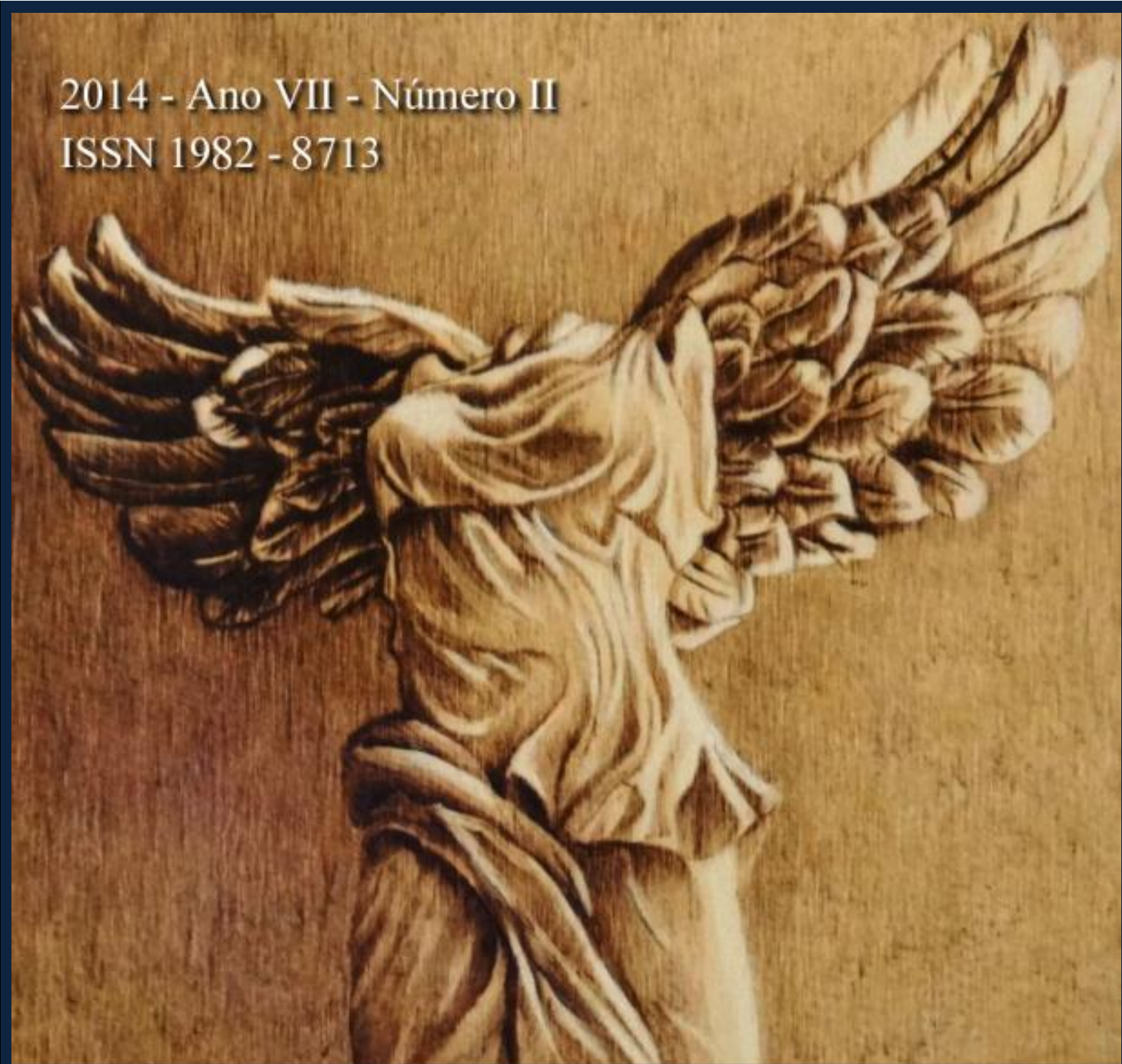


2014 - Ano VII - Número II

ISSN 1982 - 8713



NEARCO

Revista Eletrônica de Antiguidade

Núcleo de Estudos da Antiguidade - UERJ

**Reitor**

Ricardo Vieira Alves de Castro

Vice-reitor

Christina Maioli

Extensão e cultura

Nádia Pimenta Lima

IFCH - INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**Diretor**

Dirce Eleonora Rodrigues Solis

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**Chefe**

Beatriz Vieira (pro tempore)

Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UERJ)

Lucia Maria Bastos P. das Neves

NEA - NÚCLEO DE ESTUDOS DA ANTIGUIDADE**DIRETORA**

Maria Regina Candido

EDITORES

- *Prof.^a. Dr.^a. Maria Regina Candido*
- *Prof. Ms. Junio Cesar Rodrigues Lima*

DIAGRAMADORES

- *Prof. Ms. Junio Cesar Rodrigues Lima*
- *Prof. Rafael Silva*
- *Prof. Doutorando José Roberto de Paiva Gomes*

REVISOR DE PERIÓDICO

- *Prof. Ms. Renan M. Birro*

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. André Leonardo Chevitarese - Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Prof.^ª Dr.^ª Carmen Soares - Universidade Coimbra
- Prof. Dr. Daniel Ogden - Exeter University London
- Prof. Doutorando Devid Valério Gaia - Universidade Federal de Pelotas
- Prof. Dr. Fabio Faverrani - Universidade Federal de Ouro Preto
- Prof. Dr. Fábio Joly - Universidade Federal de Ouro Preto
- Prof.^ª Dr.^ª Margaret M. Bakos - Pontifícia Universidade Católica - RS
- Prof.^ª Dr.^ª Maria Cecília Colombani - Universidad Moron - Universidad Mar Del Plata
- Prof.^ª Dr.^ª Maria do Carmo Parente Santos - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. Vicente Carlos R. Alvarez Dobronuka - Universidade de Brasília

CONSELHO CONSULTIVO

- Prof. Dr. Claudio Umpierre Carlan - Universidade Federal de Alfenas
- Prof.^ª Ms.^ª Giselle Marques Câmara - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. Fábio Vergara - Universidade Federal de Pelotas
- Prof. Dr. Julio César Gralha - Universidade Federal Fluminense - Pólo Campos dos Goytacazes
- Prof.^ª Dr.^ª Kátia Maria Paim Pozzer - Universidade Luterana do Brasil - Canoas
- Prof.^ª Doutoranda Liliâne Coelho - Centro Universitário Campos de Andrade
- Prof.^ª Ms.^ª Miriam Lourdes Imperizielles Luna da Silva - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. Moacir Elias Santos - Centro Universitário Campos de Andrade
- Prof.^ª Dr.^ª Renata Senna Garraffoni - Universidade Federal do Paraná
- Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari - Universidade Estadual de Campinas



Capa: Junio Cesar Rodrigues Lima

KOSTIRI, Athena. Winged Victory of Samothrace
<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=80872>

Editoração Eletrônica: Equipe NEA
www.nea.uerj.br

Indexado em Sumarios.org e AWOL – Ancient World On-line

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS / CCS/A

N354 Nearco: revista eletrônica de antiguidade. - Vol. 1, Ano VII, n.2
(2014) – Rio de Janeiro:UERJ/NEA, 2014 - v.14 : il.

Semestral.
ISSN 1982-8713

1. História antiga - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Núcleo de Estudos da Antiguidade.
CDU 931(05)



Sumário

Editorial

Maria Regina Candido; Junio Cesar Rodrigues Lima, 6

Artigos: História, imagem e cinema

O HISTORIADOR E O IMPERADOR: A(S) IMAGENS DE AUGUSTO NA OBRA TACITEANA

João Victor Lanna de Freitas, 7

AS CONVERSÕES DE PAULO: UMA BREVE ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS TELAS DE CARAVAGGIO E AS NARRATIVAS DE CONVERSÃO EM ATOS

Juliana B. Cavalcanti, 33

ECOS DO PASSADO: A RECEPÇÃO DOS ÉPICOS DE HOMERO EM FINAL FANTASY IX

Lúcio Reis Filho, 52

BANQUETES ROMANOS: COMENSALIDADE, HIERARQUIA E PODER NA ROMA ANTIGA

Marcus Vinícius Macri Rodrigues, 72

HISTÓRIA ANTIGA E SEUS PESQUISADORES NOS VIDEOGAMES: UMA LEITURA

Marina Fontolan, 80

A IMAGÉTICA DE TESEU COMO DISCURSO DE LEGITIMAÇÃO

Rafael Silva dos Santos, 90

ELMO, ESCUDO E BOTA: TRÊS MUNDOS GREGOS PARA A MULHER-MARAVILHA (GRÉCIA ANTIGA, DÉCADA DE 40 E DÉCADA DE 80)

Sávio Queiroz Lima, 100

"... E ELE TERIA CAÇADO BIN LADEN ATÉ O AFGANISTÃO, SE FOSSE PRECISO": O ALEXANDER, DE OLIVER STONE, E A POLÍTICA NORTE-AMERICANA

Thiago do Amaral Biagotto, 114

Ensaio

LA ROVINA DEI LIBRI DI ANZIO NEL DE INDOLENTIA DI GALENO

Enzo Puglia, 125

Resenha

GONZÁLEZ ECHEGARAY: UMA INTRODUÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA A FLÁVIO JOSEFO

André Ricardo Nunes dos Santos, 134

Editorial

Este número da Revista Eletrônica de Antiguidade NEARCO ratifica o Núcleo de Estudos da Antiguidade (NEA/UERJ) como um lugar de divulgação e produção do saber acadêmico. Nesses dezesseis anos de organização estabelecemos diversas publicações que tiveram a preocupação não somente de publicar artigos de professores renomados, mas de alunos de graduação e de pós-graduação com propostas de trabalhos interessantes e inovadoras.

Estamos na modernidade, ou na pós-modernidade e como historiadores devemos acompanhar as transformações do mundo. Quando divulgamos pesquisas em meios eletrônicos, novas formas de mídia e internet, nós objetivamos estabelecer ações que valorizem o diálogo interdisciplinar que permita ao historiador importar técnicas, teorias, métodos e problemáticas de outras áreas da ciência, contribuindo para uma análise histórica abrangente que proporcione a comunidade científica abordar temáticas associadas à instrumentalização e utilização de novas tecnologias.

Partindo desse pressuposto, a Revista NEARCO publica alguns artigos oriundos da XI Jornada de História Antiga da Universidade do estado do Rio de Janeiro que abordou o tema “História, imagem e cinema”. Os trabalhos publicados discutem assuntos que complementam ou ampliam o que alguns livros tratam de forma mais generalizada. Assim, ao divulgarmos tais pesquisas históricas procuramos enriquecer, ampliar o debate, propor novas metodologias e potencialidades originadas do senso crítico dos pesquisadores.

Boa Leitura!

*Prof.^ª. Dr.^ª. Maria Regina Candido
Prof. Ms. Junio Cesar Rodrigues Lima*

O HISTORIADOR E O IMPERADOR: A(S) IMAGENS DE AUGUSTO NA OBRA TACITEANA

João Victor Lanna de Freitas¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir como a *imago* de Augusto é retratada nas obras de Tácito, tendo em vista as relações de poder entre *princeps* e aristocracia. Procuramos analisar como a imagem criada envolta de Augusto e contrasta-la com aquela criada por Tácito. Através desse entendimento tentaremos compreender o que significou a fundamentação da figura do *princeps* na figura de Augusto, e a visão que o autor apresenta deste, como governante.

Palavras Chave: *Augusto; Principado; Tácito; Roma.*

ABSTRACT

This paper aims talk about to discuss how the *imago* of Augustus is portrayed in Tacitus works, in view of the relationships between *princeps* and aristocracy. We will analyze how the Augustus and will contrasted with that made for Tacitus. So, we will try understand what were the fundamentation of the *princeps* in Augustus figure, and the vision of Tacitus about this.

Key Words: *Augustus; Principate; Tacitus.*

O objetivo desse artigo é demonstrar de forma sucinta as principais conclusões retiradas da nossa monografia, apresentada em Abril de 2012. A finalidade desse trabalho foi mapear e historicizar como a *imago*² de Augusto (27 a.C – 14 d.C) foi

¹ Membro do Laboratório de Estudos Sobre o Império Romano (LEIR). Mestrando em História pela Universidade Federal de Ouro Preto. Bolsista CAPES/CNPQ com o projeto: *Malus princeps, optimus princeps: a imagem de Augusto no principado de Trajano*. Projeto este desenvolvido sob orientação do Prof. Dr. Fábio Faversani.

² Compreendendo *imago* como uma figuração mental (HORNBLLOWER & SPAWFORTH, 1996, p. 831) o

exposta nas obras do historiador romano Cornélio Tácito, tendo em vista as relações de poder entre *princeps* e aristocracia. O nosso texto se divide estruturalmente em três partes. Iniciaremos com uma breve exposição biográfica do autor e do contexto sob o qual ele escreveu, para a seguir, trabalhar com o nosso tema principal – a *imago* de Augusto na obra taciteana e, por fim, sumarizar nossas principais conclusões.

Iniciemos então pelo nosso autor. Presume-se que Públio (Caio) Cornélio Tácito viveu entre 56 d.C a 120 d.C. Plínio o Velho afirmou ter conhecido pessoalmente certo Cornélio Tácito³, habitante de classe equestre da Gália Narbonense (Plin. *Nat.* 7, 75). Já Plínio o Jovem lhe atribuiu origens itálicas (Plin. *Ep.* 9, 23, 2). Percebe-se assim que Tácito era certamente um componente de uma nova aristocracia – provincial e municipal - que surgia nos arredores de Roma, o centro político do Império. O *status* equestre de sua família certamente facilitou sua ascensão no *cursus honorum*⁴. Por volta de 76 d.C, casou-se com a filha de Gneu Júlio Agrícola, general de Domiciano, e cônsul em 77 d.C. Agrícola foi um dos aristocratas mais influentes daquele governo⁵ e essa união certamente ajudou a impulsionar a carreira política do jovem equestre. Até o final de sua vida, o historiador romano havia exercido as funções de questor, pretor, cônsul e procônsul na Ásia (SYME, 1958: 59-75).

processo de constituição de Augusto como um *exemplum* é fruto de certa tradição literária, que não foi imposta, mas sim assimilada por uma elite intelectual – da qual Tácito fazia parte - que compôs a maior parte das fontes escritas à que temos acesso. Nesse sentido a imagem de Augusto adquire o caráter de *imago*, dada que é uma figuração mental, uma representação, e não o imperador. É algo que parece, mas não é. Ao mesmo tempo a ação de representar nos direciona ao verbo *retraho* (retirar), cujo particípio passado, *retractus*, forma a palavra vernácula “retrato”. O termo qualifica a representação como uma escolha, uma forma de salientar aspectos selecionados da coisa em seu estado natural, buscando colocar algo em evidência (*evidentia*). Nesse sentido, discurso e realidade se comunicam incessantemente, pois a artificialidade do discurso evidencia diferentes aspectos da realidade

³ Provavelmente o pai ou um tio do historiador Tácito.

⁴ Segundo Mamede Queiroz Dias, em artigo publicado em 2012 pela Revista Cadernos de História: “Na esfera pública, o *cursus honorum*, caso bem realizado, representava a projeção social do aristocrata ao se inserir na administração dos negócios da República”. (DIAS, 2012, p. 56-70).

⁵ Mais sobre o *cursus honorum* de Agrícola e sua carreira política ver: Campbell, 1986, pp. 197-200.

As posições ocupadas por Tácito durante sua carreira política definiram claramente os grupos sociais com os quais ele dialogava; a aristocracia romana e provincial. Ao analisar a obra taciteana, o historiador William Johnson, afirma que o autor latino estava inserido em uma “cultura de leitura” (JOHNSON, 2012:11), composta por uma elite intelectual que assumia os traços e valores de sua época e contribuía para a consolidação de uma tradição, a qual os autores que se sucediam deveriam seguir e respeitar⁶. Sob essa perspectiva, as obras taciteanas, bem como a literatura latina em geral, tinham um sentido pedagógico, evidente através de uma escrita moralizante, que se enquadrava na concepção ciceroniana de história como mestra da vida (*magistra uitae*).

Sendo assim, é importante enxergarmos Tácito como um agente político e social dentro de seu contexto de escrita, pois conhecendo o seu público leitor/ouvinte torna-se mais fácil compreender as motivações e questionamentos levantados em suas obras. Na tentativa de entender o sentido político por detrás dos escritos taciteanos Dylan Sailor procurou, em sua obra *Writing and Empire in Tacitus* (SAILOR, 2008: 9-51), identificar o objetivo social da escrita taciteana. Para ele, o interesse de Tácito ultrapassava a mera função memorialística e retórica da literatura. Sailor descreve Tácito como um porta-voz ativo de um discurso referente à elite imperial romana, que tentava se mostrar autônomo frente à figura repressora do imperador.

Entretanto essa autonomia só era permitida, segundo o próprio Tácito, devido ao seu contexto de escrita; os principados de Nerva e Trajano. Esses governos foram descritos como “raros tempos de felicidade, em que é lícito pensar o que se quer e

⁶ O diálogo com o passado e com o presente foi uma característica recorrente da literatura latina. Tácito – que não foge a essa regra – deve ser compreendido dentro de seu contexto político, literário e social. Ele estava inserido dentro de um constante debate, que fazia parte do cotidiano literário da elite imperial da época⁶. Um intenso diálogo intelectual e cultural fica evidente nas Cartas de Plínio o Jovem, contemporâneo de Tácito. Ver: Plin. Ep. 1.13

dizer aquilo que se pensa”⁷. O elogio taciteano, no entanto, se referiu mais a uma liberdade quanto à tirania implacável de Domiciano (CONOLLY, 2009:267), do que a um aumento da participação política, já que, na prática, o principado de Trajano continuou restringindo a atuação política da aristocracia senatorial (BENNETT, 1997: 109). Tácito, bem como seu contemporâneo Plínio o Jovem⁸, conecta a *libertas* ao sentido de segurança pública. Para Tácito a cidadania romana goza *libertas* sob Trajano, porque eles agora vivem *securi*, livres do medo que reinava sob a tirania de Domiciano:

“Só agora nos volta o ânimo; e, embora logo no início deste felicíssimo século tenha o Imperador Nerva ligado de novo o que anteriormente era incompatível, império e liberdade, embora todos os dias aumente Nerva Trajano a felicidade da época e já não tenha a segurança pública de ficar apenas em esperança e voto, mas para si tenha tomado a confiança e a firmeza que no voto estavam o que é certo é que, pela natural debilidade humana, mais tardos são os remédios do que os males”. (Tac. *Agr.* 3, 1)

Ainda quando comparado ao governo de Domiciano, o contexto político inaugurado por Nerva e Trajano foi muito mais sensível à aristocracia senatorial, estabelecendo uma relação cordial com seus membros⁹ através de um sistema de patronato muito mais sólido e receptivo, que foi responsável por restaurar o direito dos senadores ao consulado ordinário – o que na prática havia se transformado mais em uma honraria do que em uma magistratura política com poderes reais – e criar outros cargos de *status* elevado para recompensar os membros desse grupo social (BENNETT, 1997:109).

Assim, como um membro da aristocracia senatorial, era natural que Tácito se

⁷ Tac. *Hist.* I, 1, 4.

⁸ Segundo John Conolly, a mensagem central do *Panegírico*, de Plínio o Jovem é que, sob Trajano, a cidadania romana goza *libertas* porque eles agora vivem *securi*, livre do medo. Prova da nova liberdade do medo é que Trajano se submete voluntariamente e abertamente a lei, diante dos olhos do público. (CONOLLY, 2009, p. 262).

⁹ Essa relação fica clara em Plin. *Pan.* 64, 2-4: "agora um *princeps* é o mesmo que um *privatus*, um imperador é igual àqueles que vivem sob sua proteção".

apresentasse receptivo ao novo governo, que por sua vez procurou valorizar a comunicação com seu grupo social, em detrimento de principados anteriores, como o de Domiciano, que repreendiam com grande violência a aristocracia senatorial. Além de elogiar os imperadores em questão – Nerva e Trajano – Tácito utiliza de suas obras para ressaltar os aspectos nocivos da tirania para o Império. A tirania impedia o florescimento da virtude e levava os cidadãos romanos à escravidão, caracterizada pela bajulação e medo. Como um aviso aos *principes*, Tácito narra destinos trágicos a todos os tiranos: Tibério foi assassinado por Macro e Calígula, que por sua vez foi morto, junto de toda a família, através de uma conspiração, o mesmo destino teve Domiciano mais de quarenta anos depois. Já Nero, outro exemplo de tirania na narrativa taciteana, foi forçado ao suicídio, traído por membros importantes de seu círculo de *amici*.

As cinco obras de Tácito que chegaram até nós – *Agricola*, *Germânia*, *Diálogo dos Oradores*, *Histórias* e *Anais* - só foram compostas sob os principados de Nerva e Trajano. Essas obras são referenciais para o estudo da organização do regime que chamamos de Principado. Tácito também é capaz de nos fornecer elementos que ajudam a compreender a dinâmica política da elite imperial, como a relação entre *principes*, *domus caesaris* e aristocracia. Além disso, os escritos taciteanos apresentam um objetivo moralizante e pedagógico¹⁰. Esse objetivo visa tanto estabelecer um ideal de comportamento aristocrático sob uma autocracia, como aconselhar aos *principes* a governarem se afastando da tirania.

Uma importante ferramenta retórica, muito utilizada pela historiografia romana na construção de *images* através de *personae*¹¹ literárias, foi a utilização dos

¹⁰ Essa função da historiografia taciteana fica evidente em *Ann.* III.65.1: “Resolvi que não deveria expor opiniões, senão as mais insígnies por seu caráter louvável (ou por notável opróbrio), pois creio ser esse o principal benefício destes meus *Anais*: que as virtudes não sejam silenciadas e que, mediante os fatos e ditos viciosos aqui rememorados, causemos temor à posteridade e à própria infâmia”.

¹¹ Essas *personae*, poéticas ou históricas, são localizadas, segundo Paulo Martins, nos mesmos *loci*

exempla. Nas fontes latinas o *exemplum* aparece qualificado como “a citação de algum feito ou dito do passado com a clara menção do nome do autor” (Retórica a Herênio; IV. 61). Essa citação ilustra um acontecimento passado ou uma pessoa digna de *imitatio*. Entendemos assim que o uso de “*exempla*” é satisfatório para compreendermos o sistema ético romano, baseado em uma filosofia estoica (WIRSZUBSKI, 1968, p. 146). A partir de uma história de *exempla* se garantiria a condenação dos maus atos que foram beneficiados pela época viciosa em que aconteceram, e a concessão de merecidas honrarias aos que por ela foram ignorados ou rebaixados (LANGLANDS, 2011: 100 - 122).

Mesmo que Tácito não tenha relatado diretamente sobre o principado de Augusto a importância que esse *princeps* tem no interior dessas obras¹² é evidente. Como poderemos ver nas páginas seguintes a imagem augustana perpassa sua época sendo, ainda no século II d.C, responsável por legitimar as ações daqueles que estavam envolvidos no jogo político romano.

communes, ou seja, uma mesma tradição literária compartilhada, que torna certas características prováveis a determinados personagens, levando a um certo decoro interno na descrição dos *exempla*, responsável por dar maior ênfase ou veracidade à descrição. Nesse sentido, tanto a história como a poesia compartilham de um mesmo objetivo retórico: persuadir. Segundo Martins: “O Aníbal de Tito Lívio é tão poético quanto seu Remo ou Rômulo. Aquiles de Homero não é mais fictício do que a Semprônia de Salústio. O Nero de Suetônio não é figurado tão diversamente sob o aspecto das convenções poético-retóricas do que o Cláudio de Sêneca. O Augusto de Horácio não diverge do de Suetônio. Isso ocorre, é lógico, mantendo-se as distinções genéricas que impõem tratamento diferenciado à matéria, sob todos os aspectos da composição”. Ou seja, o autor precisa se tornar claro, evidenciando aspectos comuns à audiência, tendo em vista a persuasão. Entretanto o discurso é feito a partir de escolhas, que levam ao autor privilegiar determinados aspectos da narrativa perante outros, tendo em vista a matéria e o conteúdo. Ver mais em: (MARTINS, 2008, p. 189-204).

¹² Durante a nossa pesquisa de iniciação científica fizemos um levantamento sobre a quantidade de vezes em que o nome de Augusto é mencionado dentro do conjunto das obras taciteanas. Vimos que o primeiro imperador romano é citado durante uma vez na *Vida de Agrícola*, nove vezes no *Diálogo dos Oradores*, 19 vezes nas *Historias* e 146 vezes nos *Anais*, totalizando 174 menções. Essas alusões a Augusto servem aos mais diversos objetivos. Podem ser uma forma tanto de comparar suas ações às de governantes posteriores, como uma maneira de recorrer à autoridade de seus atos e de sua linhagem para julgar os feitos dentro da *domus Caesaris*. Esse levantamento nos permitiu qualificar Augusto como um *exemplum*, dentro da obra taciteana.

Augusto e a *res publica restituta*

De sua fundação, até o fim do domínio etrusco (de 753 a.C a 509 a.C), a cidade de Roma foi monárquica. Com o fim da Monarquia, houve a instauração da *res publica*. Tal regime político ficou caracterizado pelo governo oligárquico, que com o passar dos séculos se concentrou nas mãos de um número cada vez mais reduzido de famílias (SYME, 2002. p.10-28). Essa aristocracia foi responsável por montar um aparelho estatal que preservava o poder através de uma série de magistraturas temporárias.

As conquistas romanas durante os séculos, a influência da cultura helênica e o grande acúmulo de poder por parte de alguns aristocratas, levaram, durante o século I a.C a uma constante luta pela monopolização das forças militares de poder, que garantiam um acesso privilegiado aos recursos econômicos do Império. Tal processo culminou na absorção de diversas magistraturas e no controle total das legiões por um só homem, Augusto (ECK, 2007:137-148). Esse processo de centralização do poder ultrapassou as arenas políticas e militares, monopolizando às práticas imagéticas do poder imperial. Essa monopolização entretanto não formou uma representação específica de Augusto, mas um conjunto de *images*, responsáveis por reunir nesse *princeps* um agrupamento de valores idealizados, que o aproximavam cada vez mais da esfera divina. Segundo Paulo Martins:

A representação de Otávio não é exclusivista, isto é, para cada título, investidura, poder, função ou cargo somam-se as representações específicas que contribuem para o acúmulo, para a amplificação e para a variação de possibilidades e, dessa maneira devem, ser aferidas as imagens do governante nos primeiros anos após o fim da República, em 44, até 14 d.C. (MARTINS, 2011:65).

O sentido místico por traz do nome “Augusto”¹³ se tornou tão forte, que

¹³ “Venerável”, “elevado” e “majestoso” são somente alguns dos significados do nome “Augusto” (HORNBLLOWER & SPAWFORTH, 1996, p.214). Como aponta o biógrafo C. Suetônio (69-130 d.C.), em sua obra *De Vita Caesarum*, no livro sobre a *Vida do Divino Augusto*, o nome Augusto foi dado a Otaviano por uma resolução de Munácio Plânco, e teria sido escolhido pois designava “um cognome não apenas

posteriormente, no decorrer da existência do Império Romano ele acabou sendo adotado como um título, sendo utilizado na designação de um soberano supremo. As *imagines* construídas pela literatura e a historiografia à respeito do primeiro imperador romano assumem grande importância no contexto da *res publica*. Já que o seu governo e as modificações que ele causou na sociedade romana foram assimilados de maneiras diversas por gerações posteriores.

O historiador Velúio Patérculo, por exemplo, que escreveu durante o principado do sucessor de Augusto, Tibério, representa nos primeiros capítulos de sua obra, História Romana, uma imagem favorável do governo augustano. Patérculo apresenta um retrato positivo de Augusto, homem que, segundo ele, obscureceu “todos os varões de todas as nações com sua grandeza” (Vell. I, 36, 1), e que foi responsável por trazer a *pax*, à Roma (Vell. II, 38, 3) e às províncias. Sêneca, o Jovem, que escreveu sob os principados de Cláudio e Nero, aconselhava este último a agir em seu governo com a moderação (*moderatio*) e a clemência (*clementia*) de Augusto (Sen. Cl. XI, 1-2) e afirmou que quando o Divino Cláudio chegou aos céus, foi Augusto, a divindade romana que foi responsável por seu julgamento (Sen. Apoc. X).

Plínio o Jovem, contemporâneo de Tácito, também apresenta uma visão favorável a Augusto em suas obras. Em seu Panegírico a ele se refere ao primeiro imperador romano como um governante justo, de comportamento moderado (Plin. Pan. 16, 1, 2), que nunca entrou em guerras por vaidade e sempre procurou agir em prol do estado (Plin. Pan. 5, 2, 1). Suetônio, outro literato do século II d.C, escreveu uma biografia de Augusto que mostra uma imagem dupla do imperador. Se por um lado os escritos suetonianos retratam um ambicioso e cruel Otaviano, que ascendeu politicamente através de proscrições e guerras civis, por outro traça a imagem de um

novo, mas também grandioso, pois tanto santos como aquilo que neles é consagrado por augúrio são chamados “Augustus.” (Sue. Aug. 7) A nomenclatura concedida ao Senado romano a Otaviano ilustra claramente como, na medida em que ele se firma como o primeiro cidadão do estado (*princeps*) e o guardião da *pax romana*, sua condição imagem vai se afastando da esfera mortal.

generoso, justo e moderado Augusto, que estabeleceu a *pax*, sem retirar a *libertas* do Senado.

Percebemos com isso, que a imagem de Augusto foi utilizada, durante mais de 100 anos após sua morte, como um *exemplum*, um modelo de conduta que deveria ser emulado por governantes posteriores. O conceito de *aemulatio* aqui se torna importante para entendermos como a *imago* de Augusto foi representada pelas fontes as quais temos acesso. De acordo com o Oxford Latin Dictionary *aemulatio* pode significar “o desejo de se igualar ou sobressair aos outros, emulação, ambição” (HORNBLOWER & SPAWFORTH, 1996:64). O protagonista dessa aspiração é o *aemulus*, aquele que emula. Esse por sua vez apresenta-se caracterizado como uma pessoa que está se “esforçando para igualar ou exceder outra, alguém acionado por rivalidade, um êmulo, um rival” ou “um igual em habilidade, um par, um rival”(HORNBLOWER & SPAWFORTH, 1996: 64).

Nesse sentido, entendemos que as fontes citadas, procuram, por muitas vezes, estender a imagem de Augusto à uma condição de igualdade ou até mesmo rivalidade com outros imperadores. Isso é, além de tudo, uma estratégia retórica que visa a amplificação (*amplificatio*) das qualidades do *aemulus* - no caso, os imperadores que emulam Augusto. É o que acontece quando Veleio Patérculo desenha Tibério como um consolidador das reformas augustanas (Vell. II, 123, 2), ou quando Sêneca afirma que Nero poderia ser um governante ainda melhor que o de Augusto (Sen. Cl. I, 12-13).

Ao mesmo tempo que essas fontes assumem os benefícios do governo augustano e características virtuosas da personalidade desse imperador elas acabam projetando uma clara aptidão dos imperadores de seu tempo a superarem o *exemplum* descrito. O mesmo pode ser dito de Plínio o Jovem, que ao emular Augusto visa projetar a *imago* de Trajano como *Optimus Princeps*, e mesmo com Suetônio - ainda que de forma mais sutil - que se utiliza das ações de Augusto para elogiar a política de pacificação das fronteiras, promovida por Adriano (SILVA, 2012). No caso de

Tácito, isso não é diferente. Entretanto a utilização da *imago* augustana na obra taciteana, na nossa concepção, se mostra com maior pluralidade do que naqueles autores já citados. No 1º proêmio dos Anais, por exemplo, Tácito ilustra a principal ambiguidade do sistema instalado por Augusto¹⁴. Através desse trecho Tácito traça uma brevíssima história política de Roma até o início do governo de Augusto.

Ele ilustra esse principado de uma maneira paradoxal. Esse paradoxo residia na própria presença de um *princeps*, que era constitucionalmente incompatível com a ordem sociopolítica republicana, pois feria a hierarquia política e social estabelecida pela aristocracia. De acordo com Aloys Winterling: “O imperador não era nem *magistratus* temporário nem um *privatus* apolítico” (WINTERLING, 2011:10). Isso gerava um impasse, já que ser *princeps senatus*, na prática, somente oferecia ao indivíduo a prerrogativa de ser o primeiro a falar na cúria. O real poder do *princeps*, residia assim em outras prerrogativas como o *imperium proconsulare maius*, poder superior ao dos cônsules e governadores provinciais, e a *tribunicia potestas*. Essas prerrogativas eram, diferentemente das tradicionais magistraturas republicanas, renováveis e tornaram-se por fim, vitalícias. O acúmulo dos poderes consulares e tribunícios também eram, por si só, incompatíveis com os ideais republicanos (RICH, 2012: 44-45). Isso porque o poder de veto do tribuno surgiu justamente para conter os abusos da aristocracia, que detinha o *imperium* através de magistraturas como a pretura e o consulado.

Em contrapartida o poder do imperador não poderia existir sem mecanismos tradicionalmente republicanos, já que a legitimação da posição do *princeps* era feita pelos senadores e pelo *populus* (RICH, 2012:101). O poder imperial necessitava do

¹⁴ “A princípio foram reis os que governaram a cidade de Roma. L. Bruto instituiu o consulado e a liberdade. As ditaduras eram temporárias; e o poder dos decênviros não durou mais de dois anos, nem por muito tempo o dos tribunos militares. Foi curta a dominação de Cina, como também a de Sila; e o poder pessoal de Pompeu e Crasso passou logo para César, como também as armas de Lépido e Antônio foram suplantadas pelas de Augusto, que aceitou o governo, sob o nome de príncipe, cansados que estavam todos das discórdias civis”. ((Tácito. *Anais*. 1, 1. [trad. Fábio Duarte Joly]).

Senado para lhe conceder magistraturas, lhe investir de honrarias. Era um contexto formado por ambiguidades e paradoxos, sob as quais os estatutos políticos formais da República e práticos da concentração de poderes pelo *princeps*, apesar de serem contraditórios, necessitavam um do outro para sobreviver.

Ao mesmo tempo, a concessão desses poderes (*potens*) a um só governante atingia simbolicamente a imagem que Augusto queria celebrar; a ideia de que a *res publica* estava pautada no concórdia entre o povo e o Senado. O *princeps* era o senador de maior autoridade, o representante oficial do Senado, eleito pelos seus próprios pares. Ao mesmo tempo era também tribuno - um magistrado representava o povo – além de comandante (*imperator*), detentor da lealdade das legiões, em sua maioria estacionadas nas províncias. Isso fica claro quando pensamos na legitimidade do Estado romano, que tradicionalmente repousava sob o Senado (*Senatus*) e o povo de roma (*populusque romanum*). Essa concórdia entre os cidadãos (Aug. *Anc*, 9) – que na *res gestae* também é chamada de *consensus universorum* (Aug. *Anc*. 34, 1) - era o que, na teoria legitimava a autoridade (*auctoritas*) do *princeps*, tornando-o apto para governar o império.

Durante o principado augustano observamos três acontecimentos políticos importantes que contribuíram para a fundamentação da *imago* de Augusto e a reestruturação da identidade coletiva romana após as guerras civis. São eles: (1) A reformulação do Senado e a extinção de diversas *gentes* tradicionais. (2) O programa de renovação cultural e religiosa, que se deu sob o patrocínio imperial. (3) A publicação das *res gestae*, uma autobiografia política de Augusto distribuída por todo o Império.

