

Marinalva Vilar de Lima
Michelly Pereira de Sousa Cordão
(organizadoras)

História, Memória e Tempo:

estudos de apropriações antigas e medievais

Marinalva Vilar de Lima
Michelly Pereira de Sousa Cordão
(ORGANIZADORAS)

HISTÓRIA, MEMÓRIA E TEMPO:
ESTUDOS DE APROPRIAÇÕES ANTIGAS E MEDIEVAIS

 **EDUFCG**
Campina Grande – PB
2018

©2018 *Copyright by* Organizadores/Autores e EDUF CG.

É proibida a reprodução total ou parcial desta publicação, por quaisquer meios, sem autorização prévia, por escrito, dos organizadores. Lei nº 9.610/98

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UF CG
EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUF CG

H673	História, memória e tempo : estudos de apropriações antigas e medievais / Marinalva Vilar de Lima, Michelly Pereira de Sousa Cordão (orgs.). - Campina Grande-PB : EDUF CG, 2018. 212 p.
	ISSN 978-85-8001-240-8
	1. História Antiga e Medieval. 2. Renascimento. 3. História do Brasil Contemporâneo. I. Lima, Marinalva Vilar de. II. Cordão, Michelly Pereira de Sousa.
	CDU 94(3)

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUF CG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UF CG
editora@ufcg.edu.br

Prof. Dr. Vicemário Simões
Reitor

Prof. Dr. Camilo Allyson Simões de Farias
Vice-Reitor

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
Diretor Administrativo da Editora da UF CG

Simone Cunha
Revisão

Yasmine Lima
Editoração Eletrônica

CONSELHO EDITORIAL

Anubes Pereira de Castro (CFP)
Benedito Antônio Luciano (CEEI)
Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro da Costa Rego (CTRN)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Valéria Andrade (CDSA)

“A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e as coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes de empréstimo os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar a nova cena da história do mundo nesse disfarce tradicional e nessa linguagem emprestada.” (Karl Marx, O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
<i>Michelly Pereira de Sousa Cordão</i>	
<i>Marinalva Vilar de Lima</i>	

PARTE I

APROPRIAÇÕES DE REFERÊNCIAS GRECO-ROMANAS NA RENASCENÇA

Capítulo 1 – Memória e esquecimento das <i>cose antiche</i>: apropriações de Tito Lívio nos <i>Discursos</i>, de Maquiavel	17
<i>Michelly Pereira de Sousa Cordão</i>	
Capítulo 2 – Mitos e histórias clássicas nas obras <i>Primavera</i> e <i>O nascimento de Vênus</i>, de Sandro Botticelli: representações antigas e modernas	47
<i>Lauriceia Galdino dos Santos</i>	
Capítulo 3 – A “economia” em <i>Il libri della famiglia</i> de Leon Battista Alberti: uma releitura de Xenofonte?.....	67
<i>Breno Gomes de Lima Amorim</i>	

PARTE II
APROPRIAÇÕES DE REFERÊNCIAS GRECO-ROMANAS NA
ANTIGUIDADE TARDIA

**Capítulo 4 – Santo Agostinho: apropriações clássicas
na *De civitate dei* 95**
Marinalva Vilar de Lima

**Capítulo 5 – Conhecimento histórico, narrativa e memória nas
obras de Tucídides de Atenas e Procópio de Cesaréia 117**
Lyvia Vasconcelos Baptista

PARTE III

APROPRIAÇÕES ANTIGAS E MEDIEVAIS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

**Capítulo 6 – A medievalidade imprime marcas: o sertão medieval
de Ariano Suassuna no *Romance d’A Pedra do Reino*..... 139**
Robson Victor da Silva Araujo

**Capítulo 7 – As faces de Medeia: apropriação da transgressão
feminina de Eurípides em *Gota d’água* 165**
Valtyana Kelly da Silva

**Capítulo 8 – “Mulheres de Atenas”: referências gregas em
representações do feminino no Brasil da década de 1970..... 189**
Karolliny Joally das Neves Miranda
Michelly Pereira de Sousa Cordão

SOBRE OS AUTORES 209

APRESENTAÇÃO

É com imensa satisfação que apresentamos um conjunto de trabalhos de professores e pesquisadores de diferentes instituições de ensino do Brasil que canalizaram seus esforços para o campo da História Antiga e Medieval, orientados pela perspectiva teórico-metodológica da recepção-apropriação, debruçando-se em torno das conexões entre diferentes temporalidades. No livro, temos capítulos de autores que são professores, mestrandos e graduandos na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), uma professora na Universidade Federal do Rio de Grande do Norte (UFRN), assim como doutorandos pela Universidade de São Paulo (USP). A todos eles, reforçamos nossa gratidão pelo interesse e disponibilidade em realizarem este projeto coletivo.

O objetivo do livro consistiu em reunir trabalhos de colegas historiadores que estudaram as historicidades greco-romana e medieval em outras referências temporais. Na trilha do que propõe François Hartog (2014), em sua discussão sobre os diferentes regimes de historicidade, pensamos a história a partir de uma noção de temporalidade desligada de qualquer pretensão a uma suposta linearidade. A nossa intenção foi, também, conjugar pontos de vista variados, ainda que sob um prisma que os aproxima – a questão da apropriação. De tal maneira que diversos temas e conceitos de relevância historiográfica perpassam as análises aqui publicadas: poder político, economia, gênero e feminino, produção artística, historiografia, memória, cultura popular.

Na **Parte I** do livro, os leitores irão se deparar com estudos que analisam a presença de concepções da Antiguidade greco-romana na Renascença. São os casos dos três capítulos que introduzem a coletânea: **Memória e esquecimento das cose antiche: apropriações de Tito Lívio nos *Discursos*, de Maquiavel**, no qual Michelly Pereira de Sousa Cordão analisa os efeitos da leitura que Maquiavel fez da obra de Tito Lívio em seus *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, observando a maneira como traduziu alguns temas e “exemplos” da Roma do séc. I a.C. para torná-los objetos de imitação (*imitazione*) no séc. XVI; **Mitos e histórias clássicas nas obras *Primavera* e *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli: representações antigas e modernas**, escrito pela autora **Lauriceia Galdino dos Santos** que escolheu analisar a recepção de temas clássicos em algumas pinturas renascentistas de Botticelli, realizando uma interessante discussão que envolve, também, o campo da produção artística; no capítulo III, intitulado **A “economia” em *Il libri della famiglia*, de Leon Battista Alberti: uma releitura de Xenofonte?**, **Breno Gomes de Lima Amorim** discute as particularidades históricas do conceito de economia no séc. XV a partir de um minucioso estudo da obra de Alberti, lançando a hipótese segundo a qual sua definição de economia teria conexões com a obra *Econômico*, do escritor grego, Xenofonte. Todos são capítulos que resultaram das dissertações de mestrado defendidas pelos autores nos últimos anos.

Na **Parte II**, os capítulos discutem apropriações de referências históricas no mundo greco-romano na Antiguidade tardia. No capítulo IV, intitulado **Santo Agostinho: apropriações clássicas na *De civitate dei***, Marinalva Vilar de Lima faz uma

interessante análise de um dos principais teólogos/filósofos do pensamento cristão-católico, Santo Agostinho, discutindo um aspecto que nem sempre é examinado tão minuciosamente nos diversos estudos que já foram produzidos sobre ele. Trata-se dos usos que fez de obras clássicas, a exemplo da História de Roma, de Tito Lívio (séc. I a.C.) para compor *A cidade de Deus*, na qual faz uma defesa incontestada dos valores cristãos.

Por sua vez, no capítulo V, **Conhecimento histórico, narrativa e memória nas obras de Tucídides de Atenas e Procópio de Cesaréia**, a historiadora Lyvia Vasconcelos Baptista analisou, comparativamente, as obras do historiador grego Tucídides (séc. V a.C.) e do historiador bizantino Procópio (séc. VI d.C.), problematizando as possibilidades de se relacionar a memória e a escrita da história. A autora oferece ao leitor uma importante contribuição no sentido de refletir sobre um autor bem menos conhecido pela historiografia ocidental, se compararmos com Tucídides, e que viveu a experiência histórica do império bizantino.

Na **Parte III**, três autores discutem apropriações antigas e medievais no Brasil contemporâneo, fazendo dialogar temporalidades distantes, mas que se hibridizam no âmbito das experiências sociais. No capítulo VI, **A medievalidade imprime marcas: o sertão medieval de Ariano Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino***, Robson Victor da Silva Araujo oferece uma inovadora discussão, do ponto de vista teórico-metodológico, sobre o *Romance d'A Pedra do Reino*, do escritor Ariano Suassuna. Sua discussão parte da problemática em torno de uma suposta “originalidade” da obra do autor paraibano, assim como da associação recorrente entre ele e a cultura popular, na medida em

que evidencia as marcas de elementos europeus, de uma tradição ibérica e medieval.

No capítulo VII, intitulado **As faces de Medeia: apropriação da transgressão feminina de Eurípedes em *Gota d'água***, Valtiana Kelly da Silva faz uma discussão ao relacionar diferentes concepções de feminino em experiências históricas distintas. Sua abordagem se dá em torno das obras *Medeia*, de Eurípedes (séc. V a.C.) e da recente produção dramatúrgica *Gota D'água*, escrita em conjunto por Chico Buarque e pelo parai-bano, de Campina Grande, Paulo Pontes, nos anos de 1970. A autora se preocupou em explicar os diferentes significados atribuídos ao feminino na Grécia antiga e no Brasil contemporâneo, situando cada um dos autores em seus respectivos contextos de produção. Oferece uma contribuição importante para o campo da história antiga, mas também para reflexões sobre o contexto da ditadura brasileira.

Por fim, no capítulo VII, intitulado **Mulheres de Atenas: referências gregas em representações do feminino no Brasil da década de 1970**, escrito em parceria por Karolliny Joally das Neves Miranda e Michelly Pereira de Sousa Cordão, a discussão recai sobre a letra da canção *Mulheres de Atenas*, bastante conhecida na voz de Chico Buarque e escrita por este em conjunto com o teatrólogo Augusto Boal. Para as autoras, é uma obra que expressa uma forte crítica de seus compositores à sociedade brasileira que, a despeito das lutas feministas nos anos de 1970, permanecia fortemente patriarcalista. A ênfase do capítulo é no processo de recepção de obras, como a *Odisseia*, de Homero, na canção analisada, assim como a comédia *Lisístrata*, de Aristófanes (séc. V a.C.).

A nossa expectativa é que esta obra coletiva contribua para as discussões teórico-metodológicas em torno do conceito de apropriação no âmbito dos diversos campos disciplinares. Sobre-tudo, o nosso desejo é que ela sirva de estímulo para aqueles que se interessam pelo estudo das sociedades antigas e medievais. Como professoras da área de História Antiga e Medieval, sentimo-nos muito gratas pela oportunidade de publicar trabalhos em parceria com colegas de outras instituições, orientandos e ex-orientandos, a quem endereçamos nossos últimos cumprimentos.

As organizadoras

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PARTE I

**APROPRIAÇÕES DE REFERÊNCIAS
GRECO-ROMANAS NA RENASCENÇA**

**MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DAS *COSE ANTICHE*:
APROPRIAÇÕES DE TITO LÍVIO NOS *DISCURSOS*,
DE MAQUIAVEL**

Michelly Pereira de Sousa Cordão

INTRODUÇÃO

O capítulo que introduz este livro é resultado de uma experiência de pesquisa da autora sobre as apropriações de Tito Lívio no livro *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*, de Maquiavel. O interesse naquele momento consistiu em analisar *como* se deu o processo de recepção-apropriação de Tito Lívio no texto de Maquiavel e *quais* representações este elaborou, no séc. XVI, a partir da tradução que realizou da obra do historiador romano do séc. I a.C.

O texto de Maquiavel é uma citação do outro, mas é também um espaço que possui um lugar, associado a interesses que eram específicos à historicidade da Renascença florentina. Sua escritura se constitui de um sistema de representações em que estão conjugadas as “experiências modernas” e as “lições dos antigos”. Seu mundo e o mundo do outro. Leitor de Tito Lívio e dos escritores clássicos, é também autor de uma obra que se

tornou “texto” por variadas vezes no universo vasto das interpretações já realizadas sobre ele.

Os *Discursos* são um tratado sobre as repúblicas, possuindo ligação com um gênero literário recorrente à época renascentista: o comentário de um autor clássico (AMES, 2000, p. 19). O interesse, neste capítulo, recaiu sobre a questão das leis e ordenações concebidas por Maquiavel como sendo a base para a manutenção de uma república. Em função disso, foram discutidos os conflitos políticos entre povo e patriciado, uma vez que, para Maquiavel, as boas leis são efeitos deles. Por fim, discutimos a significação que cada um dos autores construiu para “povo”, *popolo* em Maquiavel, *plebs* em Tito Lívio, assim como a relação entre “povo” e “nobreza”/patriciado.

Esses são os temas que analisamos a partir de frequentes comparações entre argumentos maquiavelianos e trechos livianos. Além disso, apresentamos indícios que nos permitiram verificar até que ponto o recurso ao gênero da história antiga/liviana por Maquiavel contribuiu para a elaboração de sua noção “moderna” de política e, portanto, de sua concepção de república.

UMA ROMA MAQUIAVELIANA: “HORIZONTES DE EXPECTATIVAS” PARA A FLORENÇA MODERNA

Porque muitas coisas tornam aqueles tempos admiráveis, e nestes não há coisa alguma que compense a extrema miséria, a infâmia e o vitupério: pois não há observância de religião, das leis, nem da milícia, e tudo está moldado por todo tipo de imundícia (MAQUIAVEL, 2007a, p. 179).

O conhecimento que tinha sobre o mundo político da Florença em que vivia, marcada pelos desejos insaciáveis dos homens que estavam sempre descontentes com o que possuíam (MAQUIAVEL, 2007a, p. 181), incentivou Maquiavel a, de um lado, reatualizar a memória da *virtù* antiga mediante a releitura de Tito Lívio e, de outro, a trazer à tona os vícios com os quais se deparava em seu presente. Na obra *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*, escrita entre 1513 e 1517, o autor estabeleceu diálogos entre os tempos antigo e moderno, reafirmando os vícios de seu presente para persuadir seus contemporâneos de que era necessário voltar-se para o passado da antiguidade romana, através do mecanismo da “imitação”.

Com essa intenção em mira, Maquiavel construiu sua cidade como um *locus* vazio que precisava urgentemente ser preenchido pelos valores e instituições que fizeram de Roma uma “boa república”: leis e ordenações, milícias próprias, religião pragmática e *virtù*. Florença poderia ser reordenada e continuar percorrendo o caminho que, no passado, havia sido trilhado por Roma. Por essa razão, era necessário reconstruir a memória das ações dos romanos narradas por Tito Lívio, de quem Maquiavel se apropriou priorizando os episódios que demonstravam a grandeza de Roma e a *virtù* dos romanos; daí, também, a preocupação em recepcionar uma Roma republicana que teria resguardado os valores da liberdade, as leis e ordenações fundadas ainda nos tempos da monarquia; por fim, daí a valorização até dos conflitos romanos que, para autores da época, como para o próprio Tito Lívio, foram o principal motivo para a ruína da cidade.

Maquiavel elaborou argumentos em defesa da liberdade e contra a tirania; das leis e ordenações em detrimento da de-

sordem e da corrupção; por fim, da república, mesmo que por variadas vezes faça referência à necessidade de se implantar um principado provisório nas regiões em que a corrupção se encontrasse em excesso. Por mais que, na relação com Roma, Florença aparecesse como o lugar da desordem e da tirania, Maquiavel entendia que as coisas eram mutáveis e que, portanto, sua cidade poderia se tornar uma república tão gloriosa como o foi Roma. Aos seus contemporâneos, era necessária a “imitação” dos passos já percorridos pelos antigos romanos cujas ações foram narradas por Tito Lívio e reconfiguradas por ele a partir das demandas específicas de sua historicidade.

Para Maquiavel, do confronto entre as paixões humanas, causadoras dos conflitos, e a necessidade política de reprimi-las, é que as leis são edificadas. Sua função era conferir um mínimo de estabilidade a um mundo governado pelos desejos humanos e pelas ardilosas tramas da *fortuna*. Narra tanto os conflitos antigos quanto os modernos presenciados por ele próprio em sua Florença, tecendo elogios àqueles por enxergar seus efeitos positivos. Por outro lado, condenava os de seu tempo, os quais registrava com a intenção de lhes dar visibilidade e, dessa maneira, conferir o primeiro passo para a sua resolução. Conflitos que são desde aqueles que ocorriam entre grupos políticos no contexto de uma cidade, até aqueles entre estados, a exemplo das guerras entre Roma e samnitas, narradas por Tito Lívio; e entre Florença e França, narradas por Maquiavel.

Maquiavel endereçou o modelo de república romano aos florentinos do séc. XVI com a intenção de que esses pudessem enxergar nos tumultos de sua cidade não seu fim, mas um ponto de partida para um recomeço. Era preciso fazer vê-los em vez de

ocultá-los, diferentemente daquilo que, segundo ele, faziam os escritores de sua época, pois admitir que eles existiam era o primeiro passo para extingui-los. Rememorar os conflitos romanos entre plebe e senado era uma forma de tornar visíveis os conflitos que aconteciam em Florença e, por fim, de convencer os homens de estado dessa cidade de que havia meios de aniquilá-los. Bastava imitar os passos já percorridos pelos romanos que conseguiram usar esses conflitos a seu favor ao instituírem leis, a partir deles, para a garantia da liberdade (MAQUIAVEL, 2007a, p. 22).

Maquiavel considera Roma uma cidade que, desde seus primórdios, foi muito bem protegida por leis (*leggi*) e ordenações (*ordini*) e que, com o passar do tempo, foi adquirindo, cada vez mais, grandeza e poder em virtude da sabedoria e do pragmatismo de seus cidadãos, cujas ações se voltaram para a conquista e a manutenção de sua liberdade (*libertà*). O autor identifica, já no período da fundação, um princípio livre da cidade de Roma que não dependia de nenhuma força estrangeira, sendo guiada por leis ditadas por homens do perfil de Rômulo, Numa Pompílio e outros que contribuíram para que a cidade se mantivesse cheia de *virtù* durante muitos séculos (MAQUIAVEL, 2007a, p. 12).

A percepção da servidão de algumas cidades italianas, como a da própria Florença, a estados estrangeiros, parece ter desenvolvido em Maquiavel um sentimento maior de admiração por uma Roma que, para ele, já havia nascido sob leis e ordenações próprias, pois estas são as responsáveis pela segurança e pelo bem-estar de uma república. Em Roma, as leis eram sempre executadas, “porque não creio que haja pior exemplo numa república do que fazer uma lei e não a observar” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 134). As leis e ordenações romanas foram, para Ma-

quiavel, as mais exitosas por terem sido criadas de acordo com as experiências vividas pelos romanos e não apenas por meros exercícios intelectivos dos legisladores: “[...] no governo daquela cidade sempre eram descobertas novas necessidades [*necessità*] que determinavam a criação de novas ordenações [*ordini*]” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 144).

A importância que Maquiavel confere à criação de novas leis e ordenações pode ser verificada na análise feita da constituição mista de Roma, sobre a qual se diz que foi o acaso, manifestado em alguns eventos como as disputas entre plebe e patriciado, que a tornou possível. Primeiramente, considera que as primeiras ordenações, estabelecidas durante a realeza por Rômulo e demais reis, tornaram-se insuficientes a partir do momento em que a cidade conquistou a liberdade republicana. Esta estava associada a um regime cuja forma de governo colocou a autoridade nas mãos de três grupos (consulado, nobreza e tribunate da plebe), dos quais considerava que o último era mais propenso a conservá-la.

Nesse ínterim, ao se referir ao princípio da liberdade conquistada por Roma, momento em que houve a instituição do consulado, Maquiavel adverte que faltava na cidade um governo popular, cuja criação resultou das disputas entre plebe e patriciado. O que não anula sua admiração pelo consulado, representação do poder régio, que se tratava de uma instituição a que se chegava por sufrágio livre e que deixava a cidade distante do perigo de ser governada por um rei fraco ou mau e que tivesse conquistado o poder via herança, fraude ou ambição violenta (MAQUIAVEL, 2007a, p. 79).

Maquiavel oculta as várias intrigas políticas que ocorriam em torno das eleições para cônsules e as articulações que os roma-

nos faziam para conquistar tal magistratura. São acontecimentos bastante narrados por Tito Lívio e que são excluídos pelo florentino talvez pela própria defesa que fazia da república e das leis como conceitos que deveriam nortear o exercício político. Desejava mostrar para os florentinos que a república romana sempre seguia fielmente suas leis e ordenações e não as infringia, diferentemente daqueles que agiam irrefreadamente e desfocados do bem coletivo.

Maquiavel explica a origem do tribunate da plebe, ordenação fundamental para a confirmação da liberdade em Roma, afirmando que, após a expulsão dos tarquínios e enquanto estes viveram, durante os primeiros passos da república, os nobres romanos costumavam tratar bem a plebe porque tinham receio de que ela pudesse se articular à referida família. Porém, logo em seguida à morte dos tarquínios, “[...] os nobres perderam o medo e começaram a cuspir sobre a plebe o veneno que haviam guardado no peito, ofendendo-a de todos os modos que podiam” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 20). Os homens, pois, segundo essa lição de Maquiavel, agem com bondade apenas quando lhes convém e por isso sua maldade não demora vir à tona. Por esse motivo, é que foi necessária a criação de uma ordenação que pudesse reprimir as maldades dos nobres: o tribunate da plebe. Apenas após sua instituição, segundo Maquiavel, foi que a república romana tornou-se “perfeita”.

Tito Lívio nos informa acerca da instituição dos tribunos da plebe tratando-a como uma concessão feita pelos patrícios aos plebeus para fins de reconciliação entre as duas ordens. Contamos que Roma estava sob o terror, cheia de distúrbios internos em virtude das variações dos interesses de plebeus e patrícios. Seus soldados – a plebe –, acostumados com o comando do di-

tador Valério, que havia abdicado do cargo após a vitória contra os équos, não aceitavam as ordens dos senadores, que se baseavam no juramento por eles feito para obrigarem-nos a saírem de Roma sob o pretexto de outra guerra contra aquele povo. A revolta se instaurou na cidade; a plebe não aceitava ter que lutar em nova guerra, dado o caráter recente da anterior.

Por essa razão, a plebe acabou planejando o assassinato dos cônsules e, ao resolver não fazê-lo, optou por fugir da cidade em direção ao Monte Sacro. Tito Lívio costuma narrar esse tipo de atitude da plebe com frequência, deixando claro que se trata de uma maneira por ela utilizada para manifestar sua revolta diante das imposições do patriciado. O historiador romano relata que o patriciado ansiava por reconciliação e concórdia, chegando a enviar um cidadão para convencer a plebe de que ela precisava retornar a Roma, que acabou conseguindo o que lhe foi solicitado. Foi nesse contexto que se decidiu que a plebe deveria ter magistrados próprios, cuja função fosse defendê-la dos cônsules (TITO LÍVIO, livro II, v. I, cap. 32-33, p. 149-51).

Tito Lívio não diz que foram os patrícios os responsáveis por essa decisão, porém não nos parece tão inverossímil supô-lo, visto que eram eles quem ordenavam a cidade. Ademais, ele não coloca a criação do tribunato como efeito de uma luta dos plebeus para conquistá-lo, mas como uma “concessão” a eles feita para que a cidade voltasse ao equilíbrio, então atingido após altas doses de terror. Já Maquiavel positiva os conflitos entre esses dois grupos por entender que seus efeitos foram benéficos para Roma que, apenas assim, pôde se estabelecer como república mista e perfeita, dada a participação dos cônsules, dos senadores e dos plebeus. Nesse aspecto, apropria-se de Políbio para quem o caráter misto da constituição de Roma era o aspecto político que

lhe dava perfeição, visto que os três grupos participavam da coisa pública de forma harmônica, que se dava a tal ponto que “[...] seria impossível dizer com certeza se o sistema em seu conjunto era aristocrático, democrático ou monárquico. E tal sentimento era natural” (POLÍBIOS, livro VI, cap. 11, p. 333).

Do livro II ao X, em que Tito Lívio narra as conquistas de Roma no espaço da península itálica, sua escrita é permeada por discussões políticas entre a plebe e o patriciado. São disputas entre os tribunos da plebe contra os cônsules e senadores e vice-versa, entre os cônsules e os senadores, entre os próprios cônsules, assim como entre os senadores. Narrá-las foi uma forma de Tito Lívio demonstrar, através de exemplos, que foram as guerras internas que levaram Roma à ruína que então presenciava. Para Maquiavel, por sua vez, esses conflitos levaram Roma à glória e à perfeição, argumento que evidencia o quão ele rearranjou a obra do historiador romano em função das demandas de seu próprio tempo:

E foi-lhe tão favorável a fortuna que, embora se passasse do governo dos reis e dos optimates ao povo, por aquelas mesmas fases e pelas mesmas razões acima narradas, nunca se privou de autoridade o governo régio para dá-las aos optimates; e não se diminuiu de todo a autoridade dos optimates, para dá-la ao povo; mas, permanecendo mista, constituiu-se uma república perfeita: **perfeição a que se chegou devido à desunião entre plebe e senado** [...] (MAQUIAVEL, 2007a, p. 19, grifo meu).

Toda a parte inicial desse argumento aproxima bastante Maquiavel da tese polibiana, porém a frase que destacamos pode

ser vista como uma peculiaridade sua visto se distanciar tanto de Políbio como do próprio Tito Lívio. Talvez tenha sido por isso que Marie-Rose Guelfucci (2009, p. 113) viu, na leitura positiva que Maquiavel fez dos conflitos entre a plebe e o senado, “a originalidade de um pensamento profundamente inovador”. De tal maneira que, ao ressaltar a necessidade de expor os tumultos romanos ocorridos desde a expulsão dos tarquínios, Maquiavel afirma que o faz contra a opinião de muitos, “[...] segundo a qual Roma foi uma república tumultuária e tão cheia de confusão que, se a boa fortuna e a *virtù* militar não tivessem suprido a seus defeitos, ela teria sido inferior a qualquer outra república” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 21).

Com efeito, os conflitos entre plebe e patriciado foram narrados exaustivamente por Tito Lívio, porém, com tons de negatização, visto vê-los como responsáveis pelos erros de Roma. Segundo Maquiavel, todavia, uma república que soube retirar até dos conflitos resultados positivos não pode ser considerada desordenada, assim como um povo que promoveu tumultos e, com isso, conquistou a criação dos tribunos, magistratura responsável pela guarda da liberdade, não pode ser censurado (MAQUIAVEL, 2007a, p. 23). Maquiavel lembra que esses escritores antigos esqueceram-se de se referir à necessidade de se ter uma boa ordem através da criação de leis, pois sem estas não haveria também uma boa fortuna. Nesse sentido, considera que aqueles que condenam os conflitos em Roma desconsideram os bons efeitos que eles geravam: “Direi que quem condena os tumultos entre os nobres e a plebe parece censurar as coisas que foram a causa primeira da liberdade de Roma e considerar mais as assuasdas e a grita que de tais tumultos nasciam do que os bons efeitos que eles geravam” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 21-22).

Segundo Maquiavel, dos tarquínios (séc. V a.C.) aos Gracos (séc. II a.C.), por mais de trezentos anos, os tumultos em Roma não resultaram em acontecimentos desfavoráveis ao bem da república. Da desordem, nascia a ordem e Roma foi o exemplo por excelência disso, visto ter vivenciado tantos conflitos e, no entanto, ter se tornado o maior império do mundo. Maquiavel faz um jogo de palavras com que relaciona os bons exemplos aos tumultos: “Porque os bons exemplos nascem da boa educação; a boa educação, das boas leis; e as boas leis, dos tumultos que muitos condenam sem ponderar” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 22). Além disso, considera que quem se ocupar de analisar bem o resultado dos conflitos observará que eles não deram origem a exílios ou a violências desfavoráveis ao bem de Roma, mas a leis e ordenações que traziam apenas benefícios à coisa pública. A própria “perfeição” de Roma resultou, na leitura de Maquiavel, mais da participação do povo do que da harmonia entre os três grupos que formavam a constituição mista, visto deixar bem claro que ela só foi adquirida após os conflitos que resultaram na criação do tribunato da plebe.

Isso já nos fornece alguns indícios de suas concepções de povo (*popolo*) e de república, lembrando que o termo *popolo*, na Florença de Maquiavel, contemplava os empresários, negociantes e artífices ou artesãos. Por outro lado, Maquiavel usa também o termo *universalità* em referência a um povo que tem o sentido de público, visto ser contraposto ao particular (*particolare*) (MAQUIAVEL, 2007a, p. 287). Doutras vezes, quando se refere a multidão em Florença, usa o termo *moltitudine*. De toda forma, o povo que Maquiavel considerava guardião da liberdade e o que mais aparece em sua obra é o *popolo*, grupo que se constituía dos

homens ricos de Florença, que era, desde o séc. XIV, uma cidade oficialmente democrática, em virtude de sua constituição, mas que era governada por ricas famílias de mercadores (HIBBERT, 1993, p. 24). *Popolo*, segundo Maquiavel, tinha a responsabilidade de defender e guardar a liberdade, duas coisas que considerava que a família dos Médici não fazia. Daí as críticas que direcionava a esta família.

Maquiavel justifica os vários tipos de tumulto praticados pelo povo (*popolo*) em Roma (a plebe, no texto de Tito Lívio), quando este gritava contra o senado, corria pelas ruas e fechava o comércio, com o argumento de que “[...] toda cidade deve ter os seus modos para permitir que o povo [*popolo*] desafogue sua ambição, sobretudo as cidades que queiram valer-se do povo nas coisas importantes” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 22). Por mais que tais acontecimentos assustassem, eles eram importantes, para Maquiavel, haja vista que em Roma era preciso satisfazer o povo de alguma forma em seus momentos de revolta e levar em consideração seus desejos: “E os desejos dos povos livres [*popoli liberi*] raras vezes são perniciosos à liberdade [*libertà*], visto que nascem ou de serem oprimidos ou da suspeita de que virão a sê-lo” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 23).

Trata-se de uma inversão da compreensão de Tito Lívio para quem o povo (*plebs*) não tinha uma preocupação com o bem público, pelo menos não na mesma medida que tinham os patrícios, descendentes dos *patres*, cuja honra fez com que, ainda no período da realeza, fossem escolhidos para fazerem parte de um conselho, o senado, que deveria administrar a cidade junto com os reis (TITO LÍVIO, v. I, livro I, cap. 8, p. 31). A assembleia senatorial era uma instituição tradicional de Roma que

costumava receber frequentes elogios de Tito Lívio, a exemplo de um comentário que inseriu ao narrar os conflitos que Roma enfrentava contra os etruscos num momento em que suas forças estavam canalizadas para o estabelecimento da república.

Segundo a narrativa de Tito Lívio, perigo e fome assustavam a cidade, porém “[...] a generosidade dos senadores [*patrum*] manteve os cidadãos em tal estado de harmonia que o título de rei passou a ser odiado tanto pelos grandes quanto pelos pequenos” (TITO LÍVIO, v. I, livro II, cap. 8, p. 118). Ações que tornaram o senado uma instituição extremamente popular, associada à liberdade. Tito Lívio faz questão de adiantar essa informação para que quando o leitor viesse a se deparar com a criação do tribinato da plebe já tivesse uma opinião positiva acerca da instituição senatorial, visto ter sido uma das primeiras fundadas no nascedouro de Roma.

Além de tudo, Tito Lívio demonstra um sentimento de profunda ojeriza em relação aos conflitos entre plebe e patriciado, geralmente culpando a primeira por sua frequência. Sua posição como aristocrata o influenciou na defesa que costuma fazer do lugar dos patrícios, ao passo que a plebe aparece como agitadora, sobretudo quando age em desacordo com os interesses dos nobres. Agitações que contribuíram para a degenerescência da república e não para sua grandeza, como, diferentemente, afirma Maquiavel que, neste sentido, se distancia também de Políbio, para quem todas as sociedades políticas fatalmente desaparecerão e o povo é o responsável por isso, por se sentir injustiçado diante da ambição de alguns cidadãos e por sua própria empáfia. “Então, impelido por suas paixões e dando ouvidos apenas aos seus caprichos em todas as decisões, o povo [*demos*] já não consentirá em obedecer

ou sequer em ser igual à classe dominante, mas exigirá para si mesmo a primazia em tudo” (POLÍBIOS, livro VI, p. 348).

Por seu lado, Maquiavel destila críticas ferozes aos nobres (*grandi*) que, segundo ele, tinham mais interesse em conseguir poder do que em conservar a liberdade. Razão pela qual os tribunos, além de representarem a participação do povo na administração, foram constituídos sob a incumbência de guardar a liberdade romana, principal elemento que caracteriza uma república, aos olhos de Maquiavel. Nesse sentido, após analisar a situação dos antigos lacedemônios e dos modernos venezianos que colocaram a liberdade sob a guarda dos nobres e a situação dos romanos que a puseram nas mãos da plebe, ele conclui que Roma merece mais elogios porque a plebe tinha menos interesse em usurpar a liberdade e se tornar poderosa. Isso porque tinha como único desejo não ser dominada e manter a liberdade já conquistada. Os nobres, por outro lado, tinham mais interesse em estabelecer a dominação e conquistar mais poder e, por isso, eram mais nocivos à república (MAQUIAVEL, 2007a, p. 26). Em resumo, para Maquiavel, a plebe desejava apenas não ser oprimida ao passo que os nobres queriam oprimir; contendas entre esses dois humores (*umori*) resultaram na constituição do tribunato da plebe e, logo, de um governo misto, responsável pelo equilíbrio de Roma.

Maquiavel evidencia a importância dos tribunos na reconstrução que faz do exemplo narrado por Tito Lívio a respeito de uma atitude impositiva de Coriolano face à plebe. Nobre romano que lhe propôs castigo num momento em que a cidade estava bastante desprovida de víveres acabou recebendo apoio dos demais nobres, que estavam irritados com a plebe em virtu-

de da autoridade que esta tinha conquistado com a instituição dos tribunos. Maquiavel diz que o povo quase matara Coriolano quando este saiu do senado, sendo impedido pelos tribunos que levaram o nobre romano para defender sua causa a partir de modos ordinários/legais.

Isso significa que, na leitura de Maquiavel, o tribunato da plebe era uma ordenação fundamental para a manutenção do equilíbrio da república romana, que não precisaria de forças privadas e estrangeiras. São estas que, para ele, arruinavam a vida livre, como estava ocorrendo com Florença que era, no texto de Maquiavel, uma ressignificação da Roma antiga. Esta, por sua vez, era uma representação do que a cidade toscana poderia vir a ser; daí que Maquiavel constrói uma “expectativa” para seu presente em função da atualização que promove da “experiência” passada. Faz usos da gloriosa Roma de Tito Lívio por meio do exercício de recepção de suas ideias, projetando-a para uma Florença que constrói como “horizonte de expectativa” para o futuro.

Florença é quase sempre tratada como o inverso de Roma, sobretudo no tocante à questão das leis. Maquiavel diz, por exemplo, que a cidade não possuía leis que permitissem ao povo colocar-se ordinariamente contra um cidadão que desejasse a tirania: “Vimos em nosso tempo, tumultos [*novità*] que ocorreram na república de Florença por não poder a multidão [*moltitudine*] desafogar seu ânimo ordinariamente contra um seu cidadão” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 34-35). Maquiavel expõe o exemplo de Francesco Valori, que queria estabelecer a tirania e não era reprimido por nenhuma ordenação. Uma situação que provocou o uso de modos extraordinários que poderiam levar uma república à ruína, a exemplo do recurso a facções estrangeiras.

Foi isso que ocorreu com Florença à época de Piero Soderini, *gonfaloniere* que se viu obrigado a usar forças espanholas para conter os tumultos em sua cidade. Claro indício de sua fraqueza por não possuir boas ordenações capazes de manter o equilíbrio político. Por outro lado, em Roma não foi necessária a recorrência aos modos extraordinários, visto ser tão bem ordenada que “[...] em tantas dissensões entre plebe e senado, nunca o senado, a plebe ou qualquer cidadão particular tentou valer-se de forças externas; porque, tendo o remédio em casa, não precisavam ir buscar os de fora” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 36). Para Maquiavel, era necessário admitir a existência de desordens e males em Florença para que os homens que a administravam fizessem o mesmo e, em seguida, se interessassem por restabelecê-la. Daí que costuma comparar Roma, com sua grandeza, e Florença, entregue a desordens, numa tentativa de convencer seus contemporâneos a superarem-nas a partir da imitação das ações gloriosas dos romanos.

