

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**Representações e funcionalidades da escrita e da leitura nos afrescos de
Pompeia
(Séc. IV a.C. – séc. I d.C.)**

Nicoll Siqueira da Rosa

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre

2017

Nicoll Siqueira da Rosa

**Representações e funcionalidades da escrita e da leitura nos afrescos de
Pompeia
(Séc. IV a.C. – séc. I d.C.)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Nicoll Siqueira da
Representações e funcionalidades da escrita e da
leitura nos afrescos de Pompeia (Séc. IV a.C. - séc.
I d.C.) / Nicoll Siqueira da Rosa. -- 2017.
213 f.
Orientador: Francisco Marshall.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2017.

1. Pompeia. 2. escrita. 3. leitura. 4. afrescos.
5. arte romana. I. Marshall, Francisco, orient. II.
Título.

Nicoll Siqueira da Rosa

**Representações e funcionalidades da escrita e da leitura nos afrescos de Pompeia
(Séc. IV a.C. – séc. I d.C.)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do grau de Mestre em História.

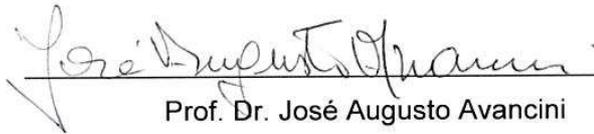
APROVADA: 26 de setembro de 2017.



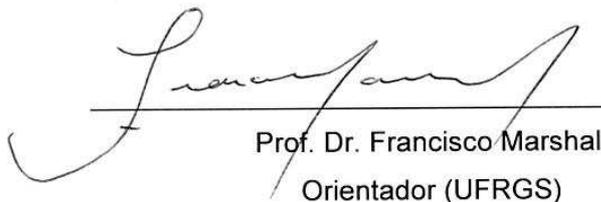
Profa. Dra. Carolina Kesser Barcellos Dias
(UFPel)



Profa. Dra. Katia Maria Paim Pozzer
(UFRGS)



Prof. Dr. José Augusto Avancini
(UFRGS)



Prof. Dr. Francisco Marshall
Orientador (UFRGS)

RESUMO

Este trabalho investiga os afrescos da cidade de Pompeia, especificamente aqueles que representam a leitura e/ou a escrita e corpos leitores e/ou escritores. Foi realizado um estudo sobre a escrita e a leitura no mundo antigo, especialmente na Grécia e em Roma, e então a análise de dezoito afrescos com imagens relacionadas às atividades de escrita e leitura, objetivando o alargamento das discussões concernentes à história da escrita e da leitura no mundo antigo, bem como a um uso qualitativo das imagens como fontes históricas. À luz de teorias da história e da história da arte, constatou-se que, além de uma utilização puramente funcional, a escrita e a leitura exerceram sobre os pompeianos um poder de enobrecimento de suas figuras, além de possibilitarem o atingimento do sublime, através da literatura, e do sagrado, através dos textos e oráculos divinos.

Palavras-chave: Pompeia, escrita, leitura, afrescos, arte romana, imagem.

ABSTRACT

This research investigates the frescoes in the city of Pompeii, specifically those portraying reading and/or writing and reading and/or writing bodies. A study was done on the reading and writing in the ancient world, especially in Greece and Rome, and then an analysis was done on eighteen frescoes portraying images related to the activities of reading and writing, aiming to heighten discussions concerning the history of reading and writing in the ancient world, as well as qualitative use of images as historical sources. Under historical and art history theories, we have observed that, beyond a purely functional use, writing and reading brought upon the people of Pompeii an ennoblement of their figures, and enabled them to achieve sublimity, through literature, and sacredness, through divine texts and oracles.

Keywords: Pompeii, writing, reading, frescoes, Roman art, imagery.

LISTA DE IMAGENS

Fontes

Fonte 1a – SOTELO, 2015. Mistérios Dionisíacos: parede norte.....	72
Fonte 1b – WOLFGANGRIEGER, 21 fev. 2009a. Mistérios Dionisíacos: parede leste.....	73
Fonte 1c – WOLFGANGRIEGER, 21 fev. 2009b. Mistérios Dionisíacos: parede leste.....	74
Fonte 1d – WOLFGANGRIEGER, 21 fev. 2009c. Mistérios Dionisíacos: parede sul.....	75
Fonte 1e – DELORD, 2009. Mistérios Dionisíacos: parede sul.....	76
Fonte 1f – SINIS, 2014. Mistérios Dionisíacos: parede oeste	77
Fonte 2 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 9026	98
Fonte 3 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 9027	110
Fonte 4 – Paris, Mus. Louvre P4.....	114
Fonte 5 – Paris, Mus. Louvre P5.....	115
Fonte 6 – AD79eruption, Murecine, 2013. Calíope	120
Fonte 7 – POMPEIINPICTURES, I.10.4... East side of peristyle. Part 2, 2016. Musa com rolo.....	121
Fonte 8 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 8925	126
Fonte 9 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 114322	136
Fonte 10 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 9084	147
Fonte 11 – RADATTO, 03 jul. 2014. Menandro.....	151
Fonte 12 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 120620a.....	155
Fonte 13 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 120620b.....	159
Fonte 14 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 9085	161
Fonte 15 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 9058	164
Fonte 16a – WOLFGANGRIEGER, 12 mar. 2009. Contabilidade.....	175
Fonte 16b – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 8598.....	176
Fonte 16c – POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016. Parte 1 do afresco do <i>tablinum</i> da Casa de Júlia Félix.....	177
Fonte 16d – POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016. Parte 2 do afresco do <i>tablinum</i> da Casa de Júlia Félix.....	178

Fonte 16e – POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016. Parte 3 do afresco do <i>tablinum</i> da Casa de Júlia Félix.....	179
Fonte 17 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 9818	182
Fonte 18 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 4675	186

Mapas

Mapa 1 – BRADLEY, 2013, p.4. Região da Campânia	10
Mapa 2 – WOLFGANGRIEGER, 21 mar. 2009. Pompeia e arredores	11
Mapa 3 – BRADLEY, 2013, p.12. Cordilheira dos Apeninos.....	15

Figuras

Figura 1 – HARRY RANSOM CENTER, [201-?]. Ilustração dos tipos de estiletos e tinteiros utilizados para a escrita	46
Figura 2 – HISTORY OF LIBRARIES, [entre 2012 e 2016]. Rolos de papiro (<i>kylindros</i>) protegidos em um estojo (<i>bibliothéke</i>)	46
Figura 3 – RISOTTO AL CAVIALE, 2015. Liber linteus de Zagreb	55
Figura 4 – FORESMAN, 2008. <i>Tabellae</i> ou <i>codex</i>	58
Figura 5 – Londres, Brit. Mus., F272	143
Figura 6 – THEOI GREEK MYHTOLOGY, K32.5 The Lovesick Phaedra, [entre 2000 e 2017]	143

Planos

Plano 1 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Villa of Mysteries..., Room Plan, 2016. Vila dos Mistérios	78
Plano 2 – POMPEIINPICTURES, VI.8.5..., Room Plan, 2016. Casa do Poeta Trágico	100
Plano 3 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio II (2) Insula 4..., 2016. Casa de Júlia Félix ou Complexo de Júlia Félix	116
Plano 4 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio I (1) Insula 10..., Plan..., 2016. Regio I, Insula 10	122
Plano 5 – POMPEIINPICTURES, I.10.4..., Plan, 2016. Casa de Menandro	123
Plano 6 – POMPEIINPICTURES, VIII.7.28..., Plan..., 2016. Templo de Ísis	127
Plano 7 – POMPEIINPICTURES, IX.5.18..., Room Plan, 2016. Casa de Jasão ...	137

Plano 8 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio VI (6) Insula 17..., Plan..., 2016. Regio VI, Insula 17 (<i>Insula Occidentalis</i>).....	148
Plano 9 – POMPEIINPICTURES, Regio V (5) Insula 2..., Plan..., 2016. Regio V, Insula 2.....	156
Plano 10 – POMPEIINPICTURES, V.2.h..., Room Plan, 2016. Casa do Cenáculo	157
Plano 11 – POMPEIINPICTURES, Regio VII (7) Insula 2. Plan..., 2016. Regio VII, Insula 2.....	165
Plano 12 – CLARKE, 2003, p.262. Casa de Terêncio Neo	166
Plano 13 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio IX (9), Insula 3..., Plan..., 2016. Regio IX, Insula 3	183
Plano 14 – POMPEIINPICTURES, IX.3.5..., Combined Room Plan, 2016. Casa de Marco Lucrécio	184

