e secretos.²⁹ Existia todo um esforço no sentido de mostrar os conflitos e articulações políticas que giram em torno de leis como a do ostracismo. Não era, portanto, apenas o caso de isolar da pólis, por um determinado tempo, um homem que tentou colocar-se acima dos *isoi*, dos *metrioi*, mas de “decapitar” a oposição no jogo propriamente político (FINLEY,1985; DABDAB-TRABULSI,2001 e DE STE. CROIX, 2004, p.213-5).

A *Eclésia* como ponto fulcral da vida política é uma novidade ateniense que tem a ver com a própria passagem de uma sociedade aristocrática e com a ampliação da democracia no período de Clístenes. Como mostra Ciro Flamarion Cardoso, houve evoluções divergentes no caso das *póleis*. A concentração de poder nas *póleis* oligárquicas, tendo em vista a tripartição da organização social, tendia para os magistrados e o conselho, enquanto, nas democráticas, para a assembleia popular. Morris sugere, ainda, que o modelo de cidade-Estado, que impedia a concentração de poder no topo, tornava possível, do ponto de vista funcional, um tipo de governo tanto oligárquico quanto democrático (MORRIS, 1997, p. 103). Lísias, estrangeiro residente em Atenas, conhecido por suas qualidades como orador, apresenta-nos um quadro pragmático da importância das afiliações políticas atenienses no final do século V a.C.:

Agora, primeiramente, vocês deveriam refletir que nenhum homem é oligarca ou democrata por natureza: qualquer que seja a constituição, o homem que nela encontra vantagens para si deseja vê-la estabelecida: portanto, depende sobretudo de vós que o sistema atual encontre uma abundância de partidários. (LÍSIAS 25,8)

A primeira aparição de Péricles – principal figura da segunda geração – na vida pública data de 472 a.C., quando da encenação de *Os Persas*, de Êsquilo, na qual foi corego. A importância desse líder é tão grande que levou a que muitos considerassem o século V a.C. como “o século de Péricles” (MOSSÉ,1997, p.35). O período ao qual nos referimos foi chamado pelo historiador Norberto Luís Guarinello de império ateniense (GUARINELLO,1991). Antes de tratarmos de Péricles, devemos ressaltar as reformas empreendidas por Efialtes, não obstante o fato de sabermos pouco sobre este personagem – conhecemos, parcialmente, suas reformas, realizadas por volta de 462/461 a.C. A principal medida, nessa ocasião, retirava do Areópago suas prerrogativas de ordem política, que passavam

para a *Boulé*. O Areópago, daí em diante, parece ter ficado com responsabilidade que "...limitava-se ao registro dos assassinatos premeditados, dos ferimentos provocados com a intenção de matar, das tentativas de incêndio e envenenamento" (MOSSÉ, 2004, p. 38-9).

Há poucos anos, na história da Grécia antiga, para os quais não tenhamos notícia de conflitos armados. Ao mesmo tempo que não podemos superestimar o impacto dos conflitos na política, não podemos subestimá-lo, já que as guerras endêmicas eram parte do "fazer" política para os antigos, e mais do que isto, faziam parte da manutenção de uma correlação de forças entre as principais cidades e aquelas submetidas às primeiras. Não podemos deixar de tocar na importância que a Liga de Delos (criada em 478 a.C.) teve para a conjuntura política do mundo grego. O principal motivo para a criação dessa liga foi, em princípio, o de continuar a luta contra os persas para libertar as cidades ainda sob o jugo destes e proteger as cidades aliadas contra quaisquer invasores.

Inicialmente, a Liga constituiu uma *simaquia* (aliança militar), na qual os integrantes teriam autonomia; porém, com o tempo, Atenas foi assumindo a hegemonia e começou a impor uma série de medidas às outras cidades. As cidades maiores, como Lesbos, Atenas, Quios e outras, deveriam participar com contingentes militares próprios, enquanto as menores pagariam um tributo (*phoros*) ao tesouro da Liga que, inicialmente, ficava localizado na Ilha de Delos. Sob o comando do general Címon, ela assumiu o controle do Mar Egeu, fato que se mostrou estratégico tanto para a manutenção interna da política ateniense, quanto para seus propósitos econômicos, pois o abastecimento de grãos na cidade dependia disto. Outrossim, uma série de outros empreendimentos atenienses se ligava ao funcionamento da Liga, por exemplo, as guarnições que eram enviadas para os territórios das cidades aliadas, sem contar as *clerúquias*³⁰ de colonos atenienses. As guarnições percorriam o Mar Egeu, fiscalizando-o, e, eventualmente, cobrando tributos atrasados a cidades da Liga. O desenvolvimento do porto do Pireu transformou-o no mais importante entreposto comercial do mundo heleno, no qual os estrangeiros eram elementos essenciais. Guarinello ressalta a importância econômica do império ateniense:

Trata-se, na verdade, de garantir para a metrópole, através do fluxo centrípeto assegurado pelo império, o suprimento de determinados bens estratégicos, no caso aqueles destinados à construção de bar-

cos de guerra, a própria base do poder ateniense. (...) o império de Atenas estava intimamente ligado à obtenção de meios básicos de subsistência, em especial de trigo, cuja produção na própria Ática era insuficiente para alimentar a população urbana. O Estado imperialista, dessa forma, não buscava mercados para exportação ou fontes de matérias-primas e de força de trabalho a baixo custo para a sua indústria, mas procurava garantir recursos básicos para sua existência e proporcionar suprimentos de todo tipo – que no caso ateniense, se revestia da forma de um tributo em metal –, um fluxo centrípeto só possível pelo diferencial de poder estabelecido entre o centro e a periferia do império. (GUARINELLO, 1991, p.24)

Como foi mencionado, pouco a pouco Atenas tornou-se o centro da Liga de Delos. Em 450 a. C, um ano antes da Paz de Cálias, que pôs fim aos conflitos com os persas, tal Liga parecia, então, sem sentido, seus objetivos estando cumpridos a partir deste momento. Porém, Atenas assumiu, de forma veemente, uma postura hegemônica em relação às outras cidades-membros. Os aliados compulsoriamente juraram fidelidade ao *dêmos* de Atenas em 444 a. C, uma decisão que fez com que o tesouro de Delos fosse transferido para ela. Não é preciso dizer que os líderes atenienses souberam utilizar muito bem esse dinheiro em proveito de sua cidade. As grandes festividades como as Panateneias e as Grandes Dionísias tornaram-se cada vez maiores, e as representações de tragédias e comédias para um grande público tomaram vulto. Soma-se a isso o fato de grandes construções, como o Pártenon (cuja construção foi iniciada em 450 a. C.), terem sido realizadas, ou iniciadas, neste período. Desse modo, Atenas não só derrotava seus inimigos nos campos de batalha, como ritualizava o seu poder nos grandes teatros e nas festas; por pouco tempo, mas de forma indelével aos olhos ocidentais, Atenas construiu seu império.

Péricles era o mais importante estrategista da cidade e o foi até a sua morte, em 429 a.C., quando da terrível peste que dizimou boa parte da população ateniense no decorrer da primeira fase da guerra do Peloponeso. Uma das articulações da carreira de Péricles foi a sua aproximação de Efiltes – que defendia a cidadania para os pobres –; para isto, aquele se afastou de Temístocles quando este foi exilado por volta de 471 a.C. (CANFORA, 1994, p.114).

Entre as principais medidas políticas de Péricles, a *mistoforia*³¹ é, quiçá, a mais conhecida. Tratava-se da remuneração das funções públicas e tinha

como principal intuito aumentar a participação popular na vida política. Pode-se supor que essa medida teve, ao menos, uma consequência de ordem política, pois, após 459 a.C. pode ser verificada a participação de cidadãos de condições modestas (*zeugitas*) nas altas magistraturas. O aparelho de Estado ateniense, que parece cada vez mais bem estruturado, movimenta, através do *misthós* (remuneração por atividades públicas), uma quantidade considerável de moeda que, por sua vez, reforça os laços de cidadania e dependência para com ele. Outra medida conhecida de Péricles foi a restrição da cidadania a filhos de pai e mãe cidadãos – anteriormente, bastava que o pai o fosse (CARDOSO, 1990, p.47). Foi no tempo de Péricles, como já ressaltado, que houve um aumento substancial do artesanato, da importância do Pireu e também das *clerúquias*, o que possibilitou o assentamento de cidadãos atenienses em outras regiões, deste modo aliviando as pressões e problemas internos acerca da escassez da terra. O pagamento aos numerosos remadores na frota de guerra era também fator atenuador da penúria dos mais pobres. Também por iniciativa de Péricles foram construídas as grandes muralhas que ligavam a cidade ao porto do Pireu, e elas constituíam elementos de relevância simbólica nas tragédias gregas, sobretudo no que se refere à defesa da cidade.

Alhures, falamos das formas como o poder podia ser distribuído. Resta-nos fazer um pequeno arrazoado sobre esse problema. A forma interinstitucional diz respeito aos limites de atuação de cada instituição. Devem-se visualizar não apenas as instituições que lidavam com a sobreposição de “jurisdições”³² (aparentemente, nem sempre com total sucesso), mas também a maneira como funcionavam dialogicamente. Um exemplo claro disso é a influência que os juizes do *dêmos* desempenhavam na designação dos candidatos a certas magistraturas e aos cargos na *Boulé* que, como mencionado, eram sorteados (MOSSÉ, 1999, p. 39). Os critérios por meio dos quais os cidadãos eram “indicados” nos escapam, mas não há como negar a considerável influência e prestígio do juiz do *dêmos* em suas relações políticas.