Nesse sentido, ele tece paralelos entre as duas cidades no tocante às ordenações relativas à punição das calúnias e à permissão das acusações. Traduz de Tito Lívio as calúnias direcionadas por Mânlio Capitolino a Fúrio Camilo diante da plebe, dizendo que essa atitude resultou de sua inveja ao ver Camilo ovacionado pelos romanos após ter libertado com sua *virtù* a república da opressão dos franceses (em Tito Lívio, os gauleses). Calúnias que causaram tumultos na cidade e que foram refreadas por suas ordenações, que permitiram a nomeação de um ditador para examinar o caso, cujo fim foi o encarceramento de Mânlio. “É de notar, por esse texto, quão detestáveis são as calúnias, tanto nas cidades livres, quanto nas que vivem de outros modos, e que,

para reprimi-las, é preciso não negligenciar ordenação alguma que as possibilite” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 36).

Segundo Maquiavel, nas cidades onde não há boas ordenações, ocorrem calúnias que não são resguardadas por leis, ao contrário das acusações, e por isso são geradoras apenas de desordens que eram mais presentes em seu tempo: “Essa questão, como se disse, era bem-ordenada em Roma; e foi sempre mal ordenada na nossa cidade de Florença. E, assim como em Roma, essa ordenação fez muito bem; em Florença, essa desordem fez muito mal” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 39). Deixa bem explícita sua leitura do passado enquanto um tempo no qual a ordem parece prevalecer na mesma medida em que o caos prevalece no presente:

De um diziam que havia roubado o dinheiro público; de outro, que não vencera uma empresa por ter sido corrompido; e que aquele outro, por ambição, cometera este ou aquele inconveniente. Motivo porque de todos os lados surgia o ódio: deste se chegava à divisão, e da divisão às facções; das facções, à ruína. Porque, se em Florença tivesse havido uma ordenação que possibilitasse a acusação dos cidadãos e punisse os caluniadores, não teriam ocorrido os infinitos tumultos que ocorreram (MAQUIAVEL, 2007a, p. 39).

O autor dos *Discursos* faz uma conjectura do presente a partir do conhecimento que tinha da experiência romana por ele reconstruída para deixar mais evidente como Florença estava trilhando caminhos tortos e que precisavam ser consertados através da imitação do modelo romano. Se as ordenações romanas foram capazes de resolver o problema das calúnias lançadas

por Mânlio contra Camilo, em Florença ocorreu uma situação semelhante, mas as desordens não foram superadas em razão da ausência de leis.

Trata-se do caso de Giovanni Guicciardini, cujo exército não conseguiu conquistar uma cidade toscana chamada Lucca e foi, por isso, alvo da calúnia de que teria sido corrompido pelos homens desta. Surgiram discórdias entre seus amigos e inimigos, gerando conflitos que causaram a ruína da república, visto que foram em excesso e não serviram de estímulo para a criação de uma ordenação que os refreasse. O que significa que os florentinos tinham muito a aprender com a república romana, uma vez que: “Por aí se pode perceber como as ordenações [*ordini*] daquela cidade eram aptas a engrandecê-la, e quão enganadas estão as outras repúblicas que se afastam de seus modos [*modi*]” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 111).

Maquiavel chega a interrogar se seria possível a Roma ordenar um Estado que eliminasse as controvérsias entre o povo e o senado, argumentando que elas se prolongaram até o tempo dos Gracos sem causar a ruína da república. A corrupção faz parte dos sistemas políticos porque estes são constituídos por homens, que são imperfeitos e propensos aos vícios. Não seria possível anular os desejos dos homens porque eles são inevitáveis, mas apenas aprender a lidar com eles para que uma república, por exemplo, pudesse manter sua liberdade por um maior tempo. Maquiavel compara Roma a Veneza e Esparta, repúblicas que viveram tranquilas e unidas, segundo ele: a primeira não recrutava a “plebe” para a guerra, o que dificultava as reivindicações por participação política; a segunda não abria espaço para os estrangeiros, evitando a corrupção e o crescimento, que seriam

insuportáveis para um governo que era feito de poucos. Roma, entretanto, seguiu ambos os caminhos chegando a conferir força e ocasião à plebe para provocar tumultos. Por isso, diz:

Mas, se o estado romano se tornasse mais tranquilo, decorreria o inconveniente de tornar-se também mais fraco, porque assim lhe era barrado o caminho para chegar à grandeza a que chegou: de tal modo que, se Roma quisesse eliminar as razões dos tumultos, eliminaria também as razões de ampliar-se. E em todas as coisas humanas quem bem examinar verá que nunca se pode anular um inconveniente sem que surja outro (MAQUIAVEL, 2007a, p. 29-30).

A Roma de Maquiavel é uma cidade quase inabalável, visto que nem os conflitos civis conseguiram provocar sua ruína; pelo contrário, foram usados para seu benefício e para torná-la mais forte. Porém, Roma se viu arruinada após os vários conflitos que giraram em torno da criação da lei agrária que resultou dos desejos e da ambição da plebe. Paixão que, segundo Maquiavel, representava uma marca poderosa do peito humano e difícil de ser abandonada: “A razão disso é que a natureza criou os homens de tal modo que eles podem desejar tudo, mas não podem obter tudo, e, assim, sendo o desejo sempre maior que o poder de adquirir, surgem o tédio e a pouca satisfação com o que se possui” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 113). Os desejos humanos causados pelo descontentamento com o que se tem levam à inimizade e à guerra, culpadas pela ruína de uma cidade. Argumentação que coube para explicar o desejo da plebe em criar a lei agrária mesmo já tendo conquistado o tribunato da plebe:

Tudo isso eu disse porque a plebe romana não se contentou em obter garantias contra os nobres com a instituição dos tribunos, desejo ao qual foi forçada por necessidade; pois ela, tão logo obteve isso, começou a lutar por ambição e a querer dividir cargos e patrimônios com a nobreza, como coisa mais valiosa para os homens (MAQUIAVEL, 2007a, p. 113).

Maquiavel concebe a ambição como uma paixão que provoca a insatisfação, que é a causa da instabilidade das coisas humanas, pois leva a um constante movimento causado pelo “[...] desejo que os homens têm de mudar sua condição (individual ou coletivamente)”. Da ambição e das disputas da plebe contra a nobreza é que “[...] surgiu a doença que gerou o conflito da lei agrária, que acabou por ser a causa da destruição da república” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 113). Lei que era composta por dois artigos principais: o primeiro dizia que todos os cidadãos deveriam ter uma determinada quantidade de jeiras de terras; a segunda dizia que os terrenos conquistados em guerras deveriam ser divididos entre o povo romano (*popolo romano*). Maquiavel alerta que ambos afetavam diretamente os nobres (*nobili*), que, por isso, se opunham aos plebeus, o que causava constantes confusões na cidade. Conta que, espertamente, os nobres temporizavam, fingindo que estavam respeitando a lei. Chegaram a permitir que os romanos fossem para a colônia de Âncio, porém, segundo as “palavras notáveis” de Tito Lívio, era difícil encontrar quem quisesse sair de Roma e ir para essa província.

Com essas temporizações, Maquiavel coloca que a lei ficou adormecida até o tempo dos Gracos (séc. II a.C.) que, ao despertarem-na, arruinaram por completo a liberdade romana.

Nesse contexto, “[...] acendeu-se tanto ódio entre a plebe e o senado que se chegou ao conflito armado e ao derramamento de sangue, fugindo a qualquer modo e costume civil” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 115). Depois disso, a disputa tornou-se privada, entre Mário, representante da plebe, e Sila, cabeça da nobreza, chegando às guerras civis. Por fim, a nobreza saiu vitoriosa. Porém, esses humores foram retomados mais tarde por Júlio César, do partido de Mário, e por Pompeu, do lado de Sila. Com a vitória de César, Roma teve seu primeiro tirano e, segundo Maquiavel, perdeu sua liberdade para sempre.

Maquiavel esclarece que essa conclusão não necessariamente o leva a se contradizer com sua opinião de que os conflitos entre plebe e senado foram responsáveis pela liberdade de Roma, “porque é tão grande a ambição dos grandes que, se não sofrer oposição por várias vias e de vários modos numa cidade, logo a levará à ruína” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 116). Portanto, embora a princípio tenha se referido à ambição da plebe como a responsável pelas disputas que envolveram a lei agrária, não deixa de defendê-la, inclusive por culpar os “grandes” (*grandi*) de ambição ainda maior. Finaliza o argumento afirmando que a servidão de Roma (período imperial) teria ocorrido muito antes do conflito da lei agrária se a plebe não tivesse, ao longo desse tempo todo que durou a república, refreado as ambições dos nobres.

Por outro lado, Maquiavel também se refere a momentos de insolência da plebe, que precisou ser refreada pelos nobres. Retoma a narrativa de Tito Lívio em que este coloca que Marco Fúrio Camilo, ditador romano, conseguiu convencer a plebe, com um discurso extremamente patriótico e cheio de “escrúpulos religiosos”, de que ela não deveria fugir para a opulenta ci-

dade chamada Veios, contrariando os tribunos que a exortavam a fazê-lo. A plebe aparece como manipulada ora pelos tribunos, ora pelos patrícios e, neste caso, é convencida pelos últimos, segundo Tito Lívio, porque o discurso de Camilo a comoveu, sobretudo com a parte relativa à religião (TITO LÍVIO, v. I, livro V, cap. 50-55, p. 448-454).

Maquiavel, com base neste texto, diz que a plebe inflamou-se contra o senado, mas este impediu conflitos maiores ao lançar mão de “estimados cidadãos” que conseguiram refrear tamanha insolência. A partir daí, argumenta que o povo (*popolo*) precisava de um condutor em quem confiasse para lhe distinguir o bem do mal, para que não fosse enganado e para que não fosse responsável pela ruína da república (MAQUIAVEL, 2007a, p. 153-154). Maquiavel analisa a disputa entre plebe e senado sem afirmar que teriam sido os tribunos, como nos conta Tito Lívio, que promoveram as confusões e que a plebe estava sendo persuadida por eles. Portanto, não distingue os membros do tribunato da própria plebe como um todo, diferentemente de Tito Lívio, que o faz inclusive para deixar bem claro que são os tribunos, no geral, os responsáveis pelos conflitos provocados pela plebe.

Maquiavel assinala a importância do tribunato da plebe num contexto da república romana em que a desunião entre os dois cônsules e entre estes e o senado impediu a nomeação de um ditador. O senado achou por bem instituí-lo em função do perigo que corria a cidade, porém os cônsules não concordaram e, assim, a autoridade do tribunato foi acionada para fazê-los obedecer-lhe: “É de notar, nisso, em primeiro lugar, a utilidade [*utilità*] do tribunato da plebe, que não servia apenas para refrear a ambição dos poderosos [*potenti*] contra a plebe, mas também a ambição dos poderosos contra si mesmos” (MAQUIAVEL, 2007a, p. 147).

Interessante observar que o povo (*il popolo*) elogiado por Maquiavel constitui um grupo que, em seu tempo, agrupava empresários, comerciantes, banqueiros, artesãos, ou seja, grupos que, em sua época, tinham grandes riquezas, ainda que não tivessem origem necessariamente nobre. A Florença de Maquiavel é uma cidade caracterizada por um considerável crescimento econômico e, por corolário, de grupos “burgueses” (LARIVAILLE, 1988, p. 20). Contrapõe-se, de um lado, à aristocracia e mostra-se favorável, de outro, à “burguesia nascente”. Portanto, seu conceito de povo está longe de reunir os grupos que poderíamos chamar de “menos privilegiados”.

De toda forma, a visão maquiaveliana dos conflitos entre plebe e patriciado em muito se desvia da que observamos em Tito Lívio, que narra os conflitos exaustivamente, afinal de contas, como historiador, precisava contar as coisas que aconteceram, mas os considera prejudiciais à grandeza de Roma. Posição que tem a ver com seu próprio conservadorismo e com sua dificuldade em aceitar as mudanças que ocorreram como efeito dos conflitos, a exemplo da própria instituição do tribunato da plebe, que resultou das reivindicações constantes da plebe por participação política, até então restrita aos patrícios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maquiavel apresenta um pragmatismo na releitura que fez da narrativa de Tito Lívio, o que provavelmente tem a ver com a visão de política que tinha como escritor moderno do séc. XVI. Maquiavel não parece interessado em dar lições voltadas para o comportamento cotidiano dos indivíduos, como o fazia Tito Lí-

vio. Seu foco foi a análise política dos fatos narrados pelo historiador romano no sentido de tentar retirar daí ensinamentos que contribuíssem para a vida política de Florença. Uma política que englobava o mundo das instituições, dos estados e das relações entre governantes, e que contemplava essencialmente os modos e as ordenações de que uma república precisava lançar mão para conquistar e manter a liberdade (MAQUIAVEL, 2007a, p. 95).

Até porque, nos *Discursos*, seu interesse maior consistiu em dar lições para que uma cidade livre cumprisse esses dois objetivos. Se Tito Lívio costumava usar o termo *civitas* para se referir às leis e aos costumes que constituíam a república romana, Maquiavel introduz a noção de *stato* para se referir às repúblicas ou aos principados, já que diz, em *O príncipe*, que todos os Estados que já existiram sempre tiveram uma dessas duas formas (MAQUIAVEL, 2007b, p. 33).

Por mais que os legisladores romanos tivessem criado muitas leis em prol da república, o direito consuetudinário tinha uma força considerável em Roma; daí, na narrativa de Tito Lívio, o valor ao respeito dos costumes tradicionais, mesmo que muitos deles não estivessem registrados numa memória escrita. Maquiavel, por sua vez, vive um contexto em que a escrita tem uma importância reforçada em detrimento da oralidade, sobretudo com a invenção da imprensa. Motivo a mais para sua imensa defesa do respeito às leis e ordenações, visto que elas eram fundamentais para a manutenção da liberdade. A obra de Tito Lívio lhe permitiu observar a importância das leis para uma república; leis que são para ele o cerne do exercício da política que se é feita por homens sempre apaixonados, o é também por regras que os reprimem.

Para Maquiavel, os romanos sempre executavam suas

leis e ordenações e, além disso, seguiam os costumes antigos, a exemplo do respeito que tinham pela religião. Tito Lívio, por sua vez, entende que os homens, já na república, não estavam respeitando as leis e os costumes antigos, civis e religiosos e que a cidade, cada vez mais, caminhava para o mundo da corrupção. O respeito à tradição era mais forte nos tempos antigos e, por isso, quanto mais avançava cronologicamente em sua narrativa, mais notava sintomas de corrupção e pouca lembrança dos costumes tradicionais. Via, pois, o passado mais remoto como um tempo que merecia ser imitado por um presente que vivia atolado em corrupção. Jogo parecido com o de Maquiavel que, também, visualizava em seu tempo sérios sintomas de corrupção e, desse modo, acabava olhando para o passado romano como um tempo valioso e cheio de *virtù* porque acreditava que ali os homens sabiam agir politicamente, criando leis e respeitando-as.

Nesse sentido, se ambos se aproximam pelas leituras que fazem do presente e do passado, distanciam-se pelas leituras realizadas sobre a Roma republicana. Roma que, para Maquiavel, foi extremamente cheia de glória e *virtù* e que estava localizada num passado para ele distante. Uma “mesma” Roma que é vista por Tito Lívio de maneira ambígua, pois é cheia tanto de vícios como de virtudes e os primeiros iam cada vez mais se espalhando com o avançar do tempo ao ponto de se tornarem, para ele, urgente em seu presente fazer uma história que servisse para intervir nas ações humanas e torná-las mais virtuosas.

Portanto, temos a impressão de que a noção de passado como um tempo glorioso que precisa ser imitado e do presente como um tempo vicioso que precisa ser “renovado” é o que mais aproxima e, ao mesmo tempo, distancia os autores. Maquiavel

engrandece Roma e rebaixa sua Florença, ao passo que Tito Lívio elogia em excesso a Roma dos primórdios e tece duras críticas à Roma que lhe era contemporânea. Aproximam-se em termos de concepção do jogo da temporalidade e da história, porém se distanciam na compreensão que tinham dos vários aspectos que constituíam a república romana, em especial aqueles neste texto analisados: leis e conflitos.

Por fim, Maquiavel enxerga uma Florença aos escombros, mas que poderia ser reerguida a partir de um alicerce já construído por Roma; exemplo de uma república cujo modo de agir politicamente teria sido exitoso, visto ter conservado a liberdade por muito tempo. Maquiavel pretendia que sua escrita atuasse de forma a estimular os homens públicos de Florença para que estes não cedessem diante dos sintomas de fraqueza e esgotamento de suas forças. Através de sua Roma, efeito da atualização da Roma de Tito Lívio, eles poderiam ter acesso a ensinamentos e indicações que, ao menos, teriam a função de aliviar os males próprios da natureza humana e que estavam atacando Florença por todos os lados. Uma Roma preenchida por leis e ordenações de excelência, a quem todas as cidades que almejassem se tornar repúblicas livres deveriam imitar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMES, José Luiz. **Maquiavel: a lógica da ação política**. 2000. 269f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 2000.

ARISTÓTELES. A arte poética. In: _____, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

BIGNOTTO, Newton. **Maquiavel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Trad.: Maria Manuela Galhardo, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CORASSIN, Maria Luiza. **A reforma agrária na Roma antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CORDÃO, Michelly P. S.; LIMA, Marinalva Vilar de. **Olhares sobre a historiografia antiga: diálogos com Tito Lívio**. Saarbrücken, Alemanha: Verlag Editora/Novas Edições Acadêmicas, 2017.

CORTINA, Arnaldo. **O príncipe de Maquiavel e seus leitores: uma investigação sobre o processo de leitura**, São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots**. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1932.

GARIN, Eugénio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. Trad.: Cecília Prada. São Paulo: Unesp, 1996.

GUELFUCCI, Marie-Rose. Antigos e modernos: Maquiavel e a leitura polibiana da história. In: PIRES, Francisco Murari. **Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história**. São Paulo: Alameda, 2009.

HARTOG, François. **A história de Homero a Santo Agostinho**. Trad.: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **O espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Trad.: Jacyntho Luis Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. **Os antigos, o passado e o presente**. Trad.: Sonia Lacerda *et al.* Brasília: UnB, 2003.

HIBBERT, Christopher. **Ascensão e queda da casa dos Médici**: o renascimento em Florença. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad.: Wilma Patrícia Maas & Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2006.

LARIVAILLE, Paul. **A Itália no tempo de Maquiavel**. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

MAQUIAVEL, Nicolau. **Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio**. Trad.: MF. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.

_____. **O príncipe**. Trad.: José Antonio Martins. São Paulo: Hedra, 2007b (edição bilíngue).

_____. **História de Florença**. Trad.: Nelson Canabarro. São Paulo: Musa Editora, 1998.

MACHIAVELLI, Niccolò. **Discorsi sopra la prima deca de Tito Livio**. In: *Scritti scelti*. Milano: Mondadori, s/d.

POLÍBIOS. **História**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1996.

TITO LÍVIO. **História de Roma**. Trad.: Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989 (v. I-VI).

RIDOLFI, Roberto. **Biografia de Nicolau Maquiavel**. Trad.: Nelson Canabarro. São Paulo: Musa Editora, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**. Trad.: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (coleção Os pensadores).

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. Trad.: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

**MITOS E HISTÓRIAS CLÁSSICAS NAS OBRAS
PRIMAVERA E O NASCIMENTO DE VÊNUS, DE
SANDRO BOTTICELLI: REPRESENTAÇÕES
ANTIGAS E MODERNAS**

Lauriceia Galdino dos Santos

INTRODUÇÃO

Em um bairro urbano do claustro dominicano de Santa Maria Novella, na cidade de Florença, Alessandro di Mariano di Vanni Fillipepi nasceu e passou a sua infância. Foi lá que o menino que ficou conhecido como Sandro Botticelli teve acesso a uma das mais importantes pinturas do início do Renascimento florentino: o *Fresco da Trindade*, obra acabada por Masaccio, em 1427, para Santa Maria Novella, cuja composição explora de forma inédita as leis da perspectiva central (DEIMLING, 2001, p. 7). Masaccio foi o primeiro a utilizar a técnica baseada em cálculos matemáticos que consiste em um ponto de fuga central para onde convergem todas as linhas, oferecendo à pintura uma sensação mais realista do relevo corporal, dando mais graça e leveza aos corpos retratados. Masaccio buscou a inspiração temática nos modelos de Giotto, pintor que se destacou no século anterior por criar, ainda que de forma inacabada, uma ilusão de profundidade em suas obras.

Segundo Gombrich, foi Giotto o primeiro a criar a ilusão de que a história sagrada se passava diante dos nossos olhos, contrariando a concepção medieval que consistia em examinar as representações mais antigas e adaptar os modelos consagrados pelo tempo a um novo uso (GOMBRICH, 2009, p. 20). Masaccio também buscou, na Antiguidade, a inspiração pela representação da natureza, que voltava, com efeito, ao centro de interesse a partir do século XV. Foi ele o precursor do Renascimento florentino na arte de pintar, que terá seu término em duas gerações, mais tarde, na virada do *Quattrocento* para o *Cinquecento*, com Botticelli e seus companheiros (DEIMLING, 2001, p. 7).

Dono de uma carreira brilhante, conquistando fama e muito dinheiro, além da proteção de uma das mais importantes famílias de Florença, os Médici (LARIVAILLE, 1998), Botticelli manteve durante toda a vida uma relação fiel com suas raízes em Florença, no atual Borgo Ognissanti, o que lhe permitiu estabelecer contatos importantes, a exemplo daquele que manteve com a família Vespucci, de quem era vizinho e a quem pertencia o explorador e negociante Américo Vespúcio (1454-1520), cujo nome batizaria o Novo Mundo. Os Vespucci eram amigos dos Médici, família que será importante para Botticelli até o fim da sua vida, pois não apenas seus membros fizeram encomendas importantes, como também protegeram o pintor, incluindo-o em um círculo de artistas organizado por Lorenzo, o Magnífico (1463-1503). Desse círculo faziam parte, entre outros artistas, o poeta Angelo Poliziano, cuja obra foi bastante profícua para a produção artística de Botticelli; o também poeta Luigi Pulci; o livreiro Vespasiano de Bisticci; Filippo Lippi, mestre de Botticelli; Antonio Pallaiuolo; e mais tarde, já no final de sua vida, compõe este círculo o jovem Michelangelo (HIBBERT, 1993, p. 35).

Filho de Mariano de Vanni e Smeralda, sua esposa, o artista nasceu no final da primeira metade do século XV, na década de quarenta, mas com ano incerto. Segundo Giulio Argan (2005), a data do seu nascimento é deduzida de um registro cadastral de 1447, onde seu pai declara que o filho está com dois anos de idade. E em 1458, em outro registro de cadastro, ele diz que Sandro está com treze anos e acrescenta que aprende a ler na escola (DEIMLING, 2001, p. 7).

Botticelli iniciou sua vida profissional na ourivesaria, mas antes de concluir sua formação nesse ramo, migrou para a pintura e, aos dezoito anos, estava ao lado de um dos pintores mais reconhecidos em Florença em meados do século XV. Fran Filippo Lippi era monge carmelita e mantinha uma relação muito estreita com os Médici, foi com ele que Botticelli iniciou sua formação e com quem permaneceu durante cinco anos em Prato.

Durante esse tempo, aprendeu coisas básicas como o preparo e a mistura das tintas, mas também as técnicas dos frescos e da pintura de quadros. Sob a influência do mestre, pintou suas primeiras obras por encomenda, uma das primeiras foi *A Adoração dos Magos* (1465-67), seguida de suas primeiras virgens: *A virgem e o Menino com um Anjo* (cerca de 1465-67) e *A virgem e o Menino com Dois Anjos e o Pequeno São João Baptista* (1465-70), obras que claramente revelam a influência de Lippi.

Botticelli estabeleceu-se em Florença após encerrar seu aprendizado no ateliê de Lippi, que estava localizado em Prato; e, a partir de 1470, montou seu próprio ateliê. O início da sua carreira foi marcado pela pintura de retratos e histórias bíblicas, o que, na verdade, constituía a maior parte das encomendas dos ricos mercadores de Florença e região. Devemos ressaltar que a

explosão artística do Renascimento florentino não representou uma ruptura com a cultura cristã, da mesma forma que o período medieval não rompe com a cultura clássica como se imagina.

Para Panofsky (2004), na Idade Média, a tendência de imitar a natureza vai aos poucos desaparecendo, permanecendo os motivos cristãos e os motivos pagãos que eram admitidos, se perpassados por significados que ecoassem a atmosfera da época (PANOFSKY, 2004, p. 81-85). Além disso, seu fim era eminentemente pedagógico, instrutivo, voltado para as práticas cristãs. Evidentemente, a igreja representou, no período renascentista, uma fatia importante do mercado consumidor de uma arte, que associava a retomada da concepção clássica de imitação da natureza por meio de uma verdadeira revolução do ponto de vista técnico, a partir dos temas pagãos e cristãos, agora se apropriando de uma proposta mais humanista e realista.

Conhecido pela prodigiosa imaginação, capricho e muita pesquisa em suas composições, Botticelli se destacou também por possuir um repertório artístico bastante variado, indicação de que seguiu as orientações de um dos seus mentores intelectuais, Leon Battista Alberti, que, em seu *Tratado sobre a Pintura*, recomendava que o pintor recolhesse a maior variedade possível de temas, visto que, para ele, a pintura tinha, entre outras coisas, a função de edificar o observador. E orientava o seguinte:

A primeira coisa que proporciona prazer na história provém da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade.

de. Por isso agradam na pintura a copiosidade e variedade (ALBERTI, 1999, p. 128).

Botticelli representou em suas obras histórias bíblicas, retratos, virgens, mitos e lendas clássicas, por meio dos quais expressou sua genialidade, mas não se contentou em apenas pintar alegorias da religião e da mitologia. Segundo Bárbara Deimling (2001), suas telas possuem um “alto teor filosófico, político e religioso que transforma as imagens em chaves que ajudam a compreensão da cultura e da política florentina da segunda metade do século XV” (DEIMLING, 2001, p. 8).

Partimos do princípio de que as relações que se estabelecem entre os textos poético e pictórico renascentistas são claras, não só pelo fato de que há grande semelhança entre suas representações, mas também pelo fato de que alguns autores afirmam que Botticelli e Poliziano participavam das reuniões promovidas pelo mecenas e poeta Lorenzo de Medici, nas quais temas eram discutidos para posteriormente serem retratados ou figurativizados pelos artistas.

Em suas obras, observamos que o processo de composição das imagens não é natural, mas cultural. Os sujeitos poéticos de Botticelli representam alegorias da poesia cultivadas na época. Verificamos que, em sua construção alegórica da *Primavera*, ele representa a Deusa do Amor inserida no jardim mitológico *co-amoenus*, como o faz também o poeta Poliziano, na poesia intitulada “*Il regno di Venere: giardino*” (POLIZIANO, 1988), que acrescentou a nova língua, ou seja, o dialeto florentino ou italiano vulgar ao âmbito da poesia lírica, dramática e narrativa e construiu, assim, um instrumento literário que regeu, também

poeticamente, o confronto ou a recuperação dos valores antigos, dos ideais clássicos, iniciada no Renascimento. Ao inserir “*Il regno di Venere*” em seu livro de poesias, quis mostrar que a matéria do amor se torna, de uma forma ou de outra, parte integrante das *res gestae*, ou melhor, retoma a mitologia romana e o eu poético retoma a alegoria do “amor”.

Visto que seu interesse é efetivamente a pintura, ele não abandona as fontes especificamente pictóricas. Compreende, portanto, a importância da pesquisa histórica de Alberti para a pintura florentina (ARGAN, 2005, p. 23). Seu tratado *Sobre a Pintura* compreende dois aspectos: o primeiro corresponde a um construto teórico que trata dos rudimentos das luzes, mas, sobretudo, da matemática. Alberti expõe as bases geométricas da pintura no sentido de orientar a construção arquitetônica do espaço plástico (ALBERTI, 1999, p. 128). E o segundo estabelece uma conciliação entre a teoria e a literatura humanista, que terá pouco proveito para os pioneiros do Renascimento, mas será fundamental para as novas concepções artísticas que buscam suas raízes na Antiguidade.

Para Argan, “Botticelli se prende sobre o segundo aspecto que é essencialmente humanista e literário” (2005, p. 23, tradução nossa). Essas questões são fundamentais para compreender a produção artística de Botticelli, visto que ele acolhe as sugestões albertianas para realizar suas composições, sua maneira de representar cada parte em movimento, buscando realizar com graça e realismo.

No final do século XV, a cultura humanista pesquisa nos textos clássicos a poesia e a beleza dos discursos e os testemunhos históricos ou exemplo moral. Nesse sentido, o culto à imagem

na pintura de Botticelli é, antes de tudo, os versos de uma analogia, que aos poucos vai se desenhando entre pintura e poesia. Para ele, a pintura é poesia, não somente porque ela é lírica ou porque se aparenta à poesia escrita, mas porque essa analogia lhe permite confrontar a teoria da pintura enquanto conhecimento da natureza ou da humanidade, portanto, a história.

Botticelli é contemporâneo de Leonardo Da Vinci, sendo considerado um pintor do século XV, enquanto Leonardo é considerado por todos um artista do século XVI. Este é o primeiro a conceber a arte como uma pesquisa. A construção estética de Leonardo, que tendeu para uma renovação de todos os valores, resultou em uma profunda crise na tradição pictórica. É a consolidação de um movimento cujo alcance não tem precedentes.

Leonardo rejeita a Antiguidade não no seu valor artístico em si, mas em seu princípio artístico absoluto. A atualidade de sua arte busca a expressão imediata dos sentimentos. Ele também busca valores históricos, mas se funde sobre a crítica e não sobre a aceitação de valores, sobre um interesse passional do presente e não somente sobre a veneração do passado (ARGAN, 2005, p. 12-13). Ele se move a partir de um ponto de vista histórico crítico e laico que se opõe àquele religioso dos primeiros humanistas. Dessa maneira, a Antiguidade pode ser o objeto de um julgamento admirativo, mas não tem força de autoridade sobre o presente.

Essa concepção é igualmente válida para Botticelli, diz Argan: “A Antiguidade adquire um valor puramente ideal, é um alvo de perfeição jamais reencontrado e que não será jamais a terra distante dos arrependimentos e dos desejos” (2005, p. 13, tradução nossa). Assim considerando, a história não poderia instruir, servir de exemplo, nem exercer influência sobre o presente.

Para Policiano e Ficino, assim como para Botticelli, a história não é uma prefiguração de feitos e de pessoas do seu tempo, mas um arquétipo que se encarna no presente, um conjunto de símbolos.

Embora tivesse suas próprias concepções em relação à arte e ao universo em que estava inserido, a maior parte de seus trabalhos foi executada para atender aos interesses dos seus clientes. Segundo biógrafos do artista (ARGAN, 2005; DEIMLING, 2001), em 1481, Botticelli é convocado pelo papa Sisto IV para pintar, juntamente com Cosimo, Rosselli, Ghirlandaio e Perugino, a capela Sistina. Os artistas tinham que se render às pretensões papais, que desejavam não apenas decorar com primor o ambiente interno da capela, mas imprimir nessa decoração a precedência de princípio do poder espiritual em relação ao poder temporal, principal ponto de discórdia entre o imperador e o papa desde a Idade Média (DEIMLING, 2001).

Dessa maneira, a pintura tinha uma função muito importante, como nos informa Michael Baxandall (1991): “contar uma história de forma clara para os simples e facilmente memorizável para os esquecidos e com pleno uso de todos os recursos emocionais que oferece o sentido da visão”. A composição do artista teria que dar conta de expressar sentimentos e significados por meio das expressões corporais e faciais. Para tanto, era necessário dar conta de todo um repertório gestual significativo para a época.

Segundo Baxandall, alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza sua experiência visual é variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura, no sentido de que eles são determinados pela sociedade que exerce influência sobre a experiência individual.

Alberti entendia que a história contada por meio da pintura deveria comover a alma dos espectadores, assim ele escreve em seu tratado: “... a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma” (ALBERTI, 1999, p. 122).

Sandro Botticelli produziu obras baseadas em narrativas bíblicas, literárias e históricas, verdadeiras narrativas repletas de movimentos, expressões e gestos que diziam muito para os espectadores da arte na sua época, quer se trate de obras que atendessem aos interesses da igreja, quer atendessem aos interesses individuais ou, até mesmo, às concepções artísticas do *quattrocento* e do *cinquecento*.

Entre as diversas narrativas pintadas por esse artista, recortamos algumas que nos servirão de base para análise, de modo que possamos discutir as apropriações dos temas clássicos e seus significados para a época do Renascimento em Florença. Em um primeiro momento, analisamos *A Primavera* estabelecendo sua relação com o poema de Ovídio, poeta clássico do século I a. C. Buscamos perceber os significados das representações feitas por um e pelo outro artista a partir dos seus contextos político e social. E, em seguida, realizamos o mesmo exercício com as pinturas.

O REINO DE VÊNUS E O POEMA CALENDÁRIO

Do poema “Calendário ovidiano”, Botticelli retirou inspiração para a elaboração de uma das mais belas e emblemáticas obras do Renascimento italiano. Povoada por seres comuns na li-

teratura greco-romana, estes seres de algum modo aparecem nos *Fastos*, poema escrito por Públio Ovídio Naso, no ano III a.C. e tem como pretensão cantar o calendário romano e suas origens. E inicia com os seguintes versos: “festas do Lácio, anos, origens suas” (SOUZA, 1970, tradução nossa) .

Nascido no ano de 43 a.C., em Sulmona, nos Abruzos, Ovídio foi contemporâneo de Tibulo e Propércio e igualmente um poeta elegíaco. Suas primeiras obras, *Os Amores* e *Arte de Amar*, de conteúdo lascivo, caíram no desagrado do imperador Augusto, que mantinha na época uma política voltada para a recuperação de valores morais supostamente presentes entre os antigos romanos, mas que acreditava estarem se perdendo. Na tentativa de reabilitar-se perante o imperador, Ovídio escreve *Fastos*, obra de conteúdo heroico e cívico, composta por seis livros dedicados aos seis primeiros meses do ano do calendário latino.

FIGURA 1 - SANDRO BOTTICELLI, *PRIMAVERA*. 1482, TÊMPERA SOBRE MADEIRA, 203X321CM



Fonte: Galeria degli Uffizi, Florença.

Na composição da *Primavera*, Botticelli representa a imagem literária escrita por Ovídio no Livro V, correspondente ao mês de maio, em que Zéfiro persegue e violenta Clóris para, em seguida, se arrepender. Zéfiro a transforma em Flora ou Primavera e assim narra o poeta quando canta as Festas Florais da primavera no Lácio:

–“Mas tu quem és? Revela-mo, ó divina!
Opiniões do mundo enturva o erro;
“Ninguém melhor que tu saber-te pode.” –
Disse e calei-me. Eis Flora me responde
(Olor de rosas lhe respira a fala):
– “Vós Flora me chamais; meu nome é Clóris
Transformou-mo a seu uso a Lácia língua.
“Clóris sou pois; fui ninfa nesses campos,
Onde hás ouvido, que em remotas eras
Se lograva áurea vida entre os humanos.
“Se era eu bela... não sei; outrem que o diga
Sei que de minha mãe foi genro um nume.
“Flora a primavera. Eu descuidosa,
Girava a espairecer-me; a espairecer-se
Girava ao longe Zéfiro. Avistou-me;
Avistei-o; ele... Fogo! Eu... Toda sustos!
Eu... a esquivar-me;...o trêfego a seguir-me.
Corro; voa; era alígero; colheu-me;...
Reluto; a força dele excede a minha.
“Para mim rir continua primavera;
Lustroso ano inteiro me atavia
De folhas o arvoredo, o chão de relvas
(OVÍDIO , 1960, p. 282).

Segundo Francastel (1982, p. 259), “as imagens concretas e os versos do poema são frutos de um capricho, já que está ligado a atividades da época, entre eles o tema do jardim”. O sonho do jardim é a dimensão apolínea na qual se espelha a possibilidade utópica da vida coletiva, de uma sociedade mais igualitária e amena. O ideal de jardim está no inconsciente coletivo das sociedades e faz a ligação entre homem e natureza, ou seja, a Grande Mãe ou Natureza.

Aparecem nove figuras, todas de natureza divina (deuses e ninfas), organizadas em três grupos: à direita, o primeiro trio, com Zéfiro, Clóris e Flora (Primavera); ao centro, acima e ao final, Vênus, Cupido e Mercúrio; na metade esquerda, as Três Graças, dançando. No grupo de figuras representadas, destacam-se duas figuras estáveis (relativamente estáticas), ambas vestidas com manto purpúreo e assumindo evidentes sinais de esplendor olímpico. Uma é Vênus (Afrodite) e a outra é Mercúrio com seu caduceu, quase de costas para a ação, mas coordenado com movimentos que o antecedem, especialmente com o que se inicia no gesto da mão de Vênus e no olhar de uma das Graças.

Vênus aparece sob a forma virtuosa, totalmente vestida; com sua mão esquerda, apoia a dobra do manto púrpura e azul com detalhes dourados, acentuando o desenho de sua região ventral proeminente, que constitui o centro vertical e visual da pintura. Sua mão direita está espalmada, voltada para cima, com a palma como se convidasse o espectador a entrar em seu reino. Um véu cobre sua cabeça, ocultando parcialmente os cabelos, que estão atrás do manto, soltos. Sua veste branca é enfeitada com faixas que parecem um colar e cujo desenho realça o contorno dos seios. Destas faixas, pende um medalhão com imagem de difícil identificação.