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 FORMAÇÃO HISTÓRICA	13
1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E JUSTIFICATIVA	18
1.3 HIPÓTESES	23
1.4 OBJETIVOS	24
1.5 REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	24
1.6 ESTRUTURAÇÃO DE CAPÍTULOS	33
2 BREVE HISTÓRIA DA ESCRITA E DA LEITURA NA GRÉCIA E EM ROMA (SÉC. VIII a.C. – I d.C.)	35
2.1 A LEITURA E A ESCRITA NA GRÉCIA	35
2.2 A LEITURA E A ESCRITA EM ROMA	54
3 A ESCRITA, A LEITURA E O SAGRADO	71
3.1 CULTOS, RITOS E FIGURAS DIVINAS	71
3.1.1 <i>Mistérios Dionisíacos</i>	71
3.1.2 <i>Alceste e Admeto</i>	97
3.1.3 <i>As Musas</i>	113
3.1.4 <i>Sacerdote Isíaco</i>	125
4 A LITERATURA SUBLIME E O COTIDIANO POMPEIANO	135
4.1 TEATRO	135
4.1.1 <i>Fedra e a enfermeira</i>	135
4.2 RETRATOS	146
4.2.1 <i>Safo</i>	146
4.2.2 <i>Menandro</i>	150
4.2.3 <i>Os jovens</i>	154
4.2.4 <i>Terêncio Neo e esposa</i>	163
4.3 REGISTROS E COMUNICAÇÕES	174
4.3.1 <i>Contabilidade na Casa de Júlia Félix</i>	174
4.3.2 <i>O decurião</i>	181
4.3.3 <i>Instrumentos de escrita</i>	185
5 CONCLUSÃO	189
REFERÊNCIAS	195
APÊNDICE	205

1 INTRODUÇÃO

Localizado junto à baía de Nápoles, na região italiana denominada Campânia¹ (Mapa 1), o vulcão Vesúvio foi responsável pela destruição de diversas cidades situadas em seu entorno. Sua erupção, em 24 de agosto de 79 d.C. – a primeira erupção do Vesúvio devidamente documentada (ÖZGENEL, 2008, p. 4) – soterrou em pedras e cinzas Pompeia (Mapa 2), cidade cujas ruínas, resgatadas desde 1748, tornaram-se o maior fenômeno da história da Arqueologia, devido ao seu excepcional estado de conservação e à qualidade do que foi encontrado.

O vulcanologista islandês Haraldur Sigurdsson (2009) aponta que o Vesúvio teve uma numerosa quantidade de pequenas erupções ao longo da história, sendo a mais antiga de mais de 25.000 anos atrás, e que quanto maior os períodos de repouso do vulcão maior a erupção posterior.

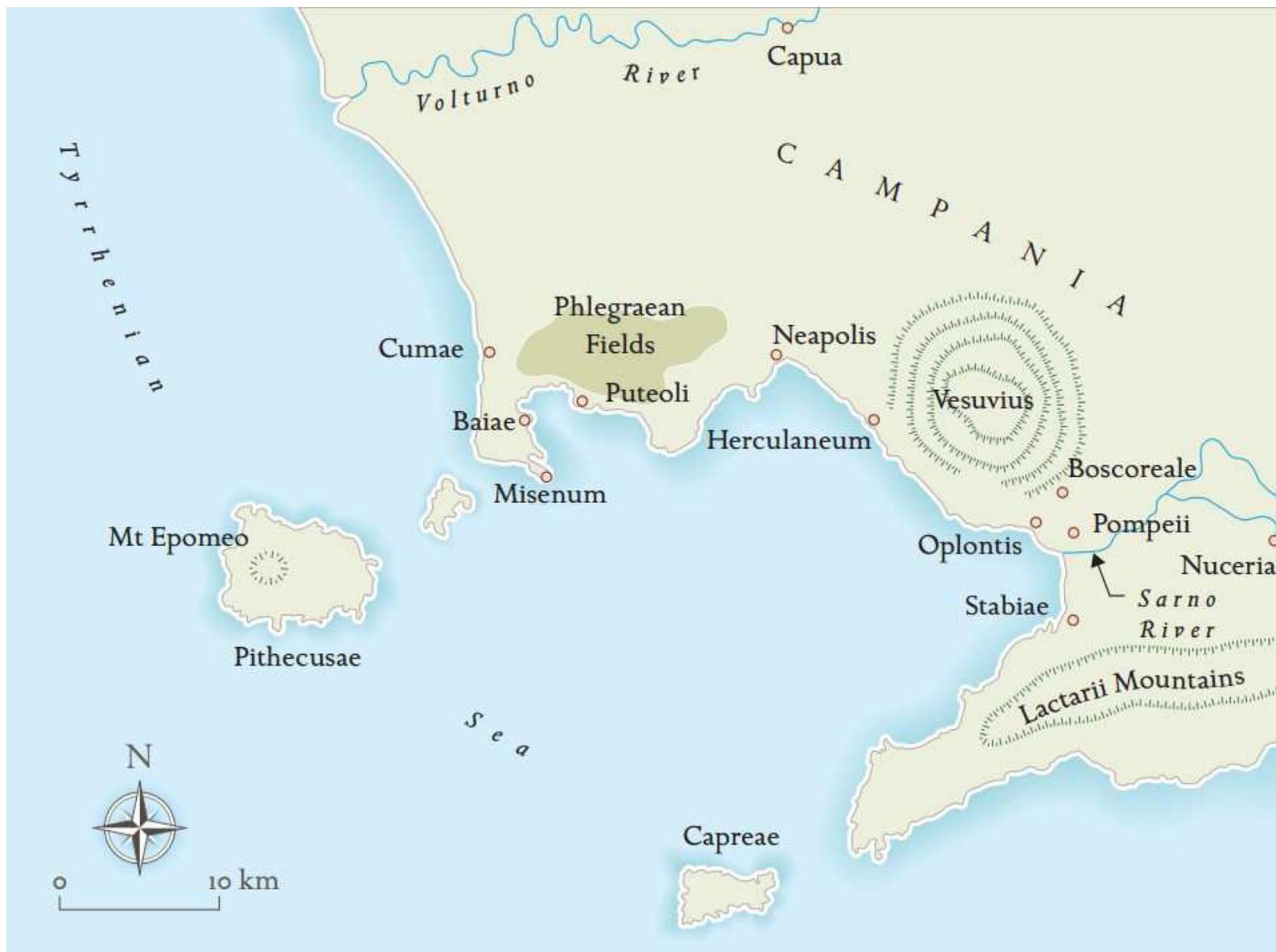
Durante um período tão longo de repouso, o magma pode se acumular a uma taxa constante no reservatório subterrâneo do vulcão, levando ao aumento do volume de magma, causando o derretimento e assimilação de rochas ao redor do reservatório, e um aumento no conteúdo volátil do magma. O período mais longo de dormência conhecido para o vulcão em tempos históricos foi de aproximadamente 300 anos, precedendo a erupção de 1631, que foi também um evento explosivo violento, ainda que muito menor do que a erupção de 79 AD². (SIGURDSSON, 2009, p. 46)

Como houve um espaço de 700 anos entre a última erupção do Vesúvio antes de 79 d.C., compreende-se a violência que devastou as cidades da Campânia, devido à grande quantidade de magma dentro do vulcão. Porém, os vulcões sinalizam os seus períodos de atividade, conforme afirma Sigurdsson (2009, p. 49): “grandes erupções vulcânicas são tipicamente precedidas de uma variedade de sinais que podem ser sentidos ou observados na superfície, meses ou anos antes

¹ “Na antiguidade Romana, a região aproximadamente fronteira à baía de Nápoles, por um lado, e ao [Monte] Vesúvio, por outro, era chamada Campânia” (ÖZGENEL, 2008, p. 3. Tradução minha).

