



Pedro Paulo A. Funari

A VIDA QUOTIDIANA NA  
ROMA ANTIGA



F979 Funari, Pedro Paulo A.

A vida quotidiana na Roma antiga / Pedro Paulo A. Funari  
- São Paulo : Annablume, 2003.  
146 p.; 14 x 21cm.

**ISBN - 85-7419-382-8**

1. História Antiga - Roma (Costume Cotidiano) 2. História  
Antiga - Roma (Sociedade) 3. História Antiga - Roma  
(Educação) I. Título

CDD 937.06

---

A VIDA QUOTIDIANA NA ROMA ANTIGA

---

*Coordenação editorial*  
Joaquim Antonio Pereira

*Produção*  
Rúbia Requena - Preparação  
C. Minsk - Paginação

*Capa*  
Regina A. Coelho

*Supervisão*  
Regina A. Coelho e Celso Cruz

---

**CONSELHO EDITORIAL**

Eduardo Peñuela Cañizal  
Norval Baitello Junior  
Maria Odila Leite da Silva Dias  
Gilberto Mendonça Teles  
Maria de Lourdes Sekeff  
Cecilia de Almeida Salles  
Pedro Jacobi  
Gilberto Pinheiro Passos  
Eduardo Alcântara de Vasconcellos

---

1ª edição: dezembro de 2003

© Pedro Paulo A. Funari

ANNABLUME editora . comunicação  
Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros  
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil  
Tel. e Fax. (011) 3812-6764 - Televidas 3031-9727  
<http://www.annablume.com.br>

*Para José Remesal*

## AGRADECIMENTOS

Este livro apresenta, pela primeira vez em português e de forma integrada, pesquisas publicadas, em espanhol, no livro *La cultura popular en la Antigüedad Clásica* (Écija, Editorial Sol, 1991), em edição acadêmica do IFCH/Unicamp, *A cidade e a civilização romana*, e em artigos científicos de difícil acesso ao público mais amplo. Devo agradecer, assim, a colegas e instituições que permitiram sua elaboração: J. N. Adams, David Austin, Alan K. Bowman, Haroldo de Campos, Monique Clavel-Lévêque, Sylvie Dardaine, Margarita Díaz-Andreu, Masaoki Doi, Nobuo Hayashi, Ray Laurence, Alexandros-Phaidon Lagopoulos, Mark P. Leone, Elisabeth Lyding-Will, Brian Molineaux, Lawrence Okamura, José Remesal, Dean Saitta, Michael Shanks, Peter Stone, Christopher Tilley, Ellen Meiksens Wood. Devo mencionar, ainda, o apoio institucional da Fapesp, CNPq, MAE-USP, NEE-Unicamp, CPA/IFCH/Unicamp, FAEP-Unicamp, Fundunesp, Universidad de Barcelona, Universidad Complutense de Madrid, Classical Association, American Academy in Rome, British School at Rome, École Française de Rome, Università degli Studi di Roma, Soprintendenza Archeologica di Pompeii, British Council. A responsabilidade pelas idéias restringe-se ao autor.

## SUMÁRIO

- 7 **AGRADECIMENTOS**
- 11 **APRESENTAÇÃO**
- 17 **INTRODUÇÃO**
- 19 **CAPÍTULO I – O POVO E SUA CULTURA**
- 21 O que é cultura?
- 21 As expressões populares e sua originalidade
- 25 Povo e elite em Roma
- 31 **CAPÍTULO II – A CIDADE ROMANA**
- 49 **CAPÍTULO III – A CIDADE ROMANA PRESERVADA: POMPÉIA**
- 51 História da cidade de Pompéia
- 54 A Pompéia dos anos setenta: uma sociedade de consumo
- 57 Eleições e propaganda
- 62 O 24 de agosto de 79 d.C. e o soterramento de Pompéia
- 64 A redescoberta de Pompéia
- 67 **CAPÍTULO IV – O QUOTIDIANO ROMANO NAS PAREDES**
- 69 A instrução em Roma
- 80 As paredes de Pompéia
- 86 Como escreviam os romanos no dia-a-dia
- 88 Do que gostavam os romanos comuns
- 95 **CAPÍTULO V – O QUOTIDIANO DOS ROMANOS INSTRUÍDOS**
- 97 Formas de expressão em parede e transcrição
- 99 Erudito e popular

- 103 Difusão popular de autores eruditos  
104 Poesias de cunho erudito
- 111 **CAPÍTULO VI – QUOTIDIANO DOS ROMANOS COMUNS**  
113 A poesia sonora  
117 Expressões visuais
- 133 **CONCLUSÃO: O QUOTIDIANO ROMANO E NÓS**  
135 **BIBLIOGRAFIA**  
143 **ANEXO**

## APRESENTAÇÃO

[...] *occultae musicae nullum esse respectum.*  
“[...] a uma música oculta não se presta atenção.”  
(Suetônio. De vita Nerone, 1<sup>o</sup> XX, 1)<sup>2</sup>

A partir das últimas décadas do século XX, proliferaram na Europa e Estados Unidos vários estudos e livros de divulgação científica sobre *A Vida Quotidiana* de povos da antiguidade e, mesmo, de certos setores sociais e regiões da Idade Média, abrangendo uma série de hipóteses e de informações recuperadas a partir de avanços e de descobertas das ciências sociais voltadas ao estudo do passado, notadamente da arqueologia clássica, beneficiária direta dos avanços obtidos por intermédio das investigações provenientes da *cultura material*.

No Brasil, infelizmente para o desconsolo do público leitor, com especial relevo para o público do ensino médio e universitário, tal prática editorial parece não ter vingado, a despeito de espoucarem, aqui e ali, eventuais traduções de obras estrangeiras, que o esforço individual dos autores e a perseverança de algumas editoras isoladas trazem a lume de quando em quando, propiciadas por diversos esforços de pesquisa, em geral europeus, e a despeito também da existência, entre nós, de profissionais gabaritados que trabalham e se dedicam ao estudo da antiguidade clássica da Índia, da Grécia e da Roma

1. Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Araraquara.  
2. In: SUETONE. *Vies des douze Césars. Vol. I: Claude – Néron*. Texte établi et traduit par H. Ailloud. Introduction et notes par J. Maurin. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

antigas, mesmo residindo e pesquisando eles num país como o Brasil, afastado dos centros de referência nesses campos de estudos, mas que com eles mantêm gratificantes relações.

Além disso, as esporádicas publicações dedicadas aos esforços de reconstituição da vida quotidiana de povos do passado, em geral, primam muitas vezes por um certo “elementarismo” que, embora se caracterize por um discurso de inegável utilidade, por veicular informação sobre tal tema desde as primeiras séries da escola da cidadania, pode frustrar públicos mais exigentes, seja os de nível universitário, seja os que, tendo já passado pelos bancos de uma Universidade – ou mesmo os que nunca passaram pela Academia, mas que perseguem dividendos intelectuais granjeados por seus próprios e honestos esforços – continuam, assim mesmo, motivados a buscar, por meio de estudo aturado, informações com que constroem e ampliam seus quadros referenciais e, assim, descortinem horizontes mais amplos para seus intelectos, sua formação pessoal e, por conseguinte, sua capacidade de inserção e interação social.

Tal lacuna acaba de ser preenchida com a publicação de *A Vida Quotidiana na Roma Antiga* que a Editora Annablume traz agora a público. E isto porque seu autor é dos mais sérios, bem preparados e fecundos pesquisadores brasileiros na área da arqueologia clássica da Roma antiga, o que, por si só, já garante de antemão o êxito editorial deste trabalho. Com isso, não se está querendo dizer, aqui, que o leitor comum deparará um texto cifrado em termos impenetráveis e jargões técnicos de toda a sorte; muito pelo contrário. Talvez a maior virtude deste livro seja, justamente, a de veicular uma grande quantidade de informação consistente sobre o passado dos antigos romanos, numa linguagem clara e acessível, sem, contudo, jamais perder o rigor teórico que norteia o tempo todo as afirmações e ilações espalhadas ao longo do texto.

Encontrar-se-ão aqui, dessa forma, profusas referências ao modo de vida não só dos romanos pertencentes à aristocracia, que nos deixaram, nas obras que escreveram e que a fúria implacável do tempo permitiu chegassem até nós, o teste-

munho de suas atividades quotidianas, tais como a vida pública de um cidadão romano, seus deveres, obrigações e diversões, mas, sobretudo, também ao modo de vida do mais comum habitante de cidades periféricas, como Pompéia, cuja catástrofe, sepultada pela violência avassaladora do Vesúvio, proporcionou a maior parte de todo conhecimento acumulado até hoje sobre o modo de vida dos romanos comuns.

Talvez se pergunte por que é importante conhecer, nos albores do terceiro milênio, o modo de vida dos antigos romanos. Este livro também procura ser uma resposta a tal indagação, é verdade. Mas seria prudente acrescentar, aos argutos e pertinentes argumentos do autor, a declaração do Suetônio aqui epigrafado, segundo quem, Nero, ao pisar na *scena* de um teatro, deseioso de cantar e declamar, teria proferido antes a seus acompanhantes, em latim, um provérbio de origem grega, *iactans occultae musicae nullum esse respectum* (“dizendo-lhes que a uma música oculta não se presta atenção”), cujo significado aponta, de maneira natural, para a necessidade de comunicar toda a arte e o conhecimento acumulado sobre determinado assunto, sem o que ele queda no esquecimento.

Em outras palavras, conhecer o mundo dos antigos romanos, justamente naquilo que ele tem de mais vibrante e vivo, ou seja, nos detalhes da vida diária dos habitantes daquele mundo antigo – nada, afinal, aproxima e irmana tanto os homens como o reconhecimento dos traços e necessidades comuns à vida, quer no presente, quer no passado – faz com que não apenas sejamos obrigados a rever nosso imaginário acerca dos romanos, alimentado por um sem número de películas que o truque dos espelhos hollywoodianos tem produzido já há quase um século, para admitir, por exemplo, que eles não eram nem tão soberbos nem tão sanguinários quanto o faz supor a magia do cinema, ou, pelo menos, nem todos nem o tempo todo, mas faz também com que nos obriguemos a ver que outros modelos de conduta e de comportamento social foram experimentados por sociedades às nossas aparentadas, tal como a romana, e que, apesar das múltiplas

diferenças, também elas foram capazes de funcionar, tão bem e completamente, a ponto de testarem e estenderem sua existência por uma série inacreditável de séculos, perfazendo, se se alargar um pouco a noção de romanidade, e se se mensurar seu tempo desde a fundação mítica de Roma, em 753 a. C., até o fim do império romano do Oriente, com a tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453, um período de mais de vinte séculos!

E o que se ganhará, feitas as contas, com um tal conhecimento? A resposta não pode ser senão a de que, verificadas formas de pensar e de agir, por vezes espantosamente assemelhadas às nossas, por vezes inusitadamente diversas, no mínimo, atingir-se-á uma certa *tolerância em relação às diferenças*, o que, no mundo atual, imerso em meio a conflitos étnicos e religiosos de toda espécie, não é nem desprezível nem, em absoluto, pouco!

Resta lembrar também ao leitor, honestamente curioso acerca dos detalhes da vida dos romanos antigos, que, a despeito de salutar também a curiosidade por vezes motivada apenas por um certo gosto pelo exótico e pelo diferente, citando frase mais que conhecida do comediógrafo latino Terêncio, ou seja, o verso 77 da peça *Heautontimourumenos* (“O Auto-punidor”), antes, ao homem deve interessar tudo o que diga respeito ao homem – *Homo sum: nil humani a me alienum puto*<sup>3</sup> (“Sou um homem: não julgo ser-me estranho nada do que é humano”) – de maneira que, para além da procura de exotismos, deve permanecer aquela sociedade solidária entre homens de que nos fala Cícero (*De Officiis*, I, 22),<sup>4</sup> que os leva a querer aquilatar experiências humanas, porquanto rico e vário cresce, assim, o universo da aventura humana.

Ou, dizendo de outra forma, que valha, também para os leitores deste livro, a advertência que faz Sêneca a seu pupilo Lucílio, ao contrapor os sentimentos do verdadeiro filósofo, interessado no crescimento interior, aos do vulgo, preocupado apenas com as aparências: [...] *qui domum intraverit nos potius miretur quam suppellectilem nostram.*, “[...] admire-se mais de nós que de nossa mobília, quem entrar em nossa casa” (Sêneca. *Epistulas Morales ad Lucilium*, V, 6),<sup>5</sup> pois, assim, decerto aproveitará bem mais a leitura, fazendo com que o autor deste livro veja cabalmente cumprido o propósito desta oportuna publicação.

JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO

3. TÉRENCE. *Comédies: Heautontimourumenos - Phormion*. 6 ed. Texte établi et traduit par J. Marouzeau (1947). Tirage revu, corrigé et augmenté par J. Gerard. Paris: Belles Lettres: 1990. v. 2.

4. CÍCERO. *De Officiis*. Transl. by W. Miller. London: Harvard University Press, 1990. (The Loeb Classical Library).

5. In: SÉNÉQUE. *Lettres Morales a Lucille*. Texte établi et traduit par H. Ailloud. Introduction et notes par J. Maurin. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

## INTRODUÇÃO

Quando ouvimos falar nos romanos, é muito comum sentirmos um estranhamento, pois não sabemos bem o que têm a ver conosco, hoje, em pleno terceiro milênio. No entanto, nossa civilização ocidental funda-se no mundo romano e o Brasil também deve muito àquela sociedade. O objetivo deste livro é mostrar o dia-a-dia do povo comum de Roma antiga, muito pouco conhecido entre nós, mas que tem muito a nos dizer. Tradicionalmente, o estudo da República Romana (509-27 a.C.) – e, em grau considerável, também do Império (27 a.C.-410 d.C.) – tem sido o estudo, não do seu desenvolvimento econômico, ou de suas massas, ou, nem mesmo, dos grandes indivíduos: é, substancialmente, o estudo da sua classe dominante. Esta concentração nos estratos mais elevados da sociedade acaba afastando o mundo antigo de nossa realidade.

E o povo romano, onde é que fica? Em geral, diz-se que era inculto, analfabeto, grosseiro e rústico. Nesta visão haveria, na melhor das hipóteses, um ou outro que soubesse recitar versos eruditos, ainda que sem dominar as sutilezas da declamação clássica. Haveria, talvez, quem compusesse em métrica erudita, resultando, porém, em simulacros imperfeitos da composição clássica. Por fim, argumenta-se, mesmo que admitíssemos uma produção poética popular, não teríamos acesso a ela, pois sua transmissão foi-nos negada desde a Antiguidade. Dirão alguns que, se possuímos Homero e Platão, Virgílio e Cícero, não interessa pensar no que já não mais existe.

Se o mundo antigo permaneceu, predominantemente, um mundo da palavra falada, não da escrita, como poderíamos chegar ao povo? Esta noção de uma Antigüidade *oral*, entretanto, é enganosa, pois também os homens comuns nos deixaram seus testemunhos. Um anônimo homem do povo escreveu numa parede grega: "Muitos muito escreveram, só eu não escrevi".<sup>1</sup>

Na verdade, os muros nas cidades romanas estavam sempre repletos de inscrições, como constatava outro escritor anônimo: "Admiro-me, parede, que não caias em ruínas, tendo que sustentar os momentos de ócio de tantos escritores".<sup>2</sup>

No entanto, a ocupação contínua dessas cidades durante a Antigüidade tardia, a partir do século III d.C., e mesmo durante o período medieval, até os nossos dias, dificultou a preservação, ainda que parcial, dessas inscrições. Pode-se estimar o alcance da perda se pensarmos que, nos primeiros dois séculos do Principado, apenas na cidade de Roma deve ter-se escrito, *ao menos*, cem milhões de intervenções parietais diversas! Este número é tanto mais significativo se considerarmos que esses grafites ultrapassariam, em volume, a soma de todos os autores latinos conhecidos.

Sobrou-nos, entretanto, a produção popular de uma cidadezinha provinciana, localizada na Itália central, Pompéia, graças à erupção do Vesúvio, em 24 de agosto de 79 d.C. Possuímos cerca de dez mil inscrições parietais, ou *grafites*, quase todas datadas dos últimos momentos da cidade, como testemunho direto da elaboração cultural de pobres, escravos e mulheres. Não se tratará, neste livro, portanto, do cotidiano dos romanos em geral, mas de um seu momento específico, no auge do Império Romano. No entanto, se o objeto de estudo se concentra, forçosamente, nos grafites pompeianos, as considerações aqui desenvolvidas possuem um caráter geral e referem-se ao cotidiano romano como um todo.

1. "Polloi poll'ephegrapsan, ego monos ou(k) (e)pegrapsa", CIL IV, p. V.

2. "Admiror, paries, te non cecidisse ruina, Qui tot scriptorum taedia sustineas", CIL IV, 1904; 2461; 2487. CIL é a abreviatura de Corpus Inscriptionum Latinarum, obra que publica as inscrições latinas. O volume IV corresponde às inscrições das cidades de Pompéia, Herculano e Estábia, destruídas pelo Vesúvio em 79 d.C.

## CAPÍTULO I

# O POVO E SUA CULTURA

## O que é Cultura?

*Cultura* é uma daquelas palavras que, de tanto serem usadas, parecem dispensar explicações ou questionamentos. Essa aparente simplicidade se desvanece, entretanto, quando se procura definir os limites concretos que separam a cultura da incultura. Inculto é sempre o outro, seja ele um indivíduo, um grupo social ou mesmo todo um povo. É necessário, desde o início, reconhecer que não há unanimidade, entre os estudiosos, quanto a uma definição geral, aceitável por todos. O melhor é retornar ao sentido original do termo latino *cultura*, propriamente o ato de cultivar (*colere*) que, desde cedo, significou o cultivo das plantas, mas também a produção humana em geral, material e espiritual. Portanto, do meu ponto de vista, *cultura é tudo que resulta do trabalho e da elaboração humanos*. Sob o termo cultura inclui-se o sistema de meios e mecanismos elaborados extra-biologicamente, graças aos quais se motiva, orienta, coordena, realiza e garante a atividade do homem. Cultura, portanto, não é um apanágio de classe. Pelo contrário, todos os indivíduos são intelectuais, pois são difusores do saber e exercem um papel ativo na organização do mundo social, em termos econômicos, políticos e culturais.

## As Expressões Populares e sua Originalidade

O termo *cultura erudita* designa as formulações ideológicas e as representações artísticas das elites em sociedades de classe. Não há, dessa forma, cultura erudita nas sociedades simples ou primitivas, como em certas culturas ameríndias ou africanas. Por vezes se assimila cultura à cultura erudita, reduzindo a pri-

meira à segunda, e estabelecendo a produção cultural dos grupos hegemônicos na sociedade como o *padrão* a partir do qual se julga o grau de aculturação de indivíduos e grupos sociais.

Uma concepção mais sofisticada, e, talvez, com maior difusão nos meios intelectuais, considera que a ideologia da classe dominante torna-se a ideologia dominante para a sociedade como um todo. Contudo, o critério de valoração das expressões culturais encontra-se, ainda uma vez, radicado na cultura erudita produzida pela elite, como nos sugere o historiador Moses Finley: “a ideologia de uma classe dominante é de escasso uso, a menos que seja *aceita* pelos que estão sendo governados” (1985: 167). Parece-me que esta visão toma o desejo, expresso pelos grupos dominantes, de universalizar sua ideologia, como realidade. Assim, embora a frase do historiador romano Tito Lívio, “certamente é muito mais seguro o domínio no qual os súditos gostem de obedecer”, fosse um truísmo, tratava-se mais de um desejo que constatação de uma realidade efetiva (BRUNT, 1978: 187). Essa concepção pressupõe uma coerência ideológica dos grupos hegemônicos bem como uma compatibilidade social entre dominantes e subalternos: ao povo caberia, apenas, imitar, com imperfeições, aquela cultura erudita.

Parece-me, contudo, que essa visão não dá conta, precisamente dos *conflitos* entre os diversos grupos sociais e entre as múltiplas e contraditórias expressões culturais no interior das sociedades de classe. São as contradições e conflitos de interesse que permitem compreender a dominação, a legitimação e a transformação de uma dada ordenação social (TILLEY, 1981: 366). Neste contexto, a ideologia dos grupos hegemônicos procura estabelecer as regras de comportamento, variável de classe a classe, que convêm aos diversos componentes da estrutura social:

A classe dirigente não é a consciência universal de uma sociedade, mas um grupo específico que possui interesses específicos e que se define pela dominação que impõe ao conjunto da sociedade. Como classe dominante, a classe superior identifica a historicidade com seus interesses, os reifica e, portanto, transforma a

produção em herança, a ação inovadora em interesses adquiridos (TOURAINÉ, 1984: 67).

As expressões populares, deste ponto de vista, não podem ser entendidas como reflexo, nem mesmo como algo maquiaveliticamente predeterminado pelos grupos hegemônicos para preservar sua dominação de classe. A autonomia da criação popular tem sido ressaltada por aqueles que, ao estudarem as manifestações simbólicas cotidianas, não conseguem encontrar o suposto “original” erudito da estética vulgar. Do que seriam contrafações o samba, a poesia popular nordestina, as procissões ao nosso povo... ou um grafite pompeiano? Nem poderia ser diferente, pois a manifestação estética funda-se em relações de produção bem precisas, sendo, portanto, não apenas produção, mas também aparência superestrutural (*Überbauerscheimung*), ideologia e reflexo invertido (*Wiederspiegelung*), como ressalta Ernst Günter Schmidt (1985: 16).

As formas de pensar o mundo das diversas camadas sociais diferem. Ao admitirmos que são as classes e os grupos que determinam uma série de modos de expressão, se torna claro o sentido plural das culturas eruditas e populares. Na medida em que pensamos o mundo a partir de instrumentais enunciativos específicos – uma *certa* língua, de um *certo* grupo, de uma *determinada* idade e assim por diante – as próprias manifestações culturais “fazem nossa cabeça”. O samba constrói a imagem do morro como a bossa-nova a da zona sul!

A cultura erudita assenta-se, em toda parte, no respeito à regra estabilizadora e funda-se na repetição e no esforço de auto-repressão do artista na formulação da sua obra. A individualidade do autor, do consumidor e das suas próprias experiências estéticas eleva-se ao máximo grau. A cultura popular, ao contrário, como bem ressalta Gabriel García Márquez, constitui-se “das imortais tradições da humorística do povo, hostil a todos os cânones e normas, oposta a todas as noções definitivas e petrificadas sobre o mundo: o que um homem não pode fazer, as comunidades o fazem”. Lázaro Barrela (1986: 50) e Luiz da Câmara Cascudo (1984: 24)

apontam, com razão, suas quatro características essenciais: antiguidade, anonimato, divulgação e persistência – pois a cultura popular mantém-se por muito tempo, nasce já sem autor ou torna-se domínio público desde cedo, vulgariza-se e persiste até mesmo como uma segunda natureza.

A cultura popular não deixa de ser caracterizada pelas contradições originadas no seio das camadas subalternas. Suas cosmovisões refletem, a um só tempo, a aceitação e a recusa das condições de exploração material e espiritual no interior da sociedade. No entanto, não caberia supervalorizar a submissão cultural popular às formas eruditas de expressão e isto por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque aquilo que o povo não frui não é aceito ou imitado (cf. S. Tomás, *In Post. An., Lect.* 4, 6). Isto explica, naturalmente, a diminuta difusão da produção cultural erudita em nossos dias, seja nos meios de comunicação de massa, seja nas práticas comunitárias. Em seguida, mesmo as atividades e manifestações mais conservadoras, como as procissões (Semana Santa, procissões fálicas na Antiguidade), o culto às imagens (Nossa Senhora Aparecida, as *imagines* dos romanos), aos heróis (D. Sebastião, Hércules), aos santos (S. Judas, Apolo), ou as festas folclóricas (carnaval e *saturnalia*), apresentam-se sempre “ao gosto do povo”. Refletem, portanto, suas aspirações, ainda que as instituições hierarquizadas (Estado, Igreja ou outras) tentem controlá-las.

Por outro lado, as expressões simbólicas populares não raras vezes extrapolam todos esses limites, constituindo-se em manifestações próprias e autônomas do povo, o que pode desagradar a conservadores, como o poeta romano Marcial (12, 61, 7-10):

Penso que você procura, se quer ser lido,  
Um bêbado poeta de uma obscura putaria,  
que, com um carvão grosseiro ou com a argila solta,  
Escreve versos que lêem os queagam.<sup>3</sup>

3. “Quaeras censeo, si legi laboras, nigri fomicis ebrium poetam, Qui carbone rudi putrique creta, scribit carmina quae legunt cacantes.”

Não se trata, por outro lado, de inverter os juízos de valor sobre as culturas eruditas e populares, tomando estas como medidas daquelas. Seria tão despropositada a condenação de uma sinfonia de Beethoven como a de um samba-enredo. Deve reconhecer-se a especificidade de ambas as expressões simbólicas, as características particulares da sua fruição e de sua função na totalidade de uma determinada sociedade. Além disso, a inter-relação contínua entre as culturas hegemônicas e subalternas impediria qualquer tentativa de absolutização valorativa. A assimilação de Beethoven por Zequinha de Abreu não se diferencia da apropriação de temas populares polacos por Chopin.