O deus Mercúrio aparece calçando sandálias aladas e um manto de cor púrpura semelhante ao de Vênus. Sua mão direita eleva-se portando o caduceu (bastão ornado com serpentes entrecruzadas); o deus observa uma pequena nuvem nebulosa situada na extremidade superior esquerda da obra e a movimentação com o caduceu. Dissolver nuvens e alcançar visão celestial: eis a finalidade do saber de Hermes (MARSHALL, 2007).

Cupido sobrevoa Vênus e, assim, paira acima de todas as figuras, com olhos vendados; ele dispara uma flecha cuja cabeça é uma pequena labareda (voltada para cima, o símbolo clássico da paixão) e segue em direção a uma das três Graças que dançam na seção esquerda do quadro. A tríade está igualmente vestida com roupas diáfanas, sendo que as jovens da esquerda e da direita estão com cabelo e colo ornados; a jovem do meio aparece de forma simples e é para ela que a flecha do cupido está apontada. Coordenado por Vênus, Cupido voa em um plano de ação superior, tendo ao seu lado as copas floridas e frutuosas de várias árvores, aparentemente maçãs (fruta de Afrodite). O corpo de Cupido estende-se no mesmo rumo (direita-esquerda) de todo o movimento do quadro e é também o foco de uma série de linhas ordenadoras do desenho. No ambiente representado, há dois grupos formados cada um por três entes. Dois grupos representam temas canônicos do imaginário clássico renascentista: à direita, o rapto de Clóris por Zéfiro; à esquerda, a dança das três Graças¹ (MARSHALL, 2007).

Na cena à direita, o deus do vento entra na imagem por cima, com sua asa e braço esquerdo ilustrando o movimento de

¹ Para a realização da leitura iconográfica dessa obra, apropriamo-nos de uma leitura já realizada pelo historiador da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Francisco Marshall, a quem damos os devidos créditos.

descida. Zéfiro desce dos céus afastando os galhos de uma árvore (um loureiro, possível referência a Lorenzo, financiador da obra, patrono cultural da cidade), perseguindo a jovem, Clóris que o mira assustada e foge, com as mãos estendidas no sentido oposto. Ela passa o braço direito por cima do ventre e sua mão mergulha em uma porção de flores apoiadas por uma ponta do seu vestido e sustentada na parte inferior pela mão esquerda. Ela aparece espargindo flores que tomam conta de todo o ambiente, e estas flores são semelhantes àquelas que se encontram protegidas pelo seu vestido.

Zéfiro tem pele azulada e veste um manto azul que esvoaça por efeito de seu movimento, tem grandes asas e a boca inflada – sinal dos ventos. Sua expressão é viril e impetuosa. O vento oeste, Zéfiro dos gregos e Favonius dos romanos, traz a primavera e é tido como frutuoso. Com base no poema de Ovídio que inspira a cena (*Fastos* V, 2 de maio), podemos identificá-la como a ninfa *Clóris*. A terceira figura do grupo é uma jovem colocada em pé, entre *Clóris* e *Vênus*. Essa cena à direita do quadro é o exemplo clássico de alegoria pictórica renascentista. Uma representação com curvas sinuosas, roupas bem em pleno movimento e minuciosamente enfeitadas com flores das mais diversas.

Temos aqui uma representação dos *Fastos*, de Ovídio, nos versos dedicados ao 2 de maio, onde o poeta, por meio da voz da própria ninfa Flora, narra como Zéfiro perseguiu a ninfa *Clóris*, violentou-a, mas, depois, arrependido, a recompensou transformando-a na ninfa Flora, a jovem localizada entre *Clóris* e *Vênus*, responsável pela floração e pela primavera, bem como por tudo que brota e floresce (no caso, o amor).

Avistei-o; ele... fogo! Eu... toda sustos!
Eu... a esquivar-me;...o trêfego a seguir-me.
Corro; voa; era alígero; colheu-me;...
Reluto; a força dele excede a minha (OVÍDIO,
1960, p. 282).

A Flora, por sua vez, aparece aqui espargindo flores que tomam conta de todo o ambiente, sustentado sobre um grama-do florido. Esse 2 de maio está ligado à época da Florália, uma grande festa primaveril que tomava conta da cidade da Roma antiga entre os dias 28 de abril e 3 de maio, consagrada a Flora, celebrada com cortejos e decorações florais pela cidade. Trata-se aqui de uma alegoria visual da literatura, pois Botticelli compôs a partir dos versos de Ovídio.

Segundo Barbara Deimling (2001, p. 45), a alegoria ovidiana aponta para o círculo erudito de Lorenzo Médici e para as ideias platônicas desenvolvidas por Marsilio Ficino, uma concepção que reunia ideias platônicas e crenças cristãs, sob a forma de uma visão neoplatônica do mundo. A concepção de Ficino consistia em considerar o amor de forma dualista, composto de um desejo físico terreno e por um anseio espiritual voltado para o divino. Seu esforço tendia no sentido de passar do desejo carnal e sensual ao desejo espiritualizado por meio do conhecimento de deus. Essa concepção é bem representada por meio do desejo impetuoso de Zéfiro, tal como Ovídio narra em seu poema, bem como pelo desprendimento de uma das três graças, que se encontra de costas para o espectador, sem joias, para quem Cupido aponta a flecha.

O mito representado é metamórfico, a transformação de *Clóris* sob o ímpeto amoroso de *Zéfiro*, de onde surge *Flora* e, com ela, a primavera, a brotação. Segundo Hibbert (1993), embora essa obra pareça celebrar o triunfo de Lorenzo, O Magnífico, juntamente com *O Nascimento de Vênus*, teria sido encomendado por Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, seu sobrinho. Trata-se de uma composição que celebra o amor, que representa um ritual amoroso de fertilidade.

A segunda tríade apresenta a versão original de Botticelli para o clássico tema da dança das Três Graças. O tema procede da Antiguidade romana e possui diversas versões, especialmente um belo antecedente pictográfico encontrado em Pompeia, desconhecido de Botticelli. O conjunto deste pintor contém um movimento altamente harmônico e bastante intenso, tanto no sentido geral do grupo (acompanhando a ritmo da direita para a esquerda) como em sua lógica interna. Na tradição clássica, as Três Graças assumem diferentes nomes e significados, conforme o poeta ou o intérprete em pauta. Quando trata da composição de uma obra, Alberti propõe que,

Gostaria de ver ainda aquelas três irmãs, as quais Hesíodo deu o nome de Egle, Tália e Eufrosine, pintadas de mãos dadas umas às outras e rindo com as roupas cingidas e bem limpas. Com elas queriam que se entendessem a generosidade, pois uma delas dava, a outra recebia e a outra devolvia o favor recebido, essas etapas deveriam existir em toda generosidade perfeita (ALBERTI, 1999, p. 140).

Botticelli as representa tal como descreve Alberti em referência direta a Hesíodo. As três Graças aqui representam a pureza e a generosidade que coadunam com a efemeridade da vida e os mistérios do amor. Temos, então, uma tela que agrada os olhos pela sua beleza, mas, para além disso, ela está plena de significados pela história que se propõe a contar. Os seres que nela aparecem são todos mitológicos, contudo são todos compostos segundo as formas físicas humanas e, mais, abordam temas conhecidos e reconhecíveis por todos. Celebra também a primavera, estação da floração, e o amor, que é celebrado entre antigos e modernos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Gervácio Batista. **Realismo versus nominalismo e a escrita da história:** questões para o século XXI. Campina Grande, s/d. mimeo.

ARGAN, Giulio Carlo. **A história da arte como história da cidade.** Trad.: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Botticelli.** Genebra: Skira Flammarion. 1989.

ARISTÓTELES. A Poética. In: *Ética a Nicômaco/ Poética.* São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente:** pintura e experiência social na Itália da renascença. Trad.: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BURCKARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália.** Trad.: Vera de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

BURKE, Peter. **Testemunho ocular**: história e imagem. Trad.: Vera Maria Xavier dos Santos, São Paulo: EDUSC, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad.: E. F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre prática e representações. Trad.: M. M. Galhardo. São Paulo: OÍFEL, 1990.

CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa; LIMA, Marinalva Vilar de. **Olhares sobre a historiografia antiga**: diálogos com Tito Lívio. Saarbrücken, Alemanha: Verlag Editora/Novas Edições Acadêmicas, 2017.

DEIMLING, Bárbara. **Botticelli**. Trad.: Sandra Oliveira. Lisboa, 2001.

FARIAS, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: FAE, 1991.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. Trad.: Élcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A realidade figurativa**. Trad.: M. A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GADAMER, Hans Georg. **Verdade e método**. v. 1. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. Trad.: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Relações de Força**: história, retórica e prova. Trad.: Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

_____. Botticelli's Mythologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. v. 8. 1945. p. 7-60.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Trad.: Jacyntho Luis Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HIBBERT, Christopher. **A ascensão e queda dos Médici**: o Renascimento em Florença. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LARIVAILLE, Paul. **A Itália no tempo de Maquiavel**. Trad.: Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura**: textos essenciais. v. I: O mito da pintura. Trad.: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

LIMA, Luiz Costa (Org.). **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

MARSHALL, Francisco. **O mistério do saber e do amor em Botticelli**. Porto Alegre, 2007. Mimeo.

OVÍDIO. **Os Fastos**. Trad.: António Luís Seabra e António Feliciano de Castilho. São Paulo: W. M. Jacksons, 1960.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad.: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PIRES, Francisco Murari (Org.). **Antigos e modernos**: diálogos sobre a (escrita da) história. São Paulo: Alameda, 2009.

PLATÃO. **A República**. Trad.: Ana Paula Pessoa. São Paulo: Sapienza, 2005.

POLIZIANO, A. Stanze per la giostra. In: ORLANDO, S. (Org.) **Poesie italiane**. Milano: Rizzoli, 1988.

RICOEUR, Paul. Para uma hermenêutica da consciência histórica. In: **Tempo e Narrativa** (Tomo III). Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SANTOS, Lauriceia Galdino dos. **Participação feminina na história de Roma**: uma leitura de Tito Lívio. 2009. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, Campina Grande, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Trad.: Rivair Macedo. Bauru-SP: EDUSC, 2007.

SOUSA, João Batista Melo e. Prefácio. In: OVÍDIO. **Os Fastos**. Trad.: Antonio Luis Seabra e Antonio Feliciano de Castilho. São Paulo: Clássicos Jackson, 1960.

WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos**: Estudo sobre a Arte Humanista. Trad.: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1997.

A “ECONOMIA” EM *IL LIBRI DELLA FAMIGLIA*, DE LEON BATTISTA ALBERTI: UMA RELEITURA DE XENOFONTE?

Breno Gomes de Lima Amorim

INTRODUÇÃO

A noção de economia¹ permite-nos analisar as formas de racionalização dos bens materiais e os interesses sociais envolvidos nessa racionalização. O conceito em questão aponta para as práticas econômicas desenvolvidas por uma determinada sociedade, em um período de tempo definido. Trata-se de uma chave explicativa para a compreensão dos modos de aquisição de riquezas e, por conseguinte, das possibilidades de gastos e/ou doações de bens. Portanto, a gestão é um meio de dar o melhor emprego aos bens possuídos, sejam eles públicos ou privados.

Ao analisarmos *I libri della famiglia* (*Sobre a Família*), de Leon Battista Alberti (1404-1472), humanista florentino do século XV, verificamos que o conceito de economia é relevante para a formulação de seu manual familiar e para o sentido que dá ao uso das riquezas, em seu contexto político-social.

¹ O presente texto foi discutido no seminário do Laboratório de Estudos Medievais da USP (LEME), sob a coordenação do Professor Marcelo Cândido da Silva. Algumas alterações foram feitas no texto, após sugestões dadas pelos membros do grupo de pesquisa.

Leon Battista Alberti pertencia a uma família de mercadores importantes da Florença de Baixa Idade Média². Embora os Alberti tenham obtido um lugar de destaque nas atividades econômicas da época, o mesmo não pode ser dito no campo da política. Por conta de rivalidades entre facções políticas (BAXENDALE, 1991, p. 720), no ano de 1401, todos os homens da família Alberti foram expulsos de Florença e só retornaram depois de 1428. O exílio marcou a vida de Alberti, pois, embora sua família fosse florentina, o seu nascimento ocorreu em 1404, na cidade de Gênova (BERTOLINI, 2004; LENOBLE, 2012).

Alberti foi filho ilegítimo do mercador Lorenzo de Benedetto Alberti e Bianca Fieschi. O autor em questão fez seus estudos em Pádua, na escola do humanista Gasparino Barziza; e, em Bolonha, completou o estudo de direito canônico. Por volta de 1430, desempenhou funções na chancelaria papal, a serviço do patriarca Biagio Molin. Com a permissão do papa Eugênio IV, devido a sua condição de filho ilegítimo, recebeu as ordens sacras e participou das atividades da cúria pontifícia (BERTOLINI, 2004).

Como era próprio dos humanistas³ da época, Alberti elaborou obras em diversas áreas do conhecimento, como matemática (*Ludi mathematici*), escultura (*De Statua*), arquitetura (*De pictura*), direito (*De Jure*) e comédia moral (*Philodoxeos*). Em 1432,

2. Sobre as atividades mercantis desenvolvidas pela família Alberti, confira: GOLDTHWAITE, 2009. *A família Alberti, no final do século XIV, estabeleceu uma rede de firmas, ao longo do Mediterrâneo*: “At the end of the fourteenth century Alberti firms were to be found throughout the Florentine network, at London, Bruges, Paris, Montpellier, Avignon, Barcelona, Valencia, Venice, Bologna, Pisa, Rome, Palermo, and Rhodes, and in some places there appear to have been two Alberti companies active at the same time” (GOLDTHWAITE, 2009, p. 73).

3 Alberti pode ser considerado humanista por pertencer a um grupo de homens letrados, com domínio sólido nas línguas clássicas, e por advogar participação nas atividades políticas, em Florença de *Quattrocento*. Sobre a questão, veja: NAJEMY, 2004.

Alberti começa a escrever *I libri della famiglia*, obra em forma de diálogo fictício entre membros de sua própria família. A obra é dividida em quatro livros: 1- *De officio senum erga iuvenes et minorum erga maiores et de educandis liberis*⁴ (Do dever dos velhos para com os jovens e dos jovens para com os mais velhos e da educação das crianças); 2- *De re uxoria* (Da esposa); 3- *Economicus* (Econômico); 4- *De amicitia* (Da amizade) (CASTRO, 2013).

O *Sobre a Família* pode ser considerado um manual familiar ao dar indicações de como ser um bom pai de família ou como educar bem os filhos, mas também reflete o lugar da família Alberti nas atividades políticas e econômicas de Florença, considerando sua condição de exilado. Enfim, a teoria familiar desenvolvida por Alberti diz respeito à própria vivência do autor na sociedade florentina, mas também tem a finalidade de oferecer um modelo de família e, por conseguinte, de sociedade, para seus leitores.

A noção de economia é empregada por Alberti para justificar as atividades econômicas da época. No entanto, não se trata apenas de defender o comércio florentino, mas atribuir sentido moral⁵ aos empreendimentos dos mercadores. Portanto, a análise do conceito em questão deve levar em consideração os benefícios que os mercadores podem dar à sociedade florentina, conforme as orientações de Alberti.

Salientamos que não temos a intenção de atribuir a condição de expoente do pensamento capitalista burguês ao humanista, conforme localiza Clement Lenoble (2012, p. 73), ao citar

4 A obra foi escrita em língua vulgar, mas Alberti atribuiu os títulos em latim.

5 Maria Teresa Ricci, ao analisar a presença de uma vida cortesã no *Sobre a Família*, afirma que “o objetivo fundamental da obra de Alberti é dar uma ‘dignidade’ ao trabalho do ‘mercador’”. Cf. RICCI, 2001, p. 57.

obras como *Der Bourgeois* (1913), de Werner Sombart; e *Le origini dello spirito capitalistico in Italia* (1934), de Fanfani. Assim, a discussão sobre economia não levará em consideração os debates contemporâneos sobre a formação do capitalismo no século XV. Entendemos que a noção de gestão em Alberti serve para dar um uso racional dos bens, tendo em vista a virtude do cidadão florentino.

O presente trabalho analisará o sentido dado por Alberti à noção de economia, quais os elementos importantes para a boa gestão, considerando a avareza, a utilidade dos bens e o uso do tempo. Ao longo das considerações, não perderemos de vista os interesses do autor, ao escrever o *Sobre a Família*, principalmente no que se refere ao envolvimento da família do autor nas atividades mercantes.

Para análise da fonte, selecionamos o livro III (*Economicus*) dos *I libri della famiglia*, conforme edição de 1994 da Einaudi, sob a organização de Francesco Furlan. Para cotejamento, utilizamos a edição feita pela Les Belles Lettres, em 2013.

OIKONOMIA

No livro III do *Sobre a Família*, Alberti dedica a obra a seu amigo Francesco d'Altobianco. O tema central do livro III é a economia, tomando como ponto de partida o exemplo de um bom pai de família⁶. No próêmio do referido livro, o autor afir-

6 Cf. “Tu adunque, Francesco, perché sempre amasti me, sempre a te piacquero le cose mie, leggerai questo buon padre di famiglia, da cui vedrai come prima sé stessi e poi ciascuna sua cosa bene governi e conservi” (ALBERTI, 1994, p. 164). Todas as traduções são nossas.

ma que o bom pai de família deve governar e conservar de forma satisfatória a sua própria pessoa e os respectivos bens. Destarte, dentro do corpus documental, o livro em questão possibilita a análise do conceito de “economia”.

No próêmio, Alberti afirma tentar fazer uma imitação da obra *Econômico*, do escritor grego Xenofonte⁷. A referência ao escritor grego não é gratuita, pois, ao tratar do tema, sugere se respaldar na tradição clássica⁸. A referência ao mundo antigo é trazida para o presente do autor, com a intenção de justificar suas formulações sobre a melhor forma de ser um pai de família exemplar e, por conseguinte, ter condições de governar e conservar a sua família⁹ e os bens. Portanto, não temos nenhuma pretensão de estabelecer uma genealogia do pensamento albertiano, mas perceber os usos da Antiguidade em um escritor pertencente ao Humanismo.

A noção de *Oikonomia* abrange o sentido de administração da casa (AGAMBEN, 2011, p. 17). Ao analisarmos a etimologia de noção em questão, percebemos a sua relação com as atividades do âmbito privado, conforme a palavra grega *oikia* (casa). Agamben (2011, p. 17) assinala que, ao se analisar o sentido da administração da casa, é importante perceber a própria configuração da noção de família (*oikos*). Segundo o intelectual

7 “[...] e in quale tu possa comprendere ch'io volli provare quanto i' potessi imitare quel greco dolcissimo e suavissimo scrittore Senofonte” (ALBERTI, 1994, p. 164).

8 Em nossa dissertação, discutimos a recepção de Alberti aos escritores da Antiguidade. Cf. AMORIM, B. G. L., 2016.

9 Giorgio Agamben analisa a noção de *oikonomia* em Xenofonte e apresenta a etimologia da palavra *oikonomia*: “This ‘administrative’ paradigm defines the semantic sphere of the termo *oikonomia* (as well as that of the verb *oikonomein* and the noun *oikonomos*) and determines its gradual analogical extension outside its original limits” (AGAMBEN, 2011, p. 18-19).

italiano, *oikos* não pode ser definido de acordo com a noção de família nuclear estabelecida na modernidade, mas a partir de “um organismo complexo composto de relações heterogêneas”¹⁰ (AGAMBEN, 2011, p. 17).

Agamben nos chama atenção para a particularidade dos conceitos. Uma noção deve ser estudada de acordo com suas particularidades, considerando sua historicidade. Portanto, o sentido de economia oriundo da Antiguidade difere-se da noção formulada por Alberti, por exemplo.

Em *Econômico*, o escritor grego introduz o tema da administração doméstica, recorrendo a um diálogo entre Sócrates e Critóbulo: “Eu o ouvi, um dia, conversando sobre a economia, a administração do patrimônio familiar, nesses termos [...]” (XENOFONTE, 1999, p. 3). O diálogo apresentado por Xenofonte discute sobre a finalidade da economia. Em outro momento do diálogo, a discussão trata da utilidade dos bens: “Ah! As mesmas coisas são riqueza para quem sabe usá-las e não são riqueza para quem não sabe. Flautas, por exemplo, para quem não sabe tocar bem são riqueza e, para quem não sabe, nada mais que pedras inúteis” (XENOFONTE, 1999, p. 5-6). Nesse momento do diálogo, Sócrates tenta convencer Critóbulo sobre a serventia dos bens possuídos.

Nesse sentido, o que nos interessa aqui não é o exercício comparativo entre as obras de Xenofonte e Alberti, mas situar a apropriação de um conceito, atentando para suas especificidades temporais e espaciais. Quando Alberti lança mão de uma noção cara ao mundo antigo, devemos interrogar quais interesses estão

10 Agamben (2011, p. 17) cita a divisão feita por Aristóteles, em *Política*, para tratar dessas relações heterogêneas que formam o *oikos*: relações entre senhores e escravos, pais e filhos e marido e esposa.

relacionados com a sua utilização. No caso em questão, a economia dos bens particulares é justificada enquanto uma proposição ética encontrada na obra de Xenofonte. Assim, a utilização, por parte de Alberti, de escritores da Antiguidade, aí incluindo Xenofonte, mais do que a demonstração de uma erudição própria dos humanistas italianos, pretende servir de fundamentação para as proposições teóricas lançadas por esses intelectuais.

A definição do conceito em análise, por parte do humanista, diz respeito à condição de gerir bem os assuntos familiares. Antes de qualquer reflexão sobre a sociedade florentina da época, Alberti está preocupado em fundamentar a importância da família e, principalmente, do pai de família, para a organização da sociedade. Em Alberti, qualquer noção de administração das riquezas converge para a célula familiar.

Para a análise do conceito de “economia”, é necessário estabelecer relações com outras noções, a exemplo de avareza, uso racional do tempo e utilidade do dinheiro. Essas noções abarcam os elementos discursivos usados por Alberti, para fundamentar sua visão de como o pai de família deve proceder em relação aos seus bens.

A avareza é um dos temas abordados por Alberti, ao por em cena um diálogo entre os membros da família Alberti: Gianozzo¹¹, membro mais velho da família Alberti, e Lionardo, jovem letrado¹². Gianozzo aconselha Lionardo sobre a utilidade do dinheiro:

11 Gianozzo é a figura central do livro III, para a discussão sobre a gestão dos bens em Alberti. Segundo Michel Paoli: “La conservation de la richesse, et spécialement la *masserizia* (bonne gestion, gestion parcimonieuse) est en effet au coeur du discours de Gianozzo, pourtant présenté comme un vieux marchand expérimenté” (PAOLI, 2013, p. 121-153).

12 Sobre o uso do diálogo em Alberti, cf.: FURLAN, Francesco, 2003.

Agora, meu caro Lionardo, sou prudente e conheço que aquele que rejeita seu bem é louco. Aquele que não experimentou o quanto é doloroso e ilusório precisar do agradecimento de outros por suas necessidades, ignora o quanto o dinheiro é útil (ALBERTI, 1994, p. 169).¹³

Alberti confere aos bens, em geral, e, ao dinheiro, particularmente, uma dimensão importante para a solução dos gastos que se apresentam no seio familiar. O uso do dinheiro deve satisfazer às necessidades dos indivíduos e a sua falta pode ser considerada uma situação dolorosa. Na mesma fala, Gianozzo diz: “É preciso poupar e se guardar das despesas supérfluas como um inimiga mortal” (ALBERTI, 1994, p. 170)¹⁴. Para o humanista, o uso do dinheiro e a racionalidade dos bens são relevantes para a noção de gestão.

Ao falar sobre a necessidade de se ter atenção pelo uso adequado do dinheiro, Gianozzo introduz uma discussão sobre a avareza. Alberti critica quem usa o dinheiro sem ter uma boa finalidade:

Nada é mais contrário à fama e à amabilidade dos homens que a avareza. Terá alguma virtude suficientemente clara e nobre para não ser obscurecida e oculta pela avareza? E é fato detestável que a alma dos homens muito parcimoniosos e avaros esteja sem interrupção habitada e consumida por um grande e profundo tormento.

13 “Testé, Lionardo mio, sono io prudente, e cognosco chi getta via il suo essere pazzo. Chi non ha provato quanto sia duolo e fallace a’ bisogni andare pelle mercé altrui, non sa quanto sia utile il danaio.”

14 “Figliuoli miei, e’ si vuole essere massaiu, e quanto da uno mortale inimico guardarsi dalle superflue spese.”

to: ora eles esgotam-se em acumular, ora eles se lamentam por terem feito qualquer despesa, esses males castigam sempre os avaros. Eu jamais os vejo felizes, jamais eles gozam da menor parte de sua fortuna (ALBERTI, 1994, p. 170)¹⁵.

O contraponto da *masserizia* é a avareza. O humanista chama a atenção de quem não vê utilidade em suas riquezas e está mais preocupado com o acúmulo desenfreado ou com qualquer despesa que, porventura, possa ter posteriormente. Por outro lado, Alberti entende que o bom administrador sabe da importância de seus bens e os emprega da melhor forma possível. Portanto, podemos afirmar que o autor do *Sobre a Família* encontra uma justa medida, ao defender o uso racional dos bens e criticar tanto a pobreza, quanto o acúmulo e o uso desenfreado das riquezas.

Alberti compreende que a economia tem a finalidade de racionalizar os gastos de uma família e da sociedade. Conforme a afirmativa de Gianozzo: “para todo gasto que não seja verdadeiramente necessário, eu não vejo outra origem que não seja a loucura” (ALBERTI, 1994, p. 171)¹⁶. A economia justifica os gastos que são úteis e mantém o equilíbrio material das famílias e, por extensão, da sociedade.

Gianozzo, ao expor sua concepção de racionalização dos bens materiais, indica que os gastos inúteis levam à ruína da família.

15 “Nulla si truova tanto contrario alla fama e grazia degli uomini quanto la avarizia. E qual sarà sí chiara e nobile virtù alcuna, la quale non stia oscurata e isconosciuta sotto della avarizia? Ed è cosa odiosissima quanto al continuo abita in l’animo degli uomini troppo stretti e avari, gran rodimento e grave molestia ora affannata in congregare, ora adolorata per qualche fatta spesa, le quali cose pessime sempre vengono agli avari. Mai gli veggio lieti, mai godono parte alcuna delle sue fortune.”

16 “Ogni spesa non molto necessaria non veggio io possa venire se non da pazzia.”

lia e de toda a Florença. Em seguida, o velho mercador indaga a Lionardo qual a definição das pessoas que gastam o dinheiro com coisas desnecessárias. Diz o velho Gianozzo: “Penso que nada será mais apto a arruinar não somente uma família, mas uma comuna, um país, esses que..., como se chama nos livros, aqueles que gastam sem razão?” (ALBERTI, 1994, p. 171)¹⁷. A resposta de Lionardo para a pergunta feita foi *pròdigi* (pródigos). Em seguida, Gianozzo não vê problema na definição apresentada, mas diz que essa palavra poderia ser substituída por outra, quando diz: “Chama-os como tu queiras” (ALBERTI, 1994, p. 171-172)¹⁸.

A pergunta feita pelo ancião, antes de indicar uma preocupação com a definição de uma palavra, tem a finalidade de ressaltar os prejuízos trazidos por quem não tem atenção pelo bom uso dos bens materiais. Clement Lenoble (2012) afirma que Alberti recorre às referências da Bíblia e dos Pais da Igreja, a exemplo das parábolas do rico insensato (Lc 12: 13-21) e do filho pródigo (Lc 15: 11-32), para justificar os males de quem não segue um comportamento econômico satisfatório, denunciando tanto quem acumula riquezas, quanto os que gastam as riquezas com coisas supérfluas.

Contra um comportamento econômico que não se adequa ao bem das famílias, o autor sugere a necessidade de gerir de forma satisfatória os assuntos domésticos. Portanto, a *masserizia* (administração da casa) é o meio mais eficaz para o uso da riqueza, na escrita de Leon Battista Alberti. Gianozzo diz:

17 “Pon mente che niuna cosa piú sarà atta a fare ruinare non solo una famiglia, ma uno comune, uno paese, quanto sono questi..., come gli chiamate voi ne’ vostri libri, questi e’ quali spendono senza ragione?”

18 “Chiamali come tu vuoi. S’io avessi di nuovo a imporli nome, che potre’ io chiamarli se non molto male che Iddio loro dia? Sviàti che e’ sono da sé molto, e’ isviano altrui.”

Eu direi que, para mim, a utilidade da administração da casa é a seguinte: se me encontro a possuir alguns bens, eu me encontro, graças a Deus, numa situação suficientemente boa, - eu posso dizer que isso é mais vantajoso para a administração da casa que por qualquer outra indústria (ALBERTI, 1994, p. 175)¹⁹.

Para o humanista, a economia passa pelo crivo da *masserizia*. Nesse contexto, um ponto a ser levado em consideração é a importância do meio familiar, a casa, para que a administração possa ser realizada. Em Alberti, a gestão dos bens parte do nível elementar da casa. Sendo assim, ao estudarmos o conceito em questão, podemos verificar em que medida as formulações econômicas sobre economia doméstica servem para analisar *I libri della famiglia* como um manual familiar que reflete a experiência do autor, na sociedade florentina da época.

Ao considerar a administração da casa como elemento central da economia, Alberti rejeita o acúmulo e os gastos sem utilidade, por parte do chefe de família. Eis a consideração de Gianozzo sobre a *masserizia*:

É porque tu observas que não gastar e não saber utilizar as coisas necessárias é um prejuízo. Mas visto que a administração da casa consiste em utilizar e conservar as coisas, veremos quais coisas é preciso utilizar e conservar. E antes de tudo, eu julgo que querer utilizar e conservar os bens

19 “E dicovi tanto, a me questo giova la masserizia: se io mi truovo in fortuna alcuna, come mi truovo, grazia d’Iddio, mezzanamente ben posto, io vi posso dire avermivi piú per masserizia che per altra industria alcuna.”

de outro seria arrogância, violência perfeita, injustiça. Digo bem? (ALBERTI, 1994, p. 177)²⁰

A pergunta direcionada a Lionardo tem efeito retórico, para tentar persuadir seu interlocutor, em relação aos benefícios da administração doméstica. A fala do ancião também chama a atenção dos que, porventura, tenham interesse nos bens alheios.

No diálogo do *Sobre a Família*, Gianozzo tenta persuadir Lionardo sobre a importância da economia. Como visto, o governo doméstico é o elemento central do conceito analisado na pesquisa. Não há como desprezar a família, na concepção albertiana de economia. No livro III, Lionardo acolhe os conselhos de seu parente mais velho e articula a *masserizia* com o civismo:

Nenhuma administração da casa será jamais totalmente perfeita que a vossa. Hoje nós aprendemos não somente o que é a verdadeira administração doméstica, mas ao mesmo tempo a viver o civismo perfeito, a tornar-se virtuoso, a praticar a virtude, a viver feliz e a fazer as coisas das quais não se duvidam [...] (ALBERTI, 1994, p. 181).²¹

Lionardo agradece ao ancião as lições recebidas sobre a *masserizia*, mas reconhece que essas lições servem também para

20 “Però vedi tu ch’egli è danno questo non spendere e non sapere usare le cose al bisogno. Ma poiché la masserizia sta in usare e serbare le cose, veggiamo quale cose s’abbino a usare e serbare. E qui in prima a me pare che volere usare e serbare le cose altrui sarebbe o arroganza, o violenza al tutto o ingiustizia. Dico io bene?”

21 “Niuna masserizia tanto sarà mai quanto questa vostra perfettissima. Oggi impariamo non solo quale sia la vera masserizia, ma insieme l’ottimo civilissimo vivere, diventare virtuoso, adoperare la virtù, vivere lieto e fare cose delle quali non dubiti.”

aprender a ser um homem virtuoso e praticar o civismo. A economia, mesmo que tenha seu elemento basilar na célula familiar, destina-se a justificar práticas cívicas. O bom cidadão é aquele que governa a casa de forma satisfatória (*masserizia*) e, assim, contribui para o sucesso da cidade.

Ao analisar *I libri della famiglia* quanto à noção de economia, é preciso considerar a relevância que o autor dá para a noção de família, como também para a participação de sua própria família nas discussões políticas e econômicas da sociedade florentina da época. Alberti defende o governo doméstico e tece considerações sobre a participação de suas famílias nos cargos políticos. Por meio de Gianozzo, Alberti expõe a importância da família para a economia:

Pela natureza, o amor e a piedade fazem que eu prefira a família mais que tudo. E para governar a família, há necessidade dos bens; e para conservar a família e os bens, é preciso de amigos que te aconselhem e que te ajudem a suportar e a evitar as fortunas contrárias; e para usufruir dos bens graças a seus amigos; para usufruir da família e da amizade, convém adquirir alguma consideração e uma honorável autoridade (ALBERTI, 1994, p. 196)²².

Para Gianozzo, a família é o primeiro lugar em que a ação da gestão deve acontecer, mas essa gestão deve vir acompa-

22 “Da natura l’amore, la pietà a me fa piú cara la famiglia che cosa alcuna. E per reggere la famiglia si cerca la roba; e per conservare la famiglia e la roba si vogliono amici, co’ quali ti consigli, i quali t’aiutino sostenere e fuggire l’averse fortune; e per avere con gli amici frutto della roba, della famiglia e della amicizia, si conviene ottenere qualche onestanza e onorata autorità.”

nhada de uma rede de pessoas conhecidas que podem dar conselhos quanto à melhor maneira de usufruir dos bens e, em caso de necessidade, ajudar a superar a crise. Destarte, a gestão dos bens considera a importância da família para o uso racional das riquezas e para a formação de uma rede de amizade²³ que, em tempos de infortúnios, possa ajudar a quem necessita.

Outro elemento importante, para a análise da noção de economia, é o uso racional do tempo. Conforme o diálogo albertiano, o tempo deve ser utilizado de forma útil, desconsiderando atividades ociosas. Eis o que diz Gianozzo, sobre o tempo:

Eu disse que a administração da casa consiste em bem utilizar as coisas não menos que as conservar, verdade? Então, nisso que concerne o tempo, eu procuro bem utilizá-lo, e eu me aplico a jamais perder nada. Eu emprego muito do tempo possível às atividades louváveis, eu não o emprego em coisas vis, eu não gasto mais tempo com coisas que não são necessárias fazê-las, por bem (ALBERTI, 1994, p. 186).²⁴

Para que a gestão dos bens seja proveitosa, os indivíduos devem rejeitar a perda de tempo com atividades vis. O ancião prossegue com sua reflexão sobre o uso racional do tempo:

É porque, meus filhos, é preciso ter conta do tempo e, segundo o tempo, distribuir as coisas,

23 Alberti elabora uma reflexão sobre a amizade no livro IV do *Sobre a Família*.

24 “Dissi io la masserizia sta in bene adoperare le cose non manco che in conservalle, vero? Adunque io quanto al tempo cerco adoperarlo bene, e studio di perderne mai nulla. Adopero tempo quanto piú posso in essercizii lodati; non l’adopero in cose vili, non spendo piú tempo alle cose che ivi si richiegga a farle bene.”

se ocupar, jamais perder uma hora do tempo. Eu poderia vos dizer o quanto o tempo é uma coisa preciosa, mas os outros o dizem com uma eloquência mais rebuscada que a minha, com uma grande força de entendimento, com uma grande abundância de saber. Eu vos advirto somente a não perder tempo. Faça como eu (ALBERTI, 1994, p. 187).²⁵

O velho Gianozzo aconselha Lionardo a organizar o tempo da melhor forma possível. Para isso, o ancião, embora reconheça a importância de obras eloquentes e rebuscadas sobre o tema, apresenta-se como próprio exemplo a ser seguido pelo jovem. Gianozzo se apresenta como um ancião que sabe aproveitar bem o tempo, a partir de sua rotina, ao realizar todas suas atividades durante o dia, não perder tempo com o sono e, antes de dormir, avaliar se todas as atividades programadas foram observadas²⁶.

Alberti também associa o uso do tempo com a *masserizia*. O humanista afirma, por meio de Gianozzo, que, para uma boa gestão dos bens, não dever ser levado em consideração apenas a perda de tempo, mas o uso racional do tempo, de acordo com as funções que cada membro da família deve realizar. Gianozzo diz:

25 “Per questo, figliuoli miei, si vuole osservare il tempo, e secondo il tempo distribuire le cose, darsi alle faccende, mai perdere una ora di tempo. Potrei dirvi quanto sia preziosa cosa il tempo, ma altrove sia da dirne con piú elimata eloquenza, con piú forza d’ingegno, con piú copia di dottrina che la mia. Solo vi ricordo a non perdere tempo. Così facciate come fo io.”