A segunda forma de distribuição de poder era a intrainstitucional, a saber, o meio que os magistrados encontravam de criar hierarquias que organizavam as atribuições e o próprio funcionamento das instituições em suas relações com o corpo de cidadãos. Na *Boulé*, por exemplo, a partir do sorteio de quinhentos integrantes, escolhiam-se cinquenta de cada tribo, em forma de rodízio, para a *prítania* e, mais ainda, era selecionado, a cada

dia, um novo *epistata*, que tinha como atribuições guardar as chaves do arquivo e do santuário (POHLHAMMER e MAISCH-F, 1951, p.88). No caso do colégio dos arcontes, esse mecanismo é ainda mais marcado, pois os cargos recebiam diferentes denominações que correspondiam a atribuições e posições sociais distintas³³. Há, ainda, os casos em que isso não fica tão claro: talvez o estrategista seja o melhor exemplo, pois dos dez que compõem o colégio, poucos sobressaem, como foi o caso de Péricles – indício de que não se tratava apenas de ser investido na magistratura, mas das redes de relações estabelecidas pelo magistrado, seu prestígio, capital político acumulado e outras questões mais subjetivas, mas não menos importantes, como é o caso da educação sofista e as potencialidades desta no âmbito político.

A terceira e última forma de distribuição de poder é aquela que chamei de “*polités-polités*”, que nada mais é do que a relação direta estabelecida entre os cidadãos. De que maneira isso podia acontecer? Já foi mencionado que as duas formas de se alcançar um cargo público eram o sorteio e a eleição. O sorteio era, certamente, a forma mais democrática de acesso aos cargos, pois as exigências para participar no processo de escolha, geralmente, giravam em torno da idade como pré-requisito. Já no caso do voto, algumas considerações devem ser feitas. O acesso de um cidadão a uma magistratura mediante votação tem implicações diversas. Em primeiro lugar, temos de considerar que o cidadão que vota (o mandante) insere o outro (o mandatário) num novo circuito de relações, numa nova posição social, imbuída de poderes conseguidos conforme ritos de instituição. Sabemos, no entanto, que Atenas não era uma democracia representativa nos moldes atuais. O próprio Aristóteles, que estava imerso no *habitus* da democracia grega, não pensava de maneira factível um tipo de sistema político predominantemente formado por delegação de poderes a representantes, até porque, caso isto ocorresse, seria considerado outro sistema que não o democrático. Isso decorre, primeiramente, de sua própria definição do cidadão, que era aquele que participava diretamente “na *krisis* e na *arché*” (ARISTÓTELES, **Política** III, 1275a 22-23), ou seja, nas funções de juiz e de magistrado. E, por conseguinte, ao dizer que:

Se uma cidade é formada com muito pouca gente, não se pode bastar a si própria (...) se, pelo contrário, tem em demasia, bastar-se-á nas necessidades básicas, mas como povo e não como cidade: na verdade, nestas condições, não é fácil ter instituições políticas.
(ARISTÓTELES, **Política** VII, 1326b 1-5)

Ora, certamente Aristóteles não imaginava ser possível, dentro da lógica da democracia de então, outra forma de participação que não fosse a direta. Argumento, pois, que não se trata de delegar direitos e ter um representante, como no caso do estrategista, mas se fazer presente na figura eleita.

Na Atenas do período Clássico, foi construído um tipo de democracia muito particular, que exigia de seus políticos mais ambiciosos o controle de recursos simbólicos e técnicas para que se tornasse efetiva a participação na vida política. Em suma, num mundo cindido e unido por relações sociais diversas, podemos afirmar que o nível de desapossamento é muito mais restrito numa democracia como a ateniense, justamente porque a participação é muito mais direta, conquanto seja, em certo sentido, limitada apenas aos cidadãos. O estatuto da cidadania, ao excluir as mulheres, escravos e metecos, permitiu a instituição de um campo político que, processualmente, foi-se tornando relativamente independente de outros níveis sociais. A intensa participação política dos cidadãos contrasta, reitera e apoia-se na exclusão dos outros. Parece ter sido este o equilíbrio – sensível, é verdade – construído pelos cidadãos e traduzido pela crescente complexificação e formação de um campo político.

LE CHAMP POLITIQUE D'ATHENES DE LE V^E SIECLE AVANT J.-C.

Résumé: Le but central de ce travail est de démontrer que la société athénienne de le V^e siècle avant J.-C, dans le même temps où se créait la communauté artistique, assistait également à l'institutionnalisation et à l'élargissement de la participation des citoyens dans la vie politique. La notion de champ politique, telle que Pierre Bourdieu la conçut, fut appliquée à cette réalité pour démontrer le haut degré de dépuración, d'indépendance relative et de structuration acquis par le jeu proprement politique à Athènes.

Mots-clés: Champ politique - Athènes Ancienne – Pierre Bourdieu – Démocratie Ancienne – Grèce Classique.

Documentação escrita

LÍSIAS 25,8. In: FERGUSON, J. and CHISHOLM, K. (Org.) **Political and social life in the age of Athens**. London: The Open University Press, 1982, p. 21.

ARISTOTLE. **Politics**. Trad.: Benjamin Jowett. s.l. Dover Publications, 2000.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, P. L'identité et la représentation. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**. 35, 1980.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **A economia das trocas linguísticas: o que falar o que dizer**. São Paulo: Edusp, s.d..

CANFORA, L. O cidadão. In: VERNANT, J-P. (Org.) **O Homem grego**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 103-30.

CARDOSO, C. F. **A cidade-estado Antiga**. São Paulo: Ática, 1990. Coleção Princípios.

_____. **Trabalho compulsório na antiguidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

DABDAB TRABULSI, J. A. **Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FINLEY, M. **História Antiga: Testemunhos e modelos**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Escravidão Antiga e ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **A política no mundo antigo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

KINDER, H.; HILGEMANN, W. **Atlas Histórico Mundial: de los orígenes a la Revolución Francesa**. Madrid: Istmo, 2003.

GUARINELLO, N. L. **Imperialismo Greco-Romano**. São Paulo: Ática, 1991. Série Princípios n. 124.

JOLY, F. D. **A escravidão na Roma Antiga: política, economia e cultura**. São Paulo: Alameda, 2005.

MOERBECK, G. **A forma, o discurso e a política: as gerações da tragédia grega no século V a. C.** Dissertação de Mestrado, PPGH-UFF. Niterói, 2007.

MORRIS, I. An archaeology of equalities?: The greek city-states. In: NICHOLS, D. L.; CHARLTON, T. H. **The archaeology of city-states: cross-cultural approaches**. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1997.

MOSSÉ, Cl.; SCHNAPP-GOURBEILLON, A. **Síntese de História grega**. Lisboa: ASA, 1994.

_____. **Dicionário da Civilização Grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

- MOSSÉ, Cl. **O cidadão na Grécia Antiga**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PEREIRA DE SOUZA, M. A. **A guerra na Grécia Antiga**. São Paulo: Ática, 1988. Coleção Princípios.
- POHLHAMMER, R. MAISCH-F. **Instituciones Griegas**. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1951.
- REDE, M. Escravidão e Antropologia. **Tempo – Revista do Departamento de História da UFF**, v. 3, n. 6, dezembro de 1998.
- RICH, J.; SHIPLEY, G. **War and society in the greek world**. London e New York: Routledge, s.d..
- SANTOS, V. R. **Entre “ser” e “fazer”** - A construção de uma identidade política ateniense nas tragédias de Ésquilo. Dissertação de Mestrado. Niterói, UFF, 2002.
- THEML, N. **Público e privado na Grécia do VIII ao IV séc. a.C.** Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998.
- VERNANT, J-P. **As origens do pensamento grego**. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____. (Org.) **Problème de la guerre dans la Grèce ancienne**. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études em Sciences Sociales, 1999.
- _____. **Entre mito e política**. São Paulo: Edusp, 2002.
- WEBER, M. **Economia e sociedade**. Brasília/São Paulo: UNB/Imprensa Oficial, 1999, v. 1 e 2.

Notas

¹ Grosso modo, podemos dizer que o campo político, assim como o campo artístico, configuram-se como campos de forças e lutas que transformam a própria relação de forças e lutas que confere ao campo uma certa estrutura. A dinâmica do campo político e sua própria existência baseiam-se, sobretudo, numa distribuição desigual do acesso ao poder político que, por sua vez, está intimamente relacionado à repartição irregular dos bens econômicos na sociedade; e, igualmente, ao aprendizado de um capital cultural valorizado que depende, em graus diversos – mas não exclusivamente – de instituições de inculcação, como é o caso da escola. As relações de forças dependem dos vínculos que os mandantes (os políticos investidos de algum poder) mantêm com seus mandatários (os cidadãos que neles votaram) e dos vínculos que estes últimos mantêm com as suas organizações. Creio, outrossim, que seja perfeitamente factível aplicar esta noção ao estudo da Grécia Clássica. Assim o fiz em: MOERBECK, 2007, p. 25.

² Várias obras apresentam, de maneira bastante satisfatória, este assunto. Entre elas, podemos mencionar MOSSÉ e SCHNAPP-GOURBEILLON, 1994; THEML, 1998; e CARDOSO, 1990.

³ A reforma hoplítica ainda é discussão de inúmeros artigos e obras, dentre elas: PEREIRA DE SOUZA, 1988; VERNANT, 2003; VERNANT, 1999; e RICH e SHIPLEY, s.d.

⁴ Comunidade de cidadãos.

⁵ Numa reforma em 451 a.C., Péricles restringiu a cidadania apenas aos meninos nascidos de pai e mãe atenienses.

⁶ A *frátria* era uma associação que cumpria certas funções de caráter religioso e familiar, principalmente aquelas ligadas aos rituais de reconhecimento da entrada de um novo membro da pólis.

⁷ Em linhas gerais, é o serviço militar que o jovem ateniense cumpria ao completar 18 anos.

⁸ Imposto excepcional recolhido em tempos de guerra.

⁹ As principais formas de liturgia eram: a *trierarquia* (manutenção de uma nau de guerra por um ano); a *gimnasiaarquia* (organização dos jogos e fornecimento de óleo para os atletas); a *hestiasis* (organização de banquetes públicos), entre outras; a *coregia* (organização dos coros das tragédias, comédias e ditirambos). A cidade pagava pelos atores e os coregos pagavam pelo treinamento e figurino do coro. A importância na política da participação da aristocracia ateniense nas tragédias não deve ser menosprezada. Péricles e Temístocles foram coregos de tragédias e o primeiro participou do coro de *Os Persas*, de Ésquilo. Os impostos, na grande maioria dos casos, eram indiretos. A liturgia era uma forma de cobrar este imposto dos mais ricos e, quiçá, diminuir o espaço entre os mais ricos e os pobres. A liturgia, que era um instrumento tipicamente democrático, perdeu sua função quando do domínio oligárquico de Demétrio de Falero, em 317 a.C. A dinâmica da coregia na Atenas Clássica funciona na base do conflito e contestação. Em jogo estão os significados simbólicos de prestígio, poder e valor. O teatro torna-se, então, lugar da representação das tensões sociais.