## Povo e Elite em Roma

As sociedades antigas caracterizaram-se, por longo tempo, pelo predomínio da escravidão patriarcal e do auto-abastecimento de cada cidade. Eram sociedades “face-a-face”. A partir do período helenístico (333-146 a.C.), com a constituição de Estados compostos de diversas cidades no mundo grego e na Itália, desenvolveram-se sociedades escravistas. Os estudos específicos de diversos estudiosos permitem determinar como principais características deste sistema escravista, a nível econômico, a produção de mercadorias, a criação e ampliação de um mercado mundial e o crescimento da circulação; a nível social, o aumento da diferenciação dos grupos no interior da sociedade; a nível sócio-político, a municipalização e urbanização, acompanhada do acréscimo de importância do mercado em termos locais e regionais; a nível cultural, a expansão hegemônica de línguas padrão – latim no Ocidente e grego no Oriente – entre a população, a homogeneização e aculturação das elites dirigentes locais, a alfabetização e a produção cultural autônoma das massas: uma verdadeira “sociedade de consumo”.

As culturas dominantes dessas sociedades cosmopolitas constituíam-se, em geral, a partir da construção de uma auto-imagem conservadora.

A aceitação das instituições e do sistema como um todo era existencial; sua legitimidade se assentava em sua contínua e bem-sucedida existência. O que importava era seu forte senso de continuidade através da mudança, sua resoluta aceitação do *nomos* (lei) e do *mos* (tradição) (MOSES FINLEY, 1985: 37).

Esta descrição de Moses Finley, embora originariamente voltada para a sociedade como um todo, parece relatar bem a visão de mundo de segmentos significativos das elites antigas. Isto deriva, por sua parte, como já propunha Marx (1974: 375-8), da caracterização do cidadão como proprietário (*Eigentümer*), dono das condições de sua realização, material e espiritual, objetivo (*Zweck*) da produção econômica, cujo trabalho estava a cargo de outros, mas cujos resultados serviam à satisfação de seu consumo:

A justiça divina não permitia ao povo romano, a quem os deuses imortais quiseram que mandassem em todos as nações, servir.<sup>4</sup>

A cultura do *otium* (ócio) das classes altas leva, contudo, a uma erudição que se considera herdeira e continuadora imóvel da tradição (*mos*), reprodutora de um passado clássico, só uma sombra viva das estátuas de cera (*imagines*) dos antepassados, com diz Eurípides:

Faz tempo que considero que os mortais vivem como se fossem sombras (*Medéia*, 185).

As cosmovisões populares, por seu lado, constroem-se não ao passado como imitação (*mimesis*) ou como submissão aos padrões eruditos. Se os ricos viviam um passado sem presente, os pobres viviam o presente sem um passado. Essa consciência do gozo do momento permeava a vida cotidiana do homem do povo. Forçados a trabalhar para viver, escravos

4. "Populum romanum seruire fas non est, quem dii immortales omnibus gentibus imperare uoluerunt" (Cícero, Brunt 1978: 183).

e pobres, homens e mulheres sentiam, de forma muito mais clara, a significação da percepção e da fruição. Essa massa estava presente nos teatros, nos anfiteatros, nos bares e nos templos. Assistiam a tragédias, a recitais musicais e poéticos, a diversos gêneros de comédias (*atellanae*, *mimi pantomimici*), picantes e jocosas, assim como às lutas de gladiadores e entre homens e feras (*uenationes*). Participavam ativamente, também, de cultos de Baco, Ísis e Vênus, entre outras divindades populares. Compunham, ainda, suas próprias canções, trovas, músicas, danças. Os testemunhos diretos destas práticas, contudo, são muito reduzidos, não tendo se conservado como os testemunhos escritos e os restos materiais.

Chegaram até nós, em quantidade mais apreciável, as inscrições parietais ou grafites que demonstram a participação política das massas e suas preocupações com o dia-a-dia, além de permitir avaliar a criatividade popular que deveria permear, igualmente, as outras manifestações citadas anteriormente. O "presentismo" desse povo explica o predomínio dos temas amorosos, não aquele amor das classes abastadas e expresso na sua poesia erótica, "que dispensa a realidade e na qual a forma desmonta o conteúdo", como propôs Paul Veyne. Trata-se do amor sensual, físico, diretamente ligado à satisfação dos desejos, expresso de forma talvez chocante para nós, mas *sensível e vivo*:

Marítimo pratica o cunilíngua por quatro asses, mas só aceita virgens: batamos, então, em outra porta!<sup>5</sup>

Na parede de um bar (*caupona*) um popular escreveu:

Estababílio Alcoólico diz do seu bar: aqui, pela qualidade dos vinhos, você acaba, das tetas de Vênus que te convida, a sugar.<sup>6</sup>

5. "Maritimus cunnu(m) linget (pro liget) a(ssibus) IIII, uirgines ammittit (pro admittit): perga(m)us al(i)Qua por(ta)", CIL IV, 8939-8940. Entre parênteses encontra-se o que falta no original; para melhor compreensão, coloco, também, o correspondente em latim erudito das formas populares de expressão.

6. "Stabulio Oenocloni (dicit): bibis et mamillam quem tibi clupium (dedit)...ubique Venus", (CIL IV, 7384).



... a ...

## CAPÍTULO II

... a ...

... a ...

... a ...

## A CIDADE ROMANA

A cidade romana existiu por muitos séculos, desde a humilde fundação da *urbs*, no século oitavo a.C., até a Antigüidade tardia, cujos limites cronológicos, ainda que disputados, deveriam incluir as cidades romanas do período constantiniano, como mínimo, no início do quarto século de nossa era. Em termos geográficos, ainda, houve cultura urbana romana na *patria primigenia*, sem dúvida, mas também em regiões variadíssimas, da África do norte à Bretanha, do Danúbio à Grécia, da Ásia Menor à Mesopotâmia.

Houve cidades romanas de língua latina, grega e, muitas mais, bilíngües, cidades que alternavam o uso do latim ou do grego com vernáculos como o púnico, o céltico ou o aramaico (cf. ADAMS, 1994). Por fim, caberia lembrar que a própria "cultura urbana" podia encontrar-se bem longe, fisicamente, das ruas da cidade, em pleno campo, pois as *uillae rusticae* (fazendas) podiam ter sua *pars urbana* (parte urbana) e suas paredes exigir pinturas e, seus pisos, mosaicos com temas tipicamente citadinos, como as *uenationes* (caçada) ou os *munera gladiatoria* (jogos de gladiadores), parte dos *urbana ornamenta* (ornamentos urbanos) da casa de fazenda, demonstrando que havia um verdadeiro *continuum* entre cidade e campo (PURCELL, 1996: 152, 171).

Neste contexto, pareceu-me que seria mais interessante do que tentar dissertar sobre supostas características essenciais e persistentes que estariam subjacentes a um *ethos* citadino romano, tratar de alguns aspectos da cultura urbana que têm sido debatidos por estudiosos do mundo romano. Temas relativos à urbanidade romana têm sido discutidos por historiadores, arqueólogos, filólogos, historiadores da arte, arquitetos, epigrafistas, literatos. Na profusão de livros e artigos, sobre os mais variados casos específicos, tratarei, neste trabalho, de

- THE ROMAN EMPIRE**
1. Lacedaemón
  2. York
  3. Worcester
  4. Leicester
  5. Chatteris
  6. St. Albans
  7. London
  8. York
  9. Colchester
  10. Colchester
  11. Bath
  12. Bath
  13. Bath
  14. Colchester
  15. Colchester
  16. Colchester
  17. Colchester
  18. Colchester
  19. Colchester
  20. Colchester
  21. Colchester
  22. Colchester
  23. Colchester
  24. Colchester
25. Valencia
  26. Tarragona
  27. Tarragona
  28. Carthage
  29. Lepcis Magna
  30. Athens
  31. Alexandria
  32. Antioch
  33. Antioch
  34. Constantinople

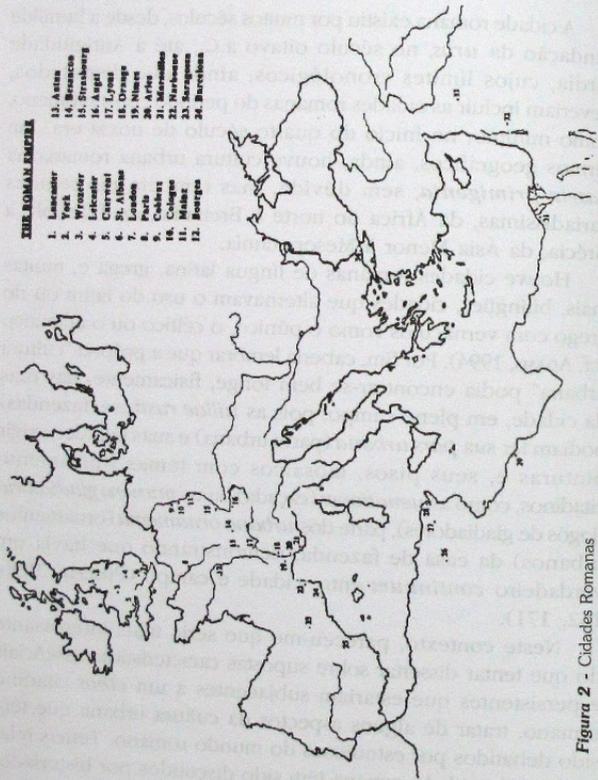
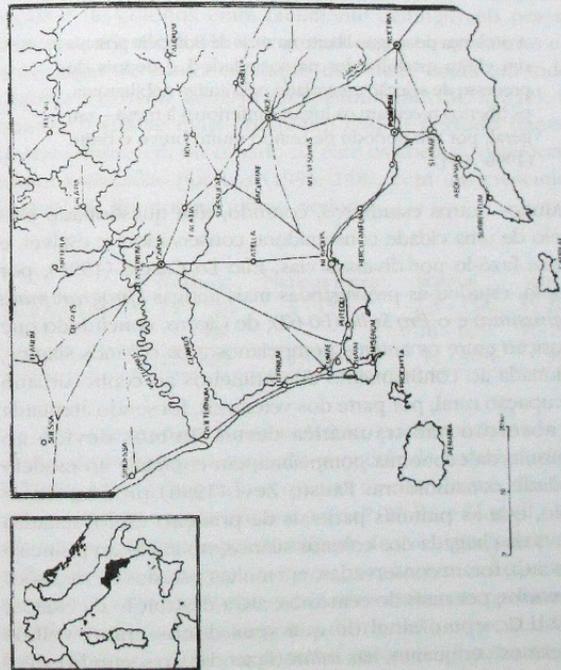


Figura 2 - Cidades Romanas

alguns estudos que versam sobre problemáticas sobre as quais, de uma ou outra forma, tenho me debruçado pessoalmente, tendo contribuído com propostas de interpretação discutidas pela literatura científica recente. Talvez seja o caso de começar com a cidade romana mais conhecida, graças à arqueologia, Pompéia, cujas ingentes evidências materiais, que incluem ruas, casas, decorações parietais, inscrições, não tem deixado de gerar, há mais de dois séculos, inúmeras considerações sobre a vida urbana na Itália antiga.

Figura 3



Cidades da Italia Central

Whittaker (1996) acaba de publicar um texto, sugestivamente intitulado “As teorias sobre a cidade antiga importam?”, nas atas de um colóquio sobre a “Sociedade Urbana na Itália Romana”, no qual retoma sua defesa do modelo da cidade consumidora, proposto, na origem, por Max Weber e, levado às últimas conseqüências lógicas, por Jongman (1991) em sua monografia sobre Pompéia. Outros estudiosos de Pompéia, como Mouritsen (1996), viriam a reforçar essa interpretação, segundo a qual a cidade romana era não apenas consumidora, transferindo recursos do campo para a cidade, como, essencialmente, dominada, de forma inexorável e irresistível, por uma elite cidadina. Como resumiu Mouritsen:

A presença de sangue liberto na *ordo* de Pompéia possuía um efeito estabilizador na sociedade [...] depois do processo de seleção controlado pela antiga nobiliarquia, os libertos recebiam os lugares inferiores à mesa – em geral, por um período de tempo muito breve e finito (1996: 144).

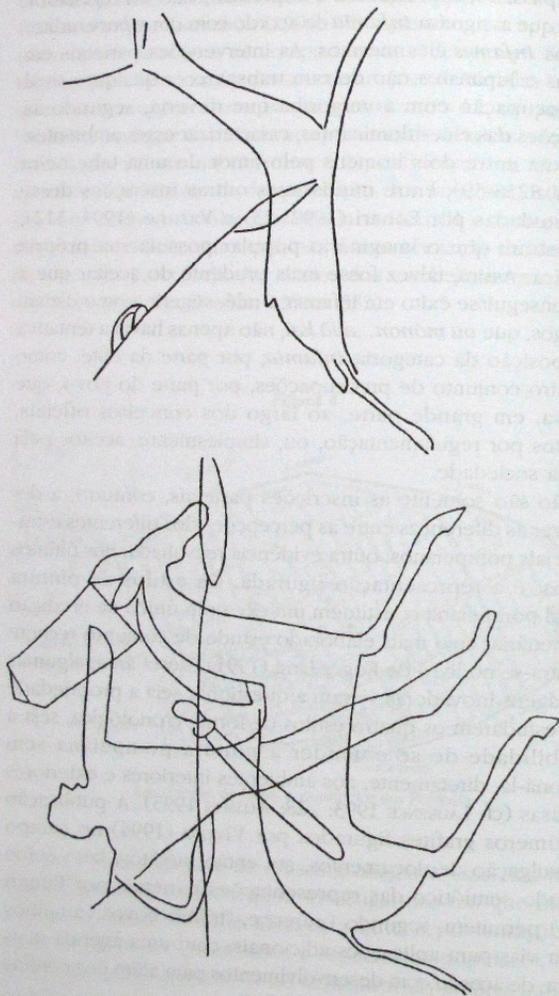
Muitos outros estudiosos, contudo, têm questionado este modelo de uma cidade consumidora, conservadora e estável, e pode-se fazê-lo por diversas vias. Elio Lo Cascio (1996), por exemplo, estudou as propagandas mais antigas (*programmata antiquissima*) e o *Pro Sulla* (60-62), de Cícero, concluindo que a oposição entre os antigos pompeianos e os colonos silanos, relacionada ao confinamento dos primeiros ao centro urbano e à ocupação rural, por parte dos veteranos, foi sendo atenuada pela absorção não traumática destes últimos devido ao dinamismo da economia pompeiana, em contraste ao modelo da cidade consumidora. Fausto Zevi (1996) propôs, nessa direção, que as pinturas parietais de primeiro estilo, datadas de antes da chegada dos colonos silanos, no início do primeiro século a.C., foram conservadas, em muitas paredes de mansões *intra muros*, por mais de cem anos, até a destruição da cidade, em 79 d.C., como sinal de que seus donos eram “velhos pompeianos”, enquanto, nas *uillae* (fazendas), o segundo estilo, que se iniciara em época silana, está presente como testemunho

destes novos homens. *Duo genera ciuitum* (dois tipos de cidadãos), veteranos e antigos pompeianos, corresponderiam, pois, a dois estilos de pintura parietal. Na mesma linha, Zevi propõe que se interprete o antigo teatro como uma casa de espetáculos em osco e que o novo *theatrum*, chamado modernamente de *odeion* ou pequeno teatro, não se destinasse à execução musical, mas, propriamente, a representações cênicas, em latim, destinadas aos colonos. Isto explicaria a construção, em seqüência cronológica, de um grande edifício inovador, o enorme anfiteatro, capaz de receber 20 mil espectadores, destinado ao novo conjunto cívico, composto de antigos oscos e novos colonos. Assim, casas de aristocratas locais e de colonos eram facilmente distinguíveis por suas pinturas parietais, havia teatros para oscos e para latinos e um novo lugar de confraternização da cidade como um todo, a *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum* (CIL X 852). Este quadro torna-se mais complexo com o período imperial, quando aparecem no cenário da elite os libertos, cujas tumbas foram estudadas por Los (1996: 148), com um crescimento notável de libertos no último período:

	Notáveis	Plebeus livres	libertos	total
30 a.C.-50 d.C.	14 - 70%	3 - 15%	2-3 - 15%	19-20
50-79 d.C.	1 - 9%	-	9-10 - 90%	10-11
Total	15 -50%	3 - 10%	12 - 40%	30

Em que medida, neste contexto, pode concluir-se que a evidência de Pompéia contradiz o modelo do historiador Moses I. Finley (1985), segundo o qual as teorias elitistas das fontes antigas teriam ampla eficácia social? Wallace-Hadrill (1996), em oposição àqueles que se utilizam dos vestígios pompeianos referentes ao comércio miúdo, propõe que a arqueologia confirme que as ideologias dominantes realmente conformavam a vida na cidade romana, pois a distribuição espacial de bares e prostíbulos (*cauponae, popinae, tabernae, lupanaria, cellae meretriciae*) demonstraria o interesse das autoridades cidadinas

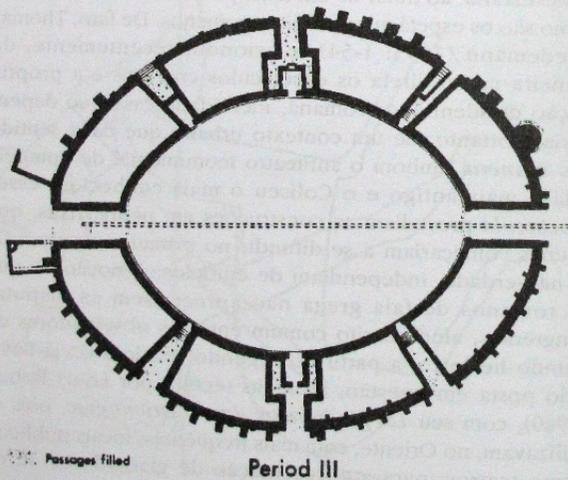
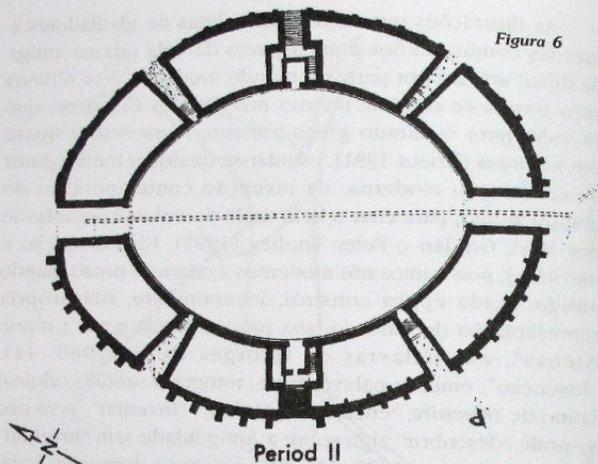




Schema di caccia con gladiatore a cavallo, forse un Provocatore che ferisce un carvo

Figura 5

As ilustrações que se referem a lutas de gladiadores e caçadas conduzem-nos a um aspecto da vida urbana antiga de difícil análise por parte do mundo moderno. Nos últimos anos tornou-se comum, mesmo nos Estudos Clássicos, que se volta para o mundo greco-romano, conservador quase por natureza (BERNAL 1991), estudar-se qualquer tema a partir da construção moderna, da invenção contemporânea do mundo antigo, para citar o belo título do volume organizado por Mark Golden e Peter Toohey (1997). Essa invenção é inevitável, pois somos nós modernos a criarmos nosso mundo antigo, “cada época constrói, mentalmente, sua própria representação do passado, sua própria Roma e sua própria Atenas”, nas palavras de Georges Duby (1980: 44). “Invenção”, embora palavra forte, retoma o sentido original latino de *inuenire*, “encontrar”, “achar”, “inventar”, pois não se pode “descobrir” algo sobre a Antiguidade sem “inventar” (SHANKS E HODDER, 1995: 11). Esta pequena digressão fazia-se necessária, ao tratar de um tema particularmente abstruso, como são os espetáculos públicos romanos. De fato, Thomas Wiedemann (1995: 1-54) relacionou, recentemente, de maneira muito direta os espetáculos cruentos e a própria noção de identidade romana, identidade essa que dependeria, portanto, de um contexto urbano que dava sentido aos *munera*. Embora o anfiteatro monumental de Pompéia seja o mais antigo e o Coliseu o mais conhecido, esses *spectacula* precediam as construções em pedra, fixas, que apenas começariam a se difundir no primeiro século a.C., e, na verdade, independiam de edifícios. A noção de que os romanos de fala grega não apreciassem as disputas sangrentas, ainda muito comum entre os observadores do mundo helênico, a partir do segundo século a.C., já havia sido posta em questão, há meio século, por Louis Robert (1940), com seu *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, pois se utilizavam, no Oriente, com mais frequência, locais públicos, como teatros, para a apresentação de gladiadores ou de caçadores, prescindindo-se de anfiteatros.



Passages filled

Anfiteatro do País de Gales

Essa ida ao mundo grego não foi casual, mas muito a propósito: qual o atrativo dos *munera* para os falantes do grego? Wiedemann (1995: 46) propõe que os *spectacula* representassem o lugar onde a civilização e o barbarismo se encontravam, “e civilização, para os romanos, significava cidade”. Lembremo-nos que os latinos não possuíam uma palavra que correspondesse a “civilização” – que, no mundo ocidental, significa, de maneira sugestiva, “aquilo que é da *ciuitas* (cidade), do conjunto de *cives* (cidadãos)”, cidadania e cidade sendo conceitos interligados, para nós – pois sua *humanitas* (humanidade) possuía conotações que ultrapassavam a *urbanitas* (urbanidade). *Humanitas* implicava educação liberal, elegância de costumes, hábitos da classe alta (cf. Cícero, *Off.* 1, 40, 145). A identificação da *humanitas*, conceito válido para a nata da sociedade, com a *romanitas* (romanidade), conceito mais amplo por relacionar-se a grupos sociais menos restritos, portanto, não deve passar de um jogo de palavras. Wiedemann identifica civilização e *romanitas* e conclui que a arena não servia apenas como lugar e momento de integração da sociedade romana, separava o romano do não romano de múltiplas maneiras. Vale a pena, neste caso, citá-lo *in extenso*:

A arena era o lugar onde a civilização confrontava a natureza, na forma de feras que representavam um perigo para a humanidade; e onde a justiça social confrontava a má ação, na forma de criminosos, ali executados; e onde o império romano confrontava seus inimigos, na pessoa dos cativos prisioneiros de guerra, mortos ou forçados a combaterem, entre si, até a morte (1995: 46).

Daí a ubiqüidade de arenas em cidades fronteiriças do mundo romano, daí a sua localização próxima ao limite físico que separa o recinto urbano amuralhado do *ager*, daí sua presença no mundo de fala grega, como sinal de identidade romana, talvez mais eloqüente do que o domínio do latim, pois, se poucos dominavam, no Oriente, o *sermo romanus* (língua latina), muitos podiam tomar parte do ritual de identificação com a romanidade que representavam os espetáculos. Pode-

riamos aceitar essa coalescência entre arena, vida urbana e identidade romana? O grande mérito de Wiedemann foi superar a tradicional visão *dal alto*, que parte dos conceitos emitidos pela elite romana sobre o que sejam *humanistas* e *urbanitas*, para procurar abarcar aqueles amplos estratos sociais excluídos do raciocínio dos *nobiles* (nobres). Ora, há tempos Rothe lembrava que, do ponto de vista erudito, pouquíssimos seriam os dotados de *humanitas*:

No caso dos bárbaros, subentende-se a falta de *humanitas*. Mas nem mesmo todos os romanos compartilhavam-na; tinham-na os *nobiles* (nobres), não os *serui* (escravos) e *liberti* (libertos) (1978: 58).

Poderíamos acrescentar aos excluídos de Rothe os *ingenui* (nascidos livres). Neste contexto, a identidade romana, tal como proposta por Wiedemann, inclui a todos os espectadores dos *munera*, *nobiles*, *ingenui*, *liberti*, *serui* e, não esqueçamos, as mulheres! Os sentimentos dos espectadores de baixa extração podem ser avaliados por um exame, ainda que breve, dos grafites e desenhos relativos a esses espetáculos (WARD-PERKINS e CLARIDGE, 1976: 65). Esses desenhos possuem uma lógica expressiva que se distancia daquela erudita, predominando o uso de traços e a ênfase, por um lado, na representação das armas e, por outro lado, no movimento ligado à luta (FUNARI, 1993: 144). Já nas incisões parietais paleolíticas encontramos representações de serem humanos perpassados por armas (BACHECHI, FABBRI, MALLEGGI, 1997: 136) e estudos recentes sobre a guerra indicam que a violência tem acompanhado o gênero humano em todos os tempos e lugares (SIMONS, 1997); a especificidade das pugnas em arenas seria o bastante para definir a romanidade e seu papel como mecanismo de coesão social seria, realmente, tão eficaz quanto supõe Wiedemann?