26 “La mattina ordino me a tutto il dí, il giorno seguo quanto mi si richiede, e poi la sera inanzi che io mi riposi ricolgo in me quanto feci il dí. Ivi, se fui in cosa alcuna negligente, alla quale testé possa rimediarmi, subito vi supplisco: e prima voglio perdere il sonno che il tempo, cioè la stagione delle faccende. Il sonno, il mangiare e queste altre simili posso io recuperare domane e satisfarle, ma le stagioni del tempo no (...)” (ALBERTI, 1994, p. 187-188).

[...] É preciso que cada um faça o que lhe pertence, ninguém perderá tempo, se a mulher se ocupa das crianças pequenas, se ela cuida de seus bens, e se ela é capaz de toda administração doméstica, se as crianças se empregam a aprender, se os outros cuidam a fazer bem e com diligência isso que os velhos lhes ordenaram (ALBERTI, 1994, p. 197).²⁷

O humanista estabelece funções que os membros de uma família devem cumprir para que haja uma boa gestão dos bens. O pai de família²⁸ deve ser responsável por aqueles que estão sob suas ordens, prover a casa com os bens necessários e contribuir com atos virtuosos para o bem de Florença. Da mesma maneira, as mulheres e as crianças precisam ocupar seu tempo com atividades que lhes são próprias. A boa gestão do tempo se efetiva quando cada membro da família se ocupa apenas de suas atividades e não realiza a dos outros. Conforme afirma Gianozzo: “É preciso ordenar a cada um aquilo que sabe e pode fazer” (ALBERTI, 1994, p. 197)²⁹.

A condenação da avareza, a importância da administração doméstica e o uso racional do tempo são elementos funda-

27 “[...] Anzi se ciascuno farà quello se gli apparterrà; se la donna governerà e’ picchini, custodirà le cose, e proverà a tutta la masserizia domestica in casa; s’e’ fanciulli studieranno d’imparare; se gli altri attenderanno a fare bene e diligente ciò che da’ maggiori loro sia comandato.”

28 No livro I do *Sobre a Família*, Alberti tece considerações sobre a importância do chefe de família para sua prole. Por conseguinte, a esposa deve se preocupar com os assuntos domésticos, principalmente do nascimento dos filhos e de sua educação. Os pais devem orientar seus filhos para que tenham uma boa educação e tenham condições de ser bons cidadãos.

29 “Maisí, a questo modo non si lasciono perdere tempo: comandisi a ciascuno cosa quale sappi e possa fare.”

mentais para a análise do conceito de economia no *I libri della famiglia*, de Leon Battista Alberti. O conceito escolhido nos proporciona um caminho de pesquisa: como o corpus documental trata da formulação de uma ética econômica³⁰? Dessa maneira, a economia é analisada conforme proposições de comportamentos econômicos lançados por Alberti, levando em consideração a vivência do autor na sociedade florentina. Trata-se de observar como a noção serve de esteio para justificar ações econômicas, mas sem perder de vista o lugar social de Alberti, a própria história de vida do autor³¹ e o caráter de emulação do *Sobre a Família*.

OIKONOMIA E ÉTICA ECONÔMICA

A noção de *oikonomia*, embora aponte para um conjunto de atividades propostas no âmbito econômico, encontra seu ponto central na formulação de uma ética, por parte de Alberti. Assim, mesmo que tenhamos apresentado, por exemplo, o significado de *masserizia*, a noção de *oikonomia* ficaria deficitária, pois, para a análise das possibilidades do conceito, não se pode deixar de lado as intenções éticas, no que concerne às práticas econômicas sugeridas pelo autor.

Ademais, para análise do conceito, devemos considerar em qual contexto social o autor articula *oikonomia* e ética econômica. O corpus documental faz referência à Florença do século

30 Para uma discussão sobre a noção de gestão dos bens na formulação de ética econômica, ver debate proposto por Valentina Toneatto (2010, p. 71-96).

31 A obra, além de apresentar uma reflexão sobre a sociedade de Florença, em fins do século XV, diz muito da atuação de Alberti e de sua família, em relação às atividades econômicas desenvolvidas na época.

XV, em um período de transição do período comunal para a ascensão da família Médici, com Cosme de Médici, em 1434 (TANZINI, 2010, p. 67). Segundo Lorenzo Tanzini (2010, p. 67), o regime comunal, em sua forma oligárquica, entra em declínio com a má gestão financeira e militar realizada pela família Albizzi. Alberti acompanha a dissolução da centralização de algumas famílias, nas instituições políticas do regime comunal, e a consolidação dos Médici³².

Considerando os conflitos políticos (NAJEMY, 2006) entre grupos de famílias³³ em Florença, a família Alberti se notabiliza pela participação ativa nos assuntos políticos e econômicos da cidade. Ao final do século XIV e início do XV, os Alberti estabeleceram uma rede internacional de mercadores e banqueiros pela Península Itálica e pela Europa (BAXENDALE, 1991, p. 740). No entanto, a experiência do exílio, por conta das rivalidades políticas, marca a história da família e do próprio Leon Battista Alberti.

O *Sobre a Família* é a expressão da experiência vivida por Alberti, na sua condição de filho ilegítimo e de exilado. Embora a família Alberti não tenha tido grandes prejuízos com a situação de exílio³⁴, é perceptível a presença da realidade social de sua família na escrita da obra (BAXENDALE, 1991, p. 738). Conforme afirma John Najemy (2006), mesmo que tenha feito uma

32 “A Firenze, le difficoltà di gestione finanziaria e militare furono troppo grandi per l’oligarchia guidata dalla famiglia Albizi, che finì per soccombere nel 1434 consegnando la città al dominio di fatto del banchiere Cosimo de’ Medici” (TANZINI, 2010, p. 67).

33 Os guelfos e gibelinos abrangem grupos de família que disputam o poder político de Florença.

34 Baxendale afirma que a família Alberti não entrou em declínio com o exílio de 1401. A autora cita a proximidade da família com o papado e a sua rede de negócios como razões para o não declínio dos Alberti.

obra em que fala de famílias de elite, Alberti não deixa de retratar o seu lugar social³⁵.

Najemy insere o *Sobre a Família* no estabelecimento de uma tradição de escrita familiar, entre os séculos XIV e XV. Os escritos de família³⁶, que abrangiam desde memórias de família até reflexões sobre atividades mercantis, tratam de imagens elaboradas pelos próprios grupos de famílias de elite (LECLERC, 2013, p. 223). Destarte, a questão que se coloca, em torno do lugar social do humanista, é a seguinte: a noção de *oikonomia* é a expressão de uma ética econômica construída a partir do lugar social do autor?

No *Sobre a Família*, Alberti elabora uma reflexão sobre comportamentos econômicos adequados, tendo por eixo discursivo sua condição de membro de família de mercadores de Florença. Não é possível tratar de ética econômica em Alberti sem levar em consideração a atuação dos mercadores em Florença. Assim, Patrick Gilli (2011, p. 265) afirma que o comércio e as atividades bancárias foram os setores mais dinâmicos da economia na Baixa Idade Média.

Richard Goldthwaite (2009, p. 56), ao analisar a economia de Florença na Baixa Idade Média, mostra como os comerciantes da região formaram uma rede de contatos em várias cidades italianas e na Europa. De certa forma, a cidade de Flo-

35 “Most famous among idealized views of the Florentine family is the ambivalent perspective of Leon Battista Alberti, the illegitimate son and grandson of exiles. The *Libri della famiglia*, written in the 1430s, contain some of the most lyrical and fulsome expressions of love, unity, and solidarity within a great family. Alberti was no doubt representing the ideology and rhetoric of the elite families, but just as surely he injected ironic contradictions and tensions into these representations” (NAJEMY, 2006, p. 224).

36 Além do *Sobre a Família*, há os livros de família chamados *Ricordanze*. Sobre a questão, Cf. LECLERC, Elise, 2013. p. 283-324.

rença liderou os postos de comércio na rede internacional de negócios. Nesse contexto, situamos a participação da família Alberti nessa rede internacional. Baxendale (1991, p. 740) afirma que os membros da família Alberti possivelmente migraram para as cidades onde tinham estabelecimentos comerciais, a exemplo de Pádua, Veneza, Roma, Montpellier, Londres, Paris e Bruges, com a situação de exílio.

Em Alberti, a noção de *oikonomia* reflete a visão do autor sobre ética econômica, considerando a participação de sua família nas atividades mercantes da época. Então, as considerações sobre economia traduzem o desejo de Alberti em dar sentido ao lucro obtido nas transações comerciais, por exemplo.

O *Sobre a Família* possibilita a justificação das práticas mercantes, ao mesmo tempo em que dá sentido ao uso do dinheiro. Gilli (1997, p. 309-326) afirma que os humanistas do século XV construíram uma visão do uso do dinheiro que se distancia do discurso da pobreza voluntária defendida por ordens mendicantes e pelos humanistas do século XIII. Não pretendemos aqui estabelecer uma espécie de história intelectual na Baixa Idade Média, nem estabelecer vínculos genealógicos do pensamento albertiano sobre ética econômica, mas situar um discurso que reflete a mudança³⁷ de comportamento de um grupo laico em relação ao uso dos bens.

Ao falarmos de mutação no discurso sobre a importância dos bens materiais para a sociedade, para os humanistas do século XV, queremos indicar que um grupo de intelectuais passou a ter

37 “Cette mutation des valeurs, qui est survenue finalement brusquement, est assurément à mettre en relation avec la position sociale des humanistes dont une partie est mieux assise, bénéficiant à titre privé des largesses de mécènes intéressés, ou à titre public d’une fonction dans les chancelleries ou à la Curie” (GILLI, 1997, p. 325).

influência nas decisões políticas da cidade, e, ao mesmo tempo, defendeu as atividades econômicas praticadas por eles e seus familiares. Assim, qualquer consideração sobre ética econômica em Alberti parte de sua filiação a um grupo de homens letrados que participavam das decisões políticas e econômicas de Florença.

Portanto, o conceito de *oikonomia* deve ser operacionalizado, considerando uma ética econômica formulada por Alberti a partir de seu pertencimento a uma família de mercadores e dos vínculos com um grupo de homens letrados que advogam por atuação nas decisões políticas da cidade e que se valem dos escritores da Antiguidade para a justificação de suas proposições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final do diálogo do livro III, Lionardo agradece os conselhos recebidos sobre economia. Trata-se do reconhecimento de um parente mais jovem pela experiência de um parente mais velho. Lionardo diz:

Foi muito útil conosco ao dizer tudo isso que se possa entender da administração doméstica, e mais ainda do modo de administração doméstica dos bens, e em que modo se governa a família. E me parece que tudo isso é necessário para viver, absolutamente tudo, Gianozzo, nos tem ensinado a ser administrador doméstico (ALBERTI, 1994, p. 274).³⁸

38 “Molto più fu utile con noi dicendo tutto ciò che della masserizia si possa udire, e più ancora in che modo si sia massaiò della roba, e in che modo si regga la famiglia. E pare a me di tutte le cose necessarie al vivere, di tutte Giannozzo ci abbia insegnato essere massaiò.”

Com o reconhecimento de Lionardo, Alberti sintetiza a sua definição de *oikonomia*. Aqui temos que levar em consideração que a noção de economia, nos *Libri della famiglia* encontra sua primeira expressão no lócus familiar. Portanto, a *masserizia* é uma forma utilizada por Alberti para tratar da questão da administração dos bens. Toda produção de riquezas deve ser controlada pelas famílias. O bom gestor é aquele que dá provisão dos bens possuídos por sua família.

A *masserizia* também é o melhor meio para a boa gestão da cidade florentina. Em Alberti, a *oikonomia* está acompanhada da capacidade que os envolvidos nas atividades comerciais têm em preservar os bens citadinos. Desse modo, a *oikonomia* formula uma ética econômica ao defender comportamentos econômicos que devem ser seguidos para o bem de Florença. A virtude do florentino estaria na sua boa reputação quanto à capacidade de bem gerir os bens.

Alberti finaliza o livro III com uma orientação final de Gianozzo para seu parente mais jovem: “[...] Então faz assim: que os gastos sejam iguais ou inferiores às entradas, e em toda coisa, gestos, falas, pensamentos e ações sejam justos, verídicos e administradores. Assim, vocês serão afortunados, amados e honrados” (ALBERTI, 1994, p. 277)³⁹. A fala do ancião retrata uma visão da economia que está ancorada na possibilidade de engrandecimento da virtude individual e, por extensão, do reconhecimento dessa virtude por parte de outros cidadãos.

A noção de *oikonomia*, no *Sobre a Família*, mostrou-se útil para: análise das atividades econômicas desenvolvidas

39 “Adunque così fate: sian le spese pari o minori che la intrata, e in tutte le cose, atti, parole, pensieri e fatti vostri siate giusti, veritieri e massai. Così sarete fortunati, amati e onorat.”

em Florença no século XV; formulações sobre ética econômica oriundas dos humanistas e dos escritores da Antiguidade; e, particularmente, contribuição de Alberti no pensamento econômico de Quattrocento. Enfim, a gestão dos bens é um conceito que permite entender como as sociedades medievais constroem visões acerca da utilidade das riquezas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. The mystery of economy. In: **The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government** (Homo Sacer II, 2). Trans. Lorenzo Chiesa, Matteo Mandarini. Stanford: Stanford University Press, 2011.

ALBERTI, Leon Battista. **I libri della famiglia**, A cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Nuova edizione a cura di Francesco Furlan, Torino, Einaudi, 1994.

_____. **De la famille**. Trad.: Maxime Castro. Les Belles Lettres, 2013.

AMORIM, B. G. L. **Diálogos entre antigos e modernos: a recepção da Antiguidade Clássica no *Sobre a Família* de Leon Battista Alberti**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, Campina Grande, 2016.

BAXENDALE, S. F. Exile in Practice: The Alberti Family in and out of Florence. In: **Renaissance Quarterly**, v. 44 (Winter, 1991), p. 720-756.

BERTOLINI, Lucia. Leon Battista Alberti. In: **Nuova informazione bibliografica**, I (2004), p. 245-287.

FURLAN, Francesco. **Studia Albertiana: Lectures et Lecteurs de L.B. Alberti**. Paris Torino: J. Vrin. Nino Aragon, 2003.

GILLI, Patrick. **Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval (século XII-XIV)**. Trad.: Marcelo Cândido da Silva e Victor Sobreira. Campinas: Editora da Unicamp/Editora UFMG, 2011. p. 265.

GILLI, Patrick. La place de l'argent dans la pensée humaniste italienne au XVe siècle. In: **Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public**, 28^o congrès, Clermont-Ferrand, 1997. L'argent au Moyen Âge. pp. 309-326.

GOLDTHWAITE, Richard. A. **The Economy of Renaissance Florence**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

LECLERC, Elise. La tradition florentine des 'livres de famille' et le De Familia de L.B. Alberti. In: PAOLI, M (org.). **Les livres de la famille d'Alberti: sources, sens, influence**, Paris: Classique Garnier, 2013. p. 283-324.

LENOBLE, Clément. Leon Battista Alberti (1404-1476): economia et gestione. In.: ZAMAGNI, V. Negri. **Il contributo italiano alla storia del pensiero economico**, Roma, Treccani, 2012. p. 73-80.

MANN, Nicholas. Orígenes del humanismo. In: KRAYE, Jill (Org.). **Introducción al humanismo renacentista**. España: Cambridge University Press, 1998. p. 19-39.

NAJEMY, John M (Ed.). **Italy in the age of the Renaissance 1300-1550**. OUP Oxford, 2004.

PAOLI, M (Org.). **Les livres de la famille d'Alberti: sources, sens, influence**. Paris: Classique Garnier, 2013. p. 121-153.

RICCI, Maria Teresa. De la famille marchande à la cour princière: "I Libri della famiglia" de Leon Battista Alberti. In: **Renaissance and Reformation**. v. 25, n. 2 (SPRING,/PRINTEMPS 2001), p. 57.

TANZINI, Lorenzo. **Dai comuni agli stati territoriali: L'Italia delle città tra XIII e XV secolo**. Monduzzi editore, 2010.

TONEATTO, Valentina. Élités et rationalité économique. Les lexiques de l'administration monastique du haut Moyen Âge. In: DEVROEY, Jean-Pierre; FELLER, Laurent; LE JAN, Régine. (org.). **Les élites et la richesse au haut Moyen Âge**. Turnhout: Brepols, 2010. p. 71-96.

XENOFONTE. **Econômico**. Trad.: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PARTE II

**APROPRIAÇÕES DE REFERÊNCIAS
GRECO-ROMANAS NA ANTIGUIDADE TARDIA**

SANTO AGOSTINHO: APROPRIAÇÕES CLÁSSICAS NA *DE CIVITATE DEI*

Marinalva Vilar de Lima

INTRODUÇÃO

Em 14 de agosto de 410, Alarico, rei dos visigodos, conquistou Roma. Entre 413 e 426, Santo Agostinho (Aurelius Augustinus) escreveu a obra que viria a gozar de enorme influência e recepção: *De Civitate Dei*, que pode ser pensada em seu duplo fazer-se: tratado teológico e de filosofia da história. É uma obra que comporta as compreensões agostinianas do fim do mundo antigo; os usos que fez das leituras de obras clássicas; a defesa inconteste dos cristãos; e, dentre outros aspectos, a elaboração de uma temporalidade que dista daquela experienciada pela tradição latina.

Para Santo Agostinho, além do tempo presente, aquele que existe sem contestações, há o pretérito, que “já não existe”, e o futuro, que “ainda não existe”. De um lado, defende a existência do passado a partir do argumento de que, se os fatos desse tempo foram narrados, é porque existiram e foram vistos; de outro, argumenta sobre a existência do futuro. Vaticinando o futuro é que Santo Agostinho constrói a ideia de uma “cidade

celeste” ao se deparar em seu presente com uma “cidade terrena”, aos seus olhos depravada por se constituir de vícios criados da relação entre os homens e um universo vasto de “falsas e enganadoras” divindades.

Trata-se da Roma do séc. V, vista por Agostinho como a representação máxima do que seria contrário à filosofia, que, então, era por ele edificada: o cristianismo. Promove uma série de inversões de visões de autores clássicos, como Cícero, Tito Lívio e Platão, para, com isso, dar sustentação a seus argumentos. É sobre isso que refletiremos neste capítulo.

A ROMA AGOSTINIANA

É uma Roma marcada por fortes tensões diante das ações dos “bárbaros”, sobressaindo-se como cenário narrativo das memórias do passado que reivindica Santo Agostinho na *De Civitate Dei*. Obra que marca a escrita de Agostinho enquanto, também, destinada às narrativas e análises da sociedade em que viveu.

Ao conduzir o leitor para essa Roma do auge dos contatos com os povos germanos, Agostinho apresenta-lhe uma cidade marcada por práticas terríveis em virtude das escolhas próprias dos romanos. Os novos e futuros senhores da “Cidade Eterna” entram na cena histórica, montada por Agostinho, enquanto redentores dos muitos e diversificados pecados dos romanos.

A Roma evidenciada na narrativa agostiniana tem como suporte básico o ambiente religioso de culto a uma multiplicidade de deuses infieis. Condição humana dos romanos que é

reportada por Agostinho como dando sentido aos primeiros fundamentos edificados para o nascimento da cidade.

Agostinho, ao se ocupar da recuperação de feitos grandiosos dos romanos à época da república, como o que desenvolve ao longo de todo o Livro III, mimetiza heróis excelentes que tiveram suas vidas ceifadas pela defesa da pátria; assevera que se aqueles tivessem conhecimento da verdade acessada pelos romanos de sua época, talvez ainda mais virtuosos se portassem.

No intuito de demonstrar quão equivocadas são as acusações feitas pelos romanos àqueles que se dedicam a adorar o Deus dos cristãos, inclusive a de ser responsável pelo não cumprimento das homenagens aos deuses *lares*, Agostinho edifica um monumento escriturístico, constituído por uma vasta recuperação da história romana. Narrativa que retorna às origens históricas e lendárias da “cidade eterna”. Os argumentos que dão eixo à obra matizam a defesa da crença cristã e a anunciação do mundo que virá. É na confluência entre expiação do passado religioso equivocado em que foi edificada Roma, cidade terrena, e a esperança da instituição de um mundo novo sob as graças de Cristo, *a cidade de Deus*, que o discurso de Agostinho ganha força e sentido, objetivos por ele sintetizados ao final do Livro I:

Com efeito, ambas as Cidades enlaçam-se e confundem-se no século até que o juízo final as separe. A respeito da origem, progresso e do fim que as aguarda é que quero desenvolver meus pensamentos, com a divina assistência e para glória da Cidade de Deus, que o cotejo de tantos contrastes há de tornar mais resplandecente (SANTO AGOSTINHO, Livro I, cap. XXXV, p. 64).

O Livro I é, portanto, o lugar em que afirma os interesses visados com a obra. Da vontade de dar respostas aos romanos, que afirmavam ser a religião cristã a culpada pelas guerras que destruíam Roma, é que se reveste a narrativa agostiniana, conforme enfatiza na síntese com que inaugura o segundo livro (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. II, p. 70). Porém, não se contenta em apenas realizar a defesa dos cristãos, mas remontar às experiências romanas em variados níveis, tais como aqueles concernentes a suas crenças, práticas políticas, relações internacionais, festividades, práticas sexuais, etc, como é possível observar na leitura da obra. Sem dúvida, Agostinho nos possibilita acessar um vasto conjunto de acontecimentos da História Romana e obter contato com muitos dos seus narradores da História de Roma desde seu início.

Motivado por esse interesse, Agostinho manipula a história romana a partir da referência à vasta tradição escriturística latina que acessa e de que se apropria para melhor “defender” seus propósitos na obra. Esse movimento textual permite a Agostinho elaborar argumentos que contradizem a tradição histórica romana e apresentar o cristianismo como responsável pela clemência dos “bárbaros”, poupando vidas durante os episódios de maior embate com os romanos.

Os “bárbaros”, sujeitos tratados como possuidores de aparências terríficas, movidos por uma extrema vontade de dominação, permitiram aos romanos que se asilassem em espaços da cidade, como os templos cristãos, e assim pudessem sobreviver aos ataques. Clemência que, para Agostinho, se deveu não à bondade do inimigo, mas ao Deus dos cristãos a que os bárbaros outorgaram reverência pela força da divindade que livrou não só

os seus crentes, mas também aqueles que lhe professaram crença por mero oportunismo.

Assim escapou à morte a maioria desses caluniadores de nossa era cristã, que atribuem ao Cristo os males que Roma sofreu; o benefício da vida, por eles devido ao nome do Cristo, não é a nosso Cristo, porém, que atribuem, e sim ao destino, quando se maduramente refletissem, no que suportaram de infortúnios poderiam reconhecer a Providência, que se vale do flagelo da guerra para corrigir e pulverizar a corrupção humana e, atormentando com semelhantes aflições almas justas e meritórias, faz que, depois da prova passem a melhor destino ou as retém na Terra para outros desígnios (SANTO AGOSTINHO, Livro I, cap. I, p. 28-29).

É a partir de posicionamentos como o recortado aqui que Santo Agostinho vai apresentar suas memórias do contexto do “fim do mundo antigo”, (re)endereçando as acusações construídas pelos tradicionalistas romanos contra os cristãos para aqueles a quem de direito, a seu ver, deveriam ser remetidas: os falsos deuses. A respeito deles, comenta Agostinho:

[...] os falsos deuses, a quem rendiam culto público ou ainda rendem, mas às escondidas, são os mesmíssimos espíritos imundos e demônios perversos e enganadores, de tal forma que se regozijam em seus próprios crimes, reais ou imaginários, mas sempre próprios. Por vontade deles é que se celebraram em sua honra e em suas festividades, com o propósito de que não possa a fraqueza humana evitar o cometimento de ações repreensíveis, posto que lhas propõem à

imitação como que por autoridade divina. Isso não o provei por conjeturas minhas, mas parte graças a lembranças recentes, porque também eu vi exibir tais coisas a semelhantes deuses, e parte pelos escritos daqueles que os legaram à posteridade, não para servirem de pecha às suas divindades, mas para glória delas (SANTO AGOSTINHO, Livro IV, cap. I, p. 149).

Deuses esses de quem Santo Agostinho diz que, em muitas outras circunstâncias, quando ainda o império não havia sido cristianizado, nada fizeram para afugentar os inimigos e as atrocidades por que passaram os romanos. Exercício de mimese em que sobressaem atitudes heroicas dos romanos na defesa da pátria, que permitem a Agostinho demonstrar o quanto o culto a uma multiplicidade de deuses de nada servia; e que o ajuda a asseverar as críticas que endereça aos costumes dos romanos de sua época, ainda mais culpados por viverem em uma época de conhecimento do Deus da Providência e de insistirem, por teimosia ou cegueira, nos erros, admoestando: “Há, pois, frequente necessidade de a gente estender-se em fatos manifestos, não para mostrá-los a quem vê, mas para fazê-los tocados com os dedos, para ferir os olhos que não querem vê-los” (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. I, p. 69).

É à situação de heroísmo romano, acompanhada pelo descaso das divindades no passado; aos pensamentos de escritores que ponderaram sobre o afastamento da tradição; aos excessos cometidos nos cultos e no teatro a que Agostinho dedica o Livro II para bem demonstrar que já os filósofos, estadistas e homens públicos romanos de virtude se incomodavam com as ações praticadas.

Nas apropriações de autores/obras, Agostinho deixa claro que não apenas Salústio, mas já Cícero apontara para o caráter péssimo em que se encontrava a república, que para outros apenas importava que ela se mantivesse de pé, donde “já fazia pressentir-se iminente decadência”¹ (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XXI, p. 90). Agrega a isso o fato de ser a época de adoração e culto às divindades tradicionais que em nada interferiram para evitar os rumos danosos a que a cidade se encaminhava. Ponderando:

[...] quero, agora, lembrar todos os males que Roma sofreu, seja no interior, seja nas províncias submetidas a seu império, males que infalivelmente atribuiriam à religião cristã, se na devida ocasião a liberdade da palavra evangélica houvesse erguido poderoso protesto contra seus enganadores e falsos deuses (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. II, p. 70).

Recupera e cita explicitamente Cícero contra as práticas dos poetas nas homenagens prestadas aos “falsos deuses”, representando a aceitação do povo das ações inspiradas por aqueles: “Quando se sentem amparados pelas aclamações e sufrágios do

¹ Acerca da questão, Santo Mazzarino (1991) considera ser a decadência um topos da escritura latina, haja vista que esse vai estar presente em autores e obras de épocas em que longe estão os episódios que ficaram conhecidos como da “queda de Roma”. Aqui em Agostinho mesmo é visível a questão, pois ainda que Cícero viva o período dos triunviratos de Julio Cesar e de Octavio Augusto, de redefinições político-administrativas, tem-se a inauguração do principado que vai promover a experiência conhecida como de pax romana, devendo-se esperar os períodos de Diocleciano e Constantino para que se tenham os agravos mais contundentes entre romanos e povos bárbaros (GRIMAL, 1993; GUERRAS, M. S., 1991). Já Políbio (1996), no Livro VI, anuncia a ideia enquanto balizadora das análises que faz dos modelos políticos adotados pelas sociedades que arrola, sendo Roma, mesmo vivendo um período áureo de sua república, incluída.

povo, sábio e maravilhoso preceptor, sem dúvida alguma, que trevas espalham, que terrores inspiram, que paixões inflamam!” (CÍCERO apud SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XIV, p. 82-83). Assim, são divindades que, ao promoverem o desvario, seriam apontadas como causadoras do afastamento dos deveres. E, contrariando a afirmação de Salústio de ser Roma um lugar em que “o honesto e o justo reinavam tanto na consciência como na lei” (SALÚSTIO apud SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XVII, p. 84), rememora três acontecimentos basilares: o rapto das sabinas; o tratamento dispensado a Lucio Tarquinio Colatino, uma vez já desonrado com o estupro de Lucrecia, sendo seu marido; e a condenação ao exílio de Marco Fúrio Camilo, vencedor da guerra contra Veios e libertador de Roma à época da invasão gaulesa.

São três histórias que a tradição latina conservou como exemplares, o que serve ainda mais ao propósito pretendido por Agostinho.

Tito Lívio, nos livros I e V, tornou essas histórias referenciais de sua defesa da *virtus* romana. Este considera o rapto das sabinas um acontecimento que vai promover a respeitabilidade de Roma diante das cidades latinas que a antecederam em surgimento e desenvolvimento e que garantiu a descendência aos fundadores da cidade. Sobre esse fato, Lívio comenta que ele vai se desenvolver com caráter de vingança pela recusa que as cidades tiveram em se aliar à jovem Roma de Rômulo. De acordo com ele, teria o fundador de Roma buscado estabelecer vínculos com os povos vizinhos através do envio de delegações que tentaram promover associações com aqueles, porém estas lhes foram negadas. Diante disso:

[...] Rômulo ocultou seu ressentimento e preparou jogos solenes em honra a Netuno Equestre, os quais denominou *Consualia*. Mandou então anunciar o espetáculo aos povos vizinhos e revestiu-o de todo o aparato possível na época, a fim de torná-lo atraente e despertar curiosidade.

Desejosos de ver a nova cidade, acorreram das cidades mais próximas numerosos habitantes, sobretudo ceninenses, crustuminos e antenates. Os sabinos vieram em massa, inclusive mulheres e crianças. Recebidos como hóspedes nas casas particulares, espantaram-se com o desenvolvimento de Roma em tão curto espaço de tempo, ao verem a situação da cidade, suas muralhas e o grande número de casas (TITO LÍVIO, Livro I, cap. 9, p. 32).

Ao conseguir ter a atenção de seus vizinhos, através de uma estratégia diferente da utilizada anteriormente, Rômulo, juntamente com os jovens romanos, “[...] precipitaram-se para raptar as donzelas” (TITO LÍVIO, Livro I, cap. 9, p. 32-33). Acontecimento que provocou grande indignação aos hóspedes e às vítimas, mas que, de acordo com Lívio, chegou a bom termo, haja vista que o próprio Rômulo lhes garantia que iriam se tornar esposas dos romanos e dizia-lhes que, “uma vez que o destino as forçara a entregar o corpo a um esposo, procuraria também dar-lhes o coração” (TITO LÍVIO, Livro I, cap. 9, p. 33).

Assim, tendo já a cólera das vítimas se acalmado, seus pais tentavam levar os compatriotas à luta reclamando as filhas raptadas e exigindo de Tito Tácio, rei dos sabinos, atitude mais enérgica. É o acontecimento provocador de uma das primeiras guerras narradas por Tito Lívio em sua *Ab Urbe Condita Libri* e que

servirá para demonstrar a força da jovem cidade que, saindo do combate vitoriosa, dedica os primeiros resultados a Júpiter, através da edificação de um templo em que os despojos de um dos reis morto são postos (TITO LÍVIO, Livro I, cap.10-11, p. 33-36).

Após pelear com ceninenses, crustuminos e antenates, os romanos lutaram a última batalha sobre a contenda do rapto com os sabinos, principais afrontados e com quem os romanos vão entrar em associação por intermédio das súplicas de suas esposas (TITO LÍVIO, Livro I, cap.12-13, p. 36-38). Em Lívio, temos que, de um ato de injúria desfechado pelos romanos para com os sabinos, serão estabelecidas a paz e a aliança entre os povos envolvidos; enquanto que, em Agostinho, o acontecimento será apropriado para propósito completamente oposto.

É considerando o que diz a tradição e as afirmações de Salústio de ser Roma honesta e justa que o exemplo serve a Agostinho como promotor da contradição romana. Em sua rememoração da história lendária que justifica uma das origens étnicas dos romanos, o bispo de Hipona vê ignomínia que prenuncia, já no surgimento desse povo, a tendência para o afastamento da virtude. Sobre o acontecimento, assevera:

Deve-se atribuir, sem dúvida, a essa equidade natural o rapto das sabinas? Moças estrangeiras deixam-se prender em armadilha de espetáculo adrede preparado; a violência rouba-as aos parentes; cada romano apodera-se, como pode, de uma Sabina. Que há de mais legítimo? Que há de mais justo? Se, todavia, os sabinos foram injustos, recusando, não o foram mais ainda os romanos raptando? Não teria sido mais justo combater vizinhos que recusavam as filhas a pelear contra pais que as pediam de volta aos raptadores? Quem retinha, pois, o filho do Deus

Marte, certo da assistência paterna? (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XVII, p. 84).

É Marte apontado como cúmplice dos excessos do filho, a quem dará salvo conduto. Agostinho reconhece que a história teve um desfecho feliz, mas atenta para o fato de a cidade não ter esse como exemplo a ser seguido, haja vista tratar-se de duplo vilipêndio: a desonestidade no ato de segregação das mulheres e a injustiça no trato com a reclamação daquelas pelos pais.

Acerca do episódio que envolve a honra de Lucrecia, Agostinho o rememora em situações distintas: a primeira, que objetiva desconstruir o ideal de feminino tradicional romano (SANTO AGOSTINHO, Livro I, cap. XIX, p. 48), apontando o ato suicida como demonstração de culpa no adultério e, ainda, em contrário, atentado contra a vida que a colocaria na condição de assassina; e a segunda, que visa demonstrar a injustiça com que é tratada a vítima de opróbrio, o marido de Lucrecia (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XVII, p. 84-85). É a segunda narrativa que vem associada ao debate feito no Livro II acerca de ser o povo romano justo e honesto, ponto a que Agostinho estabelece combate para evidenciar os males morais de que os romanos estavam acometidos desde suas origens.

Tarquínio Colatino, a quem Agostinho chama de “homem virtuoso e sem mácula”, vai ser obrigado a abdicar do consulado por Júnio Bruto e a se retirar de Roma, havendo assim injustiça tamanha (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XVII, p. 84-85). Acusa o povo romano de fautor e cúmplice da injustiça, pois que ele mesmo teria sido o responsável por entregar o poder consular a um e outro e agora era levado a tomar

decisão contrária em meio à expulsão do rei Tarquínio, cujo filho fora responsável pela desonra da matrona romana. Ora, ao ver de Agostinho, Colatino já coberto de desonra tem esta aprofundada! Pois, Lucrecia, matrona apresentada como modelo ideal da esposa romana (TITO LÍVIO, Livro I, cap.57-58, p. 97-99), que é localizada por seu marido em meio ao trabalho do tear, vai ser desonrada; e, a partir daí, o marido, sob alegação de trazer o nome dos Tarquínios, ao invés de ser apoiado pela cidade e por seus cidadãos, é chamado a deixar o cargo público em que fora instituído anteriormente e, inclusive, a retirar-se de Roma. Fato que leva Agostinho a questionar como pode esse mesmo povo se prevalecer de equidade natural?

Considerando os exemplos pouco esclarecedores da questão que submete a julgamento, Agostinho trata da desonra sofrida por Marco Fúrio Camilo, cidadão por variadas vezes prestador de serviços a sua pátria, modelo exemplar a quem quer que seus contemporâneos imitem o historiador Tito Lívio (TITO LÍVIO, Livros IV, V e VI). É Camilo responsável por dar cabo aos combates contra os veientes, que, de longa data, rivalizavam com os romanos. Episódio que mereceu destaque na escritura liviana assim apresenta o desfecho: “Após dez verões e dez invernos de cerco ininterrupto, após ter infligido mais do que sofrido perdas, quando seu destino a castigou, foi capturada apenas por um estratagema e não pela força” (TITO LÍVIO, Livro V, cap. 22, p. 412). Pela vitória, foram decretados quatro dias de ação de graças, nunca antes ocorrido. E ao expulsar os gauleses da cidade (TITO LÍVIO, Livro V, cap. 49, p. 445-447), em circunstância em que se encontrava em exílio voluntário resultante dos encaminhamentos dados aos despojos de Veios e às dívidas religiosas assumidas, “Camilo partiu para o exílio, suplicando aos deuses

imortais que, se fosse inocente e vítima de uma injustiça, sua pátria ingrata cedo viesse a sentir-lhe falta. Em ausência, foi condenado a uma multa de quinze mil asses pesados” (TITO LÍVIO, Livro V, cap. 32, p. 425).

Agostinho, ao narrar o exílio de Marco Fúrio Camilo, o faz de forma a acusar a cidade e os romanos de ingratidão, enquanto Tito Lívio o fizera a fim de elevar ainda mais as qualidades desse cidadão romano por respeitar a lei pública e se manter, mesmo no exílio, cidadão de virtude.

Temos então que, em Lívio, o que está em jogo é defender a coisa pública, o civismo, o interesse pela cidade em primeiro lugar, resultando disso a necessidade de se respeitar os desígnios determinados por aqueles que estão à frente das instituições e magistraturas para a manutenção da república. Em Agostinho, é o senso de virtude (na perspectiva cristã universal) que deve tonificar as decisões públicas para assim ser possível defender a cidade como lugar de justiça, donde se tem que os homens virtuosos, cada um deles, deve ser pensado em particular.