¹⁰ Uma concepção da escravidão como fenômeno eminentemente econômico vem sendo bastante criticada. Novas percepções relativas à escravidão vêm contribuindo para entendê-la como um processo, e não como algo estático. Alguns autores enfatizam que a ideia de escravo-mercadoria só engloba uma parte do processo. Além disso, esta noção é estática, não dando conta, portanto, das relações que o escravo tem em sociedade. O escravo, nessa perspectiva, pode ser percebido em diversos momentos. Ao ser retirado de seu meio; quando é alienado num mercado; e, ao se inserir novamente no seio de uma sociedade. O que se deve compreender são os níveis em que o escravo é alijado no interior de certa sociedade. No caso da Grécia

clássica, como vimos, a exclusão se dá, de forma radical, no tocante à participação política, que, por sua vez, não está ao alcance nem dos *metecos* nem das mulheres.

Ao trabalhar com a ideia do surgimento de uma sociedade escravista, como quer Finley, ou ainda, como um modo de produção escravista, como argumenta Ciro Flamarion Cardoso, deve-se procurar entender quais foram as condições necessárias para que este fenômeno acontecesse. Finley ressalta que não se deve procurar a causa do surgimento da escravidão, como vista na Grécia e em Roma, na guerra. Sem dúvida, esta intensifica o processo, mas é preciso ter em conta que é a demanda de escravos que vai, de fato, impulsionar a transformação de prisioneiros de guerra em cativos. Mas, para que esta transformação ocorresse, alguns fatores – como a ligação entre um regime de democracia, que cria um modo específico de liberdade, à cidadania – são necessários para que se torne crível a instituição de tal regime. Seriam basicamente três: 1) a concentração da propriedade da terra, que não pudesse ser cultivada apenas por um núcleo familiar; 2) o desenvolvimento de certa produção mercantil; 3) e, por fim, o suprimento de mão de obra interna tornar-se insuficiente. (As reformas de Sólon foram importantes nesse sentido, ao acabar com a escravidão por dívidas.)

Como podemos, então, verificar o estatuto da escravidão na Grécia clássica? Como afirmamos anteriormente, não se trata meramente de um status, mas de um processo ao qual o escravo é submetido. É bem provável que a maioria dos escravos do período clássico fossem estrangeiros. A esse escravo era imposto um processo não só de desenraizamento, mas outrossim, um estatuto de *outsider* perante as instituições políticas atenienses. A mobilidade social que o escravo pode alcançar, dependerá se ele vai trabalhar em um *oikos*, numa instituição pública, ou ainda em minas. Outra variável refere-se aos incentivos que, porventura, seu senhor lhe ofereça. No caso de Roma, temos o sistema do *peculium*, que, além de, em alguns casos, enriquecer o senhor, pode conceder a manumissão ao escravo. Além disso, não podemos deixar de mencionar diversas teorias acerca da escravidão. Para Aristóteles, por exemplo (**Política** I 1260a4 - 1260b20), o escravo, embora possuísse alma, tinha uma virtude reduzida, pois necessitava apenas na medida para realizar bem as suas tarefas. Portanto: “*Para Aristóteles, na Política, a escravidão é uma estrutura fundamentalmente doméstica, fora dos limites da pólis. A relação senhor-escravo é uma comunidade entre um que comanda por natureza e outro que, pelo mesmo princípio, é comandado, e cuja finalidade é a sobrevivência*” (JOLY, 2005, p. 41). Cf. também: REDE, 1998; VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1989, *passim*; FINLEY, 1984, p. 122 – outro livro deste autor bastante importante para o tema é FINLEY, 1991; e CARDOSO, 1984, p. 17-65.

¹¹ Igualdade em relação aos encargos pagos pelos cidadãos.

¹² Autores como Vernant e Mossé ressaltam o aspecto racional das reformas de Clístenes. Cf. respectivamente: VERNANT, 2002, p. 219-225 e MOSSÉ, 1999.

¹³ As concepções de Weber sobre a pólis grega ainda sofrem com o fato de estarem apoiadas na teoria elitista da democracia, na qual o funcionamento perfeito desta depende da exclusão da participação do povo. Finley ainda critica as noções de Weber sobre o direito grego (FINLEY, 1994, p. 129-135).

¹⁴ Em torno de 10.000.

¹⁵ Isto é, aqueles que possuem terras, bens, etc.

¹⁶ Claro que devemos considerar a evolução das reformas de Sólon a Clístenes para perceber o referido alargamento da participação popular.

¹⁷ Evidentemente todo modelo peca pela impossibilidade de abarcar todas as possibilidades.

¹⁸ Apesar de não ter mencionado em seu texto a noção de estamento de Weber, a problemática dos cidadãos na Grécia clássica parece-nos poder ser aproximada deste conceito: “O desenvolvimento dos estamentos por nascimento é, em regra, uma forma da apropriação (hereditária) de privilégios por uma associação ou por indivíduos qualificados. Toda apropriação fixa de determinadas possibilidades, especialmente a de mando o ou a de aquisição, tende a levar à formação de estamentos. E toda formação de estamentos tende a levar à apropriação monopólicia de poderes de mando e oportunidades aquisitivas” (WEBER, 1999, v. I, p. 202-3).

¹⁹ Embora creia que a argumentação de Morris esteja mais próxima da noção de cultura política.

²⁰ Há autores que discordam da posição de Canfora acerca das *hetairias*. Tanto para Dabdab Trabulsi, quanto para Claude Mossé, as *hetairias* não agrupavam apenas adversários da democracia. Eram, portanto, agrupamentos que reuniam cidadãos em torno de um líder político (MOSSÉ, 2004, p. 166 e DABDAB TRABULSI, 2001, p. 107-8).

²¹ Em minha dissertação de Mestrado, defendo que, no século V a.C., no contexto da sociedade ateniense, podem ser discernidas três gerações de trágicos, a saber: a de Ésquilo, imersa nas transformações ocorridas desde as reformas de Clístenes e das Guerras Médicas. A de Sófocles, cuja trajetória se confunde, em boa parte, com o apogeu do império ateniense ante a Liga de Delos e, por fim, a de Eurípides, que, muito embora possua forte influência da geração anterior, acaba por presenciar a crise vivida durante a Guerra do Peloponeso, e traduz, em seus escritos, múltiplas relações estabelecidas com os sofistas.

²² Os almeônidas, em especial, Clístenes, tiveram papel decisivo no processo que levou à derrocada de Hípias. Cleômenes, um dos reis de Esparta, chefiou a expedição que forçou Hípias a fugir. Apesar do apoio popular de que Clístenes dispunha, Iságoras, amigo pessoal de Cleômenes, é que foi eleito para o arcontado em 508

a.C. Os relatos da tomada de poder por Clístenes são bastante controversos entre as duas principais fontes de que dispomos, a saber: Heródoto e Aristóteles. O primeiro ressalta o fato de que Clístenes teria buscado apoio no povo, e, de forma parecida com Pisístrato, teria conseguido galgar o poder. Já o filósofo relata um conflito entre Iságoras e Clístenes em que este, apoiado pelo povo, teria expulsado seus desafetos políticos. Todavia, mais importante para nós, neste momento, é saber quais foram as reformas introduzidas por Clístenes que levaram alguns autores a dizer que este teria, certamente, iniciado o período democrático em Atenas.

Um dos prováveis apoios e trocas realizadas por Clístenes foi com os chamados *neopolitai*. Estes eram novos cidadãos que vieram do exterior atraídos pelo desenvolvimento do artesanato. O interessante é que, com a chegada desses estrangeiros, houve um sensível crescimento na massa urbana que não estava vinculada às grandes famílias; as populações do campo já tinham, por sua vez, reivindicações definidas, o que não era bem o caso dos novos cidadãos. É importante ressaltar, contudo, que não somente os camponeses eram influenciados pelos grandes líderes políticos: o convencimento, o diálogo mútuo e por que não o *lobby* faziam parte igualmente do jogo político ateniense. A verdade é que aqueles camponeses que viviam em aldeias muito distantes deveriam, decerto, ter certa dificuldade para chegar à assembleia para votação. Por outro lado, numa comunidade predominantemente oral, uma notícia deveria demorar e ser, por vezes, alterada, até chegar às localidades mais isoladas.

²³ “A organização política da Ática firmava-se, primeiramente, sobre bases religiosas. Cada família pertencia a uma tribo, cujos membros se proclamavam descendentes da mesma divindade heróica; adoravam o mesmo deus, se reuniam nas mesmas cerimônias religiosas, possuíam um arconte e um tesoureiro comuns. Impunham-se obrigações de defesa e auxílio mútuo e partilhavam do mesmo cemitério tribal” (REIS, 2002, p. 87-8).

²⁴ Circunscrições eleitorais.

²⁵ (CANFORA, 1994, p.108-9). Esta noção está intimamente ligada à concepção de Canfora de que a cidadania na época Clássica e a capacidade de fazer a guerra tornam-se elementos inextricáveis (CANFORA, 1994, p. 108).

²⁶ Político que, devido à importância de suas reformas, marca o limite entre a 1ª e 2ª gerações.

²⁷ Há muitos títulos que discorrem sobre as atribuições e importância da Eclésia, dentre eles: CARDOSO, 1990; POHLHAMMER, R. MAISCH-F, 1951; MOSSÉ, 1999.

²⁸ Havia tribunais escolhidos através do sorteio, tais como: O Helieuo (Tribunal dos Heliastas) – eram seis mil heliastas, divididos em tribunais menores denominados

dicastérios. Cuidavam de questões tanto de ordem pública quanto privada. À decisão dos heliastas não cabia recurso, porém, podia-se pedir a revisão da causa, se se demonstrasse que houve injustiça. Os Juízes do *Dêmos* – eram no número de trinta, um por *demos*, e o *demarco* era o mais importante, pois era responsável por designar os candidatos quando se sorteavam as magistraturas e os *buleutas*. Havia também os *Éfetos*, que, progressivamente, foram perdendo suas prerrogativas para os *heliastas*. Eram responsáveis por julgar diversos tipos de crimes de sangue.