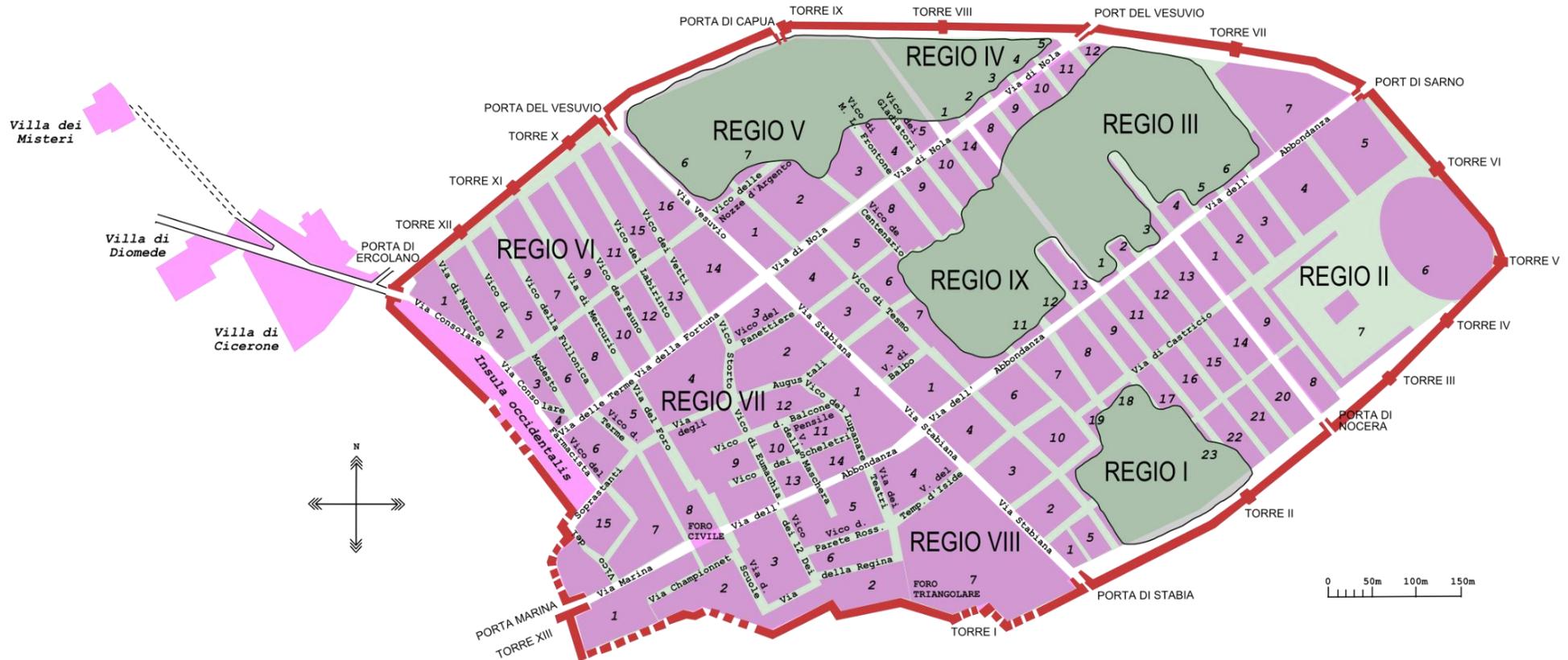
² Tradução minha do inglês: “during such a long period of repose, magma may be accumulating at a steady rate in the subterranean reservoir of the volcano, leading to a build-up of magma volume, causing the melting and assimilation of rocks surrounding the reservoir, and an increase in the volatile content of the magma. The longest known dormancy period [...] for the volcano in historical times was about 300 years preceding the 1631 eruption, which also was a violent explosive event, although much smaller than the AD 79 eruption”.

Mapa 1 – BRADLEY, 2013, p.4. Região da Campânia. É possível perceber através deste mapa a proximidade do monte Vesúvio das cidades de Pompeia e Herculano



Fonte: BRADLEY, 2013, p.4.

Mapa 2 – WOLFGANGRIEGER, 21 mar. 2009. Pompeia e arredores. Pode-se ver que a Vila dos Mistérios está localizada a noroeste do Portão de Herculano, localizado na Via Consolare.



Fonte: WOLFGANGRIEGER, 21 mar. 2009.

da erupção começar³ [...]”, o que não foi diferente com o Vesúvio. Em 62 d.C., mais precisamente no dia 05 de fevereiro, Pompeia sentiu os abalos de um grande terremoto, fato apontado pelo advogado, escritor e intelectual romano Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) no Livro VI de seu *Quaestiones Naturales*. Segundo Sêneca (apud SIGURDSSON, 2009, p. 50), um rebanho de ovelhas morreu em virtude do terremoto, não por medo, mas por ter respirado a atmosfera advinda do vulcão; Sigurdsson (2009, p. 50) confirma a possibilidade de morte a partir da atmosfera ao redor do vulcão, afirmando que “o aumento da emissão de gases vulcânicos comumente ocorre antes das erupções, incluindo grandes quantidades de dióxido de carbono⁴”, e que isto seria evidência suficiente para associar o terremoto a alguma atividade do Vesúvio. Em agosto de 79 d.C., novos terremotos de menor magnitude foram sentidos em Pompeia, e no dia 20 do mesmo mês um terremoto de grandes proporções começaria (SIGURDSSON, 2009, p. 51). “Ao mesmo tempo, as nascentes deixaram de fluir e poços secaram” (SIGURDSSON, 2009, p. 51): era o prenúncio da erupção.

Em 24 de agosto de 79 d.C., o Vesúvio, após um longo período de dormência, entrou em erupção. Sigurdsson (2009, p. 52-59) aponta os estágios da tragédia: primeiramente, surgiu uma nuvem de pedras e cinzas, notada próximo ao meio dia, de aproximadamente 14 quilômetros de altura, cortada pelo vento, que a carregou até Pompeia; a nuvem aumentou constantemente até atingir 33 quilômetros acima do Vesúvio – neste ponto, fragmentos de pedras do tamanho de punhos caíam, dificultando a fuga das pessoas, além da escuridão em Pompeia causada pela grossa camada de cinzas, que inclusive derrubou alguns telhados devido ao seu peso; por volta da meia noite, o vulcão iniciou uma série de seis ondas e explosões piroclásticas, conhecidas como *nuées ardentes* (nuvens ardentes), compostas de uma mistura de gases quentes e partículas como cinzas e pedras, capazes de viajar a altas velocidades; a terceira *nuée ardente*, que sepultou a cidade de Herculano, já atingida pelas duas primeiras ondas e explosões, atingiu o portão norte de Pompeia

³ Tradução minha do inglês: “Large volcanic eruptions are typically preceded by a variety of signals that can be felt or observed at the surface, months or years before eruption begins [...]”.

⁴ Tradução minha do inglês: “Increased emission of volcanic gases commonly occurs before eruptions, including large quantities of carbon dioxide”.

(conhecido como Porta do Vesúvio), sem adentrar na cidade; a quarta *nuée ardente* adentrou Pompeia por volta das 6h30 da manhã, a qual já se encontrava sob uma camada de 2,4 metros de pedras; a quinta e sexta *nuées ardentes* foram além de Pompeia, atingindo cidades mais ao sul, como Stabiae, sendo a sexta a mais violenta de todas; terremotos e maremotos foram sentidos pelos sobreviventes do evento, como atestou o orador, jurista e político Caio Plínio Cecílio Segundo (61 d.C. – 114 d.C.), ou Plínio, o Jovem – que tinha dezessete anos à época –, e muitos outros não conseguiram escapar devido às dificuldades de navegação em meio a embarcações menores e às pedras caindo ou à grossa camada de poeira contendo gases venenosos, como foi o caso de Caio Plínio Segundo (23 d.C. – 79 d.C.), ou Plínio, o Velho – tio de Plínio, o Jovem –, que tentou escapar de Stabiae, sem sucesso.

O intenso calor, os gases tóxicos e a deposição de sedimentos incrivelmente acabaram por preservar Pompeia das intempéries do tempo e das intervenções do homem em praticamente todos os seus aspectos, mantendo-a exatamente como era quando da erupção e oferecendo à posteridade o mais completo registro da vida cotidiana romana⁵. Conforme afirma o autor de *“Ancient Cities: The Archaeology of Urban Life in the Ancient Near East and Egypt, Greece and Rome”*, Charles Gates (apud ÖZGENEL, 2008, p. 1-2), “Pompeia ocupa um lugar especial na arqueologia Romana, porque esta cidade e suas vizinhas [...] foram notavelmente bem preservadas pelos detritos vulcânicos que caíram do Monte Vesúvio em 79 d.C.⁶”.

1.1 FORMAÇÃO HISTÓRICA

Pompeia foi fundada pelos oscos, um povo agricultor indo-europeu oriundo do norte da Campânia, pouco antes do início do século VIII a.C.. A partir do século VIII

⁵ Tomlinson (apud ÖZGENEL, 2008, p. 2. Tradução minha), referindo-se à Pompeia, afirma que “o fato de que ela foi destruída por um único desastre natural que a tornou em grande parte (mas não totalmente) inacessível aos sobreviventes e às gerações sucessoras significa que o que nós temos não foi alterado [...]. Podemos ver Pompeia como ela era no seu último dia [...]”.

⁶ Tradução minha do inglês: “Pompeii occupies a special place in Roman archaeology, for this city and its neighbors [...] were remarkably well preserved under the volcanic debris that rained down from Mount Vesuvius in AD 79.”

a.C., os gregos estabeleceram colônias em cidades ao norte da baía de Nápoles (como Cumae e Neápolis), e já no século VII a.C. influenciavam grande parte da região, embora não utilizassem as cidades da Campânia como assentamentos, e sim como *emporía*, postos de troca (BRADLEY, 2013, p. 12).

Os etruscos, um aglomerado de povos do centro da Península Itálica, penetraram a região a partir do século VI a.C. e estabeleceram a cidade de Capua (BRADLEY, 2013, p. 12), próxima ao Rio Volturno (Mapa 1); parecem, a seguir, ter dominado Pompeia até serem derrotados por uma coalizão de cidades gregas em 474 a.C. (BRADLEY, 2013, p. 12). O vácuo deixado pelos etruscos na Campânia deu lugar à ocupação dos samnitas – também um povo indo-europeu, de características seminômades, que habitava a Itália Central –, que vinham desde a metade do século V a.C. ampliando sua esfera de influência desde a Cordilheira dos Apeninos (Mapa 3) até a costa (DESCOEUDRES, 2009, p. 15). Os samnitas invadiram Capua e, posteriormente, Cumae e Pompeia, iniciando “[...] como um assentamento bastante modesto aproximadamente na metade do século IV a.C. ou pouco depois⁷” (DESCOEUDRES, 2009, p. 15).