Disso pode-se inferir, talvez, serem as divindades tradicionais mais ligadas às práticas públicas, à proteção da cidade de que se tornam referenciais, como é possível observar nas atitudes do próprio Camilo ao sair vitorioso dos combates em que esteve à frente (TITO LÍVIO, Livro V); enquanto que o Deus Cristão estaria na observação das ações de cada fiel, pensados como formadores de uma comunidade mais ampla. Essa compreensão parece animar Agostinho à escrita das *Confissões*, endereçando monólogo de expiação ao próprio Deus cristão.

Sobre o comportamento dos compatriotas de Camilo, Agostinho nos diz:

A inveja, que agride sua virtude, e a insolência dos tribunos do povo acusam-no; tal a ingratitude da cidade por ele recém-salva que, certo da condenação, a evita por meio de voluntário exílio; condenam-no, ausente, a pagar dez mil libras de cobre, condenam a ele, predestinado vingador da pátria ingrata que dentro em pouco iria arrancar aos gauleses! (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XVII, p. 85).

Mantém, portanto, sua visão de Camilo como cidadão virtuoso, culpabilizando aqui as imoralidades de que estava preenchido o cenário político romano. Alimenta, ecoando sua voz também à já adjetivação tradicional de bem-feitores imprecada a Marco Fúrio Camilo e a Lucio Tarquinio Colatino, apontando os defeitos da sociedade a que estavam submetidos. A essas alegações de injustiça dá prosseguimento com o arremate:

Precisarei lembrar tantas cenas de injustiça e violência que agitavam Roma, quando os patrícios punham todo o esforço em sujeitar o povo, quando o povo se rebelava contra a servidão e de parte a parte os chefes não eram inspirados pela razão e equidade, mas possuídos pela paixão de vencer? (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XVII, p. 85).

É recorrendo às análises de Salústio sobre as práticas romanas do período das guerras púnicas que Santo Agostinho apresenta, apropriando-se de palavras do historiador romano, o nível de corrupção e vícios a que chegou o povo romano (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XVIII, p. 85-86). Na defesa que faz dos benefícios trazidos

pelo cristianismo, sob égide de seu Deus de Providência, é que Agostinho retorna ao argumento dos males provocados pelos deuses tradicionais, a quem os romanos dizem cultuar, mas não respeitam. Mantém largo discurso em que a dupla divindade (tradicional romana e cristã) é posta antagonicamente. Então, vejamos:

Entretanto, não atribuem aos deuses o haver-se a república romana, antes do advento de Cristo, tornado dissolutíssima e péssima por culpa do luxo, avareza e demais torpes e licenciosos costumes. Em troca, às costas da religião cristã, põem, gritando, as recentes calamidades, justo salário do orgulho e da libertinagem (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XIX, p. 88).

Aos deuses do culto tradicional romano, é dirigida a maior parte das acusações presentes na escritura agostiniana, mimetizando, mesmo em meio a narrativas outras, descuidos, impotências, horrores, permissividades, luxúrias, exageros que levaram seus fiéis a cometer em suas homenagens.

No Livro IV, Agostinho dedica-se, propositada e ironicamente, a apresentar a lista de deidades que formam o panteão romano, bem como as específicas funções que lhes são atribuídas. As intenções ritualísticas, de credo e homenagens religiosas pontuais, são apontadas como dificuldades primeiras a que tem de superar o fiel, haja vista não lhes ser possível guardar de memória a correta associação entre função e divindade responsável.

Divindades que Agostinho, já no Livro I, acusa de terem sido incapazes de guardar Troia e os troianos, de que dizem descer os romanos,

Troia, como afirmei, Troia, mãe do povo romano, não pôde, nos templos das divindades, defender seus próprios cidadãos contra as chamas inimigas, contra o gládio dos gregos adoradores dos mesmos deuses. “Na casa da própria Juno, o terrível Ulisses e Fênix, sentinelas escolhidas, velam os despojos. Amontoam-se, no lugar, unidos de toda parte, os tesouros de Troia, roubados aos santuários em chamas, as credenciais dos deuses, as taças de ouro maciço e mais presa tomada ao inimigo. Em torno, de pé, crianças e trêmulas mães”. Assim, o local consagrado à deusa tão importante não é escolhido para servir de refúgio, mas de prisão aos vencidos (SANTO AGOSTINHO, Livro I, cap. IV, p. 31).

Não bastaria aos romanos terem observado os resultados que a vasta tradição de registro bélico das sociedades grega e romana deixou sobre a maneira de agir dos combatentes para com os templos e símbolos religiosos de maneira geral? Se assim o tivessem feito, não acusariam o cristianismo pelos males vividos à sua época, assim parece querer nos dizer Agostinho. Mas, consciente de que assim não agiram os romanos, estende-se em usos da erudição a que teve acesso para construir o conjunto de concepções que dará fortaleza à concepção cristã de mundo, norteadora da mentalidade medieval de base para a cristandade (LE GOFF, 1995).

Nesse caminho é que estabelece um plano de obra, com que visa defender a “cidade de Deus” “[...] contra esses homens que a seu divino fundador preferem as divindades” (SANTO AGOSTINHO, Livro I, Prólogo, p. 27). Cidade gloriosa, que “[...] prossegue em seu peregrinar através da impiedade dos tempos, vivendo cá embaixo, pela fé [...]” (Idem). Coexistia com a

“cidade terrena”, pois “[...] espera a firmeza da mansão eterna, enquanto a Justiça não se converte em juiz, o que há de conseguir por completo depois, na vitória final e perfeita paz” (Idem).

Vaticinando o futuro, Agostinho faz nascer sua “cidade celeste”, que se contrapõe ao presente da “cidade terrena”, depravada, cuja existência resulta dos elos estabelecidos entre os homens e as falsas e enganadoras divindades.

Conclama aos romanos, lembrando-lhes que são descendentes de grandes homens a que deveriam fazer justiça.

Prefere essas coisas, ó nobre natureza romana, ó progênie dos Régulos, Cévolas, Cipiões e Fabrícios, prefere-as e repara nas diferenças que há entre elas e a torpe vaidade e a engenhosa malícia dos demônios. Se algo em ti naturalmente desponta como digno de louvor, não se purifica, nem se aperfeiçoa, senão com a verdadeira piedade. Somente a impiedade a dissipa e deita a perder. Escolhe desde já teu caminho, a fim de poderes ter glória verdadeira, não em ti, mas em Deus. Houve tempo em que não te faltou a glória mundana, por oculto desígnio da divina Providência! Desperta, como despertaram alguns dos teus, de cuja perfeita virtude e de cujos padecimentos pela fé nos gloriamos (SANTO AGOSTINHO, Livro II, cap. XXIX, p. 103).

Trata-se da Roma do séc. V, vista por Agostinho como a representação máxima do que era contrário à filosofia, que, então, era por ele edificada: o cristianismo. Uma Roma a que teve acesso, também, pela lira dos poetas a que faz referência constantemente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paciente, a “cidade de Deus” aguardava o fim de todos os males que os homens viviam na Roma do séc. V. Homens “soberbos”, a quem Agostinho desejava persuadir a agirem a partir de uma noção que, com sua obra, passa a se tornar um dos principais princípios do cristianismo: a humildade. É a respeito de suas ações que Santo Agostinho escreverá sua obra que, então, não dá conta da “cidade de Deus”, mas da “terrena”: “Falarei, pois, da cidade terrena, senhora dos povos escravos e, por sua vez, dominada pela paixão de dominar, e coisa alguma calarei do que a razão determinante deste escrito pede e minha inteligência permite” (SANTO AGOSTINHO, Livro I, Prólogo, p. 27).

Cidade onde apenas os “demônios”, nome por ele atribuído aos romanos, viviam, pois os cristãos viviam na “cidade celeste”, numa constante caminhada que os conduzia a uma morada eterna, junto com o “divino fundador”. Na vida terrena, trilham-se os caminhos da salvação (SANTO AGOSTINHO, Livro I, cap. IX, p. 37).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWN, Peter. Antiguidade tardia. In: VEYNE, Paul. **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 225-300.

DUBY, Georges. **Eva e os padres**: damas do século XII. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Idade Média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUJOVNE, León. **La filosofía de la historia en la antigüedad y en la edad media**. Buenos Ayres: Galatea-nueva Vision, 1959.

CÍCERO, M. T. **Da república**. Trad.: Amador Cisneiros. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

GAARDER, Jostein. **Vita Brevis** (A carta de Flora Emília para Aurélio Agostinho). Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GILSON, Etienne. **A filosofia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Introdução ao estudo de Santo Agostinho**. Trad.: Cristiane Negreiros Abbud Ayoub. São Paulo: Discurso: Paulus, 2006.

GRIMAL, Pierre. **A civilização romana**. Lisboa-PT: Edições 70, 1993.

GUERRAS, Maria Sonsoles. **Os povos bárbaros**. São Paulo: Ática, 1991.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Trad.: Hilário Franco Jr; Bauru-SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. (v. I e II).

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Lisboa: Estampa, 1983 (v. I e II).

_____. **O imaginário medieval.** Lisboa: Estampa, 1994.

_____. **Os intelectuais na Idade Média.** Lisboa: Gradiva, s/d.

_____. **Para um novo conceito de Idade Média:** tempo, trabalho e cultura no Ocidente. Lisboa: Estampa, 1980.

MAZZARINO, Santo. **O fim do mundo antigo.** São Paulo: Martins fontes, 1991.

POLÍBIO. **Histórias.** Trad.: Mario da Gama Kury. Brasília-DF: Editora da UnB, 1996.

PLATÃO. **Diálogos I:** Teeteto (ou do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas). Trad.: Edson Bini. Bauru-SP: Edipro, 2007.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões.** Trad.: Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural/Círculo do Livro, 1996.

_____. **A cidade de Deus:** contra os pagãos. Trad.: Oscar Paes Leme. 7. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1990 (parte 1).

_____. **A cidade de Deus:** contra os pagãos. Trad.: Oscar Paes Leme. Bragança Paulista-SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. **Cartas a Proba e a Juliana:** direção espiritual. São Paulo: Paulinas, 1987.

_____. **Contra os acadêmicos/ A ordem/ A grandeza da Alma/ O mestre.** 1. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. **Solilóquios.** Trad.: Antonio Minghetti. São Paulo: Escala, s/d.

SANTO AGOSTINHO. **O mestre.** Trad.: Antonio Soares Pinheiro. São Paulo: Landy, 2002.

SALÚSTIO. **Guerra Catilinária, Guerra Jugurtina.** Trad.: Barreto Feio. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

TITO LÍVIO. **História de Roma** (Ab Urbe Condita Libri). Trad.: Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989 (v.1 e 2).

VEYNE, Paul. **A sociedade romana.** Lisboa-PT: Edições 70, 1993.

CONHECIMENTO HISTÓRICO, NARRATIVA E MEMÓRIA NAS OBRAS DE TUCÍDIDES DE ATENAS E PROCÓPIO DE CESAREIA¹

Lyvia Vasconcelos Baptista

INTRODUÇÃO

A habilidade de colocar o passado e o presente em perspectiva se relaciona diretamente à discussão atual sobre a construção do conhecimento histórico². Na medida em que expõe, necessariamente, a historicidade do presente, a História Antiga oferece um interessante laboratório de experiências que nos ajuda a refletir sobre a constituição de sentido da nossa disciplina e sobre a importância daquilo que nós, historiadores, fazemos.

O objetivo deste capítulo é colocar em perspectiva a própria escrita da história e a sua relação com a memória. Para além do nosso contexto, formas historiográficas singulares foram e são elaboradas a partir da complexa articulação entre orientação e método. Entretanto, alguma coisa nos permite compreender e

¹ Gostaria de expressar meu imenso agradecimento às organizadoras desta interessante obra coletiva, em especial à Prof.^a Michelly Pereira de Sousa Cordão, pelo contato e amizade dos tempos de mestrado.

² Sobre a definição de pensamento histórico e consciência histórica, ver RÜSEN, 2001 e ASSIS, 2014.

discutir essas diferentes experiências autênticas, talvez aquilo que Reinhart Koselleck chama “comunidades antropológicas” minimamente estabelecidas, que conferem às idiossincrasias a unidade possível daquilo que ainda chamamos história (KOSELLECK, 2001, p. 47).

Não se trata de realizar uma grande história comparada, porque demandaria um espaço muito mais amplo para apresentação dos critérios de observação e exame de fenômenos e processos - de um ponto de vista diacrônico³. Trata-se, antes, de fazer dialogar dois autores de períodos e contextos muito diferentes, acerca de uma preocupação que é também (ou acima de tudo) nossa: como a memória e a escrita da história podem se relacionar?

A LONGA RELAÇÃO ENTRE TUCÍDIDES E PROCÓPIO

Ao inaugurar o projeto historiográfico, Tucídides de Atenas apresenta sua função na obra: a de ser o redator das batalhas tal como elas ocorreram entre os atenienses e os peloponésios. A *História da Guerra do Peloponeso*, elaborada no século V a.C., encontra-se hoje dividida em oito partes. No livro primeiro, o historiador apresenta-nos uma introdução, na qual explicita seus objetivos e metodologia. Encontramos, nessa parte, também um resumo das etapas de formação da Grécia, dos antecedentes do conflito entre atenienses e peloponésios e da importância do objeto de sua investigação e descrição. Nos livros subsequentes, encontramos relatos de batalhas e tréguas que desembocam nos fatos ocorridos após a guerra na Sicília e antes da batalha naval de Cinossema. A

³ Sobre os usos da História Comparada e seu potencial investigativo na História Antiga, ver VLASSOPOULOS, 2014.

partir daí, a Guerra do Peloponeso continuou, durando quase 27 anos, mas não foi inteiramente acompanhada pelo autor.

Tucídides se tornaria, ao longo da Antiguidade, um modelo de excelência historiográfica e moral. O tratado de Élio Teon (I d.C.), por exemplo, ilustra bem a relação da escrita da história com o modelo textual tucidideano. Na obra, cujo objetivo era preparar os jovens ao estudo da retórica propriamente dita, o autor afirma que os textos antigos ofereciam muitos modelos e descrições interessantes, como, por exemplo, Tucídides com a sua narrativa da peste, do cerco de Plateia, ou de algumas batalhas navais e combates de infantaria e de cavalaria (AELIUS THEON, 1997, *Progymnasmata*. 2. 68, 7-11).

Também Luciano de Samosata (II d.C.) transforma a narrativa de Tucídides num modelo de apresentação historiográfica, denunciando seus imitadores incompetentes, já que, segundo o autor, estava “[...] muito na moda [um historiador] considerar que está a imitar o estilo de Tucídides, se, com uma pequena modificação, citar expressões suas, pequenos farrapos, como tu dirias, mas a outro propósito [...]” (*Como se deve escrever a história*. 15). O tratado de Luciano sugere que os historiadores adotem uma postura imparcial, como um bom juiz faria, atentando a todos os detalhes sem privilegiar uma opinião específica, mas dizendo precisamente o que se passou. Teria sido o próprio Tucídides “[...] quem instituiu esta norma e quem distinguiu a virtude do defeito numa obra histórica [...]” (*Como se deve escrever a história*. 42).

Dessa forma, os escritos posteriores que tomaram a guerra como centro de suas narrativas encontraram um autorizado modelo de referência na *História da Guerra do Peloponeso*. No caso dos autores tardios que cultivaram um sistema comunicati-

vo baseado nas formas arcaicas do grego clássico, o próprio meio linguístico especial, apartado do falar cotidiano, oportunizava o contato com as formas literárias mais ou menos consagradas⁴. Um cânone literário é, assim, gerado, a partir da escolha de determinadas estruturas num processo de cristalização de uma espécie de “gênero historiográfico”.

Procópio de Cesareia, no século VI d.C., adota as formas dessa história “classicista”⁵. O autor elaborou três trabalhos conhecidos: *Sobre os edifícios*, *História secreta* e *História das guerras*. O primeiro é dedicado à atividade construtora do imperador Justiniano. O segundo, seguramente seu trabalho mais controverso, apresenta fatos bélicos e anedotas envolvendo personagens ligadas diretamente ao imperador. O terceiro trata das campanhas imperiais contra os persas, vândalos e godos, principalmente. Escritos provalmente entre 545 e 557, os livros oferecem nuances muito diversificadas do governo de Justiniano (527-565).

A verificação dos pontos de contato entre as obras de Tucídides e Procópio tem uma longa tradição acadêmica. Pelo menos desde a segunda metade do século XIX, os críticos reconheceram na prática historiográfica procopiana o modelo das histórias

⁴ José Maria Candau Morón (1996) apresenta as consequências da utilização do grego clássico entre os autores tardios.

⁵ O termo “classicista” é utilizado aqui para caracterizar uma específica atitude, situada temporalmente a partir do século I, quando, pela primeira vez, a tradição literária se tornou a medida da atividade linguístico-literária (DIHLE, 1994, p. 58). Existia, portanto, um conjunto canônico de autores clássicos, cuja autoridade não era questionada. O termo “classicismo” não fora colocado em uso pelos antigos e medievais bizantinos, mas pode ser usado para compreender a relação de suas atitudes literárias com relação à tradição estabelecida e reconhecida. Particularmente para pensar na relação, discursivamente construída, entre as obras ditas “classicistas” (tendo Procópio como modelo, no caso bizantino) e os escritos gregos, é preciso mencionar os elementos do movimento denominado “Aticismo” - um instrumento cultural e educacional que sustentava o critério de legitimidade de certos modelos literários.

gregas da Antiguidade. Tucídides, Heródoto e Políbio foram frequentemente sugeridos como seus modelos principais, pela semelhança ora com um ora com outro, em relação à abordagem dos testemunhos, à exposição do conteúdo e à utilização retórica.

As obras de Hermannus Braun, Jacob Haury e Max Brückner merecem destaque pela influência que tiveram no debate erudito sobre esse tema⁶. O primeiro dividiu, em 1885, a obra procopiana pelo critério do tema ou do assunto abordado: *Proemium*, *Tempus et loca*, *Vitae ac mores*, *Orationes et epistulae*, *Morbi*, *Bellum et pax*, *Pugnae*, *Obsidiones*. Seu objetivo era divulgar resultados sobre a popularidade de Tucídides no contexto do século VI d.C. e determinar a autoria das obras de Procópio, através da identificação de traços da *imitatio* dos clássicos, a partir da análise de cada uma das partes constitutivas do texto.

Jacob Haury, em 1890, destacou a experiência pessoal do historiador bizantino nos eventos narrados, admitindo-o como a mais autorizada fonte de seu tempo (HAURY, 1890/91, p. 1). Haury tentava, naquele momento, estabelecer a cronologia mais adequada para a publicação dos livros de Procópio sobre a guerra, em contraposição ao que anteriormente haviam sugerido as hipóteses de W. S. Teuffel (1847/1871) e Felix Dahn (1865). A análise filológica detalhada dos livros de Procópio serviu também para estabelecer critérios de autenticidade do seu relato. *A Procopiana* (1890-91), de Haury, serviu como impulso para pensar a obra do autor bizantino a partir de seu contexto específico de produção.

Brückner apontou, em 1896, um conjunto de semelhanças entre as histórias dos dois autores antigos, afirmando ser

⁶ Outros estudos também foram produzidos como, por exemplo, o de A. Duwe (1885) e o de Heinrich Lieberich (1900).

Tucídides o primeiro historiador grego; e Procópio, o último. Para o autor, embora os dois historiadores quisessem oferecer uma verdadeira história das guerras que narravam, a *História da Guerra do Peloponeso* foi conduzida com genialidade pela seriedade moral e personalidade do ateniense, enquanto a *História das guerras* falhou miseravelmente na manutenção do nível de moralidade, sucumbindo à tentação de oferecer aos leitores narrativas anedóticas e picantes (BRÜKNER, 1896, p. 3). Nessa perspectiva, a própria audiência do século VI d.C. parecia estar um nível abaixo das capacidades intelectuais dos gregos da época de Péricles, e Procópio realizaria, portanto, apenas uma imitação imperfeita do modelo clássico⁷.

Independentemente das diferenças dos autores no final do século XIX, o que estava em jogo era a autenticidade ou não das informações contidas nas obras dos autores bizantinos. Assim, essas *Histórias* eram lidas como uma coleção de informações mais ou menos autorizada, na qual os itens podiam ser isolados e examinados apenas por seu valor de verdade contido.

Em 1970, Herbert Hunger atribuiu um caráter mais sofisticado à discussão sobre como o “classicismo” envolveu uma postura complexa de aproximação dos autores antigos, denominando como *mimesis* a variedade de trabalhos que, inspirados pelos autores antigos, desenvolveram seu estilo próprio em épocas diferentes (HUNGER, 1970, p. 19). Apesar de enfatizar as reproduções que os autores bizantinos realizaram dos motivos clássicos, a obra de Hunger é importante pela clareza com a qual divulga a complexidade dessas relações e pela denúncia dos estu-

⁷ Para uma organizada síntese dos estudos de Hermannus Braun e Max Brückner, ver REINSCH, 2006.

dos que somente enfatizam a imitação em termos de cópia mais ou menos fiel. Assim, de forma emblemática, no 13º Simpósio de Estudos Bizantinos, em 1979, o tema principal orbitava ainda ao redor das considerações sobre a aproximação entre Bizâncio e a tradição clássica, mas as discussões enfatizaram menos o elemento clássico dos textos e mais os diferentes usos feitos pelos bizantinos dos modelos narrativos disponíveis. Houve, dessa forma, um acento na criatividade e na transformação. De lá para cá, o debate historiográfico sobre a relação dos autores bizantinos e os modelos clássicos tornou-se gradativamente mais elaborado e novas questões passaram a ser consideradas.

Franco Basso e Geoffrey Greatrex, por exemplo, na coletânea sobre as interpretações recentes da obra de Procópio, retomaram a discussão sugerindo que uma análise da *mimesis* na *História das guerras* seja essencial para compreender os elementos constitutivos do seu sentido histórico. Os autores analisam o prefácio da obra de Procópio, a partir dos elementos devedores da influência de Tucídides e Heródoto, pensando em como eles determinam não a forma, mas o sentido próprio das respostas dadas pelo historiador bizantino aos problemas historiográficos confrontados (BASSO; GREATREX, 2018, p. 59).

Um elemento que chama a atenção na análise dos prêmios da *História da Guerra do Peloponeso* e da *História das guerras* é o papel da memória na composição do relato. Ambos os historiadores privilegiam o *ver*, em detrimento do *ouvir*, atribuindo aos seus relatos uma verdade maior pelo fato de “saberem porque viram”, sendo, muitas vezes, testemunhas oculares. Ao valorizarem a percepção direta do acontecimento, consagram o princípio da *autópsia*, uma vez que seus escritos são legitimados por sua

presença ou, quando necessário, pela presença direta de seus informantes nos eventos, seguida de rigorosa avaliação das testemunhas⁸ (PIRES, 2004, p. 98). Devido a essa aspiração, Tucídides e Procópio retomam para si o lugar de enunciadores oniscientes e, almejando fazer ver a única história possivelmente factível, a do tempo presente, realizam uma crítica às testemunhas e à memória.

O DIÁLOGO DOS MORTOS⁹: TUCÍDIDES E PROCÓPIO SOBRE O TEMA DA MEMÓRIA¹⁰

No projeto historiográfico da *História da Guerra do Peloponeso*, a celebração da substituição da oralidade poética pela formulação da história em prosa constitui-se como um veículo eficiente de registro e, conseqüentemente, de sobrevivência, em relação ao esquecimento a que a memória está sujeita. Destarte, podemos afirmar que, neste momento, encontramos uma ligação em potencial entre esses dois conceitos: memória e história, numa tentativa de articular a função da própria escrita da história entre os gregos.

Ao final dos proêmios, Tucídides e Procópio, simultaneamente, reduzem e ampliam os horizontes de valia do saber

8 Ver a essencial análise da crítica da memória na obra de Tucídides, elaborada por Francisco Murari Pires (2004).

9 Referência à obra de Luciano de Samósata. Em um dos *Diálogos*, o personagem Diógenes, do reino de Hades, pede a Pólux que recomende aos filósofos que “deixem de dizer asneiras, de discutir sobre todas as matérias, de porem cornos uns aos outros, de fazerem crocodilos e de ensinarem os espíritos a fazerem perguntas insolúveis como estas” (LUCIANO. *Diógenes e Pólux*). A metáfora é aqui dirigida à pergunta que fundamenta esse capítulo: que relações são construídas entre a memória e a escrita da história na Antiguidade?

10 A discussão aqui apresentada é baseada nas pesquisas de mestrado (2006/2008) e doutorado (2009/2013) realizadas na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, respectivamente.

histórico, uma vez que assumem como objetivo último trocar o obscuro do mito/falso pela clareza da realidade dos fatos, ou seja, sobrepõem a aquisição permanente do saber presente da escrita, pela leitura, à posse momentânea da tradição oral. Assim, vemos a afirmação de um objetivo claro de elaboração da obra para ser uma “aquisição para sempre” [*ktēma es aiei*], como reivindica Tucídides.

Procópio se lança ao projeto de composição de uma obra escrita para que seja “útil [*xynoisōn*] aos homens do presente [*nyn*], bem como para as gerações futuras [*epeita*]” (*História das guerras*, I, 1,1), relatando eventos que ocorreram num passado muito recente, num tempo determinado e bastante conhecido pelos leitores do império de Justiniano. O uso do aoristo pode ter sido uma forma verbal comum nesse tipo de texto, mas também confirma o endereçamento do conteúdo aos leitores futuros, de quaisquer épocas - as “gerações futuras”, para quem aqueles feitos estariam num passado distante e indeterminado. A exatidão temporal não parece ser essencial para a apresentação da *Guerra Pérsica* (livros I e II) e a utilidade da obra residiria na oferta de um ensinamento atemporal, envolvendo repetidas situações bélicas e ações e reações similares. Segundo Procópio,

A memória [*tēn mnēmēn*] desses eventos seria considerada uma grande coisa [*mega ti*] e muito útil [...] para que os homens que tenham a intenção de entrar em uma guerra ou estão se preparando para algum tipo de combate possam retirar algum benefício da exposição [*epideixis*] de uma similar situação histórica [*empherous historias*] (*História das guerras*, I,1,2).

O endereçamento ao público futuro, em potencial, pode ser sugerido nessa passagem. O autor não parece sustentar a

grandeza do seu objeto à revelia das transformações. Procópio não afirma que a situação futura trará eventos maiores e mais notáveis, mas tampouco assevera que a narrativa dos “maiores feitos” ficará imortalizada em sua obra. O historiador apenas posiciona a sua narrativa num processo de aquisição de conhecimento, através da formação de uma memória que transcende o seu próprio tempo. Assim a memória dos eventos relatados poderá ser considerada grandiosa e muito útil, mas os eventos em si poderão não permanecer em seu caráter supremo.

Na experiência moderna, “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994, p. 210) e manifesta-se, primordialmente, na relação dominada pelo desejo de conservação do que foi narrado entre o ouvinte e aquele que narra, sendo a narração constituída pelo intercâmbio das experiências envolvidas. Fernando Catroga (2001, p. 53) enfatiza que as relações entre memória e representação historiográfica do passado não são lineares. Para o autor, ambas constituem modalidades essenciais de afirmação da consciência histórica; constroem “re-presentificações”, dentro de uma experiência de tempo, a partir da interrogação de indícios e traços; e intentam ordenar (retrospectivamente) o caos dos acontecimentos, mediado pelo presente.

Na medida em que é preciso estabelecer unidades de sentido, recortando o passado temporal, espacial e culturalmente, deve-se considerar que tal procedimento não é aleatório. Dessa forma, tanto quanto a memória, a história também é construída sobre silêncios e recalamentos, e sua escrita é fonte produtora e legitimadora de memórias, tradições e, conseqüentemente, identidades - visto que ela só se realiza através da alteridade (ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo) (CATROGA, 2001, p.

45). A lembrança da coisa não é sempre nem frequentemente dada, é preciso procurá-la, e mais, é preciso estabelecê-la.

A memória constitui-se, muitas vezes, como fonte informativa para a história. Paul Ricoeur (2000) enfatiza a incapacidade, senão a impossibilidade, de se decidir qual delas constitui a parte mais essencial na representação do passado. Nos projetos historiográficos analisados, de Tucídides e Procópio, vemos que a escrita da história assume uma importância social sustentada pela memória, uma vez que a cristalização do que se viu representava uma vitória sobre o inexorável esquecimento. A inspiração, entretanto, não advém das musas, como requer Homero, mas da própria figura do sujeito elaborador da obra, como nos mostra o trecho tucidideano: “O ateniense Tucídides escreveu sobre a guerra[...]” (*História da Guerra do Peloponeso*. I, 1). Também na outra obra encontramos: “Procópio de Cesaréa pôs por escrito as guerras [...]” (*História das guerras*. I,1)

É peremptório o fato da utilização do termo *xynégraphesen* nos trechos acima. Tal consideração permite-nos afirmar que Procópio aproxima-se, fundamentalmente, de Tucídides, uma vez que, diferentemente, vemos em Heródoto o fundamento da sua função na palavra *historía*: “investigação em todos os sentidos da palavra” (HARTOG, 2001, p. 50). Tucídides e Procópio, ao contrário, registram, escrevem, tomam nota (o termo não designa apenas a atividade historiográfica, podendo ser usada em termos jurídicos). Dessa forma, “a dimensão da escrita passará ao primeiro plano, a da investigação se retrainá” (HARTOG, 2001, p. 98).

Ao pontuar o papel da memória, Tucídides apresenta os questionamentos acerca da diversidade discordante dos relatos e das lembranças, mas não critica a unidade factual do aconteci-

mento das guerras. Assim, o historiador conseguiria trabalhar a memória de modo que o fato pudesse ser objetivamente lançado ao leitor. A dialética das fontes e os procedimentos da metodologia crítica são silenciados (PIRES, 2004, p. 99).

Entretanto, por menor que seja a distância entre o tempo do acontecimento e o da narrativa, há sempre um ato de memorização e nele está contido um impasse, apresentado pelo próprio Tucídides: o da multiplicidade de relatos acerca de um mesmo fato. Segundo Murari (2004, p. 99), a situação da presença cognitiva do autor não consegue jamais se libertar desse dilema, uma vez que os informantes presenciaram os acontecimentos porque participaram; se participaram, estavam engajados em algum dos lados e, por isso, predispostos a informar os fatos influenciados por suas determinações subjetivas.

Se a tradição historiográfica fundada sob o signo da valorização das ações do presente, cujos expoentes incluem também Tucídides e Procópio, caracteriza-se pela narração dos fatos contemporâneos, a consideração, entretanto, generalizante, de que tudo o que se manifestasse no presente poderia ser objeto da história representa uma quimera.

Tal constatação permite-nos esboçar, ao mesmo tempo, uma semelhança e uma diferença entre os escritos de Tucídides e Procópio. Se a similitude reside na forma de registro, uma vez que, em ambos, o objeto da narrativa é o fato contemporâneo; a diferença se encontra no conteúdo, pois cada um, motivado pelo presente, registra aquilo que presencia. De fato, se o conteúdo procopiano de *História das guerras* aparece, de forma geral, muito próximo ao texto tucidideano, isso foi possível graças a um movimento de luz e sombra, que privilegiou certos pontos

da narrativa, numa tentativa de enquadrar os fatos naquilo que os modelos clássicos (como foi Tucídides) estabeleceram como digno de ser registrado.

Muito se tem dito sobre a vinculação dos dois primeiros livros de *História das guerras* com a divulgação de uma visão oficial dos acontecimentos. Se Procópio realmente se preocupou com isso, o objetivo maior não poderia ser a ampla circulação dessas ideias, mas talvez a oferta de alguma inteligibilidade aos acontecimentos, entre aqueles que poderiam ter acesso à obra. O círculo dos futuros imperadores poderia se tornar um auditório em potencial. E, de fato, a memória do governo de Justiniano foi amplamente requisitada pelos imperadores.¹¹

É difícil afirmar, entretanto, que a obra de Procópio tenha sido financiada diretamente pelo poder imperial, mas ficam claras as possibilidades de vincular a sua narrativa a um processo de “enquadramento da memória”¹² do governo de Justiniano.

11 No século X, os bizantinos atribuíram honrosamente o adjetivo de “Grande” a Justiniano e “no século XII, Manoel Comneno orgulhava-se de ser chamado de o ‘novo Justiniano’” (DIEHL, 1961, p. 38).

12 O termo deriva da categoria pensada por Michael Pollak e denominada “trabalho de enquadramento”. A mudança foi feita pensando que, no caso que está sendo discutido sobre o manuseio da memória entre os bizantinos e, particularmente, na obra de Procópio de Cesaréia, todo manuseio mnemônico sugere algum tipo de enquadramento. O sentido, entretanto, é o dado por Pollak, que afirma que esse movimento de manuseio da memória não se realiza de maneira arbitrária, pois tem a sua função no processo de justificação da realidade. A atividade de “enquadramento da memória” se articula com a produção historiográfica. Dessa forma, a interpretação dos acontecimentos, como produto da escrita da história, pode combinar e se associar a inúmeras referências e priorizar tal ou qual discurso. O passado frequentemente sofre reconstruções políticas. A história, como produto cultural numa sociedade, assinada por profissionais especializados, negocia com o discurso político porque elabora interpretação do passado com o mínimo de credibilidade e coerência exigido. Pelas mãos dos historiadores, vemos um verdadeiro trabalho especializado de “enquadramento da memória”, elemento importante para a manutenção das estruturas sociais e institucionais de uma sociedade (POLLAK, 1989, p. 11).

Significativo é o fato de Procópio ter apresentado, na obra *História secreta*, severas críticas a Justiniano, à imperatriz Teodora e a Belisário, quando estes atuavam nos mesmos acontecimentos outrora narrados no livro *Guerra pérsica*. A mudança de ênfase narrativa é clara, ainda que os personagens e os feitos permaneçam os mesmos.

Nesse processo de “enquadramento da memória”, os projetos historiográficos de Tucídides e Procópio associam o critério determinante da seletividade episódica da narrativa à dimensão de grandeza que a práxis humana comportava, “especialmente relevando sua portentosidade trágica”¹³, como podemos observar nos trechos abaixo:

Pois este abalo foi o maior para os gregos e para certa parte dos bárbaros e, pode-se mesmo dizer, estendeu-se à maior parte da humanidade (*História da Guerra do Peloponeso*. I, 1).

Nada mais importante nem mais intenso que o ocorrido nestas guerras se colocará nunca ante os olhos a nada que queira, ao menos, apresentar provas fundadas na verdade. E é que tiveram lugar nelas os fatos mais admiráveis de todos os que conhecemos de ouvido, a menos que quem os está lendo conceda a preeminência à Antiguidade e considere o contemporâneo indigno de admiração (*História das guerras*. I, 6,7).

Ao considerar o que é digno de se tomar nota, legitimando suas narrativas por meio: 1) do método, caracterizado,

¹³ Sobre o desenvolvimento desse argumento na narrativa de Tucídides, ver PIRES, 1999, p. 148.

principalmente, pela *autópsia*; 2) da posição que ocupam para narrar os eventos; 3) da percepção da grandeza que envolve tais acontecimentos, Tucídides e Procópio transparecem resquícios da ideia que define a figura do *histór*. O *histór* é aquele que alcança a verdade, porque sabe separar o dizer verídico do falso. Além disso, ele é apresentado como figura de autoridade resumida naquele que dará o aval daquilo que ficar convencionado pelas duas partes, autenticando, porém, a verdade de apenas uma posição, ou seja, ele não se identifica necessariamente com quem presenciou e viu a manifestação do fato ocorrido no passado, antes, é seu papel o “fazer ver”. Nesse sentido, Tucídides e Procópio almejam “fazer ver” a grandeza do acontecimento do qual se ocupam e, destarte, lançar o evento que narram como uma “aquisição para sempre”, de forma que suas histórias sirvam de mestra para o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É precisamente nesse “fazer ver” que verificamos a relação entre a memória e a escrita da história nas obras analisadas. Tucídides reivindicou a especificidade de sua prática ao afirmar que, a partir dos indícios apresentados sobre a guerra do Peloponeso, o leitor deveria considerar os eventos tais como foram apresentados pelo historiador, “[...] não acreditando em como os poetas os cantaram, adornando-os para torná-los maiores, nem em como os logógrafos os compuseram, para serem mais atraentes para o auditório, em vez de verdadeiros [...]” (*História da guerra do Peloponeso*. I, 21). Procópio contrapôs a sua história à poesia e à retórica. Segundo o historiador “[...] pensava ser a

habilidade [*deinotēta*] apropriada à retórica [*rhetorikēi*]; a invenção [*mythopoiian*] à poesia [*poiētikēi*]; e a verdade [*alētheian*] à história [*xyngraphēi*]” (*História das guerras*. I. 1, 4).

As histórias de Tucídides e Procópio são, dessa forma, “lugares de memória”. Nesses espaços narrativos, os historiadores “fazem ver” a verdade dos acontecimentos, a *alētheia*. O termo grego significa “aquilo que não é para ser esquecido (*lêthê*)”. *Alētheia* se associa, assim, à habilidade de lembrar (GREENWOOD, 2006, p. 64). Habilidade impossível sem o relato do historiador, dada a limitação da memória humana.