A renovação do Senado e o aniquilamento de algumas das *gentes* mais tradicionais romanas foram essenciais para o florescimento de uma nova ordem política, amparada em uma nova elite, que apoiava o poder do *princeps* (ECK, 1998:17-20). Em *Ann*. I, 3, 7 Tácito afirma que: “os jovens haviam nascido após a vitória de Ácio,

e a maioria dos velhos nas guerras civis”. As obras taciteanas evidenciam a transferência do poder do Senado e do povo para o *princeps* como um acordo. Nos termos deste acordo, a paz (*pax*), após um século de guerras civis, havia se tornado mais importante que a liberdade (*libertas*).

Esse tema também é muito discutido pela historiografia moderna. Ronald Syme, em *The Roman Revolution*, afirma que Augusto, na realidade, protagonizou um “golpe militar” contra a antiga aristocracia, inserindo novos indivíduos que lhe eram favoráveis no poder e exterminando aqueles que representavam a velha ordem política vigente por meio de proscricções (SYME, 2002:2). Para Syme uma nova ideologia surgiu, instrumentalizada pelos aristocratas emergentes sob Augusto, suprimindo a força política da aristocracia da capital, já fragilizada (SYME, 2002:458).

Segundo Paul Zanker (1989), após a batalha de Ácio, houve um deslocamento do papel de protetor da *res publica*, do Senado, para Augusto, e uma consequente monopolização dos símbolos conectados às figuras de autoridade. Essa reformulação inseriu novos padrões de comportamento à sociedade, responsáveis por fundamentar as aspirações imperiais romanas (TURNER, 1986:237-252). Isso gerou um movimento cultural sem precedentes na história de Roma. Durante o principado de Augusto, antigas tradições do povo romano foram utilizadas para propagação de novos padrões de comportamento social. A idéia de re-fundação, presente nesse cenário, atinge de forma direta as formas de assimilação do discurso sendo responsável por remodelar tradições e memórias (EDER, 1990:71-122).

Uma reformulação moral e cultural não seria possível, entretanto, sem uma larga reforma religiosa, que priorizasse o culto à deusa Roma e aos deuses tradicionais romanos. Mais tarde, como foi mostrado por Liebeschuetz (2008:984-1007), o culto à Roma, fundiu-se compeltamente com o culto imperial - dedicado aos *principes* e suas famílias – que foi estendido à maioria das províncias, orientais e ocidentais, como uma

forma de legitimação da autoridade dos autocratas através de um direito divino (LIEBESCHUETZ, 2008:984-1007).

Nesse contexto a *Res Gestae* se estabeleceu como um guia de comportamento aos *principes* e solidificou as características que se tornariam basilares na conceituação dos governantes, durante todo o século I e II, tal como *libertas*, *fides*, *pietas* e *concordia* (ZANKER, 1989, p. 285-288). William Johnson qualifica a prática da leitura tanto como um fenômeno individual como social, que se desenvolve ao longo do tempo, com raízes profundas nas tradições de uma determinada sociedade (JOHNSON, 2012:11). Como foi uma obra de enorme circularidade, a *res gestae* também contribuiu enormemente para solidificar a figura de Augusto como modelo de comportamento para governantes posteriores (BLÖSEL, 2000:89).

A imagem de Augusto em Tácito.

Como pudemos notar no tópico descrito anteriormente o Imperador Augusto (27 a.C - 14 d.C.) é apresentado por grande parte das fontes antigas como um governante bom e justo, responsável por trazer paz e prosperidade ao Império, ou seja, um modelo de *princeps*. Esta imagem se consolidou principalmente durante o século I d.C, mas se estendeu durante toda a longevidade do Império Romano. Apesar de concordarmos que existe certa unanimidade quanto a caracterização positiva de Augusto e seu governo, estamos atentos para as diversas visões presentes em um mesmo contexto, retirando a homogenidade do discurso. Nesse sentido, devemos concordar com as palavras de Fábio Fav ersani, quando esse afirma que “em um mesmo presente, o contexto de produção em outras palavras, não produz visões idênticas do passado” (FAVERSANI, 2010).

Tácito, é um exemplo disso, já que em seus escritos, retrata a figura de Augusto de uma forma diversa, em um registro que foi marcado por certa ambiguidade, ressaltando tanto os vícios, como as virtudes do governo augustano. Entretanto, nos

parece indiscutível a dificuldade do autor latino em atacar de forma incisiva o Principado augustano, tal como faz com outros governos posteriores. Isso fica particularmente evidente nas passagens I. 9 e I. 10 dos Anais. Nesses trechos Tácito realiza um balanço daquilo que foi positivo e negativo do governo de Augusto após sua morte através da voz de seus apoiadores (I. 9) e opositores (I.10).

Sobre a discussão dos méritos e deméritos de Augusto, Benario (1964:98) destaca que deve-se notar em todas as críticas citadas um ataque pessoal às falhas de caráter do imperador e de sua família, e não à forma de governo que ele havia estabelecido. Fica evidente aqui que Tácito sugere que o principado, como regime político não era necessariamente ruim. Além disso fica implícito que o governo de Augusto era difícil de ser criticado. Ele destaca a paz e a estabilidade como as principais características positivas desse regime. Prova disso é *Ann.* I. 4, 1, onde Tácito afirmou que “Enquanto enquanto Augusto tinha a força da idade conservou sua família e a paz”. Reconhecendo que durante a maior parte do seu governo Augusto conseguiu manter a ordem do Império.

A respeito das críticas, não seria interessante à Tácito desenhar uma *imago* medíocre de Augusto. Ao salientar qualquer mediocridade desse *princeps*, Tácito estaria retirando o propósito comparativo dado à utilização de sua *imago*. Depois, mesmo que esse fosse o desejo de Tácito, seria extremamente difícil contradizer uma tradição literária de um século, que tinha Augusto como modelo. Assim, as críticas positivas e negativas a Augusto são feitas no mais das vezes de forma indireta – ainda que por vezes direta – e, essa é nossa hipótese, visam a elevar ou rebaixar aqueles que possuem um papel mais relevante em sua obra, tal como os imperadores Júlio-Cláudios, Trajano e Vespasiano.

O debate historiográfico sobre o tema - como a *imago* de Augusto é representada nas obras de Tácito - se encontra ainda em aberto, já que a historiografia não chegou a um consenso sobre como o historiador vê o governo de Augusto. Parte

dos estudiosos que dissertaram sobre isso durante o século XX considera que Tácito pinta um retrato sombrio de Augusto, resultante de uma ideia preconcebida, determinada pela decepção do historiador latino nas esperanças fomentadas em Trajano, e uma consequente decepção com o próprio Principado como regime político¹⁵. Para esses historiadores, a tentativa de condenar o próprio Principado é intrinsecamente ligada à crítica feita aos imperadores.

J. Béranger (1973), por exemplo, afirma que Tácito apresenta Augusto e Tibério de um modo desfavorável. Entretanto, para ele, a condenação desses *principes* não implica necessariamente em uma condenação do regime imperial. Béranger considera que Tácito, em condenação aos maus príncipes, tinha a intenção de encorajar os bons imperadores. Essa proposta também é seguida por Herbert Benario, que em seu artigo *Tacitus and the Principate*, nos mostra que a utilização por Tácito do título de *principatus*, para qualificar o novo regime instaurado por Augusto é positiva. Benario contrapõe o uso de *principatus* e *dominatio* na obra taciteana para analisar a visão de Tácito sobre bons e maus governantes (Benario, 1964:97-106).

Ronald Syme destaca que Tácito foi um crítico criterioso do principado de Augusto, assimilando os ideais de *res publica restituta*, *pax* e *concordia*, como um discurso retórico, que servia para disfarçar um regime autocrático, marcado por uma plebe frívola e uma aristocracia servil (SYME, 1939:518-521). Entretanto, para Syme, Tácito dá um aspecto positivo, constitucional, ao governo de Augusto quando afirma que o imperador tomou o poder sob o nome de *princeps* e não de *rex* (Tácito. *Ann.* I, 1). Nessa análise, bem como na de Benario¹⁶ *principatus* e *dominatio* são emparelhado em oposição um ao outro.

Syme acaba afirmando que o destino de Augusto foi diminuído nas páginas de

¹⁵ Ver: Willrich, 1927; Lenchantin, 1938, pp. 337-345; Klingner, 1953, Martin, 1955.

¹⁶ Ver mais em: BENARIO, H. W. 1964, pp. 97-106

Tácito, tendo em vista a elevação do Principado de Trajano (SYME, 1939:6-7). Para o historiador neo-zelandês, Tácito constrói muitas vezes uma *imago* de Augusto em paralelo a uma crítica ao regime imperial e à dinastia Julio-Cláudia (SYME, 2002:334, p. 439) em contraposição a dinastia Antonina, iniciada por Nerva e Trajano. Essa perspectiva é, em partes, retomada por A.J. Woodman. Segundo esse autor a construção que Tácito faz de Augusto é meramente retórica, ou seja, a preocupação de Tácito em sua obra não é retratar Augusto, tal como ele foi, ou sua opinião sobre o mesmo, mas sim empregar a *imago* de Augusto para elevar ou rebaixar outros personagens, como ferramenta comparativa (WOODMAN, 2006:308-311).

Esse aspecto retórico fica evidente na única menção que Tácito faz ao primeiro imperador romano em sua *laudatio* a Agrícola: “Negligenciou-se a Bretanha quando vieram as guerras civis e as armas foram viradas contra a *res publica*, e até mesmo na longa paz que o divino Augusto chamou de diplomacia, Tibério de ordem” (Tac. Agr. XIII. 3.). Nessa passagem é destacada uma diferença entre Augusto e Tibério quanto ao trato com os súditos. Enquanto o primeiro exerce o *consilium*, tal como um governante justo, que têm uma relação de igualdade e diálogo com as demais entidades de poder¹⁷, as ações do segundo são marcadas pela *praeceptum*, que estabelece um sentido de ordem, própria dos tiranos¹⁸. Tácito nos indica que durante o principado de Augusto, o *princeps*, mesmo monopolizando as formas de poder, permitia que o Senado tomasse parte nas decisões do Império e agisse com *libertas*, enquanto no principado de Tibério – muito devido às duras políticas de proscrisção praticadas através da *lex maiestas* – os cidadãos foram levados a uma condição mais servil perante o poder do *princeps*.

¹⁷ De acordo com o Oxford Latin Dictionary significa: O exercício de julgamento e discernimento; diplomacia, estratégia; uma questão de discernimento. Cf. HORNBLOWER & SPAWFORTH, 1996, p. 415).

¹⁸ De acordo com o Oxford Latin Dictionary significa: uma instrução ou ordem. Cf. HORNBLOWER & SPAWFORTH, 1996, p. 1423).

Outra interseção importante no âmbito da relação de Augusto com a *libertas* acontece em *Dial.* XIII, 1-2. Nessa passagem, Tácito nos diz que:

“(...) prefiro o seguro e quieto retiro de Virgílio, em que, todavia, lhe não faltaram nem o favor do divino Augusto, nem a fama junto do povo. Disto são testemunhos as cartas de Augusto, disto é testemunho todo o povo que, ao ouvir no teatro versos de Virgílio, se levantou todo e homenageou Virgílio, que por acaso estava presente, quase como se fosse Augusto (Tac. *Dial.* XIII. 1-2.).

O que se torna intrínseco na leitura desse trecho é a possibilidade de um cidadão comum, um poeta, tal como Virgílio em se elevar perante o povo, sem despertar a ira ou a inveja do *princeps*. Tácito destaca um claro elogio ao comportamento de Virgílio - *securum* e *quietum* – um exemplo, tanto para aqueles que exerciam a liberdade (*libertas*) com permissividade (*licentia*), quanto para aqueles que eram dominados pela escravidão (*servitus*). O reconhecimento da *dignitas* de pessoas virtuosas tal como Virgílio, só era permitida diante de um bom governante, que mantivesse a ordem, sem no entanto tratar seus concidadãos como seus escravos.

Podemos perceber que a postura de Augusto e sua forma de governar acabaram, segundo Tácito, por influenciar as mudanças verificadas na oratória durante o século I d.C, quando comparada aos tempos que antecederam o advento do Principado. Segundo Tácito a oratória no principado de Augusto era influenciada pelo fato de que a “(...)longa tranquilidade da época, o continuado ócio do povo, a constante tranquilidade do Senado e, sobretudo, a disciplina do príncipe haviam apaziguado tanto a eloquência como todo o resto.” (Tac. *Dia.* XXXVIII, 4). Aqui ócio (*otium*), tranquilidade (*tranquillitas*) e disciplina (*disciplina*), aparecem como características dos protagonistas do jogo político romano nessa nova era. Afinal, como diz Materno em *Dial.* XXXVII, 3: “Quem ignora que disfrutar da paz é melhor do que ser atormentado pela guerra?” (Tac. *Dial.* XXXVII, 3).

Essa postura sobre a *pax* é relativizada em *Histórias*. No fim do primeiro livro, em uma digressão, Tácito afirma que: “Desde que o divino Augusto constituiu a *res caesarum* (governo dos césares), a guerra externa é feita pelo povo romano ao anseio ou glória de um só homem; sob Tibério e sob Caio perdurou uma *pacis adversa* na *res publica*”(Tac. *Hist. I*, 89). Nesse trecho fica evidente que o *princeps* era quem concentrava as principais *dignitates*, sendo responsável por distribuí-las aos seus pares, ou monopoliza-las dentro de sua própria casa (*domus caesaris*). Convém notarmos também que Tácito classifica o regime instaurado por Augusto como *res caesarum* e não como *res publica*, restringindo claramente a importância dos atores políticos republicanos – Senado e Povo – no governo do Império.

O que nos chama mais atenção entretanto é a ruptura estabelecida entre o governo de Augusto e os de Tibério e Calígula. Enquanto sob Augusto a *pax* foi estabelecida pela *concordia* do povo romano sob a *persona* do *princeps*, durante os governos de Tibério e Calígula ocorreu uma “*pacis adversa*”. A emulação à *pax augusta* aqui é uma forma clara, encontrada por Tácito, de desqualificar os governos de Tibério e C. Calígula. Aqui fica exposta uma crítica intrínseca às leis de lesa-majestade (*lex maiestas*), muito utilizada por esses imperadores para perseguir e condenar – a morte ou ao exílio – diversos membros da aristocracia romana. A postura adotada por Tácito é uma forma de criticar a tirania pela qual esses imperadores governaram, desobedecendo as leis, em prol dos interesses pessoais.

Se em *Histórias* Tácito deixa transparecer certa positividade quanto ao governo de Augusto, essa perspectiva muda completamente em *Ann. I*, 10. Segundo Tácito, as palavras daqueles que eram opositores do regime de Augusto eram extremamente críticas quanto ao florescimento de uma verdadeira paz civil: “(...)sem dúvidas, houve paz, mas uma paz sangrenta: houveram as desgraças militares de Lólio, e Varo, e dentro de Roma as mortes dos Varrões, dos Inácios, e dos Julos” (Tac. *Ann. I*, 10, 4). Essa postura de Tácito, pode ser vista como uma crítica intrínseca ao governo de

Augusto. Entendemos que nesse trecho, a *imago* augustana assume um papel diferente daquele definido na passagem anterior: a narrativa busca uma desvalorização das ações militares de Augusto, em prol de um elogio intrínseco com as vitórias militares de Trajano sobre os Germanos, Dácios e Partos.

Na sequência desse capítulo (I, 10) Tácito aponta para uma das mais graves denúncias à Augusto: a sucessão. Tácito cria um cenário nebuloso durante os últimos anos do governo augustano. Para o autor latino Augusto, já velho e bastante doente, foi dominado pelas intrigas de Lúvia, sua esposa e influenciado, assim, a tomar Tibério como herdeiro do Império. Durante a maior parte de sua obra Tácito destaca a inaptidão de Tibério para o exercício do poder. Isso fica evidente na passagem I, 10, 7 dos *Anais*, exposta a seguir:

“Que nem por amor ou atenção a República nomeara Tibério como sucessor, porém porque, prevendo toda a sua ferocidade e arrogância, pretendia através de uma comparação abominável exaltar sua própria glória. E nem estas conjecturas se faziam sem motivo. Quando Augusto, poucos anos antes, pediu ao Senado pela segunda vez para Tibério a dignidade de tribuno, através de um discurso honorífico, fez comentários sobre seu caráter, estilo de vida e hábitos que pareciam servir mais para desacreditá-lo do que para elogiá-lo” (Tac. *Ann.* I, 10, 7).

Nessa passagem, Tácito causa grande prejuízo à memória de Augusto, quando ele exprime, mesmo na forma de uma alternativa, a hipótese de que o mesmo somente nomeou Tibério pelo medo que outro sucessor excedesse suas próprias conquistas e ultrapassasse assim seu prestígio. Dessa forma, tendo em vista as características vis de Tibério, era-lhe impossível fazer um bom governo, e sempre que na posteridade, fosse comparado a Augusto, ser-lhe-ia considerado inferior. Essa passagem se torna importante porque Tácito expõe em Augusto uma das principais características da personalidade do próprio Tibério, a ambiguidade. O que Augusto faz nesse discurso ao Senado é justamente dizer uma coisa, enquanto pensava outra.

A sucessão do poder de Augusto para Tibério também é criticada nas Histórias. No diálogo do imperador Galba com seu herdeiro escolhido, Pisão Liciniano, o *princeps* diz que “(...) Augusto procurou um secessor em sua casa, eu o procuro na República; não que me falem parentes e companheiros de armas, mas não aceitei o império por ambição, e para prová-lo, prefiro-vos aos meus parentes e até mesmo aos vossos” (Tac. *Hist.* I, 15, 3). Em uma crítica direta a Augusto, Tácito aceita durante o capítulo a atitude de Galba como louvável. Ao retirar o poder das mãos de uma só família, abre-se espaço para que os melhores cidadãos possam se destacar sob o olhar do *princeps*, permitindo que a *res publica* cresça em valor e dignidade. A política de Galba no entanto, como Tácito viria a descrever, foi um fracasso. Isso aconteceu devido à juventude e inaptidão do seu sucessor, Pisão Liciniano, ao governo do Império. Pisão como descreve Tácito era um homem bom, de nascimento nobre, mas que não tinha o apoio das tropas e nem a experiência política suficiente para ser imperador.

Podemos perceber duas coisas quanto a *imago augusti* traçada por Tácito diante do tema da sucessão. A primeira delas é uma crítica a Tibério. Criticando a escolha de Augusto, Tácito nos dá a impressão que o principado de Tibério estava fadado ao fracasso desde o começo. A segunda – vigente em toda obra – é a construção de um retrato da dinastia Júlio Cláudia como viciosa e nociva ao Império. Tácito deixa evidente que a restrição da dignidade imperial a uma só família era uma forma de “privatizar” a *res publica*. Essa crítica pode se estender aos Flávios, cuja a sucessão familiar culminou no terrível reinado de Domiciano. Ao mesmo tempo essa foi uma maneira de louvor à sucessão entre Nerva e Trajano, pelo primeiro ter escolhido seu herdeiro dentre os mais valorosos do Império e não dentro de sua *domus* (Plin. *Pan.* 7, 2-3).

Conclusão

Diante de tudo que foi dito estamos de acordo quanto à existência de uma ruptura progressiva com as formas de comportamento político e social em relação ao período republicano. Com o advento do Principado, as *images* construídas sob a *persona* de Augusto se tornaram alicerces para a construção de novos signos e valores, referentes ao novo regime. Esse fenômeno foi articulado por uma constante produção e reprodução de discursos imagéticos idealizados por diferentes grupos sociais, em diferentes contextos.

O mapeamento das obras taciteanas nos fez perceber que na grande maioria das vezes, Tácito se remete a Augusto como um modelo, dotando-o tanto de aspectos positivos, como negativos. Diante disso, percebemos que não é possível encontrar uma imagem completamente homogênea de Augusto nas obras de Tácito. Isso porque, Augusto, tomado como um *exemplum* acaba por ter sua *imago* definida através dos propósitos taciteanos, que são variados ao longo das obras analisadas. Portanto, a *imago* de Augusto perante alguns imperadores que são considerados por Tácito como viciosos – tais como Tibério, Calígula, Cláudio e Nero, Oto, Vitélio e Domiciano – foi na grande maioria das vezes, elevada, para que, em contraste com suas virtudes, pudesse ser ainda mais evidentes os vícios desses imperadores em um discurso retórico de amplificação.

Já quando é comparada a *principes* que Tácito deseja louvar, como Vespasiano, Nerva ou Trajano, percebemos uma emulação dos feitos de Augusto, como forma de permitir a elevação desses imperadores. Isso porque as práticas de amplificação e representação da *imago* do imperador não deixam de ser subsidiárias àquelas da época de Augusto. Apesar disso, o uso da *imago* de Augusto acabou por ultrapassar o papel de mero artifício retórico, servindo para problematizar tanto características

basilares do Principado, como a paz e o poder do *princeps*, como para demonstrar as características servis da aristocracia de sua época.

Concluimos assim que as *images* de Augusto se conectam tanto a ele próprio – através das descrições de suas ações – como à imagem que Tácito pretende reproduzir do seu legado – através das comparações. As múltiplas *images* de Augusto ilustram a indesejável, porém inevitável, relação de dependência do Império com o regime do Principado. Na obra de Tácito, percebemos essa relação sustentada pelo conflito entre a aristocracia e o *princeps*. Esse conflito estabelece uma ambiguidade, já que é ele que fundamenta o equilíbrio do sistema político vigente, impedindo tanto a permanência de poderes tirânicos, quanto o conflito desmedido entre aristocratas.

Bibliografia

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

[ANÔNIMO]. *Retórica a Herênio*. Trad. Adriana Seabra & A. P. Celestino Faria. C. São Paulo: Hedra, 2005.

PLÍNIO EL JOVEN. *Cartas*. Introducción, traducción y notas de Julián González Fernández. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

PLINY THE YOUNGER. *Panegyricus*. Translated by Betty Radice. Londres: Harvard University Press, 1996. (The Loeb Classical Library).

Série Clássicos Jackson, Vol. XXV São Paulo: Editora Brasileira, 1957.

SUETÔNIO & AUGUSTO. *A Vida e os Feitos do Divino Augusto: Suetônio e Augusto*. Trad. Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

TÁCITO, Cornélio. *Agricola, Germania, Dialogus*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1996. (The Loeb Classical Library).

_____. *Anais*. Prefácio de Breno Silveira e Trad. de J. L. Freire de Carvalho.

_____. *Vida de Agrícola*. Trad. de Agostinho da Silva, Lisboa: Livros Horizontes LDA, 1974.

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

_____. *The Annals of Tacitus*; translate by WOODMAN, A.J. and MARTIN, R. H. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Maria Cecília de. *A Germânia de Tácito: Tradução e Comentários*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2011.
- AZEVEDO, Sarah L.F. *Consilium muliebre ac deterius (Tac. Ann., XV, 54,4): As Personagens femininas e a construção da imagem imperial no principado de Nero*. Dissertação de Mestrado. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 2011.
- BENARIO, Hebert. *Tacitus and the Principate*. The Classical Journal, Vol. 60, No. 3, 1964, pp. 97-106.
- BENNETT, Julian. *Trajan: Optimus Princeps*. London: Routledge, 1997.
- BÉRANGER, J. *L'accession Du Auguste et l'idéologie Du 'privatus', in Principatus, in: Études de notions et d'histoire politiques dans l'antiquité Greco-romaine*. Geneva, 1973, pp. 243-58.
- CAMPBELL D.B. *The Consulship of Agricola*, ZPE, nº63, 1986, pp. 197-200.
- CONNOLLY, Joy. *Fear and Freedom: a New Interpretation of Pliny's Panegyricus*; in: *Ordine e sovrastazione nel mondo greco e romano: atti del convegno internazionale*, ed. Gianpaolo Urso. Pisa, 2009, pp. 259-278.
- DIAS, Mamede Queiroz. *Cornélio Tácito e a alguns aspectos da autoridade historiográfica na Antiguidade Clássica*. Cadernos de História (UFOP. Mariana), v. 2, p. 56-70, 2012.
- ECK, Werner. *The age of Augustus*. UK: Blackwell Publishing, 2007.
- EDER, Walter. *Augustus and the Power of Tradition*, in: *The Cambridge Companion to the Age of Augustus (Cambridge Companions to the Ancient World)*, ed. Karl Galinsky, Cambridge, MA; New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 13–32.

FAVERSANI, Fábio. *Escrita da história e as histórias dos antigos*. Aula Magna ministrada no segundo semestre de 2010, para os alunos do curso de História da Unipampa, Campus de Jaguarão.

HORNBLOWER, Simon. SPAWFORTH, Antony. *The Oxford Classical Dictionary*, 3ª Edition. Oxford, England: Oxford University Press, 1996.

JOHNSON, William A. *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire: a Study of Elite Communities*. New York: Oxford University Press, 2012.

LANGLANDS, Rebecca. *Roman Exempla and Situation Ethics: Valerius Maximus and Cicero de Officiis*. JRS, v. 101, pp. 100–122, 2011.

LIEBESCHUETZ, Willian. *Religion*, in: *The Cambridge Ancient History*, v. XI, ed. Peter Garnsey, Alan Bowman e Dominic Rathbone, Cambridge: University of Cambridge Press, 2008, pp. 984-1007.

MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder: Considerações sobre a representação de Otávio Augusto (44 a.C. - 14 d.C.)*. São Paulo: Editora EDUSP. 2011.

RICH, Joy. *Making the emergency permanent: auctoritas, potestas and the evolution of the principate of Augustus*. (forthcoming), pp. 37-121.

SAILOR, Dylan. *Writing and Empire in Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SILVA, Filipe. *Memória, Principado e Adriano na Vita Divi Augusti de Suetônio*. Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade, nº 26, 2012.

SYME, Ronald. Tacitus. Oxford, England: Oxford University Press, 1958.

Syme, Ronald. *The Roman Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

TURNER, Abigail. *Inventing Trajan: The Construction of the Emperor's Image in Book 10 of Pliny the Younger's Letters*. Austin, USA: The University of Texas at Austin, May 2010.

WINTERLING, Aloys. *Politics and Society in Imperial Rome*. London: Wiley-Blackwell, 2009.

WOODMAN, Anthony. *Latin Historians*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ZANKER, Paul. *The Power of Images in the Age of Augustus*, trad Shapiro, Alan. Michigan, USA: The Michigan University Press, 2008.

AS CONVERSÕES DE PAULO: UMA BREVE ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS TELAS DE CARAVAGGIO E AS NARRATIVAS DE CONVERSÃO EM ATOS

Juliana B. Cavalcanti¹

RESUMO

O presente artigo visa propor uma análise comparativa entre as duas telas de Caravaggio que retratam a suposta conversão de Paulo e as três narrativas em Atos dos Apóstolos (9:3-9; 22:6-11; 26:12-18) que trazem a mesma temática. De forma a refletir como as tradições e/ou memórias orais, imagéticas e escritas dialogam de forma a constituir diferentes impressões de um passado em constante construção. Neste sentido, é *mister* reconhece as influências dos trabalhos de Ginzburg e Burke que nos remetem ao processo de formação da memória e a relação entre escrita e as imagens.

Palavras-chave: *Caravaggio, conversões de Paulo e memória.*

ABSTRACT

This paper aims to propose a comparative analysis between the two paintings Caravaggio depicting the alleged conversion of Paul and the three narratives of Acts (9:3-9, 22:6-11, 26:12-18) that bring the same theme. To reflect the traditions and / or oral and written memories imagistic dialogue in order to form different impressions of a past in constant construction. In this sense, it is necessary recognizes the influences of the work of Ginzburg and Burke that brings us to the formation of memory and the relationship between writing and the imaging process.

Keywords: *Caravaggio, Conversion of Paul and memory.*

Falar em Paulo e na sua vida como apóstolo remete automaticamente à sua experiência mística ocorrida em Damasco. O próprio Paulo reconhece que foi esta

¹ Prof^a Mestranda (PPGHC-IH/UFRJ). Pesquisadora do Laboratório de História das Experiências Religiosas (LHER/UFRJ).

experiência mística em Damasco que dá início a sua vida como *judeu-cristão místico*² (Gl 1:15-17)³:

“Quando, porém, aquele que me separou desde o seio materno e me chamou por sua graça, houve por bem revelar em mim seu Filho, para que eu o evangelizasse entre os gentios, não consultei carne nem sangue, nem subi a Jerusalém aos que eram apóstolos antes de mim, mas fui à Arábia, e voltei novamente a Damasco.”

Como a passagem revela acima, Paulo acreditava que sua apostolicidade adivinha de um encontro com o Jesus ressuscitado. Neste sentido, ele se via tão apóstolo quanto aqueles que haviam conhecido e caminhado com o Jesus. O fato de Paulo se autodenominar como apóstolo, indica também que experiências místicas, como aquela vivenciada por ele em Damasco, não só estavam presentes nas comunidades originárias cristãs, como também eram reconhecidas por algumas comunidades como critério de apostolicidade por intermédio da categoria “ver Jesus ressuscitado” (CHEVITARESE, 2011:31-32)⁴.

Gnilka (2006:52) afirma que a latência e relevância de experiências místicas, como a de Paulo, estariam em diálogo com o ambiente próprio das comunidades paleocristãs. Em outras palavras, Paulo poderia ser lido como um profeta periférico que dialogava com um judaísmo-cristão onde a experiência extática em seus diferentes níveis é central para este movimento (SEGAL, 2010:43-45).

O misticismo paulino é algo tão latente para compreensão de sua vida missionária que este relato será ecoado e relido em diferentes momentos pelos cristãos. Já encontramos leituras deste evento na vida de Paulo registrado no livro dos Atos dos Apóstolos. Esta obra apresenta três leituras distintas (At 9:3-9; 22:6-11;

² O termo judeu-cristão místico é mais especificamente sugerido por Borg e Crossan (2009), pois segundo os autores é um conceito que sintetiza bem a vida missionária de um indivíduo que nasceu, viveu e morreu judeu. Mas que tinha uma experiência judaica pautada na mística do Jesus ressuscitado.

³ Além de Gl 1:15-17, podemos citar 1 Cor 9:1; 15:8-10 e Fl 3:4-11.

⁴ Chevitaese (2012:1-10) afirma que o princípio de “ver Jesus ressuscitado” como determinação daquele que seria ou não apóstolo também se encontra presente na comunidade joanina. Já que no evangelho de João atesta-se Maria Madalena como a única testemunha ocular de Jesus ressuscitado. E mais do que isso, sendo esta ordenada a divulgação da boa nova. Cavalcanti (2013:78-89) ao abordar sobre questões batismais também reflete sobre as tensões entre aqueles que lembravam e poderiam lembrar sobre Jesus.

26:12-18) sobre o mesmo evento, o que parece sinalizar a presença de diferentes camadas temporais⁵ ao longo do seu processo redacional. Estas camadas ou leituras sobre o acontecimento acabam também por contribuir para uma leitura de Paulo como o convertido⁶. E mais do que isso, o livro de Atos dos Apóstolos, mais especificamente os trechos citados acima, servirá como base para as composições imagéticas sobre este evento. E, dependendo do contexto político-religioso e social em que estas obras se inserem será privilegiado maiores detalhes de um ou outro relato. Pensando nisto, faremos uma breve análise comparativa entre os chamados relatos de conversão expressos em Atos com as duas telas do pintor italiano Caravaggio. A escolha por estas telas advém de dois pontos:

1º. As telas foram produzidas entre 1600 e 1601, no contexto de Reformas (Católica e Protestante), onde ideias ligadas à magia e ao misticismo não eram bem recepcionadas pelos reformadores, especialmente os católicos, sempre preocupados em acabar ou amenizar qualquer possível leitura que abrisse espaço para uma “profanação” (BURKE, 2010:307). A preocupação era tamanha que a primeira tela fora recusada, levando Caravaggio a produzir uma segunda a partir dos moldes dos reformadores católicos;

2º. As telas de Caravaggio são verdadeiros divisores de água na forma de se representar ou de se ler a experiência de Damasco (LAMBERT, 2006: 60-65, 94).

⁵ A respeito das fases redacionais dos escritos intracanônicos ver Theissen (2007:50-52). Ver também o belíssimo trabalho de Amaro (2011) onde o autor reflete sobre de que forma estão sendo processadas as memórias que são ou não recordadas e de que forma elas estão sendo lembradas.

⁶ A leitura de Paulo como o convertido é amplamente empregada. Tanto em ambiente acadêmico como não. Autores como Borg e Crossan (2009:23-25) e Segal (2010:20-25) acreditam que o conceito conversão possa ser empregado para Paulo, pois a experiência vivida por este em Damasco fez com que este mudasse sua leitura de judaísmo, ou melhor, segundo estes autores Paulo teria sofrido uma conversão em nível de tradição. Todavia, ainda que compreendamos a definição destes autores optamos por nos distanciar do conceito, uma vez que o conceito é visto como tamanha carga dogmática e consequentemente sugerindo a ideia de que Paulo seria cristão, sendo que o cristianismo enquanto religião no contexto do século I EC não existia. E todas as vezes que o termo conversão for empregado será para apontar a leitura de um determinado indivíduo ou grupo sobre a experiência extática de Paulo em Damasco.

Para esta análise é *mister* reconhecer as influências dos trabalhos de Burke (2004) e Ginzburg (2014). O primeiro destes autores afirma que a imagem é uma forma simbólica de se tratar sobre um evento ou um acontecimento, enquanto que o segundo é fundamental para se entender como ideias são perpetuadas, esquecidas e alteradas através dos dispositivos da memória, que lembra, esquece e interpola.

As Narrativas de Conversão em Atos

O livro de Atos apresenta três distintas narrativas sobre a experiência mística de Paulo em Damasco. Segal (2010: 45) sugere que a existência de três distintas narrativas sobre o mesmo evento demonstra o impacto nas primeiras comunidades cristãs sobre o evento e de que forma estaria se processando o ingresso de novos indivíduos no movimento: a posseção do espírito e experiências extáticas. Brown (2012: 415), por sua vez, afirma que estes três relatos apontariam momentos distintos da composição do texto, onde o autor teria sentido a necessidade, num primeiro momento, de apenas relatar e, num segundo e terceiro momentos, colocar a narração do evento na boca de Paulo.

Todavia, estas narrativas irão se distinguir bastante entre si, especialmente no que diz respeito aos pequenos detalhes. Estes últimos já perceptíveis quando observamos as narrativas em linhas gerais. Como demonstra o Quadro 1, nas três versões ou leituras sobre o evento, houve uma luz provinda do céu e Paulo estava sempre acompanhado. Todavia, quando a narrativa é deslocada para a boca de Paulo há a preocupação em demarcar o horário do evento. Mas, afinal, o que poderia haver de importante na demarcação do horário do evento? Marguerat (2004: 183-185) nos

afirma que são estes indícios que estarão indicando a existência de diferentes olhares ou mudança de fonte de informação sobre um mesmo evento⁷.

Quadro 1. Dados Gerais da Narrativa⁸.