²⁹ O ostracismo consistia em banir da cidade por dez anos qualquer pessoa que parecesse representar uma ameaça à democracia. A *atimia* poderia significar a perda parcial ou total da cidadania, e a *graphé para nómon* era uma ação judicial que permitia a qualquer cidadão acusar perante a assembleia qualquer um que houvesse proposto um decreto ou lei contrários às leis vigentes (Cf. MOSSÉ, 2004, p. 218-9; 50-1 e 147).

³⁰ Nome dado às colônias militares estabelecidas por Atenas, a partir do fim do século VI a.C., no território de certas cidades-Estados do Egeu.

³¹ Luciano Canfora crê que a ação por meio do Estado foi uma forma de Péricles competir com a vultosa fortuna de Cimon, seu maior adversário político em Atenas até 450. Tanto a *mistoforia* quanto a política de obras públicas podem ter sido utilizadas nesse sentido (CANFORA, 1994, p. 114).

³² Resta saber se esta sobreposição de jurisdições era casual ou intencional. Caso seja esta a afirmativa correta, pode-se sugerir a tentativa de estabelecer um maior controle por meio da *Eclésia*, já que esta possui diferentes tipos de atribuições. Havia magistrados com obrigações unicamente judiciais: os cinco eisagogueis cuidavam de problemas relativos aos dotes, maus-tratos; os quarentas eram responsáveis por litígios referentes a propriedades e por assuntos em que estivessem em jogo até dez *dracmas*. Os casos cujo valor do litígio era maior do que esses iam para os juízes de paz. Trata-se de juízes maiores de 60 anos, e, no caso de impasse, cabia recurso ao Helieu (POHLHAMMER, R. MAISCH-F. 1951, p. 89-90).

³³ A mais alta magistratura na época de Sólon era a de arconte. Entretanto, no decorrer do século V, vai perdendo poder, sobretudo após as reformas de 487 a.C. (quando essa magistratura deixa de ser eleita e passa a ser sorteada). Apesar disso, o arconte ainda era um magistrado de grande prestígio. Para participar do colégio de nove arcontes, era necessário que o cidadão possuísse terras, comprovasse a cidadania de seus avós e pertencesse às três primeiras classes censitárias. A admissão da terceira classe censitária ao arcontado se deu posteriormente a 458 a.C., o que, por um lado, ampliou a possibilidade de participação; por outro, indicou a progressiva perda de prestígio frente à função de estratega (KINDER e HILGEMANN, 2003, p. 58). As funções dos arcontes eram divididas entre: 1) arconte-epônimo (presidente do colégio) – encarregado de formar a equipe dos coros trágicos, cômicos e ditirâmicos, responsável por festas como as Grandes Dionísias e as Targélias; 2) arconte-

rei – responsável por questões ligadas aos crimes de sangue que precisavam de ritos de purificação, assim como da superintendência de todos os aspectos do culto estatal e, alguns mais particulares, como os mistérios nas Leneias e Antestérias; 3) o polemarcha – antigo responsável pelo exército, no século V, era o responsável pela presidência do tribunal do Paládio, que cuidava das questões jurídicas dos metecos; 4) os seis tesmótetas – responsáveis pela revisão anual de leis.

Tanto os arcontes quanto os estrategos não eram remunerados. Essa era a mais importante magistratura do século V. No caso ateniense, formavam um colégio de dez magistrados eleitos anualmente entre os cidadãos pertencentes à primeira classe censitária. Eram não apenas chefes militares, mas também responsáveis pela política externa, pela repartição do imposto de guerra e da Liga de Delos (POHLHAMMER e MAISCH-F, 1951 e MOSSÉ, 2004, p. 37-8).

O “REI DE JUSTIÇA”: SOBERANIA E ORDENAMENTO NA ANTIGA MESOPOTÂMIA

Marcelo Rede*

Resumo

A imagem do “rei de justiça” faz parte dos discursos e das práticas do poder na antiga Mesopotâmia. Para além de considerá-la uma simples manipulação ideológica, este artigo procura estabelecer seu papel na articulação entre as noções de soberania e justiça.

Palavras-chave: Práticas de poder, Mesopotâmia Antiga, justiça.

A monarquia de caráter divino foi a forma generalizada da representação do poder nas cidades-reinos da antiga Mesopotâmia, e a figura do rei foi seu elemento central. Certos textos, como a Lista Real Suméria (OPPENHEIM, 1969), narram a “descida” da realeza dos céus, no início dos tempos, por iniciativa do deus Enlil, divindade soberana por excelência. É preciso, no entanto, salientar que uma certa tradição de reflexão ocidental sobre o “despotismo oriental” acabou por criar uma imagem que deturpava consideravelmente as realidades locais (LIVERANI, 1997): por um lado, o absolutismo do soberano sempre foi temperado por contrapesos provenientes quer das elites palacianas e urbanas, quer das estruturas comunais, como as assembleias e os conselhos (ver as contribuições reunidas por FINET, 1982 e, mais recentemente, SERI, 2006); por outro lado, ao contrário do que ocorria no Egito, a concepção de um soberano divino foi mais uma exceção do que a regra nos mais de três milênios de história mesopotâmica¹.

* Professor do Departamento de História da USP.

Até onde os dados disponíveis permitem ver, a ideia de que o rei fosse um deus foi uma inovação ocorrida no reinado de Naram-Sîn (2254-2218), da dinastia de Akkad, mas foi retomada apenas raramente depois: por vezes, como no caso de Shulgi (2094-2047), segundo soberano da III dinastia de Ur, trata-se, provavelmente, de uma resposta às debilidades do poder régio em uma época de crise, mobilizando, em benefício do rei, a imagem mítica e prestigiosa do herói Gilgamesh (MICHALOWSKI, 1988); outras vezes, são tentativas pouco consistentes, que se limitaram, por exemplo, ao acréscimo do determinativo divino ao nome do soberano, como no caso de Rîm-Sîn (1822-1763), de Larsa, a partir de meados de seu longo reinado de 60 anos, o que revela que, com a conquista do poderoso reino rival de Isin, o rei pode ter experimentado um esgotamento do processo de expansão (MIEROOP, 1993, p. 48 e 55; REDE, 2007, p. 167), sendo a divinização uma tentativa de reafirmação no nível discursivo. Em todo caso, embora a divinização da pessoa do soberano não tenha sido um traço permanente e marcante da concepção régia mesopotâmica, a articulação entre o poder monárquico e a religião foi profunda: o rei é o escolhido dos deuses e seu representante maior perante os mortais; o papel do soberano nos cultos é fundamental para o estabelecimento da comunicação entre o mundo humano e divino (PORTER, 2005); o rei é o grande provedor dos templos; por fim, os elementos simbólicos da religião são largamente utilizados no discurso de legitimação do exercício do poder. A divinização da realeza foi, no entanto, mais enfática no terceiro e no segundo milênio; mais tarde, durante o primeiro milênio, tanto na Assíria como na Babilônia, o poder real parece perder grande parte de seu aspecto divino, em favor de uma afirmação das elites locais, em particular das grandes capitais – evidentemente, tal processo jamais implicou uma efetiva laicização do poder ou uma total separação entre religião e realeza (JONES, 2005).

Segundo os princípios que nortearam a construção da imagem das monarquias mesopotâmicas (mas que jamais foram objeto de uma teoria política), o rei era o chefe guerreiro, que defendia seu povo e seu país dos ataques inimigos e, eventualmente, conduzia suas tropas para conquistar ou apaziguar terras distantes. O papel guerreiro do rei será evocado nos textos épicos, como o que narra a saga de Sargão de Akkad, na Anatólia, apropriadamente chamado de *shar tamhari*, “rei do combate” (WESTENHOLZ, 1997; LIVERANI, 1993). Do mesmo modo, as crônicas mesopotâmicas registrarão abundantemente os feitos militares dos soberanos², e as imagens – particular-

mente os relevos dos palácios neoassírios – serão um importante elemento na construção e veiculação da figura do rei-guerreiro (ALBENDA, 1969-70; RUSSEL, 1991). Mas o rei era também o provedor do seu povo, aquele que, como sugere a metáfora do bom pastor (*re''ûm*), conduzia seu rebanho a pastos férteis e tranquilos, ao mesmo tempo que garantia a fertilidade dos campos e as boas colheitas, construindo e mantendo os canais do país (CHARPIN, 1996; WESTENHOLZ, 2004). A atividade construtora – e também de reconstrução e reparos, sempre prementes em uma arquitetura de argila – foi outro aspecto constantemente lembrado nas inscrições reais, e várias imagens mostram o próprio soberano carregando um cesto com tijolos, geralmente para a ereção de um templo (MATTHIAE, 1994): um caso célebre de rei empenhado no projeto e construção de templos é o de Gudea (2141-22), da 2ª dinastia de Lagash (cf. SUTER, 2000).

O rei é, portanto, um fator de equilíbrio cósmico, atuando nas dimensões humanas e divinas da existência³. É nesse quadro que se pode entender melhor a íntima relação entre o soberano e a justiça: a garantia do bom curso da natureza e do universo encontra seu equivalente, no plano social, na atuação do rei, pelo estabelecimento e manutenção das normas de conduta e das regras de convivência (LAFONT, 1995 e 1998 e CHARPIN, 2005a). Em um nível mais abstrato, encontra-se a noção de *kittum*: este termo, derivado de uma raiz que significa “ser/tornar estável”, pode ser traduzido por “verdade”, “justiça”, “correção”, “equilíbrio” e indica um atributo mais geral do soberano enquanto responsável pela ordem social, através de um exercício contínuo de zelo e cuidado, e de um combate a todas as manifestações das forças do caos⁴. Em um nível mais concreto, tem-se a noção de *mîsharum*, palavra que pode ser, igualmente, traduzida por “justiça”, mas que implica uma ação mais dirigida por parte do soberano, uma interferência ativa na vida social através de um decreto. É esse vocábulo que se encontra na origem de um epíteto real frequente: *shar mîsharim*, isto é, “rei de justiça” (sobre a titulação, ver: PROOSDJI, 1946). O tema merece um desenvolvimento, pois, ao contrário dos “códigos”, os decretos traduzem uma efetiva intervenção normativa do monarca, embora seja preciso enfatizar, desde logo, que sua incidência é sempre retrospectiva, não criando, assim, nenhuma norma válida para o futuro.