O quanto essa memória formulada e expressa participa da construção identitária dos diferentes grupos no contexto grego e bizantino é uma questão que ainda precisa ser desenvolvida cuidadosamente. As obras de Tucídides e Procópio lidam diretamente com os elementos sociais e políticos do contexto de produção, bem como com as referências de um passado seletivamente acionado, portanto, tem muito a contribuir com a discussão sobre a memória cultural. Os estudos contemporâneos sobre a relação entre a memória e a escrita da história só tem a ganhar com o estabelecimento do diálogo aberto com a diversidade das subjetividades do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos textuais

AELIUS THEON. **Progymnasmata**. Traduit par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

LUCIANO. **Como se deve escrever a história**. Trad.: Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

_____. **Diálogos dos mortos**. Diógenes e Pólux. Trad.: Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

PROCOPIUS. **Buildings**. English translation by H. B. Dewing. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

_____. **Secret History**. English translation by H. B. Dewing. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

_____. **History of the war**. English translation by H. B. Dewing. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

THUCYDIDES. **History of the Peloponnesian War**. Translated by Charles Forster Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

Obras gerais

ASSIS, Arthur Alfaix. A didática da História de J.G. Droysen: constituição e atualidade. **Revista Tempo**, v. 20, p. 1-18, 2014.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n 1, p. 115-127, 2016.

BASSO, Franco; GREATREX, Geoffrey. How to interpret Procopius’ preface to the *Wars*. In: LILLINGTON-MARTIN, C.; TURQUOIS, E. **Procopius of Caesarea**: literary and historical interpretations. London: Routledge, 2018, p. 59-72.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRAUN, Hermannus. **Procopius Caesariensis quatenus imitatus sit Thucydidem.** Erlangen: Typis Jungii et Filli, 1885.

BRÜKNER, M. **Zur Beurteilung des Geschichtsschreibers Prokopius von Caesarea.** Programm Gymn. Ansbach, 1896.

CANDAU MORÓN, Jose Maria. El universo referencial de los historiadores griegos tardíos. In: BRIOSO, M.; GONZÁLEZ PONCE, F. J. (Eds.). **Las letras griegas bajo el Imperio.** Sevilla, 1996. p. 151-163.

CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, S. J. (Org.). **Fronteiras do milênio.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001. p. 43-70.

DAHAN, Felix. **A struggle for Rome.** London: Richard Bentley and Son, 1878.

DIEHL, Charles. **Os grandes problemas da História Bizantina.** São Paulo: Editora das Américas, 1961.

DIHLE, Albrecht. **Greek and latin literature of the Roman Empire: from Augustus to Justinian.** London: Routledge, 1994.

DUWE, A. **Quatenus Procopius Thucydidem imitatus sit.** Programm Gymn, Jever, 1885.

GREENWOOD, Emily. **Thucydides and the Shaping of History.** London: Duckworth, 2006.

HARTOG, François. **A história de Homero a Santo Agostinho.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

HAURY, J. **Procopiana.** Programm des Königlichen Realgymnasiums Augsburg für das Studienjahr. Augsburg, 1890/91.

REINSCH, Diether Roderich. Byzantine adaptations of Thucydides. In.: RENGAKOS, Antonios; TSAKMAKIS, Antonios. **Brill's Companion to Thucydides.** Leiden: Brill, 2006, p. 755-778.

HUNGER, Herbert. On the Imitation (*mimesis*) of Antiquity in Byzantine Literature. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 23, p. 15-38, 1970.

KOSELLECK, Reinhart. **Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia.** Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.

LIEBERICH, H. **Studien zu den Proömien der griechischen und byzantinischen Geschichtschreibung.** Munich, 1900.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PIRES, Francisco Murari. Tucídides: a Retórica do Método, a Figura de Autoridade e os Desvios da Memória. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível.** Campinas: Ed. Unicamp, 2004. p. 95-128.

_____. **Mithistória.** São Paulo: Humanitas, 1999.

RICOEUR, Paul. L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. **Annales.** Paris, n. 4, p. 731-747, 2000.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UnB, 2001.

VLASSOPOULOS, Konstantinos. Which comparative histories for ancient historians? **Synthesis**, v. 21, p. 31-47, 2014.

PARTE III

APROPRIAÇÕES ANTIGAS E MEDIEVAIS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

**A MEDIEVALIDADE IMPRIME MARCAS: O SERTÃO
MEDIEVAL DE ARIANO SUASSUNA NO *ROMANCE D'A
PEDRA DO REINO***

Robson Victor da Silva Araujo

INTRODUÇÃO

O presente texto recorta, como objeto de estudo, a presença de fragmentos ibero-medievais recepcionados pelo escritor paraibano Ariano Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino*, obra marcada por elementos de uma tradição ibérica e medieval. A proposta deste estudo é refletir sobre fragmentos medievais em solo sertanejo. No curso da discussão sobre história, literatura e representação, utilizamo-nos da obra do escritor Ariano Suassuna para realizar um debate sobre os limites e usos da literatura como recurso de discussão metodológica na relação com a história.

No início de nossas investigações, destacamos a presença da cultura popular como o ponto central da obra. No entanto, logo percebemos que, apesar de importante e muito destacada no corpus da narrativa de Suassuna, essa cultura nomeada pelo próprio de popular não tinha nada de popular. Era antes de tudo um recurso de que o autor lançara mão para ambientar e construir sua obra dentro de uma noção de cultura que a tornasse vigente e

para a qual a obra realizara o que poderíamos problematizar como um discurso histórico formador de uma brasilidade. Ocorreu-nos que o problema poderia estar ligado à elaboração a que se propõe o autor de uma escrita à semelhança dos autores clássicos, medievais e atuais quando realiza uma colagem de um mundo de tradições mouriscas com o mundo dos portugueses e católicos.

A partir do que foi elucidado até o presente momento, faz-se necessário saber um pouco quem é este autor e do que fala a sua obra. Astrologicamente, era do signo de gêmeos, nascido em 16 de junho de 1927, uma quinta-feira, na cidade de João Pessoa, capital do Estado do qual seu pai era governador. Em 1930, o pai, João Suassuna, foi assassinado. Ariano Vilar Suassuna, com sua mãe e seus irmãos, passaram a viver no sertão da Paraíba, na Fazenda Acauhan e depois em Taperoá. A partir de 1942, a família instalou-se no Recife. Ariano cursou os estudos secundários no Colégio Americano-Batista, onde conheceu Francisco Brennand. Publicou seu primeiro poema em outubro de 1945. Em 1946, com 19 anos, entrou na Faculdade de Direito do Recife e integrou um grupo de jovens artistas. Junto com Hermilo Borba Filho, fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Escreveu sua primeira peça em 1947, *Uma mulher vestida de sol*, que recebeu o primeiro prêmio num concurso nacional. Segue-se um período de criação teatral intenso, interrompido em 1950, por razão de saúde. Retira-se por algum tempo em Taperoá (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2000).

Em 1952, de volta ao Recife, tornou-se advogado e, em 1956, professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco, onde permaneceu até aposentar-se em 1989. Em 1970, lançou o Movimento Armorial e, de 1972 a 1974, publicou,

num semanário recifense, *Jornal da Semana*, uma crônica intitulada *Almanaque armorial do Nordeste*. Seu primeiro romance, escrito entre 1958 e 1970, é publicado em 1971 e reeditado quatro vezes até 1976¹.

Tendo perdido o pai quando tinha apenas três anos de idade, em meio às circunstâncias políticas e sociais do movimento de 1930, Suassuna partiu dessa memória afetiva trágica para reinventar histórica e culturalmente esse sertão. De lugar de órfão, esse espaço assume na literatura de Suassuna uma metáfora de Reino recomposto. Interessa-nos, portanto, a dimensão da recepção que envolve essa construção.

ARIANO SUASSUNA E AS REMINISCÊNCIAS MEDIEVAIS

Contando-nos histórias fictícias, a literatura nos informa acerca de realidades variadas e reescreve esses contextos em perspectivas próprias. Tal prática por si só já se mostra histórica. E, no caso do romance *d'A Pedra do Reino*, é perceptível uma interação entre autor, vida e obra. Suassuna transporta dramas e questões do mundo para o sertão, tornando-o um cenário conjugado a impressões particulares, espaço que, por sua própria condição, sintetizaria realidades diversas na visão do escritor.

¹ Em 1976, dá ao público a continuação de *A História do rei degolado nas caatingas do Sertão: ao sol da onça Caetana*, sob forma de folhetim dominical no *Diário de Pernambuco*, retomado em livro em 1977. Em 1981, anuncia sua decisão de parar de publicar e dar entrevistas. Após um longo silêncio de quase dez anos, retoma sua obra. Ocupa diversos cargos: 1967, Conselho Federal de Cultura, Brasília; 1969, diretor de Extensão Cultural da UFPE; 1975, secretário de Educação e Cultura da prefeitura do Recife; 1995, secretário de Cultura do governo de Pernambuco (Miguel Arraes); 2007, secretário de Cultura do governo de Pernambuco (Eduardo Campos).

O romance de Suassuna é habitado por uma série de referências de sua vida, principalmente no tocante à morte de seu pai, que constitui o seu trauma, o tema que justifica todo o seu esforço de escritor. Posicionando-se na defesa da tradição como alicerce para a transformação do real, ele orienta toda a sua concepção de sertão compreendendo-o como último reduto cultural da tradição; lugar onde ainda reinam os valores ameaçados pelo processo de modernização. É a recriação dessas referências que norteia não somente a sua perspectiva acerca da cultura regional, mas a sua própria noção estética da produção artística.

Suassuna destaca sempre a sua postura isolada com relação a outros intelectuais, distinguindo-se no sentido de não ter por tarefa o mapeamento e a construção de um regional pitoresco, mas elencar nesse regional o espírito tradicional e universal da cultura popular reunida e protagonizada no sertão. A construção do sertão como reino medieval não remete somente à edificação de um olhar cultural, mas antes a um modo de apropriação e endereçamento de representações intencionais na configuração de um tipo de cultura popular, estabelecida a partir de um lugar social das elites aristocráticas cristalizadas e vigentes na manutenção do poder social e econômico.

E, assim, o sertão começa a tomar feições de reino mouro nas marcas heráldicas da literatura. Sertão este que não assume à toa a forma de reino, pois é a defesa de um espaço tão particularmente seu, gestado por suas recepções de menino e apropriações de suas leituras que correspondem a um sertão motivado e interligado ao mundo ibérico, medieval e mourisco. No seio do desenvolvimento dessa visão cultural está o Movimento Armo-

rial², catalisando em torno de si as várias manifestações artísticas que ilustram o sertão como reino.

Por essa razão é que problematizamos os sentidos produzidos de várias obras literárias recepcionadas por Ariano, como a história de Carlos Magno e os doze pares de França, a Canção de Rolando, a história de Roberto do Diabo, a Imperatriz Porcina, que explicam as calamidades de um sertão nordestino que ele pretende ser universal e cristalizar como imagem negativa. Assim, a reflexão que buscamos empreender caminha no sentido de entendermos que este sertão medieval é uma representação de um sertão nobre, aristocrático e afrancesado.

Dito isso, cabe trazer agora alguns aspectos que dão o tom ao romance que aqui é a fonte principal de nossa análise. O romance gira em torno da saga de Quaderna, um herói sertanejo, tragicômico, que é descendente de Dom João Ferreira Quaderna, o Execrável. Dom João proclamou-se rei do Brasil e comandou uma seita de fanáticos que, em 1838, pretendia desencantar, através de sacrifício com sangue humano, duas rochas compridas e paralelas, a Pedra do Reino, que seria sua catedral. Quaderna cresce ouvindo cantadores, poetas populares, folguedos e cavalhadas do sertão e também resolve se proclamar herdeiro legítimo do trono do Brasil e do sertão. A obra se divide em cinco livros, subdivididos em 85 “folhetos”.

Embora o livro tenha longas discussões históricas e genealógicas, citações de obras literárias e memórias da infância do narrador Quaderna, a maior parte da ação ocorre em duas

² Movimento Armorial foi uma iniciativa artística cujo objetivo seria criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro. Um dos fundadores e diretores foi o escritor Ariano Suassuna.

datas: 1 de junho de 1935 e 13 de abril de 1938. Na primeira, ocorre o episódio referido como “A estranha cavalgada”, descrito a partir do folheto II, em que um bando de homens a cavalo entra na Vila de Taperoá, causando conflitos armados e confrontos políticos entre grupos antagonistas da localidade. Na segunda data, 13 de abril de 1938, Quaderna presta depoimento a um juiz corregedor sobre os crimes ocorridos na vila, antes, durante e depois daquela data de 1935, crimes nos quais ele está envolvido, pela sua reivindicação de ser o herdeiro do trono do Brasil, como legítimo descendente do fanático que, em 1838, criou o Reino da Pedra Bonita no sertão de Pernambuco.

O livro I, *A Pedra do Reino*, conta o surgimento da Estranha Cavalgada rumo a Taperoá, faz um resumo dos vários “Impérios da Pedra do Reino” de onde descende o tronco paterno da família de Quaderna (folhetos V a X) e resume a infância deste (folhetos XI a XV). Do folheto XVI ao XXII, Quaderna narra o episódio, já em 1930, em que ele viaja pela primeira vez à Pedra do Reino e se autocoroa rei.

O livro II, *Os emparedados*, volta no tempo para reconstituir a história da família Garcia-Barreto, à qual pertence a mãe de Quaderna, e introduz os professores Samuel (católico e integralista) e Clemente (comunista e ateu), agregados da fazenda Onça Malhada, onde Quaderna vive sob a proteção de seu tio Dom Pedro Sebastião. Os três fundam a Academia dos Emparedados e discutem política e literatura, enquanto Quaderna planeja escrever sua Obra Máxima da Literatura Brasileira.

O livro III, *Os três irmãos sertanejos*, abre-se em 1938, no dia em que Quaderna vai depor ao corregedor. Antes disso, ele ajuda na realização de um ordálio ou duelo entre Samuel e

Clemente, no qual são usados penicos como armas. A partir do folheto XLIX, o romance tem numerosos flashbacks, mas segue uma linha contínua envolvendo Quaderna, o corregedor e a escrevente Margarida. No folheto LV, Quaderna retoma a história da invasão de Taperoá pela Estranha Cavalgada, cujos desdobramentos irão surgindo nos demais livros, até o folheto LXXXIV, o penúltimo do romance.

O livro IV, *Os doídos*, prende-se às consequências da invasão de Taperoá; dois folhetos (LXVI e LXVII) são de importância especial, porque introduzem a família de Antonio Moraes, inimigo dos Garcia-Barreto e vilão da história. Do folheto LXXII até o LXXV, Quaderna apresenta ao juiz o alibi com que procura se livrar de qualquer relação com a cavalgada, afirmando que estava almoçando e praticando rituais religiosos fora da vila.

O livro V, *A demanda do sangral*, mostra os líderes da Cavalgada negociando com os líderes da oposição local (Quaderna, Samuel e Clemente), visando à reinstalação dos Garcia-Barreto no poder e à busca do tesouro escondido por Dom Pedro Sebastião. No folheto LXXXIV, a vila é invadida por um bando de cangaceiros, e a cavalgada retira-se estrategicamente para um tableiro próximo. Neste ponto, o juiz interrompe o depoimento e marca sua continuação para o dia seguinte. O último folheto, o LXXXV, mostra Quaderna descansando em casa e sonhando com sua consagração literária.

Tendo como pano de fundo as guerras fratricidas da Paraíba, o *Romance da Pedra do Reino* reúne outros ingredientes para nos falar do curso da estética popular, suas imitações da nobreza e sua disposição para recriar e construir a realidade, plasmando a memória e dando sentido e forma ao impulso criativo.

Ao tentarmos aproximar as genealogias da cultura popular do Nordeste, deparamo-nos com um rio cuja nascente encontra-se no Oriente Médio, aqui avaliado também como confluência de diversas culturas antigas, e cujo caudal ganhou matizes e temperos quando atravessou o norte da África, até desaguar no continente europeu. Ali, na Península Ibérica, tornou a formar novas misturas acrescentando ingredientes outros aos já existentes como, por exemplo, a cultura mourisca e o reino de Al Andaluz³.

Quando essa memória atinge o sertão nordestino, experimentará o aporte da variada riqueza cultural como a contribuição de índios e africanos, que enriqueceram ainda mais a fusão conhecida. A heráldica que seduz o narrador não é, portanto, apenas a que representa a nobreza e a fidalguia tradicionais, mas, principalmente, aquela que o olhar popular consegue compreender e formar uma maneira de ver, imitando, desconstruindo e recriando, de acordo com seu próprio entendimento.

A estudiosa Ligia Vassalo (1993) afirma que, no Brasil e em pleno século XX, a Idade Média apresenta-se ressignificada e reapropriada através da arte literária de um escritor paraibano: Ariano Suassuna. A literatura medievalizante de Ariano guarda fortes conexões com o contexto em que surgiu. Ela apresenta características medievalísticas, tanto quanto a tensão entre aquelas duas culturas, a popular e a erudita, acham-se presentes na dramaturgia de Suassuna. Traços dessa medievalidade já haviam sido detectados em seu teatro por Rosenfeld na análise do *Auto da Compadecida*, como podemos perceber nas palavras do próprio Ariano:

³ Sobre o reino de Al Andaluz que vai se constituir no medievo na Península Ibérica, ver RUCQUOI, 1995.

Tudo isso [que Rosenfeld analisou] em minha peça [O Auto da Compadecida] vem do bumba-meu-boi, do mamulengo, da oralidade dos desafios de cantadores [...] mas a influência decisiva, mesmo, em mim [Ariano] é a do próprio romance popular do nordeste, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba (VASSALO, 1993, p. 16).

Assim, temos que a partir do acesso ao romanceiro popular, Suassuna configura um portal marcado por aspectos que migraram da Península ibérica e se fazem presença forte nas poesias que vão se popularizar no Brasil. Herança assumida pelo autor e que está espalhada em sua escritura e feitura de personagens que realizam as ações. Valoriza o romanceiro popular e considera a heráldica⁴ uma arte popular. Daí a estética da cultura do couro, da cultura do gado, dos estandartes, dos ferros de marcar boi, elementos que remetem às Cruzadas. N'A *Pedra do Reino*, Suassuna constrói lugares de memória ibérica que envolvem a cultura do sertão.

Na elaboração de seu romance, Ariano aventurou-se na construção desse legado cultural que transcorreu os tempos ibéricos entre os séculos X e XII e agenciou a formação histórica da identidade do sertão. Essa permanência cultural é expressa nas histórias e mitos que toda uma tradição oral sustentou e reinventou por séculos. E com a chegada dos folhetos de cordel no/pelo Nordeste, tivemos a sua preservação escrita imersa no contexto da cultura popular e que terminou por se tornar a principal fonte das suas produções literárias. Suassuna percebe essas produções

⁴ Arte dos Brasões.

populares como um relicário conservador da memória, ao qual se deve recorrer a fim de se formar uma identidade nacional.

Lígia Vassalo (1993), quando faz uma análise da sociedade e cultura do Nordeste, tendo em vista a produção de Ariano Suassuna, considera que a obra deste, pelo fato de ter escolhido suas fontes e as retirado do seu âmbito periférico da cultura popular para inseri-lo no espaço central de literatura citadina, configura uma visão crítica sobre eles e um movimento de inversão carnavalesca (VASSALO, 1993, p. 68). Ao fazer tal consideração, Vassalo acaba percebendo característica do hibridismo cultural na obra de Ariano, já que esta se misturaria quando invertida, partilhando práticas que atravessam os horizontes sociais.

Tal afirmação provoca uma aproximação entre o trabalho de Ariano e o de Bakhtin (1993), que via a cultura popular como a cultura do riso, esta se constituía no espaço fronteiro entre o mundo oficial e o extra-oficial, espaços interinfluente e dinâmicos. Segundo Vassalo, seria de Bakhtin a contribuição pioneira para a abordagem da dicotomia existente entre a cultura oficial *versus* a extraoficial, trazendo uma luz particularmente nova à questão.

Um sertão multifacetado por toscas paisagens encontra, nos delírios poéticos do narrador Quaderna, a inversão dessa perspectiva. Com olhos fisgados, ladrilhados pelas memórias da história e da cultura sertaneja, magnetizado pela peculiaridade de uma gama de elementos que compõem uma inteligibilidade do sertão e de seus sujeitos, Quaderna passa a representar na aparente feiura da realidade sertaneja toda a grandeza de sua beleza particular.

[...] só lembrei o que da realidade pobre do Sertão, pude combinar com os esmaltes e brasões

da Heráldica. As bandeiras que se usam para as procissões e Cavalhadas; e nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; e em homens que estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirista e cavalariana (SUASSUNA, 2007, p. 50).

Tal espaço não é somente atravessado pela secura de suas plantas inóspitas e rachaduras do solo. Para além dessas representações consagradas acerca da paisagem sertaneja e dos seus desdobramentos nas noções de cultura e história, Suassuna propõe uma nova reflexão, destacando o quão necessário é rever essa visão negativa construída em torno do sertão, pois nele também habitam beleza e altivez.

Quer dizer: eu acho o Sertão bonito exatamente por causa daquilo que os delicados acham feio nele - o nosso Povo mameluco, tapuío-ibérico, e cara de bronze e pedra; o Sol implacável; os nossos estranhos heróis, personagens de uma Lenda obscura e extraviada; as estradas e Caatingas empoeiradas, pedreguentas e espinhosas; as casas fortes quadradas, brancas, achatadas e baixas, meio mouras, de paredes de pedra-e-cal ou de taipa, e de chão de tijolo; a Caatinga espinhosa e selvagem, povoada de répteis envenenados, de aves-de-rapina, escorpiões e piolhos de cobra (SUASSUNA, 1977, p. 66).

É a história familiar de Suassuna e a história cultural do sertão que necessitam de novos olhares. Sua obra está a serviço desse esforço. Habitada por imagens diversas, a literatura de

Ariano inscreve-se na necessidade de recompor a própria existência, partida ao meio em face do assassinato do pai e dos desdobramentos políticos e históricos vivenciados a partir de então.

Filho de uma elite ruída, ele tenta sobreviver ao caos das referências negativas, utilizando a literatura na vereda do sonho e da realidade, inventando outras vidas, outros enredos e histórias em grande medida suscitadas pela saudade do pai e do sertão. O pai em sua ausência irremediável e o sertão medieval do qual se viu apartado pelos momentos políticos. O sertão-lembrança que atravessa as fronteiras espaciais e faz morada na alma de Suassuna no Recife, onde viveu desde adolescente, é sua fonte de inspiração. O litoral da memória canavieira é o seu espaço de produção literária e os sertões longínquos e fronteiriços entre Paraíba e Pernambuco são seu objeto para a criação, em sua obra, de uma representação cultural pelo qual advoga a legitimidade de um caráter universal da cultura.

Sob a direção de seu personagem-narrador, o bibliotecário Quardena, Ariano imbrica na trama do romance uma gama de temporalidades e contextos diversos. Ambientado na década de 1930, o *Romance d'A Pedra do Reino*, traz à tona a experiência de decifração do problema da demanda novelosa que se dá no meio rural do sertão, mais precisamente nos limites da Vila de Taperoá e que envolve *a priori* a morte misteriosa do seu padrinho, D. Sebastião Garcia-Barreto, e o subsequente desaparecimento profético de seu filho Sinésio, ambos ocorridos em 1930. O reaparecimento de Sinésio ocorre em 1935, relacionado ainda aos acontecimentos messiânicos nos sertões pernambucanos, em 1836-1938.

O *Romance d'A Pedra do Reino* foi produzido num intervalo de doze anos. Sua elaboração teve início em 1958, durante

o governo de Juscelino Kubitschek, período de muitas transformações no país. A forte concentração da população nas cidades e o êxodo rural, que se iniciara nas décadas anteriores, intensificaram-se nesse período e iriam provocar nos anos seguintes a explosão demográfica das principais metrópoles brasileiras. O desenvolvimento das cidades não foi acompanhado das mudanças sociais necessárias no espaço rural, o que gerou um grave descompasso entre a glamourosa e crescente moderna vida urbana e o modo de vida no campo.

Nesse clima ao mesmo tempo de fervor modernizante, mas de inevitável nostalgia, Ariano, vivendo um drama pessoal, começa a produzir seu romance. Empreitada que, como já dissemos, se concluirá doze anos mais tarde em plena ditadura militar. Mas, o mundo rural experienciado por Suassuna em sua infância e juventude ainda existe. Esse sertão nordestino, ao contrário dos outros sertões nacionais, tinha uma peculiaridade: estava longe dos sentidos da urbanização⁵, em decorrência, sobretudo, do clima hostil e da vida extremamente difícil naquela região. Ariano vivia, por esse tempo, na cidade do Recife. E lá, em meados do mês de julho de 1958, daria início então ao romance que reuniu a história local e das famílias paraibanas, num misto de iberismo e catolicismo.

Na história que constrói, Suassuna cria o personagem Quardena, que é também narrador em primeira pessoa do drama vivido por ele e seus familiares, das histórias que conheceu e de outras que lhe contaram. Quardena encontra-se preso na cadeia

⁵ Quando nos referimos ao processo de modernização, estamos falando de todo aquele iniciado desde o século XVIII que tinha por objetivo urbanizar e tornar civilizado cada vez mais os sujeitos e o corpus da cidade.

da Vila de Taperoá na Paraíba e, como desagravo para sua condição, mas também como pedido de absolvição, decide escrever um memorial, no qual sua condição e seu álibi são publicados aos leitores. O momento político que vive é muito parecido com o momento vivido pelo autor.

Um exemplo interessante que permite problematizações significativas desses traços medievais no romance consiste quando ele conta um episódio marcante em sua infância e que está no folheto XI: “A Aventura de Rosa e de La Condessa”. Observemos o seguinte trecho:

E tendo em vista os seguintes fatos, o assassinato de seu tio Padrinho e o sumiço misterioso de seu primo, [que] são as causas imediatas de minha prisão na cadeia de Taperoá. Contudo as causas remotas eu [Quaderna] atribuí a essas ideias de cavaleiros, princesas, condes e cangaiceiros, na Cantiga de La Condessa que incendiou seu sangue na puberdade e me colocara nessa situação (SUASSUNA, 2007, p. 31).

Percebemos, nesse trecho, as apropriações funcionando no autor quando, por meio de Quaderna, ele nos conta dos elementos existentes na Cantiga de La Condessa. O que contava essa historietta? E qual a sua importância na vida do narrador? O que ela representa? Ele nos diz o seguinte caso:

Um dia, de noite, Tia Filipa ensinou às meninas uma cantiga de roda que, entre outras coisas, precisava de um menino homem para tomar parte do diálogo cantado. Tia Filipa consentiu que eu entrasse na roda. Explicou-me que ia fa-

zer o papel de Cavaleiro. Elisa, uma menina, filha de comadre Teresa, seria La Condessa. Elisa ficava lá, com todas as meninas de mãos dadas, formando uma fila e de cara para mim. As meninas eram as filhas de La Condessa, a quem eu me dirigia, puxando o canto e dialogando com ela:

-La condessa, La Condessa!

-Que queres com La Condessa?

- Quero uma dessas Moças para com ela casar!

- Eu não tiro as minhas filhas do Mosteiro por ouro, nem prata, nem por sangue de Aragão!

- Tão contente que eu vinha!

Tão triste eu vou voltando!

- Volta, volta, Cavaleiro!

Vem e escolhe a que quiseses!

- Esta fede e esta cheira!

Esta, come o pão da feira!

Esta é a que eu queria

Pra ser minha companheira! (SUASSUNA, 2007, p. 87).

Essa produção popular transmitida pelas matrizes da literatura erudita medieval exerce um deslumbramento sobre o narrador. Através dela, vai filtrando a realidade que o cerca e que se oferece continuamente mediatizada pela matéria ficcional. As cantigas que ouve da tia Filipa, entre as quais se destaca a Cantiga de *La condessa*, atuam em sua imaginação de configuração permanente.

A cantiga de *La condessa* trabalha como uma das fontes desencadeadoras dos desejos de Quaderna. É o primeiro arquétipo literário a seguir. É o primeiro texto que rege seus impulsos

em direção ao amor e à aventura. Ouvindo-a e representando-a nas dramatizações de roda comandadas pela tia, momento em que desempenha o papel de cavaleiro pretendente à mão de uma das filhas da condessa, o menino Quaderna faz sua iniciação no mundo da cavalaria.

Sob o efeito do velho romance, mantém o primeiro e furtivo contato amoroso com Rosa, filha de um vaqueiro da fazenda, a qual se lhe afigura agora como uma princesa. A cobiça pelo corpo da menina-moça é mediada pela linguagem obscura e encantadora da cantiga, de cujo sentido procura inteirar-se junto à velha parenta, introduzindo-se assim no mundo cavaleiresco:

Sentia [...] necessidade de esclarecer algumas coisas que me tinham intrigado e fascinado na Cantiga de La Condessa. Perguntei a Tia Filipa o que era uma Condessa e o que significava um Cavaleiro.

- Isso são coisas antigas, Dinis! - disse ela - [...] Acho que uma Condessa é uma Princesa, filha de um fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom Sebastião.

- E um Cavaleiro? - insisti, depois de anotar, em meu sangue, aquela noção de Princesa, misturada para sempre, agora, ao cheiro e aos seios de Rosa.

- Um Cavaleiro - explicou Tia Filipa - é um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e casar com a filha do Rei! (SUASSUNA, 2007, p. 52-53).

A lição de Suassuna está muito próxima das variantes recolhidas na Paraíba, onde *La Condessa* constitui a dama da

poesia oral tradicional na memória popular. Suplementada pela interpretação de tia Filipa, a cantiga de *La condessa* fornece ao futuro romancista o substrato mítico a partir do qual funde a realidade fictícia dos textos medievais à realidade histórica do sertão, agora traduzida pela recepção da cavalaria. As definições de condessa e de cavaleiro, propostas pela tia, engendram uma correspondência entre o mundo da nobreza europeia e o mundo rural do sertão. Se condessa ou princesa, os termos se equivalem na definição da tia; é filha de um rico fazendeiro, este, por sua vez, se define por afinidade com a figura do rei e com a do rei cruzado e cavaleiro.

A apropriação entre fazendeiro, rei e cavaleiro enobrece o grupo oligárquico sertanejo e a nobreza territorial. Tal operação se estende por continuidade aos grupos dominados como resultado produtivo do aparelho oligárquico no Nordeste. Desse modo, tanto a oligarquia sertaneja quanto os vaqueiros, os tropeiros, os cangaceiros e os demais componentes dos segmentos subalternos do sertão se transformam, pelas configurações épico-cavaleirescas de que são revestidos, em fidalgos ou nobres cavaleiros medievais.

Percebemos que a noção de cavaleiro apresentado por tia Filipa reúne alguns dos mais importantes ingredientes épicos das novelas de cavalaria: a posse e o uso do cavalo, a participação em combates sangrentos, a pretensão à mão da filha do rei. A importância conferida ao cavalo no mundo socioeconômico e cultural do sertão torna-se, assim, como já o ratificaram alguns estudiosos da obra de Suassuna, fator decisivo para as verberações do mundo cavaleiresco n' *A Pedra do Reino*.

No sertão mourisco, o cavalo não é um animal de tração, e sim de monta. A sua utilização como montaria nas lides do gado faz aparecer a figura do cavaleiro na pessoa do vaqueiro, dando continuidade, dessa forma, ao mito cavaleiresco ou cavalariano. Segundo afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz (1986, p. 37), nessa sociedade de criadores de gado, o ideal do cavaleiro andante e o gosto pelas aventuras e torneios tendem a perdurar.

No romance de Ariano Suassuna, a simples menção à figura do cavalo⁶ e à do cavaleiro é suficiente para desenvolver toda uma visão idealizada do espaço rural sertanejo, projetada por um narrador afeito a ouvir desde criança os folhetos de cordel e os antigos romances medievais. Assim, ao explicar os efeitos desencadeados em sua apropriação pela cantiga de *La condessa*, o que Quaderna lembra em primeiro plano é essa imagética cavaleiresca, de onde extrai a substância mítica para as articulações que estabelece com a realidade histórica do sertão.

Entrelaçando o perfil do vaqueiro ao mito do cavaleiro andante, a matéria cavaleiresca incide nas falas de Quaderna, de forma específica sobre os fenômenos do messianismo e do cangaço. A propósito do messianismo, observe-se a seguinte passagem do texto em que o narrador registra como a velha canção ensinada pela tia atua em sua mente, preparando-o para entender depois os acontecimentos ligados ao reduto messiânico da Pedra do Reino:

É que, desde aquela noite com Rosa e a cantiga, toda vez que eu via um Vaqueiro montado a cavalo, com seu gibão, seu chapéu de couro e os

⁶ Vale salientar que, além de citado constantemente ao longo do romance, o cavalo constitui tema específico do folheto XL, “Cantar dos nossos cavalos”, d’*A Pedra do Reino* (SUASSUNA, 2007).

arreios dos cavalos enfeitados de estrelas de metal, eu fingia que aquele metal era prata e dizia para mim mesmo: - «Lá vai um cavaleiro montado em seu cavalo! Vai furta Rosa, a filha mais bonita de La Condessa e do Rei Dom Pedro I, para levá-la para o mato, beijar seus cabelos cheirosos e acariciar os peitos dela, enquanto a bola de ouro da lua se molha no sangue de Aragão que pinga da noite, em sua luz de moeda de prata!”. (SUASSUNA, 2007, p. 53)

Não apenas o texto citado, mas toda uma vasta produção literária cavaleiresca, pertencente ao ciclo carolíngio, auxilia recorrentemente a apropriação simbólica do messianismo na narrativa de Suassuna. Cantadas pela tradição oral dos poetas e cantadores sertanejos, as façanhas de Carlos Magno e seus pares se fundem nas falas de Quaderna e na dos poetas João Melchíades e Lino Pedra-Verde, às ocorrências do fenômeno messiânico da Pedra do Reino: “Dos folhetos, havia dois que me impressionavam muito: eram a História de Carlos Magno e dos Doze Pares da França e O rei Orgulhoso na Hora da Refeição” (SUASSUNA, 2007, p. 542).

As aproximações entre Suassuna e as temáticas de que se apropriam os poetas populares já são identificadas por Lígia Vassalo (1993) em sua análise do sertão suassuniano. Nas aulas ministradas na escola de cantoria por João Melchíades, a *História de Carlos Magno* é um dos romances escolhidos para os exercícios literários a que o cantador submete seus alunos. Pela mediação desse romance, Quaderna correlaciona, como o fizera através da Cantiga de *La Condessa*, os feitos guerreiros do mundo da cavalaria aos eventos sanguinolentos da Pedra do Reino:

[João Melchíades] Lia para nós a História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França, um ‘romance desversado’ que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalarias, aquelas histórias de coroas e batalhas, que eu, por causa da Pedra de Reino, via logo, com princesas amorosas e desventuradas que, ou eram degoladas ou desonradas, mas disputadas sempre por Cavaleiros, em duelos mortais, travados a punhal, junto a enormes pedras e num Campo encantado embebido de sangue inocente. Inúmeros Cantadores e poetas sertanejos tinham, já, versado esse romance do Imperador Carlos Magno. Nós preferíamos as versões rimadas, não só porque eram mais fáceis de decorar, como porque a gente podia cantar os versos, acompanhando a solfa com o baião da viola, coisa que João Melchíades também não se descuidou de nos ensinar (SUASSUNA, 2007, p. 56).

Como observamos, os cavaleiros eram descendentes dos senhores feudais e, portanto, nobres eram obrigados a servir e a defender feudos de outros nobres, a quem juravam lealdade. Vejam que os cavaleiros cangaceiros de Suassuna são o oposto do que se apresentava desenvolvido para esse período. Toava parte em torneios, combates, corridas e lutas com espadas. Por muito tempo, para ser cavaleiro, bastava possuir um cavalo e uma espada, isso eles possuem. Em troca de serviço militar a um senhor, o cavaleiro recebia seu feudo, onde erguia uma fortaleza. Pouco a pouco, porém, as exigências para se tornar cavaleiro ficaram mais rigorosas: além de defender o próprio feudo e o do senhor, ele deveria professar a fé cristã e honrar as mulheres, diferentemente do cavaleiro de Suassuna.

A imagem do cavaleiro foi fortemente construída pela poesia medieval. Os escritores cantavam seus feitos de bravura. A importância desse tipo de história foi tamanha que ela se transformou em um gênero literário, conhecido como novela de cavalaria. Essa literatura se dedicava à nobreza e tinha como personagens principais alguns de seus membros: o cavaleiro, a dama e o seu marido. Durante a Idade Média, os romances de cavalaria foram o principal gênero literário que difundiu o amor cortês. Esses romances abordavam diferentes temas.