Perícopes	Luz vinda do céu	Horário do evento	Paulo estava acompanhado
At 9:3-9	Sim	---	Sim
At 22:6-11	Sim	Por volta do meio dia	Sim
At 26:12-18	Sim	Meio dia	Sim

Dando continuidade a leitura das narrativas, observamos que em todos os casos Paulo é envolvido por uma luz e cai por terra; em At 9:3-9 e At 22:6-11 instaura-se um silêncio a respeito dos companheiros de Paulo neste sentido. Apenas em At 26:12-18 é que há a preocupação em relatar que estes indivíduos também foram envolvidos pela luz e que caíram por terra, assim como Paulo (Quadro 2).

Quadro 2. A Respeito da Claridade e do Cair por Terra.

Perícopes	Envolve Paulo	Envolve os companheiros	Paulo cai por terra	Os companheiros caem por terra
At 9:3-9	Sim	---	Sim	---
At 22:6-11	Sim	---	Sim	---
At 26:12-18	Sim	Sim	Sim	Sim

⁷ O autor fala ainda em cinco variações que demarcam estas mudanças de olhar ou de fontes, são elas: (1) a ampliação, (2) a supressão, (3) a interpolação, (4) a transformação gramatical (exemplo, transformando de ativa para passiva) e (5) a substituição.

⁸ No que diz respeito à localização do evento. Isto é, se Paulo e seus companheiros estavam ou não próximos a Damasco não é apresentado no quadro e nem mesmo entra em discussão neste texto. Pois, além desta não ser a discussão do artigo. Entendemos que há certo consenso sobre a localização onde se deu o evento. O próprio Paulo em Gl 1:17 reconhece o local do evento. Todavia, para maiores informações ver: Marguerat (2004:180-182) e Borg e Crossan (2009:11-19).

O dado da luz sobre Paulo e seus companheiros se faz importante, pois sugere que estes tiveram uma experiência extática, uma vez que manifestações místicas estão sempre acompanhadas de luz (BORG e CROSSAN, 2009: 21). Pilch (2002: 698) atesta que a luz implica em dois significados: o primeiro deles é a indicação de mudança na consciência, o que indica o início do processo místico; e o segundo, de acordo com o contexto judaico-místico do século I EC, é a sinalização de que Paulo estava entrando em interação com o divino.

Deve-se atenção para o fato de que Paulo cai por terra, muito embora não se tenha nenhuma menção ao cavalo. Contudo, se recorrermos a qualquer material imagético ou mesmo se indagarmos alguém sobre a chamada conversão de Paulo, a imagem do cavalo se fará presente. Mas se o cavalo não está presente nas narrativas de Atos, nem mesmo nas epístolas autênticas onde Paulo faz pequenas alusões ao evento de Damasco, deveríamos nos perguntar: de onde poderia estar provindo a imagem ou a leitura de Paulo caindo do cavalo?

Chevitarese e Cornelli (2007: 102-103) observaram que a figura de cavaleiros estava presente nos cristianismos por conta de seu entorno religioso. Isto é, a imagem de um cavaleiro sobre o seu cavalo estava amplamente disseminada na Bacia Mediterrânea, sendo usada inclusive em amuletos mágicos, tanto nos judaísmos como nos helenismos. Além disso, há a própria conotação ou mensagem transmitida com a expressão ainda hoje bastante conhecida “cair do cavalo”. Em outras palavras, “a arte acrescentou um cavalo à história de Paulo. Nada mais apropriado num mundo onde o orgulho ferido era bem mais simbolizado pelo herói caído, olhando a garupa de seu cavalo” (Crossan e Reed, 2007: 19).

As perícopes que abordam a chamada conversão de Paulo ainda nos remetem às experiências extáticas que ele e seus companheiros sofreram (Quadro 3).

Quadro 3. Sobre o Ver e Ouvir.

Perícopes	Paulo ouve	Companheiros ouvem	Paulo vê	Companheiros veem
At 9:3-9	Sim	Sim, ficam mudos	---	Não
At 22:6-11	Sim	Não	Sim	Sim
At 26:12-18	Sim	---	Sim	---

Como este quadro demonstra, em todos os casos Paulo ouve uma voz, com um acréscimo apenas em At 22:3-16 onde a voz se identifica como Jesus, o nazareno e em At 26:12-18 onde se aponta a língua em que a voz se manifesta. Quanto aos companheiros de Paulo, apenas em At 9:3-9 afirma-se que eles ouviram a voz e, por conta disso, ficaram mudos. Já em At 22 afirma-se que eles não ouviram nada, enquanto que At 26 se silencia sobre a questão. No quesito vê, os relatos se distinguiram bastante: em At 9:3-9 não há menção se Paulo viu ou não a luz. Apenas é dito que apesar de estar com os olhos abertos, ele não consegue ver. Já em At 26:12-18, Paulo vê, mas em At 22:6-11, ele fica cego ao ver a luz. Sobre os seus companheiros, apenas em At 22:6-11 é que eles também vêem a luz.

Todavia, é interessante pensarmos o porquê das distinções das narrativas no que diz respeito a ver e ouvir. Borg e Crossan (2009: 21) nos dão boas pistas para isto. Os autores afirmam que a importância do ver estaria indicando uma mudança na vida daqueles que experimentam tal ‘iluminação’, onde o indivíduo passa a enxergar o mundo numa outra perspectiva. O que indica uma experiência mística continuada. Ideias estas presentes também nas narrativas de Atos já que há a alusão a uma cegueira em At 9:3-9 e At 22:6-11. E em At 26:12-18 a voz lhe diz que lhe aparecerá em outros momentos. Pilch (2002: 701-702) vai mais adiante e afirma que experiências como a de Paulo registrada em Atos é próprio de um padrão cultural do Mediterrâneo.

No que diz respeito a ouvir, Borg e Crossan (2009: 21-22) afirmam que nem sempre o processo de transe está acompanhado do ouvir. Pilch (2002: 707), por sua

vez, já é enfático em afirmar que o ouvir não faz parte do processo de transe. Para este autor, nas narrativas onde os companheiros de Paulo apenas ouvem, eles não estariam em transe. O fato de ouvirem é, segundo Pilch, fruto de um som culturalmente interpretado como sendo uma comunicação com o sagrado.

Caravaggio e Atos, uma comparação

A partir de uma encomenda por parte do Monsenhor Tiberio Cerasi, tesoureiro papal,⁹ Caravaggio realizou a pintura de alguns quadros para serem incorporados na Igreja de Santa Maria del Popolo. Entre as encomendas estava uma sobre o tema da conversão de Paulo. Caravaggio acabou tendo que produzir duas telas sobre a temática, por conta da não recepção da primeira. As imagens 1 e 2 apontam respectivamente a primeira e segunda telas produzidas pelo pintor barroco¹⁰.

⁹ Lee Wandel (2008:351-352) chama atenção para o mecenato pós-reformas e em especial ao período que se sucede ao Concílio de Trento onde houve um incentivo a produção artística por parte de membros da Igreja, em especial as famílias papais – os Farnese e os Borghese –, que veriam nas artes a possibilidade de imprimir suas leituras sobre dogmas e doutrinas tidos como centrais na oposição aos reformadores protestantes, em especial que reafirmem a encarnação, o batismo e a eucaristia. As artes também foram centrais para a formulação de novas áreas de influência (Ásia e América). Um comportamento análogo é perceptível por parte do meio protestante em suas mais distintas vertentes que percebem nas artes uma forma educativa de ampla propagação de suas ideias. Dentro da vida de Lutero, Lucas Cranach, o Velho produziu uma série de retábulos para igrejas luteranas na Saxônia, cada uma das quais parece ter sido pago por famílias luteranas locais. Assim, também, Cranach, Holbein, e outros foram contratados para produzir ilustrações – xilogravuras e gravuras – para tradução de Lutero da Bíblia. Infelizmente não é possível avançar muito além disso já que ainda há pouquíssimos trabalhos sobre o mecenato protestante.

¹⁰ Ainda que o tema central não seja discutir sobre o pintor, é sem dúvida alguma fundamental ter em mente que Caravaggio não é só um pintor de transição; bem como inaugura um estilo novo de se representar. É um consenso entre os teóricos da arte que o Barroco na pintura se inicia com as telas escuras, intensas e dramáticas do pintor italiano (Hodge, 2008:52; Prose, 2005:70).



Imagem 1 - Cavaraggio. A conversão de São Paulo, 1600-1601. Óleo sobre madeira de cipreste, 237x189 cm. Coleção Odescalchi Balbi, Roma.

Os elementos centrais de composição da primeira tela e também da segunda derivam de descrições anteriores das tapeçarias de Raphael e pinturas e gravuras de Michelangelo, onde o evento envolve um público e uma grande quantidade de recursos humanos, militares, divino, e participação de equinos. (HIBARD, 1983: 121-122; PROSE, 2005:70-72). Observa-se, nesta primeira imagem, que Paulo, caracterizado como um cavaleiro seminu, caído ao solo, é um homem barbado, aparentando já certa idade. Ele tem suas mãos sobre os olhos. Ele tem somente um companheiro, que está em posição de defesa, provavelmente um soldado. Este

homem parece também ver a luz, a qual provém de um anjo e o que poderíamos interpretar de Jesus ressuscitado.

Hibbard (1983:121) e Prose (2005:72) chamam ainda atenção para o fato de que os principais aspectos de dramaticidade que anunciam a conversão de Paulo estão em primeiro plano. Outro detalhe, segundo os mesmos, que impõe um ambiente de tensão e transformação é a forma quase que explosiva em que o anjo e Jesus ressuscitado emergem no canto direito, não deixando claro se os visitantes celestes pretendem salvar Paulo ou prejudicá-lo. O braço estendido de Cristo recorda o impulso com que o assassino de Mateus agarra o pulso do apóstolo, sendo aqui mais um elemento para a dualidade da intenção do divino. A existência de agência física no processo de conversão e é uma característica básica da arte de Caravaggio (HIBARD, 1983: 121-122; PROSE, 2005:70-72). A tensão e o misticismo são completos com elementos que estão em segundo plano e apenas com um olhar atento são perceptíveis: a luz refletida em Paulo e em seu acompanhante, a escuridão, a falta de fundo discernível e um ramo rachaduras fora da árvore de álamo atrás, além dos gestos e inclinações dos personagens Paulo e o soldado.

Com base nessa análise geral, é importante notar dois aspectos que estarão em contraste com o segundo: (1) os traços físicos de Paulo dão continuidade a uma forma clássica de representá-lo, diferentemente da segunda tela que como veremos Paulo é imberbe. Este tipo de representação já aparece, pelo menos por meio de ecos ou marcas textuais, nos Atos de Paulo e Tecla. A documentação imagética tenderá a segui-los desde as suas primeiras marcas de expressão¹¹ e (2) sobre os indivíduos que se encontram na luz, faz-se presente uma personagem, lida como Jesus ressuscitado, dizendo: “Saulo, Saulo, por que me persegues?”. Em outras palavras, a experiência mística se faz presente diferentemente da segunda tela, como veremos mais a frente.

¹¹ Jansen, afirma que esta forma de representar Paulo também é fruto de uma concepção que será perpetuada de Paulo como filósofo itinerante (Janzen, 2005:190).

Ao comparar este quadro com as narrativas de Atos, veremos que sua riqueza de detalhes e sua dramaticidade dialogam diretamente com os três relatos advindos de Atos, uma vez que o companheiro de Paulo vê a luz (At 22:9), com o adicional de que este prontamente entra em defesa ao levantar sua lança e posicionar o escudo. Outro dado advém do cavalo. Paulo, na tela de Caravaggio, não cai por terra, tal como afirmam os três relatos de Atos, mas da sua montaria, ou melhor, do cavalo. Ao falarmos especificamente dos relatos de Atos, no particular, o “cair do cavalo”, deixamos claro que esta queda uma alusão ou uma leitura própria de uma sociedade mediterrânea, onde a imagem do cavaleiro se faz presente. Em outras palavras, podemos pensar que o cair do cavalo dialoga com “atitudes certamente nutridas pela memória, mas que são independentes dela” (GINZBURG, 2014: 100). A mesma ideia pode ser aplicada quando pensamos sobre o ato de Paulo colocar as mãos sobre os olhos, uma vez que se nos voltarmos a outras produções imagéticas sobre este evento este ato também estará presente.

A segunda tela, por sua vez, perpetua a dramaticidade (própria do pintor e da linha pictórica em que ele se enquadra), mas trazendo elementos novos. De fato, é um quadro completamente novo. Inclusive no que diz respeito ao diálogo com as narrativas de conversão em Atos. Bersani e Dutoit (1998:82-83) afirmam que radicalidade deste quadro para o primeiro é tal que o conceito de conversão expressa nesse não dialoga em nada com o primeiro. Enquanto que na tela que está em Odescalchi representa uma experiência mística, numa intervenção direta com o sagrado. Aqui Paulo passa por uma conversão mais pungente. O que leva a especialistas como Hibbard (1983:123) e Gregori (1985:200) sugerirem que nesta tela Caravaggio parece buscar traços de ação dos personagens que recontam a sua tela Judith.

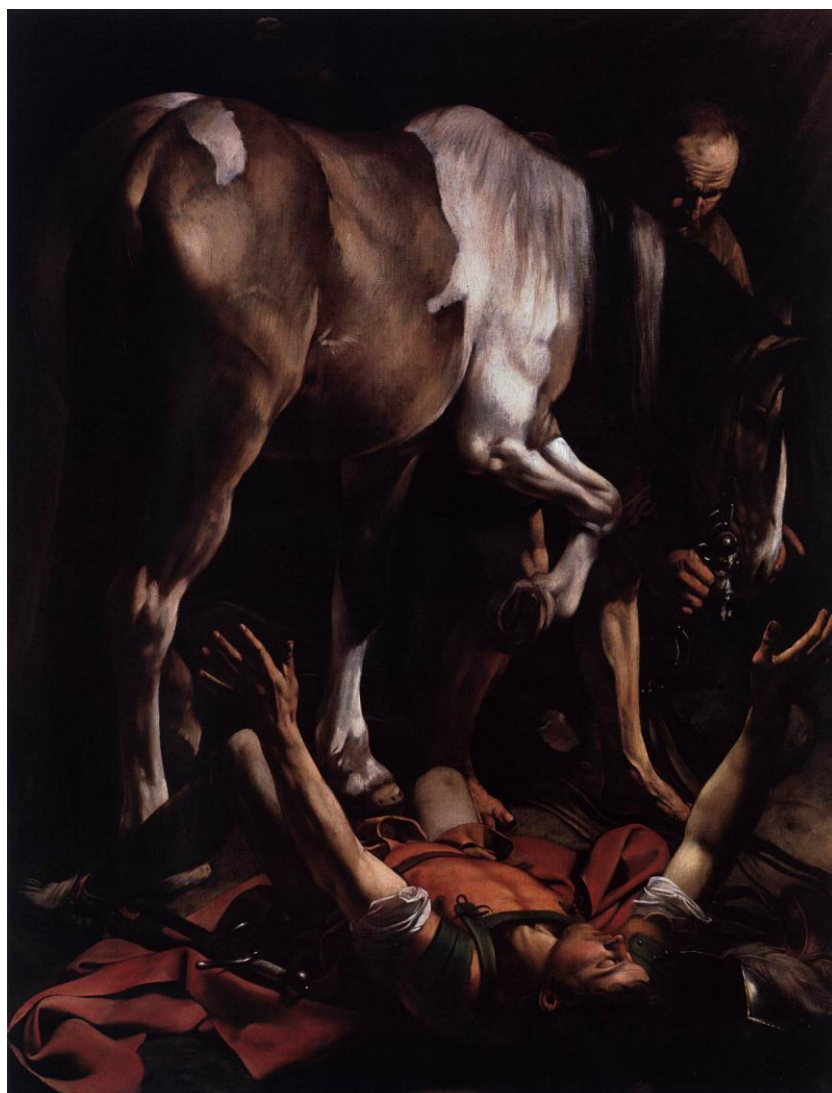


Imagem 2 - Caravaggio. A conversão de Paulo a caminho de Damasco, 1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Aqui o companheiro de Paulo não vê a luz e fica de pé observando apenas a ação de Paulo. Esta narrativa dialoga com At 9:7 e, aproveitando-se das lacunas redacionais sobre o comportamento dos companheiros (com exceção de At 26:14 onde todos caem por terra), introduz uma ação de observador espantado que cuida do cavalo de Paulo. Neste sentido, a segunda tela reforça a função social do companheiro de Paulo: escudeiro. O que não é nenhuma surpresa, uma vez que Paulo é introduzido

no imaginário das cavalaria medievais¹². Pode-se dizer que a experiência mística se restringiu ao próprio Paulo.

Paulo já é retratado, no que diz respeito a traços físicos, de uma forma completamente diferente: Paulo é jovem. Para pensar sobre a questão do jovem Paulo talvez seja necessário recorrer a dois aspectos: (1) a memória construída de Paulo como o apóstolo dos gentios, ou melhor dizendo o apóstolo missionário e (2) relembrar que esta tela foi encomendada para ser colocada em frente à pintura sobre a crucificação de Pedro na igreja de Santa Maria Del Papolo.



Imagem 3 - Caravaggio. A crucificação de São Pedro, 1600-1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

¹² Sobre a temática ver Mongelli (2012: 77-86) e Guimarães (2013).

Estes dados são importantes, pois eles dialogam com as políticas religiosas expressas pós Concílio de Trento, onde, mais uma vez, o enquadramento de Pedro e de Paulo será reativado¹³ para apontar as bases da Igreja Católica, presa à lei (lidos nesse contexto como o cânon cristão) e à tradição apostólica¹⁴. A relação lei e tradição, tomando como base Pedro e Paulo, é uma forma encontrada pela Reforma Católica de respaldar a autoridade do cristianismo praticado pela Igreja. Além disso, a imagem jovial de Paulo seria um reforço de sua postura missionária – o apóstolo dos gentios¹⁵. Já a imagem de Pedro estaria associada àquela responsável por manter a tradição e a sucessão apostólica no interior da Igreja.

Em outras palavras, constrói-se a imagem de Paulo como o apóstolo missionário para indicar a Igreja Católica em seu contexto de Reforma, mas que mantém suas leis e tradições representadas alegoricamente por Pedro em sua crucificação em Roma. O que implica em dizer, quando observamos as telas de conversão de Paulo e a crucificação de Pedro, o que estamos vendo não são de fato eventos da vida das personagens sendo representadas; mas são as lideranças da Igreja Católica no contexto de Reforma que estavam preocupadas em transmitir a leitura oficial romana.

Hibbard (1983:125) sugere que esse radicalismo da segunda tela dialoga com as narrativas hagiográficas medievais reunidas na *Legenda Áurea* ou a *Lenda Dourada* (1300). Uma em especial é destacada pelo autor e nós reproduzimos abaixo:

“Três razões explicam o porquê a Igreja celebra esta conversão, e não a dos outros santos. Em primeiro lugar, a conversão de São Paulo é o maior exemplo de outras, nos prova que não há pecador que não deva ter esperança de obter a graça que ele precisa. Demais, esta conversão é o motivo de uma grande alegria, para a Igreja regozijou-se mais com a conversão de São Paulo, ela tinha sido afligida pelas perseguições de Paulo. Finalmente, esta conversão foi mais um milagre dentre outros, assim Deus demonstrou que Ele poderia converter seu maior opositor, e fez dele o seu

¹³ Pedro e Paulo também serão amplamente usados nos imagéticos e documentações textuais entre finais do século I EC a século IV de forma a serem apontados como os fundadores do cristianismo.

¹⁴ A respeito da tradição apostólica e o Concílio de Niceia ver Mark (2009:105-135).

¹⁵ Sobre as missões no contexto de Reforma Católica ver Châtellier (1995:38-46).

mais fiel apóstolo... A conversão foi também miraculosa no uso em que foi perfeita, ou seja, a luz que preparou-o para a conversão. Esta luz foi súbita, imensurável e divina.”

Ainda sobre Paulo, observamos que nesta tela ele está de olhos fechados. Uma narrativa que se distancia dos relatos de At 22 e At 26, mas que talvez esteja aproveitando o não-dito de At 9 (lembrando que este é o único relato em que não expressa se Paulo viu ou não a luz). Convém também observar que apesar de existir uma luz sobre Paulo não há qualquer alusão a uma possível comunicação com o sagrado ou interação divina. A mensagem da conversão é passada pelos não-ditos e mais do que isso com o esvaziamento de uma experiência mística.

A partir das descrições destes dois quadros, fica a pergunta: o que teria levado a uma segunda produção? Por que o primeiro quadro, onde a experiência extática se manifesta claramente, foi rejeitado? Para isto, é mais uma vez necessário pensarmos no ambiente político-religioso e social em que estas obras emergem.

Ginzburg (2010: 56), ao analisar os processos promovidos pelo Santo Ofício no Friul, capta um ambiente onde elementos do cristianismo ortodoxo dialogam com diferentes influências que lhe eram periféricas. Este diálogo abre espaço para a formação de grupos como os *benandanti* (andarilhos do bem), onde virtudes proféticas e visionárias são latentes (êxtases, viagens ao além na forma de animais, e interação com elementos fantásticos). Constata-se, no interior destes processos, uma preocupação constante do Santo Ofício em enquadrar os *benandanti* como diabólicos.

Burchardt (1991: 200), por sua vez, diz que o ambiente das reformas (católica e protestante) levou a uma constante preocupação em se dissociar o sagrado do profano. Tal dissociação era praticamente inexistente antes do rompimento das reformas, mais especificamente durante e depois do Concílio de Trento (BURKE, 2010a: 33). É no interior deste contexto histórico que emergem censuras ou adequações, implicando tensões entre os reformadores e os artistas. O autor diz ainda que no imaginário ou na cultura mediterrânea o misticismo e a magia estavam

amplamente disseminados, entendidos como “reminiscências pagãs” (BURKE, 2010b: 282), inclusive, como os reformadores perceberam, no próprio culto aos santos. Os reformadores católicos não eram contra o culto aos santos, mas acreditavam que os excessos deveriam ser modificados e não eliminados como pensavam os reformadores protestantes (GREEN, 1984: 66-67).

Se tomarmos como base estes elementos, ou melhor, sabendo-se de que no período de reformas havia uma constante vigilância por parte dos reformadores para manter-se distante de toda e qualquer conotação que remete-se a magia ou ao misticismo. E se lembramos de que às telas de Caravaggio sobre a conversão de Paulo são produzidas exatamente neste período, fica fácil compreender a compreensão o porquê de a primeira tela ter sido renegada e da segunda não conter nenhum aspecto direto sobre uma experiência mística. Em outras palavras, num ambiente onde se fazia distinção entre o sagrado e o profano a experiência vivida por Paulo em Damasco não poderia dialogar com um ambiente mágico, fato que é expresso na primeira tela e o que poderia explicar a sua censura. Enquanto que a segunda tela já dialogaria com os interesses da Igreja Católica Reformada, isto é, uma igreja distante de toda e qualquer experiência mágica (uma religiosidade para estes reformadores tipicamente pagã) e ao mesmo tempo é missionária (figura em Paulo) e clerical (representada em Pedro).

Conclusão

De imediato, consideremos duas citações:

“Para decifrar as mensagens subliminares pelo cartaz de Lord Kitchener, precisamos de uma visão mais distanciada, uma perspectiva deslocada no tempo, uma distância crítica: atitudes certamente nutridas pela memória, mas que são independentes delas” (Carlo Ginzburg, 2014: 100).

“Imagens eram feitas “com o objetivo de atingir crianças e pessoas simples”, como foi dito por Martinho Lutero “que estão mais facilmente inclinadas a recordar a história sagrada através de pinturas e imagens do que através de meras palavras ou doutrinas”. Portanto, essas fontes visuais registram a

Reforma do ponto de vista de pessoas comuns, oferecendo uma perspectiva que raramente é visível nas fontes impressas que eram produzidas por membros da elite letrada” (Peter Burke, 2004: 68).

As duas citações acima nos são bastante impactantes e vão ao encontro da proposta do presente artigo. Ginzburg nos sugere não só uma metodologia de trabalho, mas também nos dá indícios de como a memória desempenha um papel fundamental para a compreensão dos ditos e não-ditos – em especial – numa documentação imagética. Por sua vez, Burke, ao tratar também sobre a documentação imagética no contexto de Reforma, por intermédio de fragmentos da fala de Martinho Lutero, nos releva o poder das imagens e de que forma ela pode ser transmitida, transformada e restaurada para atender interesses de um determinado projeto ideológico. Em outras palavras, a verdade ou a realidade estaria calcada na imagem e não no conceito.

Neste sentido, observamos de que forma instauraram-se as conversões de Paulo por intermédio: num primeiro momento pela escrita, mas de forma definitiva e consolidada pelas imagens. Ou melhor, confrontando as narrativas de Atos com as duas telas de Caravaggio, foi possível perceber que ainda que nas narrativas de Atos elementos como cavalo estejam ausentes, estes são agregados no material imagético e ganham tanta força que serão eles que ecoarão no imaginário popular.

Foi possível perceber também que o recurso visual é um bom mecanismo para atender aos interesses de determinados grupos. Como foi o caso dos reformadores católicos, que interessados em separar o sagrado do profano, acabam por fazer pressão para o esvaziamento de ideias ou alusões a magia e ao misticismo. Tais pressões foram inclusive responsáveis por Caravaggio ter que produzir duas distintas telas sobre o evento de Damasco.

Bibliografia

Documentação Textual

Atos dos Apóstolos, In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

Epístola aos Gálatas, In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

Documentação Imagética

Cavaraggio. A conversão de São Paulo, 1600-1601. Óleo sobre madeira de cipreste, 237x189 cm. Coleção Odescalchi Balbi, Roma.

Caravaggio. A conversão de Paulo a caminho de Damasco, 1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Caravaggio. A crucificação de São Pedro, 1600-1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Referências Bibliográficas

GINZBURG, C. (2014), *Medo, reverência, terror*. São Paulo: Companhia das Letras.

PETER, B. (2004), *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC.

BERSANI, L. e DUTOIT, U. (1998), *Caravaggio's secrets*. Massachusetts: The Mit Press.

BORG, M.. e CROSSAN, J. (2009), *First Paul: Reclaiming the Radical Visionary Behind the Church's Conservative Icon*. New York: HarperOne.

BROWN, R. (2012), *Introdução ao Novo Testamento*. São Paulo: Paulinas.

BURKE, P. (2010a), *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, P. (2010b), *O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria.

BURCKHARDT, J. (1991), *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras.

- CHEVITARESE, A. (2011), *Cristianismos. Questões e debates metodológicos*. Rio de Janeiro: Klínē.
- CHEVITARESE, A. e CORNELLI, G. (2003), *Judaísmo, cristianismo, helenismo. Ensaio sobre interações culturais no Mediterrâneo antigo*. Itu: Ottoni Editora.
- CROSSAN, J. e REED, J. (2007), *Em busca de Paulo: Como o apóstolo de Jesus opôs o Reino de Deus ao Império Romano*. São Paulo: Paulinas.
- GINZBURG, C. (2010), *Os andarilhos do bem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GREEN, V. (1984), *Renascimento e reforma: a Europa entre 1450 e 1660*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GREGORI, M. (1985), *The age of Caravaggio*. New York: Rizzoli Intl Pubns.
- HIBBARD, H. (1983), *Caravaggio*. New York: Harper & Row.
- LAMBERT, G. (2006), *Caravaggio: 1571-1610*. Köln: Taschen/Paisagem.
- MARGUERAT, D. (2004), *The first Christian historian. Writing the 'Acts of the Apostles'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PILCH, J. (2002), "Paul's ecstatic trance experience near Damascus in Acts of the Apostles". *Hervormde Teologiese Studies*. Pretoria, v. 67, n.1, 690-707.
- PROSE, F. (2005), *Caravaggio. Painter of miracles*. New York: Harper-Collins Publishers.
- SEGAL, A. (2010), *Paulo, o convertido: apostolado e apostasia de Saulo o Fariseu*. São Paulo: Paulus.

ECOS DO PASSADO: A RECEPÇÃO DOS ÉPICOS DE HOMERO EM FINAL FANTASY IX

Lúcia Reis Filho¹

RESUMO

O presente texto busca examinar os pontos de contato entre o game Final Fantasy IX (Square, 2000) e os épicos de Homero. Trataremos do ultimo título da série Final Fantasy a ser lançado para a plataforma Sony Playstation e da forma como o mesmo combina fantasia e ficção científica no interior de uma estrutura narrativa cujas raízes estão claramente fincadas nos clássicos. A literatura grega e sua mitologia parecem ter inspirado a construção da história, uma vez que seus referenciais reaparecem constantemente ao longo da narrativa. Para tanto, aplicaremos uma análise crítica da intersecção intermediática, ou seja, o exame da interpretação e da ressignificação dos clássicos no interior dos games a partir de uma personagem específica, a princesa Garnet Til Alexandros XVII, herdeira do trono de Alexandria.

Palavras-chave: *Épicos Homéricos, Literatura Grega, Final Fantasy IX.*

ABSTRACT

The present paper seeks to analyze the relations between the game Final Fantasy IX (Square, 2000) and the epics of Homer. We shall observe this last installment of the Final Fantasy series launched for Sony Playstation and how it combines fantasy and science fiction within a narrative structure whose roots are clearly established in the Classics. The Greek literature and its mythology seem to have inspired the construction of the story, since their reference reappear constantly throughout the narrative. For this purpose, we will apply a critical analysis of the media intersection, ie, a exam of the reframing of classics within the game based on a specific character, the Princess Garnet Til Alexandros XVII, heir to the throne of Alexandria.

Keywords: *Homer Epics; Greek Literature; Final Fantasy IX.*

¹ Historiador, Mestre em Comunicação e Professor do Departamento de História da Universidade do Estado de Minas Gerais – Unidade Campanha (UEMG - Campanha).

Estruturas temporais do entretenimento audiovisual

No âmbito da recepção moderna dos clássicos, pretendo analisar as relações entre os games e a literatura. Tratarei, pois, da colisão entre as velhas e as novas mídias, fenômeno definido por Jenkins (2009) como cultura da convergência. Considerando que os épicos homéricos continuam a moldar a produção cultural na contemporaneidade, pretendo examinar a recepção da *Ilíada* e da *Odisseia* em *Final Fantasy IX* (FFIX) observando uma personagem específica do game. A análise crítica da intersecção intermediática consiste no exame da interpretação e da ressignificação dos clássicos no interior dos games.

O estabelecimento da correlação de dois elementos narrativos não idênticos pertencendo a duas narrativas diferentes leva a reconhecer a existência de uma disjunção paradigmática que, operando no interior de uma categoria semântica dada, faz com que se considere o segundo elemento narrativo como a transformação do primeiro (GREIMAS, 2009, p. 69).

Este trabalho busca investigar, sobretudo, a dimensão relacional da comunicação, abrangendo a perspectiva interacional da mesma, seus processos de interlocução e interfaces na vida social, por meio de seus componentes materiais, simbólicos e sociais. As possibilidades abertas pelos games em sua relação com a literatura clássica revelaram-se originais. Durante pesquisas preliminares, deparamo-nos com a quase total inexistência de estudos que versem sobre tal relação. No Brasil, onde a área de Recepção dos Clássicos é ainda jovem, sequer foram desenvolvidos estudos dedicados a essa perspectiva interacional. Além disso, são poucos os trabalhos dedicados à série *Final Fantasy*, de modo que a riqueza temática permitida pela mesma constitui um terreno amplo e inexplorado. Aqui, partimos do pressuposto de que coexistem, em FFIX, elementos narrativos da *Ilíada* e da *Odisseia* – ainda que amplamente ressignificados – e elementos modernos – portanto, estranhos a esses

textos. O game que tomamos como objeto constitui um retorno aos temas formativos da série. Congrega fantasia e Ficção Científica no interior de uma estrutura narrativa que teria sido construída, em grande parte, a partir de referenciais legados pela épica homérica.

De acordo com Vernant, Homero exerceu papel privilegiado na cultura grega. “Suas narrativas sobre seres divinos adquiriram um valor quase canônico; funcionaram como modelos de referência para os autores que vieram depois, assim como para o público que as ouviu ou leu” (2006: 16). Rosenfeld (2009) considera que o gênero lírico exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências. Nele seriam mobilizadas todas as virtualidades expressivas da língua e toda a energia imaginativa.

As raízes de determinados gêneros narrativos parecem estar profundamente assentadas na cultura clássica. Importante destacar que “uma mídia mais jovem não apenas cria suas próprias convenções; ela herda e toma emprestadas formas expressivas de outros meios de comunicação, transformando-as ao longo do caminho” (Smith, 2002). Rogers e Stevens (2012: 129) apontam que a Ficção Científica tem muito a dizer a respeito dos papéis desempenhados pelos clássicos da Antiguidade no mundo moderno, em que o significado dos mesmos seria ativamente transformado. Para Tews (2005: 178), certas imagens arquetípicas estariam vivas, em essência, no universo dos games, embora apareçam como caricaturas das imagens tradicionais, drasticamente transformadas pela tecnologia, cor, velocidade e som.

Segundo Bulhões (2009), os games constituem um gênero midiático em que a narrativa se instaura como jogo, e o jogo constitui-se como narrativa. O autor considera esta uma forma narrativa peculiar, uma vez que um programa fornece ao usuário uma série de recursos que propiciam situações a serem experimentadas por ele. “Na qualidade de uma sucessão, a narrativa possui uma dimensão temporal”, explica Greimas (2009: 65). Segundo Consalvo e Dutton (2006), um único game pode consumir mais de centenas de horas de jogo. Durante esse tempo, o jogador costuma

ser incentivado a coletar vários objetos, usados para aprimorar a jogabilidade ou o avatar, personagem por ele controlado; a resolver quebra-cabeças; ou, finalmente, “ganhar” o jogo. Nesse sentido, Mark Wolf (2005: 91) sugere que os games e outras narrativas interativas permitem abrir uma vasta gama de possibilidades e questões concernentes às estruturas temporais do entretenimento audiovisual. Porém, pretendemos expandir este argumento. De acordo com Pellegrini, a cultura contemporânea seria, sobretudo, visual; e o tempo, condição da narrativa. Nas formulações modernas e contemporâneas existiriam diferenças básicas na representação do tempo, uma vez que a sua percepção e representação estão mediadas pelos recursos tecnovisuais de cada época (2003: 18). Ao atestar a permanência e a recepção dos clássicos nos games, seremos capazes de verificar as inúmeras possibilidades que o movimento de retorno aos textos homéricos abre no interior do próprio tempo histórico.

O novo e o antigo em Final Fantasy IX

Criada por Hironobu Sakaguchi em 1987, a série Final Fantasy combina gêneros como o RPG (role-playing game) e a Ficção Científica. Conta atualmente com catorze títulos, desenvolvidos pela companhia nipônica Square para diversas plataformas. Embora cada título da série possua personagens próprios e ambientações distintas, há elementos recorrentes que definem a franquia, muitos dos quais derivam da história e das mitologias de diversas culturas. Os enredos, herdeiros da tradição do RPG, revelam sempre um grupo de heróis e sua longa jornada em luta contra o Mal, na qual revisitam seus relacionamentos e conflitos internos. Lançado originalmente em 2000, FFIIX corresponde ao nono título da série e retrata uma guerra entre nações. Vestal (2000) resume a história, que tem início no chamado “Mist Continent”, mais precisamente no Reino de Alexandria, habitado por seres humanos e animais

antropomórficos. A bordo da aeronave Prima Vista, o travesso Zidane, da desonesta trupe Tantalus, revisa o plano para raptar a princesa Garnet Til Alexandros. Durante uma performance teatral, Zidane tenta fugir com a princesa e acaba enfurecendo o guarda-costas real Adelbert Steiner, que tenta protegê-la dos modos mulherengos do raptor. Steiner não obtém sucesso, pois, na verdade, Garnet quer ser sequestrada. Ao notar mudanças no comportamento de sua mãe, a outrora pacífica Rainha Brahne, a princesa decidira escapar do Castelo de Alexandria. Nesse ínterim, enquanto a garota parte em uma longa jornada, Brahne inicia uma guerra de dominação contra os reinos vizinhos. Veremos adiante como a concepção de Garnet pode ter sido moldada em personagens homéricas.