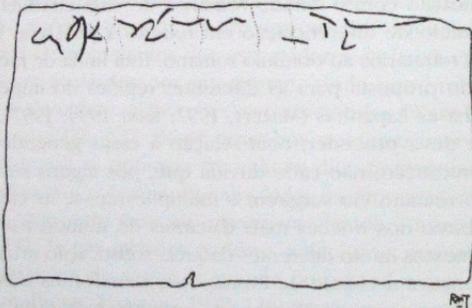
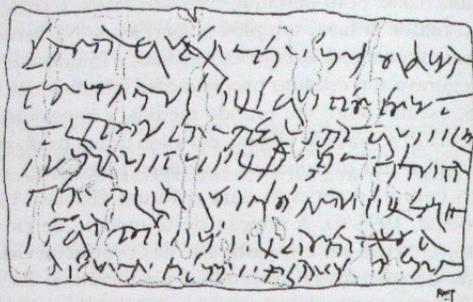
Uma das características mais marcantes dos *munera* era a onipresença da morte e a cidade romana, como sabemos, era morada de vivos, por oposição a morada de mortos, nas vias de acesso ao recinto urbano *stricto sensu*. Laurence (1996b: 120), em estudo sobre como a destruição da cidade manifestava-se

no imaginário romano, conclui que povos sem cidades eram bárbaros, associados ao deserto e à incultura, de onde provinha a importância de destruir uma cidade como Cartago. Uma série de vasos de vidro apresenta interessantes representações de Puteoli e Baiae, com destaque para anfiteatros, teatros, termas e, com maior ênfase, templos e sacrifícios. Na verdade, há um elemento comum às cidades romanas, o fórum, cuja presença assegurava um estatuto propriamente urbano a um assentamento, assim como, em grande medida a imposição de um quadriculado ao traçado urbano, em torno de um *cardo maximus* (norte-sul) e um *decumanus maximus* (leste-oeste), com um espaço central reservado para o fórum (THORPE, 1995: 21; LAGOPOULOS, 1995/6). A adoção deste modelo de cidade, no entanto, efetivou-se, em particular nas províncias ocidentais, a partir de iniciativas de famílias aristocráticas locais cuja identificação com o “modo romano” de vida cidadina servia como meio de diferenciação em relação a possíveis setores nativos refratários ao domínio romano. Esta linha de raciocínio tem sido proposta para as diferentes regiões do império, da Bretanha às Espanhas (MILLETT, 1992; KEAY 1994; 1997). Ainda que se deva proceder, com relação a essas generalizações, com precaução, não cabe dúvida que, por alguns séculos, o mundo romano viu surgirem e multiplicarem-se as cidades.

Mesmo nos rincões mais distantes do mundo romano, e em contextos muito diferentes daquela sofisticação urbana que caracterizava a cidade de Roma, com seus fóruns e edifícios magníficos, como o Pantheon, encontramos vida urbana florescente. Uma cidadezinha como *Aquae Sulis* (Bath, Avon, Inglaterra), cujas águas termais (46,5 graus centígrados) levaram à construção de um templo à divindade local Sulis, identificada com Minerva, tem produzido uma pletera de documentos epigráficos populares (JOHNSTON 1983: 17). Estes *commonitoria* (“lembretes”), como se denominariam na Antigüidade, segundo uma placa proveniente de Uley, ou *defixiones*, como modernamente são chamadas estas cartas de impreciação, revelam-nos as preocupações de gente humilde, provinciais de nomes celtas, em busca de pequenos objetos furtados. A

mais recente folha de chumbo, proveniente de Uley e publicada por Tomlin, trata de luvas:

Figura 7



Uley: inscribed lead tablet. No. 1. Scale 3:2.  
(Drawn by R.S.O. Tomlin)

Transcription

cartaquemercuriodona  
turutmanecilisquiper[.]erunt  
ultionemrequiratuquillo  
invalavitur[ill]isanguem[.]tsanita  
ten[oll]a[.]quipsosmanicil[.]stulit  
iquantoci[.]usi[.]lipareatquod  
deummercurnum[.]gamus[.].ura

q[.]lo[.]s.n[.]c.u[2-3]lat  
vacat

Reconstructed text

carta qu(a)e Mercurio dona-  
tur ut manecilis qui per[.]erunt  
ultionem requirat: qui illos  
invalavi->t ut illi sangu(in)em [c]t sanita-  
tem [olla]t: qui ipsos manicil[.]o]s tulit  
[u]t quantoci->us illi pareat quod  
deum Mercurium r[.]o]gamus [.]ura

q[.]lo[.]s.n[.]c.u[2-3]lat.

Figura 62 - Placa metálica proveniente de Uley

Folha dada a Mercúrio, que se vingue pelas luvas que foram perdidas, que retire sangue e saúde de quem as tiver furtado, que faça o que pedimos ao deus Mercúrio [...] o quanto antes para a pessoa que tiver furtado as luvas (TOMLIN 1996: 439).

O uso do termo vulgar *manecilius*, no lugar do erudito *manica*, demonstra tratar-se de um cidadão pobre, seja pelo latim popularesco, seja pelo reclamo de peça de valor relativamente baixo. Ainda mais próximo à fronteira do mundo romano, em um acampamento militar, Vindolanda, no norte da Inglaterra, local ambíguo, por definição, pois *castrum* não é cidade, mas tampouco é campo, encontramos uma carta da mulher do acampamento militar, convidando para seu aniversário, bem como um documento que opõe romanos a bretões (FUNARI, 1995c: 186-7):

"[...] os bretões não andam encouraçados, mas há muitos cavaleiros. Os cavaleiros não usam espadas nem os britânculos montam para lançar dardos" (BOWMAN, 1994: 106).

Em grande parte, o que separava esses *brittunculi* dos soldados era a *romanitas* centrada na cidade, cidade essa que representava uma vida baseada no domínio da escrita e de uma *linguagem* urbana (HUMPHREY, 1991; DESBORDES, 1995). A ênfase que Wiedemann depositou no caráter militar, punitivo e cruento da arena, como definidor de uma identidade romana conformista e respeitosa da *dura lex* (dura lei), masculina, talvez deixe pouco espaço para a diversidade de identidades romanas, pois nem mesmo a supremacia e exclusividade de mando patriarcal podem ser aceitas como absolutas ou incontestes. Liisa Savunen (1995) estudou as inscrições eleitorais femininas de Pompéia, contabilizando 54 mulheres que apoiaram 28 candidatos diferentes; neste contexto, seria possível supor que havia uma única identidade romana, capaz de englobar homens, e mulheres, ricos e pobres, livres e escravos, cidadãos e *agrestes*. Parece preferível supor que diferentes concepções, às vezes contraditórias,

mas sempre em contato, conviviam, produzindo uma profusão de imagens da própria condição, individual e grupal. Era neste contexto que se podia ser judeu, de fala grega e cidadão romano ao mesmo tempo. Os cidadãos podiam produzir uma literatura bucólica, cujos ideais estavam em imagens de um campo imaginário, assim como uma pintura parietal urbana igualmente repleta de referências ao campo. Os numerosos campônios, de tão difícil acesso para o estudioso moderno, dificilmente podiam ignorar que seu mundo era organizado pelos cidadãos, tanto o abstrato Estado romano, como o *dominus*, proprietário rural cuja mente, paredes e pisos refletiam uma vida urbana. A freqüentação das *nundinae*, por sua parte, por parte dos camponeses, periodicamente realocalizava o imaginário do campo na cidade. As reflexões recentes da literatura acadêmica em torno da cidade romana, em sua variedade de objetos e abordagens, sugerem que as cidades romanas serão tão melhores entendidas, quanto procurarmos evitar modelos holísticos que tudo explicariam, de maneira definitiva. Voltando ao início deste texto, parece conveniente aceitar uma visão pluralista, que admita que *ou mōnon* a cidade era elemento central para os romanos, *allā kai* era diferente, em diferentes lugares e épocas e para diversos grupos sociais. Talvez esta seja a mensagem que os estudos recentes têm a nos oferecer.

### CAPÍTULO III

## A CIDADE ROMANA PRESERVADA: POMPÉIA

## História da Cidade de Pompéia

A cidade de Pompéia, localizada na Campânia, perto de Nápoles, na Itália, caracterizou-se, ao longo de sua história, por dois aspectos culturais inter-relacionados. Em primeiro lugar, sofreu sempre múltiplas influências culturais, fazendo com que a comunidade original de pescadores e camponeses oscos passasse por processos sucessivos de contato com gregos, etruscos, samnitas e romanos. Em seguida, e como resultado da progressiva estratificação social no interior da cidade, ocorreu um processo de aculturação diferenciado segundo as classes sociais. As aristocracias locais, ao aliarem-se com as elites externas visando, precisamente, ao aumento das diferenças sociais e à concentração de recursos em suas mãos, adotavam também seus valores culturais. Além disso, o fluxo de populações oriundas de outras partes certamente ocasionou, ao nível das massas, constantes reelaborações do fundo cultural popular.

Os oscos, um povo itálico aparentado aos latinos, se estabeleceram na região da futura Pompéia, anteriormente à presença grega, atestada no século VIII a.C. Em meados do século seguinte, os etruscos penetraram na região e a cidade, por meio século (524-474 a.C.), parece ter sido controlada por eles. Os 50 anos seguintes foram dominados pela influência de Cápuia e dos gregos, em particular, Cumas. A partir da década de 440 a.C., a presença samnita faz-se sentir na cidade, processo que culmina na década de 420 com a sua incorporação à área de domínio daquele povo, aparentado com os oscos de Pompéia. Sua língua, um dialeto osco, consolidou-se com a adoção de um alfabeto grego adaptado. A partir dessa época, a cidade foi governada por um magistrado único, chamado

1. Forum.
2. Temple of Venus.
3. Forum Baths.
4. House of the Tragic Poet.
5. House of Silihus.
6. Villa of Diomedes.
7. Villa of the Mysteries.
8. Temple of Fortuna Augusta.
9. House of the Faun.
10. House of the Vestal.
11. House of the Gilded Amorinus.
12. Gallery.
13. House of the Silver Wedding.
14. Temple of Bacchus.
15. House of the Centaury.
16. Bakery of the Sestius.
17. Bakery of the Sestius.
18. Staircase.
19. Temple of Isis.
20. Theatre (sc.p. 63).
21. House of the Nymander.
22. Campanus of Eucimus.
23. House of the Ship Europa.
24. House of Julius Polybius.
25. House of Pnaurus Cerullus.
26. House of Lorens Tiburtinus.
27. Praedia Julia Felix.
28. Palaestra.

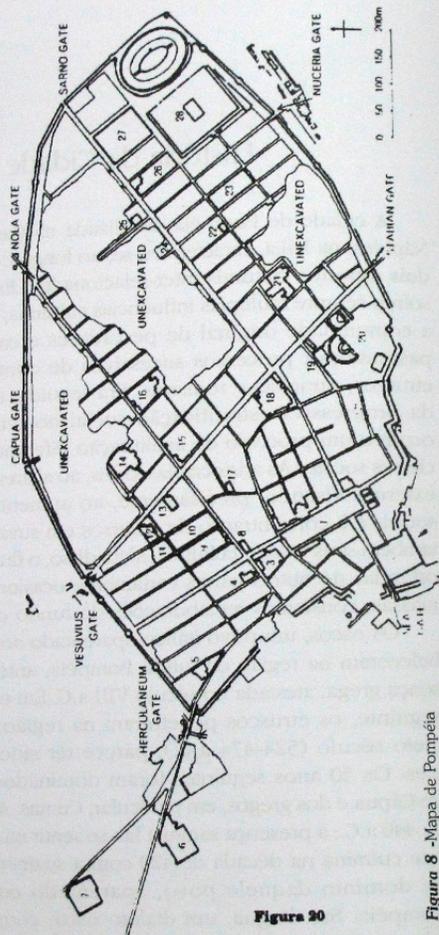


Figura 20

Figura 8 - Mapa de Pompéia

Juiz Público, com a assistência de uma assembléia popular, e um Senado, além de um magistrado encarregado dos assuntos municipais e de outro para assuntos financeiros. Estes dois últimos cargos devem ter sido introduzidos quando a influência romana já era mais forte, a partir do século IV a.C.

Desde o final deste século, parece que Pompéia se alia a Roma, permanecendo fiel mesmo durante a Terceira Guerra Samnita, na qual estes últimos foram derrotados. Durante a Segunda Guerra Púnica (217-202 a.C.), quando toda a Campânia se revolta contra os romanos, Pompéia mantém sua fidelidade a Roma. Com a Guerra dos Aliados (90 a.C.), ao contrário, Pompéia também se revolta, sendo em pouco tempo derrotada (89 a.C.). A partir de 80 a.C. Sila instala os seus soldados, veteranos das campanhas militares no Oriente, como colonos, conferindo à cidade o estatuto jurídico de *Colonia Veneria Pompeiorum* (CIL X, 787). Enquanto os camponeses pompeianos ressentiam-se da chegada dos cerca de 5.000 veteranos, os fazendeiros absorveram-nos, beneficiando-se, ainda, do possível parcelamento das terras distribuídas aos veteranos, fenômeno que lhes possibilitaria a sua compra, a preços baixos, em poucos anos. Ao menos é o que parece indicar a persistência de nomes de proprietários pompeianos nas fazendas da região.

Os 150 anos seguintes caracterizaram-se por um crescente enriquecimento das elites cidadinas e pela progressiva inserção na cultura romana, talvez atingindo mais cedo e com mais intensidade a aristocracia, mas sem deixar de afetar profundamente a cultura popular. Assim, o osco cede passo ao latim erudito nas classes abastadas e ao latim vulgar entre o povo. De início, Pompéia dividia-se, muito claramente, em duas: um *município*, agrupando a população original, e uma *colônia* romana. A primeira era governada por quatro magistrados e um questor; a *colônia*, por sua parte, era dirigida por dois magistrados. Ao final de um processo de interpenetração das duas Pompéias, a cidade contaria com dois pares de magistrados atuantes na comunidade como um todo: duúviro para questões legais e duúviro ou edis encarregados das ruas e edifícios. Além disso, a cidade contava com uma câmara municipal.

Desde logo Pompéia tornou-se, também, um local privilegiado de lazer dos aristocratas romanos. No entanto, as únicas informações que a tradição textual nos transmitiu sobre a cidade nos seus últimos cem anos, exceção feita ao relato de Plínio abaixo reportado, referem-se a uma manifestação das mais populares em Pompéia: a luta de gladiadores. Em 59 d.C. ocorreu algo que nos lembra, de imediato, o incidente entre torcedores de futebol ingleses e italianos na Bélgica (Liverpool x Juventus), quando da chacina, em 1982, de diversos torcedores italianos e conseqüente proibição de jogos de times ingleses em solo europeu continental. Tácito relata que:

Um incidente sem importância provocou uma horrível matança entre os colonos de Nucéria e Pompéia. Aconteceu durante um combate de gladiadores oferecido por Livônio Régulo. Como ocorre comumente em pequenas cidades, trocaram-se insultos, em seguida, pedras, chegando-se, por fim, às espadas. A plebe de Pompéia, onde se realizava o espetáculo, levou a melhor. Muitos nucéricanos, feridos e mutilados, eram levados para sua cidade. Muitos choravam a morte de um filho ou um pai. O príncipe (Nero) instruiu o Senado para investigar o caso. O Senado deixou-o a cargo dos cônsules. Quando receberam as informações, o Senado proibiu, por dez anos, a realização, por parte de Pompéia, de reuniões daquele tipo (jogos de gladiadores); as associações ilegais (torcidas organizadas) foram dissolvidas. Livônio e seus cúmplices na desordem foram exilados (XIV, 17).

## A Pompéia dos Anos Setenta: uma Sociedade de Consumo

Com seus 10 a 15 mil habitantes, a Pompéia dos anos 70 d.C. apresentava-se como uma cidadezinha provinciana enriquecida. Possuía uma agricultura desenvolvida, que alguns autores consideram *capitalista* devido à sua orientação para o

mercado. No campo, predominavam fazendas escravistas voltadas para a produção de mercadorias, trigo, azeite e, principalmente, vinhos de diversas qualidades: populares, aromatizados, para aperitivo, medicinais, para citar apenas alguns. A criação de gado e a floricultura também eram praticadas no campo. As principais manufaturas encontravam-se concentradas no interior do recinto urbano: fábricas de cerâmica, construção civil, tinturarias, lavanderias, manufaturas têxteis e de confecções, de conservas de peixe e panificadoras. Embora não possamos falar em revolução industrial, não cabe dúvida que a urbanização ligava-se ao papel articulador do *mercado* numa economia baseada no *consumo de massa* (Pucci, 1985: 278).

Não se pode falar, entretanto, como tantos o fizeram, em equilíbrio social, harmonia de classes, e “boa vida” para todos os pompeianos, para a elite e para a gente simples. Como ressalta Herman Hofmann,

[...] esta visão idílica não nos deve enganar. A vida da maioria dos cidadãos – aquela dos escravos era ainda muito pior! – era de um nível radicalmente mais modesto. Amontoados em habitações estreitas e pobremente mobiliadas, deviam trabalhar duro para ganhar seu pão. Um sistema eleitoral extremamente discriminador assegurava à aristocracia uma verdadeira ditadura (1977: 509).<sup>9</sup>

De fato, a imagem que fazemos de Pompéia, “em seus últimos dias”, resume-se ao *dolce far niente*, ao *ôcio com dignidade*. “é interessante não fazer nada” (Plínio, o moço); “é agradável nada fazer” (Cícero). Esta concepção advém, portanto, não apenas dos filmes de Hollywood ou de *Cinecittà*, mas, também, da Pompéia construída com o concurso de outros roteiristas, cenógrafos e diretores: os classicistas. Esta

9. “Alleinherrschaft der Aristokratie”, no original.

montagem, que não ocorre nas telas mas nos livros, apresentamos, na verdade, apenas as casas da elite, em sua pujança e riqueza. Móveis caros, refinados, paredes decoradas com pinturas, tetos e pisos finamente elaborados; aposentos espaçosos, estátuas, termas privadas, arquitetura monumental: um estilo de vida “refinado”. Robert Etienne descreve muito bem o público desta cultura erudita:

Um homem que pertence à civilização do ócio. O que ele ama, quer encontrá-lo na sua casa e adomar o quadro da sua vida cotidiana: uma natureza ordenada e fresca, as frutas e as flores, deuses que são sua boa consciência. A busca da tranquilidade, estabilidade, *ilusão* do real antes que o real, por parte da elite, faz com que sua vida se resuma a sombras de verdadeiros e inexistentes atores. Poderiam eles dizer com Horácio (Odes) que “não somos senão pó e sombra” (1970: 298).<sup>10</sup>

Esta cultura erudita, embora de uma única classe e limitada, tanto em termos de abrangência social, como em sua flexibilidade e criatividade estéticas, tem sido tomada como critério para julgar a arte popular. Ainda que esta não seja a única concepção entre os estudiosos, sua hegemonia faz-se sentir ainda nos trabalhos mais recentes. Entretanto, embora não se possa caracterizar a oposição erudito-popular em Pompéia como uma *luta cultural*, deve-se reconhecer que as expressões simbólicas de massa fundam-se em padrões estéticos específicos. Entre o povo predomina a cotidianidade da sua práxis e não a idealização e fuga da arte erudita; a concretude da língua falada por oposição ao “latim de escola” da elite; a associação em grupo e o anonimato, por oposição ao individualismo; a escrita do estilete, do pincel e da parede, não da pena, do papiro e dos livros.

10. “Pulvis et umbra sumus.”

## Eleições e propaganda

Uma grande preocupação, para os romanos, eram as eleições e a propaganda eleitoral, temas que parecem modernos, mas que são muito antigos.

7991—7992 III·II·1 — Dama A. Tróia Veloz  
7951 Ad eis, nisi in teatro sibi in altis. Lina verendi ceteri riles, ceteri alge

Figura 9

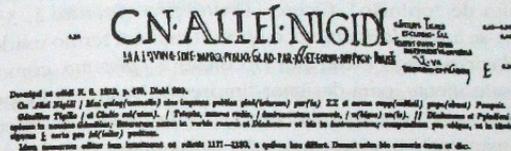


FIGURA 1 – CIL IV, 7991.

Anúncio de Jogo de Gladiadores

No entanto, o tema “eleições e propaganda”, “opinião pública”, não pode ser tomado em sua aparente transparência, já que nossa primeira idéia a esse respeito surge, muito naturalmente, da moderna pesquisa sociológica. A “opinião pública” contemporânea não pode ser desvinculada dos meios de comunicação de massa, tanto na difusão da matéria-prima a ser avaliada por aqueles que opinam, quanto na própria coleta e divulgação das “opiniões”. O exemplo paradigmático talvez seja o “você decide”, versão brasileira do *it is up to you*, exercício de construção de “opiniões” de massa. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, já em 1973, alertava que:

Por um lado, havia opiniões constituídas, mobilizadas, grupos de pressão mobilizados em torno de um sistema de *interesses* explicitamente formulados; e, por outro, disposições que, por definição, não constituem opinião, se por esta palavra compreendermos alguma coisa que pode ser formulada num discurso com uma certa pretensão à coerência. Esta definição da opinião não é

a minha opinião sobre a opinião. A opinião, na acepção que é implicitamente admitida pelos que fazem pesquisas de opinião ou utilizam seus resultados, esta opinião não existe (1973: 182).

O mesmo Bourdieu utiliza-se de uma expressão grega para referir-se à *communis opinio*: doxa. Assim, embora no mundo antigo não houvesse comunicação de massa e, menos ainda, pesquisas de opinião pública, foi naquele ambiente que surgiu o conceito de “opinião”. Cícero (*Oratio pro Cluentio* 2, 33, 70) referia-se à *popularis opinio*, e *opinio* tanto era termo usado para traduzir o grego *doxa*, por oposição a *episteme*, como, mais prosaicamente, para designar “impressão”, verdadeira ou falsa. “Impressão” corresponde bem à raiz de *dokeo* (“parecer, pensar, imaginar”) e, ainda que não saibamos a origem de *opinio*, transmite a sensação de imprecisão, de falta de certeza da “opinião”: este o sentido, em outra frase de Cícero (*Frag. Scaur. 7*), *apud homines barbaros opinio plus ualet saepe quam res ipsa* (“entre os homens bárbaros, a impressão vale, muitas vezes, mais do que a própria realidade”). Expressões como *opinio est* (“considera-se”), *opiniones omnium* (“todos acham”), bem como o sentido de “boato” que a palavra possui, conduzem-nos à existência de um espaço público que permitia a existência não apenas do sentido individual da opinião (*ut mea opinio est*, “na minha opinião”), como da impressão tornada coletiva.

Haveria, pois, necessariamente, um espaço público antigo, uma *Öffentlichkeit* (“abertura”, “esfera pública”) subjacente à opinião pública. As paredes de Pompéia preservaram um grande número de epígrafes cuja existência só pode ser explicada pela vitalidade de um campo semiótico público. Dois tipos de inscrições compõem esse campo: *programmata* e *edicta munera edendorum* (“cartazes eleitorais e anúncios de apresentações no anfiteatro”), por um lado, e *graphio inscripta*, por outro. Os primeiros feitos com tinta, em letras capitais cursivas a serem vistas a distância, eram anúncios, enquanto os segundos eram intervenções individuais *voltadas para o público*. O estudo destes dois tipos de expressão permite tecer

algumas considerações sobre a opinião pública, em uma cidade romana como Pompéia. A ubiquidade dos anúncios chamou a atenção de diversos estudiosos e um destes especialistas concluiu, recentemente, que:

As inscrições eleitorais eram, provavelmente, expressões do caráter competitivo da elite local, que emergia de público nas eleições anuais e fazia-se visível por meio dos nomes dos candidatos pintados por toda a cidade (MOURITSEN 1990: 149).

Outros, como James L. Franklin (1980: 120), ressaltaram que os magistrados queriam fixar, na mente pública, a sua *gloria, fama*. Cícero, em seu excuro no *Brutus* (183-200), ressalta que deve haver uma harmonia entre os julgamentos de cultos e incultos: *neccessesse est, qui ita dicat ut a multitudine probetur, eundem doctis probari [...] illud quod populo non probatur, ne intellegenti quidem auditori probari potest* (“é necessário que assim diga, de modo a ser aprovado pela multidão e, o mesmo, seja aprovado pelos cultos [...] aquilo que não é aprovado pelo povo, não pode ser provado para um auditório inteligente”). Para que se possa chegar à opinião pública pompeiana, seria necessária uma historicização dos conceitos usados nos anúncios, pois apenas dessa forma teremos um acesso menos obscurecido pelos nossos próprios conceitos modernos (BOURDIEU 1996: 79). Karl Achan lembra-va que:

Qualquer discussão de um momento histórico, na teoria da ciência social, está, inevitavelmente, ligada à discussão da historicidade dos conceitos (1979: 181).