Na dinâmica do romance de cavalaria, o personagem que ama é o cavaleiro. Este era membro da ordem dos *bellatores*, ou seja, um nobre que possuía um cavalo, armamento completo e seguia um código de ética e moral bem-estruturado, do qual o amor cortês fazia parte. Além disso, ele era sempre um homem solteiro. Nesses romances, o cavaleiro, por meio da cortesia, desejava conquistar a dama. Assim, a relação entre eles era marcada pela completa submissão e adoração, como a de um devoto com sua divindade. A mulher desempenhava o papel principal do amor cortês. Ela era a dama, a heroína dos romances e poemas produzidos nesse período. Para o cavaleiro, representava tudo o que havia de mais perfeito no mundo. É importante ressaltar que a dama era casada. Desse modo, o amor cortês só poderia ser realizado na esfera extraconjugal. E assim também é o amor de Quaderna por Maria Safira, pois ela é casada, episódio que ele narra no folheto XLV intitulado “As Desventuras de um Corno Desambicioso”.

O marido, personagem que pode ser considerado o mais contraditório no amor cortês, geralmente era representado como um nobre poderoso. Mesmo sabendo dos riscos de ter seu orgulho ferido por uma traição, ele próprio estimulava os cavaleiros

de sua corte, seus vassallos, a desejarem sua esposa. Nesse sentido, Suassuna ainda continua com o que chamamos dos efeitos de recepção dos folhetos populares no seguinte recorte:

Aí, à medida que eu ia crescendo, essas ideias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. Eu *ouvia, decorava e cantava* inúmeros folhetos e romances que eram ensinados por Tia Filipa. Aquilo tudo de repente pegou fogo em minha cabeça (SUASSUNA, 2007, p. 91).

Comparece também, no folheto de João Martins de Ataíde, um dos poetas em cujos versos o narrador Quaderna se apoia para engendrar a equivalência entre os agentes históricos do cangaço e os heróis das novelas de cavalaria. Como afirma ele ao corregedor, os “cangaceiros sertanejos são cavaleiros medievais, como os Doze Pares de França! E tanto isso é verdade que, na França na Idade Média, havia cangaceiros” (SUASSUNA, 2007, p. 280). Raciocínio similar é extraído da leitura da produção poética de Lino Pedra-Verde, em que, através da mesma rede de palavras que norteia a perspectiva d’*A Pedra do Reino*, não somente os cangaceiros como os demais componentes da região sertaneja se caracterizam por articulação com a realidade do mundo feudal. A esse respeito, observa Quaderna:

[...] nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da Gazeta de Taperoá, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas, cavaleiros, filhas de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado! (SUASSUNA, 2007, p. 281).

Ariano elaborou seu romance dando dimensão filosófica ao elemento prosaico originário da cultura popular, fruto, por sua vez, da memória ibérica do século XII. Na realidade, a história observada pelos olhos do protagonista toma por base o romance popular do Nordeste, cujas raízes atravessam o Atlântico e buscam, no terreno acidentado da Península Ibérica, a seiva e os nutrientes que a sustentam. Se ali, naquele território também isolado, onde se fundiram diversas culturas milenares, somando valores e pensares, a memória popular gerou crenças e costumes próprios, ao tocar nosso solo nacional o resultado não foi diferente. Só que aqui, além das civilizações conhecidas da Europa, como judeus, mouros, cristãos-velhos e cristãos novos e suas religiões e hábitos culturais, houve o acréscimo de outros povos também de tradição milenar: a civilização indígena e a africana.

Desse hibridismo cultural, de crenças, práticas e costumes, nasce a memória popular sertaneja expressa na arte, música, religiosidade, dança e poesia, enfim, a cultura tão valorizada por Suassuna. Em nosso capítulo, procuramos enfatizar o viés residual e reminiscente presente em sua obra; a percepção de tais aspectos, por sua vez, nos afasta da compreensão da obra de Suassuna como mais uma narrativa regionalista de temática relacionada aos aspectos peculiares de uma região geográfica particular, para inseri-la no âmbito das produções da História Cultural e a proposição de estudos de recepção por meio da literatura e do pensamento e da experiência histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que resultou neste texto trilhou caminhos difíceis dos que até então haviam sido considerados. No que diz respeito ao escritor Ariano Suassuna, procuramos nos concentrar em sua prosa, sem a pretensão de estender nossa leitura para outros gêneros em que o autor se consagrou em sua carreira como autor, seja como poeta, como artista plástico, ou como dramaturgo. E foi ali, na prosa, que buscamos identificar o mundo ibérico, feudal e inventivo do autor.

Em relação ao *Romance*, buscamos um rumo diferente, analisando de lado os aspectos picarescos da obra e dos personagens, as referências elogiosas aos cangaceiros e a busca de semelhanças entre o sertão e a Europa Medieval, fosse em sua estrutura de poder, fosse pela comparação dos elementos heráldicos, a não ser quando o discurso era analisado tendo em vista a construção nacional, ou seja, quando Quaderna exalta a situação histórica e antropológica do sertão em seu processo de autoafirmação abortado pela revolução de 1930.

Na geografia ibérica de Ariano Suassuna, o leitor está presente não só na medida em que a experiência do escritor serve de exemplo de método criativo, mas também porque ele é o elo imaginário e necessário para a integração dos dois mundos: o ficcional, que confirma a condição de Quaderna, e o real, conhecendo a intimidade de quem esteve no olho do furacão num dos momentos mais conturbados da história.

Podemos entrever, através do *Romance* de Ariano Suassuna, a extensão da oralidade e da cultura popular mourisca me-

dieval do autor. Além disso, essa cultura popular se baseia numa tradição que vem desde a Europa do século XVI, do romance de Miguel de Cervantes, das farsas e autos, e se estende pelo Nordeste brasileiro, sendo atualizada através das sagas dos cantadores de cordel. Estes cantadores, oriundos do sertão, que vivem de sua arte nas feiras, praças e festas populares, originaram toda uma forma de expressão que se tornou corrente naquela região do país e que acabou por fazer-se conhecida do grande público através de sua inserção nas peças teatrais de Ariano Suassuna.

Essas sagas cantadas remontam a mitos e histórias antigas provenientes da África, levados até a Península Ibérica pelos árabes. Por isso, elas retratam uma forma de ser histórica, que se atualiza e configura no Nordeste brasileiro através das condições sociais e econômicas daquela região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993.

DUBY, Georges. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Estampa, 1982.

GANSHOF, F.L. **Que é o feudalismo?** Lisboa, Portugal: Europa-América, 1976.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Ariano Suassuna. n. 10, São Paulo, nov. 2000.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

RUCQUOI, Adeline. **História medieval da península Ibérica**. Lisboa: Estampa, 1995. (coleção Nova História).

SANTOS, Idelette M. F. dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão**: Ao sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALO, Ligia. **O Sertão medieval**: origens europeias do teatro de Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

**AS FACES DE MEDEIA: APROPRIAÇÃO DA
TRANSGRESSÃO FEMININA DE EURÍPIDES EM
GOTA D'ÁGUA**

Valtyana Kelly da Silva

Só um santo dia

Pois se beija, se maltrata

Se come e se mata

Se arremata, se acata e se trata

A dor na orgia

Da luz do dia

É só o que eu pedia, viu

Um dia pra aplacar

Minha agonia

Toda a sangria

Todo o veneno

De um pequeno dia¹

Basta um dia. Em apenas um dia, temos a possibilidade de assistir a uma peça, de ler um texto, de reconhecer as diferenças, de enxergar as pessoas, de transformamos nossa vida

¹ *Basta um dia* – Composição de Chico Buarque. Música faz parte da trilha sonora da peça *Gota d'água*.

completamente, ou permanecer na mesmice. Basta um dia para agirmos, em nome de nós mesmos ou do destino; de nos amarmos, vingarmos, quiçá, sangrar toda a dor. Somente um dia: neste espaço temporal, Joana, protagonista da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, solidificou sua condição de transgressora feminina. Tentara matar dois inimigos que tanto lhe fizeram sofrer; fracassando na empreitada, mata a si e aos dois filhos. Em apenas um dia.

INTRODUÇÃO

A escrita sobre o feminino, seja no âmbito literário seja no científico, fez parte da zona de silêncio em diversos momentos da história. Em 1975, no Ano Internacional da Mulher, Chico Buarque e Paulo Pontes escreveram uma peça intitulada *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Essa obra dava uma nova face à conhecida personagem trágica *Medeia* – peça de Eurípides, que fora representada em 431 a.C., no período clássico da Grécia Antiga –: a de Joana.

Este artigo tem como objetivo, através da análise das representações dos modelos femininos dos escritores, da apropriação feita por Chico Buarque e Paulo Pontes, e pensando que as narrativas tornam acessíveis as experiências humanas no tempo, problematizar como as duas personagens são construídas enquanto transgressoras dos padrões sociais impostos às mulheres nas respectivas tragédias. Acentuando, além do mais, as aproximações e os distanciamentos que carregam entre si no que concerne ao feminino.

AINDA NESTE APENAS UM DIA, INDO AO ENCONTRO DA REBELDIA

Chico Buarque é um músico e dramaturgo brasileiro. Em sua produção, constatam-se visões sociopolíticas do Brasil. Por meio de composições satíricas, o poeta constrói personagens diversos que representam a sociedade brasileira, tais como: o malandro, o burguês, o menino de rua, a prostituta, a lavadeira, o sambista. Satiriza a ditadura militar e suas formas de repressão. Paulo Pontes, por sua vez, igualmente dramaturgo, era um militante assíduo da retomada de um teatro brasileiro mais voltado para a própria população e sua cultura. Ele acreditava que a arte cênica, no Brasil, estava em um processo de fechamento em torno de si mesma. Em todo o seu trabalho, Paulo Pontes, segundo Chico Buarque, “procurava enquadrar dentro do processo cultural brasileiro, sem querer ser expoente disto ou daquilo. Contribuindo para o crescimento desse processo cultural, Paulinho já se sentia plenamente realizado” (BUARQUE, 1977, p. 17).

Nesse contexto, inseriu-se a peça *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Escrito no ano de 1975, o drama representava uma tragédia ambientada em um conjunto habitacional, de uma favela do Rio de Janeiro, que recebia o nome de Vila do Meio Dia – propriedade de um notório empresário chamado Creonte. Nesse lugar, ele era o rei. Mandava e desmandava. Explorava os moradores que, por sua vez, viviam à míngua. Diante desse cenário, Joana era uma mulher que trabalhava arduamente para sustentar a si, aos filhos e ao marido Jasão, que era sambista. Partilhavam dessa realidade os demais moradores da vila: Zaíra, Xulé, Estela, Amorim, Maria, Nenê, Boca Pequena e Cacetao. Certo dia, uma música de Jasão caiu no gosto do povo e passou a

ser tocada incessantemente na rádio; enquanto isso, ele arrebatava o coração da filha de Creonte. O que ele fez? Abandonou sua esposa e seus filhos para viver a nova vida que brotava.

Milênios antes, outra mulher fora abandonada pelo marido. Medeia foi uma personagem da mitologia grega que inspirou histórias, mitos e muitas obras. Suas atitudes e façanhas encantam, assustam e fascinam. Uma princesa da Cólquida que dominava as artes da feitiçaria e não media esforços para alcançar o que desejava. Ludibriada pelos deuses, ajuda Jasão a vencer algumas tarefas em troca das bodas. Colocando-se contra os seus, foge com o herói. A morte pairava no seu destino. Na Tessália, mata o tirano Pélias, que negava dar o trono a Jasão. No fim, o que não estava nos seus planos era ser abandonada, anos depois, por seu amado que buscava um novo casamento, mais próspero, com a princesa de Corinto: uma grega.

Seu mito foi o alicerce para a escrita de uma tragédia que recebeu seu nome. *Medeia*. A obra de Eurípides está entre uma das mais famosas narrativas trágicas do período clássico ateniense. Nascido em Salamina, *polis* vizinha de Atenas, provavelmente no ano de 480 a.C., Eurípides foi um famoso dramaturgo grego. Autor de noventa peças, foi premiado nos concursos das Grandes Dionisíacas apenas quatro vezes. Despontando em período de turbulências no cerne da sociedade grega, o caráter contrário às guerras enraizou-se nos seus escritos. O embate que antes era com o bárbaro², em 431 a.C., ano em que escreveu *Medeia*, aterrisava em solo grego: Atenas travava combate com Esparta. Os

² Os embates que permearam o nascimento de Eurípides foram contra os persas, as chamadas Guerras Médicas. Os persas eram tidos como “bárbaros” para os gregos. Estavam estabelecidos no lugar do outro, estrangeiro, inferior.

habitantes sentiram os conflitos crescendo, viram antigos valores desmoronarem, e, vinculado aos pensamentos filosóficos que pairavam à época, Eurípides encarnou um dramaturgo questionador da Guerra do Peloponeso.

Desse modo, a peça *Gota D'água* consiste em uma apropriação feita por Chico Buarque e Paulo Pontes da tragédia *Medeia*, de Eurípides. Esse exercício sinaliza uma atividade comum na história: a apropriação de diferentes fazeres do passado. E como historiadora, acredito, do mesmo modo que Chartier (2002, p. 68), no fato de que “a leitura das diferentes temporalidades faz que o presente seja o que é, herança e ruptura, invenção e inércia ao mesmo tempo, continua sendo a tarefa singular dos historiadores e sua responsabilidade principal para com seus contemporâneos”. O presente está intrinsecamente ligado ao passado, e estudá-los é meu compromisso. Neste ponto, a História Cultural me permite identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade ou idealização de modelos são construídos, pensados e dados a ler, além de auxiliar as análises das continuidades e rupturas no processo histórico dos pensamentos acerca do feminino em diferentes dramaturgias.

No local de conexão entre o mundo da poesia trágica e o mundo do sujeito que a escreve ou lê, coloca-se uma teoria de apropriação de discurso, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova forma de compreensão do mundo e de si mesmo. Influenciando, neste caso, suas futuras produções, Chartier (2002, p. 27) escreve que:

A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações

fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer [...] que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.

As tragédias, então, enquanto categorias de produção cultural são construídas nas continuidades e descontinuidades das trajetórias históricas e humanas, por isso é possível distinguir as semelhanças e diferenças entre *Gota d'água* e *Medeia*. Os dramaturgos são pertencentes a lugares institucionais que os fazem interpretar as leituras de dramas anteriores com olhares distintos dos demais. Calcadas em processos que elaboram sentidos, as tragédias representam diferentes modos de apropriação do escrito no tempo e no espaço – seja ele físico ou social. *Medeia* resurgiu em Joana: uma lavadeira que morava na Vila do Meio-dia. Compartilhavam a destinação de batalharem pelos seus maridos e fazerem-nos vencedores na vida.

Joana, que trabalhava de sol a sol para sustentar a si, aos filhos e a Jasão, conhecia a luta dos trabalhadores que davam o suor para manter-se, contudo, encontravam-se cada vez mais endividados. Explorada e coagida pelo patrão Creonte, burguês que não media impulsos para afundar os moradores da vila na lama, teve o pouco que lhe restava, seu marido, tomado. Jasão se vê atraído pelas ofertas que a vida burguesa lhe proporciona e pelo sucesso que a música, patrocinada por Creonte, lhe traz.

Isto posto, renuncia aos seus, à pobreza, ao seu passado e à sua história. Joana, cansada de uma vida de silenciamento, desta vez, não se cala. Brada, para todos ouvirem, a dor sentida. Neste momento, estabelece-se, igualmente a *Medeia*, como transgressora, por insurgir como contra-modelo³ de uma moral imposta pela conjuntura da sociedade.

Tendo por base o meio das práticas culturais⁴ e ideológicas materializadas no discurso que as pessoas interpretam a si mesmas, seu modo de ser, de viver, enfim, o seu contexto socio-cultural, a partir do outro, caminho através da poesia de Chico Buarque e Paulo Pontes, na década de 70 no Brasil, em meio à ditadura militar, o poeta ironiza os valores morais e sociais impostos às mulheres indicando: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas!”. Proporcionalmente o mesmo acontece

³O uso de modelos é uma operação conceitual visando representar relações ou funções que ligam as unidades de um sistema. Suas interações entrelaçam os elementos de um conjunto dado. Construir um modelo supõe uma generalização prévia e, num segundo momento, o de sua aplicação, ele deve permitir uma explicação abrangente de um fenômeno ou grupo de fenômenos. O que significam tais parâmetros para os historiadores? Virgínio Fontes (1997, p. 357) diz que: “Em primeiro lugar, o uso de modelos pressupõe, por si só, que a história não é composta de ‘fatos’ únicos, irrepetíveis, nem de singularidades irredutíveis umas às outras. As sociedades constituem sistemas integrados, articulados, e seus componentes são passíveis de uma análise que os identifica a partir de certos atributos (predicados) claramente estabelecidos. Os dados empíricos podem sofrer um processo de seriação e quantificação, organizando-se critérios que os agrupem por grupos implica respeitar a forma pela qual tal relação se estabeleceu historicamente na prática social”.

⁴ O conceito de prática cultural, em Michel de Certeau (2014), seria uma combinação, mais ou menos coerente e fluida, de elementos cotidianos concretos ou ideológicos, ao mesmo tempo, passados por uma tradição (de uma família, de um grupo social) e realizados dia a dia através dos comportamentos que traduzem uma visibilidade social de fragmentos desse dispositivo cultural, da mesma maneira que a enunciação traduz na palavra fragmentos de discursos. “Prático” vem a ser aquilo que é decisivo para a identidade de um usuário ou de um grupo na medida em que essa identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente.

com *Gota d'água: uma tragédia brasileira*, na qual os dramaturgos nos apresentam uma abordagem do cenário grego antigo, adaptado à realidade brasileira, como eixo para reivindicações e construções de um presente que os inquietava.

Apesar do domínio da ditadura e da imposição dos seus moldes culturais e comportamentais, inclusive para o feminino, em diversos âmbitos da sociedade brasileira, os poetas distanciaram-se dessa ótica e teceram suas críticas aos modelos postos: tanto o econômico quanto o social. Como escreve Chartier (2006, p. 46), “a força dos modelos culturais dominantes não anula o espaço próprio de sua recepção. Sempre existe uma brecha entre a norma e o vivido, o dogma e a crença, as normas e as condutas. Nessa brecha, insinuam-se as reformulações, os desvios, as apropriações e as resistências”. A tragédia, portanto, encarnou a possibilidade de questionamento do mundo e do próprio homem enquanto ser firmado em um conjunto de relações sociais. Tal como em Eurípides, o trágico serviu-se do contexto social, e o teatro consumou-se enquanto instituição construtora de modelos e idealizações que são dadas a serem lidas e analisadas.

De forma semelhante a Eurípides, Chico Buarque e Paulo Pontes propunham uma arte teatral que, em suas linhas, viraria ao avesso as formas de comportamento conservador. Todos eles questionaram, com seus próprios olhares e de acordo com sua época, as sociedades nas quais estavam inseridos. Foram inovadores no que tange ao uso de um novo estilo linguístico e por levarem aos palcos novas abordagens, dentre elas: a mulher. No universo de temas e particularidades encontradas na obra de Chico Buarque, não se pode ignorar o espaço concedido à voz feminina. Joana, tal como Medeia, representava papéis sociais que

traduziam, nitidamente, o contexto social da época, com o qual os dramaturgos dialogavam e sobre o qual refletiam. Em meio a Guerra no Peloponeso, e posteriormente na ditadura civil-militar no Brasil, Medeia e suas faces revelaram demasiadamente os acontecimentos que pairavam no período.

No que concerne ao gênero, ambas protagonistas são construídas sob o alicerce da representação⁵. *Medeia* foi escrita por um homem grego, respaldando, portanto, os conflitos sociais existentes nas diferenças categóricas de gênero e de pátria; Joana, por dramaturgos homens e intelectuais que não partilhavam das mesmas condições da personagem, mas, que nela solidificaram as suas ideologias de crítica ao sistema capitalista e à sociedade que se mantém cega diante da exploração dos trabalhadores mais pobres. Desse modo, quando nós historiadores buscamos “encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, [começamos] a entender a natureza recíproca do gênero e da sociedade, as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política” (SCOTT, 1995, p. 89).

Uma nova onda atravessava-nos. Em meados da década de 70, do século XX, o feminismo ressurgia. Com lutas e ideais distintos do movimento anterior – que buscava, principalmente, o direito ao voto e ao trabalho público, sem as amálgamas do pri-

⁵ O conceito de representação assume a forma de um olhar, tal como enfatiza Chartier (1989), no qual o dramaturgo dá sentido ao mundo que é dele. Não há uma dissociação da realidade e da representação, ambas ganham vida no palco, haja vista serem frutos de uma visão de mundo, dos acontecimentos históricos, do presente de quem escreve. Os personagens que encenam são os mesmos oriundos do mais íntimo do poeta, são os seus anseios e realidade representados. O texto, como propõe Chartier, – inclusive a apresentação – não existe em si, separado de toda materialidade. Não existe sem o suporte de quem lê e assiste.

vado –, a partir de então, as mulheres requeriam para si a posse do corpo, o poder de falar sobre sexualidade, a virtude de poder gozar sua total liberdade. No Brasil, vivenciava-se um período de repressão e censura, provenientes da ditadura civil-militar. Em suas entranhas, havia a tortura, a dor e o silenciamento de todos aqueles que se opusessem aos padrões políticos, sociais e morais impostos pelos que estavam situados nos lugares de poder. Os dramaturgos encontravam-se em meio a essas turbulências.

Gota d'água foi escrita no ano de 1975. Joana surge no íntimo do Ano Internacional da Mulher. Ressalto que a década de 1970 foi de grande valia para a incorporação das mulheres na produção historiográfica, colocando nas agendas considerações a respeito do feminino. Esse ano possibilitou que suas vozes comesçassem a ressoar com mais expressividade. E foi assim que as mulheres no Brasil se articularam, criando grupos de discussão sobre as conjunturas sociais e políticas que lhes eram reservadas. Além do mais, editaram e publicaram jornais e revistas para expandir suas convicções aos mais variados grupos de mulheres – independente do lugar social a que pertenciam –, e assim, sua luta ganharia força e adeptos. Chico Buarque e Paulo Pontes eram sensíveis a essa luta.

Medeia, por sua vez, fora representada também em momento de efervescência política. De acordo com Trajano Vieira (2010), em 431 a.C.; neste mesmo ano, a cidade de Plateia, aliada de Atenas, sofrera ataque tebano – este episódio deu início à Guerra do Peloponeso, que caminhava para sua eclosão havia alguns anos. O colapso da ordem estremeceu os homens. O historiador Tucídides acreditava que a Hélade nunca tinha sofrido tamanhos desastres, nunca tantas cidades foram capturadas e de-

vastadas, e nunca tanta gente foi exilada ou massacrada, quer no curso da própria guerra, quer em consequência de dissensões civis. O interior da sociedade era o interior de Medeia e, sobretudo, do dramaturgo, em conflito, em dúvidas sobre o que é certo e errado, justo ou injusto, e como agir diante das intempéries.

Deveras, no período de escrita de *Gota d'água*, esperava-se das mulheres condutas calcadas em diversas normas comportamentais construídas, principalmente, por homens:

Joana: Que venha e volte, entre e saia, que monte
e desmonte, que faça e que desfaça...
Mulher é embrulho feito pra esperar,
sempre esperar... Que ele venha jantar
ou não, que feche a cara ou faça graça,
que te ache bonita ou te ache feia,
mãe, criança, puta, santa madona
A mulher é uma espécie de poltrona
que assume a forma da vontade alheia
(BUARQUE & PONTES, 1998, p. 60).

É uma imagem construída através do olhar alheio, haja vista as mulheres serem mais imaginadas do que descritas. “[...] Fazer sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viviam, como fizeram” (PERROT, 2005, p. 11). Destarte, os dramaturgos evidenciam o que se espera de uma mulher: submissão. Igualmente, em sua primeira edição, o jornal *Nós Mu-*

lheres (1976, p. 2)⁶ suscitava em sua apresentação uma reflexão sobre o gênero: “Aprendemos também que devemos estar sempre preocupadas com nossa aparência física, que devemos ser dóceis, submissas e puras para conseguir um marido”. Portanto, Joana encontrava-se no lugar de transgressora por não se encaixar no protótipo de mulher submissa ao marido.

Além do mais, às mulheres era reservada, como ressalta Joana, a espera pelo marido, os afazeres domésticos, logo: o lar e os filhos. “Desde que nascemos, nós mulheres, ouvimos em casa, na escola, no trabalho, na rua, em todos os lugares, que nossa função na vida é casar e ter filhos” (NÓS MULHERES, 1976, p. 2). Joana não era uma mulher da espera, do contrário, era a que “Pra você não há pausa, não é lento,/ pra você tudo é hoje, agora, já/ não há descanso, nem morte não há/ Pra você não existe dia santo/ e cada segundo parece eterno” (BUARQUE & PONTES, 1998, p. 126). Inseria-se no círculo de mulheres que não se adaptavam aos moldes idealizados pelos conservadores. Ela não assumia a vontade alheia, antagonicamente, manifestava a mulher e seus desejos; a mulher e a moral que lhe cabia, não a que lhe era imposta.

Às mulheres atenienses do período clássico, por sua vez, havia a existência de um conjunto de virtudes convencionalmente

6 O Jornal *Nós Mulheres*, publicado pela Associação de Mulheres, teve oito edições, que circularam de 1976 a 1978. Circunstancialmente por estar vinculado a uma associação, esse periódico foi instrumento de divulgação de coletivos de mulheres sistematizadas – essas organizações foram outorgadas pelo Ano Internacional da Mulher – e, como tal, davam amparo a assuntos não veiculados pela imprensa oficial, na época sob forte censura política, repercutindo o pensamento político da militância feminista – evidencia Leite (2003, p. 235). Salientando que o coletivo de mulheres do jornal era, em sua grande maioria, oriundo da esquerda, muitas, inclusive, com passagem pela experiência da militância clandestina, da prisão, da tortura e/ou do exílio.

a elas reservado. Dentre eles, a submissão aos homens e uma vida sedentária e reclusa no interior do *oikos*, sendo excluídas da vida social, pública e econômica. Esses atributos compunham o modelo feminino idealizado em Atenas, tendo em vista que, segundo Lessa (2010), são atributos geralmente encontrados em documentações criadas por grupos masculinos e aristocráticos, como filósofos, historiadores e poetas. A idealização não condiz com o que é vivido no cerne da sociedade ateniense. Ele propõe que o modelo feminino, que de fato existia, não era rigidamente posto em prática, ou, ainda, as mulheres não o aceitavam passivamente.

Medeia: Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?
Impõe-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário desde então
de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói!
E a crise do conflito: a escolha recai
no pobro ou no torpe? À divorciada,
a fama de rampeira; dizer não!
Ao apetite másculo não nos
cabe. Na casa nova, somos mânticas
para intuir como servi-lo? Instruem-nos?
(EURÍPIDES, 2010, v⁷. 230-43)

Eurípides denunciava, pela voz de Medeia, as condições sociais às quais estavam submetidas as mulheres atenienses. A protagonista deplora o seu lugar social. De fato, o feminino estava subordinado aos homens em quaisquer esferas: política, social ou jurídica. Na sociedade ateniense, não eram consideradas

7 Optei por usar a referência que equivale aos versos do texto.

psicologicamente autônomas, livres ou capazes de controlar a si mesmas. Aristóteles (2015, 1254b) acreditava que a diferença entre os gêneros e a superioridade masculina se justificava por uma questão de *physis* (natureza), pois “entre os sexos também é o macho por natureza superior e a fêmea inferior, aquele que domina e esta é dominada”.

Complementando, Tucídides (2001, p. 45) aconselhava as mulheres a permanecerem fiéis à natureza submissa. Ao falar de virtudes, adentrando no campo do feminino, resume tudo em um breve conselho: “Será grande vossa glória se vos mantiverdes fiéis a vossa natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos”. A natureza feminina estava ligada ao *pathós*, interior, passivo e generoso. Medeia participava das tarefas de Jasão, viajara na Argo, fora a Iolco, depois para Corinto, não possuía um lar fixo, logo não havia uma característica voltada para *oikos*; agia diante dos acontecimentos, inclusive, vingando-se de Pélias quando este não foi fiel às palavras. Fugia completamente, assim como Joana, do modelo ideal de mulher proposto socialmente.

Os dramaturgos brasileiros criaram uma personagem, acrescentando que vivenciava o espaço fora do lar, tendo em vista que trabalhava o dia todo para suplantar as necessidades da família. “Trabalhar fora não é vexame/ lavo privada coso pra madame,/ aperto parafuso ou vou pra zona” (BUARQUE & PONTES, 1998, p. 85). Mulheres como Joana representavam uma grande parcela da população feminina do Brasil que trabalhava árdua e cotidianamente. Chico Buarque e Paulo Pontes demonstraram sua sensibilidade para com as diferentes realidades sociais

do país, ao passo que Joana se desfazia de todas as amálgamas impostas à sua categoria social pela dominação do masculino.

Mulheres que adentravam o universo fora do lar protagonizavam os debates nos jornais feministas. A pauta em torno de creches e de outros auxílios do governo revelava o número de mulheres que necessitavam trabalhar fora de casa, mesmo não sendo algo, à época, “bem visto” por muitos cidadãos. Na narrativa que conta sua história para o jornal *Nós Mulheres* (1976, p. 16), Lindonéia, mulher internada em um centro psiquiátrico, explicou que tinha o interesse em trabalhar fora de casa: “Ficava só o dia todo, trabalhar fora o Dito não queria, que ia me dar vida de moça direita, e moça direita não tem que trabalhar”, mas seu marido não permitia. Joana, na contramão, exercia o lugar feminino no espaço fora do lar, ao mesmo tempo em que, sozinha, supria as necessidades de todos os familiares, representando as diversas brasileiras transgressoras das normas.

Ao falar, calcular e pensar, além de proporcionar a vitória ao marido por meio de seu conhecimento, Medeia, por seu turno, refutava o que escreveu Xenofonte (1999, p. 35-6): “Ora, como essas duplas funções, as do interior e as do exterior, demandam atividades e cuidado, a divindade, a meu ver, afeição antecipadamente a natureza da mulher para os cuidados e os trabalhos do interior, e a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior”. Nitidamente seu percurso de tarefas não era falar de tecelagem e culinária, ou demais tarefas do interior do lar, Medeia em seus discursos pontua o seu lugar de mulher distante do almejado pelos atenienses no período clássico. Era inteligente, tinha o domínio da sabedoria e da feitiçaria, escrevia as linhas das suas ações e destino sem auxílio dos homens.

Joana: Ninguém vai sambar na minha caveira
Vocês tão de prova: eu não sou mulher
pra macho chegar e usar como quer,
depois dizer tchau, deixando poeira
e meleira na cama desmanchada
mulher de malandro? Comigo, não
Não sou das que gozam co'a submissão
(BUARQUE & PONTES, 1998, p. 44)

Chico Buarque esboçava simpatia e solidariedade à mulher, como elemento injustiçado cultural e socialmente. Para Pinto (2015, p. 61), ao criar textos que, poeticamente, revelavam desassombro e inconformismo no que tange ao papel do feminino e à idealização do amor convencional, ele dava espaço às transgressões femininas dentro do contexto social opressor. Desse modo, punha em questão a instituição casamento e a noção de família, segundo a qual a esposa restringe-se ao lar e o marido, ao mundo, podendo contrair outros relacionamentos e outros filhos. O casamento, em 1975, constituía ainda o recorte fundamental na biografia de muitos homens e mulheres. O antes e o depois, o melhor e o pior têm, neste episódio de sua vida, o marco divisor.

É o momento em que as diferenças sexuais são cristalizadas e a mulher realiza sua identidade como tal. Na acepção dada por Bourdieu (1982)⁸ ao rito como um ato de instituição, um de seus efeitos essenciais é separar, demarcar fronteiras entre os que

8 BOURDIEU, Pierre. **Les rites comme actes d'institution**. Actes de la Recherche em Sciences Sociales. Paris: [43] 58 – 63, 1982. *apud* SARTI, Cynthia Andersen. É sina que a gente traz ser mulher na periferia urbana. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. 1985.

passaram pelo rito, foram consagrados a uma posição social, dos que, por alguma razão, nunca passaram por ele. Institui, assim, uma diferença. Além de possuir o sentido de difundir perante os sujeitos envolvidos e diante dos outros, não só o que é o homem e a mulher, mas o que lhes é dado a ser. Portanto, enraizava as funções de cada um, indicadas por Joana: “Se homem é ação e mulher, postura/ A mulher, o raso, o homem, o fundo/ Se a mulher é de casa e ele é do mundo/ Se ele é chave mestra e ela é fechadura,/ então o que a mulher tem que cobrar/ dele não é lealdade, mas brilho/ Pode comer quem quiser, fazer filho” (BUARQUE & PONTES, 1998, p. 153-4).

Joana carregava consigo a desobediência. Inicialmente era casada com um homem mais velho, que para as demais habitantes da Vila do Meio-Dia era o mais certo: “O velho/ marido dela, manso, homem de bem,/ com salário fixo [...] dava a ela do bom e do melhor/ e ela foi largar o velho” (BUARQUE & PONTES, 1998, p. 10). Ela abandonou o marido pela paixão por Jasão. Contraditoriamente, ele era dez anos mais jovem do que Joana, e Nenê opinou: “Eu nunca fui de meter o bedelho,/ mas mulher como Joana não tem/ que juntar com homem mais novo” (BUARQUE & PONTES, 1998, p. 10). O padrão de família era um homem mais velho casado com uma mulher mais jovem. Neste caso, a transgressão de Joana estava em largar o certo pelo errado, o mais velho em prol do jovem.

Diferentemente de Joana, Lindonéia (*Nós Mulheres*, 1976, p. 16), mãe e esposa que fora internada pela terceira vez em uma clínica psiquiátrica devido à depressão e angústia decorrentes de um casamento sem amor, não abandonava o marido porque:

Depois, como é que eu posso querer ficar com fama de mulher que não presta que larga o marido? Eu tenho minha filhinha para criar e não quero que os outros chame ela de filha de uma coisa que eu não sou. A gente não deve ser aventureira. Esses moços da rua é muito bonito, mas quero ver qual deles vai ser bom como o Dito, me dar sustento e garantir o futuro da menina?” (NÓS MULHERES, 1976, p. 16).

Ela assumia não amar o marido e satisfazer os desejos sexuais do seu parceiro contra a vontade, mas o medo de ficar “mal falada” era mais forte do que sua aflição por estar em uma união por obrigação. Joana rompeu com esse medo e se aventurou no amor por Jasão. Era tido como certo que o amor verdadeiro e digno é aquele feito de juízo e razão. A paixão, por outro lado, é o amor impossível, loucura passageira ou efervescência do juízo, sentimento insensato que jamais poderá se concretizar numa união legal. Desse modo,

Nutrir afeto por aventureiros de má reputação, pessoas irresponsáveis, comprometidas ou desquitadas não era nem digno de pena, só despertava censura, especialmente em relação às mulheres, pois os homens tinham mais facilidade de cultivar seus amores clandestinos sem desestabilizar a ordem social (FONSECA, 2001, p. 618).

Quando os eventos fugiram do domínio de Medeia, mesmo sábia, ela posicionou a paixão frente à razão; o mesmo acontecia em guerras, quando o homem era colocado frente ao

poder e ao conflito. Os sentimentos são postos em evidência, contraponto ao justo, de acordo com o pensamento sofisticado. Eurípides, influenciado pelas correntes filosóficas que propunham um homem como a medida de todas as coisas, em busca do equilíbrio das ações, delineava as atitudes de sua personagem com forte conotação desmedida. Nas principais documentações que remontam à época, o modelo ideal é o de mulher *mélissa* - aquela que permanecia submissa ao marido. Por seu turno, Medeia, diante das ações de Jasão, gritava, lamentava, ameaçava e questionava; punha em relevo o espaço que lhe era concedido, a situação que vivia, dando respaldo à vida triste e submissa das mulheres, e contestando o corpo que não lhe pertencia.

No período em que se insere *Medeia*, a importância da mulher estava, além do casamento, ligada ao fato de conceber herdeiros, perpetuando, dessa forma, o grupo familiar e a *polis*. Na concepção aristotélica, o casamento resultava da união entre homem e mulher, tendo como função primordial a perpetuação da espécie, através da concepção de filhos legítimos e do sexo masculino. Logo, Medeia protesta: “Humúnculo, me pagas como?! Enganando-me ao leito virgem,/depois que procriei!/Aceito a hipótese/ do amor por outra, quando não é pai” (EURÍPIDES, 2010, vv. 488-92). Ela compreenderia o abandono caso não tivessem filhos, tendo em vista que, em Atenas no século V a.C., o homem que possuía filhos legítimos era agraciado. O fato de Medeia ter-lhe dado dois filhos, de acordo com Lessa (2003), expõe que os argumentos usados para o controle do feminino era a necessidade de assegurar a legitimidade e descendência no *oikos* e na *polis*.