Em FFIIX, Cuellar (2001) considera a existência de uma importante combinação do antigo com o novo. Para o autor, o “novo” refere-se aos mundos de tecnologia fantástica e estética retro-futurista steampunk, ainda que tais elementos apareçam em menor escala nesse título se comparado aos predecessores FFVII e FFVIII. O “antigo”, por sua vez, denota a permanência de diversos elementos já consagrados na série: os cavaleiros, os magos, as aeronaves, o sistema de trabalho e as habilidades determinadas pela função de cada personagem. De acordo com Vestal,

Final Fantasy IX foi anunciado como um retorno às raízes da série, mas isso é uma simplificação. As raízes da série Final Fantasy têm sido, desde sempre, os personagens atraentes, **a história épica**, as batalhas cativantes, e uma apresentação impressionante. Elementos como as aeronaves, os magos de chapéus pontudos e os cristais aparecem como símbolos superficiais, ao passo que um conto emocional da humanidade em face às adversidades jaz no cerne de cada episódio da série. O que não quer dizer que o retorno a uma arte mais antiga seja desimportante ou sem significado (VESTAL, 2000, grifo meu).

Dave Zdyrko (2000) sublinha a declaração de Hiroyuki Ito, diretor do game, segundo o qual equipe de desenvolvimento sentiu-se atraída pela história e pela mitologia europeias devido à sua profundidade e drama. O enredo complexo, em

termos de narratividade, exhibe personagens assombrados pelo seu passado (Cuellar: 2001), que exploram conceitos como o amor, a morte, a esperança, o medo e até mesmo a natureza da existência (Vestal: 2000). Rosenfeld sugere que a grande obra de arte literária (ficcional) seria o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar. Enquanto seres humanos encontram-se integrados em um denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral e político-social, e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite nos quais se revelam aspectos essenciais da vida humana (2009: 45).

Nota-se, pois, em FFIIX, a mistura de novos elementos com outros já canônicos da série, como o recorrente recurso à mitologia e às raízes fantásticas, presente nos títulos predecessores e naqueles que o sucederam. O espírito de retorno às narrativas da Antiguidade parece ser evocado por um verso de *Melodies of Life*, canção-tema de FFIIX: “Uma voz do passado, juntando-se a nós / Somando-se a camadas de harmonia”.²

O sofrimento revisitado

Segundo Grimal (2011), a lenda de Ulisses (ou Odisseu) esteve sujeita a modificações, adições e comentários em narrativas posteriores até o fim da Antiguidade, prestando-se a muitas interpretações. O autor continua a argumentação. O episódio do regresso a Ítaca, parte das aventuras de Ulisses tida comumente como objeto do poema, também sofreria alterações e adições em épocas posteriores, assim como a complexa lenda de Helena, que evoluiria bastante depois da epopeia homérica, carregando-se de elementos muito diversos. O que nos interessa, aqui, é propor um exame acerca da

² Livre tradução de: “A voice from the past, joining yours and mine / Adding up the layers of harmony”.

recepção dessas lendas em FFIIX. Estudos preliminares permitiram traçar analogias entre a protagonista do game, a Princesa Garnet Til Alexandros XVII, e os personagens homéricos supracitados. Devemos ressaltar, no entanto, que a tentativa de aproximá-los nunca perdeu de vista seu contexto, suas diferenças, particularidades e complexidades.

Primeiramente, teceremos observações acerca de Helena. Na *Ilíada*, expõe Roisman (2006), Helena foi retratada no interior de um quadro de múltiplas restrições ligadas à imagem de prisioneira em um mundo em que as mulheres eram consideradas possessões; figura sujeita aos desejos dos deuses, em um mundo governado pelos deuses; e estrangeira abominada, vista como a causa do sofrimento e da contenda. Em grande parte de FFIIX, Garnet aparece também dentro de quadro semelhante. Sujeita à hereditariedade do trono e aos desejos da Rainha de Alexandria, sua mãe (adotiva), que busca utilizar-se da filha como instrumento durante a guerra contra as outras nações, a princesa aparece como uma figura auto-depreciativa, culpando-se constantemente por eventos que fogem ao seu controle, bem como pelo sofrimento dos demais personagens.

A questão do rapto parece fortalecer a analogia entre Garnet e Helena. Esse elemento tem se mostrado recorrente na série de games. Em *Final Fantasy* (FF), primeiro título da série, um grupo de cavaleiros deve resgatar a Princesa Sara do maligno Garland; em FFIIV, o vilão Golbez sequestra Rosa, o interesse amoroso do protagonista Cecil. Mas, em que consiste tal relação? Roisman e Grimal (2011) reforçam que Helena, tanto na *Ilíada* como na *Odisseia*, aparece de forma recorrente como agente causador da guerra, mulher pela qual os gregos combateram durante dez anos em Tróia.³ Heródoto, em sua *História*, narra como os gregos, por causa de uma

³ Páris, filho de Príamo, sendo conhecedor da captura de mulheres “asiáticas” pelos gregos, quis também, por sua vez, raptar e possuir uma mulher grega, persuadido de que se outros não haviam sido punidos, também não o seria. “Raptou, então, Helena; mas os gregos resolveram, antes de qualquer outra iniciativa, enviar embaixadores para exigir a devolução de Helena e pedir satisfações”. Ao reclamarem a

mulher lacedemônia, equiparam uma frota numerosa, desembarcaram na Ásia e destruíram o reino de Príamo (Heródoto, 2001: 32). Diante do filho de Odisseu, a própria rainha pondera:

[...] Eu diria até que tenho diante de mim Telêmaco, o filho do esforçado herói, o menino que ele deixou em casa, quando partistes contra Troia para sustentar luta feroz por causa destes meus olhos de cadela. (Od. 4, 99)⁴

Autores posteriores⁵ a Homero postularam que Helena estaria de pleno acordo quanto a seu rapto. Abandonando sua filha Hermione, a rainha não teria hesitado em fugir com Páris, aproveitando a escuridão da noite, levando consigo todos os tesouros que poderia (Grimal, 2000: 198). Heródoto nos apresenta a óptica dos persas, para os quais “(...) sem o seu próprio consentimento decerto não teriam as mulheres sido raptadas” (2001: 31). No canto III da *Ilíada*, destaca Roisman (2006: 13), “Helena joga com a compaixão de Príamo apresentando-se, em primeiro lugar, desejosa de ter morrido, de tão miserável, antes de ter seguido Paris até Tróia”. Porém, ao mesmo tempo teria feito uso da linguagem da esposa que segue o marido, por meio da locução “antes de para cá vir com o teu filho”. Em outras palavras, a rainha teria descrito a sua chegada em Tróia mais como uma fuga do que como uma abdução.

fugitiva, no entanto, as embaixadas mostraram-se infrutíferas, o que teria resultado na guerra (Heródoto, 2001: 31).

⁴ Nesta sentença, Helena descreve-se duramente com um forte termo de opróbrio aplicado apenas pessoas que cometiam atos inaceitáveis, o que indica sentimento de culpa. Na dimensão social, a vergonha difere da culpa. Esta seria uma emoção acessada por meio de uma sensação interna de transgressão e remorso, ao passo que aquela seria experimentada na medida em que a má conduta fosse vista pelos outros. Na cultura da Grécia Antiga, a ênfase recaía sobre o bom nome e a persona pública, de forma que a opinião de membros do grupo era tida como importante na formação da conduta individual. A vergonha era vista como uma força que orientava o comportamento moral (Roisman, 2006: 13, 19).

⁵ A lenda de Ulisses, que seria o tema da *Odisseia*, esteve sujeita a modificações, adições e comentários em narrativas posteriores até o fim da Antiguidade, prestando-se a muitas interpretações; assim como a complexa lenda de Helena, que evoluiu bastante depois da epopeia homérica, carregando-se de elementos muito diversos (Grimal, 2000: 458).

Venerando és tu para mim, querido sogro, e terrível: quem me dera ter tido o prazer da morte malévola, antes de para cá vir com o teu filho, deixando o tálamo, os parentes, a minha filha amada e a agradável companhia das que tinham a minha idade: mas isso não pôde acontecer. E é por isso que o choro me faz definhar (*Ilíada* 3, 168).

Segundo Roisman (2006: 14), a referência feita a Páris como “o teu filho” consistiria num circunlóquio que intencionalmente evita nomear Páris, eliminando qualquer conexão pessoal entre a personagem e seu marido troiano, o que expressaria certa aversão à sua pessoa. Ao afirmar que “para cá veio” com “o teu filho”, “Helena reparte um pouco da responsabilidade pela sua fuga com Paris e, por associação, com Príamo”.⁶ Na *Ilíada*, a causa da volição de Helena paira no ar. Porém, o autor aponta que a descrição do seu sofrimento na *Odisseia* pode implicar no fato dela já não desejar estar em Tróia, embora outrora o quisesse (Roisman, 2006: 3). Ao relatar seu encontro com Ulisses, ocorrido após o saque a Tróia, Helena conta a Telêmaco, filho do herói, que estaria satisfeita com a ação de seu pai e que ansiava retornar ao lar. Segundo a rainha, Ulisses,

Portador de valiosas
informações, abriu caminho a ferro, imobilizou
guerreiros guapos, retornou às naus. Muitas troianas
prorromperam em pranto. Meu coração saltava de
alegria. No meu íntimo eu sonhava com o regresso.
Queria ver minha casa. (*Od.* 4, 105)

Curiosamente, vimos que a protagonista de FFX quer ser sequestrada. No início da narrativa, o personagem Kupo se antecipa: “Eu acho que a Rainha Brahne está tramando alguma coisa... Mas da princesa Garnet eu suspeito ainda mais!”.⁷ Disfarçada, Garnet foge do castelo e tenta se esconder dentro da aeronave Prima Vista, onde reencontra Zidane, já há algum tempo em seu encalço. “Eu tenho um favor

⁶ Para Roisman (2006, p. 14), isso não significa que Helena deixaria de aceitar a própria responsabilidade. Suas repetidas afirmações de culpa, até o fim da *Ilíada*, mostram o contrário: como a errônea suposição de que seus irmãos Castor e Polideuces, os quais desconhece estarem mortos, não queiram participar do combate por recearem os vergonhosos insultos a seu respeito. Cf. *Ilíada* III, 170.

⁷ Posteriormente, Garnet afirma que já vinha treinando para escapar do castelo (Summers, 2006: 16).

que gostaria de pedir a você... Desejo ser sequestrada... imediatamente”, diz a princesa. “Tudo bem, então, Alteza! Darei o meu melhor para sequestra-la”, responde o rapaz (Summers, 2006: 15). Estabelecemos, pois, outro ponto de contato entre a personagem do game e Helena.

No intuito de cumprir suas atribuições – que se resumem a proteger a princesa, escolta-la de volta ao castelo e confiar na rainha –, Adelbert Steiner, o guarda-costas real, acaba se envolvendo com a fuga. Após a queda da aeronave na “Floresta do Mal”, em chamas pelos tiros de canhão ordenados pela Rainha Brahne, Steiner culpa Zidane pelo infortúnio. “Isso é tudo culpa sua!”, diz, “Nada disso teria acontecido se você e seu bando não tivessem raptado a princesa! E como você se atreve a alegar tê-la resgatado?”. Garnet o interrompe: “Steiner... Eu deixei o castelo por minha própria vontade”. Zidane, por sua vez, conclui: “Que coincidência, não é? Fomos para apanhá-la, e ela queria ser apanhada” (Summers, 2006: 30). Diante das atitudes do rapaz, Steiner continuará culpando-o pelo rapto ao longo da primeira parte da história. Todavia, a fuga é confessa e, de certa forma, Garnet acaba ajudando os raptadores ao antecipar seu próprio rapto, ainda que inconscientemente. Em Lindblum, reino do seu tio Cid Fabool,⁸ o regente explica as motivações do grupo Tantalus para raptá-la.

Regente Cid: “Entendo porque está tão ansiosa. Estou feliz que tenha vindo pedir a minha ajuda”.

Garnet: “Nesse momento, acho que você é a única pessoa que a Mãe vai ouvir... Quando soube que a nave teatral de Lindblum estava chegando a Alexandria, decidi fugir a bordo e vir aqui (...). Eu só não esperava que a tripulação quisesse me raptar...”

Regente Cid: “Fui eu... Fui eu quem ordenou ao Tantalus que a raptasse”.

Garnet: “!?”

Regente Cid: “Certa vez prometi ao seu pai que a protegeria se alguma coisa acontecesse. Nós já sabemos há algum tempo sobre os distúrbios em Alexandria. Mas se tivéssemos agido diretamente, isso iniciaria uma guerra. (...) A peça era o disfarce perfeito para entrar em Alexandria e trazê-la para

⁸ Outro ponto nos fez perceber como a questão do rapto é recorrente em *FFIX*. Durante a narrativa, o próprio Regente Cid teve a sua esposa, Lady Hilda, sequestrada.

fora. Ninguém suspeitaria que Lindblum estava por trás. Fomos forçados a tomar medidas, porque sabíamos que Alexandria nunca procuraria a nossa ajuda. Estou aliviado por termos sido capazes de trazer você até aqui”.

(Summers, 2007: 61-2)

Porém, o seu rapto desencadearia uma série de eventos que acabariam por alterar drasticamente a vida de todos, na narrativa. Até metade do game, Garnet é representada como uma personagem que sofre, sempre muito dependente dos outros, figura auto-depreciativa que se vê como a causa do sofrimento dos demais personagens. Seus discursos se baseiam na culpabilidade e na auto-depreciação. Ao refletir sobre sua conversa com o Regente, lamenta-se: “Eu causei tantos problemas a todos... O Tio Cid sabia de tudo... É por isso que ele pediu ao Tantalus para me tirar de Alexandria. Não importa o quanto eu tente, eu estou sempre um passo atrás em tudo... Eu sou tão indefesa” (Summers, 2006: 66). Assim como Helena, Garnet representa uma figura sofredora e complexa.

Roisman sugere que as falas de Helena sejam limitadas pelo seu gênero, pela sua “estrangeiridade” e pela visão social de sua culpabilidade. Em se tratando da culpa, o discurso de Helena a Heitor “evidencia um nível de agitação e uma intensidade de desespero que excede as emoções evidentes em suas primeiras declarações a Príamo”; ela discorre sobre o desejo de sua própria morte, amplifica sua auto-depreciação e evoca imagens violentas e destrutivas da natureza (Roisman, 2006: 25).

Cunhado da cadela fria e maldosa que eu sou,
quem me dera que naquele dia quando me deu à luz minha mãe
a rajada maligna da tempestade me tivesse arrebatado
para a montanha ou para a onda do mar marulhante,
onde a onda me levasse antes de terem acontecido tais coisas. (Ilíada 6,
245)

Empregando tom similar em seu discurso, Garnet culpa-se a todo o instante pela sina dos demais personagens. Em conversa a sós com Zidane, a princesa desabafa: “Sem você, eu não teria chegado a Lindblum, muito menos visto todo um novo continente. Tudo o que eu tentei fazer por mim mesma foi um fracasso total. Eu não

teria conseguido parar a minha mãe. Por vezes quase perdi a esperança... (...). “Você não tem que se sentir tão responsável”, diz o rapaz. “Mas eu me sinto!”, responde a garota (Summers, 2006: 182). Em outro ponto da narrativa, lamenta-se: “não importa o quanto eu tente, estou sempre um passo atrás em tudo... Eu sou tão indefesa” (Idem: 66).

Entretanto, a despeito da imagem sofredora, compartilhada pela personagem de FFIIX, Roisman (2006: 2) sustenta que Homero teria criado uma figura igualmente complexa que luta por autonomia, expressão e pertencimento, apesar das muitas limitações às quais estaria sujeita. No canto III da *Ilíada* (cf. p. 166), Helena parece afirmar-se enquanto mulher criativa, independente e responsável por meio do ato da tecelagem, ocupação típica das mulheres livres nos tempos homéricos e, como fica explícito na *Odisseia*, trabalho apropriado à esposa casta. Segundo o autor, a personagem transformaria essa ocupação quintessencialmente feminina em meio de comunicação e veículo de auto-expressão, através do qual poderia dar vazão ao seu sofrimento e registrar o sofrimento dos outros e, dessa maneira, afirmar sua liberdade e responsabilidade (2006: 10).

A tecelagem, no entanto, é feita em silêncio. Uma das características marcantes dessa cena é o fato de Helena não falar. Nenhuma palavra. O silêncio cria certo misticismo, ao passo que também enfatiza sua impotência e isolamento. O ato de tecer pode ser visto como um esforço para romper as barreiras do ser e do pertencer, porém, como a poesia, seria também um meio de comunicação em que o criador se destaca das pessoas a quem se dirige (Roisman, 2006: 11).

Além disso, faz-se importante destacar a passagem em que Helena deposita no vinho uma droga trazida por ela do solo egípcio, “riquíssimo em ervas”.

A droga, lançada na cratera, tinha o poder de proteger contra as amarguras por um dia inteiro. Era eficaz em pessoas entristecidas pela perda do pai ou da mãe. Que digo? Confortava até enlutados pela perda de um irmão ou de um filho ferido a ferro. Tamanho era o poder dos narcóticos da filha de Zeus. (Od. 4, p. 103)

No excerto acima, vimos que o silêncio cria certo misticismo e enfatiza a impotência e o isolamento. Esse elemento também aparece em FFIIX. Quando enfim retorna a Alexandria, Garnet é capturada pelos agentes maléficos da Rainha Brahne, e é sentenciada à morte após ter os seus eidolons⁹ extraídos através de magia obscura. Steiner e seus companheiros, convencidos de que a rainha está fora de si e planeja conquistar todas as nações, unem forças para resgatar a princesa. Com ajuda dos amigos, ela foge novamente e se envolve em outra jornada repleta de perigos. Garnet retornaria ao lar pela segunda vez somente após a trágica morte de sua mãe, para assumir o trono como rainha. Porém, a coroação é precedida por um ataque ao reino, que termina devastado pelas forças inimigas. Garnet e seus amigos acordam em Lindblum no dia seguinte, salvos da destruição. Muda pelo trauma, a princesa põe-se a pensar nos eventos do dia anterior. Em seus pensamentos, a personagem não apenas descreve o seu sofrimento, mas atinge o ápice da auto-depreciação e da culpabilidade:

Garnet: Alexandria se foi... Eu ainda não consigo acreditar... Tantas pessoas mortas. Os sobreviventes estão desabrigados e desamparados. Como isso pode ter acontecido? [...] A culpa é minha! Eu nunca deveria ter fugido de casa! Eu envolvi todos nisso: [...] Todos... Se eu tivesse ficado com a Mãe, talvez pudesse tê-la impedido... É tudo culpa minha... Eu não deveria ter assumido o trono... Pensei que poderia fazer reparações, mas... Eu só trouxe miséria a todos... O que vou fazer agora?... (Summers, 2007: 356-7)

Deveras, a partir do momento em que perde o dom da fala, Garnet potencializa as artes da cura nas quais é versada e passa a desenvolver poderes mágicos ligados à invocação de entes sobrenaturais. Tais habilidades permitem proteger seus companheiros e funcionam como veículo de auto-expressão, afirmando a sua liberdade individual.

⁹ No universo de *Final Fantasy*, os eidolons são criaturas mágicas convocadas para a batalha por magos denominados invocadores.

A longa, longa jornada

Para Roberts (citado por Rogers e Stevens, 2012), as raízes da Ficção Científica podem ser encontradas nas viagens fantásticas dos poemas gregos – como a Odisseia, poema do regresso de Ulisses e de seus sofrimentos em terra e no mar. Falaremos, pois, daquele que Grimal considera o “herói mais célebre de toda a Antiguidade”, personagem que, durante a guerra de Tróia, mostrou-se combatente¹⁰ da maior coragem, conselheiro¹¹ prudente e eficaz. Embora as personagens centrais estejam ligadas ao ciclo troiano, segundo Brandão, a Odisseia seria o canto do nostos (νόστος), do regresso ao lar e da nostalgia da paz: “Após dez anos da longa e sangrenta Guerra de Tróia, Ulisses, saudoso de Ítaca, de seu filho Telêmaco e de Penélope, sua esposa fidelíssima, suspira pelo regresso à pátria” (1998: 128). Em diversas passagens, Ulisses mostra-se ansioso pelo retorno:

Meu coração resistiu a todos os apelos. Nada
é mais doce do que a pátria e os filhos, mesmo que em
terras estranhas que alcancem bens e fortuna. Eu não
viveria longe dos meus por preço algum. (Od. IX, 115-117)

[...] espero, dia vem, dia vai, voltar pra casa.
Rever o que é meu, desejo só isso. Se eu sofrer
no mar cor de vinho perseguição divina,
aguentarei. Desenvolvi coração resistente à dor.
Nem queiras saber o que já padeci no mar e na
guerra. Estou preparado para suportar o que vem. (Od. 5, 24-25)

Entretanto, ao suportar inúmeros testes, em perseguição a uma meta que incansavelmente escapa de seu alcance, Ulisses parece representar a imagem do homem que sofre. Chegamos uma vez mais no tema do sofrimento. Ao narrar a sua

¹⁰ Ah, na verdade são aos milhares os feitos valentes de Ulisses, tanto na primazia dos conselhos como na autoridade guerreira” (*Ilíada* 2, 140); “E Ulisses comandava os magnânimos Cefalênios [...]: destes era comandante Ulisses, igual de Zeus no conselho. Com ele seguiam doze naus de rebordos vermelhos”. *Ilíada* 1, 153.

¹¹ O “Ulisses dos mil ardis” entrega-se com ardor à causa dos Atridas, faz parte dos chefes que se reúnem em conselho e é considerado como par dos mais ilustres (Grimal, 2011: 461).

viagem de regresso, o herói adianta que a mesma foi sofrida (Od. 10, 177). “Bem que a deusa me advertiu que eu deveria / sofrer antes de retornar à minha terra”, narra o herói (Od. V, 29). “Arrasto-me em miséria. Pertencço aos que sofrem” (Od. 7, 71). Posteriormente, acrescenta: “Rico eu sou, rico em aflições. Os céus o quiseram assim” (Od. 9, 115). Esta última sentença faria de Ulisses uma figura também sujeita aos desejos dos deuses, em um mundo governado pelos deuses. Nota-se, aqui, um ponto de contato com Helena. Parece possível estabelecer ainda outros dois. Ambos os personagens ponderam sobre o desejo de sua própria morte (Od. 5, 29). Além disso, há a própria viagem de regresso. Segundo Grimal, “o regresso de Helena com Menelau não foi mais fácil do que o dos principais heróis que haviam participado na guerra. Levou oito anos para regressar a Esparta. Vagueou pelo Mediterrâneo oriental, nomeadamente pelo Egito, para onde a lançara um naufrágio” (2000: 199). Não parece imprudente, pois, identificar o tema das viagens fantásticas na lenda dessa complexa personagem. No canto IV da Odisseia, Menelau narra a sua viagem de volta a visitantes, em seu palácio:

(...) Privações em
longes terras foi o preço do que recolhi em navios
por oito duros anos. Naveguei por Chipre, Fenícia,
Egito. Alcancei etíopes, sidônios, erembos.
Cheguei à Líbia, onde até os cordeiros são chifrudos,
as ovelhas embarrigam três vezes ao ano, não
falta nada a ninguém, nem a proprietário nem a
pastor, há fartura de carne, de leite, de queijo sem
igual. Lá as ovelhas arrastam ubres entumecidos
o ano todo. Eu me abastecia. Aí certo indivíduo
matou sorrateiramente meu irmão. Golpe traiçoeiro.
(...) Padeci horrores. (Od. 4, 95)

Umberto Eco considera que as narrativas, de maneira geral, constituem um trajeto ou um percurso, uma ação que se desenrola colocando os personagens em movimento e em conflito. “Não é por acaso que um dos motivos mais constantes das narrativas é a viagem, o deslocamento, a transposição, o desterro” (citado por Costa, 2002: 23). O tema da longa jornada aparece em toda a série Final Fantasy. Porém, não

podemos perder de vista que a noção de regresso e a própria viagem possuem significações distintas em ambas as narrativas. Nas primeiras horas de FFIIX, pode-se ler um texto do mensageiro Stiltzkin, que afirma: “[...] acho que é por isso que viajo: para encontrar o inesperado”. Alguns dos personagens temem os perigos da jornada. A Zidane, Steiner clama: “Certamente, até mesmo você deve saber algo sobre a Névoa. Os monstros cruéis que ela desova! As anormalidades que agita na mente e no corpo” (Summers, 2006: 31).

Até certo ponto, a narrativa de FFIIX parece centrar-se na longa jornada de Garnet e, também, em seus sofrimentos. Estes, a princesa destila ao longo da narrativa. Ao seu patrono, o deus do trovão Ramuh, declara: “Estou longe do meu país, mas não me esqueci do meu povo” (Summers, 2006: 137). Podemos comparar esta citação àquela de Ulisses: “Nada é mais doce do que a pátria e os filhos, mesmo que em terras estranhas que alcancem bens e fortuna. Eu não viveria longe dos meus por preço algum” (Od. 9, 115-117). Identificamos, em ambos os excertos, o sentido do nostos. No momento em que Garnet decide retornar à Alexandria sozinha, culpando-se por ter envolvido tantas pessoas em sua aventura, o próprio Zidane, para motivá-la, evoca o sentido da viagem de volta através da alegórica história de Ipsen:

Zidane: Ipsen é o personagem de uma peça, e um aventureiro da vida real. Acho que a peça é baseada em suas aventuras. Começa assim... Ipsen e seu amigo Colin trabalhavam numa taberna em Treno. Um dia Ipsen recebe uma carta. A carta estava tão molhada de chuva que muito do que estava escrito era ilegível. A única parte que ele pode ler dizia: “Volte para casa”. Hoje em dia, temos aeronaves e outras coisas, mas naquela época, viajar era muito difícil. Ele não sabia por que tinha que voltar, mas tirou uma folga, juntou suas coisas e partiu em sua viagem de volta. Caminhou a mil léguas através da Névoa. Algumas vezes, foi atacado por monstros cruéis, mas ele conseguiu, porque seu amigo Colin estava ao seu lado. E então, depois de muito tempo na estrada... Decidiu perguntar algo a Colin. “Por que você veio comigo?”

Garnet: “E qual foi a resposta de Colin?”

Zidane: “Só porque eu queria vir com você”.

Assim como Ulisses, “o herói que muito sofreu” (Leão, 2013: 23), Garnet está sempre a evocar a saudade: “Estou longe do meu país, mas não me esqueci do meu povo” (Summers, 2006: 137). Ao comparar Garnet a esse personagem, atestamos a complexidade de ambos. Segundo Todorov (2008: 115), há “dois” Ulisses na Odisseia – um que vive as aventuras, outro que as narra –, chegando a ser difícil dizer qual dos dois é a personagem principal. Leão complementa: “(...) a mesma imaginação fulgurante que torna Ulisses a encarnação da curiosidade e do espírito agônico característicos da mentalidade grega (...), comporta de igual modo um processo de sujeição ao perigo, pois a aventura do conhecimento pressupõe sempre uma exposição (...) à experiência do sofrimento vivido” (Leão, 2013: 23). Nota-se que Garnet também aparece como uma personagem corajosa, prudente, eficaz, e, tal qual o “Ulisses dos mil ardis” e seu cavalo de madeira, capaz de arquitetar artifícios mirabolantes para a consecução de seus objetivos, como esconder-se num saco cheio de pickles para passar incólume pelos guardas da fronteira, ou depositar sonífero na comida para fugir do castelo de Lindblum sem ser notada.

Nossa jornada desde Lindblum foi muito difícil. Mas foi a sua magia branca que me ajudou a superar as batalhas contra todos os monstros... a sua coragem nos fez passar pelos detestáveis moogles na floresta dos Chocobos, e, finalmente, foi a sua ideia de usar pickles (...) que nos fez passar pelos guardas no Portão Sul! Eu estou completamente impressionado com sua inteligência e coragem, princesa! (Summers, 2006: 85).

Em FFIIX parecem existir três (ou mais) representações de Garnet. A figura corajosa, prudente e eficaz, capaz de arquitetar artifícios mirabolantes para a consecução de seus objetivos; aquela que dá vazão ao sofrimento, como o “herói que muito sofreu”; e a figura auto-depreciativa, que em Homero empresta voz a Helena. Nesse sentido, a princesa congrega determinadas características dos personagens homéricos, ainda que sensivelmente reformuladas e combinadas a muitas outras, alheias aos textos gregos. Porém, a Garnet à qual nos referimos neste trabalho corresponde à configuração da personagem durante a primeira metade do game

apenas. Ao longo de sua aventura do conhecimento, com a ajuda de Zidane, ela se torna mais sábia, amadurece e, eventualmente, decide usar seus poderes de magia – ligados à arte da cura e à invocação de eidolons – para proteger seus amigos e seu reino. O endurecimento de Garnet frente às adversidades vai aos poucos se processando durante a narrativa. A mudança interior seria um reflexo de sua luta por autonomia, expressão e pertencimento, apesar das muitas limitações às quais sempre esteve sujeita. De certo modo, segundo Roisman (2006: 2), essa também seria a luta de Helena. Volto, aqui, a relacionar as personagens, sem nunca perder de vista a complexidade, as diferenças e as particularidades de ambas.

Referências Bibliográficas

- Brandão, Junito de Souza. Mitologia Grega. 12 ed. I. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. Mitologia Grega. 9 ed. II. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. Mitologia Grega. 8 ed. III. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, Cristina. Ficção, comunicação e mídias. São Paulo: Editora SENAC SP, 2002.
- CUELLAR, Jose. “Magic of ‘Final Fantasy’ creates best in the series”. Observer Online. n.82, 2001. Disponível: <<http://www3.nd.edu/~observer/02072001/Scene/2.html>>. Acesso: 7 mar. 2013.
- Final Fantasy. Hironobu Sakaguchi, Masafumi Miyamoto, Nobuo Uematsu. Square, 1987.
- Final Fantasy IV. Hironobu Sakaguchi, Takashi Tokita, Ken Narita. Square, 1991.
- Final Fantasy VI. Hironobu Sakaguchi, Hiroyuki Ito, Tetsuya Nomura. Square, 1994.
- Final Fantasy VII. Yoshinori Kitase, Ken Narita, Yusuke Naora. Square Company, Ltd., 1997.
- Final Fantasy VIII. Hironobu Sakaguchi, Shinji Hashimoto, Yoshinori Kitase, Yoshitaka Amano, Tetsuya Nomura, Kazushige Nojima, Nobuo Uematsu. Square Company, Ltd., 1999.
- Final Fantasy IX. Hironobu Sakaguchi, Shinji Hashimoto, Hiroyuki Ito, Nobuo Uematsu, Hideo Minaba. Square Company, Ltd., 2000.

- GREIMAS, A.J. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 63-113.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HERÓDOTO. *História*. Tradução de J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Odisseia*. v. 1: Telemaquia. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- _____. *Odisseia*. v. 2: Regresso. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- _____. *Odisseia*. v. 3: Ítaca. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- HUBER, William. "Epic spatialities": the production of space in Final Fantasy games. In: WARDRIP-FRUIN, Noah; HARRIGAN, Pat. *Third Person: Vast Narratives*. Cambridge, Massachusetts: MIT. Press, 2009.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- LEÃO, Delfim. *Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento*. CORNELLI, Gabriele, COSTA, Gilmário Guerreiro da. *Estudos Clássicos I: origem do pensamento ocidental*. Brasília: UNESCO, Cátedra UNESCO Archai; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- ROGERS, Brett M., STEVENS, Benjamin. "Classical receptions in science fiction." *Classical Receptions Journal*, 2012, p. 127-147. Disponível em: <http://crj.oxfordjournals.org/content/4/1/127.full.pdf.html>. Acesso em: 5 mar. 2013.
- ROISMAN, Hanna. *Helen in the Iliad; Causa Belli and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker*. *American Journal of Philology*, v. 127, n. 1. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press: 2006.

ROSENFELD, Anatol; CANDIDO, Antonio; PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SMITH, Greg M. Computer games have words, too: dialogue conventions in Final Fantasy VII. Game studies, v.2, n.2, dez. 2002. Disponível em: <http://www.gamestudies.org/0202/smith/>. Acesso em: 7 fev. 2013.

STEAMPUNK. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Steampunk>>. Acesso em: 29 maio 2013.

SUMMERS, P. Final Fantasy VIII: Full Game Script. GameFAQs, 2006. Disponível em: <<http://www.gamefaqs.com/ps/197338-final-fantasy-ix-faqs/42207>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

TEWS, Rebecca R.. "Archetypes on Acid: video games and culture." In: WOLF, Mark J. P. The medium of the video game. 3 ed. Austin: University of Texas Press, 2005, p. 169-182.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, Jean Pierre. Mito e religião na Grécia Antiga. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VESTAL, Andrew. Final Fantasy IX Review. Gamespot, 2000. Disponível em: <<http://www.gamespot.com/final-fantasy-ix/reviews/final-fantasy-ix-review-2605459/>>. Acesso: 2 mar. 2013.

WOLF, Mark J. P. The medium of the video game. 3rd ed. Austin: University of Texas Press, 2005.

ZDYRKO, Dave. The Final Fantasy IX Team Spills All. IGN. set. 2000. Disponível em: <<http://www.ign.com/articles/2000/09/21/the-final-fantasy-ix-team-spills-all>>. Acesso: 15 jan. 2013.

BANQUETES ROMANOS: COMENSALIDADE, HIERARQUIA E PODER NA ROMA ANTIGA

Marcus Vinicius Macri Rodrigues¹

RESUMO

Na Roma Antiga, os banquetes propiciavam momentos em que se buscava reforçar valores como a comensalidade e a unidade. Por outro lado, reforçavam as hierarquias e o poder no interior da sociedade romana. Procuraremos aproveitar um aspecto da antiguidade romana retratado frequentemente no cinema e na televisão, os banquetes, para evidenciar a importância desses momentos naquele período, bem como mostrar um pouco do que seria a alimentação do Império Romano do primeiro século, especialmente da região de Pompeia e Herculano, cujas escavações arqueológicas puderam esclarecer diversos aspectos do dia a dia de romanos ricos e pobres do primeiro século.

ABSTRACT

In Ancient Rome, banquets propitiated moments that sought to reinforce values such as edibility and unity. On the other hand, reinforced the hierarchies and power in the Roman society. It seeks to take advantage of an aspect of Roman antiquity always portrayed in film and television, the banquets, to highlight the significance of these moments that period, and show a little of what would be the alimentation of the Roman Empire of the first century, especially in the region of Pompeii and Herculaneum, whose excavations were able to clarify many aspects of the daily lives of rich and poor first-century Romans.