Não há dúvida que Géza Alföldy (1986: 81) tem razão, quando afirma que não cabe ao historiador simplesmente parafrasear os antigos, mas, para podermos entender, com nossa própria terminologia, a sociedade estudada, faz-se necessário, antes, estudarmos sua própria construção discursiva. Cícero,

em seu *De lege agraria* (1, 7, 8), argumentava que, se buscássemos a opinião pública, descobriríamos que ao povo agradava, antes de tudo, a paz: *etenim, ut circumspiciamus omnia quae populo grata atque iucunda sint, nihil tam populare quam pacem, quam concordiam, quam otium reperiemus* (“assim, se observarmos o que seja agradável e bom para o povo, não encontraremos nada tão popular quanto paz, concórdia e ócio”). Seriam estas as palavras que apareceriam nos anúncios pompeianos?

Em alguns casos, encontramos, nos cartazes eleitorais pompeianos, termos presentes em autores eruditos, sendo, talvez, o melhor exemplo a inscrição CIL IV, 45, *amator(em) uest(rum) faciat(is) aed(ilem) M. Ma(rius) L. Ma(rius) Paetus, uir bonus amatorque noster*. O uso de *amator* “amigo” denota o valor atribuído ao candidato, que se comporta, com relação aos eleitores, como um “amante”. O mesmo pode ser dito do uso de *optimus* (CIL IV, 158, *optimum iuuenem*, 187 *optimos*) e *ciuis bonus* (CIL IV, 499); o termo *defensor coloniae* (CIL IV, 768), que aparece nos documentos da tradição literária apenas no século quarto d.C., referindo-se à proteção em relação aos governadores, surge muito antes, em Pompéia, como “patrono”. O uso de *probissimus* (CIL IV, 460, *Paquium et Caprasium probissimos*) também ecoa o uso erudito (cf. Plauto. *Most.* 1, 2, 53: *frugi usque et probus fuit*). Diversas fórmulas eleitorais repetidas indicam que o candidato devia ser considerado *dignus rei publicae* (CIL IV, 220, *Rufum dig(num) reip(publicae)*), construção que usa o genitivo, no lugar do clássico uso do ablativo (cf. CIL IV, 121, 221, 230, 232, 459, 566, 702, 768). Note-se que *dignus*, relacionado a *decet e*, portanto, a *decus, decor*, deve ter origem comum com a palavra grega *doxa*, justamente, “opinião, fama”. O uso do genitivo liga-se à língua falada, já que o único exemplo de uso erudito deste caso encontra-se em Virgílio (*En.* 12, 405, d: *indignus auorum*), o que demonstra tratar-se de cartaz voltado para a massa, que se utilizava desse adjetivo para se referir ao candidato apreciado.

O uso de expressões como *oro uos faciatis*, abreviada como *ouf*, escrita como uma sigla única (cf. CIL IV, 351, 352), está a indicar seja a compreensão generalizada, tanto da expressão como da abreviatura, seja o poder da “opinião” pública de “fazer” o candidato. Entre os que se apresentam como propugnadores das candidaturas, encontramos *muliones* (“cocheiros”) (CIL IV, 97, 113), um *princeps libertinorum* (“primeiro entre os aforriados”) (CIL IV, 117), *pomari* (“fruteiros”) (CIL IV, 202), *gallinarii* (CIL IV, 241) (“galinheiros”), mas, também, mais obscuros, *dormientes* (“dorminhocos”) (CIL IV, 575) ou *seribibi* (CIL IV, 581) (“beberrões da estrada”, *bapax*). Quaisquer que sejam as interpretações para estas inscrições, assim como para aquelas de mulheres que apóiam candidatos (SAVUNEN, 1995), estão todas a ressaltar que havia atores sociais considerados dignos de menção nas paredes. Não se discute que as mulheres não votavam, nem que a presença de categorias sociais subalternas pode representar uma inscrição paga por membros da elite, mas o que nos importa é que havia uma opinião pública que aceitava mulheres, libertos e pobres como supostos autores de discursos públicos. Não se citariam esses *humiles et obscuri homines* (homens humildes e obscuros) (Cícero, *Diu.* 1, 40, 88) se eles não fizessem parte de um espaço público.

Os *edicta munerum edendorum* (“cartazes de divulgação de espetáculos”) demonstram a preocupação, por parte dos patrocinadores destes eventos, de tornar pública a sua oferta de lutas de gladiadores e de caçadas. Note-se a menção ao patrocínio *sine impensa publica* (CIL IV, 7991, “sem despesa pública” (cf. Cícero, *De Republica* 2, 14: *sine impensa*; Suetônio, *Vesp.* 18: *impensa publica*), a revelar a valorização, por parte dos leitores do cartaz, do recurso aos próprios recursos privados, ainda que a excepcionalidade da expressão deixe entrever que não se tratava de costume generalizado.

Outras inscrições pintadas revelam uma atenção notável para com a opinião alheia, pública e anônima. Assim, um Lúcio queria que esses leitores incógnitos soubessem que havia pintado algo (CIL IV, 7535: *Lucius pinxit*) e um Caio

Júlio Trofimo queria desenhar-se e assinar seu nome. Tanto seu nome de origem servil como a correção na escrita, ressaltam que Trofimo encontrava-se em uma posição social modesta o que, no entanto, não o impedia de ambicionar comunicar-se com o público (CIL IV, 7309, b). Pode avaliar-se a quem se destinavam as mensagens parietais pelas advertências aos *cacatores* (“aqueles que defecam”) (CIL IV, 3782, 3832, 4586, 5438, 6641, 7038, 7716), interpretados por August Mau, editor do CIL IV, no século passado, ao comentar inscrição perto da *latrina*, como *monentur domestici ne alibi quam in latrina cacent* (in CIL IV, 3832) (“os domésticos sejam advertidos de que só devem defecar na latrina”). Não sabemos se as admoestações referiam-se apenas aos “domésticos” mas, como quer que fosse, voltavam-se para gente simples.

## O 24 de agosto de 79 d.C. e o Soterramento de Pompéia

Pompéia encontra-se situada aos pés do Vesúvio, vulcão que, graças às erupções constantes, formou o solo fértil da região. Em 24 de agosto de 79 d.C., após abalos sísmicos nos dias anteriores, o vulcão entrou em erupção. Pelas dez horas da manhã ocorre a primeira explosão do tampão de lava e, em um quarto de hora, começa a cair sobre Pompéia uma chuva de pedras-pomes; até o meio-dia a cidade encontra-se já soterrada. Inicia-se, então, uma chuva de cinzas e chega a lava à cidade de Pompéia. Outras duas cidades, Herculano e Estábia, são também sepultadas na noite do dia 24 e na manhã de 25 de agosto.

Este frio relato não permite perceber a emoção sentida pelos que presenciaram a catástrofe. O testemunho sensível de Plínio, o moço (*Cartas*, VI) faz com que, por um instante, nos imaginemos naqueles momentos finais da cidade:

Meu tio encontrava-se em Miseno, onde comandava a frota. Era o nono dia antes das calendas de setembro (24 de agosto), pela sétima hora (13 horas), quando minha mãe lhe mostrou que se formava uma nuvem volumosa e de forma incomum. Havia tomado seu banho de sol, depois um banho frio e, num leite, estudava. Levantou-se e subiu a um lugar do qual podia ver melhor o fenômeno. Era difícil saber de que montanha subia aquela nuvem; logo se soube que vinha do Monte Vesúvio. A nuvem parecia-se muito com um pinheiro porque, depois de elevar-se em forma de um tronco, desabrochava no ar seus ramos; creio que era arrastada por uma rápida corrente de vento e que, quando esta cedia, a nuvem, vencida por seu próprio peso, dilatava-se e expandia-se, parecendo às vezes branca, outras escuras ou de diferentes cores, conforme estivesse mais impregnada de terra ou de cinzas.

Estes acontecimentos extraordinários pareceram a meu tio, importantes, e dignos de serem estudados mais de perto. Assim, ordenou que preparassem um navio [...] à medida que os navios se aproximavam caía sobre eles cinza, cada vez mais densa e quente; choviam ainda pedras calcinadas, fragmentos enegrecidos, queimados e pulverizados pela força do fogo. Parecia que o mar se retirava e que as rochas deslocadas impediam o acesso à praia.

Enquanto isso, o Vesúvio brilhava com enormes labaredas em muitos pontos e grandes colunas de fogo safam dele, cuja intensidade fazia mais ostensivas as trevas noturnas. Ainda assim, meu tio, para tranquilizar seus companheiros, repetia que aquilo que viam em chamas eram casas abandonadas por camponeses aterrorizados ou fazendas abandonadas pelos seus moradores. Deitou-se e dormiu um sono profundo.

Depois de certo tempo, começou a encher-se de tanta cinza misturada com pedras-pomes o pátio de entrada ao seu quarto que, tivesse permanecido ali por mais tempo, seguramente não teria podido sair. Chamaram-no e ele levantou-se e encontrou-se com Pomponiano e com todos os outros que tinham se deitado. Decidem então se convém permanecer na casa ou sair para o campo porque, na verdade, as casas ameaçavam

desfazer-se como resultado dos constantes e violentos tremores de terra; suas fundações fragilizadas pareciam balançar de um lado a outro. Ao ar livre, por outro lado, temia-se a queda de pedras-pomes, ainda que leves e porosas. Entre estes dois perigos, preferiram sair a campo aberto. Meu tio optou pela solução mais racional, mas os outros se deixaram levar pelo medo. Saíram, então, cobrindo a cabeça com travesseiros, presos com lenços, única proteção disponível contra o que caía.

O dia [25 de agosto] nascia já em outras regiões, mas aqui continuava a noite, uma noite fechada, mais tenebrosa que todas as outras; a única exceção era a luz dos relâmpagos e de outros fenômenos semelhantes. Decidiram aproximar-se da praia e ver de perto se era possível tentar uma saída naval, mas o mar estava muito agitado e os ventos eram contrários. Meu tio deitou-se sobre um manto e pediu, repetidas vezes, água para beber. Logo, contudo, as chamas e o cheiro de enxofre que as prenunciavam, puseram em fuga seus acompanhantes, que se despertaram. Apoiando-se em dois jovens escravos, levantou-se para logo cair no chão. Na minha opinião, a densa fumaça impediu-o de respirar, tapando-lhe a laringe, por natureza fraca e estreita e que, freqüentemente, dificultava-lhe a respiração. Quando a luz pôs fim às trevas (e isto só ocorreu após três dias), seu corpo foi encontrado intacto.

## A Redescoberta de Pompéia

Logo após o soterramento de Pompéia, alguns antigos habitantes tentaram recuperar seus pertences, mas, com o passar do tempo, o próprio local onde se situava a cidade foi esquecido. A região passou a ser conhecida pelo nome de Cività (*ciuitas*, cidade, em latim tardio) e apenas em 1763 identificou-se, por uma inscrição, como Pompéia. A moda do classicismo viria a impulsionar as pesquisas, em fins do século XVIII e início do XIX. Schiller exprimiria esse sentimento nos famosos versos:

Venham, gregos e romanos! Vejam como a antiga Pompéia se reencontra, a cidade de Hércules reergue-se de novo.<sup>11</sup>

As escavações, que se iniciaram desde cedo e ainda prosseguem, trouxeram à luz a maior parte da cidade (cerca de 3/5). As escavações mais antigas preocupavam-se, principalmente, com a exposição das estruturas, tais como casas, templos e lojas. Durante o fascismo (1922-1944), Amadeo Maiuri e Matteo Della Corte tornaram-se os grandes promotores do culto à Pompéia erudita, identificada à *nova ordem* do regime. Particularmente significativa foi a atuação deste último na popularização daquela imagem da cidade que influenciaria gerações de leigos e de estudiosos. Somente nos últimos anos começam a esboçar-se reações àquela visão pitoresca, simpática, condescendente, mas unilateral, que Della Corte soube impor de forma tão completa. Ao mesmo tempo em que escrevia obras de divulgação, esteve sempre ao lado dos diversos superintendentes das escavações durante a primeira metade deste século. Além disso, editou a grande maioria das inscrições da cidade encontradas neste século, no CIL IV.

Nesta Pompéia encontraremos um cotidiano romano surpreendente.

11. "Griechen, Römer, o kommt! O seht das alte Pompeji findet sich wieder, aufs neu'bauet sich Herkules Stadt."

## CAPÍTULO IV

# O QUOTIDIANO ROMANO NAS PAREDES

## A Instrução em Roma

Os romanos escreviam nas paredes e Pompéia deixou-nos uma grande quantidade dessas inscrições. Para que possamos entender como as pessoas sabiam escrever, é necessário tratar do cotidiano da instrução no mundo romano. Para tanto, convém perscrutarmos o sentido mesmo daquilo que estamos a tratar: instrução, *instructio*, “um empilhar ‘de conhecimentos’”, tomado aqui em sentido amplo, não restrito ao *ludus primi magistri*, ao *ludus grammatici* e ao aprendizado superior com o *rhetor* (FRASCA, 1996: 255-314) e abrangendo, pois, tudo que se refira à posse cognitiva do mundo, por parte de ricos e pobres, livres e escravos. Para tanto, toma-se a cultura como capacidade de reflexão que não é apanágio de classe e, menos ainda, de um grupo étnico (cf. GRAMSCI, 1979: 133). Diferenças não são tomadas como sinal de superioridade e inferioridade, mas como características próprias que só adquirem sentido em seu contexto. Assim, o domínio da métrica, mais do que sinal de qualquer superioridade da cultura erudita, representa uma forma de discurso que tem seu sentido dado pelo ambiente social apropriado: as classes altas. A poesia popular (FUNARI, 1991a), que prescinde da métrica e que se utiliza de outros recursos, como a aliteração ou a representação visual, apenas adquire sentido no campo discursivo próprios das classes populares (sobre o conceito de classe, veja-se SAITTA, 1994). A contextualização é, portanto, essencial, pois, do contrário, caímos em juízos de valor não apenas sem fundamento como perigosos: se há superiores, há inferiores, e estes devem amoldar-se àqueles. Assim, quando Ramsay MacMullen (1990: 54)

propõe que “uma superioridade cultural era suficiente para romanizar províncias inteiras” (“a cultural superiority was sufficient to Romanize whole provinces” – grifo meu), e que havia uma “espécie de mágica dos membros da civilização dominante” (“sort of magic to the members of the master civilization” – grifo meu), pouco se explica (superior a que, em que, desde que ponto de vista? o que seria “romanizar”? qual a mágica de uma civilização dominadora?), mas se abrem as portas a outras generalizações tampouco fundamentadas. Naturalmente, tratando-se de um sábio ianque, logo se conclui que “o mundo se americaniza, por que há uma superioridade cultural americana”, que “há uma mágica da civilização superior americana”, silogismo que, além de ser uma bobagem, novamente não dá conta do contexto em que as trocas culturais acontecem. Como lembra o arqueólogo Brian L. Molyneux (1994: 3), esta descontextualização encobre opressões, pois o “passado apresentado é o de um único grupo, dominante, na sociedade” (*the past that is presented may be that of a single, dominant group in a society*).

O arqueólogo, talvez por lidar com contextos materiais sempre incluíveis, está em posição particularmente privilegiada para atentar para a necessária contextualização, até mesmo, do próprio estudioso (cf. SHANKS, 1994: 21). Um exemplo parece-me paradigmático, a esse respeito e, de forma indireta, já nos conduz para o tema da instrução romana. O renomado historiador britânico, C. R. Whittaker (1989: 303), autor de inúmeros trabalhos da mais alta relevância, produziu um capítulo sobre “o pobre”, para o livro organizado por Andrea Giardina, *L'uomo romano*. Desenvolvendo seu argumento sobre a pouca estima gozada pelos pobres, Whittaker afirma que: “ouvimos a desaprovação moral da pobreza em um grafite pompeiano, que diz: ‘Ódio os pobres. Se alguém quer algo de graça está louco’” (*Sentiamo risuonare la disapprovazione morale della povertà in un graffito pompeiano: “Odio i poveri. Se qualcuno vuole qualcosa per niente, è pazzo”*; CIL IV, 9839b). No entanto, não se trata de grafite, mas de inscrição pintada em vermelho, um anúncio,

cuja função era bem outra, visava publicizar, oficialmente, algo, era visível à distância, era obra de especialistas, os *pictores*. Em seguida, encontra-se na parede de uma loja, junto a outros cartazes mandados colocar pelo dono do estabelecimento, junto à janela, para esclarecimento aos clientes: informa-se que aí se vendem ferramentas e instrumentos de madeira, que o dono se chama M. Epídio e... que não se vende fiado! Este o sentido da frase: *abomino paupero(s). Quisqui(s) quid gratis, fatu(u)s est; aes det et accipiat rem*, literalmente, “abomino os pobre, quem quer algo grátis, é loco; dê o dinheiro e terá a mercadoria”. Trata-se, portanto de uma *proscriptio*, ou anúncio, assim já assinalado no próprio *Corpus Inscriptionum Latinarum*, tendo sido publicado não com os grafites, mas com outros *tituli picti*. O contexto arqueológico, tanto no que se refere ao local exato da inscrição, sob controle do dono da loja e fora do alcance de possíveis danificadores, como sua forma, estão a indicar que ela pouco tem a ver com uma “desaprovação moral”, como propunha o historiador britânico.<sup>12</sup>

12. CIL IV, 9839: *inter ostia proscriptionem uidi M. Epidi (cf. 9839<sup>a</sup>) lectu difficilem, cum interpunctione plane praetermissa in rustico lectorio non dealbato scripta sit litteris rubri iam evanescentis. Quarum formae in inscriptionibus pictis sunt inusitatae; b. ad d. fenestras in spatio alto m a,36 et lato m. 0,80: abomino paupero(s). / Quisqui(s) quid gratis/rogat, fatu(u)s est;/ aes det et accipiat rem. CIL IV 9839<sup>a</sup>, iuxta ostium in rustico lectorio dealbato alterius M. Epidi proscriptionis (cf. 9839) uidi reliquias; a. Si qui(is) /quod crede)li rogat, /emat et ul(atu?) / (im?) op(e)nsa(?); b. (Ferrament?) a pe(densa?) / et mater(iae) / hbc ueniu(nt) / Conve(niat uel=nto) M. Epidiu(m)...*



a Índia, para os quais o inglês possui valor semelhante, enquanto os vernáculos, aprendidos mais tarde, servem de meio de comunicação com a massa. Ora, neste contexto, não se pode imaginar que, fora deste restrito grupo social, a instrução tivesse os mesmos objetivos e, menos ainda, os mesmos métodos.

A documentação arqueológica produziu, nos últimos dois séculos, um enorme manancial de documentos que refletem os resultados da instrução de camadas que não se confinam àquela elite retratada na tradição textual: grafites, parietais ou no *instrumentum domesticum* (objetos de uso cotidiano), cartas, imprecações, inscrições em geral. Não importa, nesta ocasião, discutir o grau de "popularidade" destes escritos, pois, na ausência de estatísticas, pode-se afirmar, impunemente, mas também sem qualquer fundamentação, que "não podemos saber nada sobre nove décimos, ou mais, da população [...] nada sabemos sobre o que faziam" (MACMULLEN, 1990: 187), enquanto outros estudiosos, dedicados ao estudo desses documentos epigráficos, descartados por MacMullen (*I also discount the graffiti of Pompeii...*), preferem ressaltar a origem popular dos autores desses testemunhos (TOMLIN, 1988; JORDAN, 1990: 438; BEARD, 1991; BOWMAN, 1991: 123; FRANKLIN, 1991: 81, 37; HOPKINS, 1991: 152; MENELLA, 1992: 7; cf. discussão em FUNARI 1995a: 9-11). Naturalmente, entre os documentos materiais, há também importantes testemunhos referentes à educação erudita (*Hochschule*, nas palavras de HERZOG, 1935), como é o caso do edito de Vespasiano, cuja cópia foi encontrada em epígrafe grega, em Pérgamo, publicada originalmente em 1935 (HERZOG, 1935; cf. texto e comentário recente em CORTÉS, 1995). A imensa maioria, no entanto, compõe-se de inscrições não oficiais e, a partir destas, podemos tecer algumas considerações sobre a instrução das não elites.

Poucas são as evidências materiais diretas que nos possam referir a existência de escolas para as classes baixas, duas delas resultam do achado arqueológico de inscrições, no Fórum de Júlio César, em Roma, e no Fórum de Pompéia, estudas por Matteo della Corte (1933; 1959), ainda que, em ambos os casos, não possamos saber a condição social dos

alunos (outro exemplo de escola, em FABRE, MAYER E RODA, 1997: 120-1). Como alerta Horsfall (1996: 21), "no mundo romano a capacidade de ler, escrever e contar não dependia necessariamente de uma formação escolar: métodos alternativos de aprendizado são identificáveis ou imaginados" (*nel mondo romano la capacità di leggere, di scrivere, e di contare non dipendevano necessariamente da una formazione scolastica: metodi alternativi di apprendimento sono facilmente identificabili (o almeno ipotizzabili)*; cf. HORSFALL, 1991). Possuímos, no entanto, uma infinidade de exemplos de escritos que refletem um aprendizado que não sabemos, exatamente, como se deu. Em primeiro lugar, deve notar-se que havia escribas que deviam frequentar alguma escola que desse conta do domínio da língua latina e da sua ortografia. Assim, enquanto o letrado de aviso aos compradores de Pompéia, que citei antes, apresenta incorreções quanto à norma culta, como assinalado, uma inscrição da mesma época, porém monumental, encontrada em Barcelona, embora se refira a gente simples, apresenta não apenas correção formal, como estudada estética, resultado de um aprendizado especialista: "para Quinto Júlio [...] Nígélio, edil, duúmviro (duas vezes?), flâmen, Properato, seu irmão, Máxima sua mãe, Pompeia Glene, liberta de Gnaeu, e para ela mesma". Pompeia Glene, cuja mãe e irmão ainda eram escravos, era uma liberta e, no entanto, o monumento executado segundo a estética erudita, dominada pelo executor.

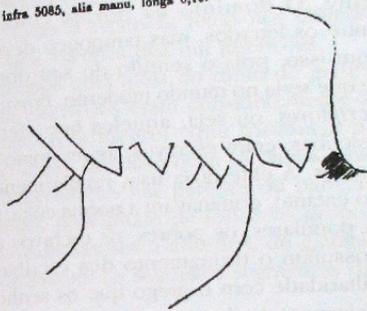
Um outro escriba, ao que parece, transcreveu uma maldição de um tal Rufus, tendo sido encontrada uma tableta de metal em Uley, na Inglaterra, com os seguintes dizeres: "Mintla Rufus para o deus Mercúrio. Dei-os (sc. os ladrões), seja mulher, seja 'homem' [...] o material de um manto. Dei". Neste caso, embora o editor da epígrafe (TOMLIN, 1995) esteja convencido de que se trata de obra de um escriba, pela segurança da grafia e porque parece copiar, com erros, parte da imprecação, é notável como, à diferença da inscrição proveniente de Barcelona, estejam preservados diversos coloquialismos. A começar do nome do dedicante, Mintla, que parece estar por uma alcunha de Rufus, sendo Mintla a forma popular de



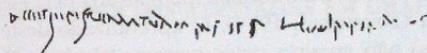
Os *tituli graphi exarati*, ou grafites, constituem, no entanto, a melhor evidência do grau de instrução das classes populares. Não se tem dúvidas quanto ao grande número de pessoas que escreviam com estilete, bastando, para tanto, consultar o CIL IV, referentes a inscrições das cidades vesuvianas, para se dar conta não apenas do seu grande número (mais de dez mil), como da variedade de mãos que escrevem. Teriam os autores destas intervenções freqüentado a escola primária? Não se pode saber, naturalmente, mas não cabe dúvida que, se passaram pelo *ludus primi magistri*, aprenderam ou assimilaram bem pouco não apenas das regras ortográficas, como da norma culta latina, em geral. Os autores que se debruçaram e estudaram essas inscrições chamam essa língua, para diferenciá-la da erudita, aprendida e reproduzida em outros meios de comunicação, como a literatura, mas, também, como vimos, nas inscrições monumentais, de “latim vulgar”, *sermo humilis*, “latim popular”, “proto-românico ou neolatino” (BATTISTI, 1949; VÄÄNÄNEN, 1937; VÄÄNÄNEN, 1974: 41). Não há dúvida que muitas dessas inscrições ecoam a cultura erudita, por exemplo, ao citarem autores eruditos (cf. FUNARI, 1991b: *passim*) ou ao escreverem poesia com métrica clássica (exemplos em FUNARI, 1995b). Além disso, mesmo inscrições simples comportam um jogo com o domínio da norma culta, como é o caso, por exemplo, de CIL IV 5085: *rusticus*, que encontra uma provável resposta em CIL IV 5086: *anumrub, urbanum*, escrito com as letras fora do lugar. O uso do *m*, ao final, indicando um suposto acusativo (“veja, aqui, um urbano”), indica trato com a gramática escolar, pois, como vimos acima, não se falava mais desse modo. O mesmo pode se dizer de *accepti epistulam tuam* (“recebi tua carta”), escrito em perfeita grafia e com o acusativo marcado; a referência a uma carta já estaria a indicar tratar-se de alguém com formação escolar. Outros muitos, no entanto, apresentam desvios quanto à norma culta, como uma inscrição de um arquiteto, cujo próprio nome escreve erradamente: *Cresces architectus* (CIL IV 4755). Ou ainda: *G. Hadius Ventrío eques natus romanus inter beta(m) et brassica(m)* (CIL IV 4533).