Os decretos reais, intervindo diretamente na vida socioeconômica, são atestados desde o terceiro milênio sumério até os impérios neoassírio e neobabilônico, no primeiro milênio; no entanto, eles são uma realidade

particularmente bem documentada para o período Babilônico Antigo⁵. A terminologia varia: em Mari, encontramos a denominação *andurârum*; em Arrapha, o termo hurrita *kirezzi*; na Babilônia do segundo milênio, *simdat sharrim* (decreto do rei) ou *awat sharrim* (palavra do rei)⁶. Os decretos reais incidem, em geral, sobre dois níveis. Em primeiro lugar, na própria atividade econômica do palácio: especialmente no período Babilônico Antigo, o palácio diminuiu suas atividades produtivas diretas e transferiu grande parte delas para outros agentes; assim, campos e pomares eram atribuídos a agricultores e arboricultores para serem cultivados, em troca de pagamento de parte da produção; do mesmo modo, os rebanhos palacianos eram confiados a pastores, que cuidavam de seu apascentamento e de sua reprodução; enfim, uma grande parte dos produtos excedentes do palácio era entregue a mercadores responsáveis por sua negociação. Todas essas atividades geravam obrigações de pagamentos que deviam ser feitos ao palácio e que, em circunstâncias desfavoráveis, poderiam acumular-se perigosamente. Aplicando a *mîsharum* às taxas devidas por agricultores, pastores e outros, freando a ação de seus coletores e anistiando os pagamentos atrasados dos mercadores, o palácio renunciava a uma fonte importante de rendimento. Em segundo lugar, além dessa anistia de caráter mais interno e tributário, os decretos reais incidiam sobre várias operações econômicas realizadas no âmbito extrapalaciano, entre os particulares. De um lado, o rei podia anular as alienações imobiliárias, obrigando os compradores a devolver os terrenos aos vendedores ou a ressarcir-los por meio de uma compensação. De outro lado, os decretos podiam também anistiar certos tipos de dívidas, em particular, aquelas contraídas em condições de necessidade, ao passo que as dívidas derivadas de contratos propriamente comerciais não eram atingidas⁷. Por decorrência, e segundo a mesma lógica, a escravidão derivada de um endividamento era abolida; o devedor ou um parente seu entregue como garantia da dívida deveria ser liberado; no entanto, isto não implicava, de forma alguma, uma manumissão geral dos escravos-mercadoria (CHIRI-CHIGNO, 1993; WESTBROOK, 1995)⁸.

Os decretos reais reforçaram, junto aos estudiosos, a ideia de que o soberano, em seu papel de legislador, tinha uma atuação efetiva na promoção da justiça social. Evidentemente, o paralelo com a figura do “rei pastor” e com as instituições similares que aparecem no Antigo Testamento contribuiu para ressaltar ainda mais esse aspecto da monarquia mesopotâmica⁹. Pode-se, sem dúvida, discutir a correspondência entre a imagem criada

pela ideologia palaciana e os atos efetivos do poder, mas seria precipitado simplesmente descartar o aspecto simbólico sob o pretexto de que ele não reflete uma política social justa e equitativa. Quaisquer que sejam as realidades evocadas pela noção de “rei de justiça”, ela funcionava como um ingrediente importante na construção da imagem do soberano e da própria realeza. Vários autores, aliás, chamaram a atenção para o fato de que as reformas dos reis babilônicos não correspondiam a nenhum programa de mudança social profunda e tinham, ao contrário, um caráter conservador, de retorno à ordem estabelecida, momentaneamente conturbada, e de retomada dos parâmetros estáveis e seguros do passado¹⁰. Como salienta R. Westbrook, “no antigo Oriente-Próximo, a justiça social foi vista como a preservação do *status quo*” (WESTBROOK, 1995). A noção de justiça social vinculada à monarquia mesopotâmica deve, portanto, ser entendida em seus próprios termos históricos, e não a partir dos parâmetros modernos, que lhe seriam, certamente, anacrônicos. Toda a atividade legislativa real derivada desse princípio está intimamente associada à manutenção do poder pela elite palaciana, mas também é um fator de coesão, que garante a superação de crises e evita o rompimento do tecido social¹¹. Normalmente, a imagem do “rei de justiça” é apresentada como um produto unilateral da ideologia palaciana. Seria necessário considerar, no entanto, que ela podia igualmente corresponder, ao menos em parte, a uma demanda popular. Por exemplo, em um quadro em que a sensibilidade econômica da população é refratária às flutuações de preço que põem em risco sua subsistência, é possível que a ideia de um “preço justo” tenha emergido como reação à depreciação dos valores da terra e do trabalho, ou ao aumento exorbitante dos preços de produtos de primeira necessidade: por consequência, a intervenção reguladora do Estado corresponderia a uma resposta moral de caráter paternalista¹². Não é por outro motivo, penso, que várias formas de tabelamento de preços de produtos básicos, aluguéis e salários aparecem em muitas inscrições reais e em certos “códigos” mesopotâmicos, como os de Eshnunna e de Hammurabi: não que o Estado controlasse efetivamente as flutuações de valores através destas medidas (aliás, os dados da época paleobabilônica mostram o contrário: os preços praticados parecem ser mais elevados do que os prescritos, e os salários, mais baixos), mas a função discursiva do tabelamento permanece tão importante quanto, por exemplo, as inúmeras referências à proteção que o rei deveria dispensar aos mais fracos, aos órfãos e às viúvas. De modo mais amplo, alguns autores têm considerado a realeza não como

a imposição de uma forma específica de governo monocrático, mas como uma configuração social em que a “*comunidade monárquica*” encontra no rei o centro de gravidade de sua coesão (é a perspectiva de LAUNDERVILLE, 2003). Equivale a dizer que a imagem do “rei de justiça” não pode ser reduzida a um mecanismo de escamoteação, de mascaramento das tiranias do poder. Como toda hierarquia, a distinção política é opressiva, gera tensões e procura torná-las aceitáveis de modos variados, mas os atributos de justiça inerentes ao soberano podem operar também no sentido de um limite ao exercício da autoridade e induzir a um compartilhamento, por parte da sociedade, de uma identidade encarnada pelo rei.

Os atos do soberano mesopotâmico incidem sobre a realidade social de modo amplo e profundo, e os decretos reais constituem uma das formas mais propriamente “legislativas” desta intervenção. Mas como caracterizar essa função dentre os diversos atributos que compõem a realeza?

Muitas vezes, em consonância com uma ideia extremada do absolutismo monárquico, o rei foi considerado a principal, ou mesmo única, fonte do direito. Émile Szlechter, por exemplo, pensou poder ver uma evolução no papel legislativo do rei: a princípio, a lei seria uma emanção exclusiva do poder dos deuses; o soberano aparecia somente como o escolhido para distribuí-las e exercê-las entre os homens. Mais tarde – segundo o autor, provavelmente durante o reinado de Gudea – uma nova concepção começa a despontar, fazendo do próprio rei uma fonte do direito. Assim, nós teríamos uma oposição entre um rei anterior a Gudea, como Urukagina, que se apresenta como o guardião das leis pronunciadas pelo deus Ningirsu, e um rei posterior, como Hammu-rabi, ele próprio um legislador (SZLECHTER, 1957). A natureza do poder real mesopotâmico não parece, todavia, amparar essa visão: por um lado, ela implicaria uma apropriação pelo rei de um atributo precípua da divindade; por outro, suporia uma individuação do poder laico e da religião, o que jamais ocorreu efetivamente. A cena que encima a famosa estela do Louvre, em que está inscrito o código de Hammu-rabi, parece ser bastante significativa a esse respeito: diante da divindade assentada em seu trono, o rei é representado em escala menor e em pé, a mão direita elevada em sinal de reverência; já o deus (certamente Shamash, embora alguns autores pensem em Marduk) estende para o soberano, também com a mão direita, as insígnias de poder, o cetro e o anel. O texto do prólogo sinaliza na mesma direção: Hammu-rabi, rei temente aos deuses, recebe o chamado destes “*para fazer surgir justiça na terra*”; é o próprio Marduk

que o encarrega de “*fazer justiça aos povos*”. Se o rei avoca para si a função de legislador, é porque ela faz parte inerente das atribuições que lhe foram delegadas pelos deuses como seu representante na terra: fazer justiça é sua prerrogativa, mas também sua obrigação (SLANSKI, 2007, p.57). Como diz Niels Peter Lemche, a ideia de uma lei humana era estranha à mentalidade próximo-oriental e seria uma quase blasfêmia formular por escrito disposições que solapariam as prerrogativas divinas (LEMICHE, 1995, p.1701). Em uma profecia registrada em uma carta de Mari, é o próprio deus Addu que se dirige ao rei Zimrî-Lîm, deixando clara a natureza das atribuições de justiça da realeza: “Eu te untei com o óleo de minha vitória e ninguém resistiu diante de ti. Escuta esta minha palavra: quando alguém que tiver um processo fizer apelo a ti dizendo-te “Cometeram um crime contra mim”, eleva-te e dá-lhe um julgamento, responde-lhe de modo justo” (citado por LAFONT, 1998, p. 162). Mesmo as intervenções mais mundanas na vida social, como os editos-*mîsharum*, só são concebíveis como um desdobramento da ação do monarca como garantia da ordem cósmica, particularmente no sentido de restaurá-la. Embora o rei mesopotâmico tenha um papel fundamental na manutenção do bom curso do universo, este não se origina nele e o excede. A eficácia e a legitimidade da lei régia fundamentam-se no fato de que ela é a tradução jurídica da vontade divina. Esta, por sua vez, não deixa de corresponder, ao menos parcialmente, ao anseio da sociedade em relação ao papel a ser exercido pelo soberano.