Alimentação na Roma Antiga: fontes

Em grande parte, devido às idealizações vistas no cinema, na literatura e na televisão, a imagem do que seria a alimentação romana normalmente é associada ao exagero dos banquetes, distorcendo uma realidade de uma alimentação mais frugal do que se imagina. Outro erro comum é atribuir a toda uma população hábitos alimentares

possíveis somente para uma elite, que apenas eventualmente fazia banquetes suntuosos (FRANCO, 2006: 45). Antes de tratarmos do papel dos banquetes na vida romana, buscaremos uma análise das fontes que norteiam os estudos sobre a alimentação romana, especialmente na região da cidade de Pompeia.

A importância da arte culinária para os antigos é testemunhada pela existência de tratados antigos, sendo que os principais são *De Re Coquinaria* de Apicius e *O Banquete dos Eruditos* de Ateneu. A temática da alimentação está presente também nos tratados de agronomia de Columela, Varrão e Catão, além da obra *História Natural* de Plínio, o Velho, que abordam sua preparação e modo de conservação. Outras obras mostram aspectos dos suntuosos banquetes ou de alimentações frugais, pratos exóticos, modos de preparação e apresentação de pratos (STEFANI, e BORGONGINO, 2005: 66). Algumas comédias também se referem à questão da alimentação, normalmente pelo caráter satírico com que se tratava a questão dos excessos nos banquetes dos ricos.

Boa parte do que sabemos sobre a alimentação romana provém das escavações nas ruínas de Pompeia e Herculano, feitas a partir dos séculos XVIII e XIX. O soterramento da cidade de Pompeia após a erupção do Vesúvio possibilitou a preservação de testemunhos materiais para o estudo do seu cotidiano.

As pesquisas arqueológicas revelaram uma faceta muito mais viva do que aquilo que os documentos escritos até então mostravam sobre o cotidiano, as artes, o comportamento de pessoas comuns e das elites no Império Romano do século I, tornando-se importante fonte para o estudo de traços do cotidiano daquele período. As cinzas da erupção do Vesúvio praticamente resguardaram a cidade do tempo, revelando o sofrimento da população no episódio, mas também possibilitando o estudo da arte, arquitetura e cotidiano da cidade, tanto dos ricos - com suas obras de arte e decorações elaboradas, que permaneceram relativamente bem conservadas - quanto das pessoas mais humildes, cujo dia-a-dia, sua alimentação, o comércio e

¹ Historiador do Museu da República / IBRAM e Mestrando PPGHC/UFRJ.

também seus prazeres puderam ser estudados. As escavações arqueológicas têm possibilitado aos estudiosos analisar a arquitetura das casas, inscrições, imagens, “grafites” e a alimentação através de ânforas e recipientes que ainda continham restos de comida e mantimentos carbonizados e relativamente conservados até os dias de hoje.

Os testemunhos epigráficos revelam informações como os preços dos produtos, os tipos de alimentos, além de propagandas políticas sobre o fornecimento de pães. As escavações arqueológicas têm encontrado diversos utensílios utilizados para acondicionamento e preparação dos alimentos naquela região. São também numerosos os encontros de restos carbonizados de alimentos locais.

As escavações mostraram que a pintura chamada de natureza morta, que, na verdade, retratava muitos animais vivos, era bastante comum nas residências da elite pompeiana. As numerosas representações de comida nos quadros do gênero na época republicana tardia e imperial fornecem uma imagem viva daquilo que estava presente na mesa dos ricos e pobres da época. Apesar de ser frequente na decoração das casas romanas, esse tipo de pintura era considerado um gênero pictórico menor na Roma Antiga (MASTROROBERTO, 2005: 2). Porém, esse gênero de representação tem uma grande importância para os estudos da alimentação da população da época, ao revelar quais alimentos eram consumidos e valorizados dentro da cultura da época. Representações de frutas, produtos da terra, peixes, moluscos, alhos, caças, suínos, vários elementos são retratados em cestas de vime, ou pratos de prata, nas representações encontradas nas casas romanas.

Segundo Stefani e Borgongino (2005: 66-94), as escavações mostraram que o pão era a principal fonte de carboidratos da população. A carne bovina era pouco consumida porque esse gado era visto como força motriz, e foram encontrados poucos vestígios de seu consumo em Pompeia. A criação de suínos era desenvolvida nas bordas do Vesúvio e a carne de porco era amplamente consumida naquela região. O consumo de peixe era generalizado entre romanos próximos ao litoral, tendo como

espécies preferidas as moreias, enguias e o atum. As escavações revelaram uma fluorescente indústria de peixe salgado e a criação de peixes em viveiros. Os peixes eram geralmente pescados com redes e lanças. As vísceras dos peixes eram aproveitadas para fazer molhos e temperos. Verificou-se também um amplo consumo de crustáceos e moluscos.

Foi constatado o consumo de hortaliças e legumes como nabo, cenoura, alho, cebola, alho poro, aspargo, couve, abobrinha, rabanete, pepino, alcachofras. Os temperos encontrados em maior quantidade foram a canela, papoula, orégano, noz-moscada, coentro, cominho, erva-doce, anis. Alguns desses temperos eram utilizados na conservação da carne.

Na mesa pompeana não podia faltar frutas. Seu consumo junto com o pão representava uma refeição completa. Numerosas imagens mostram o consumo amplo de figo natural ou “processado” (seco ou em conserva), bem como de uvas, naturais ou processadas. Pêssegos eram consumidos conservados em vinho, mel ou secos e dispostos em ânforas. Muitas variedades de ameixas foram cultivadas e consumidas.

O azeite de oliva era amplamente utilizado na região. A banha do porco e a manteiga eram menos prestigiadas e mais utilizadas pelos “bárbaros”. A azeitona também era bastante consumida em Pompeia. O vinagre era também um condimento, mas, principalmente, um meio de preparar e conservar os alimentos.

O condimento mais difundido era o *garum*. (FRANCO: 46) Os ingredientes principais para fazê-lo eram os intestinos, guelras e sangue de peixe, salgados em barris. A mistura era coberta à noite e, depois de remexida pela manhã, exposta ao sol. A operação se repetia por várias semanas. Enquanto o molho fermentava, adicionavam-se vinho e ervas. O mel era a única forma de adoçar as preparações. A apicultura era bastante difundida na região.

O cozimento da comida era feito com panela de terracota ou bronze em cima do balcão da cozinha. A panela não ficava diretamente sobre a brasa, mas sobre um suporte. A carne era em geral cozida, mas eventualmente assada. As evidências

sugerem que eram cozidos em fogo brando. As panelas tinham forma normalmente quadrada ou oval. As panelas altas normalmente eram para a preparação de doces ou ovos.

A bebida mais difundida era certamente o vinho, amplamente consumido pelos romanos na alimentação cotidiana. Dentre os vários tipos de vinho, os particularmente apreciados eram os gregos ou da região do Egeu. Normalmente era servido misturado com água, devido ao alto teor alcoólico do vinho antigo.

A importância do banquete na vida romana

Os romanos faziam normalmente três refeições diárias: *Jentaculum*, que se resumia a um pedaço de pão umedecido em vinho ou comido com mel, queijo ou azeitona; *Prandium* que podia consistir de pratos frios e de sobras da véspera. Quase nunca era acompanhado de vinho. Depois do *prandium*, principalmente no verão, era comum uma breve sesta; e a *Cena*, refeição principal. Caso recebesse convidados e fosse mais elaborada, seria o *convivium*. Podia ser também sucedido pela *Comissatio* – que, segundo VEYNE (2009: 171), seria o banquete propriamente dito, momento em que bebia fartamente, com discussão de temas, ou, na maioria das vezes, assistiam espetáculos de danças, músicas. Muitas vezes os eventos tinham cunho imoral.

Num banquete, primeiramente era servido o *gustatio*, composto de saladas e pequenos pratos equivalentes aos antepastos de hoje, como ovos, salada, alface, azeitonas, champignons, ostras cruas e cozidas, patês.

Em seguida, servia-se *mensae primae*: etapa principal, composta dos pratos mais consistentes. Os serviços chamavam-se *prima cena*, *altera cena*, *tertia cena*, servidos em ordem do mais leve ao mais robusto. Por último, servia-se *mensaesecondae*: doces, bolos, frutas frescas e secas e vinho misturado com água.

Na Roma Antiga os banquetes eram momentos em que se buscava reforçar valores como a unidade, através da comensalidade. Eram momentos propícios para as

demonstrações de riqueza, grandeza ou respeito a tradições estabelecidas. Thébert (2009), Bustamante (2005) e Montanari (1998), dentre outros, mostram que as elites buscavam nos banquetes algo mais com a comensalidade. Os suntuosos banquetes procuravam reforçar a diferenciação social, pois visavam também mostrar a riqueza dos anfitriões, que os distinguiu do restante da população. O banquete representava as hierarquias e o poder no interior de uma sociedade (MONTANARI, 1998: 109).

O *triclinium*, a sala de jantar das casas da elite romana, conforme pode se deduzir das fontes escritas e das escavações arqueológicas, era mais que um espaço para alimentação. Esperava-se que um romano recebesse com frequência e bem. Ali, mostrava-se a riqueza do cidadão, seja através da decoração, do serviço e do requinte dos pratos dos banquetes oferecidos na *cena*. Thébert (2009: 347) afirma que “Se concentrarmos nossa atenção nas fontes mais propriamente africanas, constataremos sem dificuldade que, tanto nessas províncias como em Roma, o *triclinium* é, por excelência, o lugar da casa onde o dono elabora e exhibe sua imagem distinta”.

Normalmente era composto por três sofás, cuja disposição dos convidados refletia o grau de precedência de cada um. Em períodos posteriores o *stibadium*, leito semicircular, substituiu os três sofás nesses recintos. A posição reclinada ao comer levou à preferência por alimentos moídos ou em pequenos pedaços.

John D’Arms, (2004: 429) argumenta que os historiadores romanos sempre enfatizaram as ligações entre as diferenciações socioeconômicas e a culinária, implicando em reconhecimento que a sociedade romana sempre esteve dividida pelo acesso aos diferentes tipos de alimentos. D’Arms afirma que todos os elementos essenciais de consumo ostentatório estavam firmados na Roma antiga. Existia um alto grau de elaboração culinária, com muita variedade de pratos inventados por especialistas e tipo de práticas culinárias típicas da *Alta Cozinha*. Roma também conhecia livros de culinária como os de Apicius e outros autores, com receitas que podiam ser elaboradas pelos ricos. O autor afirma que tudo isso foi possível social e

economicamente, por causa do sistema de escravidão, enfatizando também que “a hierarquia da comida foi bem estabelecida na Itália romana, na literatura e na vida”.

D’Arms (2004: 430) afirma ainda que os textos descrevem a luxúria dos banquetes dos ricos e poderosos, descrevendo os pratos que a elite considerava mais especiais e que podiam ser preparados de forma especial. Segundo esse autor, Cícero criticou o hedonismo epicurista e os esforços em conseguir as mais exóticas iguarias, enquanto Varrão descreveu os tipos de alimentos possíveis de se obter nas vilas.

Conclusão

Diferentemente do que vemos em filmes e séries, o exagero dos banquetes não era a regra no mundo romano. Uma minoria se dava à extravagância de certos banquetes. Muitos patrícios se abstinham desse tipo de ostentação, e a própria celebridade de algumas personagens por sua intemperança é sinal de que elas eram exceções. No início da República, a vida era marcada pela tradição rural. Seus cidadãos alimentavam-se sobretudo de cereais e legumes fervidos, e, eventualmente, um pouco de carne. Um aspecto a ser destacado é que boa parte da população sequer tinha cozinha em suas residências. Por isso, boa parte dos romanos vivia da comida que se podia comprar na rua ou nas tabernas. (CIVITELLO, 2003: 46)

No entanto, vimos que os banquetes eram importantes para a elite romana. Esses eventos propiciavam momentos em que se buscava reforçar valores como a comensalidade e a unidade. Também permitiam demonstrações de riqueza e respeito a tradições estabelecidas, reforçando hierarquias no interior da sociedade romana. O *triclinium*, local das refeições na *Domus* romana, era mais que um espaço para alimentação. Ali, se mostrava a riqueza do cidadão, seja através da decoração, do serviço e do requinte dos pratos dos banquetes oferecidos na cena.

Bibliografia

- BUSTAMANTE, R. M. da C. (2005) *Banquete romano, comensalidade em tempo de Paz*. ANAIS SUPLEMENTAR DO XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Londrina, 17-22/7/2005 – História: guerra e paz, Londrina, p. 1-10.
- CIVITELLO, Linda (2003). *Cuisine and Culture. A History of Food and People*. Wiley.
- D'ARMS, John H. (2005) *The culinary Reality of Roman Upper-Class Convivia: Integrating Texts and Images*. In.: *Comparative Studies In Society and History*. 428-450
- FLANDRIN, Jean Louis e MONTANARI, Massimo. *História da Alimentação*. São Paulo. Estação Liberdade. 1998.
- FRANCO, Ariovaldo. (2006) *De caçador a gourmet: uma história da gastronomia*. São Paulo: SENAC. 35-54.
- MASTROROBERTO, Marisa. (2005) *Ars. La natura morta e le Origini Del quadretto di genere*. In. _____. *Cibi e Saponi a Pompei e dintorni*. Soprintendenza Archeologica di Pompei. Edizioni Flavianus. 2-18.
- STEFANI, G. e BORGONGINO, M. (2005) *Cibus. L'alimentazione degli antichi romani. Le testimonianze dell'area vesuviana*. In. _____. *Cibi e Saponi a Pompei e dintorni*. Soprintendenza Archeologica di Pompei. Edizioni Flavianus. 66-94.
- STRONG, R. (2004.) *Banquete: uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa*. Rio de Janeiro: J. Zahar. 11-44.
- THÉBERT, Yvon. (2009) *Arquitetura doméstica na África Romana*. In: VEYNE, P. (Org.). *História da vida Privada I: do Império Romano ao ano 1000*. São Paulo: Companhia das Letras, 301-397.
- VEYNE, Paul. (2009) *O Império Romano*. In: VEYNE, P. (Org.). *História da vida Privada I: do Império Romano ao ano 1000*. São Paulo: Companhia das Letras, 18-211.

HISTÓRIA ANTIGA E SEUS PESQUISADORES NOS VIDEOGAMES: UMA LEITURA

Marina Fontolan¹

RESUMO

Neste artigo visou refletir sobre a forma das quais os Videogames tem se apropriado da História Antiga e de seus Pesquisadores. Partindo de teorias ligadas a Representações e à ideia de Usos do Passado e de um estudo de caso com o jogo *Sid Meier's Civilization V*, diversos aspectos em relação à forma de construção do que chamamos de História Antiga puderam ser considerados. Assim sendo, procuro pensar como os debates sobre História e Videogame estão se dando na historiografia para, por fim, finalizar refletindo sobre os potenciais desse tipo de pesquisa.

ABSTRACT

This article aims at studying the way videogames are constricting ideas on Ancient History and it's researchers. Theoretically engaged on ideas of representation and uses of the past with a case study of *Sid Meier's Civilization V*, many aspects regarding the way the game build what we call Ancient History could be addressed. Being so, I present some debates regarding History and videogames and finish with a observation on the potentials of this kind of study.

Ao lermos a Tirinha Nº 486, intitulada “Religiões” e produzida para a coleção “Um Sábado Qualquer”, temos uma interessante visão sobre a explicação da expansão do cristianismo.² Ela cria seu humor através de dois elementos: o de haver a convivência de vários Deuses e estes estarem jogando um famoso jogo de tabuleiro, conhecido como War. Eles são utilizados, como já dito, como uma explicação para a expansão do cristianismo pelo mundo, algo que conecta os dois elementos apresentados - uma vez que o vencedor do jogo é o Deus cristão – e causa o humor à tirinha. No entanto, vale

¹ Aluna de Mestrado em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), bolsista FAPESP e colaboradora do Laboratório de Arqueologia Pública Paulo Duarte (LAP/Unicamp). Contato: fontolan_marina@yahoo.com.br

² Tirinha Nº486, intitulada “Religiões”. Criada por Carlos Ruas para a coleção “Um Sábado Qualquer”, 2010. Disponível em: <http://www.umsabadoqualquer.com/486-religioes/>, acessado em 20 de Setembro de 2014.

atentar que o humor e a explicação da expansão do cristianismo só fazem sentido se houver um conhecimento mínimo sobre o jogo em si. No caso, o War é um jogo de estratégia, no qual cada jogador recebe uma missão em específico, todas ligadas à dominação militar.

Como no caso dessa tirinha, diversos jogos se utilizam de contextos históricos para se estruturarem, como o caso do War Império Romano e do Colonizadores de Catan. Além dos jogos de tabuleiro, os videogames também possuem uma vastidão de títulos que estão ligados a contextos históricos. Podemos citar aqui as séries *Call of Duty* e *Battlefield*, que jogos de tiro (*First Person Shooter – FPS*) que são, normalmente, ambientados nas Grandes Guerras do século XX; *Age of Empires* e *Sid Meier's Civilization*, jogos de estratégia (*Real Time Strategy – RTS*); *Tomb Raider*, *Uncharted* e *Indiana Jones*, jogos de plataforma ambientados, em grande parte, em templos antigos e que retratam os estudiosos da História e da Arqueologia; por fim, devemos citar outros jogos de plataforma, como as séries *Prince of Persia*, *God of War*, *Ryse Son of Rome* e *Assassin's Creed*, que são ambientados em passados voltados tanto à fantasia como ao mundo real. Assim sendo, o objetivo deste artigo será pensar como a Antiguidade e seus estudiosos estão sendo representados nesses jogos.

Para tal, realizarei uma breve explanação do aparato teórico que me utilizo para pensar a construção da antiguidade e de seus estudiosos. A partir disso, apresentarei um estudo de caso, com o jogo *Sid Meier's Civilization V* e, por fim, discutirei alguns aspectos dos estudos sobre jogos e sua relação com a disciplina histórica.

Teorizando

Keith Jenkins afirma que “vivemos num mundo pós-moderno e que essa condição afeta o que eu ou você podemos conversar sobre a história” (JENKINS, 2005:93). No entanto, essa não é uma ideia restrita ao historiador. Martin Bernal (2005: 13) nota que, embora se acredite que os Estudos Clássicos estejam afastados da política

moderna, o campo de estudo está marcado por atitudes políticas. Ou seja, o estudo da História está vinculado ao presente.

Assim sendo, os estudos relacionados à antiguidade estão sendo cada vez mais focados na ideia de se compreender como se dá a relação entre passado e presente, sobretudo no que concerne aos seus usos políticos e sociais (SILVA, 2007: 27). Afinal, segundo Renata Senna Garraffoni, Pedro Paulo Abreu Funari e Renato Pinto (2010: 11) passou-se a repensar a escrita da História Antiga, que estava impregnada de noções colonialistas e imperialistas dos séculos XIX e XX.

A partir disso, pode-se afirmar que a História Antiga, sobretudo aquela pautada numa vertente de História Cultural, está ligada à ideia de pensar a relação entre o presente e como este cria representações sobre o passado.

Para Roger Chartier, a noção de representação está ligada a duas ideias:

“(...) por um lado a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. [...] Uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado - o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca”. (CHARTIER, 2002: 20-21)

Assim sendo, embora as representações busquem uma universalidade, elas também possuem silêncios e presenças que demonstram os interesses dos grupos que as forjaram (CHARTIER, 2002: 17).

O estudo de caso

Como já dito, foi escolhido um jogo para servir de estudo de caso. O título selecionado foi *Sid Meier's Civilization V*, um jogo de estratégia produzido pelas empresas 2K e Firaxis Games, lançado em 2010. Este jogo é um dos Best-Sellers do estilo – razão pela qual ele fora escolhido -, possuindo duas expansões recentes, a *Gods & Kings*, de 2012 e a *Brave New World*, de 2013.

O jogo é estruturado em turnos, em cenários que lembram um tabuleiro. O objetivo dele é construir uma civilização, fazendo-a prosperar e enfrentando ou negociando com os demais jogadores que, como você, também estão construindo civilizações. Os demais jogadores podem ser controlados pelo próprio computador ou pessoas, no caso de jogo online. Para tal, o jogador escolhe um personagem, que possui características próprias, e o encarna na construção dessa civilização que resiste de 4000 a.C. até 2050 d.C.³

A partir disso, o ele possui cinco possibilidades de vitória no jogo. A primeira é intitulada ‘Ciência’ e é composta pela pesquisa de toda a árvore tecnológica, construção e lançamento de um foguete, algo que nos remete à corrida espacial criada durante a Guerra Fria. A segunda possibilidade de vitória é chamada de ‘Diplomacia’ e requer que metade dos outros times votarem em você se tornar líder da Organização das Nações Unidas (ONU). A terceira, ‘Cultura’, está voltada para a adoção de três árvores de políticas sociais e a construção do Projeto Utópico. A quarta, conhecida como ‘Dominação militar’, é obtida por meio da eliminação de todos os outros grupos. Por fim, temos a vitória conhecida como ‘Tempo’, que é determinada pela quantidade de pontos acumulados durante a partida.⁴

Para a análise de *Sid Meier’s Civilization V*, foi criado um jogo, no qual foram colocados alguns dos personagens disponíveis que viveram na antiguidade, utilizando-se de uma cópia do jogo junto com a primeira expansão dele. Nele, escolhi um mapa pequeno, baseado na forma do continente europeu e joguei como Dido de Cartago, contra os seguintes adversários: Alexandre, o Grande; César Augusto; Boudicca e Ramsés II. Este jogo se estendeu até que fosse obtida 2 das 5 possíveis vitórias, que foram a de tempo e a de ciência.

³ A lista completa de personagens disponíveis no jogo *Sid Meier’s Civilization V* e suas expansões pode ser vista em <http://www.civilization5.com/#/civilizations-all/>, acessado em 20 de Setembro de 2014.

⁴ Uma resenha do jogo, que mostra uma partida ocorrendo e diversos elementos do jogo em geral, pode ser visto no site: <http://www.ign.com/videos/2010/09/21/civilization-v-video-review?objectid=62125>, acessado em 20 de Setembro de 2014.

Uma análise geral do jogo

Para uma análise mais aprofundada do jogo, é importante que comecemos pela cena de abertura dele. Cabe notar que estou me utilizando da abertura do jogo básico, algo que se altera com cada expansão que é instalada para o jogo.⁵ Nela, vemos que a antiguidade está muito ligada à magia e à monumentalidade das antigas civilizações, com uso de um sábio sonhador, que já conhece muito bem o futuro daquela nação. É interessante notar outro elemento: mulheres inexistem nessa narrativa, algo que permeia as outras duas aberturas. Além disso, durante a abertura da expansão de *Gods & Kings*,⁶ a antiguidade volta a ser citada – como aquela que tirou a humanidade das trevas da Idade Média e voltou a ser lembrada no renascimento. Por fim, na abertura de *Brave New World*,⁷ a antiguidade é tida como totalmente esquecida, uma vez que – segundo eles – são as máquinas que, hoje, ditam o passo da humanidade.

Na lista de escolha de personagens, no entanto, quebra-se a questão de que mulheres inexistem na história, dando ao jogador a possibilidade de se escolher algumas líderes do sexo feminino, como o caso da Dido de Cartago e da Boudica, a rainha bretã. Na lista de personagens, o jogador não acaba tendo contato a história deles, já que ela apenas mostra as características da civilização que ele permite construir. Ao iniciar a partida, o jogador é exposto à história daquele personagem. No caso da Dido, o texto completo da abertura é:

“Bênçãos e saudações para você, venerada rainha Dido, fundadora do lendário reino de Cartago. Narrada pelas palavras do grande poeta Virgílio, seu marido Acerbas foi assassinado por seu próprio irmão, o rei Pigmalião de Tiro, que logo em seguida reivindicou os tesouros de Acerbas que eram seus por direito. Temendo o que o seu irmão faria com aquela vasta fortuna, você e seus compatriotas navegaram para novas terras. Chegando à costa do Norte da África, você enganou o rei local com uma simples manipulação do couro de um boi, estabelecendo uma vasta expansão territorial para sua nova casa, o futuro reino de Cartago.

⁵ A abertura do jogo *Sid Meier's Civilization V* pode ser assistida neste site: <https://www.youtube.com/watch?v=kV2Eg74qYHs>, acessado dia 20 de Setembro de 2014. Cabe dizer que ela é a única que está legendada em português. No entanto, a qualidade da legenda é bastante ruim.

⁶ A abertura do jogo *Sid Meier's Civilization V: Gods & Kings* pode ser assistida neste site: <https://www.youtube.com/watch?v=Id1kZRpVw4>, acessado dia 20 de Setembro de 2014.

⁷ A abertura do jogo *Sid Meier's Civilization V: Brave New World* pode ser assistida neste site: <https://www.youtube.com/watch?v=14WWgs-vX50>, acessado dia 20 de Setembro de 2014.

Inteligente e curiosa Dido, o mundo precisa de um líder que possa prover abrigo para a tempestade, guiados por uma intuição e uma astúcia brilhantes. Você consegue liderar o povo na criação de um novo reino que irá rivalizar a poderosa Cartago de outrora? Você consegue criar uma civilização que irá resistir à prova do tempo?”⁸ (*Sid Meier's Civilization V*, Cena de Abertura da Dido, 2012 – Tradução Minha)

A introdução da partida, sempre no mesmo tom, introduz o jogador a uma narrativa sobre o personagem que escolhera vivenciar, citando, inclusive, algumas fontes das quais são foram contadas, embora sem a referência completa. No entanto, ao final da narrativa, o jogador é incitado a criar uma civilização que seja superior àquela que ele escolhera, de forma a criar uma hierarquização entre as culturas. Estas estão ligadas, sobretudo, ao desenvolvimento tecnológico.

A tela mostrada quando um dado jogo é perdido nos chama, também, bastante a atenção. Nela, aparecem alguns escombros de uma enorme estátua, símbolo de uma civilização esquecida e enterrada pelo tempo. Dois arqueólogos, vestidos com roupas que se assemelham muito às de Indiana Jones, trabalham no sítio, tentando desenterrar esse passado. É interessante notar, também, que apenas a estátua parece ter restado de tudo aquilo que fora aquela ocupação humana na região.

Representando e se apropriando da Antiguidade em Civilization V

Com essa breve apresentação de elementos que saltam aos olhos do pesquisador, cabe fazer algumas relações e trazer alguns questionamentos. Ao fazer uma busca usando a ferramenta do Google Acadêmico, nota-se que o interesse pelo estudo dos

⁸ Original: “Blessings and salutations upon you, revered Queen Dido, founder of the legendary kingdom of Carthage. Chronicled by the great poet Virgil, your husband Acerbas was murdered by the hands of your own brother, King Pygmalion of Tyre, who subsequently claimed the treasures of Acerbas that were rightfully yours. Fearing the lengths from which your brother would pursue in this vast wealth, you and your compatriots sailed for new lands. Arriving at the shores of North Africa, you tricked the local king with the simple manipulation of an ox hide, laying out a vast expanse of territory for your new home, the future kingdom of Carthage.

Clever and inquisitive Queen Dido, the world longs for a leader who can provide a shelter from the coming storm, guided by your brilliant intuition and cunning. Can you lead the people in the creation of a new kingdom to rival that of once mighty Carthage? Can you build a civilization that will stand the test of time?”

jogos durante o início da década de 2000 foi muito grande, algo que não parece ter ido adiante. Nestes artigos acadêmicos, notamos que existe uma grande preocupação com a questão de como se apropriar de videogames para pensar seus potenciais na educação.

Num estudo de caso sobre uma versão mais antiga da série *Sid Meier's Civilization*, os estudiosos sobre Mídia e Educação Kurt Squire e Henry Jenkin afirmam que o jogo é uma excelente maneira de se trabalhar com a história numa sala de aula. Afinal, segundo eles no jogo:

“(...) os jogadores não encontram a história como uma grande narrativa, mas como o produto de várias forças dinâmicas. Os estudantes podem aprender sobre o papel dos cavalos ou a ação recíproca entre economia e políticas externas. Os estudantes podem usar o jogo como um jogo transgressor fazendo com que ele possa viver suas fantasias de quebrar a ordem social. Questionamentos “e se?” podem motivar leituras complementares ou discussões, ajudando-os a refocar sobre o porquê os eventos ocorreram da forma como ocorreu”.⁹ (SQUIRE e JENKIN, 2003: 14 – Tradução Minha)

A apropriação da história como uma forma de passado que pode ser controlado pelo jogador pode, de fato, ter um uso interessante numa sala de aula. No entanto, é de fundamental importância pensar na maneira como esse passado é representado.

No caso do *Civilization V*, notamos que ele cria uma antiguidade que está pautada numa visão bastante tradicional da mesma: a antiguidade é vista como um passado idílico, todo branco e monumental, cuja perda da conexão com o período fizesse com que a humanidade entrasse na ‘Idade das Trevas’ e só saísse dela quando suas ideias fossem retomadas no Renascimento. No entanto, o esquecimento desse passado não parece importar na atualidade, já que as máquinas dominam a humanidade. Isso coloca os estudos relacionados à antiguidade numa Torre de Marfim, para citar uma expressão de Martin Bernal (2005: 13), já que ele não aparece

⁹ Original: “(...) players encounter history not as a grand narrative but as the product of several dynamic interrelated forces. Students might learn about the role of horses or the interplay between economics and foreign policy. Students can use the game as a form of transgressive play, playing out fantasies of overturning established social orders. “What if?” questions can motivate further reading or discussion, helping them to refocus on why the actual events unfolded the way they did”.

como algo que pode responder a questionamentos atuais, mas apenas como um tipo de estudo apolítico.

A representação dos estudiosos travestidos de Indiana Jones buscando as relíquias de uma antiga ocupação humana reforça ainda mais a noção de uma Antiguidade vista de uma forma tradicional. Afinal, o perfil traçado nessa cena expõe o jogador ao imaginário do ofício do estudioso da antiguidade: aquele que vai atrás daquilo do mais grandioso de uma cultura, buscando belas peças para compor um museu de outra civilização.

O silêncio, na abertura do jogo, quanto à presença das mulheres na narrativa dada, mas o aparecimento delas na escolha do personagem mostra uma tentativa de rompimento com antigas narrativas. No entanto, o rompimento não consegue ser total. No caso de Boudica, embora se conte uma narrativa pautada na revolta que ela criou contra a presença do Império Romano na Bretanha, o traço da civilização dela está voltado à fé. De uma forma geral, as civilizações masculinas estão pautadas na diplomacia e na guerra e as femininas na criação de fé e cultura.

O papel do historiador e do arqueólogo na construção de outras antiguidades pode perpassar, também, no repensar de quais suportes os novos significados e críticas que se tem dado à antiguidade podem aparecer. A indústria de videogames que, em 2012, atingiria a marca de US\$ 68 milhões deve ser um local de atuação dos profissionais ligados ao estudo da antiguidade.¹⁰ Essa presença pode evitar que cansadas narrativas sobre a antiguidade continuem se perpetuando, de forma que questionamentos contemporâneos também possam fazer parte do mundo de jogos eletrônicos, tornando suas representações mais complexas e mais interessantes ao olhar do jogador.

¹⁰ “Indústria global de videogames deve atingir US\$ 68,3 bilhões em 2012”. Disponível em: <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI23950-15565,00-INDUSTRIA+GLOBAL+DE+VIDEOGAMES+DEVE+ATINGIR+US+BILHOES+EM.html>, acessado em 24 de Maio de 2013.

Bibliografia

Documentação

Sid Meier's Civilization V. 2010. Take-Two Interactive Software, 2K Games, Firaxis Games. Versão disponível na Steam Store. Site oficial: <http://www.civilization5.com/>, acessado em 20 de Setembro de 2014.

Sid Meier's Civilization V: Gods & Kings. 2012. Take-Two Interactive Software, 2K Games, Firaxis Games. Versão disponível na Steam Store. Site oficial: <http://www.civilization5.com/>, acessado em 20 de Setembro de 2014.

Referências Bibliográficas

Abertura do jogo *Sid Meier's Civilization V*: <https://www.youtube.com/watch?v=kV2Eg74qYHs>, acessado dia 20 de Setembro de 2014.

_____ *Gods & Kings*: <https://www.youtube.com/watch?v=Id1kZRmpVw4>, acessado dia 20 de Setembro de 2014.

_____ *Brave New World*: <https://www.youtube.com/watch?v=14WWgs-vX50>, acessado dia 20 de Setembro de 2014.

“Indústria global de videogames deve atingir US\$ 68,3 bilhões em 2012”. Disponível em: <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI23950-15565,00-INDUSTRIA+GLOBAL+DE+VIDEOGAMES+DEVE+ATINGIR+US+BILHOES+EM.html>, acessado em 24 de Maio de 2013.

Lista completa de personagens disponíveis no jogo *Meier's Civilization V* e suas expansões pode ser vista em <http://www.civilization5.com/#/civilizations-all/>, acessado em 20/09/2014.

Resenha do jogo, que mostra uma partida ocorrendo e diversos elementos do jogo em geral, pode ser visto no site: <http://www.ign.com/videos/2010/09/21/civilization-v-video-review?objectid=62125>, acessado em 20 de Setembro de 2014.

Tirinha Nº486, intitulada “Religiões”. Criada por Carlos Ruas para a coleção “Um Sábado Qualquer”, 2010. Disponível em: <http://www.umsabadoqualquer.com/486-religioes/>, acessado em 20 de Setembro de 2014.

BERNAL, M. 2005. "A Imagem da Grécia Antiga como uma Ferramenta para o Colonialismo e para a Hegemonia Europeia". *Textos Didáticos - Repensando o Mundo Antigo*. IFCH/UNICAMP, nº 49 - Abril de 2005. Pp. 13-31.

CHARTIER, R. 2002. *A História Cultura: entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editorial, 2ª edição, tradução por Maria Manuela Galhardo.

GARRAFFONI, R. S.; FUNARI, P.P.A.; PINTO, R. 2010. “O Estudo da Antiguidade no Brasil: as contribuições das discussões teóricas recentes”. In: HINGLEY, R. *O imperialismo romano: novas perspectivas a partir da Bretanha*. Tradução de Luciano César Garcia Pinto. Organização de Renata Senna Garraffoni, Pedro Paulo A. Funari e Renato Pinto – São Paulo: Annablume. Pp. 9-25

JENKINS, K. 2005. *A História Repensada*. São Paulo: Contexto.

SILVA, G. J. 2007. *História Antiga e Usos do Passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume; FAPESP.

SQUIRE, K.; JENKIN, H. 2003. “Harnessing the Power of Games in Education”. *InSight*. Nº 3, pp. 5 – 33. Disponível em: http://sites.edvantia.org/products/pdf/InSight_3-1_Vision.pdf, acessado em 20 de Setembro de 2014.

A IMAGÉTICA DE TESEU COMO DISCURSO DE LEGITIMAÇÃO

*Rafael Silva dos Santos*¹

RESUMO

Ao abordarmos as figuras históricas devemos ter em mente os contextos sócias sob os quais estas são produzidas, pois assim podemos entender para que serão utilizadas. Em nossa pesquisa buscamos analisar a figura de Teseu, o herói mítico cuja narrativa nos traz a questão da emergência da *polis* na Ática. A imagem de tal herói encontra lugar na memória ateniense de modo que virá a ser utilizada como forma de afirmação de poder em tempos posteriores.

Palavras-chave: imagética; Teseu; legitimação.

ABSTRACT

In discussing the historical figures we should keep in mind the members contexts under which these are produced, because then we can figure out what will be used. In our research we analyze the figure of Theseus, the mythical hero whose story brings us to the question of the emergence of the polis in Attica. The image of this hero finds place in Athenian memory so that will come to be used as a way of asserting power in later times.