A partir do século III a.C., Pompeia começa a florescer (DESCOEUDRES, 2009, p. 15), coincidindo com o período em que se alia à Roma – ao final do século IV a.C.. No entanto, durante a denominada Guerra Social ou Guerra dos Aliados (91 a.C. – 88 a.C.), Pompeia se opôs aos romanos, posto que o referido conflito foi travado entre a República e seus aliados itálicos para que os últimos atingissem a condição de cidadãos de Roma. Segundo Descoeurdes (2009, p. 15-16),

Após algumas dificuldades iniciais, Roma rapidamente se reafirma, e em 89 um exército sob o comando de Sula⁸ coloca novamente a Campânia sob o controle de Roma. Herculano cai após um breve cerco, Stabiae é

⁷ Tradução minha do inglês: “[...] as a very modest settlement some time around the middle of the fourth century BC or a little later”.

⁸ Lúcio Cornélio Sula (c.138 a.C. – 78 a.C.), general e estadista romano.

Mapa 3 – BRADLEY, 2013, p.12. Cordilheira dos Apeninos. Destaque para as regiões da Itália e os povos que as ocupavam



Fonte: BRADLEY, 2013, p.12.

completamente destruída. Pompéia também é sitiada, mas parece ter resistido [...]. Ela [Pompéia] certamente não sofreu danos substanciais. Todavia, mesmo a revolta tendo fracassado em termos militares, atingiu seu principal objetivo. Em 89 a.C., Roma garantiu a todas as comunidades itálicas ao sul do [Rio] Po cidadania completa. Não obstante, alguns anos mais tarde, em 80 a.C., Pompéia foi feita colônia Romana, obviamente como punição por sua participação na rebelião e resistência ao exército de Sula⁹.

Assim, a partir de 80 a.C., Pompeia passa a ser denominada *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*, ou seja, definitivamente uma *colônia romana*, através da instalação de veteranos de guerra romanos no território. Nos anos que se seguiram, as cidades da Campânia foram cada vez mais inseridas na cultura romana, sobretudo Pompeia, por terem tido um grande aporte de romanos ricos – políticos, sobretudo – buscando lazer.

Descoberta ao acaso em 1594 pelo conde Muzio Tuttavilla¹⁰ durante uma escavação para a construção de um aqueduto, Pompeia permaneceu esquecida até que, em 1710, um transeunte descobriu peças de mármore em Resina – cidade medieval construída sobre as ruínas do que um dia fora a cidade de Herculano, também afetada pela erupção do Vesúvio. A partir de então, uma grande caça aos tesouros da cidade ocorreu, e iniciaram-se as escavações arqueológicas em Herculano. Com o tempo, o achado mais antigo – Pompeia – retornou à memória, e as escavações naquela cidade também iniciaram, mais precisamente em 1748 (CONNOLLY, 1990, p. 12). O impacto da descoberta de itens valiosos na região gerou uma grande quantidade de estudos a respeito da vida cotidiana naquelas localidades, e mesmo da vida no Império Romano como um todo, devido à profusão de materiais e fontes de pesquisa sobre o modo de vida de seus habitantes, muito influenciado pelos romanos. Estes estudos colocaram a região da Campânia em evidência, demonstrando toda a sua riqueza cultural, desde as mais simples

⁹ Tradução minha do inglês: “After some initial difficulties, Rome rapidly reasserts itself, and in 89 an army under Sulla’s command brings Campania back under Roman control. Herculaneum falls after a short siege, Stabiae is totally destroyed. Pompeii, too, is besieged, but seems to have held out [...]. It certainly suffered no substantial damage.

Yet, although the revolt failed in military terms, it achieved its main aim. In 89 BC, Rome granted all Italic communities south of the Po full citizenship. Nevertheless, a few years later, in 80 BC, Pompeii was made a Roman colony, quite obviously as a punishment for its participation in the rebellion and its resistance against Sulla’s army”.

¹⁰ Datas de nascimento e morte desconhecidas.

inscrições parietais feitas por desconhecidos¹¹ – que apresentam temas comuns com os quais se preocupavam os habitantes, como o amor e a vida social – e os utensílios que usavam no dia-a-dia para cozinhar, até as estátuas que adornavam os lares dos mais abastados e templos de acesso a todos e, principalmente, de seus famosos afrescos¹², com pinturas de animais, retratos de nobres, de entidades sobrenaturais e diversas cenas eróticas.

Apesar da grande quantidade de trabalhos e pesquisas com relação a Pompeia, há um assunto pouco desenvolvido: o papel da leitura e da escrita para seus habitantes. Não se pode desconsiderar o fato de que Herculano, cidade vizinha a Pompeia, revelou, em meio às suas ruínas, a única biblioteca da Antiguidade da qual se conseguiu resgatar escritos intactos até hoje, os quais atualmente começaram a ter seus conteúdos revelados devido a uma complexa técnica de leitura via tomografia de contraste, que diferencia a tinta do papiro¹³ e que permite a leitura sem a necessidade de abertura do material – o que o danificaria ou destruiria. A chamada “Biblioteca de Filodemo”, localizada na *Villa*¹⁴ dos Papiros, em Herculano, foi organizada pelo filósofo epicurista¹⁵ e poeta Filodemo de Gádara (c. 110-100 a.C. – c. 40-35 a.C.), e continha basicamente uma coleção de escritos filosóficos epicuristas. Filodemo estudou em Atenas sob a supervisão de Zenão de Sídon (c. 150 – c. 75 a.C.), diretor da escola de Epicuro, antes de mudar-se para Roma e, então, para Herculano, onde foi contratado por Lúcio Calpúrnio Pisão

¹¹ Sobre inscrições parietais, conferir WALLACE, 2005.

¹² Afrescos são pinturas feitas sobre paredes, geralmente assumindo a forma de murais, feitas sobre bases de argamassa ou gesso.

¹³ Sobre a técnica de tomografia de contraste utilizada para a leitura dos papiros de Herculano conferir MOCELLA, 2015.

¹⁴ *Villa* era o nome dado às residências dos patrícios (ou seja, daqueles “que têm pais”, os nobres, a elite) romanos, geralmente funcionando como a casa central em uma propriedade fundamentalmente agrícola.

¹⁵ Segundo o *Dicionário Básico de Filosofia*, o Epicurismo é a “Doutrina de Epicuro [341 a.C. – c. 271 a.C.] e de seus seguidores segundo a qual, na moral, o bem é o prazer, isto é, a satisfação de nossos desejos e impulsos de forma moderada, levando assim à tranquilidade. Por extensão, e de forma imprópria, este termo passou a aplicar-se a todo aquele que faz do prazer ou do gozo o objetivo da vida, o assim denominado “epicurista”. [...] Segundo Epicuro, o prazer é o começo e o fim da *vida feliz* e constitui o Bem supremo, cujo modelo perfeito nos é fornecido pela vida de delícias levada pelos deuses. Mas trata-se de um prazer obtido apenas no término de um discernimento refletido” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 87).

Cesonino¹⁶ – conhecido por ter sido cônsul de Roma em 58 a.C. e sogro do general romano Caio Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.) – para organizar uma biblioteca.

Ademais, há em Pompeia uma valorização de afrescos que apresentam figuras em momentos de leitura e escrita – segurando, observando, abrindo papíros, vergando instrumentos de escrita (como tábuas enceradas e estiletos) –, o que demonstra que a atividade intelectual escrita era um tema valioso e recorrente para a cultura local.

A localização e manutenção de uma biblioteca em uma localidade utilizada como destino de lazer para magnatas romanos – e não em uma região essencialmente reconhecida como centro cultural “acadêmico”, como o foram Atenas, Pérgamo, Alexandria e mesmo Roma, conforme se verá no capítulo subsequente – é significativa da importância da atividade intelectual escrita naquela região – ainda que pudesse estar sendo utilizada como forma de atingir certo prestígio perante a sociedade –, o que anima a elaboração de uma pesquisa a este respeito, com enfoque nas funcionalidades da leitura e da escrita naquele contexto. Para além disto, salienta-se que não apenas por uma biblioteca ter sido financiada por um integrante da elite romana a leitura e a escrita foram importantes na região da Campânia: mesmo as classes menos favorecidas também apresentaram sinais de compreensão sobre o prestígio que a leitura e escrita conferiam – como as inscrições parietais demonstram –, o que pode levar à hipótese de um imaginário construído a respeito da atividade de leitura, e da própria atividade de escrita em si.

1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E JUSTIFICATIVA

É muito vasto o número de publicações a respeito de Pompeia. Só nos últimos dez anos (considerando-se até o mês de julho de 2017), por volta de 60 livros foram publicados contendo em seu título a palavra “Pompeii” (Pompeia, em inglês)¹⁷. Se aumentarmos o período de busca para dezessete anos, este número

¹⁶ Datas de nascimento e morte desconhecidas. O historiador e político romano Tácito (55 d.C. – 120 d.C.) afirma que viveu oitenta anos (TÁCITO, *Anais*, VI, 10).