Figura 12

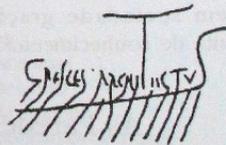
5086 infra 5085, alia manu, longa 0,13.



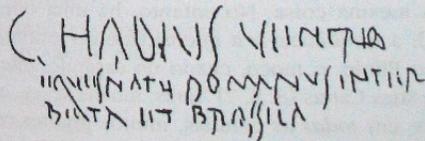
5081 infra 5088.



4755 ad d. 4454, scripto in similitudinem navis, longa 0,07.



4533 in atril pariete sinistrae, inter duas portas, in tectorio albo, alta 0,05.



Pode concluir-se, desde breve exame, que havia diversos níveis e gradações de instrução e que a educação não se restringia à elite. O domínio da norma culta não era generalizada entre os letrados, mas tampouco devemos nos surpreender com isso, pois o sentido do seu domínio era diverso daquele que seria no mundo moderno. Provavelmente, os melhores *scriptores*, ou seja, aqueles que efetivamente escreviam, os escribas, eram escravos, assim como talvez os grandes professores. A elite fazia uso, regularmente, destes serviços que, no entanto, dominavam a norma culta. Por outro lado, as classes populares, os pobres, os escravos e libertos comuns não possuíam o treinamento dos escribas, nem a erudição e familiaridade com o grego que os senhores, mas nem por isso deixavam de dominar aspectos importantes do mundo da escrita. Também aqui, a explicação deve ligar-se às necessidades práticas do domínio da escrita, em uma sociedade letrada e tão fortemente marcada pela escrita, como a romana (DESBORDES, 1995). O aprendizado destes *humiles* (humildes) não passava pelos mesmos trâmites, diferenciava-se da erudição escolar, mas não deixava de permitir que, por meio também da escrita, esses populares pudessem participar ativamente da vida social, toda ela dependente das letras. De uma forma ou de outra, ricos e pobres, livres e escravos, uns e outros viviam em sociedade graças à *instructio*, à reelaboração constante de conhecimentos.

## As Paredes de Pompéia

Estamos tão acostumados com paredes pichadas, *aqui e ali*, que quando se fala em grafites de Pompéia parece se tratar da mesma coisa. No entanto, há uma diferença fundamental: a frequência e a intensidade do grafitismo antigo. O mesmo Plínio, o moço, citado no capítulo anterior, disse, numa de suas Cartas (8, 8, 7) “lerás, muitas vezes, em *todas* as paredes e em *todas* as colunas, muitos grafites escritos por muitas pessoas”. De fato, as paredes de Pompéia testemunham

a ocupação pelos grafiteiros de *todos* os espaços disponíveis: ali encontramos cerca de uma inscrição por adulto, homens e mulheres, livres e escravos, feitas nos últimos momentos da cidade, o que significa dez mil inscrições.

Para termos uma idéia do ritmo de grafitação, basta dizer que as inscrições eram constantemente apagadas pelos *dealbatores* literalmente: “que tornam a parede branca” (cf. CIL IV, 2528), que liberavam os muros... para novas inscrições! As inscrições nas paredes ou parietais, além de numerosíssimas, provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos, de gladiadores a lavadores. Predominavam os seguintes segmentos da População:

### CATEGORIAS SOCIAIS ATESTADAS EM GRAFITES:

- I. AGRICULTORES
  1. Agricultores
  2. Horticultores
- II. ARTESÃOS
  1. Argenteiros
  2. Artesãos de coroas
  3. Artesãos de couro
  4. Artesãos de esteiras
  5. Artesãos fabricantes de armas
  6. Artesãos de marfim
  7. Artesãos de mármore
  8. Caldeiros
  9. Carpinteiros
  10. Cortadores de pele animal
  11. Curtidores de couro
  12. Ensacadores
  13. Escultores
  14. Fiandeiras
  15. Lapidadores

16. Lavadores
17. Moedores de azeitonas
18. Mosaístas
19. Oleiros
20. Tecelãs
21. Tecelães
22. Tecedores de lã
23. Tintureiros
24. Tomeiros
25. Trabalhadores das vinícolas
26. Sapateiros

### III. COMERCIÁRIOS

1. Boleiros
2. Padeiros
3. Servidores de bebidas
4. Taberneiros (as)
5. Vendedores de bolinhos

### IV. CRIADORES

1. Criadores de bestas de carga
2. Criadores de galinhas
3. Pastores de asnos

### V. DOMÉSTICOS

Mordomos

### VI. ESCRAVOS

1. Escravos
2. Escravos que cuidam de aves
3. Escravos caixeiros
4. Escravos fugitivos
5. Escravos públicos
6. Feitores

### VII. FEIRANTES

1. Vendedores de alho
2. Vendedores de cebola

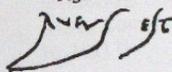
A maior parte dos grafites, contudo, é anônima. Seu caráter público, por outro lado, confere às intervenções murais traços únicos no contexto da criação cultural popular. Em primeiro lugar, quebram a hegemonia dos meios de comunicação social por parte das elites e impossibilitam qualquer tipo de censura ou limitação. Assim, o aristocrata local N. Istacídio Rufo, que possuía uma mansão em Pompéia, conhecida como *Vila dos Mistérios*, teve o muro norte de sua casa grafitado por um hábil crítico.

Rufo, representado caricaturalmente narigudo, careca, com queixo grande e orelhas pequenas, aparece laureado como um imperador. Este grafito permite observar o grau da oposição popular à elite local e, ao mesmo tempo, o espaço de liberdade de que dispunha o povo comum graças às intervenções murais. Ainda uma vez, a liberdade do homem contemporâneo parece tão superficial, como diria Marx, perante as várias dimensões expressivas do espaço público antigo. Quê operário poderia, hoje, ter acesso à grande imprensa para publicar uma caricatura? As paredes das mansões dos empresários e dos burocratas, em bairros abastados e longínquos do povo comum, en-

contram-se guardadas, dia e noite. A despossessão cultural do homem comum é, em nossos dias, incomensuravelmente mais radical. A ação da polícia em Berlim Ocidental, eliminando os grafites do Centro Artístico e Cultural Kreuzberg, liquidando com o centro de cultura mais original da cidade, fala por si mesma.

A irreverência popular não se restringia aos “medalhões” locais, mas atingia, com fina ironia, o próprio imperador Nero:

Figura 13





A assinatura do grafite não passa de um pseudônimo, significando "a sacerdotisa com o falo (*sparus* = peixe = falo) que bate". A alusão à última atividade deve ser entendida, como no caso de Marítimo citado no capítulo segundo, se não propriamente como uma profissão, ao menos como prática remunerada.

Os temas dos grafites são os mais diversos. Os mais recorrentes referem-se às campanhas eleitorais; os poemas amorosos, jocosos, satíricos, irônicos são também muito frequentes. Assinaturas, insultos, caricaturas e trocadilhos espalham-se por todas as paredes.

### Como Escreviam os Romanos no Dia-a-Dia

As letras latinas que aprendemos na escola, chamadas maiúsculas ou capitais, restringiam-se às grandes inscrições oficiais: eram as letras da erudição, esculpidas na rocha ou batidas em metal. O povo comum utilizava-se da letra de mão ou cursiva que possuía características morfológicas distintas. Antes de tudo, sua forma, tão diversa das capitais, possui uma flexibilidade e uma estética particularmente maleáveis.

Na medida em que as cursivas são escritas com instrumentos que permitem a continuidade do traço, como o estilete e o pincel, as letras entrelaçam-se de forma sutil.

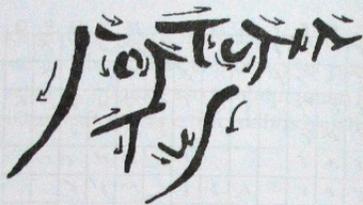
Além disso, as letras tendem a ter seus traços alongados, o que permite uma verdadeira iconografia na simples escrita. Estas inscrições feitas com o estilete eram, devido à própria facilidade de obtenção do *graphium* (ponta com que se escrevia em superfícies duras, traçando um sulco), as mais populares na cidade. As paredes pompeianas conheciam, também, inscrições pintadas (*tituli picti*), executadas com pincéis. Embora estas fossem, em parte, obra de grafiteiros remunerados (*scriptores* ou *pictores*), incluíam entre seus autores pessoas comuns.

Figura 16

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X			
30	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
31	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
32	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
33	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
34	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
35	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
36	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
37	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
38	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
39	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
40	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
41	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
42	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
43	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
44	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
45	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
46	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
47	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
48	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
49	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
50	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
51	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
52	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
53	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ
54	λ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ

ORC. 1933 (6)

Figura 17



## Do que Gostavam os Romanos Comuns

A diferença entre o gosto popular e o gosto das elites, entre princípios *estéticos* e conteúdos temáticos contrapostos, torna-se muito clara no caso da pintura erudita e do desenho parietal. As paredes eruditas encontravam-se sempre repletas de pinturas, fornecendo à elite cidadina a criação de uma ilusão de um transporte no tempo e no espaço, que tendia a isolá-la da vida das classes populares. Este processo começava com os instrumentos – o pincel e a tinta – que, ao exigirem estudo, mão-de-obra especializada e grandes superfícies, impunham uma riqueza considerável. A multiplicação de aposentos fornecia espaço para variados ambientes, transformando seus freqüentadores em verdadeiros *viajantes* no interior da própria mansão. Salas, quartos, banhos e saunas, copas e cozinhas, encadeavam-se, interligados por varandas, pátios e jardins internos, fornecendo ao pintor o espaço necessário para exercitar sua arte.

O pintor, um executante pago, não passava, entretanto, de um artesão desprezado pela elite e cuja habilidade encontrava-se, justamente, em ser capaz de expressar e seguir os

modelos pictóricos estabelecidos por aquela reduzida elite. Assim, se a autoria manual era confiada a um homem do povo, a composição intelectual encontrava-se firmemente nas mãos da própria aristocracia. A principal característica desta pintura consistia na continuidade, na ausência de rupturas, na sensação de imutabilidade da sua situação social privilegiada. O predomínio das cores e volumes e a ausência de traços delimitadores estabeleciam, desde o início, o campo de atuação do pintor. Os temas abordados remetem todos às noções de estabilidade, imutabilidade, inação, a uma distância, espacial ou temporal, que preserva essa sensação de tranqüila manutenção do *status quo*. As muitas pinturas e mosaicos representando cenas do Egito, com seus crocodilos e hipopótamos, assim como os quadros históricos, dos quais o mais famoso representa a Batalha de Issus (em 333 a.C.) entre Alexandre Magno e Dario III da Pérsia, demonstram bem o caráter escapista desta decoração erudita. A natureza morta constitui, acima de tudo, a representação acabada da busca da imobilidade e de sua defesa ideológica arraigada. Objetos estáticos, animais mortos e imóveis, a realidade privada de movimento: uma natureza morta.

O povo, ao contrário, vivia amontado em cubículos exíguos e as famílias populares, na maior parte dos casos, não tinham nem acesso a banheiro e cozinha próprios. Isto explica o grande número de padarias, bares e banheiros públicos que, ao mesmo tempo que supriam esses serviços essenciais à população, forneciam um quadro comunitário para a vida do povo.

O grafismo popular diferenciava-se, desde o início, pelo seu caráter coletivo: não se trata de refletir um mundo distante, como no interior das mansões, mas de retratar, nas paredes externas, a vida concreta, as paixões populares em sua imediatez.

A primeira característica deste grafismo popular reside na sua autoria, pois aqui não há uma dicotomia entre o autor intelectual e o executor da obra, como na pintura erudita. O artista constitui-se num verdadeiro poeta, pois planeja, executa

e repropõe no imaginário coletivo sua própria percepção da sociedade. Seu instrumento é barato e de acesso universal, o estilete (*graphio*), e permite que todos, e qualquer um, possam exercitar sua capacidade poética e artística. Ao impor uma descontinuidade essencial no desenho, já que se funda no traço por oposição ao volume e às cores, o estilete estabelece um campo mais direto e realista de representação. Os temas refletem a ação, antes que a estabilidade, a mudança brusca e repentina, antes que a continuidade, a instabilidade do destino, antes que a segurança proveniente da riqueza.

A forma de expressão, próxima do latim falado, distanciou-se bastante do latim erudito, tanto no vocabulário como na sintaxe. Um exemplo bastará para que notemos isso:

*Zetema*

*Mulier ferebat filium similem suui*

*Nec meus est nec mi similat, sed*

*Vellem esset meus*

*Et eo uoleba ut meus esset*

*Zetema*

Mulher levava um filho parecido com ela

Não é meu nem se parece comigo, mas

Ela queria que fosse meu

E eu queria que meu fosse

(CIL IV, 1877).

O autor expressou, em estilo familiar, o que explica semelhança notável entre o original latino e a tradução, tanto na forma, como na ordem das palavras. O vocabulário é popular, não erudito: *mulier* (mulher) está no lugar de *uxor* (esposa); a explicitação do pronome *eo* (eu) e a seqüência sujeito, verbo, objeto direto, objeto indireto, assim como a perda do *m* de *uolebam* (eu queria), denuncia uma sintaxe muito diversa da erudita, prenunciando as línguas neolatinas, como o português, como se vê no quadro a seguir:

Contraposição das construções erudita e popular

1. *similem filium uxor sibi ferebat*
2. *mulier ferebat filium similem sui*
3. mulher levava um filho semelhante a ela

1. *nec meus est nec me similitudine excribit, sed*
2. *nec meus est nec mi similat, sed*
3. não meu é nem me assemelha, mas

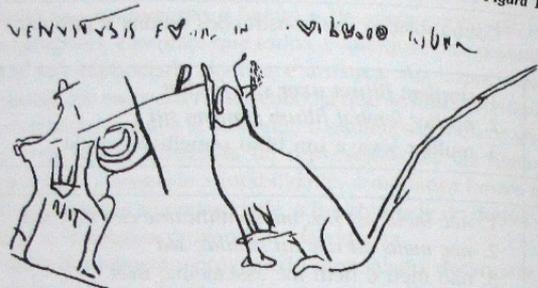
1. *uellem meus esset*
2. *uellem esset meus*
3. ela queria fosse meu

1. *ut meus esset uolebam*
2. *et eo uoleba ut meus esset*
3. e eu queria que meu fosse

- 1 = construção erudita
- 2 = construção popular
- 3 = tradução em português

Nada poderia representar melhor essa estética popular do que os desenhos que, nas paredes, retratam os jogos entre gladiadores e entre lutadores e feras. A luta entre um certo *Venustus* e um leão (CIL IV, 8017) permite observar a desumanização do homem, representado significativamente sem rosto, como uma máquina de guerra, um animal (*Venustus*) contra outro (o leão):

Figura 18

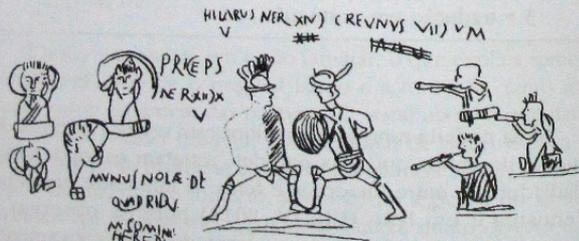


Venustus is fu... in... Vibrio lionae...

«Venustus ? ? ? ? leão»

A significação social dos jogos de gladiadores torna-se evidente no grafite CIL IV, 10.237, composto de três conjuntos de figuras e de um texto explicativo. Ao centro encontra-se Hilarus Neronianus, veterano de 14 lutas, vencedor de 12, conhecido, por seu sucesso, como Príncipe (*Princeps* = primeiro). À direita, encontra-se Creunus, veterano de sete lutas, vencedor de cinco.

Figura 19



Hilarus Neronianus (pugnarum) XIV (coronarum) XII u(icit)

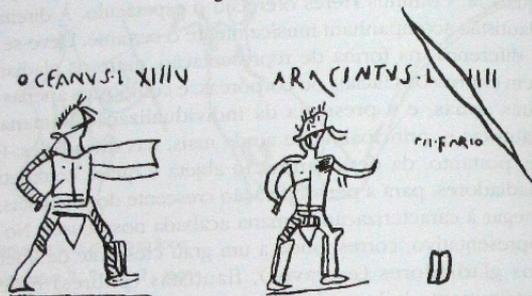
«Hilarus Neronianus, 14 lutas, 12 victorias, ganô (este combate)»

Nesta batalha, venceu o primeiro, tendo sido Creunus poupado, devido à sua bravura no combate. À esquerda dos lutadores, encontram-se representados quatro deuses para os quais M. Cominus Heres ofereceu o espetáculo. À direita, três flautistas acompanham musicalmente o certame. Deve-se notar a diferença, na forma de representação, entre os gladiadores, sem expressões faciais ou corpóreas, e compostos apenas pelas suas armas, e a presença da individualização humana, nos flautistas e, principalmente ainda mais, nas divindades. Passasse, portanto, da desumanização abjeta e quase completa dos gladiadores, para a personificação crescente dos flautistas, para chegar à caracterização humana acabada nos deuses. No nível representativo, corresponde a um grau crescente de liberdade dos gladiadores (escravos), flautistas (pobres) e deuses (inteiramente independentes).

As lutas entre Oceanus e Aracintus (CIL IV, 8055) e entre Severus e Albanus (CIL IV, 8056) completam este breve esboço do grafismo popular. Oceanus alforriado e vencedor de 12 batalhas derrotou e matou, na arena, Aracintus, também alforriado. Albano, forro de Escauro, ganhador de 19 lutas, venceu e matou Severo, forro e vencedor de 13 batalhas:

Aqui os gladiadores são representados antes como uma *junção de armas* do que como homens. Não são indivíduos, donos da sua práxis: propriedade particular de outro (como escravos), propriedade coletiva da comunidade (como gladiadores), não lhes resta senão a força de sustentar sua armadura. Nada mais eloqüente do que o grafite acima para caracterizar, *esteticamente*, a despossessão e coisificação derivadas do escravismo antigo. Estes não são os escravos descritos por Aristóteles ou pelo Digesto, instrumentos de uma elite e por ela idealizados: são escravos reais em sua desumanização mais completa e abjeta (FUNARI, 1993). Todos os escravos dos autores eruditos reduzem-se a mero detalhe perante estas imagens.

Figura 20

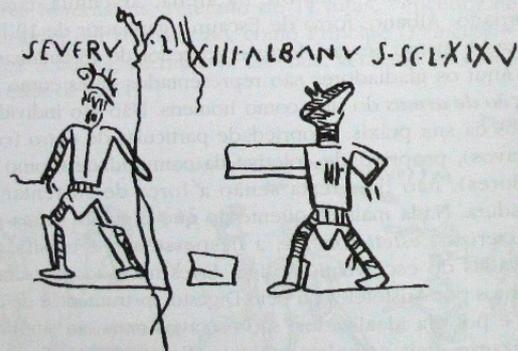


Oceanus I(ib.) XIII u(icit)

«Oceanus, liberto, 13 victorias,  
ganó el combate»

Aracintus I(ib.) ...III (perit)

«Aracintus, liberto, murió»



Severus I(ib.) XIII (perit)

«Severus, liberto, después de  
13 combates, murió»

Albanus Sc(auri) I(ib.) XIX u(icit)

«Albanus, liberto de Escauro, 19  
victorias, ganó el combate»

## CAPÍTULO V

# O QUOTIDIANO DOS ROMANOS INSTRUÍDOS

## Formas de Expressão em Parede e Transcrição

As expressões artísticas parietais abrangem uma imensa área de manifestações estéticas, como pudemos observar no capítulo anterior. Nesta pequena introdução ao cotidiano popular, pretendo restringir-me a quatro tipos principais de construções poéticas: cópias de poemas de autores eruditos, poemas de autoria popular, mas compostos a partir de regras eruditas de expressão; poesias nas quais predominam os sons e as palavras; e poesias cuja forma das letras e do conjunto das palavras compõem imagens.

No primeiro caso, refiro-me aos versos eruditos escritos por poetas latinos eruditos que, por meio de diversos meios de divulgação – em especial a escola (Horácio, *Arte Poética* 306-7) –, difundiam-se entre a população e atingiam as paredes. Alguns compositores populares, por sua parte, escreviam obras poéticas seguindo regras eruditas, ainda que, muitas vezes, seus temas se distanciassem dos padrões da elite. Tratavam de assuntos corriqueiros, das emoções pessoais, da vida nos prostíbulos, ou de trivialidades, à maneira do poeta Marcial (40-104 d.C.). Por vezes, no entanto, assumem uma dimensão crítica notável, como veremos adiante. As outras duas categorias populares são menos tradicionais. As poesias construídas na tessitura fônico-verbal do artista expressam o gozo sensível da sua fruição ao nível da sucessão agradável de palavras e sons. Neste caso, a musicalidade do encadeamento das palavras produz o efeito estético desejado pelo autor. O grafite paulistano “Amanhã há de ser a manhã, mãe amahner!” constitui um bom exemplo do emprego da aliteração

criadora de sentido. Assim, a repetição do som *man*, sentido quatro vezes seguidas, conduz o leitor aos sentidos correlatos de futuro (amanhã, amanhecer) e de geração, criação (mãe, amaneecer). Já em outros poemas predomina a linguagem visual, cuja iconicidade não elimina, entretanto, sua dimensão verbal ou oral.

Estas duas formas de expressão simbólica constituem criações autênticas e especificamente populares, ainda que encontremos semelhanças aparentes em certos poemas helenísticos. Sua especificidade, que explica seu sucesso e originalidade, consiste na sua base social popular e no seu meio exclusivo de expressão: as paredes.

Cada um dos poemas trabalhados no decorrer deste e do próximo capítulo será analisado a partir dos seus interdependentes aspectos sociológicos, semânticos e estéticos. Entretanto, se, "na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem", então cabe "transcriar o perfil sensível da mensagem, a forma", nas palavras de Haroldo de Campos. Isto implica um duplo movimento de recriação de um estranhamento estético e de transposição sócio-cultural. No primeiro caso, deve-se, antes de tudo, criar um efeito estético equivalente ao original, no idioma e na mídia de transposição. Neste livro, portanto, tento transcriar os poemas em *português*, nas dimensões de uma página impressa. Em seguida, procuro preservar o modo de representação próprio do poema de origem, sua autoconstrução estética. Em nosso caso, a concisão do latim e o registro poético múltiplo (verbal, oral, cônico) fundamentam o "estranhamento" produtor de informação estética inovadora.

A transposição sócio-cultural, por sua parte, envolve um processo aparentemente contraditório de aproximação e distanciamento. Impõe-se, assim, aproximar conceitos socialmente significativos no contexto cultural de origem para aquele do leitor. Categorias como *amor*, *liberdade*, *espetáculo* ou *regime militar* apresentam-se como parcialmente equivalentes e compreensíveis. No entanto, estes conceitos

encobrem significações muito diferentes. O amor, por exemplo, apresenta-se de forma tão variada nas diversas sociedades e, no interior de uma mesma sociedade em épocas e grupos sociais diferentes, que se deve esclarecer, em cada caso, a que nos referimos ao falar em amor.

De modo que se deve estar atento para diferenciar conceitos aparentemente semelhantes, como, por exemplo, *amor* e *liberdade*, transcriando, em *nosso* contexto popular, algo que seja o nosso conceito de *amor* e de *liberdade*. Evita-se, assim, confundir a *liberdade* numa sociedade escravista, com sua conotação de liberdade de não ser escravo, com a nossa liberdade, de não fazer algo.

## Erudito e Popular

Para que possamos entender a distância que separava a língua e as expressões poéticas eruditas das populares deve-se estabelecer uma comparação com o que se passa hoje. Quatro características do português escrito encontram correspondência na configuração do latim erudito das elites pompeianas. Em primeiro lugar, a normatização e estabilização do idioma erudito implicam a caracterização de um período áureo da língua, cujos autores estabelecem os padrões de correção a serem seguidas. Assim, a linguagem dos autores de meados do século passado até inícios deste século (Machado de Assis, Rui Barbosa entre outros) constitui modelos a serem respeitados na língua escrita atual, o que gera entraves à identificação entre a língua erudita e aquela falada. A própria compreensão de uma frase como *fi-la feliz* (= *eu a fiz feliz*) torna-se difícil, tendo caído em desuso a posição do pronome da terceira pessoa. No caso de Pompéia, os autores de meados do século I a.C., portanto em um século anterior aos nossos grafites, constituíram-se nos modelos clássicos. Os principais elementos da cultura linguística erudita são:

1. A normalização e estabilização do idioma latino na chamada idade de ouro (século I a.C.), que geram dificuldades para o seu desenvolvimento como língua falada;
2. A formalização de uma língua erudita, artificialmente helenizante (ERNOUT e THOMAS, 1953), que nunca se integrou de todo no terreno itálico de origem;
3. A importância do ensino, com a conseqüente sujeição às regras e à autoridade dos autores clássicos;
4. A falta de mecanismos de incorporação do dinamismo, típico da língua falada, no que se refere a vocabulário, morfologia e sintaxe.