Key-words: imagery, Theseus, legitimation.

Ao longo da história, imagens e símbolos são comumente utilizados como ferramentas na construção de ideias, discursos e verdades, tanto por civilizações inteiras, quanto por alguns poucos indivíduos ou classes que buscam formas de confirmar o seu poder. Nisso, vemos tal uso de imagens com grande força e influência.

¹ Graduado em história e membro/ pesquisador do Núcleo de Estudos da Antiguidade – NEA/UERJ/IFCH/PPGH. Atuando ainda no referido núcleo na coordenação de cursos de extensão.

A estratégia para a legitimação de poder, por assim dizer, é recorrer à história, a memória e ao imaginário social, através de símbolos e figuras comuns, ou ao menos, conhecidas. É nesse campo que estudaremos a figura de Teseu como um símbolo, cuja imagem fora utilizada como base para afirmar e construir.

De acordo com Jacques Le Goff (1990: 369), *“Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.”*. Vemos então que esta “preocupação” em reter ou dominar as memórias sempre foi importante para algumas classes, a questão é o porquê? Nosso objetivo nada mais é do que analisar o uso da história e da memória, vendo ainda a construção da mesma através do estudo daquilo que se tem por imaginário social ou memória coletiva; buscaremos também focar toda essa “produção memorial” na figura do herói Teseu, devido a toda uma construção mítica em torno de sua figura, a qual serve como possível objeto de legitimação.

Por memória temos então um produto cultivado entre indivíduos que ocupam um mesmo espaço e que tem por finalidade legitimar e consolidar uma identidade coletiva, formando assim um território, o qual é definido não só por elementos geológicos, mas também por questões culturais, que por sua vez ajudam na formação social. O abastecimento das memórias, das lembranças, dos lugares e ideias comuns é parte fundamental para a construção legitimadora a qual abordaremos. Basta entendermos então que as forças que agem no conceito de memória serão as mesmas que servirão para construir todo o coletivo.

É interessante então notarmos qual viria a ser o papel da memória e sua relação com a história. Se olharmos para a Ática que o biógrafo Plutarco nos traz no tempo da unificação das tribos, veremos um grupo que se valerá de memórias comuns, um povo que terá um lugar histórico definido, uma vez que a construiu com a ajuda das memórias do passado.

Segundo Pierre Norra (1985:14), o que temos por memória hoje já não é mais memória e sim história. Uma vez que, segundo o autor, a história é constituída de memórias, pode-se então criar uma bagagem histórica conveniente ou moldada a partir do que um grupo irá considerar por sua memória.

Se fizermos um paralelo com o pensamento de Le Goff, notamos que existem aqueles que irão se valer desse recurso para manter o seu poder, pois esses tais “senhores da memória” que Le Goff aponta nada mais são do que aqueles que irão legitimar sua força através da memória coletiva. E em nosso caso, Teseu será o “senhor da memória”, uma vez que será ele que irá estabelecer o que lembrar ou não. O mais interessante é que a sua própria figura será retomada a *posteriori* como uma figura a ser lembrada e utilizada. Sendo assim, antes de tudo, buscaremos analisar a figura do herói Teseu em si.

A imagem do herói

Tal herói exista de fato? Não é bem essa a questão, pois se sabemos que se no imaginário social ele existe, isso somente nos basta. Uma cultura como a dos gregos tinha por divinizar e adorar os heróis, e Teseu não foi exceção; a vida de um herói era carregada de exemplos e paradigmas sociais, não que fossem normas éticas a serem seguidas, contudo havia um respeito e, por muitas vezes, uma sacralização a nível público, onde cada cidadão via o herói da polis como um deus, digno de culto.

Teseu não escapa de tal divinização e tão pouco dos rituais em sua memória, e, portanto era uma memória viva, razão essa que torna irrelevante se ele existiu realmente ou não. Se não existiu em carne certamente existiu nos cultos e libações, e o mais importante, no imaginário social do povo. De forma geral, o herói na sociedade helênica era algo de suma importância, não era tão somente um título, mas sim uma

condição, tal como nos trazem os poemas homéricos. Heróis eram homens honrados, dignos, os quais eram iguais entre si e até mesmo entre os deuses; em alguns casos certamente não havia uma diferença clara. Até mesmo entre deuses e heróis as relações eram distintas das com os demais seres humanos. Lembremo-nos das relações pessoais entre Atena e Odisseu, ou Perseu e Zeus, Aquiles e Tétis, e tantos outros heróis que interagiam com os deuses tal com se fossem iguais, esses eram os heróis.

Quanto ao mundo dos heróis, Moses Finley coloca que:

“‘Guerreiro’ e ‘herói’ são sinônimos, e uma cultura guerreira organiza-se à volta destes dois temas fundamentais: a coragem e a honra. A coragem é a virtude essencial do herói, a honra o seu objetivo essencial. Toda a norma, todo o juízo e toda a ação, todas as aptidões e talentos têm por função definir a honra, ou seja, realizá-la. A própria vida não pode constituir obstáculo.” (FINLEY, 1965: 108).

Para Finley o herói é uma casta a parte; aquele que está em busca do objetivo central: a honra. E isso o separa dos outros homens. O herói não é necessariamente o ser divino, antes é aquele que vê na honra a realização de toda a sua vida, e nada no mundo pode servir como obstáculo para que este alcance seus objetivos, exatamente como vemos em Aquiles e Heitor, ambos pagaram com as vidas para manterem a honra intacta e serem lembrados pela eternidade; tal como Odisseu, que pela honra da Grécia, ajudou a dizimar Tróia. Colocamos então o próprio Teseu nesse campo; o herói de Atenas fez todas as realizações pela honra que movia o coração dos heróis. O ideal honorífico não estava só presente nos heróis homéricos, mas também se encontrava na própria essência dos heróis gregos em geral.

Em Teseu, tal essência se fazia presente desde cedo. Quando soube de sua origem, o jovem decidiu ir à Atenas encontrar o rei Egeu, seu pai, contudo, inflamado pela coragem e obstinação buscou o caminho mais difícil para Atenas, a fim de que pudesse colocar a sua coragem a prova:

“Aquela época tinha, de facto, ao que parece, produzido homens que, pela força dos seus braços, pela ligeireza dos seus pés e pelo vigor dos seus corpos eram excepcionais e infatigáveis, mas que não faziam, contudo, uso dos seus dons para qualquer fim conveniente ou útil. (...) Era, pois, perigosa a viagem para quem tomasse o caminho por terra do Peloponeso até Atenas. Piteu, na tentativa de persuadir Teseu a viajar por mar, explicou, assim, ao neto quem era cada um dos ladrões e malfeitores e que tipo de maus tratos infligia aos forasteiros. Todavia, desde há muito, ao que parece, que a fama do valor de Hércules inflamava secretamente o jovem; falava dele com extrema frequência; escutava com a maior das atenções quem pudesse descrever como ele era – sobretudo aqueles que o haviam visto e podiam relatar os seus feitos e reproduzir as suas palavras. “ (Plutarco, v. 4, 7, 8).

A coragem de Teseu sem dúvida foi a sua força motivadora contra tais malfeitores, desprezando totalmente qualquer aviso sensato, o herói não deixava que nada ficasse entre ele e a grandeza que seus atos viriam a lhe dar, característica essa presente nos heróis homéricos, em Hércules e agora no próprio Teseu.

Mas não podemos simplesmente colocar Teseu como um unificador, mas devemos mostra-lo como ele realmente era: o herói unificador. Ser um herói faria uma diferença muito grande, uma vez que o povo se sentiria mais confiante com um herói do que com um aristocrata. Teseu se torna uma força potente na Ática, ele é aquele que poderia de fato unificar as tribos do território Ático tão somente por ser aquilo que se entendia por herói; alguém destinado a vencer, alguém que visava o lucro da honra mais do que a própria vida, alguém, que em muitos casos, caminhava lado a lado com os deuses.

Teseu era então mais do que um homem, era alguém pertencente a esta tão distinta classe a que conhecemos por heróis. Quando seus planos para a Ática ficaram conhecidos, não foram poucos os que atenderam aos apelos do herói.

Segundo Plutarco² a vontade de Teseu era trazer à unidade as tribos áticas, com um intuito de criar o que conhecemos por *polis*. A ideia de Teseu foi aceita por

² Em sua narrativa, Plutarco descreve que Teseu “*ajuntou os habitantes da Ática, que antes viviam dispersos, a fim de formar um só povo.*” (v. 24). A questão da unificação começa com essa iniciativa, assim como o chamamento de estrangeiros que quisessem fazer parte da nova comunidade políade.

muitos e, até mesmo aqueles que discordavam do herói, cederam aos apelos deste, pois seria preferível evitar conflito com aquele na posição de herói e tudo o que ela representava. Muitos outros aceitaram tal unificação de bom grado reconhecendo o herói como digno de tal empreitada, o qual se fazia merecedor de tal posição uma vez que, pelas conquistas advindas de sua coragem e de sua honra, ele se tornaria capacitado pelos deuses para desempenhar o papel de líder e unificador.

O imaginário social

Mais uma vez reiteramos que neste caso, a existência do herói na história não é relevante. O que vimos aqui foi a construção e o peso da imagem do herói, a qual pode ser lida e relida de diversas formas afim de se construir o imaginário social. A memória por si só não é nada se não existirem os agentes manipuladores de seu legado, e também uma sociedade que aceite-a. Quando isso ocorre, temos um imaginário social que irá dizer o que é a memória social e posteriormente formulará a identidade. Isso é o que nos traz Bronislaw Baczko: *“A fim de que uma sociedade exista e se mantenha, assegurando um mínimo de coesão, é preciso que os agentes sociais acreditem na ‘consciência coletiva’, isto é, um fundo de crenças comuns que exprima o sentimento da existência da coletividade.”* (Baczko, 1982: 306).

Teseu se valerá das imagens – sobretudo das imagens religiosas para conseguir tal vitória na Ática. Plutarco ainda diz:

“Teseu mandou então deitar abaixo os pritaneus e as salas de conselho locais, aboliu as magistraturas de cada comunidade e ergueu um Pritaneu e uma sala de conselho comum a todos no lugar onde hoje se ergue a cidade. Deu a este Estado o nome de Atenas e instituiu as Panateneias como festa da comunidade. Instituiu também as Metéquias no dia dezesseis do mês de Hecatombéon, que ainda agora se celebram. E depois de abdicar do trono, conforme havia acordado, regulamentou o governo do Estado, começando por ouvir os deuses.” (Plutarco, *Teseu* v. 24).

Quanto à questão do Pritaneu, o autor Fustel de Coulanges (2009: 97), vai estabelecer que este era o lugar onde fogo sagrado – em honra aos deuses da

Acrópole – queimava. Estabelecer o fim das magistraturas e ao mesmo tempo dar fim aos vários cultos dos fogos sagrados na Ática era dar início ao processo de unificação. O autor coloca o fogo como sendo o coração de uma antiga religião doméstica, a qual, segundo Plutarco, com Teseu passaria a ser uma religião pública. Teseu se vale da imagem do passado, da memória coletiva e do imaginário social ático para estabelecer a polis, a qual, por muitos anos após a morte de Teseu, permaneceria como sendo uma cultivadora de memórias e saberes através da sua religiosidade.

Teseu como símbolo

Antes de concluirmos, é viável observarmos o que Teseu se tornou. Como já deixamos claro no decorrer de nosso artigo, o herói é convertido num símbolo principalmente para os atenienses. É válido então analisarmos algumas passagens da narrativa que Plutarco nos traz, para que possamos entender melhor como Teseu passa de herói para um símbolo legitimador dentro do imaginário social da *polis* de Atenas.

A respeito da lembrança do herói, Plutarco toma sua figura como algo que deve ser lembrado e respeitado, para depois de sua morte. Ele diz: *“Posteriormente, motivos de diversa ordem levaram os Atenienses a prestar honras de herói a Teseu. E não foram poucos os combatentes contra os Persas, em Maratona, que acreditaram ter avistado o espectro de Teseu, armado, avançando contra os bárbaros em defesa da sua causa.”* (Plutarco. *Teseu* v. 35).

Duas coisas podem ser tiradas dessa passagem, (1) as honras mencionadas nada mais são do que manter viva na lembrança do povo os feitos de Teseu. Sua jornada desde Creta até a sua morte, deram a ele uma vida heroica, digna de ser lembrada. As façanhas de Teseu caem numa interessante questão de patriotismo, onde o herói fez tudo o que pode por sua *polis* e por tanto, agora será lembrado por ela. (2) Vemos também a imagem do herói sendo literalmente vista pelos atenienses no campo de batalha. Nesse sentido, o espectro de Teseu é a firme convicção de um herói sagrado que permanece com seu povo mesmo após sua morte; trata-se de uma

apropriação póstuma de Teseu com o intuito de garantir ao povo ateniense de que o herói, que um dia lutou por eles, permanece fiel a *polis*. A imagem de Teseu é usada – nesse caso durante a guerra contra os persas – como uma forma de garantir a moral e a legitimidade do espírito ateniense frente aos invasores bárbaros.

Outra questão que, por consequência, podemos analisar é a imagem de Teseu, não apenas como elemento legitimador, mas também como elemento religioso. Heróis tratados como divinos durante suas vidas e mesmo depois de suas mortes, não eram incomuns na comunidade helênica antiga. Teseu também não fugirá a isso; se por um lado, em vida o herói foi honrado e admirado por seus feitos e ascendência divina, por outro, após sua morte, este será tratado com honrarias próprias de um deus. Lembramos também que Teseu já possuía uma relação com o divino, uma vez que sua história se baseia no fato de que ele era filho do deus Poseidon.

Seguindo então essa linha, recorreremos mais uma vez a análise do discurso de Plutarco quando esse narra os fatos ocorridos após a morte de Teseu. *“Depois das Guerras Persas, no arcontado de Fédon, a Pitonisa uma vez consultada pelos Atenienses, ordenou-lhes que recolhessem os ossos de Teseu, lhes dessem sepultura perene em Atenas e lhe prestassem culto.”* (Plutarco. Teseu v. 36).

Seria por vontade dos próprios deuses então que Teseu fosse levado de volta à Atenas, agora não mais com um herói mortal, mas sim com um símbolo que deveria ser honrado e cultuado. Plutarco diz:

Está sepultado no meio da cidade, junto ao atual Ginásio. O seu túmulo constitui um lugar de refúgio para os escravos, para todos os humildes e para os que temem os poderosos, já que também Teseu tinha desempenhado o papel de protetor e defensor e acolhia com humanidade as súplicas dos mais desfavorecidos. A festa mais importante em sua honra tem lugar a oito do Pianépsion, data correspondente àquela em que regressou de Creta com os seus jovens companheiros. Também se celebra, em sua honra, o dia oito de cada mês, seja porque ele chegou a Atenas, pela primeira vez, vindo de Trezena, no oitavo dia do Hecatombéon, consoante o relato de Diodoro, o Periegeta, seja porque nenhum outro número combina melhor com ele, na sequência da tradição que o deu como filho de Poseidon. (Plutarco. Teseu v. 36).

A ideia aqui é bem clara, Teseu torna-se então um objeto de veneração e culto em Atenas. Possivelmente, segundo Plutarco, Teseu seria lembrado por aqueles mais pobres, os que buscariam refugio dos poderosos. Tal fato levanta outra questão: Seria então Teseu um deus cultuado pelas classes mais pobres? Somente por escravos e menos favorecidos? Ou seria também cultuado como herói sagrado pelas famílias bem-nascidas? O caso da visão de Teseu em meio ao campo de batalha após sua morte certamente levanta a questão de que ele também era um símbolo no exército ateniense. Séculos depois, Pisístrato usaria a imagem de Teseu como fator legitimador. Então o que podemos dizer? Certamente que Teseu foi uma imagem forte, muito após a sua morte até mais do que fora durante sua vida.

Teseu como símbolo é exatamente o que serviria para ser apropriado como um discurso de legitimação de poder, uma vez que ele não foi apenas homem e herói, mas agora também assumiria um lugar entre as muitas divindades da Acrópole.

Lembramos ainda que Teseu descendia dos autóctones de Atenas, sendo assim, é possível dizer que este viria a se tornar uma divindade ou símbolo puramente da Ática, um deus ático que foi nascido daquela própria terra e ali era cultuado. Em sua obra *Vidas* Plutarco narra essa desenvoltura e passagem de Teseu de um simples herói admirador dos feitos de outros, para alguém que se firmaria como um herói divino através de seus próprios feitos.

Concluimos então dizendo que essa figura (Teseu), não se torna tão somente um símbolo morto, não é uma figura que cai no esquecimento; ainda que seja deixado de lado por um tempo, a característica principal de uma figura legitimadora de poder, é que em algum momento, ela sempre irá retornar nos discursos de outros em épocas distintas.

Bibliografia

Documentação Textual

Plutarco. “Vidas Paralelas”. Teseu e Rômulo, 1997, Lisboa.

Referências Bibliográficas

BACZKO, B. (1985), “Imaginação social”, in: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 296-330.

BERENS, E; ZORZOS, G.(2009), Theseus, Michigan.

BORGES, J; JUNIOR, I. (2007), “Território, identidade e memória”: 1-8.

CANDIDO, M. (2012), “Minos e o imaginário social do sacrifício de sangue” in: Práticas Religiosas no Mediterrâneo Antigo, 83-89.

DE COULANGES, F. (2009), A Cidade Antiga, São Paulo.

FINLEY, M. (1965), O Mundo de Ulisses, Lisboa.

JOLY, M. (1994), Introdução à análise na imagem, Paris.

LE GOFF, J. (1990), História e Memória, Campinas.

Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 296-330.

NORRA, P. (1985), “Entre memória e História”, in: Revista de programas de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, 7-28.

STEVENS, G. (2013), Theseus, New York.

ELMO, ESCUDO E BOTA: TRÊS MUNDOS GREGOS PARA A MULHER-MARAVILHA (GRÉCIA ANTIGA, DÉCADA DE 40 E DÉCADA DE 80).

Sávio Queiroz Lima¹

RESUMO

O presente artigo apresenta reflexões sobre a reconstrução da personagem Mulher Maravilha pela empresa detentora nos anos 80. Apresenta o quadro de atualizações feitas nos produtos, super-heróis e seus mundos, e as razões nascidas na dinâmica do produto com a sociedade consumidora. O fio condutor do artigo em questão é a historicidade comparada entre um universo Imaginário mitológico grego apropriado na reconstrução mitológica da personagem Mulher-Maravilha na reformulação promovida pela DC/Warner na década de 80. Heranças materiais do passado e as escolhas do historiador, a Grécia Antiga é apropriada pela editora na atualização do universo mitológico contemporâneo da origem da Mulher Maravilha, criada nos anos 40.

Palavras-Chave: *História Comparada, Representação, Mulher-Maravilha.*

ABSTRACT

This article presents reflections on the reconstruction of the Wonder Woman character by holding company in the '80s. Presents the grid of updates made to the product, superheroes and their worlds, and the reasons born in the dynamics of the product with the consumer society. The conductor line of the article in question is the Comparative History between a Greek mythological appropriate Imaginary reconstruction of the mythological character Wonder Woman in reshaping promoted by DC / Warner in the 80's. Legacies of the past and material choices historian, ancient Greece is suitable for publishing in updating the mythological universe of contemporary origin of Wonder Woman, created in the '40s.

Keywords: *Comparative History, Representation, Wonder Woman.*

A Mulher Maravilha estreou na edição *All-Star Comics* número 8 de dezembro de 1941, com arte de Harry George Peter e roteiro de Charles Marston, pseudônimo do doutor William Moulton Marston, psicólogo e inventor. Sua visão pitoresca sobre o universo feminino,

¹ Com formação em História, licenciatura e bacharelado, pela Universidade Católica do Salvador em 2008, produz reflexões históricas tendo as histórias em quadrinhos como objetos e fontes. savio_roz@yahoo.com.br.

teorizando em muitos momentos a superioridade feminina nas relações sociais como possibilidade efetiva de futuro promissor e suas assumidas fantasias sadomasoquistas. Na edição número 1 da revista *Sensation Comics*, de janeiro de 1942, aparou balas com seus poderosos braceletes.

O sucesso imediato da Mulher Maravilha logo a fizeram migrar da *Sensation Comics* para um título próprio, *Wonder Woman*, em 1942, tornando-se rapidamente popular como a mais emblemática super-heroína dos quadrinhos de super-heróis. Ela se chamaria, em fevereiro de 1941, “Suprema, a Mulher Maravilha”, mas o doutor William Marston alterou o nome dela por um melhor aproveitamento, como relatou a Sheldon Mayer (DANIELS, 2000). O seu criador a fez de origem grega, envolvendo as mitológicas amazonas em sua linhagem, acrescentando em sua narrativa um imaginário sobre a Grécia antiga.

Faz-se fundamental entender que realidade histórica está presente no mito, o que discursa a existência de uma população feita de mulheres bélicas e o que isso acarreta na transcrição discursiva de um universo masculino helênico para a apropriação de um psicólogo nos anos 40. Evitando uma superficialidade comparativa, as realidades construídas em três momentos, os dois supracitados e a reformulação da personagem nos anos 80, são confrontadas, levando em consideração as realidades sociais e temporais em que estão inseridas.

Para cada uma dessas realidades, as construções narrativas, ora míticas e educativas, ora registros de modos de se pensar as relações humanas, produzem efeitos e possuem papéis próprios. Além de suas falas superficiais, as narrativas, a original e as apropriações, tem muito a dizer quando abordadas de maneira correta, e este artigo busca fazer tal exercício. Para tal, não há hierarquização dos objetos, separados por uma tendência de dar valor a um tipo e desvalorizar outro, permitindo se pensar os objetos enquanto fontes na obtenção de informações históricas.

Escudo, elmo e botas

Onde os historiadores escolhem suas fontes é que mora a rede de dificuldades de seus manuseios, maneiras de se obter as falas escondidas ou silenciadas, muitas vezes inexistentes nas fontes mais usuais ou mesmo nos registros pretensiosos deixados pelas sociedades do passado. São os registros deixados, conscientes ou não, que nos permite construir uma cena cada vez mais próxima com a realidade do passado, elaborando aos poucos os detalhes e firmando os pés com mais segurança para pensarmos esse passado.

O trato investigativo, entretanto, exige minúcias metodológicas e teóricas pertinentes à natureza da fonte, muitas vezes readequando-se um modo de abordar a fonte histórica por sua singularidade. Grosso modo, os registros de um passado pouco vislumbrado ou com registros, sejam abundantes ou não, com carga representativa e falas fugidias são divididos, segundo Jacques Le Goff, entre monumentos e documentos (LE GOFF, 1996). Não são, porém, definições ao pé-da-letra, sem flexibilidade.

Deciframos a Grécia Antiga através dessas modalidades materiais de registro, não entendidos como prontos e verdadeiros, mas como marcas deixadas a serem lidas, nos é exigido, como disse Lucien Febvre, “fazer falar as coisas mudas”, e isso não é feito com facilidade. Em diálogo com fontes que registram um imaginário sobre a antiguidade dos povos gregos, as histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha, o investigador que opta em debruçar-se sobre a história deve escapar à burocracia de seleção e tratamento dos documentos. Não mais vê-los como triunfantes diante de outras fontes, não hierarquizar os registros como mais ou menos legítimos, senão pela sua eficácia ou pela sua veracidade documental.

A leitura de três representações sobre a realidade da antiguidade grega, os diálogos possíveis entre as construções produzidas pelo pensar historiográfico, nos fornece exercício de análise das dinâmicas sociais imaginativas e legitimadoras de conceitos. Mais do que compreensão esgotada de um passado, a própria história nos renova os conhecimentos, lapidando a noção do passado, decifrando práticas outrora ocultas pelas limitações das

fontes e objetos. A tríade dialogada fornece, também, sedimentações sobre construções de um imaginário sobre o passado em contínua transformação.

A Mulher Maravilha é uma construção arquetípica de uma realidade feminina discursada de uma posição culta. Seu criador, William Moulton Marston, edificou sua origem tendo a mitologia grega como pano de fundo, agregando ponderações próprias sobre o papel das mulheres numa sociedade dominada pelo masculino. Seu processo de criação nunca foi exposto, mas alguns discursos seus nos sugerem reflexões a respeito de suas pretensões efetivas. Les Daniels trás a luz as falas de Elizabeth Marston, esposa do doutor Marston, sobre a criação da Mulher Maravilha. Ela relata que “Bill (William Marston) estudou mitologia grega e romana no ensino médio”, e Sheldon Mayer, colega de trabalho do doutor Marston no empreendimento de quadrinhos dos anos 40, completa dizendo que, no uso do conceito de amazona da mitologia grega o doutor Marston “tomou algumas liberdades”(DANIELS, 2000:22).

Tais liberdades encontram-se nas expectativas educativas que tinha sobre suas narrativas, fundamentalmente na estruturação de uma base para uma nova mulher na sociedade estadunidense. Em suas palavras, a Mulher Maravilha “é uma propaganda psicológica para um novo tipo de mulher que deveria, creio eu, dominar o mundo” (DANIELS, 2000:22). E o pano de fundo mítico de uma antiguidade grega foi o suporte de uma feminilidade idealizada, proativa sexualmente, dominadora, numa inversão consciente de valores. Na criação da Mulher-Maravilha, a vida pessoal inspirou bastante o trabalho de Marston, sua vivência aberta de intimidades com sua esposa e com uma ex-aluna teve influência na construção de seus discursos.

A Mulher-Maravilha é uma representante das Amazonas da mitologia grega, agregando sobre si um apanhado de elementos do imaginário mitológico sobre esse passado pelo mundo acadêmico. Eram mulheres guerreiras dotadas tanto de ferocidade e habilidades bélicas quanto de concepção política de estrutura social feminina, não apenas matricentral, mas de exclusividade. Arbitrariamente, Marston seleciona não apenas aquilo que está ao alcance de seus conhecimentos históricos, produtos de uma historiografia nunca

esgotada e nem mesmo pétrea, mas, também, seleciona o que lhe convém dentro de suas expectativas imaginativas.

Sua vida pessoal foi singular, chocando com moralidades regradas da época, fundamentalmente no que se refere a vida sexual. Casou-se, em 1915, com Elizabeth Holloway, que serviu-lhe de inspiração para sua super-heroína. Iniciou amizade com Olive Byrne Richard, sua aluna e posteriormente secretária, em meados dos anos 20. Em comum acordo, viveram juntos o poli amor, William Marston e suas duas mulheres, felizes na mesma residência, tendo dois filhos com cada uma delas (SIMONSON, 2011). Boa parte de seus discursos pró-feministas, ainda que moderados, estão presentes nos artigos que escreveu para a revista *Family Circle*(SIMONSON, 2011).

As histórias do doutor Marston estavam sempre carregadas de discursos sobre dominação e submissão, situação já conhecida em suas produções quando escrevem, em 1928, um livro onde discute o assunto, chamado *Emotions of Normal People*. O doutor Marston, enquanto inventor, criou o polígrafo, popularmente conhecido como detector de mentiras. O aparelho que mede pulsação e pressão sanguínea para decifrar mudanças psico-fisiológicas que ocorrem quando as pessoas produzem discursos imprecisos ou enganosos, o que magicamente faz o Laço da Verdade que a Mulher Maravilha leva consigo em suas missões heroicas.

O Laço da Verdade combina duas fixações do doutor Marston: a busca pela verdade (que ele entende como mais natural nas mulheres) e técnicas *bondage* de fetiche sadomasoquista. O *bondage* é uma prática sexual onde a excitação em acordo mútuo está na privação da liberdade, numa relação onde uma das pessoas é submetida a retenção física de seus movimentos através de cordas, algemas, fitas adesivas, entre outros instrumentos. Nas histórias que escreveu, até o fim de sua vida, para a Mulher maravilha, as imagens de mulheres dominadas e libertadas de uma dominação são constantes. O século XX foi promissor às praticas sexuais mais amplas, não apenas com intensas abordagens dos estudos da psicologia/psiquiatria, com Sigmund Freud como farol, mas, também, com as modificações nas vestimentas de cunho íntimo. Abandonam-se as crinolinas, surgem

corseletes e espartilhos mais confortáveis, empresas investiram em materiais novos, a *Dunlop Company* abuse do látex e a *DuPont de Nemours* o nylon.

As botas de cano longo com salto foram uma apropriação de calçado masculino na transição da Primeira para a Segunda Guerra Mundial, parte do fetichismo visual de práticas sexuais de dominação. Inicialmente como indumentária de foro íntimo, as chamadas “botas a Go-go” só tornaram-se coqueluche da moda abertamente nos anos 60. Sua saia curta deu lugar para um calção, aproximando-se, com o tempo, da calcinha de um bikini. As cores foram estratégias das circunstâncias políticas, comuns aos personagens nascidos no período antecedente à participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Diana estava mais próxima da vida íntima de seu criador do que de sua origem grega antiga.

Na seletividade representativa do doutor Marston, uma Grécia Antiga não apenas imaginada como em acordo com normas morais possíveis, mesmo que nem sempre aceitáveis, encontra-se discursos de uma memória consciente. Essa memória, representação seletiva do passado, corresponde às escolhas feitas por Marston na construção precisa da mitologia de sua Mulher Maravilha. O doutor Marston escreveu uma obra feminista, mas para um público masculino(DANIELS, 2000.).

O que temos da mitologia grega é um apanhado concentrado de tradições narrativas de diversos povos num largo espaço de tempo no mundo egeu. Os registros são, pela arqueologia, os poucos vestígios sobreviventes de mundos mentais com bases morais e éticas muitas vezes complexas e distintas da nossa realidade contemporânea. As descobertas sobre os escritos micênicos, na chamada escrita linear B, foram fundamentais na ampliação do conhecimento sobre o mundo grego(VERNANT, 1981). Ainda assim, as dificuldades de construção de uma realidade distante não apenas temporalmente como nas bases mentais estão sempre presentes nos estudos sobre antiguidade.

Os registros orais em trovadores

Um exemplo disso é o diálogo frutífero entre o historiador Jean Pierre Vernant sobre as reflexões de Louis Moulinier sobre a pureza e a impureza no mundo mental do grego antigo. O autor tece uma complexa rede de interpretações e significados sobre os pensamentos registrados nas narrativas mitológicas. Tal exercício nos fornece alerta sobre os perigos das interpretações errôneas carregadas de anacronismos ao voltarmos nossas atenções às minúcias do passado, principalmente para um passado tão inóspito. O surgimento da *polis*, da cidade e sua intensa vida social, transforma o pensamento grego a ponto de transitar a reflexão sobre a palavra, e seu poder, de justa ritualística, perene, para uma argumentativa (VERNANT, 1999:1).

Pierre Grimal nos oferece estrutura tipológica nos estudos sobre as narrativas mitológicas que carregam de praticidade os estudos sobre mito, as possibilidades de uma mitocrítica e uma mitoanálise (GRIMAL, 1993). Na tipologia de Grimal, temos a cosmogonia explicativa do mundo físico nos chamados mitos teogônicos, seguidos dos ciclos de narrativas dos deuses, semi-deuses e heróis. Dentro das narrativas dos grandes heróis e suas epopeias, está o ciclo dos átridas, onde se encontram as narrativas onerosas *Ilíada* e *Odisseia*. As amazonas se encontram na primeira, tendo seu papel representativo na mitologia como um alerta dos perigos que uma sociedade feminina independente e belicosa tem para com a construção social, então (GRIMAL, 1987).

Heródoto², viajante e cronista, as registrou geograficamente na Schytia, região que hoje corresponde à Ucrânia. São também personagens presentes na *Ilíada*, participam da guerra de Tróia derrotando os frígios, descritas como guerreiras que “lutam como homens”, tendo sua rainha, Penthesilea, perdido a vida com a espada de Aquiles transpassando seu corpo. As amazonas de Marston mantiveram-se governadas por Hipólita, que no ciclo de narrativas de heróis e grandes feitos participou das aventuras de Hércules, ou Héracles, seu nome latino, sendo um dos seus doze trabalhos.

² Alcançado como “Pai da História” por sua obra “Histórias” onde narra eventualidades sociais e políticas de seu período histórico.

As narrativas epopeicas de Hércules traçam uma geografia factível, podendo se confirmar uma rede funcional entre o real e o mítico, somando elementos do cotidiano e verossímil com elementos de um imaginário fantasioso ou de relação pejorativa. No mito divulgado, Hércules é fruto de promiscuidade do deus Zeus, e ferrenho descontentamento da deusa esposa Juno. A deusa, com suas tramoias, manipula o rei Euristeus a exigir que Hercules lhe traga, como uma de suas doze tarefas, o cinturão de Hipólita, rainha das amazonas. Na crise narrativa, as amazonas são levadas, por Juno disfarçada, de que a rainha fora capturada por Hercules, envolvendo a todos em uma batalha voraz que desfecha-se com a morte de Hipólita.

A rainha sucessora de Hipólita, Antíope, mal terminou seu trabalho de recuperação do reino das mulheres guerreiras e envolveu-se num conflito com o herói Teseu. A geografia de Teseu seguiu por mar, e seu discurso de aproximação com os feitos de Hercules legitimam suas aventuras. Cidadino de uma Atenas desgostosa com o controle político de Minos, Teseu optou por confrontar a cidade minoica e seu mais famoso ato mítico foi o confronto com o minotauro. Após emblemática investida, registrou-se, no mito, sua peleja com as amazonas, com a derrota das mulheres e a captura de Antíope, humilhada. Registrado conflito narrativo de informações, Teseu, no fim de sua vida heroica, haveria tido como esposa a rainha Hipolita, que tem-se por morta no ciclo de Hercules (BULFINCH, 2002:189). A temporalidade do mito permite incongruências justamente por sua natureza de apropriação de construções narrativas e discursos diversos.

As publicações da Mulher Maravilha na Indústria Cultural sofreram diversos revezes, desde o afastamento do doutor Marston até a idiotização que os quadrinhos sofreram em geral com os desfechos do macarthismo e das perseguições moralistas do psiquiatra Fredric Wertham. Atendendo coqueluches da estética e das narrativas televisivas, a Mulher Maravilha mudou seu uniforme e perdeu os poderes de outrora, aproximando-se com expectativas de padrão de beleza feminino e das heroínas do cinema puritano e romântico entre os anos 60 e 70. Essas mulheres padronizavam-se na Revolução do Pavão, com um visual extravagante, abusando das cores e de uma arte visual psicodélica (SENNA, 2001).

Em crise existencial, meio as edições 170 e 200 da revista *Wonder Woman*, que mudou seu título temporariamente para *The New Wonder Woman*, entre os anos de 1968 e 1969, Diana abandona o imaginário da antiguidade grega e torna-se adepta de um imaginário sobre esoterismo oriental, baseada na filosofia taoísta do I-Ching, em total acordo com a nova onda de filmes de ação carregados de habilidades marciais chinesas (TEO, 1997). Essa fase recebeu duras críticas do movimento feminista já na primeira publicação da revista *Ms*, em julho de 1972³. Situação desconcertante para a editora *DC Comics* que decidiu, posteriormente, trazer o visual abandonado pela personagem e da mesma ter abraçado um discurso feminista módico, além do fato da Ilha Paraíso, elemento importante de sua mitologia, retornar de um ostracismo auto-imposto.