¹⁷ Pesquisa realizada utilizando-se o mecanismo de busca da Firestone Library, da Princeton University.

aumenta para cerca de 100. Natural que seja assim, dado o desastre natural pelo qual a cidade passou, provocando a curiosidade contemporânea sobre a vida e a morte de seus habitantes e o que ocasionou sua destruição. De modo geral, os livros, artigos, documentários e demais publicações relacionados à Pompeia abrangem quatro temas: a história da cidade, compreendendo sua geografia, formação populacional e relações com Roma; a vida cotidiana dos habitantes, suas relações políticas, econômicas e artísticas e sua arquitetura (com atenção especial às suas casas); a erupção do Vesúvio e as últimas horas de vida dos habitantes das cidades em seu entorno; e a posterior (re)descoberta da cidade, compreendendo os trabalhos arqueológicos.

Os títulos utilizados nesta dissertação seguem, em maior ou menor grau, este padrão. Contudo, cada um deles apresenta uma inovação em relação ao outro. “*Pompeii*”, de Peter Connolly (1990), apresenta ilustrações e fotografias de casas, fóruns, templos e demais construções da cidade, além de desenhos bastante didáticos que demonstram a utilização e disposição de diversos instrumentos em cômodos diferentes das casas pompeianas. Gregory S. Aldrete, além de apresentar a vida cotidiana na cidade romana como um todo, estabelece paralelos entre esta – genérica – e os exemplos de Pompeia e Ostia em seu “*Daily life in the Roman city: Rome, Pompeii, and Ostia*” (2004). Já Pamela Bradley, em seu “*Cities of Vesuvius: Pompeii and Herculaneum*” (2013), apresenta informações importantes sobre a geomorfologia da Campânia, além de referir-se a diversos projetos arqueológicos que são ou foram desenvolvidos nas cidades.

Há, contudo, material sobre assuntos mais específicos, como “*Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*”, de Andrew Wallace-Hadrill (1994), que oferece um estudo sobre as casas de Pompeia e Herculano e de seus habitantes, demonstrando como o prestígio social era também determinado pela moradia. Ray Laurence, em “*Roman Pompeii: Space and society*” (1996), foca seu estudo no plano urbano da cidade de Pompeia, oferecendo informações sobre seu planejamento, a produção do espaço, as divisões de bairros. Já “*Pompeii: a sourcebook*”, de Alison E. Cooley e M.G.L. Cooley (2004), é um material de apoio para pesquisadores, que apresenta fontes primárias (figuras e textos clássicos, entre outros) sobre tópicos de interesse sobre Pompeia (como formas de lazer na cidade, religião, o período pré-romano, entre outros). Em “*An Introduction to Wall Inscriptions*

from Pompeii and Herculaneum”, de Rex Wallace (2005), o autor faz um estudo detalhado a respeito das inscrições parietais na cidade, distinguindo-as em dois tipos: *dipinti* (propagandas, anúncios, autorizados pelo governo) e grafite (desenhos e palavras não autorizados). Sobre a “Biblioteca de Filodemo” e os rolos de papiro encontrados em Herculano, pode-se citar *“Philodemus in Italy: the books from Herculaneum”*, de Marcello Gigante (2002), *“The Library of the Villa Dei Papyri at Herculaneum”*, de David Sider (2005), com informações sobre a forma de abertura dos papiros de Herculano, e *“The Villa of the Papyri at Herculaneum: Archaeology, Reception, and Digital Reconstruction”*, com reconstruções digitais da Vila, de Mantha Zarmakoupi (2010), todos contendo informações sobre a Vila dos Papiros (com mapas inclusos), Filodemo, Pisão e os rolos de papiro encontrados na cidade.

Sobre a arte em Pompeia, é importante ressaltar que, ainda que possuam por diversas vezes títulos genéricos, grande parte da bibliografia faz menção à cidade, pois foi a partir das escavações desta e de suas vizinhas e dos subsequentes estudos a respeito delas que se identificou e classificou a arte do mundo romano¹⁸. Neste sentido, cabe destacar os seguintes trabalhos: *“Roman Art”*, de Donald Strong (1980), versando sobre a arte romana como um todo, desde a cunhagem de moedas à construção de grandes *Villae*, desde a República Romana até depois da morte do imperador Constantino, o Grande (272 d.C. – 337 d.C.); *“Pompeii: public and private life”*, de Paul Zanker (1988), que contém um capítulo específico sobre a arte em Pompeia, precisamente sobre a construção e decoração do espaço doméstico das *Villae*; *“Roman Art and Imperial Policy”*, de Niels Hannestad (1988), que vai ao encontro das teorias do professor de arqueologia clássica e história da arte Jerome Jordan Pollitt – como se verá a seguir – ao abordar a arte no mundo romano como tendo um caráter de propaganda para os governantes; *“Roman Painting”*, de Roger

¹⁸ O arqueólogo e historiador de arte alemão August Mau (1840 – 1909) identificou em Pompeia quatro estilos de pintura em Pompeia: o Primeiro Estilo, baseado na imitação de alvenaria de silha e elementos de arquitetura; o Segundo Estilo, também com imitação de elementos de arquitetura e padrões estruturais, mas com a ideia de *projeção*; o Terceiro Estilo, baseado em efeitos superficiais e motivos coloridos, com pouca elaboração nos ornamentos e um arranjo simétrico; e o Quarto Estilo, no qual aparecem a arquitetura monumental, figuras livres em ambientes reais (como imagens da vida cotidiana, por exemplo), e ainda as características com demais estilos (LING, 1991). Esta dissertação, contudo, por se concentrar nas *sobrevivências* das imagens, de suas *memórias* (que vão além do estilo e do tempo) – conceitos que serão abordados no subtítulo 1.5 Referenciais Teórico-Metodológicos –, não baseia suas análises nos estilos identificados por Mau.

Ling (1991), que versa sobre os quatro estilos de pintura percebidos na arte romana, classificados pelo arqueólogo e historiador de arte alemão August Mau (1840 – 1909) utilizando-se os exemplos de pintura em Pompeia e Herculano; *“The Houses of Roman Italy, 100 B.C – A.D.250: ritual, space, and decoration”* (1991), de John R. Clarke, que versa sobre as casas romanas antigas, em específico sobre sua decoração de interior, dando diversos exemplos de casas de Pompeia e Herculano; *“Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Views in Italy, 100 B.C. – A.D.315”*, também de John R. Clarke (2003), com o inusitado tema da arte comissionada e admirada por pessoas comuns (não integrantes da elite) e da arte comissionada pela elite retratando estas pessoas; *“The social life of painting in Ancient Rome and on the bay of the Naples”*, de Eleanor Winsor Leach (2004), que versa, especificamente, sobre a Baía de Nápoles; *“A History of Roman Art”*, de Fred S. Kleiner (2007), que dá um panorama da arte romana – envolvendo pintura, escultura, arquitetura – desde antes da fundação de Roma até o Império Romano tardio, passando por um capítulo sobre Pompeia e Herculano especificamente; *“Comemorating the Dead: Texts and Artifacts in Context”*, editado por Laurie Brink e Deborah Green (2008), no qual as tumbas e monumentos funerários ganham destaque, e no qual Andrew Wallace-Hadrill apresenta capítulo relacionado às tumbas na Itália romana, com exemplos de Pompeia e Herculano; *“From Face to Face: Recarving of Roman Portraits in the Late-Antique Portrait Arts”*, de Marina Prusac (2011), no qual é abordado especificamente o tema dos retratos romanos; *“Art and Rethoric in Roman Culture”*, de Jaś Elsner e Michel Meyer (2014), no qual há um capítulo de Katharina Lorenz comentando especificamente sobre a Casa do Menandro¹⁹, em Pompeia; e *“A History of Roman Art”*, de Steven L. Tuck (2015), muito assemelhado ao título de Kleiner quanto ao período histórico que abrange, mas apresentando diversas imagens de Pompeia e Herculano como exemplos.

Nesta pesquisa, o material que segue o padrão temático aqui definido é utilizado como fonte de informações a respeito de Pompeia e da sociedade que nela se desenvolveu, de sua formação, do contexto histórico no qual suas construções

¹⁹ Uma das Casas de Pompeia, denominada a partir de um afresco que se acredita representar o poeta grego Menandro (c. 342 a.C. – 291 a.C.). A referida pintura será apresentada no capítulo 4.2.2 *Menandro*.

foram feitas, de suas histórias, visto que são textos essenciais para que se compreendam as comunidades que se instalaram naquela cidade. No entanto, é importante ressaltar que não há grandes inovações no campo de estudo das *representações*²⁰ pompeianas que se referem ao tema específico da leitura e da escrita, tema analisado neste estudo.