Ocorre, na língua erudita, um apego artificial às supostas origens clássicas de certos maneirismos. Assim, o português oficial emprega grande número de palavras e construções latinas e gregas, ausentes do modo de falar corrente, e que acabam por aumentar o fosso entre as maneiras escrita e popular de expressão. Enquanto no uso quotidiano “a gente vamos ver uma operação”, para a língua erudita “nós vamos assistir a uma intervenção cirúrgica”. A primeira frase possui as características próprias de uma língua viva e criativa: simples, homogênea e vigorosa, que se conforma às suas origens. De fato, enquanto na frase popular o vocabulário é usual (a gente, operação, ver) e sua concordância corrente (a gente vamos), na erudita as palavras afetam artificialidade (intervenção cirúrgica, assistir), e sua estrutura e concordâncias são arcaizantes (nós vamos, assistir a).

Algo semelhante ocorria em Pompéia, pois na língua erudita predominavam tendências arcaizantes e helenizantes, enquanto a língua do povo refletia as transformações usuais decorrentes do seu próprio uso quotidiano. Assim, enquanto o latim erudito das elites se baseava na utilização de palavras em desuso e em flexões não mais utilizadas, o latim popular desenvolvia-se na direção justamente das línguas neolatinas, como o português. Basta o seguinte exemplo para demonstrar, a um só tempo, as semelhanças e diferenças entre os dois tipos de expressão:

Erudito:	<i>Frigidam dominam audiebam</i>
Popular:	<i>eo audieba domna frida</i>
Português:	eu ouvia (uma) dona fria

Um terceiro ponto refere-se ao papel exercido pelo ensino na submissão, por parte do povo, ao latim erudito dos gramáticos. A escola exerce um papel central na difusão e interiorização, na criança, de uma língua que ela não fala, mas que lhe serve de parâmetro a ser seguido. Este fato torna-se tanto mais essencial – em Pompéia como hoje – quanto a escola, ao dirigir-se às massas, acaba por fazer entrar na linguagem popular modos de expressão eruditos que, mesclados com os elementos populares de origem, terminam por forjar uma nova língua popular. O povo incorpora múltiplas palavras e estruturas eruditas, quer seja no uso corriqueiro, quer seja no uso específico em certas situações sociais, como no contato com os membros da elite.

Por fim, caberia diferenciar os diversos níveis de expressão, tanto da língua erudita como popular. Esta última apresenta variações de cunho regional (regionalismos), profissional, segundo o ambiente e conforme o veículo (língua falada ou escrita). No caso de Pompéia, a linguagem popular caracterizava-se, certamente, por peculiaridades próprias da região da Campânia, na Itália Central, particularmente pelo uso de expressões oscas e gregas. Padeiros, oleiros e vindimadores também possuíam particularidades na sua fala, assim como variava o modo de falar de uma festa para uma cerimônia religiosa, em casa ou no prostíbulo. No entanto, o que mais interessa é a língua popular escrita, devido à própria documentação disponível. Mesmo hoje, um texto escrito por um operário não corresponde à sua própria fala cotidiana; a escrita possui uma influência mais sentida da língua erudita. O mesmo devia ocorrer em Pompéia, pois, ao escrever algo na parede, o autor procurava adaptar-se, ainda que formalmente, à língua erudita. Assim, quando vimos, no capítulo anterior, a frase *Mulier ferebat filium similem sui* (a mulher trazia um filho semelhante a si), pode-se supor que, na ver-

dade, seu autor a formulasse assim: "muliere fereba filiu simile sui", na medida em que as terminações *m* e *t* já não eram pronunciadas. Ainda hoje, um homem do povo escreveria *mulher e filho*, embora falasse "muié" (ou "mulhé") e "filiu", devido ao mesmo efeito corretor da língua erudita escrita.

A poesia popular de cunho erudito, que veremos neste capítulo, segue, por outro lado, as regras de composição clássica e funda-se numa determinada sucessão de vogais longas e breves (verso métrico). Sua transcrição deve preservar, não tanto as "rimas" e a métrica originais, como seu efeito estético. Neste sentido, portanto, parece-me justo *concretizar* a mensagem simbólica, como faz Augusto de Campos na transposição do famoso poema de Horácio (1,11), *Carpe diem*:

não me perguntes  
 – é vedado saber –  
 o fim  
 que a mim  
 e a ti darão os deuses  
 Leucônoe  
 nem babilônicos  
 números consultes antes  
 o que for recebe  
 quer te atribua muitos invernos  
 quer o último  
 que o mar Tírreno debilita com abruptas  
 r  
 o  
 c  
 h  
 a  
 s  
 bebe o vinho sabe a vida e curta  
 a longa esperança  
 enquanto falamos  
 foge  
 invejoso  
 o tempo  
 –  
 curte o dia – desamando amanhãs.

## Difusão Popular de Autores Eruditos

Nas paredes de Pompéia encontraram-se trechos de diversos autores latinos, que deviam ser conhecidos nos meios populares. Até o momento, os escritores encontrados atingem quase a dezena: Catulo, Ênio (*Anais*), Horácio (*Epístolas e Odes*), Leônidas de Tarento (em grego), Lucrécio, Marcial, Ovídio (*Amores, Arte de Amar, Metamorfozes, Heroïdes*), Propércio e Virgílio. O meio privilegiado de difusão destas obras eruditas, assim como dos modos de composição clássicos, devia ser a "escola primária" que, sendo paga, estava longe de atingir toda a população. No entanto, enquanto a educação erudita (primária e secundária) restringia-se aos meninos, a julgar pelas inscrições encontradas as meninas pobres tinham mais oportunidade de estudo do que as filhas da elite.

Dos poemas reportados nos muros da cidade, chama a atenção a engenhosa junção de dois trechos de Ovídio (*Amores* 3, 11, 55) e Propércio (1, 1, 5), com apenas uma ligeira alteração no verso citado deste último poeta (CIL IV, 9171):

Uma garota clara ensinou-me a odiar as escuras.  
 Odiarei, se conseguir: se não, involuntariamente,  
 amarei.<sup>15</sup>

As garotas recatadas transformam-se em *garotas escuras*, permitindo ao autor adaptar os versos originais a seu contexto pessoal. A criação poética original de Ovídio e Propércio que, segundo Paul Veyne, "dispensa a realidade e na qual a forma desmente o conteúdo" (1985: 17), adquire, nas mãos deste pompeiano anônimo, a dimensão sensível, concreta, típica do perfil estético popular.

15. "Candida me docuit nigras odisse puellas. / Odero si potero: si non inuitus ambo."

## Poesias de Cunho Erudito

O verso erudito mais difundido nas paredes de Pompéia refere-se às palavras iniciais da *Eneida* de Virgílio (1,1):

Canto as armas e o homem.<sup>16</sup>

A *Eneida* foi composta na época de Augusto (31 a.C. a 14 d.C.) como um épico que relata tanto as origens míticas de Roma quanto do regime militar implantado por Otávio ao fim das Guerras Cívicas (31 a.C.). Diretamente, a obra narra as façanhas de Enéias, herói ligado ao surgimento de Roma e da *gens Iulia* de César e Augusto. Encontra-se, assimilado no personagem central, a figura do chefe militar (*imperator*) do fim da República e, nos guerreiros, aquela dos soldados que acompanhavam seus líderes. Autores eruditos têm, desde então, proposto em contextos culturais diversos esse culto à bravura militar:

Canto as armas piedosas e o capitão,<sup>17</sup>  
(Torquato Tasso, *Jerusalém Libertada* 1, 1)

As armas e os barões assinalados  
(Camões, *Os Lusíadas* 1, 1)

Em Pompéia, numa lavanderia (*Regio IX, Insula XIII*), encontrou-se um grafito que retoma os famosos versos virgilianos da seguinte forma:

Canto os lavadores e a coruja, não as armas e o homem  
(CIL IV, 9131).<sup>18</sup>

O editor desta inscrição a interpretava como o possível início de um hino dos lavadores ou, ao contrário, talvez não seja um verso laudatório, mas o poeta tenha aumentado o valor dos lavadores e da coruja por retórica ou, mais provavelmente, por ironia. Outros propuseram uma solução mais prosaica: seria uma alusão ao dono da lavanderia, chamado Fábulo Ululotrémulo, uma propaganda feita pelo proprietário em louvor à sua loja. Contudo, nenhuma destas interpretações dá conta da composição como um todo, nem permite compreender sua significação social. O autor da intervenção contrapõe-se à concepção épico-aristocrática dos círculos dirigentes romanos, expressa nos termos *uir* (grande homem, herói, chefe militar) e *arma* (guerreiros, soldados) e à subjacente noção cíclica de história aí implícita: Roma começaria com um regime militar que, após um longo intervalo, ressurgiria na forma do Principado de Augusto. O *scriptor* nega-se a louvar essa tradição e esse regime, opondo aos seus termos os simples lavadores e sua divindade protetora, a coruja. Num simples verso, toda uma subversão de valores: do guerreiro mítico ao trabalhador, do insigne ao insignificante, do singular ao plural, das altas esferas dos “podres poderes” para a vida do dia-a-dia!

Sua transcrição no nosso contexto cultural deveria preservar, a um só tempo, sua ironia crítica e sua alusão a um clássico erudito. Neste caso, parece-me apropriado tomar *Os Lusíadas* como ponto de partida, contrapondo aos soldados conquistadores portugueses (armas) e seus ilustres comandantes (barões assinalados), a simplicidade das nossas baianas e seus santos-protetores (orixás):

As baianas e orixás assinalados, não as armas e os barões.

Os temas amorosos revelam, por sua parte, um lirismo semântico e estético bastante apurado. O belo dístico dedicado à amada Sabina contém, além de um encanto fônico equilibrado, figuras de linguagem originais:

16. “Arma uirumque cano.”

17. “Canto l'arme pietose e l'capitano.”

18. “Fullones ululamque cano, non arma uirumq(ue).”

Assim te toque sempre florescer, Sabina,  
toque a beleza e sejas uma menina por muito tempo  
(CIL IV, 9171).<sup>19</sup>

Todo o poema se constrói sobre a questão do tempo e da sua superação: do tempo da beleza juvenil (florescer; menina), portanto passageira, efêmera, e da superação dessa efemeridade pela volição do amante de eternizá-la (sempre; por muito tempo). Além disso, a repetição do verbo tocar, referindo-se, assimetricamente, a um movimento (florescer) e a um estado (beleza) cria uma agradável sensação de flexibilidade. Para recriar esse efeito estético caberia propor uma construção espacial do poema fundada na transcrição da temporalidade original:

te	toque
	s
	e
	m
	p
	r
	e
florescer, Sabina	
a beleza	
te	toque
e	
sejas	
	s
	e
	m
	p
	r
	e
	menina

19. "Sic (Oib(i) contingat semper florere, Sabina, contingat forma(e) sisque puella diu."

Os temas *amor e tempo* aparecem, também, numa bela quadra cuja leitura, contudo, apresenta dificuldade quanto ao verso final (CIL IV 9123). O quarto verso refere-se ao Amor (*Vênus*), dando um sentido e uma forma estética que completam os três versos anteriores:

Nada pode durar eternamente:  
ainda brilha forte o Sol e volta-se para o Oceano;  
Febe (Lua) diminui logo após a sua cheia.  
Assim, a força dos encantos amorosos transforma-se, com  
frequência, em brisa suave.<sup>20</sup>

O poema constrói-se na caracterização da transitoriedade da natureza e, portanto, do amor. Os elementos articulam-se em três momentos sucessivos e interdependentes, construindo uma unidade indissolúvel. O primeiro verso enuncia a evanescência de tudo, sua finitude inevitável. Os dois versos seguintes demonstram a inexorabilidade da sucessão dos dias (verso 2) e dos meses (verso 3) e indicam, dessa forma, que o tempo passa devido aos fenômenos naturais (Sol e Lua) e não humanos. O último verso introduz esse elemento humano, o amor, sob a forma, no entanto, de uma força extra-humana (*Vênus*) e que também em sua trajetória assemelha-se aos outros processos naturais: da sua dureza e consistência original já não resta senão uma brisa suave. Este verso refere-se, a um só tempo, à potência física e à força do impulso amoroso que se esvaem, com o correr do tempo, tornando-se etéreas como brisa suave. Contudo, se o Sol *sempre* se põe no oceano e a Lua nova *sempre* sucede a cheia, a humanidade do amor faz com que o certo se torne *frequente*, o impulso natural incontrolável ceda ao homem: ferida divina, o amor é do homem, como o homem do amor.

20. "Nihil durare potest perpetuo: cum bene Sol nituit, redditur Oceano; decrescit Phoebe quae modo plena fuit. Sic Venerum feritas saepe fit aura leuis."

Possuímos uma composição (CIL IV, 8873) que nos transporta para uma outra temática, crítica, mordaz, ácida e cuja autoria – feminina – torna ainda mais inusual e surpreendente:

Nego todos os Deuses. Vença, vença, pantorgana Tal Canta Apolo com a cítara. Eu sou uma flautista, né? Que tenha o cor da girafa como Aquiles pela claridade. Estou com raiva. Ora, a solução, agora, é Vulcano.<sup>21</sup>

Este poema de difícil interpretação permite-nos observar como a erudição constrói seu discurso a partir de uma certa imagem reducionista e estreita da cultura popular. Matteo Della Corte, no CIL IV, 8873, comentava-o da seguinte maneira:

Está claro que os versos foram escritos por uma flautista anônima como um insulto a uma rival, chamada Tal..., que a venceu numa competição de canto e música (cítara). Ignoramos de que modo Vulcano poderia ajudar à suplicante flautista raivosa.

No entanto, esta visão prosaica, de uma disputa entre duas mulheres, não se sustenta, na medida em que não dá conta do poema como um todo. De fato, a negação dos deuses, a ridicularização de Apoio e Aquiles e o recurso a Vulcano, explicitamente articuladores do poema, desaparecem na explicação simplificadora de “briga de cozinha”.

Os versos, escritos por uma mulher bastante pobre e cuja profissão – flautista – era muito mal vista pela elite, constroem-se como uma crítica severa aos valores eruditos. O primeiro verso estabelece o campo de contestação que se mantém até o final: “nego todos os deuses” define um campo, a religião oficial, e a sua contestação programática. No segundo verso, a poetisa contrapõe o deus tutelar (ou santo padroeiro) de

21. “Homnes deos nego. Vinca(t), uinca(t), pantorgana Tal... Cit(h)ara(o)edus canta Apol(l)o. Tibicina nempe ego. Came(l)o(p)ardus (h)abet cor ut Achille(s) ob claritatem. Sum rabid(a). Iam Volcanus e(m) medicina est.”

Pompéia, com seu instrumento musical caro e de elite (cítara), e si mesma, simples artista popular, com seu instrumento barato e de confecção artesanal. O poema conclui com uma ridicularização de Aquiles, a reintrodução explícita da autora que se declara inconformada, revoltada, desajustada: a única solução é a própria negação, implícita na referência a Vulcano como deus destruidor da ordem cósmica.

A contestação aos valores correntes na sociedade pompeiana, expressa neste poema em termos eloqüentes, demonstra a que ponto a consciência popular poderia pôr em xeque os fundamentos mesmos da sociedade em que os grupos subalternos viviam.

A transcrição desta construção poética no nosso contexto exigiria, assim, a manutenção de um tom confrontatório, agressivo, iconoclasta. Por outro lado, o registro religioso, sobre o qual se assenta sua crítica, perde muito do seu impacto se mantido em nossa transposição: hoje, muitos negam os deuses e *todos* negam os deuses gregos e romanos. A manutenção do nível mitológico não consegue preservar a intensa acidez originária. Pode-se recriar o mal-estar predominante neste grafite latino deslocando-se seu eixo articulador para a própria alienação da cultura popular na indústria cultural de massa:

Nego o Rei e todos os ídolos  
da juventude.

Canta lá um Titã, no palco, com sua guitarra  
eu canto, no meu canto, meu próprio encanto.

Pareçam brancos, louros, brasileiros  
como seus patrões americanos.

Tô puta: a (dis) solução é  
a revolução.

Os deuses, invenções de uma elite para sua dominação, não eram mais concretos que os ídolos, criados *de e por* uma outra elite, a indústria cultural. Os instrumentos caros (cítara e guitarra) e a sua execução olímpica opõem-se à *própria* prática (da flauta e da voz); a execução de uma partitura contrapõe-se à criação, o executante ao poeta criador. A aparência do

homem do dia-a-dia diferencia-se do *look* dos astros (deuses ou ídolos), as belezas da platéia não são as mesmas do palco, os homens de carne e osso não são criações estéticas de (alguns) gregos e americanos. A revolta implica a destruição da ordem vigente, sua supressão e superação: dissolução, revolução. No poema de uma humilde mulher pobre, revela-se uma face pouco conhecida dessa cultura popular, sua capacidade de contraposição, de negação, dos valores sociais mais caros às elites.

## CAPÍTULO VI

### QUOTIDIANO DOS ROMANOS COMUNS

## A Poesia Sonora

Os temas amorosos ou líricos encontram-se entre os mais recorrentes nas paredes pompeianas. As belas e agradáveis expressões poéticas não raramente se encontram disseminadas pelos muros da cidade. As reações ao amor e ao erotismo numa cidade como Pompéia, dedicada à divindade protetora destes sentimentos (*Venus Fisica*), variavam do apoio e participação entusiásticos até a censura formal. Um bom exemplo disto são os grafites (CIL IV, 8408) escritos por três pessoas sucessivamente e com opiniões divergentes. O primeiro deles, utilizando-se do recurso da aliteração e da metáfora, comparou os amantes às abelhas na sua busca de uma vida doce:

Amantes ut apes uitam mellitam exigunt  
Os amantes como as abelhas uma vida doce buscam.

O poema constitui-se, a nível formal, de uma bem articulada junção de sons semelhantes: a repetição dos *as* e dos *ms*, *ns*, *ps* e *ts* dão uma sensação sonora particularmente agradável. O esquema permite observar como a construção do poema implicou uma escolha detalhada das palavras *enquanto distribuição de sons* no interior da frase. Isto fica ainda mais evidente ao prestarmos atenção na acentuação da frase como um todo.

Esta forma liga-se, por sua vez, ao conteúdo, na medida em que o autor opõe dois sujeitos, *amantes* e *abelhas*, e dois objetos, *vida* e *algo melado*, unificados por um único verbo, *buscar*. No entanto, o poema encobre, aparentemente, uma certa falta de lógica, pois as abelhas não buscam, literalmente,

uma vida doce, mas *coisas* doces, flores, por exemplo. Assim, uma coerência lógica formal da frase, exigiria uma outra construção:

Os amantes buscam uma vida doce assim como as abelhas buscam coisas doces.<sup>22</sup>

No entanto, além da clara perda de beleza formal do original, isto acabaria com a ambigüidade propositadamente mantida pelo autor ao associar homens e abelhas, portanto igualando o instinto animal das abelhas ao sentimento humano da busca do amor. Assim como a abelha procura, incontrolavelmente, as coisas meladas, os amantes buscam a vida doce. Subentende-se que, enquanto a vida doce das abelhas são as flores, para os amantes a doçura é a própria vida de doces prazeres amorosos.

A transposição desta poesia para o nosso meio exigiria a manutenção da força da assimilação original entre humano e animal, assim como da beleza sonora, afastando-se, por outro lado, decisivamente da união entre vida e doçura:

Amantes abelhas vivem vida corrida.

A relação entre o passional e o instintivo apresenta-se invertida, pois o descontrole não se dá mais pelo prazer da *vida doce*, mas pela pressa alienada da *vida corrida* que une amantes e abelhas.

Retornando à parede pompeiana, não é de espantar que esta mensagem altamente poética e favorável ao amor estimulasse as mais variadas reações, algo típico deste meio de expressão de massa. Possuímos duas intervenções subseqüentes a este grafite, reações diferentes, mas que confirmam sua força expressiva. Uma exprimiu um desejo de que assim fossem as coisas na realidade:

22. "Amantes exigunt uitam mellitam ut apes exigunt rem mellitam".

Antes fosse assim!<sup>23</sup>

Em seguida, outra intervenção, ao contrário, demonstrou sua insatisfação e divergência:

Amantes, Amantes, precisam é de tratamento!<sup>24</sup>

Um outro grafite permite observar como mensagem, forma de expressão e local de exposição encontram-se inextricavelmente ligados. Na região um, *insula* (quarteirão) X, localiza-se um palacete, conhecido como *Casa del Menandro*, em cujas paredes encontraram-se muitos grafites (CIL IV, 8310 a 8357), três dos quais citados neste livro (CIL IV, 8318, 8329, e 8349, abaixo). Esta casa de veraneio pertencia à família dos Poppaei e constituía, na verdade, um grande conjunto de aposentos e ambientes destinados, alguns, ao senhorio nas suas estadas na região e, outros, à criadagem. Isto explica a presença de tantas inscrições no interior da mansão, pois, certamente, tinham acesso a ela não apenas os empregados da casa como seus amigos (CIL IV, 8347), conhecidos, gladiadores (8318), escravos (8321) e pobres em geral. A entrada de estranhos também é provável, já que o dono do imóvel devia possuir um bar e alguns quartos alugados ao lado da sua casa, na esquina. Na medida em que o seu intendente morava na *Casa del Menandro* e dali administrava este e outros bens dos Poppaei em Pompéia, muitos clientes deviam ser atendidos no seu escritório.

Na parede do corredor interno, onde, provavelmente, os clientes esperavam para serem atendidos, encontrou-se a seguinte inscrição (8349):

Figura 21

ΑΝΤΙΤΟ ΤΑ ΒΗΛΛΗΤΟΤΑΥΝΕΙΣ

23. "Velle(m)."

24. "Amantes, amantes cureges" (= curae egentes sunt).

Tottotare itis tota uita?  
 Literalmente: *Fazer totó vais por toda a vida?*  
 (fazer totó = balbuciar)

A mensagem é clara: “o blá-blá-blá vai demorar muito?”. Trata-se de expressar a insatisfação com a demora e com a indecisão, características do balbuciar, assim como com a repetição dos mesmos argumentos de sempre implícitos no gaguejo. *Tottotare*, expressão popular inexistente na linguagem erudita, engloba não apenas a noção de balbucio como ressalta a incapacidade de articulação da criança (“gugudadá”) e o tom grosseiro da fala rústica. A repetição de sons que permite ao autor anônimo passar essa impressão de alguém gaguejando pode ser percebida se observarmos a disposição sucessiva das letras T, O, A e I.

A longa duração, sugerida a nível semântico (“por toda a vida”), expressa-se, também, na sucessão de vogais longas e na repetição de sons próximos (to, ta e it). Desta forma, esta construção possui, tanto em sua mensagem como na sua forma, uma unidade na qual o poeta soube entremear mensagem, forma, local e situação de forma orgânica. Um simples protesto de quem espera ser atendido transformou-se num poema que denuncia e põe em questão, quase filosoficamente, uma espera sem sentido e embusteira. A situação (espera do cliente e embromação do intendente) e o local desencadeiam um processo de criação artística na parede, cuja forma e conteúdo questionam o caso específico de quem espera e, em termos gerais, o próprio estado de enganação que advém de uma fala sem sentido. Instaura-se, portanto, um processo de auto-alimentação entre os quatro elementos inextrincáveis constitutivos do poema: situação, lugar, forma e mensagem.

A transcrição desta obra requereria a preservação de uma situação e de um local específicos, elementos centrais da sua constituição como poema, inscrito em práticas sociais concretas. Na medida em que não poderíamos, nos limites deste livro, grafitar uma parede real numa determinada situação social, torna-se necessário propor momentos e locais hipoté-

ticos e, a partir daí, recriar com uma tessitura poética apropriada, o poema anônimo. Neste caso, em nosso contexto cultural, as paredes de uma sala de aula parecem incitar a uma reflexão crítica sobre a relação entre o professor e os seus alunos. A analogia toma-se tanto mais válida se pensarmos na *autoridade*, investida tanto no intendente pompeiano como no professor atual e na *situação* dos clientes e alunos, espectadores passivos de uma fala muitas vezes alienante, incompreensível, repetitiva e infantilizante. A crítica institucional à administração (ali) e à Escola (aqui) possui, em ambos os casos, uma abrangência genérica que permite questionar a própria noção de discurso, encarado como esvaziamento expressivo, um muito falar e nada dizer:

Babababacas bababando bababaqueiam bababaquices.

A linguagem popular, presente na expressão *tottotare* original, transforma-se na gíria “babaca”, permitindo recriar a alteração e o sentido negativo da fala vazia. A baba, além de manter a unidade fonética (baba babaca) do poema, permite caracterizar a fala retórica dominada antes pelo excesso de salivação (baba) que pelo conteúdo em si. Por fim, a generalização implícita na frase transcende a parede da sala de aula e, portanto, a relação professor/aluno, para referir-se a toda relação, no mundo contemporâneo, entre a fala alienada e os seus ouvintes.