“ROI DE JUSTICE”:

SOUVERAINETE ET ORDONNANCE EN MESOPOTAMIE ANCIENNE

Résumé: L’image du “roi de justice” intègre et les discours et les pratiques du pouvoir en Mésopotamie ancienne. Au-delà de la considérer seulement une simple manipulation idéologique, cet article a pour but d’établir son rôle dans l’articulation entre les notions de souveraineté et justice.

Mots-clés: pratiques du pouvoir, Mésopotamie ancienne, justice.

Referências bibliográficas

ALBENDA, P. Expressions of kingship in assyrian art. **Journal of the Ancient Near Eastern Society**, 2, 1969-1970.

- ARNAUD, D. **Nabuchodonosor II, roi de Babylone**. Paris, 2004.
- BORD, L.-J. Emprunts et dettes dans les droits cuneiformes. **Revue Historique de Droit Français et Étranger**, 76, 1998.
- BOTTÉRO, J. Désordre économique et annulation des dettes en Mésopotamie à l'époque paléo-babylonienne. **Journal of the Economic and Social History of the Orient**, 4, 1961.
- _____. L'annulation périodique des dettes en Mésopotamie. **Lettre de Ligugé**, 292, 2000.
- BOUZON, E. O alcance social da *simdat sharrim* nos contratos paleobabilônicos de Larsa. **Cadmo**, 2, 1993.
- _____. Die soziale Bedeutung des *simdat-sharrim*-Aktes nach den Kaufverträgen der Rim-Sin-Zeit. In: DIETRICH, M.; LORETZ, O. (Ed.) **Vom Alten Orient zum Alten Testament**. Neukirchen, 1995.
- CHARPIN, D. Les décrets royaux à l'époque paléo-babylonienne, à propos d'un ouvrage récent. **Archiv für Orientforschung**, 34, 1987.
- _____. Les édits de "restauration" des rois babyloniens et leur application. In: NICOLET, C. (Ed.) **Du pouvoir dans l'Antiquité: mots et réalités** (Cahiers du Centre Glotz, 1). Genève, 1990.
- CHARPIN, D. Le "bon pasteur": idéologie et pratique de la justice royale à l'époque paléo-babylonienne. **Lettres Orientales**, 5, 1996.
- _____. Les prêteurs et le palais: les édits de *mīsharum* des rois de Babylone et leurs traces dans les archives privées. In: BONGENAAR, A. C. V. V. (Ed.) **Interdependency of institutions and private entrepreneurs**. Leiden, 2000.
- _____. Le statut des "codes de lois" des souverains babyloniens. In: SINEUX, P. (Ed.) **Le législateur et la loi dans l'Antiquité**. Hommage à Françoise Ruzé. Caen, 2005a.
- _____. Les dieux prêteurs dans le Proche-Orient amorrite (c. 2000-1600 av. J. C.). **Topoi**, 12/13, 2005b.
- CHIRICHIGNO, G. C. **Debt-slave in Israel and the ancient Near East**. Sheffield, 1993.
- EPSZTEIN, E. **La justice sociale dans le Proche-Orient ancien et le peuple de la Bible**. Paris, 1983.
- FINET, A. (Ed.) **Les pouvoirs locaux en Mésopotamie et dans les régions adjacentes**. Bruxelles, 1982.
- FOSTER, R. Social reform in ancient Mesopotamia. In: IRANI, K. D.; SILVER, M. (Ed.) **Social justice in the ancient world**. London, 1995.

- GLASSNER, J.-J. **Chroniques mésopotamiennes**. Paris, 1993.
- HUDSON, M.; MIEROOP, M. VAN DE (ed.) **Debt and economic renewal in the ancient Near East**. Bethesda, 2002.
- JONES, P. Divine and non-divine kingship. In: SNELL, D. (Ed.) **A companion to the ancient Near East**. Oxford, 2005.
- KRAUS, F. R. **Königliche Verfügungen in altbabylonischer Zeit** (Studia et Documenta ad Iura Orientis Antiqui Pertinentia, 11). Leiden, 1984.
- LAFONT, S. Nouvelles données sur la royauté mésopotamienne. **Revue Historique de Droit Français et Étranger**, 73, 1995.
- _____. Le roi, le juge et l'étranger à Mari et dans la Bible. **Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale**, 92, 1998.
- LANDSBERGER, B. Die babylonischen Termini für Gesetz und Recht. In: FRIEDRICH, J.; LAUTNER, J. G.; MILES, J. (Ed.) **Symbolae ad Iura Orientis Antiqui Pertinentes Paulo Koschaker Dedicatae** (Studia et Documenta Ad Iura Orientis Antiqui Pertinenti, 2). Leiden, 1939.
- LAUNDERVILLE, D. **Piety and politics**. The dynamics of royal authority in Homeric Greece, Biblical Israel, and old Babylonian Mesopotamia. Grand Rapids, 2003.
- LEMICHE, N. P. Justice in Western Asia in antiquity, or: why no laws were needed! **Chicago-Kent Law Review**, 70, 1995.
- LIVERANI, M. (Ed.) **Akkad, the first world empire**. Structure, Ideology, traditions. Padova, 1993.
- _____. The deeds of ancient Mesopotamian kings. In: SASSON, J. (Ed.) **Civilizations of the ancient Near East**, v. 3, New York, 1995, p. 2353-2366.
- _____. Ancient Near Eastern cities and modern ideologies. In: WILHELM, G. (Ed.) **Die orientalische Stadt: Kontinuität, Wandel, Bruch**. Saarbrücken, 1997.
- MATTHIAE, P. **Il sovrano e l'opera**. Arte e potere nella Mesopotamia antica. Roma, 1994.
- MICHALOWSKI, P. Divine Heroes and Historical Self-Representation: From Gilgamesh to Shulgi. **Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies**, 16, 1988.
- _____. The mortal kings of Ur: a short century of divine rule in ancient Mesopotamia. In: BRISCH, N. (Ed.) **Religion and power**. Divine kingship in the ancient world and beyond. Chicago, 2008.

MURPHY, S. B. The notion of moral economy in the study of ancient Near East. In: PROSECKY, J. (Ed.) **Intellectual life of the ancient Near East**. (43^{ème} Rencontre Assyriologique Internationale). Prague, 1998.

OLIVIER, H. Restitution as economic redress: the fine print of the old Babylonian *mêsharum* edict of Ammisaduqa. **Journal of Northwest Semitic Languages**, 24, 1998.

OPPENHEIM, L. The Sumerian king list. In: PRITCHARD, J. B. (Ed.) **Ancient Near Eastern texts relating to the Old Testament**. Princeton, 1969.

OTTO, E. Soziale Restitution und Vertragsrecht: *mîsharu(m)*, (an)-*durâru(m)*, *kirenzi*, *parâ tarnumar*, *sh^cmitta* und *d^crôr* in Mesopotamien, Syrien, in der hebräischen Bibel und die Frage des Rechtstransfers im alten Orient. **Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale**, 92, 1998.

PINTORE, F. La struttura giuridica. In: MOSCATI, S. (Ed.) **L'Alba della Civiltà**, vol. 1. Torino, 1976.

PORTER, B. N. Interactions of ritual and politics in Mesopotamia: an introduction. In: PORTER, B. N. (Ed.) **Ritual and politics in ancient Mesopotamia**. New Haven, 2005.

PROOSDJI, B. A. VAN. *Shar mêsharim*. Titre des rois babyloniens comme législateurs. In: DAVID, M.; GRONINGEN, B. A.; VAN e MEIJERS, E. M. (Ed.) **Symbolae ad jus et historiam antiquitatis pertinentes Julio Christiano Van Oven dedicatae**. Leiden, 1946.

REDE, M. **Família e patrimônio na antiga Mesopotâmia**. Rio de Janeiro, 2007.

RUSSEL, J. M. **Sennacherib's "Palace without rival" at Nineveh**. Chicago, 1991.

SACK, R. H. **Images of Nebuchadnezzar**. The emergence of a legend. London, 1991.

SERI, A. **Local power in old Babylonian Mesopotamia**. London, 2006.

SLANSKI, K. E. The Mesopotamian "rod and ring": icon of righteous kingship and balance of Power between palace and temple. In: CRAWFORD, H. (Ed.) **Regime change in the ancient Near East and Egypt**. Oxford, 2007.

SUTER, C. **Gudea's temple building**. The representation of an early Mesopotamian ruler in text and image. Groningen, 2000.

SZLECHTER, E. Les anciennes codifications en Mésopotamie. **Revue Internationale des Droits de l'Antiquité**, 4, 1957.

THOMPSON, E. P. The moral economy of the English crowd in the Eighteenth century. **Past and Present**, 50, 1971.

WEINFELD, M. **Social justice in ancient Israel**. Jerusalem, 1995.

WESTBROOK, R. Social justice in the ancient Near East. In: IRANI, K. D.; SILVER, M. (Ed.) **Social Justice in the ancient world**. London, 1995.

_____. Slave and master in ancient Near Eastern law. **Chicago-Kent Law Review**, 70, 1995.

WESTENHOLZ, J. G. **Legends of the kings of Akkade**. Winona Lake, 1997.

_____. The Good Shepherd. In: PANAINO A.; PIRAS, A. (Ed.) **Schools of Oriental Studies and the Development of Modern Historiography**. (Melammu Symposia, 4). Milano, 2004.

ZACCAGNINI, C. Sacred and human components in ancient Near Eastern Law. **History of Religions**, 33, 1994.

Notas

¹ Para o problema, ver o excelente capítulo de MICHALOWSKI (2008): o autor reforça a excepcionalidade do fenômeno da divinização do rei e também sugere que ela afronta a natureza sacra da realeza ao deslocar o rei do tradicional papel de intermediário, que se situava além das duas categorias elementares (o humano e o divino), para inseri-lo no universo dos deuses. Ao divinizar-se, o rei “*rompia o estado limiar de ser que o dotava de poder para mediar entre os céus e a terra*” (p. 41).

² Para a edição dos textos, ver GLASSNER, 1993. Para uma análise das narrativas dos feitos reais, ver LIVERANI, 1995. Os exemplos relativos ao uso da força militar destrutiva por parte do rei são abundantes nos textos mesopotâmicos, mas conviria citar, pela sua ampla repercussão na posteridade, o caso de Nabucodonosor II (604-562), destruidor do templo de Jerusalém em 587; cf. o estudo de SACK, 1991, especialmente o capítulo 4, e a recente biografia de ARNAUD, 2004.