Esta pesquisa se propõe a alargar os estudos referentes à história da leitura, da escrita, das bibliotecas e dos livros; assim sendo, há que se manter em mente que “todos aqueles que podem ler os textos não os lêem da mesma forma e, em cada período, é grande a distância entre os grandes letrados e os menos hábeis dos leitores” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p.6). Não seria possível, portanto, apenas observar a existência de papiros na Campânia e narrar a história da biblioteca que os guardava: há que se analisar profundamente as sociedades nas quais estes papiros foram produzidos e, mais do que isso, demonstrar como estas comunidades liam, compreendiam e utilizavam este material. As representações de leitura e escrita contidas na cidade de Pompeia são imprescindíveis para esta finalidade, visto que “[...] as maneiras de ler, as diferentes modalidades de leitura, o ambiente adequadamente escolhido e as materialidades dos suportes que comunicam o texto atuam decisivamente na produção de sentidos ao que é lido” (SATURNINO, 2011, p.16-17). Assim, “[...] é possível considerar as imagens que representam a gestualidade da leitura como indícios que permitem pensar suas práticas” (SATURNINO, 2011, p. 17).

Além disso, espera-se que uma pesquisa que pretenda abranger a história da leitura leve em conta a “[...] historicidade dos modos de utilização, de compreensão e de apropriação dos textos”, pois só assim se atinge uma “sólida história das leituras” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 7).

[...] Uma história da leitura não deve limitar-se apenas à genealogia da maneira contemporânea de ler em silêncio e com os olhos. Ela tem também, e talvez sobretudo, como tarefa reencontrar os gestos esquecidos, os hábitos que desapareceram. [...]. (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 8)

²⁰ No subtítulo *1.5 Referenciais Teórico-Methodológicos* será abordado o conceito de representação utilizado nesta dissertação.

1.3 HIPÓTESES

A hipótese que guia esta pesquisa é a de que a leitura e suas representações foram utilizadas em Pompeia como forma de os habitantes da cidade atingirem o sagrado, fosse representando estas atividades em contextos rituais ou mesmo em suas vidas cotidianas. Para os pompeianos, os processos de leitura e escrita foram formas de atualização do sagrado naquela comunidade, uma maneira de atingir *kléos*, a glória, a partir de um grau de excelência em certas atividades. A poesia, durante a antiguidade, por ser uma atividade inspirada pelas Musas²¹, concedia *kléos* àqueles citados nos poemas por seus feitos notáveis, o que garantia a eles atingir um patamar completamente novo, a partir de uma glória certificada por divindades olímpicas. Assim, *kléos* está diretamente associada ao sagrado, através da literatura; e a literatura, por sua vez, está relacionada ao processo de escrita e de leitura, pois gradualmente passa a ser difundida não só pela oralidade, mas através de materiais escritos. Deste modo, representar a si mesmo lendo materiais escritos ou escrevendo, ou ainda representar poetas em ambientes familiares indica a tentativa dos habitantes de Pompeia de atingirem o sagrado e alcançarem *kléos* através da escrita e da leitura.

Ao produzirem estas representações, os pompeianos procuraram mostrar seu prestígio e riqueza, relacionando a si mesmos a uma atividade intelectual valorizada pela própria comunidade e comissionando obras de arte nas quais são retratados com elegância em situações que remetem à essa atividade. Considera-se que estas representações provocavam no imaginário da população a ideia de valorização do homem através da atividade intelectual escrita, o que, além de retroalimentar o patrocínio à arte e à leitura/escrita, instilava também nos habitantes a noção de que para ser importante o indivíduo deveria ser reconhecido perante a sociedade como tal (o que a atividade intelectual permitia). A leitura e a escrita dão autoridade ao sagrado, e a noção de prestígio cresce pelo grau de sacralidade conquistado através

²¹ Figuras divinas a serem escrutinadas especificamente no capítulo 3.1.3 *Musas*. O capítulo 2.1 *A leitura e escrita na Grécia* apresenta mais detalhes a respeito da dinâmica entre a atividade dos poetas e das Musas.

da imagem. A experiência do sagrado é o que confere valor e, portanto, o prestígio buscado pelos pompeianos.

1.4 OBJETIVOS

Gerais:

- a) ampliar a análise sobre a construção de conhecimento no mundo antigo;
- b) ampliar o debate relacionado à história das bibliotecas, à história do livro, à história da escrita e da leitura e às relações de poder intrínsecas à produção de conhecimento e sua manutenção;
- c) contribuir para as discussões relacionadas à arte e sua compreensão e utilização como fonte histórica.

Específicos:

- a) perceber, através da análise de afrescos, a maneira como a cultura literária era abordada pelos antigos habitantes de Pompeia, observando as representações relacionadas à escrita e à leitura naquela sociedade;
- b) compreender as funcionalidades da escrita e da leitura na cultura de Pompeia;
- c) analisar aspectos da forma como a arte era compreendida entre os habitantes de Pompeia e o que almejavam transmitir e fruir a partir dela.

1.5 REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Nesta pesquisa, tratar-se-á da escrita e da leitura, mas de uma perspectiva da imagem, isto é, analisando-se uma amostragem dos afrescos referentes a estas atividades em Pompeia. Portanto, as fontes utilizadas neste trabalho não são escritas, mas visuais, e demandam teorias, conceitos e métodos adequados à imagem e suas peculiaridades. O primeiro deles é o apontado pelo historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, em artigo intitulado *“Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”*: neste trabalho, Meneses (2003, p. 21) denuncia que o campo histórico “[...] continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela

penetrou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração”. Esta perspectiva faz com que a imagem seja compreendida apenas como “[...] mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto [...]” (MENESES, 2003, p. 21), como se fosse uma espécie de certificação do que já se sabia antes de utilizar a imagem.

A própria imagem carece, portanto, de análise, em grande parte dos trabalhos que a utilizam. Nesta dissertação, ao contrário, as imagens serão, primeiramente, analisadas evidenciando suas propriedades, incluindo-se seus detalhes e sutilezas, e então se procederá ao entendimento de onde se encontram, que sociedade as produziu e quando – e, em certa medida, por quê, ou seja, com qual finalidade. Conforme afirma Meneses (2003, p. 26), “[...] para que a observação [da sociedade] seja eficaz, é indispensável usar-se *todo e qualquer tipo de fonte* (fontes materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc., etc.) [...]”; portanto, apenas as fontes visuais também seriam insuficientes para compreender as sociedades que produziram tais representações a respeito da escrita e da leitura. Assim, propõe-se aqui o exercício de compreender as imagens em seus contextos, relacionando as mensagens que as próprias imagens transmitem – ou que as sociedades que as produziram almejavam que transmitissem – e as mensagens recebidas pelos espectadores dessas imagens (inclusive os atuais) com o que está evidenciado em fontes escritas, cartográficas, entre outras.

No intuito de compreender as imagens aqui apresentadas, isto é, os afrescos relacionados à escrita e leitura em Pompeia, e analisá-las como fontes históricas, é imperioso compreender a noção de *sobrevivência*, de *após-viver* (*Nachleben*) das imagens, observada e definida pelo historiador de arte alemão Abraham Moritz Warburg, ou simplesmente Aby Warburg (1866 – 1929), bem como o conceito de *Pathosformeln* elaborado por ele a partir de suas conclusões a respeito da *memória das imagens*.

Aby Warburg ficou conhecido por sua abordagem diferenciada a respeito da visualidade, construindo novos métodos de interpretação de obras de arte. De

acordo com o historiador de arte alemão Michael Diers (1995, p. 60), “[...] Warburg devotou-se à investigação da memória das imagens²²”, investigação incitada pela observação do fenômeno da *Nachleben*, essa noção de *sobrevivência* relacionada à imagem; nas palavras do ensaísta francês Georges Didi-Huberman (2013, p. 29), a imagem, dentro do contexto de *após-viver*, é “[...] um ser do passado que não para de sobreviver”. Dito de outro modo, as imagens podem ser usadas em um determinado período, esquecidas em outro e, muito tempo depois, recuperadas; certas configurações visuais podem ser vistas em vários períodos históricos, porque “as imagens não nos remetem somente ao tempo de nossas histórias próprias, nem apenas se penduram às agulhas de nossos relógios que um dia passarão” (SAMAIN, 2012, p. 59). Assim, as imagens transitam no tempo, na memória, retornando como assuntos de períodos em períodos; é a migração das imagens (*Bildwanderung*) que Warburg analisa em seu *Atlas Mnemosyne* (1929), sua obra máxima, sendo a imagem o próprio veículo da migração (*Bilderfahrzeuge*).