## Expressões Visuais

Uma especificidade do grafite, sua configuração numa parede, possibilita-lhe atingir níveis de expressividade icônica muito elevados. Quatro exemplos pompeianos permitem avaliar como a estética popular pode adquirir autonomia criativa, sutileza e profundidade sem perder seu caráter propriamente de massa. Seus temas referem-se ao quotidiano dos pobres, às suas paixões, justamente àquilo que faz do povo um grupo social diferente das elites: remetem, portanto, à sua alma.

O amor, ainda uma vez, apresenta-se no centro das atenções do homem comum. Um grafite anônimo (CIL IV, 8329) demonstra bem como um tema erótico esculpe-se, nesta poética popular, num jogo de apresentação e ocultamento habilmente construído. Um poema cônico, por definição, não pode ser transcrito em letras impressas e, menos ainda, traduzido literalmente. No entanto, para que sua compreensão seja mais clara, iniciarei com uma transcrição suposta e uma tradução aproximada para, ao final, estabelecer os níveis e critérios de construção poética utilizados pelo autor, e aí implícitos.

O poeta interpõe, à percepção do leitor, múltiplas barreiras mediadoras, expando e ocultando, a uma só vez, sua mensagem. Utiliza-se, para isso, de dois recursos básicos: a disposição das letras e sua alteração formal. A frase é escrita em duas linhas contrapostas, ascendente a primeira e descendente a segunda. Além disso, os esses iniciais e finais são multiplicados, dobrados em *Severa* e quadruplicados em *feias*, e a letra *f* é substituída pela sua homóloga grega PHI. Ainda mais, o autor utiliza-se de duas grafias diversas das letras *e* e *a*. *E* escreve-se com um único traço na primeira vez que aparece (*seuera*) e com dois nos outros dois casos (*seuera felas*). *A* escreve-se, ao final da primeira linha, com dois traços curvos, assemelhando-se na forma ao nosso *a* de imprensa; por outro lado, em *felas*, dois traços retos compõem um *a* muito diverso.



Sseuera qelassss  
«Severa, chupas»

Figura 22

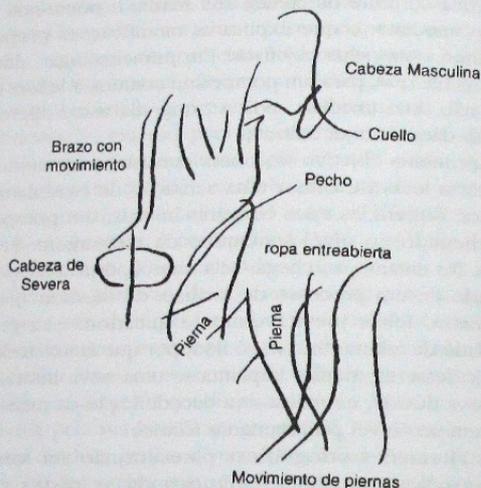
As alterações formais impostas pelo poeta à construção ortográfica corrente dificultam sua leitura e põem-nos uma questão imediata: o que explica as modificações propostas pelo autor, quais seus objetivos? Em primeiro lugar, deve-se ter em mente que, para um pompeiano comum, a leitura deste grafite não seria imediata, pois a ortografia usual diferenciava-se muito daquela aqui utilizada.

O primeiro objetivo do poeta consiste, justamente, em dificultar a leitura e causar uma sensação de estranhamento no leitor. Superadas estas barreiras iniciais, um pompeiano teria chegado ao nível semântico da mensagem: *Severa, chupas*. No entanto, ao chegar-se à frase, após sua *decifração*, resultado de um processo de análise, de desmontagem de barreiras, o leitor inevitavelmente questiona sua própria habilidade de leitura: “se era só isso, por que tantos rodeios?”. A partir desse momento, implanta-se uma nova insatisfação, uma nova dúvida, e reinicia-se a decodificação da mensagem, agora em seu nível propriamente icônico.

As alterações ortográficas parecem não ser fortuitas, enquanto a mensagem semântica dá as pistas para a compreensão do poema. Em outras palavras, é a frase (*Severa, chupas*) que explica a forma, assim como esta havia permitido chegar àquela. A frase, portanto, representa uma imagem correspondente à mensagem. Deve-se procurar, dessa forma, os dois personagens ali presentes (um homem anônimo e uma mulher de nome *Severa*) na ação descrita. A identificação das imagens inicia-se pelas cabeças feminina e masculina marcadas, como vimos acima, por duas letras alteradas e que tomam uma forma circular. Em seguida, pode-se distinguir o tronco e as pernas do homem, compostos pelo final da primeira linha e do meio da segunda.

Por fim, a multiplicação de traços, acentuada pelos *esses* iniciais e finais, desvenda a movimentação, implícita na mensagem verbal, de braço e pernas masculinas. Completam a figura as referências estilizadas à vestimenta do homem, fechada em cima e entreaberta em baixo, deixando ainda entrever uma alusão sutil ao membro masculino.

Figura 23



Além deste nível cônico, o poema possui ainda um aspecto fônico coerente com a mensagem, pois a multiplicação inicial e final de *esses*, produz um efeito sonoro sibilante que remete ao alongamento da emissão. Deste modo, fica claro o caráter construído da frase que, pelas múltiplas mediações que interpõe para sua fruição, constitui uma verdadeira escultura verbal, tônica e cônica. Trata-se de um poema lírico, erótico, excitante, mas nunca pornográfico, chocante ou nojento. Embora sua mensagem seja explícita e direta (Severa, chupas) e não recorra, portanto, a uma metáfora, a hábil interposição de barreiras e a construção estética resultantes acabam por seduzir e atrair. O poema deixa espaço para a sedução, que retira qualquer coisa da ordem do visível, segue inversamente à produção, cuja finalidade é erigir tudo em evidência e gera um efeito estético e erótico impossível na explicitação aberta do poeta erudito Marcial (Epigramas, IV, 84):

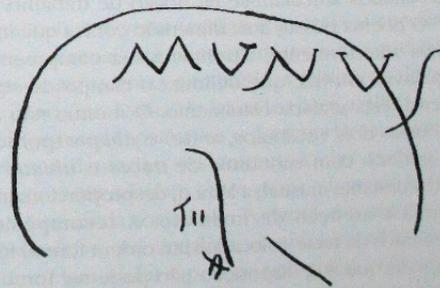
Não existe no povo nem em toda cidade quem prove  
Tais ter sido por ele fodida ainda que muitos desejem e  
peçam. É tão casta, pergunto, Tais? Ao contrário, chupa.<sup>25</sup>

O poema de Marcial pode ser curioso, engraçado, pode divertir; não consegue, contudo, seduzir, excitar. Esta mesma dicotomia entre a explicitação chula e a mediação lírica apresenta-se como problema na transcrição desta construção poética. Na medida em que no mundo contemporâneo o sexo apresenta-se de forma diferente do que fora no mundo romano, como produção, na sua acepção original de tornar visível, fazer aparecer e comparecer, não caberia preservar a sedução/mediação original. Ao contrário, a evidenciação/explicitação contemporâneas impõem desertotizar o poema original, torná-lo, em nosso contexto, o oposto do que fora na parede pompeiana: direto, explícito, obsceno.

Severa xxupaxxxx

Não apenas o erótico, contudo, povoava o imaginário popular. Um outro poema icônico (CIL IV, 8031) constitui-se num verdadeiro pictograma que consegue tratar, em um só poema, de múltiplos aspectos da realidade popular pompeiana.

Figura 24



25. "Non est in populo nec in urbe tota a se Thaida Qui probet fututam cum multi cupiant rogentque multi. Tam casta est, rogo, Thais? Immo fellat."

Sua transcrição alfabética seria *Munus te ubique* (*Munus*, te vejo por toda parte) o que, já de início, dificulta uma tradução literal, pois *munus* possui uma polissemia intransponível para um único vocábulo em português. De fato, *munus* remete a três campos semânticos diversos, mas articulados. Refere-se ao trabalho, àquilo que dá trabalho, um esforço e, por este sentido básico da palavra, veio a ser utilizado para designar a um só tempo:

1. o *show*, o local do *show*, o teatro;
2. o remunerado, o que é dado, o que se é obrigado a dar, o presente, o cargo público, o encargo;
3. o trabalho artístico, a elaboração poética, o poema.

As várias diversões públicas, como os jogos gladiatórios, ou as peças de teatro, eram um presente (*munus*), dos ricos aos pobres, um seu encargo (*munus*). Daí que o próprio espetáculo e o local da apresentação, o teatro, fossem chamados, também, *munus*. *Munus* designa o esforço e, portanto, o presente (trabalho de quem dá), o dever (uma obrigação), o cargo público, pois é um encargo, um trabalho imposto ao magistrado. Por fim, designa o próprio trabalho poético, a poesia como construção resultante de uma elaboração (*munus*) artística. Os três sentidos articulam-se na noção de trabalho/esforço.

O poema possui uma dimensão cônica que interpõe, como vimos anteriormente, barreiras à sua compreensão imediata. A palavra *munus*, que delimita o campo de significação do poema, está grafada claramente. O mesmo não se passa com os outros dois vocábulos, *te* (te) e *ubique* (por toda parte). *Te* foi grafado com economia de traços e *ubique* adquire uma forma bastante inusual; a letra q, desproporcionalmente grande, chama a atenção de imediato. A recomposição dos três elementos da frase colocados em ordem formal lógica, permite observar que sua disposição não pode ser fortuita ou casual.

A clareza da palavra *munus* permite, ao leitor, situar-se no rico campo semântico que vimos acima. A partir daí, a configuração icônica do poema interroga e responde a sua

própria questão. A forma circular, entreaberta em baixo, da letra O, englobante da mensagem, lembra a organização espacial do anfiteatro (*munus*) pompeiano, onde se realizavam os espetáculos públicos (*munera*), presente (*munus*) dos magistrados (*munera*), ao povo. A referência ao anfiteatro e aos jogos gladiatórios é tanto mais significativa se pensarmos que a capacidade das suas arquibancadas era equivalente à população masculina adulta da cidade. Esta diversão de massa constituía-se numa verdadeira paixão popular, convertendo-se num elemento central na manutenção da ordem social. A convivência de ricos governantes, que pagavam os espetáculos, com os pobres governados, que se divertiam numa congregação social aparente com os outros estratos sociais, tomava este espaço de prazer em espaço de reforço dos laços sociais.

O poema, ao declarar que “vê *munus* por toda parte”, não se restringe aos espetáculos ou aos seus patrocinadores, mas refere-se, igualmente, à vida política cidadina em geral. As propagandas eleitorais (*munera*) espalhavam-se por todas as paredes da cidade, os políticos postulavam anualmente seus cargos (*munera*) e o faziam através de bem elaborados (*munera*) cartazes divulgadores. Portanto, o poeta constata a onipresença (*ubique*) não apenas das diversões (*munera*) como da luta política expressada nas propagandas eleitorais (*munera*).

Estes dois níveis concretos (cargos e diversões) encobrem as implicações espirituais da mensagem, pois aos presentes (*munera*) deve-se acrescentar o trabalho, a labuta, os deveres (*munera*) do povo (em forma de trabalho para a elite) e dos estratos abastados (com espetáculos e presentes), tomando as relações sociais articuladas, justamente, pelas noções de interdependência e intercâmbio entre grupos hegemônicos e subalternos no interior da sociedade. Portanto, é a ubiqüidade destes *compromissos* que explica, a nível ideológico, a manutenção da ordem social e política pompeiana. Daí que a frase “*munus*, te vejo por toda parte”, refira-se aos níveis concreto (cargos, espetáculos, grafites) e ideológico (obrigações mútuas articuladoras do tecido social). No primeiro caso, a forma

circular do O remete, como vimos, à forma do anfiteatro pompeiano, com sua entrada representada pelo fechamento da letra.

Por outro lado, a forma circular do O, englobando o restante da mensagem, sugere, a nível ideológico, a noção de universalização dos laços de compromissos agregadores, pois o círculo, como forma geométrica, passa-nos a idéia de *total abrangência*: tudo está nele incluído (*ubique*). Este poema, portanto, constitui uma síntese muito feliz das contradições da vida popular pompeiana, às vezes insubordinada, independente, mas subalterna e dominada estruturalmente.

A transcrição deste poema também põe-nos diante de diferenças fundamentais entre a sociedade pompeiana, articulada pelo *munus*, e nossa vida social, estruturada não pela política direta, mas pela comunicação de massa, pela mídia. A vida pública baseia-se na *imagem* pública, na teatralização e manipulação das esferas social e política. Se isto já era claro no nazi-fascismo, com o histrionismo de Mussolini e Hitler e com a *teatralização* generalizada da esfera de comunicação, o final deste século testemunha uma expansão crescente deste domínio da dissimulação/representação. Não é à-toa que um ator, Ronald Reagan, tenha chegado à presidência dos Estados Unidos, que o poder político seja, antes de tudo, uma *representação* de um papel, no caso, do papel de presidente. De modo que o teatro, neste sentido de *esfera da representação pública*, corresponde, no nosso mundo, ao elemento articulador e onipresente, aquilo que vemos por toda parte: TE ATRO TUDO.

A tensão entre o dado (pelos pobres para os ricos) e o recebido (dos ricos pelos pobres), característico da sociedade pompeiana, altera-se, em nossa época, para uma outra, entre o efetivo e o aparente, a esfera das relações concretas e sua representação pública. A onipresença do político substitui-se pela onipresença da representação do político, o jogo de poder pela sua simulação.

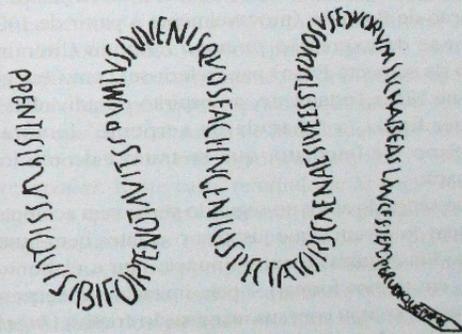
Um poema de autoria de um jovem pompeiano, Sepúmio, encontrado na Via de Nola, fornece-nos um bom exemplo da

união de formas e conteúdos eruditos e populares numa mesma construção estética (CIL IV, 1595):

Se alguém por ventura notar estes jogos da serpente,  
Que o jovem Sepúmio faz com engenho, então reflita:  
Se és freqüentador do teatro ou das corridas de cavalo,  
Então tenhas consigo sempre, em toda parte, equi-  
librados os pratos da balança.<sup>26</sup>

Trata-se de uma charada, bem ao gosto popular, proposta ao passante que volta sua atenção para o poema, em primeiro lugar, por sua forma de serpente.

Figura 25



26. "Serpentis lusus si Qui sibi forte notauit, Sepumius iuuenis quos facit ingenio, spectator scaenae siue es studiosus equorum, sic habeas lances semper ubique pares."

O autor propõe, a um só tempo, uma charada (*lusus*) e a apresenta como uma piada (*lusus*), advertindo o leitor, desde o início, para o caráter zombeteiro do seu poema. Logo no primeiro verso, de forma metalingüística, refere-se à forma inusual, imitando uma serpente, com a qual compôs seus versos (“se alguém notou”). A alusão à serpente não se restringe à forma do poema, mas refere-se ao próprio enigma. De fato, a associação de serpente às charadas encontrava-se arraigada na mente popular, tendo em vista que, na mitologia greco-latina, Apolo, ainda adolescente, matara a serpente Píton (= adivinho) que perseguia sua mãe Latona cuja pele, esfolada, servira para cobrir o trípode sobre o qual se sentava a Pitonisa de Delfos para proferir seus oráculos. Assim, no próprio Templo de Apolo em Delfos, encontrava-se uma serpente de bronze de três cabeças. A associação da serpente com a adivinhação de enigmas encontrava-se tão difundida no século I d.C. que o autor dos Atos do Apóstolo (XVI, 16), escrevendo talvez pouco após a destruição de Pompéia (provavelmente a partir de 100 d.C.), utilizou-se da expressão *pneuma Pythona* (literalmente, espírito da serpente Píton) para referir-se, como em geral se traduz no Novo Testamento, ao espírito da adivinhação. De qualquer forma, a “charada da serpente” lembraria ao pompeiano, de imediato, que se tratava de um jogo de adivinhação.

A presença do autor no segundo verso vem acompanhada do epíteto “o jovem”, que justifica o caráter bem-humorado da obra. Em seguida, o autor anuncia que a elaboração do poema, em termos formais – pela imitação da serpente – e pelos versos, contou com sua imaginação criativa (*ingenium*). Na verdade, sob este termo encontra-se a própria definição da sua obra poética como uma construção humana, algo elaborado racional e esteticamente. De fato, *ingenium* define aquilo que é próprio do *genius* (talento, índole) enquanto atributo que diferencia o homem, ser pensante, dos outros animais. Algo produzido, *gerado* na mente humana. Esta capacidade humana explica, portanto, a elaboração do poema,

enquanto expressão estética e enquanto enigma a ser decifrado pelo leitor.

O terceiro verso enuncia dois locais e duas situações sociais a serem postos em questão: o teatro e as corridas decavalos. Estabelece-se, então, uma assimetria entre a passividade do *espectador* do teatro e a atividade do *torcedor* das corridas de cavalos. Embora ambos assistam a espetáculos públicos, o autor opõe a observação do palco no teatro à excitação, desejo e torcida pela vitória deste ou daquele. No primeiro caso, portanto, trata-se de observar o desenrolar da peça de teatro, cujo desfecho não é conhecido de antemão. No segundo, mais que observar o desenrolar da corrida, a torcida por um dos cavalos em disputa constitui a essência da participação. Estas duas situações sociais diversas justificam a utilização, pelo autor, do plural “charadas”, pois, efetivamente, as duas atividades põem questões, e exigem respostas diversas.

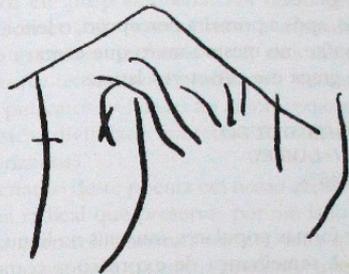
No quarto verso, o enunciado único das duas charadas apresenta-se sob o manto diáfano da metáfora: “tenhas sempre, em toda parte, os dois pratos iguais”. Dois pratos iguais significam, necessariamente, os dois pratos da balança equilibrados. Mas, por que os pratos equilibrados se referem ao teatro e aos cavalos? Antes de mais nada, deve-se lembrar que o verbo *ter* (*habere*) significa, também, *considerar, estimar, avaliar*. Neste caso, referindo-se às peças teatrais, a frase significa que se deve preparar para qualquer desfecho, não necessariamente o mais esperado ou provável. O predomínio, no teatro pompeiano dos últimos tempos, de representações realistas, grandiloquentes e que, bem ao gosto popular, fugiam dos padrões eruditos clássicos, explica o papel do elemento emocionante e inesperado no desenrolar da peça. As repetições das obras clássicas eram preteridas em favor das histórias de aventura. O culto aos clássicos não encontrava consenso nem mesmo entre o público erudito. Tácito (55-120 d.C.), no seu *Diálogo sobre a Oratória*, retrata bem a disputa entre os conservadores e novadores, aceitando estes as novas correntes artísticas, atacadas por aqueles. O

próprio Cícero (106-43 a.C.), segundo o relato de Tácito, "travara a mesma batalha com os seus contemporâneos, pois eles admiravam os antigos enquanto ele preferia a eloquência da sua própria época". De toda forma, ainda que houvesse críticas, por parte de setores da erudição, ao inesperado no teatro de fins do século 1 d.C., a alusão de Sepúmio, em seu poema, apenas pode referir-se à necessidade, por parte do espectador, de contar com desfechos inusuais. Trata-se, portanto, da aguda percepção, por parte do autor, de uma característica essencial da sua época: o gosto pelo novo, a ojeriza da repetição inócua dos modelos clássicos.

Por outro lado, a referência às corridas de cavalos deve ser entendida no contexto da paixão popular por esse esporte. No entanto, à diferença do teatro, o público organiza-se, aqui, em torcidas, esperando por resultado favorável ao seu cavalo. Novamente, os pratos da balança referem-se ao acaso, à Fortuna em cujas mãos se encontra o resultado inesperado. Neste momento, ao final do poema e quando a solução se apresenta clara, o *inesperado*, resposta da charada, impulsiona o leitor ao primeiro verso e à própria forma do grafite, à serpente oracular, pois apenas a adivinhação pode, de antemão, decidir-se por um dos pratos da balança. O poema revela, assim, algo típico da mentalidade popular pompeiana, sua constante ânsia pela novidade, movimentação, mudança, em tão grande contraste com o imobilismo da elite em sua defesa do *status quo*. Ainda uma vez, a alma popular se sobressai, num simples poema escrito numa parede, transcendendo os limites estreitos de uma erudição esterilizante. E permite exprimir a imensa riqueza de possibilidades expressivas derivadas da junção da forma visual do grafite e sua mensagem propriamente verbal.

Um grafite encontrado na região II, *insula* 3, nas vizinhanças do anfiteatro, possui uma ambigüidade essencial particular (CIL IV, 8468).

Figura 26



Ferulas (uideo)

«Vejo férulas»

Ferulas (uideo)

Vejo férulas

A sua transcrição a nível alfabético seria *ferulas*, palavra latina que se mantém ainda em português com o sentido de palmatória. A disposição das letras e sua forma, contudo, não são casuais, mas resultam de uma ordenação inusual de letras, cujas formas apresentasse, também, peculicamente desenhadas.

A mesma palavra seria escrita, normalmente, de forma diversa, o que permite supor que o poeta, ao construir a imagem do poema, tinha em mente desenhar, com a disposição das letras que compõem a palavra, as próprias *férulas*. Assim, "vejo férulas" significa que o leitor do grafite deve tentar *ver* na forma da palavra, as *férulas*. Em latim, como em português, *férula* significa palmatória ou chibata, ou seja, uma vara ou ramo de árvore, usado como instrumento para castigo. *Férulas*, portanto, refere-se ao conjunto de galhos, ramificação, emaranhado de hastes e, por analogia, poderia referir-se ao emaranhado dos pêlos pubianos. O visual do grafite permite supor que se referia aos dois sentidos, tanto como emaranhado de galhos como de pêlos, lendo-se o poema de uma ou de

outra posição. Uma primeira leitura, preservando-se o sentido normal das letras, permitiria ao leitor visualizar a copa de uma árvore e seus galhos.

No entanto, após a primeira percepção, o leitor distinguiria, acima deste grafite, no mesmo muro que cercava o anfiteatro, uma inscrição grega em caracteres latinos:

LOGAS (=PROSTITUTA)

LYCHIAS (=LAMBES)

(CIL IV, 8467).

Trata-se de formas populares, inusuais na linguagem grega erudita e que, à semelhança de expressões como *fuck you* (= foda-se) em nosso contexto cultural, deviam ser entendidas por largos estratos sociais. De toda forma, a mensagem grafada acima de *ferulas* poderia levar o leitor a olhar o grafite fêrulas de cabeça para baixo, resultando, justamente, numa representação da púbis feminina e dos seus pêlos.

O sentido da obra, contudo, não devia restringir-se à alusão às muitas árvores com seus galhos que circundavam o anfiteatro; nem apenas à referência ao grafite sexual grego. A polissemia do vocábulo, e sua fina execução gráfica, permitiu ao autor anônimo generalizar, referindo-se às múltiplas ramificações e entrelaçamentos que articulavam a vida social pompeiana, tomando as ramificações das árvores do anfiteatro (principal diversão popular) e dos pêlos pubianos femininos (outra grande paixão pompeiana), como índice das inter-relações sociais cidadinas. Neste caso, ainda uma vez o autor pode representar a própria cidade de Pompéia como uma rede de relações, a nível gráfico e simbólico, retratando o vulcão Vesúvio, símbolo da cidade, e suas encostas.

O autor pode captar toda a intensidade da dependência que Pompéia possuía em relação ao Vesúvio. Sua agricultura vinícola dependia, diretamente, do solo fértil proporcionado pelo solo vulcânico. Sua posição como estância de veraneio seria impensável sem o contraste entre sua costa, onde abundavam iates e portos, e a beleza, tão cara aos romanos,

das encostas montanhosas. Não é à-toa que o vulcão apareça com tanta frequência nas pinturas parietais da elite atraída pela paisagem por ele proporcionada. Por outro lado, no poema anônimo as encostas representam a articulação da vida pompeiana, expressa de forma sutil, mas incisiva, com sua metáfora alusiva às árvores (= anfiteatro = diversão popular) e aos pêlos pubianos (= alusão ao amor, como prática social e à Vênus Física, divindade protetora da cidade e ligada aos jardins arborizados).