³ JONES, 2005, mostra como, sobretudo a partir do primeiro milênio, o rei é considerado igualmente um fator de tensão, que necessita ser controlado. Essa faceta caótica, que se aprofunda com o tempo, apenas reforça a ideia de que, originalmente, prevaleceu a associação entre o rei e a ordem do universo.

⁴ No geral, o conceito de *kittum* aproxima-se bastante da *Maat* egípcia. À semelhança do que ocorre no Egito, a noção mesopotâmica também é personificada na figura de uma deusa, filha de Shamash, deus da justiça por excelência. É preciso notar que, em contrapartida à responsabilidade régia, a participação de cada indiví-

duo no ordenamento do mundo implica uma adequação à ética do viver justamente: o desvio de conduta é, assim, facilmente assimilado a um atentado contra a ordem divina e, conseqüentemente, régia. Ver PINTORE, 1976, p. 426 ss.

⁵ A literatura é vasta; ver, em geral: KRAUS, 1984, que atualiza e expande obra anterior do autor; BOUZON, 1993, aprofundado em BOUZON, 1995; CHARPIN, 1987 e 1990; BOTTÉRO, 1961 e 2000; e, por último, REDE, 2006.

⁶ Para a terminologia, ver os dicionários especializados s.v.: W. Von Soden - *Akkadisches Handwörterbuch*. 3 volumes. Wiesbaden, 1965-1981 e *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*. Ver igualmente: LANDSBERGER, 1939, assim como os trabalhos de Bouzon e Kraus citados na nota anterior.

⁷ Ver CHARPIN, 2000. Recentemente, o mesmo autor demonstrou que os editos atingiam igualmente os empréstimos de necessidade feitos pelos templos (CHARPIN, 2005b). Ver igualmente BORD, 1998, e os artigos reunidos por HUDSON e MIEROOP, 2002.

⁸ Resumo, aqui, os aspectos gerais mais comuns dos decretos reais. No entanto, nem sempre todos eles estão presentes em cada uma das manifestações do fenômeno: por exemplo, no decreto mais importante de cujo texto dispomos, do rei babilônico Ammi-Saduqa (1646-1626), nenhuma menção é feita à anulação das vendas imobiliárias; inversamente, as compensações pagas pelos compradores em função da intervenção real são atestadas nos contratos de Larsa, nos séculos XIX e XVIII a.C., mas, justamente, não conhecemos nenhum decreto dos reis daquela cidade.

⁹ Para o paralelo com a Bíblia, ver, dentre outros, EPSZTEIN, 1983; WEINFELD, 1995, especialmente o capítulo 2; OTTO, 1998.

¹⁰ Por exemplo, CHARPIN, 1980; FOSTER, 1995 e OLIVIER, 1998.

¹¹ Embora reconhecendo os componentes religiosos da noção de lei entre os mesopotâmios, Zaccagnini pondera que estes podem ter sido superestimados pela historiografia e salienta que a necessidade de reafirmar um ideal de justiça e equidade era uma necessidade do sistema para evitar rebeliões e desordens (ZACCAGNINI, 1994).

¹² Para a noção de “economia moral”, ver o trabalho clássico de THOMPSON, 1971, bem como a tentativa de sua aplicação na história mesopotâmica por MURPHY, 1998.

RESENHA

FITZGERALD, William. **Slavery and the Roman Literary Imagination**. London: Cambridge University Press, 2000. (Roman Literature and its Contents)

*Sônia Regina Rebel de Araújo**

O tema da ideologia escravista vem ocupando os interesses dos historiadores da Antiguidade Clássica há várias décadas. Um dos livros notáveis sobre este assunto é **Escravidão Antiga e Ideologia Moderna**, de Moses Finley, cuja primeira edição remonta a 1980 e que criou um verdadeiro paradigma nos estudos da escravidão no mundo antigo. Seu terceiro capítulo, “Escravidão e Humanidade”, sobretudo, dá os contornos principais para a abordagem de fontes literárias sobre escravidão, por afirmar que “*é o tema da escravidão que sugere a abordagem [literária]*” (FINLEY, 1991, p. 97-127)¹.

Outro livro fundamental para os estudiosos da escravidão antiga e a ideologia escravista é o de autoria de Peter Garnsey, **Ideas of Slavery from Aristotle to Augustine**, London, Cambridge University Press, 1996, em que aborda: atitudes em relação à escravidão, que vão, num amplo espectro, da aceitação total do sistema escravista até críticas a aspectos deste sistema, e mesmo, palavras de justiça e delicadeza em relação aos escravos; teorias aristotélica e estoica sobre a escravidão, e a derivada dos teólogos cristãos –

* Professora associada do Departamento de História da UFF e do PPGH, e membro do Ceia-UFF.

inclusive a visão de escravidão como metáfora –, que tanto influenciaram os teóricos da escravidão no Novo Mundo (como um Antonil, por exemplo), que elaboraram justificativas para a aceitação da escravidão, por um lado, e recomendaram um tratamento “mais humano” dos escravos, por outro.

William Fitzgerald é historiador americano, Professor of Classics and Comparative Literature, na Universidade da Califórnia e San Diego, autor de vários livros sobre a inter-relação entre História e Literatura². Seu livro aqui examinado é de suma importância tanto para os estudiosos da escravidão em todas as épocas, especialmente a Antiguidade, a ideologia escravista, quanto para aqueles que se interessam pelas relações entre Literatura e História.

Trata-se de um livro sobre a presença de escravos no pensamento e na literatura latinos, o que, de saída, segundo o autor, apresenta o problema da primazia temática do escravo doméstico sobre os escravos rurais, assim como o de que o ponto de vista é dos letrados, portanto, o dos senhores, não o dos escravos. Afirma a onipresença dos escravos na vida dos romanos e que viver com escravos significava várias coisas: em primeiro lugar, indicava um viver civilizado, assim como usar talheres para comer; por outro lado, significava conviver com coisas desagradáveis, mas inevitáveis, como a doença e a morte. Fitzgerald analisa o papel dos escravos na imaginação dos autores latinos, na longa duração do início da República aos Padres da Igreja.

Em seus cinco capítulos, o autor discute vários aspectos da ideologia escravista presentes nos textos literários e fala sobre a experiência real ou imaginária de amos e amas viverem com escravos. O cap. 1, “O outro self: proximidade e simbiose”, mostra o escravo como um outro ser distinto do amo, mas, ao mesmo tempo, como parte do corpo do amo, em simbiose com ele. O segundo capítulo, “Castigo: licença, (auto)controle e fantasia”, enfoca o escravo como indivíduo para ser punido e ter licença para cometer erros, devido à sua inferioridade. Em outras palavras, espera-se que o escravo, devido à sua “natural inferioridade”, cometa erros, apresente sérios defeitos de caráter, que o amo terá que suportar, mas também corrigir. “Escravos entre os livres”, o terceiro capítulo, discute o papel do escravo como substituto do amo, ou mediador entre livres. O tema da metáfora da escravidão como parte estruturante do pensamento romano é desenvolvido no quarto capítulo, “O *continuum* de (servis) relações.” Finalmente, no quinto capítulo, “Escravidão e metamorfoses”, o autor examina escravidão e manumissão como *locus* para discutir mobilidade social expressa através de imagens de metamorfose e hibridismo, e mostra o significado da

metamorfose em relação ao tema da escravidão, abordando, principalmente, **O Asno de Ouro**, de Apuleio, e as imbricações deste romance com outros gêneros, como a fábula.

A influência teórica de M. Finley pode ser observada no primeiro capítulo, quando o autor comenta extensamente a ambiguidade do escravo: ao mesmo tempo ser humano e propriedade. Ao mesmo tempo, Fitzgerald apoia-se no conceito marxista de *contradição*, pois a presença de escravos implica viver entre tensões e conflitos. Um exemplo da inevitabilidade de viver com escravos e com contradições pode ser constatado no fato de que o escravo é visto como parte do corpo do amo, pois ele é essencial como um olho e, ao mesmo tempo, irritante como uma coceira. O paradoxo consiste em que o escravo é a mão e a coceira; a mão agrava a coceira do olho. Outro paradoxo presente nas relações escravistas: o amo deseja que o escravo seja uma extensão de seus desejos e, ao mesmo tempo, que tenha iniciativa para melhor servi-lo (FITZGERALD, 2000, p. 6-8; 23-4).

Ainda sobre a contribuição do texto fundador de Finley sobre este livro, verifica-se o aporte sobre os rotineiros castigos dos escravos. A análise do vocabulário latino em relação à escravidão é uma das qualidades mais relevantes deste livro. Por exemplo, o verbo latino *vapulo*, significando bater, fustigar, aparece em Plauto, *Mercator*: “*Nós não necessitamos de escravas, exceto para ter alguém para tecer, moer o trigo, cortar lenha, fiar sua roupa, limpar a casa, para a gente bater*” (*vapulo*) (FITZGERALD, 2000, p.33). Se o escravo, na ideologia escravista, é um ser para apanhar, ser açoitado, e o chicote é o símbolo primário do poder do amo sobre o escravo, uma das mais importantes marcas – ou características – do corpo do homem livre é que seu corpo é imune a castigo; o homem livre que apanha e é chicoteado em público, é agredido frontalmente em sua honra. Por sua vez, o escravo não tem honra, mas uma das discussões mais interessantes desta obra versa sobre a virtude do escravo: o autor conclui que esta é relativa ao amo, ou seja, o escravo leal, que permanece ao lado do amo e o auxilia em suas dificuldades, é virtuoso.

O quinto capítulo apresenta uma das discussões mais interessantes deste livro, o do tema da metamorfose em animais como indício de cair em escravidão. O autor analisa três ocorrências de metamorfoses em textos latinos: a *Onírica*, de Artemidoro, em que sonhar com bestas de carga poderia significar cair em escravidão; as fábulas, tanto de Esopo quanto de Fedro, um gênero apontado como tendo origem entre escravos letrados, em que se criticam pessoas através da imagem dos animais; e o *romance grego*,

de autoria de Apuleio de Madaura, **O Asno de Ouro**, em que se verifica a metamorfose de um cidadão romano chamado Lúcio em asno, suas desventuras na pele do asno que, em tudo, se assemelham à trajetória dos escravos, até alcançar a recuperação da forma humana, numa segunda metamorfose, graças à intervenção da deusa Ísis.