A partir da observação da *Nachleben*, Warburg cunhou em 1905 o conceito de *Pathosformeln*, fórmulas de *páthos*, isto é, a “[...] mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga [...]” (Teixeira, 2010, p. 138). Segundo Warburg (2012), as imagens possuem uma memória que é transmitida através do tempo, e que pode e deve ser percebida quando se procede à análise de uma obra de arte: para explicitá-lo, o estudioso comparou, em conferência realizada em Hamburgo em 1905, uma gravura anônima e um desenho de 1494 do pintor e ilustrador alemão Albrecht Dürer com o tema da “Morte de Orfeu”, identificando neles a influência gestual da antiguidade na construção expressões visuais para as emoções (*páthos*). “O desenho deriva da gravura: mas esta, por sua vez, e por intervenções que não são mais rastreáveis, trazia no gesto de Orfeu moribundo ressonâncias de um gesto que já se encontrava nos vasos gregos [...]” (GINZBURG, 2014, p.8). A antiguidade, portanto, oferecia modelos para a visualidade de expressões gestuais: “[...] a forma estilizada numa tragicidade sublime para situações-limite da expressão mímica e fisionômica” (WARBURG, 2012, p. 73-74). O historiador italiano Carlo Ginzburg em

²² Tradução minha do inglês: “[...] Warburg devoted himself to the inquiry into the memory of images”.

sua obra *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política* (2014) utiliza o conceito de *Pathosformel* para analisar obras relacionadas à iconografia política, obras estas não necessariamente relacionadas à antiguidade, demonstrando que “[...] o instrumento analítico que nos foi legado por Warburg pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente” (GINZBURG, 2014, p.12), isto é, que as teorias de Warburg a respeito das “fórmulas do patético” podem ser percebidas através do tempo, e não apenas durante o Renascimento, período em que as pesquisas de Warburg se concentraram. É possível, portanto, proceder a uma investigação da transmissão dessas *Pathosformeln* através do tempo a partir de imagens, o que se fará nesta dissertação, tendo em vista as imagens da antiguidade aqui analisadas com forte caráter gestual.

O professor Jan Assmann definiu, a partir das teorias de Warburg a respeito da memória das imagens e também das do sociólogo francês Maurice Halbwachs a respeito da memória individual, o conceito de *memória cultural*: “[...] é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural” (ASSMANN, 2016, p. 118). A definição de *memória cultural* de Assmann em tudo se relaciona ao conceito de *Pathosformeln* cunhado por Warburg, já que a memória cultural “[...] é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentemente à situação [...]” (ASSMANN, 2016, p. 118). Ou seja, as *Pathosformeln* de Warburg são expressões da *memória cultural* transmitida pelas sociedades através do tempo, expressões estas que são reconhecidas não importa quanto tenha transcorrido entre sua representação primeira. A imagem, portanto, é sujeito da *memória cultural*. Pompeia sofreu influências tanto gregas quanto romanas, portanto está situada em uma fronteira de memórias; é uma localidade muito importante para o estudo da *memória cultural*, assim como apresentada por Assmann, pois o trânsito cultural na cidade foi extenso, garantindo uma permanente atualização da memória. Estas noções serão abordadas nesta dissertação pois, como se verá, há imagens a serem analisadas que claramente possuem uma certa configuração visual, uma memória que se transmitiu através do tempo, e que, para

aqueles que possuem os códigos necessários para compreendê-las, são interpretáveis.

Há, também, que se definir o conceito de *representação* aqui utilizado, que vai ao encontro das teorias do filósofo francês Régis Debray em seu “*Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*”. Debray (1993, p. 22) afirma que “é uma banalidade verificar que a arte nasce funerária [...]”. Muito antes da escrita, a visualidade já era evidente nas homenagens póstumas, e a arte visual foi, desde as pinturas rupestres, pensada sob uma perspectiva fúnebre. “As honras fúnebres relançam, consoante o lugar, a imaginação plástica, as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores” (DEBRAY, 1993, p. 22), continua o filósofo, salientando o caráter ilustre daqueles que tornaram seus jazigos suntuosos. Segundo Debray (1993, p. 23), os gregos antigos valorizavam tremendamente a visão, a ponto de entenderem que “[...] viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos ‘seu último suspiro’; quanto a eles, ‘seu último olhar’”. Natural, portanto, que entendessem que as imagens que faziam de seus mortos para honrá-los em seus velórios *eram* os mortos, o que confere a sua ideia de representação, de que a imagem *substitui* o morto, e não apenas o evoca (DEBRAY, 1993, p. 38). Esta ideia, inclusive, se estende até a Idade Moderna, com os ritos fúnebres dos reis franceses que deviam ficar expostos por quarenta dias; como a putrefação não permitiria o rito, uma efígie era construída e adornada como o rei, e era ela quem recebia as honras (DEBRAY, 1993, p. 24-25).

Assim, a imagem dos mortos não apenas os evoca, os traz à memória, mas os substitui. E não apenas isso: dado que a imagem sobrevive, confere uma espécie de poder ao morto, pois ela “[...] é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável” (DEBRAY, 1993, p. 26). A representação, portanto, é uma escolha, pautada nas características consideradas positivas do falecido. Assim, “[...] a representação tornou-se um privilégio social e um perigo público. Não se pode distribuir levemente honras visuais porque o retrato individual implica sérias consequências” (DEBRAY, 1993, p. 26). Percebe-se, portanto, que não só a representação traz de volta aqueles que já se foram, como os traz sob uma boa ótica, buscando ressaltar suas qualidades, de modo que a glória pregressa do

falecido *permaneça* após sua morte. Esta ideia em tudo se relaciona com o motivo pelo qual a escrita se desenvolveu, como se verá no Capítulo 2 desta dissertação.

Outra teoria norteadora deste estudo é a ideia de que “a arte nativa de Roma era o governo²³”, conforme afirmou o professor Jerome Jordan Pollitt (1989, XIV); portanto, a arte romana era pensada como forma de engrandecer o governo e seus homens ilustres, tendo uma função primordialmente comemorativa. Tanto o é que o arqueólogo e historiador Paul Zanker, em livro intitulado “*The Power of Images in the Age of Augustus*”, evidencia o fato do imperador Otávio Augusto (63 a.C. – 14 d.C.) ter usado a arte como sua propaganda pessoal, retratando-se reiteradamente como um deus – sobretudo em analogia a Apolo²⁴ –, e em contexto bélico, como comandante de exércitos, aproximando-o dos heróis de outrora. O imaginário de arte gerando glória (*kléos*, conceito que será aprofundado no capítulo seguinte) em Roma, portanto, era bastante forte, reconhecido e entendido pelos governantes e pela população. Nas palavras de Pollitt (1989, XIV),

Praticamente todos os grandes trabalhos de arte romana – de enormes edifícios a pequenas gemas gravadas – comemoraram eventos e personalidades históricas específicas. Grandes edifícios celebravam vitórias militares ou programas políticos e deram os nomes de seus construtores. Pinturas e estátuas vieram como espólio de grandes vitórias militares ou, pelo menos, comemoraram grandes conquistas políticas e militares. Retratos preservaram uma semelhança detalhada de um indivíduo, principalmente para seus descendentes, mas no caso de um homem famoso, para todos os seus compatriotas²⁵.

Considerando Pompeia ter sido uma cidade frequentada pela elite romana, constituída em grande parte por políticos, parece plausível supor que os afrescos lá encontrados servissem como meios de difundir a fama e comemorar os feitos daqueles homens. No entanto, há que se considerar que, como afirma o historiador francês Roger Chartier (1988 [?], p. 17), “as representações do mundo social [...],

²³ Tradução minha do inglês: “Rome’s native art was government”.

²⁴ Divindade cuja mitologia será abordada no capítulo 3.1.2 *Alceste e Admeto*.

²⁵ Tradução minha do inglês: “Virtually every major work of Roman art – from huge buildings to small engraved gems – commemorated specific historical events and personalities. Great buildings celebrated military victories or political programs and bore the names of their builders. Paintings and statues came as booty from great military victories or at least celebrated great political and military achievements. Portraits preserved a detailed likeness of an individual, primarily for his descendants, but in the case of a famous man, for all his countrymen”.

embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam”. Assim, considerar-se-á também que, mais do que representarem os habitantes de Pompeia como *eram*, as representações de leitura nestas cidades podem descrever aquelas sociedades “como [os atores sociais que construíram aquelas representações] *pensam que ela é*, ou como *gostariam que fosse*” (CHARTIER, 1988 [?], p. 19. Grifos meus).

Por fim, cabe ressaltar um último conceito a ser levado em consideração nesta dissertação: *performance*, como apresentada pelo historiador literário, medievalista e linguista Paul Zumthor (1915-1995), em trabalho intitulado “*Performance, recepção, leitura*”. Segundo o autor, a *performance*, seja ela qual for, demanda a participação de corpos que pratiquem certas ações; no caso da leitura em particular, Zumthor defende que

[...] *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. [...] (ZUMTHOR, 2007, p.50)

Compreende-se que o conceito seja empregado em um estudo a respeito da escrita, mas que dizer da leitura? A leitura oral, para um público, é facilmente compreensível dentro deste contexto (usa-se um tipo de entonação, de postura para transmitir um texto oral, e essas escolhas afetam a forma como o texto será recebido), mas como o corpo pode estar inserido em uma leitura solitária e silenciosa? O próprio Zumthor oferece a resposta:

A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética! (ZUMTHOR, 2007, p.32)

Em outras palavras, a leitura provoca efeitos, inclusive fisiológicos, sobre o corpo, porque gera prazer, surpresa, pavor. Mesmo em uma leitura silenciosa, estes efeitos podem ser sentidos e expressados.