De forma semelhante, no período ditatorial no Brasil, a maternidade possuía enorme relevância para o ser mulher.

Os próprios brinquedos da nossa infância já nos prepararam para cumprir esta função natural da mulher: mãe e esposa. [...] Além disso, aprendemos que sexo é um pecado para nós mulheres, que devemos ser virgens até o casamento, e que as relações entre marido e mulher devem ser realizadas tendo como principal objetivo a procriação (NÓS MULHERES, 1976, p. 2).

Se Medeia de Eurípides não se calara milênios antes, a sua nova face, similarmente, não silenciou. Deveras, as duas tragédias pertenciam a épocas de tradições múltiplas e fragmentadas; e, como enfatiza Chartier (2003, p. 158), há uma distância que “é frequentemente considerável (ao mesmo tempo, cronológica e social) entre o contexto de produção desses textos e suas recepções ao longo dos séculos; porque há, sempre, uma distância que separa o que propõe o texto e o que faz dele seu leitor”. No entanto, apesar das distâncias existentes entre as duas obras, são verossímeis as semelhanças nas personalidades das duas protagonistas. Os dramaturgos brasileiros apropriaram-se do modelo de mulher Medeia, aquela que fala, questiona, briga, se vinga. Por conseguinte, eles utilizaram objetos e práticas da cultura escrita de tempos anteriores para transformá-los em recursos estéticos e políticos movidos por fins poéticos, dramáticos e sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das personagens revela que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universa-

lidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 2002, p. 17). Desse modo, elenco as múltiplas representações de feminino citadas no texto: inicialmente a visão e construção de Eurípides do arquétipo Medeia, mulher altiva, que falava, reclamava e questionava; a idealização da mulher *mélissa* pelos cidadãos atenienses na documentação escrita da Grécia Antiga; as mulheres da imprensa alternativa e o perfil de feminino que relatavam, concomitante a Joana, criação de Chico Buarque e Paulo Pontes, que carregava consigo o protótipo de mulher contrária ao ideal de feminino desejado pelos detentores do poder no período da ditadura civil-militar.

Cada representação evidenciava conflitos e particularidades temporais/sociais dos grupos que as concebiam. Toma-se, dessa maneira, por referência que as tragédias são prática criativa e inventiva resultante do encontro das inúmeras maneiras de ler, apropriar, fazer e engendrar o mundo e suas práticas culturais. Havia as distâncias e as aproximações entre Eurípides, Chico Buarque e Paulo Pontes. Todos eles deram o protagonismo às mulheres transgressoras, colocando-as no palco, focaram nas personalidades de embate, revelaram muito de si e dos seus ideais em seus personagens. Possibilitaram-nos pensar, como analisa Chartier (2002, p. 92), em uma história cultural do social que tome por objeto as representações do mundo social – “que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”.

Eurípides elaborou um contra-modelo para reforçar o modelo ideal, porque este estava sendo questionado. Pois se não

havia dúvidas sobre o modelo em questão, não haveria motivos para a ideologia dominante criar um discurso que justificasse e reforçasse o papel da mulher naquela sociedade. A face dada a Joana solidificava um ideal de feminino que a oposição ao governo buscava. Em um momento de tanta censura e silenciamento, era preciso falar e expor.

Por fim, encerro falando do tempo. *Medeia e Gota d'água*, haja vista serem narrativas dramáticas, trazem à linguagem a experiência humana no mundo. Destarte, “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOUER, 2010, p. 92).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad.: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**: uma tragédia brasileira. Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. 29. ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Trad.: Ephraim Ferreira de Alves. 22. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Trad.: Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

_____. O mundo como representação. **Annales**. Paris, n. 6, p. 1505-1520, nov. / dez. 1989.

EURÍPIDES. **Medeia**. Trad.: Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, Mary (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

FONTES, Virgínio. História e Modelos. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

JAKOBSKIND, Mario Augusto; VEIGA, Rui. **Paulo Pontes**: a arte da resistência (testemunhos e teatro). São Paulo: Editora Versus, 1977.

LEITE, R. S. C. **Brasil Mulher e Nós Mulheres**: origens da imprensa feminista brasileira. Cadernos de Crítica Feminista, CFH/CCE/UFSC, v. 11, 2003.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas**: mélixa – do gineceu à ágora. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

_____. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

NÓS MULHERES. São Paulo-SP, p. 2. jun. 1976.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios**. Trad.: Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

PINTO, Fábio Ferreira. **De musas e de transgressoras – um recorte do feminino em Chico Buarque**: um enfoque sistê-

mico-funcional. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2015.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad.: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Trad.: Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro do horror. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Trad.: Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 157 – 176.

XENOFONTE. **Econômico**. Trad.: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

“MULHERES DE ATENAS”: REFERÊNCIAS GREGAS EM REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NO BRASIL DA DÉCADA DE 1970

Karolliny Joally das Neves Miranda

Michelly Pereira de Sousa Cordão

INTRODUÇÃO

A canção “Mulheres de Atenas” se trata de uma composição feita por Augusto Boal e Chico Buarque, em meados da década de 1970, para ser utilizada na peça *Lisa, a Mulher Libertadora*, de autoria de Augusto Boal. Basta apenas uma leitura mais atenta, aliada a um breve conhecimento da antiga sociedade grega, para constatarmos que “Mulheres de Atenas” apresenta várias referências a elementos e símbolos da Grécia antiga.

Nesse sentido, propomo-nos a relacionar a representação presente em “Mulheres de Atenas”, que recupera e ressignifica elementos da historicidade ateniense, com o contexto em que viviam as mulheres brasileiras em 1970. Se, no Brasil de 1970, o movimento feminista trazia mudanças, ao mesmo tempo os papéis femininos que já eram impostos e as tradicionais relações entre os sexos permaneciam no emaranhado das relações sociais.

Foi justamente nesse contexto de permanências que os compositores da canção se apropriaram e ressignificaram perfis femininos da antiga sociedade ateniense para criticar a condição da maioria das mulheres brasileiras daquele momento.

“MULHERES DE ATENAS”: UMA PRODUÇÃO SOCIAL DE AUGUSTO BOAL E CHICO BUARQUE

A canção “Mulheres de Atenas” faz uma crítica de maneira bastante sutil à condição da maioria das mulheres brasileiras daquele momento. Escrita com a finalidade de ser utilizada para a peça *Lisa, a Mulher Libertadora*, de autoria de Augusto Boal que, por sua vez, inspirou-se na comédia grega *Lisístrata*, de Aristófanes, a música acabou sendo lançada no álbum *Meus Caros Amigos*, de Chico Buarque, no ano de 1976.

Várias músicas que compõem *Meus Caros Amigos* – sete de um total de dez – são trabalhos que Chico elaborou para o cinema e para o teatro. Este, como Chico revela em entrevista ao programa *Vox Populi*¹ em 1979, foi o que lhe suscitou a escrever sobre as mulheres, tendo sido mais precisamente a peça *Calabar, o Elogio da Traição* o marco do seu trabalho em torno do feminino. Nesse sentido, podemos afirmar que o que atribui destaque ao feminino na obra de Chico Buarque é o fato de o compositor ir além da simples representação do sujeito mulher e lhe conferir fala e expressão. É pelo fato de apresentar um grande número de canções nas quais introduz o “eu lírico” feminino que Chico

¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=O5wpWHfHj1I> >. Acesso em: 07 set. 2017.

Buarque passou a ser visto no campo musical como um bom entendedor da chamada “alma feminina”.

Além das mulheres, outros sujeitos marginalizados pela sociedade estão presentes em suas letras: homossexuais, operários, prostitutas, “vagabundos”, entre outros. Essa questão dos estigmatizados pela sociedade também é uma marcante característica que acompanhou e definiu o trabalho do teatrólogo Augusto Boal. Por considerar que a produção teatral foi, ao longo de boa parte da história, controlada pelos grupos dominantes das sociedades, Boal se dedica à missão de libertar a linguagem do teatro para os oprimidos (BOAL, 1991).

Para Augusto Boal (1991), o teatro é, antes de tudo, uma forma de manifestação política, e que, portanto, pode ser utilizado como uma arma. De modo que, ao libertar o teatro para os oprimidos, estes poderiam usar essa arma teatral para promover transformações dentro da sociedade.

A poética do oprimido é essencialmente uma Poética de Libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! (BOAL, 1991, p. 181).

Ao conceder ao povo, aos oprimidos, o poder de interferir na ação teatral, elaborando textos, atuando, opinando, debatendo e problematizando possíveis soluções para conflitos apresentados em cena, entre outros, Augusto Boal considerava que estaria estimulando este mesmo povo a transformar a realidade de suas ações e de suas relações sociais.

Esse seu trabalho objetivando a libertação do teatro ficou conhecido como Teatro do Oprimido. Entre os oprimidos, podemos dizer que se encontram os operários, os jovens, as etnias estigmatizadas socialmente e, também, as mulheres. Sobre a dominação e exploração de que estas são vítimas dentro de uma sociedade patriarcal, Boal escreve: “Não existe a opressão do sexo masculino ‘em geral’ contra o sexo feminino ‘em geral’. Existe a opressão concreta de homens (indivíduos) contra mulheres (indivíduos)” (BOAL, 1991, p. 174). Ao colocar as mulheres em cena, o Teatro do Oprimido pretende suscitar, nessas mulheres, o desejo de ação e de conquista de seu próprio espaço na sociedade.

APROPRIAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DE IMAGENS DA SOCIEDADE GREGA EM “MULHERES DE ATENAS”

O texto que compõe *Mulheres de Atenas* apresenta várias referências a elementos e símbolos da Grécia antiga. Sendo assim, uma primeira constatação que podemos fazer é a apropriação dos poemas homéricos, notadamente da *Odisseia*, escrita, provavelmente, entre os sécs. IX e VIII a.C. (FINLEY, 1988).

Segundo o helenista Moses Finley (1988, p. 71), a grande temática dos poemas de Homero é a figura do herói. Seja pela coragem – Aquiles – seja pela astúcia – Odisseu –, o herói, em virtude de sua própria maneira de agir, se constitui o eixo central da narrativa (FINLEY, 1988). Ao nos depararmos com a ressignificação que é feita por Augusto Boal e Chico Buarque de personagens femininas presentes na *Odisseia*, tais como Helena e Penélope, podemos afirmar que eles contradizem a concepção

clássica da história cultural² segundo a qual as produções culturais, e aí estão inclusas as produções escritas, possuíam sentidos próprios, imutáveis e universais, e de que elas independiam das interpretações que seus usuários, nesse caso os leitores, formulavam para elas (CORDÃO, 2010).

Ao contrário dessa concepção, constatamos que os compositores de “Mulheres de Atenas”, ao lerem a épica de Homero, ao invés de terem dado ênfase aos aspectos heroicos, extraíram e exploraram do texto questões relacionadas ao que hoje chamamos de relações de gênero e aos papéis e às funções sociais que eram desempenhadas pelas mulheres da sociedade ateniense. Essa dinâmica feita por Boal e Chico Buarque diante da *Odisseia*, dando-lhe uma nova possibilidade de abordagem ao explorarem as mulheres, sujeitos sociais que foram ao longo de boa parte da história marginalizados por várias sociedades, vai ao encontro das inovações que o historiador cultural Roger Chartier (1991) promoveu na historiografia na década de 1980.

Chartier se preocupou em historicizar a leitura dos textos, compreendendo-a como uma produção socialmente construída. Isso significa dizer que, para o historiador, a interpretação que um leitor constrói de um texto é condicionada tanto pelo contexto histórico em que vive quanto pela sua condição social:

Várias hipóteses orientam a pesquisa [...] A primeira hipótese sustenta a operação de construção de sentido efetuada na leitura (ou na escuta) como um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades (CHAR-

² Concepção que predominou entre as produções historiográficas nas décadas de 1960 e 1970.

TIER, 1991, p. 178).

Assim, de acordo com Chartier (1991), fatores como orientação sexual, geração, credo, formação educacional, pertença territorial, profissão, entre inúmeros outros, interferem no modo como um texto é recebido pelo leitor. Além do mais, Chartier concebe como sendo fluida e recíproca a relação entre leitura e escrita, esta se constituindo sempre no resultado da leitura de outra escrita (CHARTIER apud CORDÃO, 2010).

Diante dessas formulações, podemos afirmar que parte considerável da canção “Mulheres de Atenas” dependeu da leitura e da recepção do texto *Odisseia*, seguida da apropriação - prática “dos usos e das interpretações” (CHARTIER, 1991, p. 180) - de algumas de suas personagens e cenas, feitas pelos compositores. Todos esses processos se articulam ao contexto histórico, social, político e cultural, experimentado de maneira singular e coletiva por Augusto Boal e Chico Buarque na década de 1970.

Para esse momento da história, podemos destacar, no âmbito da política, o contexto dos chamados “anos de chumbo”, que angustiava a América Latina. Governados por regimes ditatoriais, países como Brasil, Chile e Uruguai submetiam suas populações a formas de opressão, tortura e restrição de direitos políticos e civis. Também é nesse momento que a histórica luta das mulheres adquire grande importância. Representadas pelo movimento feminista, as mulheres buscavam a efetivação de conquistas e o pleno exercício de seus direitos. Na década de 1970, essa luta obteve repercussão mundial, conquistando resultados significativos e promovendo intensos debates em várias es-

feras da sociedade. Esse contexto, notadamente, foi crucial para a composição de “Mulheres de Atenas”³.

Além desse contexto histórico, se continuarmos seguindo as concepções de Chartier (1991) acerca da leitura e da escrita de textos, nesse caso, a escrita da letra de uma canção a partir da leitura e ressignificação de textos produzidos por outra sociedade, também devemos considerar a condição social de ambos os compositores. Nesse sentido, os posicionamentos dos autores devem ser levados em consideração ao estudarmos o processo de produção de *Mulheres de Atenas*.

Por ora, também devemos mencionar a importância que outra obra grega desempenhou para a composição da música. Trata-se da comédia *Lisístrata*, que, como já é de nosso conhecimento, serviu de inspiração para a escrita da peça *Lisa, A Mulher Libertadora* e para a qual “Mulheres de Atenas” foi produzida. Todavia, deve-se salientar que a peça de Boal não se trata do único texto influenciado pela comédia de Aristófanes aqui no Brasil. Segundo Adriane Duarte (2015), entre as décadas de 1960 e 1970, em virtude do contexto da ditadura militar, a dimensão política da peça *Lisístrata* passou a ser ressignificada e adaptada no teatro e na literatura brasileira. Além disso:

A partir do século XX, com o avanço dos movimentos de luta pelos direitos das mulheres e de repúdio aos conflitos armados de magnitude mundial, a peça ganha relevância passando a ocupar teatros respeitáveis, telas de cinema e

³ Em entrevista ao *Canal Livre* em 1980, Chico Buarque considera que a maneira como o feminino é representado em suas músicas dialoga diretamente com o feminismo. A entrevista pode ser assistida em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2tFgERVG2ls> >. Acesso em: 07 set. 2017.

merecer maior atenção da crítica e dos tradutores, superando as demais comédias do autor (DUARTE, 2015, p. 67).

Embora não tenhamos acessado o texto da peça de Boal, *Lisa, a Mulher Libertadora*, escrita em meados da década de 1970, articular o contexto de *Lisístrata* ao contexto brasileiro da referida década nos parece significativo para a análise do diálogo histórico entre *Mulheres de Atenas* e a situação das mulheres brasileiras.

Segundo o enredo da comédia de Aristófanes, na Atenas do século V a.C, a ateniense Lisístrata lidera e executa o plano para todas as mulheres gregas declararem greve de sexo, objetivando dar fim à Guerra do Peloponeso⁴. Segundo Isabella Cardoso (2011), na introdução feita para uma das traduções da peça de Aristófanes, nesse momento uma atmosfera bélica tomava conta da vida civil das cidades-estados gregas, e a guerra trazia consequências negativas para estas: separação dos casais, perda dos homens ativos da sociedade, entre outras.

Ora, quando Boal escreve *Lisa, A Mulher Libertadora*, entre 1975 e 1976, o Brasil estava mergulhado em uma ditadura militar que perseguia, torturava e matava pessoas. Outra forma responsável por alterar a vida de muitas pessoas foi o exílio. Por motivo de estarem sendo perseguidas politicamente, várias pessoas, incluindo Augusto Boal e Chico Buarque, se viram obrigadas a deixar o país⁵. Também é possível relacionar a atuação

⁴ Foi um embate militar que, de maneira geral, colocou em disputa Atenas *versus* Esparta, as duas mais importantes cidades-estados gregas. Durou 27 anos: de 431 a 404 a.C, e Esparta foi a vitoriosa. Cf.: FINLEY, 1988.

⁵ Inclusive, foi justamente no exílio que Boal escreveu *Lisa, A mulher libertadora* e que compôs *Mulheres de Atenas*, por meio de correspondências trocadas com Chico Buarque.

política das mulheres em *Lisístrata* com a mobilização das mulheres na década de 1970. Ainda de acordo com Isabella Cardoso (2011, p. 12):

A personagem Lisístrata é a primeira heroína cômica de que se tem notícia no teatro grego antigo. Ora, um dos efeitos de se escolher uma mulher como anunciadora de tal crítica é, sem dúvida, proporcionar ao poeta tratar do assunto da guerra a partir de um ângulo bastante diferente do que, ao que se saiba, ele fazia até então: o olhar (evidentemente estilizado) das esposas dos cidadãos atenienses. Dessa forma, os temas políticos (isto é, referentes à cidade-estado, *pólis*) são representados a partir de uma perspectiva privada, da casa (*oikos*), dimensão a que, como é notório, as mulheres eram restritas naquela sociedade.

Se, em *Lisístrata*, as mulheres ocuparam a Acrópole e deflagraram greve; na década de 1970, elas invadem os espaços públicos e lutam pela efetivação de seus direitos. Além do mais, vários assuntos, de diferentes âmbitos da sociedade, passam a ser postos em pauta e discutidos a partir do ponto de vista das mulheres. Se, em sua comédia, Aristófanes trata os temas políticos pela perspectiva do ambiente doméstico; o movimento feminista de 1970 foi o grande responsável por politizar este lugar, assim como o fez com a família, a sexualidade e as relações entre homens e mulheres.

Todavia, apesar dessas ligações, há uma diferença fundamental que separa Lisístrata das mulheres de 1970. Se as mulheres gregas, com a greve de sexo, conseguiram acabar com a

Guerra do Peloponeso, e por isso voltaram a desempenhar seus papéis tradicionais dentro daquela sociedade; as mulheres da década de 1970, uma vez que atuaram na luta e na conquista de seus direitos, promoveram mudanças radicais em suas funções sociais, sendo irreversíveis para a história.

Sendo assim, diante da leitura que fizeram de obras gregas a partir de seus lugares enquanto sujeitos sociais, Chico Buarque e Augusto Boal elaboraram para elas uma representação que dialogava, antes de tudo, com a maneira como eles “liam” a sociedade da década de 70. Segundo Chartier (1991, p. 188), de alguma forma, além de refletirem o mundo social, as representações o constroem e o significam. Dessa maneira, tendo em vista que, segundo Hartog (2003), as relações com o tempo são extremamente complexas e que é “fundamental observar como alguns temas e ideias de um tempo e espaço aparentemente distantes reaparecem em outras temporalidades e a essas se articulam” (CORDÃO, 2010, p. 24), propomos relacionar a representação presente em “Mulheres de Atenas”, que recupera e ressignifica elementos da historicidade ateniense, com o contexto em que viviam as mulheres brasileiras em 1970.

“MULHERES DE ATENAS” E O CONTEXTO DAS MULHERES BRASILEIRAS NA DÉCADA DE 1970

O projeto de Augusto Boal em torno da peça *Lisa, A Mulher Libertadora* não foi finalizado e ela não chegou a ser encenada. Todavia, “Mulheres de Atenas” foi lançada no álbum *Meus*

Caros Amigos, de Chico Buarque, em 1976⁶. Como sabemos, a canção foi escrita num momento muito importante da luta das mulheres. Um ano antes de seu lançamento, a Organização das Nações Unidas (ONU) declarava 1975 como sendo o Ano Internacional da Mulher. Essa decisão partiu da influência que o movimento feminista vinha alcançando no cenário internacional e da necessidade de promover e visibilizar discussões que refletissem e questionassem a condição das mulheres naquele momento. “Mulheres de Atenas” se articula diretamente com essas discussões.

Aqui no Brasil, a luta das mulheres se deu numa experiência histórica particular em virtude do contexto político no qual se desenrolou. As ações das mulheres em busca de seus direitos decorreu do envolvimento direto que muitas delas tiveram no combate à ditadura militar. Uma das formas de engajamento encontrada por elas foi a luta armada. Segundo Cynthia Sarti (2004), ao largarem suas famílias e seus projetos particulares de vida e pegarem em armas para lutarem contra o regime militar, essas mulheres transgrediam a chamada “feminilidade” e os papéis tradicionais que lhes eram impostos pela sociedade brasileira.

Na década de 1970, além da luta contra a ditadura, Sarti também aponta a modernização e a expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional como fatores que proporcionaram modificações e reconfigurações nas funções sociais desempenhadas pelas brasileiras. Para Constância Duarte (2003), outro fator importante foram as transformações culturais que suscitaram um intenso debate em torno da sexualidade feminina

⁶ Quando a música foi lançada por Chico Buarque, algumas feministas chegaram a acusar o cantor de fazer apologia à dominação e à exploração das mulheres pelos homens e a convocá-las para que se submetessem àqueles, tal como as mulheres atenienses.

e do seu direito ao prazer, bem como as inovações no uso dos anticoncepcionais.

Na década de 1970, o movimento feminista também se fazia expressar na mídia e nos meios de comunicação. É desse momento, por exemplo, a publicação do periódico feminista *Nós Mulheres*⁷. Em sua experiência pessoal do feminismo brasileiro de 1970, Mariza Corrêa (2001) também destaca a contribuição do campo cultural, sobretudo a música e o teatro, como instrumento de reivindicação e de diálogo para as demandas feministas. Da mesma forma, a autora cita o sucesso da série *Malu Mulher*⁸, lançada pela Rede Globo, que discutia de maneira bastante didática e despojada assuntos que já vinham sendo debatidos pelos grupos feministas aqui do Brasil. Além desses ambientes, deve-se ressaltar a importância desempenhada pela academia universitária na luta das mulheres, colocando em pauta e comunicando as suas demandas:

No final da década de 1970 e ao longo dos anos 1980, um movimento muito bem articulado entre as feministas universitárias, alunas e professoras, promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos, e sua legitimação diante dos saberes acadêmicos, através da criação de núcleos de estudos, da articulação de grupos de trabalho e da organização de congressos, colóquios e seminários para provocar a saudável troca entre pesquisadores (DUARTE, 2003, p. 167).

⁷ Link para download das edições do jornal: <<http://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/nosmulheres/>>. Acesso em: 08 set. 2017.

⁸ Descrição e informações sobre a série podem ser encontradas no site da Rede Globo: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/malu-mulher.htm>>. Acesso em: 08 set. 2017.

Todavia, embora nos anos 1970 essa efervescência em torno da luta das mulheres estivesse tomando de conta de vários ambientes, ela era, de maneira geral, muito restrita a determinados grupos da sociedade. Marisa Corrêa (2001, p. 15) salienta que a maioria das feministas dessa época era formada por mulheres que possuíam certa formação intelectual e certo engajamento político: atrizes de teatro, professoras universitárias, estudantes, sindicalistas, jornalistas, entre outras.

Com isso não queremos diminuir o impacto da luta das mulheres nem a importância de suas conquistas ao longo da história. O movimento das mulheres nos anos de 1970 foi essencial para o rompimento com as opressões históricas, e as discussões por ele levantadas foram fundamentais para a promoção de mudanças que beneficiaram as mulheres. Mas a história também é feita de processos de resignificação e é nesse sentido que a canção “Mulheres de Atenas” a ela se articula.

Ao fazerem um diálogo entre as mulheres brasileiras da década de 1970 e as mulheres atenienses, Chico Buarque e Augusto Boal pretenderam chamar a atenção para a situação de submissão que grande parte das mulheres brasileiras sofria, tal como, dentro das consideráveis particularidades históricas, as mulheres de Atenas. Ao recuperarem e reatualizarem esse passado, em função das novas demandas do presente, os compositores visavam contribuir para os debates em torno da condição feminina aqui no Brasil.

Para nós, a relação entre “Mulheres de Atenas” e a condição das mulheres brasileiras na década de 1970 é um exemplo do que nos teoriza François Hartog (2003). Para o historiador, as relações

das sociedades com o tempo são dinâmicas, dessa maneira, passado, presente e futuro estão profundamente interligados. Sendo assim, se no Brasil de 1970 o movimento feminista trazia mudanças, estimulando e oferecendo novas oportunidades de vida para várias mulheres e reconfigurando as relações de gênero, ao mesmo tempo os papéis femininos que já eram impostos e as tradicionais relações entre os sexos permaneciam no emaranhado das relações sociais.

É justamente nesse contexto de permanências que os compositores da canção se apropriam e ressignificam perfis femininos da antiga sociedade ateniense. Como já discutimos, referências aos poemas épicos de Homero podem ser identificadas em trechos da canção. Percebemos, por exemplo, a imagem de Penélope, esposa de Odisseu, em: “Mirem-se no exemplo / Das aquelas mulheres de Atenas / Sofrem pros seus maridos/ Poder e força de Atenas / Quando eles embarcam soldados / Elas tecem longos bordados”.

De acordo com a tradição grega, Penélope é considerada o exemplo máximo de virtude feminina, pois, mesmo na ausência de seu marido, que partiu para a guerra de Troia e levou vinte anos para retornar para casa, permaneceu-lhe fiel, cuidando do filho do casal e preservando a propriedade e o patrimônio do esposo. Além disso, sofreu interminavelmente a falta do marido, julgando-se, por isso, a mulher a quem “o senhor do Olimpo reservou mais penas” (HOMERO, 2006, p. 56), e por ele chorando dias e noites, não tendo nem mesmo gosto para viver. Nas palavras de Agamêmnon, Odisseu foi um sortudo ao ter como esposa a honrada Penélope:

Ditoso filho de Laertes, engenhoso Odisseu!

Palavra! Adquiristes uma esposa de grandes virtudes. Que bela alma a da impecável Penélope, filha de Icário! Que fidelidade à memória de Odisseu, seu legítimo esposo! Por isso jamais se extinguirá a fama de suas virtudes; os imortais suscitarão entre seres terrenos um canto deleitoso celebrando a constância de Penélope (HOMERO, 2006, p. 281).

Contudo, o grande feito da virtuosa Penélope que visualizamos na *Odisseia* foi o plano que ela formulou para enganar os seus pretendentes que tanto ambicionavam o lugar de seu marido, que todos consideravam morto. Na trama, ela declara que só fará novo casamento quando terminar de tecer uma mortalha para seu sogro Laertes. Todavia, tudo o que Penélope tecia durante o dia ela habilidosamente desmanchava durante a noite, e foi assim que conseguiu burlar a situação até a volta de Odisseu.

Além de Penélope, outras figuras femininas do poema se fazem presentes na letra da música. É o caso de Helena – “Mas no fim da noite, aos pedaços / Quase sempre voltam pros braços / De suas pequenas, Helenas” - cuja imprudência e vício, de acordo com a narrativa de Homero, foram os responsáveis pelo conflito entre gregos e troianos: “por culpa de minha imprudência, vós, os aqueus, fostes ao pé dos muros de Troia, ansiosos por uma guerra feroz” (HOMERO, 2006, p. 44). Na mitologia grega, Helena representa a beleza suprema, e no texto de Homero ela nos aparece consciente e resignada diante de sua culpa e de sua transgressão enquanto mulher⁹.

⁹ Aqui vale comentar que, diferentemente da personagem Penélope, que se constitui em uma representação consensual em várias obras, a mulher que sofre pela ausência de seu marido, a personagem Helena apresenta variadas e até mesmo opostas representações. Se na *Odisseia* ela se mostra bastante redimida, no texto *As Troianas*, do grego

Outras referências históricas da antiga sociedade ateniense no que concerne à condição feminina fazem parte do discurso de “Mulheres de Atenas”. A violência física e sexual de que eram vítimas é uma questão bastante abordada em vários versos: “Quando fustigadas não choram / Se ajoelham, pedem imploram / Mais duras penas; cadenas”; e em: “E quando eles voltam, sedentos / Querem arrancar, violentos / Carícias plenas, obscenas”. Nesse sentido, a análise de *Lisístrata* é importante no que diz respeito a nos fornecer uma possibilidade de apreender essa violência de que eram vítimas as mulheres atenienses. Em vários momentos do texto, ela se faz perceptível. Um exemplo é o trecho em que as mulheres discutem a possibilidade de os homens as violarem e as agredirem em virtude delas estarem em greve de sexo:

CALONICE – [...] E se nos agarrarem e nos arrastarem à força para o quarto?

LISÍSTRATA – Agarra-te às portas.

CALONICE – E se nos baterem?

LISÍSTRATA – É preciso permitir de muito mal grado. [...] (ARISTÓFANES, 2011, p. 54-55).

No momento da comédia em que o coro dos velhos – homens - dialoga com o coro das mulheres, também podemos distinguir a misoginia com que sofreram as mulheres atenienses: “CORO DOS VELHOS – [...] não há criatura tão depravada quanto as mulheres.” (ARISTÓFANES, 2011, p. 64). A misogi-

Eurípedes, ela nos aparece de maneira totalmente diferente: é uma mulher ardilosa e não se demonstra nem um pouco culpada pela guerra que assolava Troia.

nia também pode ser percebida em trechos da *Odisseia*: “Não se pode mais confiar nas mulheres” (HOMERO, 2006, p. 136).

Além de serem violentadas, trata-se de mulheres que não recebiam nenhum tipo de estima e de afeto por parte de seus companheiros. Estes, ao ficarem bêbados e traírem suas esposas com prostitutas, retornavam para casa, onde eram acolhidos e cuidados pelas infelizes mulheres: “Quando eles se entopem de vinho / Costumam buscar um carinho / De outras falenas / Mas no fim da noite, aos pedaços / Quase sempre voltam pros braços / De suas pequenas, Helenas”.

As mulheres de Atenas também são mulheres sem autonomia e sem personalidade: “Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeito nem qualidade”, que apenas vivem submetidas à angústia e ao medo: “Têm medo apenas”. Impotentes diante de seu destino, a essas mulheres só resta viver, sofrer, despir, gerar, temer e secar – morrer – para os seus maridos. E, apesar do sofrimento que impõem a suas esposas, são eles o “orgulho e raça de Atenas”. São eles que participam das decisões políticas¹⁰, são eles que se aventuram, são eles os senhores da guerra e são eles os donos das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim, percebemos que, ao recuperarem as figuras de Penélope e Helena e as referências históricas relacionadas à situação das mulheres da sociedade ateniense, Boal e Chico fizeram

¹⁰ De acordo com o historiador Moses Finley (1988), as mulheres, juntamente com os estrangeiros e os escravos, compunham o grande grupo de não-cidadãos das *poleis* gregas.

um diálogo direto com a condição feminina das mulheres brasileiras da década de 1970. Não é à toa que os verbos empregados na canção estão conjugados no presente – o presente daquele momento e que, infelizmente, ainda é bastante atual, em que mulheres estão subjugadas à dominação e à vontade masculina – e que os autores ordenam a todos, em especial às mulheres, que “mirem” a sua própria situação e que promovam mudanças.

Assim como discutimos, se no Brasil de 1970 havia mulheres que, por conta do feminismo, levavam um novo estilo de vida, se engajavam nos movimentos políticos, possuíam formação acadêmica e liberdade sexual, e participavam do mercado de trabalho, também havia as mulheres de Atenas, que sofriam violência de seus companheiros, que cuidavam do lar enquanto eles trabalhavam fora, que aturavam suas bebedeiras, e que por eles e pela família sacrificavam seus sonhos e desejos. E é para essas mulheres, submetidas à insensibilidade e exploração masculinas, tal como as mulheres da antiga sociedade ateniense, que a música se dirigiu, não apenas com a proposta de conscientização, mas também de ação: mirem-se!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad.: Ana Maria César Pompeu. Hedra, 2011.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARDOSO, Isabella Tardin. Introdução. In: ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad.: Ana Maria César Pompeu. Hedra, 2011, p. 9-38.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 11, n. 5, 1991, p. 173-191.

CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa. **Por uma imitação delle cose antiche**: recepção e tradução de Tito Lívio em Maquiavel. 2010. 165f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, Campina Grande-PB, 2010.

CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 16, p. 13-30, 2001.

DUARTE, Adriane da Silva. “Operação Lisístrata”: do teatro ao ato. A recepção da comédia de Aristófanos nos anos de chumbo da ditadura brasileira. **Phaos**, Campinas, SP, n. 15, p. 65-79, 2015.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo-SP, v. 17, n. 49, p. 151- 172, 2003.

FINLEY, Moses. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Presença, 1988.

HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. **Revista de História**, São Paulo-SP, n. 148, p. 9-34, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis-SC, v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004.

SOBRE OS AUTORES

Breno Gomes de Lima Amorim

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP (DINTER-USP/UFCG). Mestre (2016) e graduado (2014) em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Participante dos seguintes grupos de pesquisa: Grupo de Pesquisa em Estudos de Apropriações Clássicas e Medievais e Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR-USP). Áreas de atuação: História Antiga, História Medieval, Estudos de Recepção.

Karolliny Joally das Neves Miranda

Graduanda do 4º período do curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos de Apropriações Clássicas e Medievais. Monitora das disciplinas História Antiga Oriental e História Antiga Ocidental nos semestres 2016.2 e 2017.1. Área de atuação: História Antiga e História do Brasil.

Lauriceia Galdino dos Santos

Professora substituta do curso de História da Universidade Federal de Campina Grande e doutoranda em História Social pela FFLCH/USP (DINTER-USP/UFCG). Possui graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2009) e mestrado em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2012). Áreas e temas de atuação: História Antiga e Moderna, Historiografia Antiga, Tito Lívio, Gênero, História da Arte e Movimento docente no Brasil.

Lyvia Vasconcelos Baptista

Professora adjunta de História Antiga e Medieval do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Possui graduação (2005) e mestrado (2008) em História pela Universidade Federal de Goiás, e doutorado (2013) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo realizado estágio de doutorado sanduíche na Universidade de Oxford - Corpus Christi College (2012). Áreas e temas de atuação: História Romana, Império Bizantino, Antiguidade Tardia e Historiografia.

Marinalva Vilar de Lima

Professora associada II da área de História Antiga e Medieval da Unidade Acadêmica de História da UFCG. Membro do programa de Pós-graduação em História da UFCG. Líder dos Grupos de Pesquisa: Estudos Culturais do PPGH/UFCG e Apropriações Clássicas e Medievais da UFCG - Plataforma Lattes/CNPq. Possui graduação em História pela Universidade Federal da Paraíba (1993); mestrado em História do Brasil pela Universidade Federal de Pernambuco (1997); doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2003); I pós-doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo, na área de História Antiga (2009); II pós-doutorado em História do Trabalho, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2015). Áreas e temas de atuação: História Antiga e Medieval, Tito Lívio, Santo Agostinho, Cultura Popular, Imigração e Trabalho.

Michelly Pereira de Sousa Cordão

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP (DINTER-USP/UFCG). Professora substituta do curso de História da UFCG. Doutora em Ciências Sociais (2015) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFCG. Mestre em História (2010) pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFCG. Graduada em História pela UFCG, nas modalidades de Bacharelado (2007) e Licenciatura (2010). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Apropriações clássicas e medievais. Membro do Grupo de Pesquisa Antropologia da Política, Cultura Midiática e Práticas Políticas; e do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais. Áreas e temas de atuação: História Antiga, Teoria da História e História Política, Historiografia Antiga, Tito Lívio, Maquiavel, Recepção, Política, Democracia. Atualmente, tem trabalhado no campo da história social da política com ênfase nos seguintes temas: democracia brasileira, ditadura, “redemocratização”, Tancredo Neves, imprensa.

Robson Victor da Silva Araujo

Doutorando em História pela Universidade de São Paulo (DINTER-USP/UFCG). Mestre em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2012). Licenciado em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2008). Professor na rede estadual na Paraíba desde 2013. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos de Apropriações Clássicas e Medievais. Áreas e temas de atuação: História Medieval Ocidental, Teoria da História, Metodologia do Ensino em História, Cultura Popular, Re-

apresentação, História e Literatura, História Cultural, Recepção Medieval, Ariano Suassuna, Modernidade Líquida e Hipermodernidade.

Valtyana Kelly da Silva

Mestre e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande. Graduada no curso de Licenciatura em História pela Universidade Federal de Campina Grande (2015). Tem como linha de pesquisa a História Cultural e suas representações. Áreas e temas de atuação: História Antiga, Grécia Antiga, tragédia grega, teatro grego, História do Brasil.

Formato 15x21 cm
Tipologia Adobe Garamond Pro
Nº de Pág. 212

Editora da Universidade Federal de Campina Grande- EDUF CG