Na transição dos anos 70 para os anos 80, a princesa Diana aos poucos foi abandonando os cartazes feministas mais radicais e abraçando um feminismo mais brando e um retorno ao mundo grego idealizado. As alegorias tratadas de forma sensacional, com um tom simplista de vulgaridade, ou seja, de um uso apropriadamente superficial de discursos e práticas feministas distantes da realidade reflexiva, deram espaço ao retorno ao mito, não apenas buscando reaver seus traços originais como atualiza-los.

Na ação editorial de reformulação e atualização dos personagens, seus mais rentáveis produtos, a *DC Comics* convocou artistas de renome no período para refazer os mitos de personagens como Super-homem e Batman. A Mulher Maravilha, Diana, ficou a cargo de George Perez, importantíssimo artista na construção de uma saga onde a narrativa tinha por pretensões “zerar” as publicações e renova-las para um novo público. *Crise nas Infinitas Terras*, de Marv Wolfman e George Perez, originalmente entre 1985 e 1986, foi a maxi-saga que reiniciou as franquias. Seu empreendimento bem sucedido garantiu a presença de George Perez na publicação da Mulher Maravilha então sob direção de Janice Race.

³ Lançada como periódico mensal em julho de 1972, a revista *Ms* estreou no mercado editorial com capa apresentando a Mulher Maravilha resolvendo crises mundiais do período e com a frase “Mulher Maravilha para presidente”. Tornou-se icônica, voltando a ser destaque de capa em diversas outras edições, como os exemplos das edições comemorativas de 35 e 40 anos, em 2007 e 2012, respectivamente.

Assumindo dificuldades em transformações mais radicais, e o tão claro perigo de perda de reconhecimento pelo universo cultural daquilo que se fortaleceu como Mulher Maravilha, Perez aliou-se ao roteirista Greg Potter na construção de uma renovação segura do mito. Manteve-se, obvio, seus elementos principais, fundamentalmente a Ilha Paraíso, Themyscira. Produções cinematográficas do Ray Harryhausen, ícone nas produções animadas chamadas *Stop Motion*⁴, e os trabalhos visuais do quadrinhista Walt Simonson no título do Thor, da editora rival, serviram-lhe de inspiração. Os cinco anos em que esteve na direção do título da Mulher Maravilha lhe possibilitaram reconstruir o mito voltando-se a um passado palpável.

A Mulher Maravilha de Perez não apenas aproximou-se do imaginário atualizado sobre o mundo da antiguidade grega e sua mitologia como humanizou-se. Os deuses mais presentes, o visual apoteótico do Monte Olimpo, a justificativa para a existência das amazonas, tudo foi trazido para o novo mundo social pós anos 80. Na narrativa, todas as mulheres que desde a pré-história foram mortas por violência masculina tiveram suas almas conservadas e lapidadas na geração de uma raça mítica de mulheres: As amazonas. Estas, tidas como frutos prediletos da deusa Atena, geraram descontentamento do deus Ares. Nas tradições mitológicas originais, ambos eram deuses belicosos, sendo Ares um deus da guerra agressiva e violenta, eventualmente vinculado a truculência e vingança, e Atena da estratégia militar e da batalha precisa e racionalizada (BULFINCH, 2002).

A rainha Hypolita despede-se de sua irmã, Antíope, com o desfecho do ciclo narrativo de Héracles (Hercules) e a libertação feminista das amazonas. Mantem-se o mito original da seleção da Mulher Maravilha como campeã a representar as amazonas no mundo do patriarcado, como existente na construção narrativa do doutor Marston, lapidando-se alguns pontos e justificando não apenas os elementos indumentários (Braceletes, laço, tiara, etc) como as escolhas das cores da bandeira estadunidense em seu uniforme. Uma exigida baliza segura de imaginário sobre o ícone, no caso a Mulher Maravilha, impedem

⁴ Modalidade de efeito visual onde fotografias em sequencia de figuras feitas de modelagem acrescentadas numa cena com atores reais dão a ilusão de que tais figuras são reais e movimentam-se.

radicalizações outrora frustradas de alterações em seu uniforme. Diana é novamente a Mulher Maravilha icônica em seus pouco mais de 40 anos de publicação, então.

Tal tendência se manteve nas publicações seguintes, como é o caso das publicações mais importantes no cânone cultural da Mulher Maravilha. Em *Mulher Maravilha: O espírito da verdade*, de Paul Dini e Alex Ross, originalmente lançado em 2001⁵, manteve a construção imaginária de Perez de uma ilha mítica e carregou o discurso altruísta sobre o mundo feminino. Em *Hiketeia*, de 2002, com roteiro de Greg Rucka e desenhos de J. G. Jones, enriqueceu-se essa pesquisa sobre o pensamentos grego antigo, apropriando-se de um ritual de súplica permissível nas relações sociais dos helenos. O ritual de Hiketeia⁶, existente em narrativas da época, permite entender que “essas lendas dramáticas são evidências da instituição da Hiketeia estava profundamente enraizada na crença popular”⁷(BUXTON, 2000:162).

Quando a escritora de quadrinhos Gail Simone assumiu o título *Wonder Woman* entre 2007 e 2010, não apenas deu continuidade aos trabalhos sobre antiguidade grega na realidade mítica da Mulher Maravilha como agregar discursos feministas novamente à personagem arquetípica. Ainda que a criatividade autoral, permitida por uma produção comercial de uma Indústria Cultural diversificada, tenha produzido alterações míticas e imagéticas da Mulher Maravilha, como foi o caso da publicação *Just Imagine Stan Lee's Wonder Woman*, de 2001, baseada não na mitologia grega, mas na mitologia dos povos Incas, a construção mítica da Mulher Maravilha tende a se manter resistente.

Conclusão

Os mitos agregam uma infinidade de narrativas que pretendem enrijecer uma ideia, um pensamento, num arcabouço mental de coesão social. Entretanto, falamos, quando nos remetemos à Grécia Antiga, a um conjunto plural e heterogêneo de grupos sociais, povos

⁵ Lançado pela editora Abril em edição especial de 2002.

⁶ Transcrito e traduzido em <http://lsj.translatum.gr/wiki/ικετεία>.

⁷ Originalmente: These dramatic legends are evidence that the institution of Hiketeia was deeply rooted in popular believe.

que partilhavam de alguns traços comuns, e os jogos aos deuses são práticas sociais representativas disso, mas, também, conflitavam e destoavam em diversos outros aspectos. São narrativas que carregam veracidades históricas ocultadas por um emaranhado de alegorias simbólicas e representativas, de esplendor heroico e legitimador dos ícones fundadores dos grupos familiares e sociais.

Transitaram de uma concepção épica, sofrendo os revezes de uma concepção trágica e galgando louros numa concepção filosófica, como define Pierre Grimal (GRIMAL, 1987:97). Não menos complexo foram os processos que levaram um imaginário navegar entre sua realidade religiosa e construtora de significados próprios até a apropriação da Indústria Cultural através do mercado de histórias em quadrinhos.

A reconstrução de um mito da Indústria Cultural, a Mulher Maravilha, nos remete facilmente à Idolatria na Origem (BLOCH, 2001) e a necessidade de se atualizar o discurso dentro da narrativa. Revive-se uma mitologia grega idealizada, onde se permanecem discursos seguros e se alteram discursos inseguros, evitando se conflitar com discursos da contemporaneidade. O mito original, invocado na construção narrativa do doutor Marson e reinocado após os anos 80, precisou, em ambas as situações, ser adequado à realidade ideológica, ou ideário, de moral judaico-cristã. A Grécia antiga, da aproximação pretendida da realidade pelos estudos arqueológicos e históricos, e as transcrições nos anos 40 e nos anos 80, nos fornece dados sobre os discursos e sua importância.

Desde a representação de realidade dos novos estudos históricos, até as representações de realidades da antiguidade na Mulher-Maravilha nas duas reposições, são passíveis de reflexões pela mitocrítica e as relações que essa modalidade singular de narrativa. Nos destacam atitudes sociais, culturais e históricas, diferenciando as mentalidades às três envoltivas. O mito, para a psicanálise, é um construto de representações carregado de signos de um inconsciente coletivo faminto de legitimidade sobre suas verdades construídas. Dessa forma, temos três realidades míticas, uma originária e duas apropriadas, que nos falam de legitimidades sobre verdades construídas, sobre mito, sobre mulher e sobre verdade.

O método comparativo, construídos pelos estudos de Johann Wilhelm Emmanuel Mannhardt, folclorista alemão, e James George Frazer, antropólogo escocês, permitem um ponto de partida metodológico seguro, porém isento de facilidades. Compreendem, em comum, naturezas singulares de valores, quando entendem semelhanças entre aspectos funcionais de mitos, como ritos de passagens, ritos de iniciação, funerários, de invocação, entre outros, quando se comparam mitos de sociedades e épocas distintos. Aproximar domínios, entretanto, não qualifica, necessariamente, uma análise comparada bem sucedida das transformações do discurso (GRIMAL, 1987:118).

Agrega-se, então, o chamado método sociológico, introduzido por George Dumézil, filósofo francês, em seus estudos sobre mitologia. Para tal, há uma seletividade mais coerente nas comparações discursivas de mitos, e, por que não, de discursos inseridos entre mitos e suas apropriações. Dessa forma, a aproximação “indo-europeu”, por exemplo, confere laços cognitivos mais precisos de comparação. Eis a morada das dificuldades na mitologia helênica.

A Mulher Maravilha, aos olhos do doutor Marston, é uma aproximação de uma realidade mitológica da antiguidade grega para com seu imaginário sobre o mundo feminino ideal, mesmo conflitante com as expectativas morais dos anos 40. Os avanços no conhecimento dos estudos de Marston até a reformulação dos anos 80 ditaram as transformações imagéticas que se registraram nos quadrinhos de Diana. Com isso, porém, não há de se iludir sobre a ausência de seu teor imaginário: ainda é uma Grécia Antiga idealizada. Os mitos se apropriam uns dos outros, essa é uma premissa verdadeira e fomentadora da própria mitologia, pois “essa plasticidade do mito é inerente à sua natureza” (GRIMAL, 1987).

Bibliografia

- ANDERSON, Perry. *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

- BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. 26ª edição. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.
- BUXTON, Richard. *Oxford Readings in Greek Religion*. OxfordUP, Oxford, 2000.
- DANIELS, Les; KIDD, Chips. *Wonder Woman: The Complete History*. London, Titans Books , 2000.
- GRIMAL, Pierre. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos, Barcelona, 1993.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- GRIMAL, Pierre, *A mitologia grega*. 4a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HERODOTO, *História*. Brasília: Ed. UnB, 1985.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- SENNA, Nádia. *Moda e HQ*. In: XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação – Campo Grande/MS, INTERCOM. Setembro de 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP16SENNA.PDF> Acesso em 16 de abril de 2013.
- SIMONSON, Louise. *DC Comics: Covergirls*. Universe publishing. New York, 2011.
- TEO, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1981.
- _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudo de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. 2 ed. São Paulo: José Olympio, 1999.
- _____. ; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

“... E ELE TERIA CAÇADO BIN LADEN ATÉ O AFGANISTÃO, SE FOSSE PRECISO”: O *ALEXANDER*, DE OLIVER STONE, E A POLÍTICA NORTE-AMERICANA

Thiago do Amaral Biazotto¹

RESUMO

Este texto tem objetivo de analisar o filme *Alexander* (2004), do diretor norte-americano Oliver Stone, em particular no que concerne às tessituras entre seu enredo e o período político específico em que ele foi levado às telas. Para tal, será dada especial atenção à representação dos persas na película, além da imagem de Alexandre como, nos próprios termos de Stone, “o primeiro, o protótipo do ocidental que foi para o Oriente”.

ABSTRACT

This text aims to analyzes the movie *Alexander* (2004), by the american director Oliver Stone, with special attention to the analogies between it's plot and the specific political period in which he was brought to the screen. To this end, special attention to the representation of the Persians in the film will be given, as well as the image of Alexander, in the very Stone's worlds, "the first one, the prototype of the Western who went to the East"

O uso do cinema como fonte histórica liga-se ao alargamento das fontes promovido pelo advento da História Cultural. Se antes apenas os documentos escritos eram considerados dignos de serem usados para as formulações da disciplina, a História Cultural preconizou uma ampliação dos materiais pertinentes ao instrumental do historiador, entre os quais se encontram as representações artísticas e, portanto, o cinema. No caso da Antiguidade, muito já se escreveu sobre épicos como *Satyricon* (1969), de Federico Fellini, ou *Spartacus* (1960), de Stanley Kubrick (FUNARI, 2008: 21).

À luz de tais preceitos, o trato reservado à obra de Stone obedecerá ao mesmo procedimento reservado às fontes escritas, ou seja, o escrutínio do contexto de produção do filme será cabal na tentativa de compreendê-lo. Se jamais podemos

¹ Graduado e mestrando em História pela Unicamp. Bolsista de mestrado da Fapesp. Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari. E-mail: thiago_a_b@yahoo.com.br.

considerar que aqueles que assistem aos filmes captam suas mensagens de modo passivo, tampouco será negligenciado o cenário social e político no qual Stone deu vida à sua obra. Como aponta Barros:

“Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, sempre estará sendo produzido dentro da História e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem da História” (BARROS, 2008: 56).

Está claro como as imagens da Antiguidade trazidas à tela são cativantes - mesmo o coração de pedra de alguém tão pitoresco e histriônico como o animador e dublê de formador de opinião Luis Carlos Alborghetti (1945-2009) não pôde passar incólume a elas. Em vídeo tão hilário quanto trágico, no qual disserta sobre o filme *300* (2007), o finado radialista nos brinda com pérolas da estirpe de “Rodrigo Santoro está fazendo um papel brilhante, como se fosse o Hitler daquela época, no papel do rei Xanxas (sic)”, “o rei Nicolau (sic), que é uma lenda, uma história verídica!”, “eu gostaria que cada jovem, que cada criança, que cada universitário, que cada juiz, que cada policial militar assistir a esse filme *300*!”, “(o exército persa se assemelha a) Hitler, Stalin ou comunistas, esse bando de vermelhos!”, terminando com o entusiástico desejo de que “houvesse 300 espartanos brasileiros para defender a bandeira do meu país, para defender o hino nacional do meu país”, entre outras sandices². Por mais caricato que seja o exemplo, é nítido como produções cinematográficas sobre a Antiguidade têm grande apelo e se enveredam por searas políticas tão díspares, que vão de um quixotesco brado neo-integralista até a Guerra do Iraque, interesse precípua deste texto.

É de bom alvitre iniciar apresentando o diretor de *Alexander*, afinal, todo o quadro retrata mais o pintor do que o modelo, como bem disse Oscar Wilde (1995: 11) Stone nasceu a 15 de setembro de 1946 e adquiriu fama ao participar de produções como *Scarface* (1983), *Platoon* (1986) e *Natural Born Killers* (1994). Ex-combatente no Vietnã, é dono de biografia controversa: sua infância foi traumática pela separação

² <http://www.youtube.com/watch?v=GejQ6Xua83s> (acesso: 19/04/2014). O autor alerta para a linguagem chula e vulgar do vídeo, que pode incomodar alguns.

abrupta dos pais, o que pode ter concorrido que retratasse de maneira pungente a (má) relação entre Alexandre e Filipe. Seu vício em cocaína, que inspirou *Scarface*, de mesmo modo, pode ter influído na representação de um Alexandre amante de intermináveis carraspanas. Foi vencedor de três Academy Awards, com *Midnight Express* (1978), o supracitado *Platoon* e *Born on the Fourth of July* (1989). Torna-se claro sua preocupação com a política norte-americana, como sugerem mesmo os filmes que sucederam *Alexander*, como *Trade Center* (2006) e *W.* (2008). Também é digna de registro a série *Oliver Stone's Untold History of the United States*, lançada em 2012, que narra bastidores da política americana em eventos tão emblemáticos como as duas grandes guerras e a Guerra Fria. Cumpre ressaltar que a série foi incensada pelo ex-ministro soviético Mikhail Gorbachev. Essas circunstâncias levam-nos a indagar a respeito dos motivos pelos quais Stone promoveu tão drástica mudança no enredo de suas produções: saem de cena presidentes como Nixon e Kennedy e entra o mais conhecido conquistador da Antiguidade. Poder-se-ia especular a respeito de um afã pelo vil metal. Pouco tempo antes, *Gladiator* (2000), havia amealhado a nada desprezível cifra de 468 milhões de dólares. Contudo, sabe-se que Stone já planejava há muito um filme sobre o macedônio e, é evidente, seria impossível esboçar, redigir e dirigir uma obra tão colossal nos exíguos quatro anos que separam o filme de Ridley Scott de seu próprio (PAUL, 2010: 18) Claro, também seria igual despautério advogar que Stone que prestou à feitura de *Alexander* apenas com o intuito de justificar a Guerra ao Iraque, deflagrada em março de 2003. O quê se propõe é a atenção a certas nuances discursivas – discretas ou grotescas – que surgem num filme que por definição tem o Mundo Antigo como pano de fundo, mas que, e não raro, alude à intervenção norte-americana no Oriente.

Fazendo eco à quase canônica expressão de Martin Bernal, segundo a qual as representações da Antiguidade são sempre marcadas por um viés político (2005: 6), busca-se mostrar com a justificava alegórica para a invasão do Iraque, qual seja, a da liberdade ocidental iluminando um Oriente tétrico e taciturno, aparece em certas cenas do filme analisado. Para tal, será dada particular atenção a duas cenas: a da

chegada de Alexandre e sua trupe à Babilônia e a do discurso do conquistador frente às tropas reunidas em Gaugamela.

Alexander, o filme e suas críticas

A película de Stone foi inspirada em *Alexander the Great* (1974), do historiador britânico Robin Lane Fox, que participou do filme como consultor histórico. Poder-se-ia argumentar que o filme foi um retumbante fracasso de bilheteria, de vez que seu custo foi da ordem de grandeza de 155 milhões de dólares, ao passo que a arrecadação estadunidense foi de risíveis 34 milhões. Diante de tal assombrosa derrocada, muitas justificativas foram apresentadas na tentativa de explicá-la: houve quem apontasse desde motivos frívolos, que iam desde os platinados folículos capilares de Colin Farrel até seu sotaque irlandês, passando pela pronúncia de Angelina Jolie, que faria com que ela parecesse o “Conde Drácula” (PAUL, 2010: 19). Até a pouca diferença de idade entre os atores foi alvo de críticas – Jolie e Farrel, mãe e filho no filme, são separados por apenas um ano na “vida real”.

Ponto de controvérsias acaloradas foi a suposta “homossexualidade” de Alexandre, aspecto tão ferino que levou o ministro grego da cultura, Evangelos Venizelos, a declarar que a interpretação do conquistador seria “uma desgraça e estigma para a Grécia”, justificava por ele usada para retirar o investimento estatal no filme. (PAUL, 2010: 18) Claro, aqui o simbólico tem muito mais valor – parece evidente que as minguados tostões gregos seriam irrisórios quanto cotejadas aos montantes hollywoodianos, cujos estúdios têm recursos virtualmente ilimitados.

Da mesma ordem de ideias, um grupo de 25 advogados gregos protocolou ação contra o diretor e a Warner Bros., pelo fato de Stone retratar um “Alexandre bissexual”. Porta-voz, o magistrado Giannis Varnakas vociferava que as práticas sexuais retratadas não possuíam embasamento histórico, acrescentando que: “nós (o grupo de advogados) reagiríamos do mesmo modo se a questão não envolvesse

homossexualidade”, uma vez que os ilustres juristas não desejavam “uma distorção dos fatos históricos”³. Esta interpretação da bissexualidade de Alexandre, é certo, tem suas raízes na relação com Heféstion. Amigos desde infância, os dois são alvos de muitas tomadas íntimas, com diálogos dúbios. Bons exemplos são quando Alexandre, após a Batalha de Gaugamelo, diz ao companheiro: “Eu preciso de você. É você quem eu amo, Heféstion”, ou quando, em plena “noite de núpcias”, Alexandre é surpreendido por Roxane enquanto era presenteado por seu mais próximo general com um anel. Sua recém-esposa, colérica, indaga: “É a ele quem você ama?”. Por todo o filme, o elo entre Alexandre e Heféstion é dissimulado, ambíguo, como um amor correspondido, mas não consumado.

A intensa polêmica sobre homossexualidade – existente ou não, anacrônica ou não –, acabou jogando o filme numa encruzilhada perversa: de um lado, setores mais conservadores, como o “Bible Belt” nos EUA, se recusaram a assisti-lo, convictos de que seriam expostas a cenas de lascívia e lubricidade, que conspurcariam seus virtuosos lares. De outro, grupos de defensores da diversidade sexual ficaram desapontados, de vez que a tal homossexualidade de Alexandre era mais alardeada em fóruns de internet do que retratada nas telas (SOLOMON, 2010: 43). Fato é que, ao invés de enfileirar indicações ao Oscar, *Alexander* concorreu apenas ao pouco prestigioso Framboesa de Ouro, em espantosas cinco categorias. Para a alegria de seus detratores, até nessa burlesca premiação Stone deve de se contentar em sair de mãos abanando.

Contudo, o ponto mais polêmico é a relação entre o enredo do filme e o contexto da política americana em que ele foi levado aos cinemas. Lançado em 2004, ele veio a lume ainda sob os ecos da invasão ao Iraque por uma coalizão Estados Unidos-Inglaterra, tendo como justificava a captura de armas de destruição em massa que jaziam em território iraquiano. Ganhou notoriedade durante o conflito a retórica estadunidense que preconizava levar a liberdade ao Oriente, tirânico por natureza, por

³ Notícia disponível em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4064727.stm>. Acesso em 11/04/2013.

meio de tal intervenção. Para realizar a análise entre o contexto mencionado e o enredo do filme, serão exploradas, conforme já mencionado, a cena da chegada de Alexandre ao harém da Babilônia e o discurso do macedônio antes da Batalha de Gaugamela.

Análise das cenas da *Alexander*: cinema e política

A cena do harém da Babilônia ocorre logo após a vitória das tropas greco-macedônias na Batalha de Gaugamelo, que traduz a irremediável ruína do Império Persa. Logo de cara, salta aos olhos a opção de Stone em lançar mão dos mais grosseiros clichês orientalistas em sua construção: um fundo musical composto por harmonias orientais supostamente “exóticas”. Cenários tingidos em cores aberrantes, habitados por fauna e flora de causar inveja ao mais fantástico bestiário narrado por Jean de Mandeville ou Marco Polo. Fileiras de eunucos, aspones e dançarinas, todos com um ar *blasé* que indicam não a chegada de um conquistador, mas de um salvador, a resgatá-los dos pérfidos monarcas aquemênidas. Mais do isso: fica nítido como harém e “prostíbulo”⁴, ao menos para Stone, são sinônimos, dada a forma como as mulheres são retradas: nem bem Alexandre e seus asseclas adentram o recinto, elas se jogam em seus braços, ávidas por se entregarem aos estrangeiros, que as libertariam de um patriarcado maldito, marca indelével de um discurso sobre uma suposta misoginia oriental, conforme já denunciado por Judith Butler (2003: 21).

No decorrer da cena, esses aspectos ficam ainda mais gritantes quando a princesa persa Estatira surge para implorar clemência a Alexandre. É de tamanho mal gosto o epíteto a ela conferido que nem convém esmiuçá-lo⁵. Além de seu ar subserviente – como alguém que vê no estrangeiro a chance única de escapar a uma dominação secular – Estatira epitomiza a forma como os orientais são representados

⁴ De acordo com Llewellyn-Jones (2010: 258), o harém persa era um espaço habitado por crianças e homens de alta distinção na Corte, e não somente eunucos, mulheres e “meretrizes”.

⁵ “Princesa das mil rosas”, outro típico orientalismo bestrista, mesmo porque pouco ou nada se sabe dos títulos reais persas, em particular quando dedicado às mulheres (LLEWELLYN-JONES, 2010: 269).

nos filmes sobre a Antiguidade: crianças imaturas, esquálidas, que sem o salutar jugo ocidental se afogariam num mar insidioso de ignorância e despotismo. Cumpre ressaltar que esta cena, do ponto de vista do roteiro, não chega a lugar algum: Alexandre, quase como num pastelão entre mochinho e bandido, chega, resiste de forma altiva às tentações luxuriosas do harém, salva a donzela e vai cuidar de seus outros afazeres. Em todo o resto do filme, à exceção de um brevíssimo diálogo em nos é informado que o macedônio veio a desposar a filha de Dario, não se toca mais no nome de Estatira, no harém e em nada sequer que fosse daquela tomada. Em síntese, ocidental opera maneira sistemática: conquista, liberta e evolui. Seja no palco das conquistas de Alexandre, seja no imaginário das intervenções militares americanas no mundo moderno.

Não obstante, o momento em que a ligação entre a invasão do Iraque e o enredo do filme aparece de modo mais peremptório encontra-se no discurso proferido por Alexandre às tropas antes da Batalha de Gaugamelo: “Vocês honraram seu país e seus ancestrais. Agora chegamos a esse lugar tão remoto da Ásia (...) estes homens (os persas) não lutam por seus lares. Eles lutam porque o seu rei diz que eles têm que lutar. Nós estamos aqui como homens livres!”, diz conquistador, de peito estufado, exortando os milhares de soldados perfilados à sua frente.

Algo além da completa incapacidade da versão brasileira em usar os pronomes demonstrativos corretamente capta nossa atenção no trecho: mais uma vez, evoca-se o Oriente como lugar por onde o ocidental caminha destilando paz, democracia e liberdade. Chega a ser bizarro cotejar as maneiras como os soldados da tropa persa são encorajados a batalhar: ao invés de um discurso polido, bem articulado, em que o líder olha nos olhos de seus comandados e externa seu apreço chamando-os pelo nome e relembrando-os de glórias passadas, no *front* persa um soldado qualquer vocifera urros guturais, brandido sua lança de forma animalesca. Mais parece um apostador de rinhas de galo. Já Dario III estampa no rosto o pavor de quem antevê uma derrota sangrenta e uma fuga ignominiosa.

É assustador perceber como Alexandre parece ecoar as palavras do próprio Bush em seu ultimato dado o Saddam Hussein⁶, a 17/03/2003, para que ele deixasse Bagdá no prazo de 48 horas – que, diga-se de passagem, não foi respeitado. Com sua pouca articulação costumeira, o estadista brada que a intervenção militar visara apenas à captura de armas de destruição em massa, que seriam usadas para alastrar terror pelo mundo. De modo semelhante, as fileiras persas retratadas no filme – hordas tão intermináveis quando indisciplinadas, um bando desordenado e heterogêneo – possuem número de combatentes muito superior ao dos gregos. Bush afiançava que “estamos unidos para lutar pela paz”, de mesma sorte que os batalhões gregos aparecem reunidos para combaterem em favor da democracia, da liberdade e da justiça. “Nós lutamos como homens livres!”, Alexandre não cessa de repetir. Para encerrar seu dantesco monólogo, o presidente americano se despedia com “que Deus esteja conosco e continue a abençoar a América”. E qual não é nossa surpresa quando vemos Alexandre vociferar: “Que Zeus esteja conosco!”. Nunca um retrato do Mundo Antigo e a tentativa de justificar uma intervenção militar moderna se uniram em tão incestuosa simbiose.

Claro que seria iníquo apenas condenar Stone, como se estivéssemos num *workshop* da Inquisição Espanhola. Será concedida réplica ao autor. Daremos voz a ele a partir de seu “Afterword” no livro *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*, lançado em 2010, e que reúne ensaios diversos sobre a película. Ademais, o cineasta discorre sobre seu épico na versão em DVD, que contém uma íntegra do filme com seus comentários e os de Robin Lane Fox. Veremos como a emenda pode sair *pior* que o soneto.

Em seu “Afterword”, intercaladas com ironias e frases evasivas, surgem duas assertivas bastante ilustrativas: “conquista é também uma forma de evolução” (2010: 340) e que o governo de Alexandre foi extraordinário por ter promovido “grande

⁶ Algumas reportagens e filmagens do discurso de Bush podem ser encontradas neste link: <http://www.youtube.com/watch?v=Yp2m2c8zzZk> (Acesso: 19/04/2014).

expansão em termos de cultura, descoberta científica e progresso econômico” (2010: 341). Não seria espantoso se tais fossem proferidas no contexto imperialista do século XIX. Porém, ditas em pleno 2010, soam, além de anacrônicas, assustadoras e reforçam as relações entre o contexto político estadunidense e o retrato do Mundo Antigo feito pelo autor. Tal fica ainda mais gritante quando se sabe que Stone as profere sem o menor pudor, mesmo tendo tempo necessário para absorver e refletir, ao menos em tese, a respeito das críticas de que sua obra foi alvo.

Já na versão em DVD, o diretor se sai ainda mais infeliz: classifica como “revisionistas” aqueles que assinalam as analogias entre o filme e a invasão do Iraque, colocando no mesmo balaio historiadores e insólitos grupos neo-nazistas. A seguir, observa que Alexandre foi “o primeiro, o protótipo do ocidental que foi para o Oriente” e que, se tragado pela Ásia, o foi “porque quis”. Tem-se aqui da forma mais escancarada possível o dogma de um Oriente vassalo e súdito dos ditames ocidentais. Antigo ou moderno, o ocidental está sempre no papel de explorador, colonizador, civilizador. Na eventualidade de deixar-se “seduzir” pela opulência estrangeira, o faz tendo plena ciência.

Tentando exaltar os dotes de Alexandre como general, Stone enaltece a escolha do conquistador em perseguir Dario de modo infatigável, sem, claro, deixar de proferir uma frase nada abonadora: “o certo é ir atrás do primeiro objetivo, Osama Bin Laden”. Mais adiante, ouve-se a pérola, tão grotesca como emblemática, que foi escolhida para dar título a este texto: “... E ele teria caçado Bin Laden até o Afeganistão, se fosse preciso”. Em suma, são frases que mais condenam que absolvem, que mais reforçam do que rechaçam as ligações entre a invasão do Iraque e filme analisado.

Para concluir, é imperativo ressaltar a revolta de Stone, nas entrelinhas de seu depoimento, quanto às críticas que seu filme recebeu de historiadores. O cineasta parece ferrenho defensor da hipótese de que devemos ser apenas decoradores de datas e empilhadores de “fatos”. Outrossim, se nosso juramento de Hipócrates, como preconizou Jenkins (2001: 40), é nos atermos de modo férreo a quem a História é produzida, não seria absurdo afirmar que temos um instrumental mais sofisticada para

dissertar sobre o papel do cinema e de seus usos do que Stone tem para falar a respeito do ofício do historiador.

Notas finais

O principal objetivo deste texto foi o de estabelecer possíveis relações entre o enredo do filme *Alexander*, do diretor Oliver Stone, e a política norte-americana de conflito e intervenção no Oriente Médio à época do lançamento da película. Com esse norte, foi dado particular destaque às representações dos persas no filme, como seres irracionais, belicosos, incapazes de fazer uso da razão, quase como metonímia para os terroristas modernos, ao menos no imaginário do Ocidente, de forma geral. Também foi analisada a principal faceta de Alexandre retratada no filme; a de um baluarte da civilização que rasgou as planícies do Oriente semeando liberdade, rompendo as correntes de um despotismo secular. Por fim, foram analisadas as réplicas de Stone a outros historiadores que também lançaram críticas vorazes à sua película. O diretor, contudo, é pouco afortunado em suas respostas e, não raro, reforça as nuances discursivas que aqui foram apontadas. Sendo assim, espera-se que esta demonstração mostre como a Antiguidade está longe de ser eclipsada, plasmada, engessada num passado distante e apolítico. Ao contrário, ela está em constante ressignificação e apropriação, muitas vezes a serviço de políticas opressivas e violentas. Atentar-se a esses aspectos parece, cada vez mais, ser missão precípua do classista moderno.

Bibliografia

BARROS, J. “Cinema e História: entre expressões e representações”. In: NÓVOA, J; BARROS, J. *Cinema-História: teoria e representações sociais no Cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BERNAL, M. “A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia européia” In: *Textos Didáticos – Repensando o Mundo Antigo*. IFCH/UNICAMP. nº 49 – abril, pp. 13-31, 2005

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FUNARI, R. *Reflexões acerca da subjetivação do Antigo Egito na sala de aula a partir do filme “O Príncipe do Egito”*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

JENKINS, K. *A História repensada*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

LLEWELLYN-JONES, L. “Help-me, Aphrodite! Depicting the Royal Women of Persia in *Alexander*” in CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.

PAUL, J. “Oliver Stone’s *Alexander* and the Cinematic Epic Tradition” in CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.

SOLOMON, J. “The Popular Reception of *Alexander*” in CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.

STONE, O. “Afterword” in CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.

WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995

FONTE VISUAL

Alexander. Dirigido por Oliver Stone, EUA, 2004, 175 min.

LA ROVINA DEI LIBRI DI ANZIO NEL *DE INDOLENTIA* DI GALENO

Enzo Puglia

Gli studi di bibliologia antica sono stati da qualche anno vivificati dal felice ritrovamento dell'operetta *De indolentia* di Galeno nel manoscritto 14 (XV sec.) del monastero dei Vlatadi di Salonicco¹. Il trattato, che reca il titolo greco *Περὶ ἀλυπίας*², è dedicato all'arte di non lasciarsi abbattere dalle sventure e si rivolge, sotto forma di epistola, ad un vecchio amico desideroso di sapere come Galeno abbia potuto rimanere impassibile di fronte alla terribile perdita dei suoi beni nell'incendio che alla fine dell'inverno del 192 aveva distrutto a Roma la zona del Palatino e del Tempio della Pace. In quell'immane disastro, era andato bruciato anche un magazzino lungo la Via Sacra che Galeno aveva affittato per custodirvi i suoi beni, fra cui vi erano pure strumenti medici, farmaci e un gran numero di preziosi libri, alcuni scritti da lui, altri di sua proprietà. Nel descrivere minutamente all'amico la gravissima perdita, Galeno riferisce fra l'altro che erano andate arse le biblioteche del Palatino, con ogni probabilità quelle del Tempio di Apollo, della *domus Tiberiana* e del Tempio della Pace. Così il certosino lavoro che egli aveva profuso per trascrivere alcuni libri notevoli conservati in quelle biblioteche e per allestire edizioni di importanti autori era stato

Sono grato a Gianluca Del Mastro, Amneris Roselli e Antonio Stramaglia che hanno utilmente discusso con me questo articolo prima della pubblicazione.

¹ L'*editio princeps* (di cui si seguirà la parafrasi) è di V. Boudon-Millot, *Un traité perdu de Galien miraculeusement retrouvé, le Sur l'inutilité de se chagriner: texte grec et traduction française*, in V. Boudon-Millot, A. Guardasole, C. Magdelaine [sous la direction de], *La science médicale antique. Nouveaux regards. Études réunies en l'honneur de J. Jouanna*, Paris 2007, 73-123. Sono poi apparse due edizioni tradotte e commentate: *Galien. Tome IV: Ne pas se chagriner*, texte ét. et trad. par V. Boudon-Millot - J. Jouanna, avec la collab. de A. Pietrobelli, Paris 2010; P. Kotzia - P. Sotiroudis, *Γαληνού Περὶ ἀλυπίας*, «Hellenica», 60 (2010), 63-150. Dell'ormai ampia bibliografia sulla nuova opera galenica saranno citati solo i contributi attinenti al tema di questo articolo.