A transcrição deste poema em nosso contexto requer uma transferência radical que preserve, por um lado, as noções de ramificação e entrelaçamento sociais, mas que, por outro, instaure uma unidade passado/presente que caracteriza a relação ambígua entre esses dois termos na sociedade brasileira contemporânea:

G A L H O S

RAM OS

SOM OS

FOM OS

## CONCLUSÃO: O QUOTIDIANO ROMANO E NÓS

A vida quotidiana em Roma antiga, apresentada nos capítulos anteriores, mostra que os romanos viviam um dia a dia que, em grande parte, ainda pouco conhecemos. Qual a importância de conhecermos essa realidade, aparentemente tão distante no tempo e no espaço? O que nos diz, ainda hoje, milhares de anos depois? Em primeiro lugar, a vida diária romana mostra-nos um mundo desconhecido e que contradiz muito com o que se diz sobre os romanos. Eles não eram insensatos, brutos ou violentos, tinham sentimentos e valores, muitos dos quais estão conosco, de forma transformada. Em seguida, o conhecimento do mundo romano pode levar-nos a melhor refletirmos sobre nossa própria realidade, sobre as diferenças sociais e, talvez mais que tudo, sobre os usos que se tem feito de Roma. A quem interessa a imagem de um mundo romano dominado por tiranos cruéis, os cézares? A quem interessa que nosso olhar sobre Roma passe pela suposta aceitação da submissão, como se sempre houvesse dominadores e dominados? Após a leitura dessas páginas, os leitores poderão formar um juízo mais crítico tanto sobre Roma, como sobre nossa própria sociedade.

## BIBLIOGRAFIA

- ACHAM, K. Zur Rolle des Historischen in den theoretischen Sozialwissenschaften. In: Kocka, J.; Nipperdey, T. (Org.). *Theorie und Erzählung in der Geschichte*. Munique: DTV, 1979, p. 153-221.
- ADAMS, J. N. Latin and Punic in contact? The case of the Bu Njem ostraca. *Journal of Roman Studies* 84: 1994, p. 87-112.
- \_\_\_\_\_. *The Latin Sexual Vocabulary*. Londres: Duckworth, 1982.
- ALFÖLDY, G. *Die römische Gesellschaft*. Stuttgart: Steiner, 1986.
- ALLISON, P. M. House contents in Pompeii: data collection and interpretive procedures for a reappraisal of Roman domestic life and site formation processes. *Journal of European Archaeology* 3, 1: 1995, p. 145-76.
- BACHECHI, L.; FABBRIO, P. F.; MALLEGGNI, F. An arrow-caused lesion in a Late Upper Palaeolithic human pelvis. *Current Anthropology* 38, 1: 1997, p. 135-40.
- BARRETO, L. A arte e a cultura popular. *Boletim da Comissão Mineira do Folclore*, 7, 10, 1986, p. 50-3.
- BATTISTI, C. *Avviamento allo studio del latino volgare*. Bari: Leonardo da Vinci editrice, 1949.
- BEARD, M. Writing and religion: ancient literacy and the function of the written word in Roman religion. Question: what was the role of writing in Graeco-Roman Paganism? In: Humphreys, J. H. (Ed.). *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology, supplementary series # 3, 1991, p. 35-58.
- BERNAL, M. *Black Athena, The Afroasiatic roots of Classical Civilization, vol 1*. London: Vintage, 1991.

- BOLONYAI, G. Iudicium docti indoctique, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 34: 1993, p. 103-37.
- BOON, G. C. *Isca, The Roman Legionary Fortress at Caerleon*, Mon. Cardiff: National Museum of Wales, 1972.
- BOURDIEU, P. Über die Beziehungen zwischen Geschichte und Soziologie in Frankreich und Deutschland. *Geschichte und Gesellschaft* 22: 1996, p. 62-89.
- \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Trad. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1973.
- BOWMAN, A. K.; THOMAS, J. D. *Vindolanda: the Latin writing-tablets*. Londres: Classical Association, 1983.
- \_\_\_\_\_. Literacy in the Roman Empire: mass and mod. In: Humphreys, J. H. (Ed.). *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology supplementary series # 3, 1991, p. 119-31.
- BOWMAN, A. K. *Life and letters on the Roman Frontier, Vindolanda and its people*. London: British Museum, 1994.
- BOWMAN, A. K. *Life and Letters on the Roman Frontier*. Londres: British Museum, 1994.
- BRUNT, P. "Laus imperii". In: Garnsey, P. D.; Whittaker, C. R. (Ed.). *Imperialism in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 159-91.
- CÂMARA CASCUDO, L. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CLEAVER, A. *From Homer to Harwell*. London: Classical Association, 1996.
- CORBIER, M. L'écriture en quête des lecteurs. In: Humphreys, J. H. (Ed.). *Literacy and the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology, supplementary series # 3, 1991, p. 99-118.
- CORTÉS, J. M. Notas sobre la política educativa de los flavios y antoninos. *Habis*, 26: 1995, p. 165-75.
- DELLA CORTE, M. Le iscrizioni graffite della 'Basilica degli Argentari' sul Foro di Giulio Cesare. *BCACR* 61: 1933, p. 111-30.
- \_\_\_\_\_. *Case ed abitanti di Pompei*. Roma: L'Erma, 1955.
- \_\_\_\_\_. Scuole e maestri in Pompei Antica. *Studi Romani*, 7, 1959, p. 621-34.

- DESBORDES, F. *Concepções sobre a escrita na Roma antiga*. Tradução de F.M.L. Moretto e G. M. Machado. São Paulo: Ática, 1995.
- DUBUISSON, M. Le Grec à Rome à l'époque de Cicerón. Extension e qualité du bilinguisme. *Annales ESC*, 1992, p. 187-206.
- DUBY, G. Un nominaliste bien tempéré. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1980, p. 37-66.
- ERNOUT, A.; THOMAS, F. *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck, 1953.
- FABRE, G.; MAYER, M.; RODÀ, J. *Inscriptions Romaines de Catalogne, IV. Barcino*. Paris: De Boccard, 1997.
- FINLEY, M. I. *A Política no mundo antigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FRANKLIN, J. L. *Pompeii: the electoral programmata, campaigns and politics, AD 71-79*. Roma: American Academy, 1980.
- \_\_\_\_\_. Literacy and the parietal inscriptions of Pompeii. In: Humphreys, J. H. (Ed.). *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology supplementary series # 3, 1991, p. 77-88.
- FRASCA, R. *L'agonale nell'educazione della donna greca. Iaita e le altre*. Roma: Patron, 1991a.
- \_\_\_\_\_. *Donne e uomini nell'educazione a Roma*. Roma: La Nuova Italia, 1991b.
- \_\_\_\_\_. *Una Storia dell'Educazione*. Roma: La Nuova Italia, 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'uomo e il numinoso. L'educazione religiosa a Roma*. Roma: Argo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Educazione e formazione a Roma, Storia, testi, immagini*. Bari: Dédalo, 1996.
- FUNARI, P. P. A. Resenha de W. Jongman, *The Economy and Society of Pompeii*, Amsterdam, Gieben, 1991. *Classica* 4: 1991a, p. 245-8.
- \_\_\_\_\_. *La Cultura Popular en la Antigüedad Clásica*. Écija: Editorial Sol, 1991b.
- \_\_\_\_\_. Dressel 20 amphora inscriptions found at Vindolanda: reading of the unpublished evidence. In: Maxfield, V. A.; Dobson, M. J. (Ed.). *Roman Frontier Studies*, Exeter, Exter University Press, 1991c, p. 65-72.

- FUNARI, P. P. A. *La Cultura Popular en la Antigüedad Clásica*. Écija: Editorial Sol, 1991b.
- \_\_\_\_\_. *La Cultura Popular en la Antigüedad Clásica*. Écija: Sol, 1992.
- \_\_\_\_\_. Resenha de Ling, R., *Roman Painting. Classica* 5/6: 1992/1993, p. 275-8.
- \_\_\_\_\_. Graphic caricature and the ethos of ordinary people. *Journal of European Archaeology* 1, 2: 1993, p. 133-50.
- \_\_\_\_\_. *Roma, vida pública e vida privada*. São Paulo: Atual, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Antigüidade Clássica: a história e a cultura a partir dos documentos*. Campinas: Editora da Unicamp; 1995. (Segunda edição, 2002).
- \_\_\_\_\_. Apotropaic symbolism at Pompeii: a reading of the graffiti evidence. *Revista de História* 132: 1995, p. 9-17.
- \_\_\_\_\_. Resenha de Laurence, R., *Roman Pompeii. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 5: 1995, p. 335-7.
- \_\_\_\_\_. Romanas por elas mesma. *Cadernos Pagu* 5: 1995, p. 179-200.
- \_\_\_\_\_. Apotropaic symbolism at Pompeii: a reading of the graffiti evidence. *Revista de História*, 132, 1995a, p. 9-17.
- \_\_\_\_\_. Romanas por elas mesmas. *Cadernos de Pagu*, 5, 1995b, p. 179-200.
- \_\_\_\_\_. *Dressel 20 amphora inscriptions from and the consumption of Spanish olive oil, with a catalogue of stamps*. Oxford: Tempus Reparatum, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dressel 20 Inscriptions from Britain and the consumption of Spanish olive oil: with a catalogue of stamps*. Oxford, Tempus Reparatum, BAR British Series # 250, 1996.
- GOLDEN, M.; TOOHEY, P. *Inventing Ancient Culture, Historicism, periodization, and the Ancient World*. London: Routledge, 1997.
- GRAMSCI, A. *Gli intellettuali*. Roma: Riuniti, 1979.
- GRANT, M. *Cities of Vesuvius*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- GUARINELLO, N. Análise espacial de um edifício rural de época romana – A villa da localidade de Sette Termini no ager pompeianus. *Dédalo* 24: 1985, p. 207-36.
- HANSON, A. E. Ancient illiteracy. In: Humphrey, J. H. (Ed.). *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, JRA sup.series 3: 1991, p. 159-98.

- HERZOG, R. Urkunden zur Hochschulpolitik der römischen Kaiser. *Sitz.-Ber. der presuss. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.*, 32, 1935, p. 932-89.
- HOPKINS, K. Conquest by book. In: Humphreys, J. H. (Ed.). *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology, supplementary series # 3, 1991, p. 133-58.
- HORSFALL, N. Statistics or states of mind? In: Humphreys, J. H. (Ed.). *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology, supplementary series # 3, 1991, p. 59-76.
- \_\_\_\_\_. *La Cultura della Plebs Romana*. Barcelona: PPU, 1996.
- HUMPHREY, J. H. *Literacy in the Roman world*. Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology supplementary series number 3, 1991.
- JOHNSTON, D. E. *Discovering Roman Britain*. Aylesbury: Shire, 1983.
- JONGMAN, W. *The Economy and Society of Pompeii*. Amsterdam: Gieben, 1991.
- JORDAN, D. R. Curses from the Water os Sulis. *Journal of Roman Archaeology* 3, 1990, p. 437-41.
- KEAY, S. Innovation and adaptation: the contribution of Rome to urbanism in Iberia. *Proceedings of the British Academy* 86: 1994, p. 291-337.
- KEAY, S. Urban transformation and cultural change. In: Díaz-Andreu, M.; Keay, S. (Ed.). *The Archaeology of Iberia, The dynamics of change*. London: Routledge, 1997, p. 192-210.
- LAGOPOULOS, A. P. Semiotics and archaeology, the symbolic meaning of art and space in imperial Rome. *Revista de História da Arte e Arqueologia* 2: 1995/6, p. 9-17.
- LAURENCE, R. Review. *Journal of Roman Studies* 83: 1993, p. 227-9.
- \_\_\_\_\_. *Roman Pompeii, Space and Society*. London: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. Review. *Journal of Roman Studies* 85: 1995, p. 313-4.
- \_\_\_\_\_. Ritual, landscape, and the destruction of place in the Roman imagination. In: Wilkins, J. B. (Ed.). *Approaches to the Study of Ritual, Italy and the Ancient Mediterranean*. London, Accordia Research Centre, 1996, p. 111-21.

- LAURENCE, R. The organization of space in Pompeii. In: Cornell, T. J.; Lomas, K. (Ed.). *Urban Society in Roman Italy*. London, UCL, 1996, p. 63-78.
- LING, R. *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LO CASCIO, E. Pompei, dalla città sannitica alla colonia sillana: le vicende istituzionali. In: AA.VV. *Les élites municipales de l'Italie des Gracques à Néron*. Nápoles: 1996, p. 111-23.
- LOS, A. Les fils d'affranchis dans l'ordo Pompeianus. In: *Les élites municipales de l'Italie des Gracques à Néron*. Rome, EFR, 1996, p. 145-52.
- MACMULLEN, R. *Changes in the Roman Empire. Essay in the ordinary*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- MAIURI, A. *Pompéi*. Roma: La Libreria dello Stato, 1949.
- MALLON, J. *Paléographie Romaine*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- MARX, K. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Robentwurf)*. Berlin: Dietz, 1974.
- MEIER, C. Die Wissenschaft des Historikers und die Verantwortung der Zeitgenossen. In: AA.VV. *Entstehung des Begriffs 'Demokratie'*. Frankfurt, Suhrkamp: 1970, p. 182-221.
- MENELLA, G. *Romanizzazione ed Epigrafia in Liguria. Originalità, trasformazioni e adattamenti*. Coloquio "Roma y las primeras culturas epigráficas del Occidente. Zaragoza: noviembre de 1992, manuscrito inédito.
- MOLYNEAUX, B. L. Introduction: the represented past. In: Stone, P.; Molyneux, B. L. (Ed.). *The Presented Past, Heritage, museum and education*. Londres: Routledge, 1994, p. 1-13.
- MOURITSEN, H. A note on Pompeian epigraphy and social structure. *Classica et Medievalia* 41: 1990, p. 131-49.
- \_\_\_\_\_. Order and disorder in Late Pompeian politics. In: *Les élites municipales de l'Italie des Gracques à Néron*. Rome: EFR, 1996, p. 139-44.
- PUCCI, G. Città ed economia in età romana: qualche riflessione. In: AA.VV. *L'Origine des recherches despensées dans la ville antique*. Marselha: Université de Provence, 1985, p. 275-8.
- PURCELL, N. The Roman *uilla* and the landscape of production. In: Cornell, T. J.; Lomas, K. (Ed.). *Urban Society in Roman Italy*. London: UCL, 1996, p. 151-79.

- ROBERT, L. *Les gladiateurs dans l'Orient grec*. Paris: PUF, 1940.
- ROTHE, C. *Humanitas, fides unde Verwandtes in der römischen Provinzialpolitik. Untersuchungen zur politischen Funktion römischer Verhaltensnormen bei Cicero*. Berlin: Akademie Verlag, 1978.
- SAITTA, D. J. Agency, class, and archaeological interpretation. *Journal of Anthropological Archaeology*, 13: 1994, p. 201-27.
- SAVUNEN, L. Women and elections in Pompeii. In: Hawley, R.; Levick, B. (Ed.). *Women in Antiquity*. Londres: Routledge, 1995, p. 194-206.
- SCHMIDT, E. G. Ökonomie, Kunst und Altertum bei Marx. *Eirene*, 22, 1985, p. 20-50.
- SHANKS, M.; HODDER, I. Processual, postprocessual and interpretive archaeologies. In: Hodder, I.; Shanks, M.; Alexandri, A.; Buchli, B.; Carman, J.; Last, J.; Lucas, G. (Ed.). *Interpreting Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 3-29.
- SHANKS, M. Archaeology: theories, themes and experience. In: Hodder, I.; MacKenzie, M. (Ed.). *Archaeological Theory: Progress or posture?* Avebury: Aldershot, 1994, p. 19-39.
- SIMONS, A. Two perspectives on war and its beginnings. *Current Anthropology* 38, 1: 1997, p. 149-51.
- THORPE, M. *Roman Architecture*. Bristol: Bristol Classical Press, 1995.
- TILLEY, C. Conceptual framework for the explanation of sociocultural change. In: Hodder, I.; Isaac, G.; Hammond, N. (Ed.). *Patterns of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 368-86.
- TOMLIN, R. S. O. The curse tablets. In: Cunliffe, B. (Ed.). *The Temple of Sulis Minerva at Bath, volume 2, The Finds from the Sacred Spring*. Oxford: Oxford Committee for Archaeology, 1988, p. 59-278.
- \_\_\_\_\_. The curse tablets. In: Cunliffe, B. (Ed.). *The Temple of Sulis Minerva at Bath, volume 2, the finds from the Sacred Spring*. Oxford, Oxford University Committee for Archaeology, 1988, p. 59-278.
- \_\_\_\_\_. Inscription from Uley. *Britannia*, 26, 1995, p. 370-3.
- \_\_\_\_\_. Inscription. *Britannia* 27: 1996, p. 439-41.

- TOURAINÉ, A. *Pour la sociologie*. Paris: Du Seuil, 1974.
- VÄÄNÄNEN, V. *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1937.
- \_\_\_\_\_. *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*. Helsinki, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1937.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione al latino volgare*. Bolonha: Patron, 1974.
- VARONE, A. *Erotica Pompeiana, Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1994.
- VARONE, A. *Erotica Pompeiana*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1994.
- VEYNE, P. *A Elegia Erótica Romana*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VIVOLO, F. P. M. *Pompei, i graffiti figurati*. Napoli: Bastogi, 1994.
- WALLACE-HADRILL, A. Public honour and private shame: the urban texture of Pompeii. In: Cornell, T. J.; Lomas, K. (Ed.). *Urban Society in Roman Italy*. London: UCL, 1996, p. 39-62.
- WARD-PERKINS, J.; CLARIDGE, A. *Pompei AD 79*. London: Carlton, 1976.
- WHITTAKER, C. R. Il povero. In: Giardina, A. (a cura di). *L'uomo romano*. Roma: Laterza, 1989, p. 299-333.
- \_\_\_\_\_. Do theories of the ancient city matter. In: Cornell, T. J.; Lomas, K. (Ed.). *Urban Society in Roman Italy*. London: UCL, 1996, p. 9-26.
- WIEDEMANN, T. *Emperors and gladiators*. London: Routledge, 1995.
- ZANKER, P. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
- ZEVİ, F. Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana: per un'interpretazione dei dati archeologici. In: *Les élites municipales de l'Italie des Gracques à Néron*. Rome: EFR, 1996, p. 125-38.

## ANEXO

## Algumas Expressões Latinas e Gregas Utilizadas

- Ager*: o terreno arado, os terrenos agrícolas de uma cidade.
- Agrestes*: os moradores do campo.
- Bonus uir* (plural: *boni uiri*) = *kalòs kagathòs* (grego): homem de bem.
- Cardo e decumanus*: linhas norte-sul e leste-oeste, no plano de um assentamento.
- Castrum*: fortificação, acampamento militar.
- Caupona*: pequeno estabelecimento comercial, bar.
- Cellae meretriciae*: aposentos usados para o meretrício.
- Civis*: cidadão.
- Civitas*: "aquilo que é do cidadão", cidadania, cidade-estado.
- Colonia*: colônia, cidade composta de cidadãos romanos ou aliados.
- Defixio* (plural: *defixiones*): "declaração de que está fixo", maldição.
- Dominus*: senhor, dono.
- Duo genera civitum*: duas categorias de cidadãos, com estatutos jurídicos próprios.
- Dura lex*: "a dura lei", parte da expressão *dura lex, sed lex*, "a lei pode ser severa, mas deve continuar sendo obrigatória".
- Ethos*: índole, disposição.
- Humanitas*: "aquilo que é próprio do ser humano".

*Infamia*: infâmia, má reputação.

*Ingenuus* (plural: *ingenui*): homem que, desde o nascimento, é livre (opõe-se a *libertus*, alforriado).

*Intra muros*: no interior dos muros da cidade.

*Lato sensu*: em sentido amplo.

*Libertus* (plural: *liberti*): liberto, forro.

*Lupanarium*: "local das loubas", prostíbulo.

*Manica*: luva.

*Munus* (plural: *munera*): espetáculos oferecidos na arena.

*Nobilis* (plural: *nobiles*): nobres, de família que possui antepassados que ocuparam cargos públicos e que tinham o *ius imaginum*, o direito de ter estátuas de cera dos ancestrais.

*Nundinae*: o dia do mercado, originalmente o "nono dia".

*Odeion* ou *Odeum*: edifício público para audições.

*Ordo*: ordem, neste caso, "câmara municipal".

*Ou mónon...allà kai...*: "não apenas...como também", expressão grega usual para referir-se a dois aspectos de uma questão.

*Patria primigenia*: pátria de origem, neste caso, a cidade de Roma.

*Popina*: restaurante.

*Programma* (plural: *programmata*): proclamação, neste caso, propaganda eleitoral em forma de cartazes pintados.

*Sermo romanus*: a língua dos romanos, o latim.

*Seruus* (plural: *serui*): escravos.

*Spectaculum* (plural: *spectacula*): apresentação, local do espetáculo, anfiteatro (quando usado no plural).

*Stricto sensu*: no sentido próprio e preciso.

*Taberna*: loja.

*Urbánitas*: "aquilo que é próprio da *urbs*".

*Urbs*: cidade.

*Venatio* (plural: *uenationes*): caçada, luta com feras.

*Villa rustica*: fazenda.

*Villa*: casa de fazenda ou de campo.

## Autores Antigos

### Gregos

Apolodoro, *Biblioteca*, 1, 4, 1.

Eurípides, *Medeia*, 185.

Hesichio, s.v. *logás*.

Septuaginta, *Micbaeas*, 7, 17.

Atos dos Apóstolos, 16, 16.

### Latinos

Cícero, *Epistulae ad familiares*, 2, 12, 1; 11,5,3.

*De natura deorum*, 1, 17, 45.

*De officiis*, 1, 40, 145; 3, 1, 4.

*Oratio pro Sulla*, 21, 60-62.

*Ad Att.* 1, 20.

*Diu.* 1, 40, 88.

*Frag. Scaur.* 7.

*De lege agraria* 1, 7, 8.

*Oratio Pro Cluentio* 2, 33, 70.

*De Re Publica* 2, 14.

Horácio, *Satirae*, 1, 3, 120; 1, 11.

*Ars Poetica*, 306-7.

Ignatius, *Epistulae*, 2.

Justino, 8, 3, 8.

Juvenal, 4; 6, 369; 6, 652.

Lucrecio, 1, 130.

Marcial, 4, 84; 12, 61, 7-10.

Ovídio, *Amores*, 3, 2, 1; 3, 11, 55.

Paulo, *Digesto*, 16, 18.

Plauto, *Mostellaria* 1, 2, 53.

Plínio, *Naturalis Historia*, 2, 51, 37; 14, 3, 38; 17, 21, 35.

Plínio, o moço, *Epistulae*, 6; 7, 9, 10; 8, 8, 7; 8, 32, 50.

Propércio, 1, 1, 5.

Quintiliano, *Institutiones*, 5, 13, 46.

Sêneca, *Cons. Ad Heluiam*, 6, 2.

Suetônio, *Titus*, 7.

Ner. 53.

Vesp. 18.

S. Tomás de Aquino, *In Post An, Lect.*, 4, 6.

Tácito, *Annalium*, 14, 17.

*De Oratoribus*, 22, 1.

Varrão, *De Lingua Latina* 10, 52.

Veleio Paternáculo, 2, 130, 1.

Virgílio, *Eneida* 1, 1; 12, 405, d.

## Inscrições

CIL IV,

45; 97; 113; 117; 121; 158; 187; 202; 220; 221; 230; 232;  
241; 459; 460; 499; 566; 575; 581; 702; 768; 1293; 1595; 1877;  
1904; 2461; 2487; 3056; 3782; 3832; 3528; 4586; 5438; 6641;  
7038; 7309<sup>a</sup>; 7384; 7535; 7716; 7991; 8017; 8020; 8031; 8055;  
8056; 8075; 8144; 8221; 8258; 8259; 8269; 8318; 8321; 8329;  
8347; 8349; 8364; 8408; 8467; 8468; 8520; 8738; 8767; 8873;  
8903; 8939; 8940; 9099; 9123; 9131; 9171; 9226; 10150;  
10205; 10237.

CIL X,

787; 794; 800; 852; 1075; 9338.

Roma Antiga possui um fascínio todo especial: exércitos e imperadores, mitos e festas habitam até hoje nosso imaginário contemporâneo. Mas quando contada em sua *cotidianidade* e em sua *popularidade*, por um historiador e arqueólogo como o Prof. Pedro Paulo Funari, o rosto de Roma Antiga aparece brilhando com uma luz muito especial. O tecido narrativo da presente obra acaba nos revelando inéditos caminhos de aproximação com o passado romano: resultado de pesquisas científicas de alto nível, com o referencial teórico sempre presente da cultura material e da Arqueologia, a obra é um convite para um passeio pela vida cotidiana do povo romano. Numa esquina poderemos encontrar jovens pichando as paredes da Cidade com declarações de amor; na rua, homens sentados nos botecos de Pompéia; em volta da arena, gladiadores; nos bairros, mulheres ativamente empenhadas nas campanhas eleitorais. O dia a dia do povo de Roma antiga nos é devolvido por estas páginas com as cores vivas de um passado que ainda quer se fazer presente em nossa memória e em nossa cultura.

GABRIELE CORNELLI (UNIMEP-UMESP)



Hilarus Neronianus (pugnarum) XIV (coronarum) XII uicit)

«Hilarus Neronianus, 14 lutas, 12 victorias, ganó (este combate)»

ISBN 85-7419-382-8



9 788574 193823