Esta obra é muito significativa para a observação da ideologia escravista, por vários motivos. Em primeiro lugar, a aparência do asno indica escravidão, tanto por causa do couro grosso – *corio* – que implica castigos físicos, quanto pelas orelhas grandes, que indicam curiosidade, um dos defeitos dos escravos mais recorrentes na literatura (FITZGERALD, 2000, p.102-106). Em segundo lugar, a simbiose entre prazer e trabalho explorado, comum na visão dos letrados romanos sobre o corpo dos escravos, aparece na figura do asno, que é um ser simultaneamente para o trabalho alienado e para o prazer do amo. (FITZGERALD, 2000, p.94-99). A metáfora que une escravos a animais aparece várias vezes, tanto quando Lúcio chama seu cavalo de *famulus*, quanto na ocorrência, no livro XI, do sonho de Lúcio, na véspera de sua iniciação ao culto de Ísis, com a chegada de um escravo chamado Candido, e de fato com a recuperação de seu cavalo branco (*candidus*). Lembro, ainda, que *metaphorá* é a palavra latina, de origem grega, que significa, nas duas línguas, transporte, e sua montaria era o cavalo branco.

Finalmente, uma excelente e original contribuição deste livro para o debate sobre a obra apuleiana, bem como sobre o cristianismo primitivo, é aquela que une a esfera religiosa e a escravidão, e a origem do cristianismo como religião de escravos, assim como uma discussão sobre religião de salvação, aproximando o culto isíaco do cristianismo.

Por tudo isso, este livro é excelente tanto para aprofundar discussões sobre literatura latina como fonte para o historiador da Antiguidade Clássica, quanto sobre escravidão e ideologia escravista em bases muito consistentes e originais.

Notas

¹ A edição utilizada é FINLEY, M. I. **Escravidão Antiga e Ideologia Moderna**. Trad. Norberto Guarinello. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

² Algumas obras de W. Fitzgerald: **Agonistic Poetry: the Pindaric Mode in Pindar, Horace, Hoelderlin and the English Ode, 1987**; **Cattullan Provocations: Liric Poetry and the drama of Position, 1995**.

RESENHA

McKEOWN, N. **The Invention of Ancient Slavery?**
London: Duckworth, 2007, 174 p. (Duckworth
Classical Essays)

OS DESAFIOS DO ESTUDO DA ESCRAVIDÃO ANTIGA

*José Ernesto Moura Knust**

Niall McKeown, professor de História Antiga da Universidade de Birmingham, inicia seu primeiro livro anunciando um desafio: “Este é um livro sobre as coisas em que os historiadores querem acreditar sobre a escravidão antiga e como nós damos um jeito de acreditar neles” (p.7). E afirma, em seguida, que pretende mostrar nessa análise como as narrativas do passado refletem nossos próprios valores e o que pretendemos ver no passado. Um primeiro parágrafo desses obriga McKeown a se posicionar quanto à influência pós-moderna na teoria da História. Ele admite ser seu livro “escrito na sombra do desafio pós-moderno” (p.8), mas nega que isto faça dele um pós-modernista. Citando Georg Iggers, McKeown afirma haver diferenças entre aceitar que o conhecimento histórico é extremamente complexo, mas que pessoas reais viveram uma história real que tentamos descobrir, e negar qualquer pretensão de realismo nas análises históricas.

* Mestrando em História no PPGH-UFF, bolsista do CNPq e membro do Ceia-UFF.

Algumas interessantes propostas de reavaliação da objetividade do conhecimento histórico apontam para a ideia de objetividade significar o respeito às regras metodológicas da disciplina e a intersubjetividade. Porém, McKeown afirma que, mesmo respeitando tais regras, historiadores podem chegar a conclusões muito diversas, usando o mesmo conjunto de fontes. Isto é, e aqui somos apresentados à verdadeira tese do livro, que será o fio condutor da obra: “As fontes podem ser usadas para nos dar visões muito diferentes [do escravismo antigo]” (p.9). McKeown pretenderá mostrar, a cada capítulo, como as fontes que um pesquisador usa para embasar sua argumentação podem ser usadas, de alguma maneira, para refutar sua própria argumentação, ou para embasar uma interpretação diametralmente oposta a sua.

A partir disso, McKeown traça um amplo, variado e extremamente informativo quadro acerca da historiografia dedicada ao escravismo antigo nos últimos cem anos. Todas as grandes correntes e “escolas” são visitadas através da análise de, pelo menos, um de seus mais importantes autores: os alemães do grupo de Mainz, através de F. Kudlien, e os franceses do grupo de Besançon, por M. Garrido-Hory, no capítulo 2; a historiografia marxista oriental, através da obra de Trofimova e Staerman, no capítulo 3; e a historiografia anglo-saxã, por K. Bradley, no capítulo 4. Sente-se apenas a ausência de considerações de maior porte acerca dos trabalhos dos marxistas italianos ligados ao Instituto Gramsci, como Andrea Carandini.

Além disso, os capítulos finais se dedicam a analisar os novos caminhos traçados por esta historiografia nos últimos quinze anos: os estudos sobre a escravidão no imaginário literário romano, como de W. Fitzgerald, K. Hopkins, K. McCarthy e o próprio K. Bradley, dentre outros, no capítulo 5; os estudos, a partir de uma metodologia baseada em um “quantitativismo probabilístico” derivado dos estudos de demografia histórica, interessados na questão do abastecimento de escravos desenvolvida, principalmente, por W. Harris e W. Scheidel, no capítulo 6; assim como os novos estudos sobre a escravidão na Grécia, de Peter Hunt e Page DuBois, no capítulo 7.

Dentre tantas análises, a do primeiro capítulo pode nos servir de exemplo paradigmático da abordagem de McKeown sobre a delicada questão historiográfica a que se propõe. “The Changing Face of Roman Slavery” faz uma comparação entre dois tipos de abordagens sobre a questão da influência racial da população liberta na história romana: a de autores da década de 30, como Teney Frank e Mary Gordon, e a de obras mais recentes,

como Susan Treggiari e Andrew Wallace-Hadrill. Todos esses autores identificaram, a partir de dados epigráficos ratificados por evidências literárias, uma grande influência demográfica estrangeira na Itália romana, associada, principalmente, à alta taxa de manumissão de escravos em Roma. Porém, tal influência era vista como uma das causas do declínio da civilização romana para os primeiros, enquanto os últimos apontavam contribuições que essa miscigenação teria trazido para a sociedade romana. Como decidir qual visão é melhor? McKeown não hesita em apontar sua preferência pela segunda, porém nos desafia: isto pouco tem a ver com as fontes. Para ele, as posições de Frank e Gordon são ratificadas pelas fontes, assim como a posição de Treggiari e Wallace-Hadrill. Na verdade, os autores mais recentes não refutariam a visão anterior, apenas mudariam o foco de abordagem. A escolha entre as duas posições depende, por conseguinte, mais de questões normativas do que de critérios objetivos de análise das fontes.

Percebemos que McKeown parte de uma premissa oculta problemática em seu raciocínio: uma argumentação só é absolutamente válida e inapelável quando deriva *inteiramente* das fontes e quando, também *unicamente* a partir destas, refuta as visões alternativas. Isto é, qualquer afirmação que não parta estritamente da empiria é mera conjectura. Na verdade, Positivismo e Pós-Modernismo compartilham tal percepção. A diferença está no fato de, a partir disto, o Pós-Modernismo, ao perceber a impossibilidade de construção de um conhecimento estritamente empírico, considerar qualquer conhecimento histórico de tipo ficcional¹.

Se, por um lado, McKeown não parece compartilhar esse ceticismo exacerbado pós-moderno, por outro, ele não nos deixa claro qual é sua posição frente a tal questão. Afirmar apenas que acredita que o passado é um dado real sobre o qual tentamos descobrir realidades, o afasta do Pós-Modernismo, mas diz pouco frente às complexas problematizações a que faz frente a produção historiográfica. Ademais, a superação das teses racialistas de T. Frank e companhia não é tão relativa como quer McKeown. Em favor de seu argumento, ele afirma que o essencial sobre essas teses racialistas é que elas são consistentes com as fontes, primárias. A própria opinião dos romanos embasa tal tese. Ora, isto em absolutamente nada corrobora as teses racialistas. Há tempos os historiadores já sabem que não podem ficar reféns das opiniões presentes nas fontes, e um dos passos fundamentais das ciências sociais, como muito bem explicitou Pierre Bourdieu, é o processo de ruptura com essa “sociologia espontânea” que os próprios atores sociais

utilizam para descrever sua realidade. Afirmar, como faz McKeown, que o paradigma racista apenas foi deixado de lado, e não refutado (p.23), é simplesmente relegar cem anos de conquistas da teoria social e da antropologia como meros desenvolvimentos ideológicos do século XX.

Porém, não podemos ser tão severos em nossa avaliação. A intenção de McKeown, nese livro, é muito mais alertar historiadores da escravidão antiga aos sérios problemas teórico-metodológicos que permeiam seu trabalho, do que enfrentar diretamente a dura questão do desafio pós-moderno à Epistemologia da História. E seu livro é extremamente bem-sucedido no que se propõe. Além disso, é um livro extremamente informativo acerca da historiografia da área (e escrito de uma maneira leve e acessível), sendo de leitura muito válida para aqueles que têm interesse em saber o que se passa no mundo das pesquisas sobre a escravidão antiga: os próprios pesquisadores do tema, pesquisadores de áreas afins, ou mesmo, curiosos.

Notas

¹ Sobre esta crítica ao Pós-Modernismo, ver Chris Lorenz, *You got your History, I got mine*. *ÖZG*, 10, 1999 e *Idem*, *Can Histories be true? Narrativism, positivism and the 'Metaphorical turn'*. *History & Theory*, 37, 1998.