² Il sostantivo contenuto nel titolo è corrotto in tutte le sue quattro occorrenze nel codice di Salonicco ed è perciò ricostruito da Jouanna (Boudon-Millot - Jouanna, *Galien. Ne pas se chagriner*, 27-29) nella forma *ἀλυπησία. Non ho però dubbi nel preferire la forma ἀλυπία, che è quella usata da Galeno stesso quando cita il suo trattatello nel *De libris propriis* (15,1 Boudon-Millot; XIX, p. 45,13 Kühn).

vanificato dal fuoco il quale aveva distrutto sia i modelli sia gli apografi che ne aveva ricavato.

Nel resoconto di Galeno, che, come appare chiaro anche da questa estrema sintesi, riveste un interesse straordinario per la bibliologia e la filologia greco-latina, molti sono ancora i punti oscuri, dovuti soprattutto alla scorrettezza, alla difficile decifrazione e a qualche lacuna del codice *Vladaton* 14. Uno dei contributi più recenti e notevoli per la *constitutio textus* e la comprensione dell'operetta galenica è venuto da Antonio Stramaglia³. Fra l'altro, questi sostiene con ottimi argomenti – riprendendo e sviluppando una proposta di Christopher Jones⁴ – che Galeno ricopiò libri non solo delle biblioteche del Palatino ma anche di una biblioteca di Anzio, località menzionata in tre passi del *De indolentia* finora emendati inutilmente e con risultati sempre insoddisfacenti (nei parr. 16, 17 e 18). La citazione della biblioteca anziata, probabilmente quella imperiale attestata da fonti letterarie ed epigrafiche, asserita pure in un saggio di prossima pubblicazione di Clare Rothschild e Trevor Thompson⁵, appare molto plausibile; tuttavia, com'è comprensibile, la discussione fra gli specialisti sull'argomento è ancora aperta⁶.

Nel suo saggio Stramaglia si è soffermato sui problematici parr. 17-19, nei quali Galeno sottolinea l'impossibilità di risarcire le perdite librerie da lui subite ricavando nuove copie dagli esemplari che in passato aveva trascritto a costo di lunghe fatiche nelle biblioteche di Roma (sul Palatino) e di Anzio. Il testo del passo, così come ricostruito e tradotto dallo studioso, è il seguente:

... Τούτων οὖν ἐγὼ πολλὰ μὲν ἐν ταῖς κατὰ τὸ Παλάτιον βιβλιοθήκαις εὑρον, τὰ δ' ἐν Ἀντίῳ κατεσκεύασα. [18] Διεφθάρη δὲ

³ A. Stramaglia, *Libri perduti per sempre: Galeno, De indolentia* 13; 16; 17-19, «RFIC», 139 (2011), 118-147.

⁴ C. Jones, *Books and Libraries in a newly-discovered Treatise of Galen*, «JRA», 22 (2009), 390-397: 393-397.

⁵ *Galen's On the Avoidance of Grief: The Question of a Library at Antium*. Ne fa cenno Stramaglia, *Libri perduti per sempre*, 132 n. 57.

⁶ Il punto sulla questione in M.C. Nicholls, *Galen and Libraries in the Peri Alupias*, «JRS», 101 (2011), 1-20: 16 n. 78. Nicholls si attiene prudentemente all'*editio princeps* e alle successive edizioni di Boudon-Millot - Jouanna e di Kotzia - Sotiroudis, le quali non danno spazio all'ipotesi anziata.

νῦν τὰ μὲν ἐν τῷ Παλατίῳ κατὰ τὴν αὐτὴν ἡμέραν τοῖς ἡμετέροις, τῆς πυρκαϊᾶς οὐ μόνον ταῖς κατὰ τὴν ἱερὰν ὁδὸν ἀποθήκαις λυμνηαμένῃς, ἀλλὰ καὶ πρὸ αὐτῶν μὲν ταῖς κατὰ τὸ τῆς Εἰρήνης τέμενος, μετὰ ταῦτα δὲ ταῖς κατὰ τὸ Παλάτιόν τε καὶ τὴν Τιβεριανὴν καλουμένην οἰκίαν, ἐν ᾗ καὶ αὐτῇ βιβλιοθήκη τις ἦν πολλῶν μὴν καὶ ἄλλων βιβλίων μεστή· τὰ δὲ ἐν Ἀντίῳ, διὰ τὴν ἀμέλειαν τῶν ἐκάστοτε ληστευομένων ἐκ διαδοχῆς αὐτὰ μεσι[τεῖται], καθ' ὃν χρόνον ἐγὼ ἀνέβην εἰς Ῥώμην πρῶτον ἐγγὺς ἦν τοῦ διεφθάρθαι. [19] Ταῦτ' ἄρα καὶ κάματον ἡμῖν παρέσχεεν οὐ μικρὸν ἐγγραφομένοις αὐτά· νυνὶ δὲ τελέως ἐστὶν ἄχρηστα, μηδὲ ἀνελιχθῆναι δυνάμενα διὰ τὸ κεκολληθῆναι τοὺς χάρτας ὑπὸ τῆς σηπεδόνης· ἔστι γὰρ ἐλῶδές τε καὶ κοῖλον τὸ χωρίον ἐς τὰ μάλιστα, καὶ διὰ θέρους πνιγερὸν.

... Di questi (sc. libri), dunque, molti li avevo trovati nelle biblioteche sul Palatino, altri invece li avevo allestiti ad Anzio. [18] Adesso quelli sul Palatino sono andati distrutti nello stesso giorno dei miei, giacché l'incendio ha danneggiato non solo i depositi sulla Via Sacra, ma anche, prima di essi, quelli nel Tempio della Pace e, poi, quelli nel Palazzo e nella cosiddetta 'casa di Tiberio', nella quale pure vi era una biblioteca piena davvero di molti, ulteriori volumi; quelli di Anzio, invece, per la negligenza di coloro che, in successione, ne venivano di volta in volta depredati mediante pegni, all'epoca in cui venni a Roma per la prima volta erano stati quasi annientati. [19] Questi libri, invero, mi diedero non poco da penare mentre me li trascrivevo; adesso sono completamente inutilizzabili: non li si può nemmeno svolgere perché i rotoli si sono incollati per via della loro putrefazione; il posto, difatti, è estremamente paludoso e infossato, e soffocante d'estate.

Questo testo si può forse migliorare in un punto lacunoso al termine del par. 18, laddove Galeno spiega perché i libri di Anzio fossero già in disfaccimento quand'egli giunse per la prima volta a Roma, nel 162 d.C., e li trascrisse. Mi riferisco alla frase così edita da Boudon-Millot e Jouanna: τὰ δὲ ἐναντίως διὰ τὴν ἀμέλειαν τῶν ἐκάστοτε ληστευομένων ἐκ διαδοχῆς αὐτὰ [.....] καθ' ὃν χρόνον ἐγὼ ἀνέβην εἰς Ῥώμην πρῶτον, ἐγγὺς ἦν τοῦ διεφθάρθαι, «à l'opposé, - du fait de l'incurie des responsables successifs victimes de leur dépeçage (...), à l'époque où j'étais venu à Rome la première fois -, étaient au bord de l'anéantissement».

Kotzia e Sotiroudis, i quali, a differenza degli editori francesi, hanno potuto visionare direttamente il manoscritto, riescono a strappare qualche lettera nella parte iniziale della lacuna: τὰ δὲ ἐναντία διὰ τὴν ἀμέλειαν τῶν ἐκάστοτε λυμαιομένων ἐκ διαδοχῆς αὐτὰ μ[.]σι[.....] καθ' ὃν χρόνον ἐγὼ ἀνέβην εἰς Ῥώμην <τὸ> πρῶτον, ἐγγὺς ἦν τοῦ διεφθάρθαι.

A sua volta Amneris Roselli, sviluppando un suggerimento di Ivan Garofalo (ἐκάστοτε πιστευομένων)⁷, propone di correggere la lezione del manoscritto ἐκάστοτε ληστευομένων in ἐκάστοτ' ἐμπιστευομένων, «per la trascuratezza di chi di volta in volta / in successione li aveva avuti in consegna». A suo avviso, Galeno allude a un malcostume non dei lettori ma di chi era incaricato di tutelare il patrimonio della biblioteca dai furti, dal deperimento nel corso del tempo, o da uno qualunque dei mali che anche oggi affliggono le biblioteche⁸.

Stramaglia, infine, che si serve delle fotografie digitali del manoscritto⁹, legge un *sigma* al termine della lacuna (che anche a me sembra possibile) e ripristinando, come s'è detto, la biblioteca di Anzio secondo la lezione del manoscritto, scrive: Τὰ δὲ ἐν Ἀντίῳ, διὰ τὴν ἀμέλειαν τῶν ἐκάστοτε ληστευομένων ἐκ διαδοχῆς αὐτὰ μεσιτρίαις, καθ' ὃν χρόνον ἐγὼ ἀνέβην εἰς Ῥώμην πρῶτον ἐγγὺς ἦν τοῦ διεφθάρθαι. Secondo lo studioso, i negligenti addetti alla biblioteca di Anzio, uno dopo l'altro, si erano fatti sottrarre molti libri dandoli in prestito agli stessi utenti della biblioteca, ovvero, considerato il luogo, a membri della famiglia imperiale e del suo *entourage*¹⁰. Alcune testimonianze ci informano sulle modalità di 'uscita' dei volumi dalle biblioteche romane: da un lato esse evidenziano la mancanza di precisi regolamenti di 'prestito', dall'altro mostrano che qualche personaggio poteva ottenere libri in prestito con modalità a volte poco ortodosse o addirittura illecite.¹¹ Stramaglia colma così la lacuna del par. 18 scrivendo μεσιτρίαις, un vocabolo del gergo burocratico che vale '(costituzione in) pegno', e suppone che Galeno si riferisca ad una prassi per cui i bibliotecari di Anzio concedevano con grande facilità i libri in prestito, a fronte di pegni lasciati dai lettori; poi, però, non si curavano di recuperare i volumi, o

⁷ Aa. Vv., *Congetture inedite sui testi medici*, «Galenos», 2 (2008), 137. Per l'uso di πιστεύω al passivo con l'accusativo Garofalo rinvia a Pol. III 69,1 e a Phylarch. 24 Jacoby (da Athen. XIII 64).

⁸ A. Roselli, *Libri e biblioteche a Roma al tempo di Galeno: la testimonianza del De indolentia*, «Galenos», 4 (2010), 127-148: 146 e n. 87.

⁹ Anch'io, grazie alla sua cortesia, ho potuto visionare la fotografia digitale della pagina del Vlatadon 14 contenente il passo oggetto di questo articolo.

¹⁰ L'ipotesi risale in parte già a P.L. Tucci, *Antium, the Palatium and the Domus Tiberiana again*, «JRA», 22 (2009), 398-401: 400 s.

¹¹ Sull'argomento si veda ora il saggio di Luigi Piacente in questo stesso volume.

perché incapaci di ottenerne la restituzione dagli illustri utenti o perché corrotti da generose mance, per cui la biblioteca si depauperava sempre più.

Appare tuttavia strano che prestiti fuori controllo, che pure di sicuro si verificavano, potessero impoverire gravemente una biblioteca o far scomparire tutti i suoi libri più importanti. Inoltre, il curioso participio ληστευομένων, trådito dal *Vlatadon* 14, è adatto a significare un furto operato con la violenza, quasi *manu militari*¹², più che una sottrazione subdola, come quella di chi si fa prestare un libro, avendone in qualche modo il diritto, e poi non lo restituisce. Per di più Galeno, per colmare le sue perdite, avrebbe potuto tentare di recuperare i libri anziati da chi li aveva presi e mai più restituiti; questi ultimi, specie se appartenenti alla cerchia imperiale o ad ambienti di alta cultura, non li avrebbero certo negati ad uno scienziato prestigioso quale Galeno. Ma, soprattutto, a mio avviso, i libri faticosamente ricopiati da Galeno nel 162 o poco dopo, si trovavano ancora all'interno della biblioteca di Anzio quando venne composto il *De indolentia*, ovvero al più presto all'inizio del 193¹³. Lo attesta Galeno stesso nel par. 19, precisando che essi erano inutilizzabili e non si potevano nemmeno più svolgere perché i rotoli erano ormai incollati per il processo di putrefazione: νυνὶ δὲ τελέως ἐστὶν ἄχρηστα, μηδὲ ἀνελιχθῆναι δυνάμενα διὰ τὸ κεκολληθῆναι τοὺς χάρτας ὑπὸ τῆς σηπεδόνης. Dunque i libri non erano andati in prestito, ma erano ancora conservati nella biblioteca, sebbene del tutto marciti. Fra l'altro, la loro esistenza in vita conferma anche che essi non si trovavano in una delle biblioteche romane distrutte dall'incendio del 192 d.C., perché in tal caso sarebbero andati bruciati come tutti gli altri, ma in un posto diverso, ovvero con ogni probabilità ad Anzio.

Alla luce delle precedenti osservazioni, il participio ληστευομένων, che pure è stato difeso con seri argomenti¹⁴, non può essere conservato. L'emendamento a mio

¹² Come mostrano ampiamente i lessici, ληστεύω è il verbo specifico per indicare l'operato di briganti e pirati.

¹³ Cf. Boudon-Millot - Jouanna, *Galien. Ne pas se chagriner*, LVIII s.

¹⁴ Cf. Boudon-Millot - Jouanna, *Galien. Ne pas se chagriner*, 73; Stramaglia, *Libri perduti per sempre*, 139 n. 84.

parere più plausibile è quello proposto dalla Roselli: τῶν ἐκάστοτ' ἐμπιστευομένων ἐκ διαδοχῆς αὐτά. Va anzi rilevato che il costrutto di ἐμπιστεύω al passivo con l'accusativo di relazione, oltre che negli autori citati dalla Roselli¹⁵, compare anche in un passo dello stesso Galeno (*De methodo medendi*, X, p. 687,11 s. Kühn), in cui lo scienziato accenna al caso clinico di una donna «la cui cura era stata affidata ad altri medici», per cui egli tace sul loro operato: ἀλλ' ἕτεροι μὲν ἐπὶ ταύτης ἐνεπιστεύοντο τὴν θεραπείαν, ὅθεν ἡμεῖς ἔγνωμεν σιωπᾶν.

La lacuna immediatamente successiva del nostro luogo è difficilmente sanabile. Sempre che siano esatte le letture di Kotzia e Sotiroudis, si potrebbe ricostruire una proposizione finale negativa μ[ὴ] σί[πηται, ovvero μ[ὴ] σή[πηται, ipotizzando uno degli innumerevoli scambi iotacistici presenti nel manoscritto (anche il sostantivo corradicale τῆς σηπεδόνης del vicino par. 19 è scritto τησιπεδόνης). La frase indicherebbe lo scopo principale per cui i libri erano stati affidati ai bibliotecari, ovvero quello di impedire che marcissero. Con questo, però, la lacuna non sarebbe interamente colmata perché rimarrebbe spazio per altre due o tre lettere¹⁶, l'ultima delle quali potrebbe essere *sigma*¹⁷. La parola mancante potrebbe forse essere πω[ς, «in un modo qualunque», «per qualche motivo», ma va da sé che si tratta di una congettura incerta. In definitiva, una possibile ricostruzione della frase galenica potrebbe essere:

Τὰ δὲ ἐν Ἀντίῳ, διὰ τὴν ἀμέλειαν τῶν ἐκάστοτ' ἐμπιστευομένων ἐκ διαδοχῆς αὐτὰ μ[ὴ] σή[πηταί πω[ς, καθ' ὃν χρόνον ἐγὼ ἀνέβην εἰς Ῥώμην πρῶτον ἐγγὺς ἦν τοῦ διεφθάρθαι.

I libri di Anzio, per l'incuria di coloro che di volta in volta, gli uni dopo gli altri, li ricevevano in consegna affinché non marcissero per qualche motivo, quando io giunsi per la prima volta a Roma erano prossimi al disfacimento.

¹⁵ Roselli, *Libri e biblioteche a Roma*, 146 n. 87: Luc., *Demon.* 51, e Dorotheus, *Fragmenta graeca* 356.21.

¹⁶ Anche di più se nella lacuna vi era qualcuna delle tante legature di lettere usate nel manoscritto.

¹⁷ Forse prima del probabile *sigma* si scorge anche un altro minimo segno: un tratto verticale piegato verso destra nella parte superiore.

Certo affidare dei libri a qualcuno, nel corso del tempo, semplicemente perché non li faccia imputridire è un po' curioso: un bibliotecario si deve occupare dei libri in tutti i sensi¹⁸. Sono tuttavia fiducioso che il pensiero di Galeno fosse all'incirca questo, egli infatti poteva sorvolare sugli altri compiti degli addetti alla biblioteca per concentrarsi su quelli relativi alla conservazione del patrimonio librario che erano stati sistematicamente trascurati.

Nel 162 d.C. i rari manoscritti anziati che avevano attirato l'attenzione e le cure di Galeno erano dunque già gravemente deperiti per la colpevole incuria degli addetti alla biblioteca, o meglio di tutti gli addetti che, in tempi diversi ma con identica negligenza, si erano avvicendati nella biblioteca¹⁹. Essi non avevano infatti messo in atto le fondamentali precauzioni che servivano ad impedire la rovina dei rotoli di papiro e che noi conosciamo grazie alle testimonianze, sia pure sporadiche e incomplete, di alcune fonti antiche²⁰. La prima e più elementare operazione che i bravi bibliofili, o i loro servi, dovevano compiere era quella di svolgere e scuotere periodicamente i *volumina*. Ciò serviva a scoprire eventuali danni subiti dalla materia papiracea, ma soprattutto a far arieggiare i rotoli in modo che non marcissero e a liberarli dalla polvere e da impurità varie. Le volute dei rotoli, infatti, erano solite attaccarsi fra di loro in conseguenza di un lungo disuso e polvere e sporcizia favorivano l'insorgere delle tigne²¹.

Tale forma di profilassi doveva essere ancor più indispensabile per una biblioteca come quella di Anzio, situata, come informa Galeno al termine del par. 19 del *De indolentia*, in un luogo «estremamente paludoso e infossato, e soffocante

¹⁸ Devo questa osservazione alla Roselli, *per litteras*.

¹⁹ Stramaglia, *Libri perduti per sempre*, 133 n. 60, ha l'impressione, a giudicare dall'ampio e specializzato personale di servizio attestato dalle fonti epigrafiche anziati (sono menzionati anche dei *glutinatores*), che si trattasse di una struttura bibliotecaria di un certo rilievo.

²⁰ Sull'intera materia della conservazione e del restauro dei rotoli di papiro mi sia consentito di rinviare a E. Puglia, *La cura del libro nel mondo antico. Guasti e restauri del rotolo di papiro*, Napoli 1997.

²¹ Cf. Sen., *Ep.* 72,1.

d'estate», ovvero assai umido, caldo e non ventilato²². L'umidità era infatti, insieme alla polvere, il principale nemico dei rotoli di papiro, tant'è che, secondo Vitruvio, nelle biblioteche rivolte a mezzogiorno e ad occidente, i libri sono rovinati dai venti umidi ai quali sono esposti²³. Né di questo fenomeno era ignaro Galeno, il quale più volte proclama in generale che tutta la materia organica è sottoposta col passare del tempo alla putrefazione, specie se si trova in luoghi caldo-umidi senza essere arieggiata e rinfrescata. Si legga p. es. *De differentiis febrium*, VII, p. 287,7-9 Kühn: ἐτοιμότατα γὰρ σήπεται πάνθ' ὅσα θερμὰ καὶ ὑγρὰ καὶ πολλὰ κατὰ θερμὸν χωρίον, εἰ μὴ τύχη διαπνοῆς τε ἅμα καὶ ἀναψύξεως, o anche *De simplicium medicamentorum temperamentis ac facultatibus*, XI, p. 599,4-5 Kühn: σήπεται γὰρ ἐν τῷ χρόνῳ πάντα καὶ ἔτι μᾶλλον ἐν ὑγρῷ καὶ θερμῷ χωρίῳ.

Altri e più complessi interventi i bibliotecari dovevano praticare per restaurare i papiri danneggiati. Essi usavano incollare toppe di rinforzo, rifilare margini sfrangiati, ungere la materia papiracea con olio di cedro o con altre sostanze aromatiche e insettifughe, applicare copertine di pergamena e *umbilici* e via dicendo²⁴. Ma intere diadochie di responsabili del patrimonio librario di Anzio non avevano adempiuto nemmeno al loro compito primario e più semplice, quello dello svolgimento e scuotimento periodico dei libri. Essi avevano permesso così che umidità e sporcizia facessero ammuffire molti rotoli. La rovina era stata lenta ma inesorabile: se infatti nel 162 o poco dopo i volumi anziati erano già malridotti ma Galeno aveva potuto ancora svolgerli e trascriverli, a distanza di circa trent'anni, dopo l'incendio di Roma, i medesimi libri erano ormai ridotti a un ammasso di marciume. Uno spettacolo raccapricciante che giustamente suscitò il sacro sdegno di un amante dei libri quale Galeno.

²² Si è discusso su quale fosse il χωρίον qui descritto da Galeno (cf. Roselli, *Libri e biblioteche a Roma*, 146 n. 89), ma concordo senz'altro con Stramaglia, *Libri perduti per sempre*, 134 s., nel vedere in esso la sede (per altro oggi non precisamente nota) della biblioteca imperiale di Anzio.

²³ Vitr. VI 4,1; sull'argomento cf. E. Puglia, *Il libro offeso*, Napoli 1991, 35 s.

²⁴ Assai istruttiva, in questo campo, è la testimonianza di Luc. Ind. 15 s., su cui cf. Puglia, *La cura del libro*, 84 ss.

Val la pena di osservare che lo stato di deperimento dei rotoli di Anzio non si può paragonare, come si sarebbe tentati di fare, con quello dei rotoli di Ercolano. I libri di Anzio marcirono, con ogni probabilità, a causa di un processo lento e naturale, innescato dall'umidità e dalla polvere, che l'opera umana non fece nulla per impedire e che, nella migliore delle ipotesi, avrebbe potuto soltanto ritardare. Quelli di Ercolano, invece, furono istantaneamente carbonizzati dalle nubi piroclastiche dell'eruzione vesuviana del 79 d.C.²⁵. Le due catastrofi librerie furono dunque diverse e ridussero i rotoli in condizioni verisimilmente diverse: quelli di Anzio possiamo immaginarli coperti di macchie di umidità, muffe e funghi, mollicci al tatto come una specie di poltiglia; quelli di Ercolano, invece, lo sappiamo per certo perché ci sono pervenuti, hanno all'incirca la consistenza e il colore di carboni e sono facilmente friabili se sottoposti a pressione. Tanto i primi quanto i secondi, tuttavia, non potevano più essere svolti perché i singoli strati di materia papiracea aderivano ormai l'uno all'altro.

Elementi naturali e incuria umana si coalizzarono dunque, perfidamente, per vanificare senza rimedio il diuturno lavoro filologico e scientifico di Galeno a Roma e ad Anzio, ma egli riuscì comunque a conservarsi imperterrito di fronte a un accidente immeritato e che in passato aveva spinto altri, meno forti e meno temprati di lui contro i colpi della sorte, alla disperazione o addirittura al suicidio. Non so se, al di fuori della finzione letteraria funzionale all'intento etico, il grande medico riuscì veramente a non lanciare neppure una piccola, umanissima imprecazione per cotanta disgrazia. Quale sarebbe, in definitiva, la reazione di un filologo dei nostri giorni se perdesse, in un colpo solo, tutti i suoi libri, le carte e la memoria del suo computer, per di più senza possederne una copia di sicurezza? Certo, se quell'imprecazione vi fu, siamo prontissimi a perdonarla.

²⁵ Cf. C. Basile, *I papiri carbonizzati di Ercolano. La temperatura dei materiali vulcanici e le tecniche di manifattura dei rotoli* (Quaderni dell'Associazione Istituto Internazionale del Papiro-Siracusa 3), Siracusa 1994, 49 ss. Un buon quadro generale sulla questione in M. Capasso, *Volumen. Aspetti della tipologia del rotolo librario antico*, Napoli 1995, 56 n. 7.

RESENHA

GONZÁLEZ ECHEGARAY: UMA INTRODUÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA A FLÁVIO JOSEFO

André Ricardo Nunes dos Santos¹

A bibliografia em espanhol sobre Flávio Josefo (37/38-c.100 d.C.) tem aumentado consideravelmente nos últimos anos, a exemplo do que ocorre no mundo lusófono. Talvez, como resultado do esforço de suprir a escassez de trabalhos sobre esse historiador antigo no mundo de fala hispânica². Por outro lado, existe um número considerável de traduções espanholas³. Todavia, estas têm aparecido há mais tempo, e em maior número, do que as portuguesas. O livro de González Echegaray veio ajudar a ampliar ainda mais essa bibliografia.

Joaquín González Echegaray (1930-2013), importante historiador e arqueólogo espanhol, é autor de vários livros e artigos acadêmicos. Pouco antes de sua morte, publicou o livro sobre Flávio Josefo, em epígrafe, como parte da coleção Biblioteca de Estudios Bíblicos Minor, da Ediciones Sígueme. Nascido em Santander, capital da

¹ Aluno de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Orientadora: Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves. Título do Projeto: As representações da morte voluntária no *Bellum Judaicum* de Flávio Josefo (séc. I d.C.).

² Para um levantamento dessa bibliografia, ver: Felipe Sen, Para una bibliografía crítica del estudio y ediciones de Flavio Josefo en España. *Gerión*, n. 17, pp. 361-384, 1999, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid.

³ Para uma ideia geral da produção bibliográfica sobre Flávio Josefo, consultar: *Bibliographie zur Flavius Josephus* (1968, aumentada em 1979), de Heinz Schreckenberg, e *Josephus and modern scholarship, 1937-1980* (1984), de Louis Feldman. Desde o século XV vem sendo feitas traduções em catalão e castelhano. Para um estudo sobre as traduções espanholas de Josefo, ver: Alejandro Coroleu, “Josefo, historiador de tanto crédito”: translations of Josephus in Renaissance Iberia. *Evphrosyne*, n. 29, pp. 185-192, 2001.

Cantábria, e tendo dedicado boa parte de seus trabalhos à história dessa região, dirigiu escavações na Espanha e, também, no Oriente Próximo. Foi professor na Universidade Pontifícia de Salamanca e no Instituto Espanhol Bíblico e Arqueológico de Jerusalém. Estudioso de grande envergadura intelectual soube combinar, desde muito cedo, os métodos arqueológico, histórico e filológico no estudo da história militar romana, do cristianismo e suas fontes bíblicas e da Cantábria⁴, muitas vezes entrecruzando esses temas, à primeira vista, díspares⁵. Como consequência dessa aproximação, tornou-se profundo conhecedor de Flávio Josefo, pois vinha utilizando as obras desse escritor como fontes para suas pesquisas⁶, tendo em vista as informações nelas contidas relativas a seus interesses temáticos. Assim, não é excepcional, que ele tenha, ao fim de sua vida, homenageado esse historiador num último livro.

Esse pequeno livro constitui-se numa introdução histórico-literária básica ao historiador judeu do século I d.C., publicado com o propósito de despertar o interesse de um amplo público pela leitura de Flávio Josefo. Aborda a sua obra como uma importante contribuição ao conhecimento do mundo judeu do século I e a considera um complemento ao Novo Testamento, tendo em vista a natureza das informações que ela proporciona a respeito da época e dos lugares em que viveram os primeiros cristãos.

Foi escrito com base em traduções castelhanas do *corpus* josefiano, bem como, de uma bibliografia que, não obstante, inclui alguns de seus próprios trabalhos sobre o

⁴ Ver: González Echegaray, *Cantabria a través de su historia*, Santander, 1977, pp. 199-202, onde faz uma relação das referências, nos historiadores antigos, sobre a Guerra Cantábrica (29-19 a.C.) e Las guerras cántabras en las fuentes, in: *Las guerras cántabras*, Santander, pp. 145-169, 1999. Josefo menciona aos cántabros, ao lado dos lusitanos, em *Guerra judía* II, 374.

⁵ Para uma ideia desses cruzamentos: J. González Echegaray, *Los hechos de los apóstoles y el mundo romano*, 2002; *Los Herodes: una dinastía real de los tiempos de Jesús*, 2007; *Arqueología y evangelios*, 2008.

⁶ Para o uso de Josefo por González Echegaray: Felipe Sen, *Para una bibliografía crítica del estudio y ediciones de Flavio Josefo en España*, *Gerión*, n. 17, pp. 361-384, 1999, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid. pp. 363-364.

período. No entanto, não se limita ao uso de traduções modernas, mas, às vezes dá a sua própria versão do texto grego, cuja edição não está referenciada na obra, mas conhece a edição bilíngue, em grego e latim, de Karl Dindorf (1865-1867), a edição crítica de Benedikt Niese (1885-1895), a de Samuel Naber (1888-1896) e a edição bilíngue, em grego com tradução inglesa, de Thackeray-Marcus-Wikgren-Feldman (1926-1965) da Loeb Classical Library e que considera a mais útil e acessível na atualidade.

Baseado nas obras do próprio Flávio Josefo, especialmente *Autobiografia* e *A guerra judia*, o autor apresenta uma biografia do historiador judeu desde o seu nascimento, passando por sua formação judia e grega, sua carreira política e militar durante a Guerra da Judéia (66-70 d.C.), além de sua vida e morte em Roma (?). Relata a passagem de Josefo pelas diferentes seitas judias, dos fariseus, saduceus e essênios, bem como sua temporada ascética no deserto, e, depois, a escolha da prática de vida farisaica. Logo, Josefo teria se dedicado a aprender a cultura grega, estudando com esmero a língua e a literatura. Provavelmente, também, estudou direito e latim em Roma. Em relação a sua carreira política e militar o autor narra apenas os eventos nos quais Josefo esteve diretamente envolvido, dentre os quais, a tomada da cidadela de Jotápata (67 d.C.), durante o que, este foi capturado e feito prisioneiro dos romanos, e a queda de Jerusalém (70 d.C.). A abordagem segue de perto a narrativa e o ponto de vista de Josefo sobre o conflito entre judeus e romanos que, simplesmente, considera partir de uma minoria rebelde da população, representada pelos zelotas e sicários, e da má administração dos governadores romanos. Todavia, é muito seguro nas informações arqueológicas pontuais que fornece, devido à sua própria experiência em escavações na região e, demonstra muita lucidez em sua exposição. Percebe, por exemplo, que não houve suicídio (a palavra aparece três vezes no livro) entre os companheiros de Flávio Josefo na cisterna de Jotápata (67 d.C.).

González Echegaray descreve sucintamente as obras, sua estrutura e conteúdo,

além de referir algumas fontes utilizadas por Josefo. Para ele *A guerra judia* (c. 75-79 d.C.), um relato da guerra dos judeus contra Roma, foi a obra mais importante do autor, embora *As antiguidades judias* (94/95 d.C.), uma história de Israel desde suas origens até a época da guerra, seja a mais extensa. O *Contra Apião* (95/96 d.C.), obra polêmica e apologética, é caracterizado como um opúsculo, embora a *Autobiografia* (c. 94 d.C.), uma defesa da atuação política do próprio autor durante a guerra, seja a menor de todas elas.

Quanto ao estilo literário, considera que Josefo pode ser comparado aos gregos Tucídides e Xenofonte e aos romanos Salústio e Júlio César – que também foram militares e historiadores – no domínio da técnica da descrição e dos discursos. Segundo González Echegaray, por meio dos discursos o autor julga os fatos que narra semelhantemente ao que ocorre na tragédia grega, quando o coro intervém e reflete sobre o que ocorre na cena. Não podia ser diferente, já que Flávio Josefo escreveu suas obras em grego, com a ajuda de especialistas nessa língua.

O livro inclui como anexo uma breve história da transmissão dos textos na tradição judaica e cristã, dando especial atenção às traduções em língua espanhola, com destaque para a antiga tradução castelhana de Juan Martín Cordero, publicada em 1554, e, segundo o autor, inapropriadamente reproduzida em nossos dias como se se tratasse de uma versão atual. Neste ponto, julga injusta a indiferença da tradição judaica por Flávio Josefo já que o *Contra Apião*, uma de suas obras menores, é uma “... sincera y valiente defensa del judaísmo...” (p. 92), enquanto *As Antiguidades judias* representam um grande esforço na recompilação da história do povo judeu. Porém, é preciso lembrar que os judeus se tornaram indiferentes para com a historiografia de modo geral, e não apenas com Josefo e, uma detida análise do *Contra Apião* revela o quanto ele abriu mão do Judaísmo e quanta concessão fez ao Helenismo. Ao que parece, a sobrevivência do Judaísmo dependia de seu relativo isolamento.

Por outro lado, o livro evidencia alguns dos motivos porque a obra josefiana foi bem recebida entre os cristãos. Localiza e discute as passagens que mencionam lugares, grupos sociais e personagens importantes do Novo Testamento, como Pôncio Pilatos e João Batista, concluindo com o polêmico *Testimonium Flavianum*⁷. Este consiste num parágrafo de *As antiguidades judias*, que menciona a Jesus – incluindo seus milagres e ressurreição – e os cristãos, cuja autenticidade tem sido debatida há séculos, sendo que, para muitos estudiosos, trata-se de uma interpolação cristã. No entanto, uma crítica mais moderada busca reconstruir essa passagem, retirando dela os trechos nitidamente inseridos por algum copista cristão em algum momento entre os séculos II e III ou IV d.C. González Echegaray concorda que a forma reconstruída dessa passagem deve ser bem próxima do que Flávio Josefo escreveu.

Para ele o *Testimonium Flavianum* “representa, con todas sus limitaciones, la referencia más importante a Jesús de Nazaret procedente de fuera del ámbito cristiano” (p. 153). Em poucas palavras ele exprime a importância dessa passagem, vinda de uma fonte não cristã, como evidência do Jesus histórico. Senão, como explicar que um historiador judeu, contemporâneo dos discípulos de Jesus e que viveu na Palestina, e em Roma, e escreveu sobre a história dessa época não tenha mencionado sequer os cristãos?

Notavelmente escrita, tendo apresentado uma breve exposição da vida e das obras de Josefo, bem como, sua relação com o Novo Testamento, essa introdução merecia acompanhar uma nova tradução espanhola completa do *corpus* josefiano e, assim, atender ao desejo do autor de que os leitores acedam diretamente às suas

⁷ En aquel tiempo apareció Jesús, un hombre sabio, si verdaderamente se le puede llamar hombre. Porque fue autor de hechos asombrosos, maestro de gente que recibe con gusto la verdad. Y él atrajo a muchos judíos y a muchos de origen griego. Él era el Mesías. Y cuando Pilato, a causa de una acusación hecha por los hombres principales de entre nosotros, lo condenó a la cruz, los que antes lo habían amado no dejaron de hacerlo. Porque él se les apareció al tercer día, vivo otra vez, tal como los divinos profetas habían hablado de estas y otras innumerables obras maravillosas acerca de él. Y hasta este mismo día la tribu de los cristianos, llamados así a causa de él, no ha desaparecido (*Antiq.* XVIII, 63-64).



NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade
2014, Ano VII, Número I – ISSN 1972-9713
Núcleo de Estudos da Antiguidade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

obras.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín. *Flavio Josefo: un historiador judío de la época de Jesús y los primeros cristianos*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012. 158p.

Nearco

Revista Eletrônica em Antiguidade - ISSN 1972 - 9713
2014 - Ano VII – Número II

<http://www.revistanearco.uerj.br/>

Núcleo de Estudos da Antiguidade - UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524, Bl. A, 9º andar, Sala 9030
Campus Maracanã / RJ - Pavilhão João Lyra Filho