O conceito será, portanto, abordado nesta dissertação partindo-se do princípio de que as figuras leitoras nos afrescos de Pompeia estão situadas em um

contexto de *performance*, sejam quais forem suas formas de leitura (silenciosas ou oralizadas, solitárias ou coletivas). Seus gestos, suas expressões faciais, suas posições nas imagens serão analisados tendo-se em mente o papel do corpo no ato da leitura.

Para a descrição e análise das fontes primárias desta dissertação será utilizado o já consagrado e amplamente utilizado pelas ciências humanas “método Panofsky”, elaborado pelo crítico e historiador de arte Erwin Panofsky (1892-1968), um dos mais importantes teóricos da *iconologia*, conceito a ser definido a seguir.

A crescente recepção do trabalho de Warburg acabou por influenciar diversos autores. Dentre estes, Erwin Panofsky tornou-se bastante conhecido por seu trabalho em *iconografia* e *iconologia*. Em obra intitulada “*Significado nas artes visuais*”, Panofsky faz uma distinção clara entre estes conceitos, definindo o primeiro como “a descrição e classificação das imagens [...]. [A iconografia] Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência [...]” (PANOFSKY, 2004, p. 53); ou seja, *iconografia* se refere à identificação dos elementos de uma obra de arte propriamente dita e de sua descrição, com a identificação de alguns detalhes (como expressões e gestos). Já o segundo conceito remete ao contexto no qual a obra foi produzida, implicando sua interpretação e intenções; nas palavras de Panofsky (2004, p. 54), “concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte. [...] a exata análise das imagens, estórias e alegorias²⁶ é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica [...]”.

Segundo o método (PANOFSKY, 2004, p. 50-53), há que se passar por três níveis para atingir a compreensão plena de uma obra de arte. Os níveis são definidos da seguinte forma:

²⁶ Alegoria é uma figura de linguagem através da qual se transmite uma determinada informação por meio significados não literais. Não transmite seus sentidos necessariamente através da escrita, sendo muito comum a sua utilização em pinturas e esculturas, como recurso para a compreensão das obras.

1. *Tema primário ou natural* – neste primeiro nível, também chamado *pré-iconográfico*, são identificadas e descritas as formas, as cores e algumas expressões contidas nas obras de arte. O historiador fornece o exemplo:

Quando, na rua, um conhecido me cumprimenta tirando o chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral de cores, linhas e volumes que constitui o mundo da minha visão. [...].

[...] Pelo modo do meu conhecido executar sua ação, poderei saber se está de bom ou mau humor [...]. Essas nuances psicológicas darão ao gesto de meu amigo um significado ulterior que chamaremos de expressional. [...] Para compreendê-lo preciso de uma certa sensibilidade, mas essa é ainda parte de minha experiência prática, isto é, de minha familiaridade cotidiana com objetos e fatos. [...]. (PANOFSKY, 2004, p. 47-48)

2. *Tema secundário ou convencional* – já o segundo nível, denominado *iconográfico*, é caracterizado pela combinação dos motivos artísticos com conceitos e assuntos, ou seja, faz-se a associação das imagens descritas com o período histórico a que se referem, procurando relações com alegorias, mitos, correntes de pensamento. Assim, tem-se que “[...] uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu [...]” (PANOFSKY, 2004, p. 50). Seguindo o exemplo do homem que cumprimenta tirando o chapéu, Panofsky (2004, p. 48) afirma:

Entretanto, minha compreensão de que o ato de tirar o chapéu representa um cumprimento pertence a um campo totalmente diverso de interpretação. Essa forma de saudação é peculiar ao mundo ocidental e um resquício do cavalheirismo medieval: os homens armados costumavam retirar os elmos para deixarem claras suas intenções pacíficas e de confiança nas intenções pacíficas dos outros. [...] Para entender o que o gesto do cavaleiro significa, preciso não somente estar familiarizado com o mundo prático dos objetos e dos fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização.

3. *Significado intrínseco ou conteúdo* – este terceiro nível, denominado *iconológico*, compreende a forma como são expressos princípios e tendências da mente humana através de temas e conceitos contidos na imagem, considerando as condições históricas nas quais estes princípios e tendências se enquadram e nos quais a imagem em estudo foi produzida. Para finalizar com o exemplo de Panofsky (2004, p. 49),

[...] além de constituir um acontecimento natural no tempo e espaço, além de indicar, naturalmente, disposições de ânimo e sentimentos, além de comunicar uma saudação convencional, a ação do meu conhecido pode revelar a um observador experimentado tudo aquilo que entra na composição de sua “personalidade”. Essa personalidade é condicionada por ser ele um homem do século XX, por suas bases nacionais, sociais e de educação, pela história de sua vida passada e pelas circunstâncias atuais que o rodeiam; mas ela também se distingue pelo modo individual de encarar as coisas e de reagir ao mundo [...].

Como forma de atingir o primeiro nível do “método Panofsky” (etapa pré-iconográfica), proceder-se-á a uma minuciosa descrição das fontes primárias, quais sejam, os afrescos de Pompeia nos quais há imagens de leitura, partindo da esquerda para a direita e/ou de cima para baixo. Na descrição constarão informações básicas sobre as imagens, como o local em que a obra se encontra, além da descrição da obra propriamente dita (apontamento das figuras presentes na imagem, das cores, das formas). A partir da descrição dessas imagens, proceder-se-á à análise das mesmas, observando o segundo e terceiro níveis do método – o que exigirá o devido estudo histórico da cidade de Pompeia e de seus habitantes. Far-se-á um estudo aprofundado dos costumes, tradições e cotidiano daquela civilização como modo de observar suas tendências e pensamentos, de modo que se permita perceber como as imagens se relacionam ao momento histórico em que foram produzidas e a quais alegorias e mitos remetem (etapa iconográfica), e ainda realizar tentativas de interpretação dessas alegorias e mitos para possibilitar uma maior e melhor reflexão a respeito da identidade dos pompeianos (etapa iconológica). Será nestes segundo e terceiro níveis que o “método Panofsky” se apresentará em conformidade com o conceito de *Pathosformeln*, haja visto que aqui se partirá do pressuposto de que os afrescos a serem analisados possuem, em certa medida, reprodução de fórmulas e modelos empregadas no passado.

1.6 ESTRUTURAÇÃO DE CAPÍTULOS

Esta dissertação foi estruturada de modo a apresentar, inicialmente, um capítulo com um panorama a respeito da escrita e da leitura no Ocidente, especialmente na Grécia e em Roma, compreendendo suas características na antiguidade. São abordados o início da utilização de um alfabeto no Ocidente, os diversos suportes de escrita, os instrumentos utilizados para gravá-la, os motivos

pelos quais os antigos passaram a construir narrativas literárias, os modos de ler, entre outros. A ênfase é dada à Grécia e a Roma, pois suas culturas foram as que mais influenciaram Pompeia.

Os capítulos seguintes da dissertação analisam os afrescos pompeianos que apresentam figuras leitoras/escritoras e/ou instrumentos de leitura e escrita. Uma divisão foi feita entre as imagens com caráter sagrado e aquelas mais relacionadas ao cotidiano, porque se entendeu que o caráter sagrado dá às obras de arte aqui estudadas um estatuto diferente daquele dado às demais, ainda que o homem antigo esteja intensamente relacionado ao sagrado, mesmo em seu cotidiano. Há, portanto, diferenças evidentes entre as fontes que apresentam o divino e aquelas que se tratam de retratos, instrumentos de leitura ou mesmo que evocam textos literários no que tange à mensagem transmitida (ou que se pretendia transmitir). O Capítulo 3 dá especial atenção às imagens sagradas, evidenciando aquelas relacionadas a cultos, rituais e figuras divinas que estão em um contexto de leitura ou escrita. Já o Capítulo 4 enfoca imagens relacionadas à literatura, seja de afrescos retratando escritores ou apresentando temas literários conhecidos, e instrumentos de escrita e leitura em contextos específicos sem a participação de figuras humanas.

2 BREVE HISTÓRIA DA ESCRITA E DA LEITURA NA GRÉCIA E EM ROMA (SÉC. VIII A.C. – I D.C.)

Para proceder à análise das imagens de leitura e escrita em Pompeia é imperioso, primeiramente, observar o desenvolvimento destas atividades nas culturas grega e latina – a segunda na qual a referida cidade está inserida, a primeira pela qual foi em muito influenciada –, desde o início da utilização de um alfabeto fonético na Grécia (século VIII a.C.) até o momento da destruição daquela cidade (em 79 d.C, ou seja, século I d.C.). Ver-se-á neste capítulo o pensamento em torno da necessidade de proceder à escrita, a construção e desenvolvimento de instrumentos para escrever e as modalidades e funções da leitura. Estes tópicos em especial interessam por demonstrarem as tecnologias, as instituições e o imaginário referente à escrita e à leitura construído na Grécia e difundido para Roma através da cultura, o qual possivelmente se estendeu até a colônia romana aqui estudada.

2.1 A LEITURA E A ESCRITA NA GRÉCIA

As palavras *letal* (português e espanhol), *lethal* (inglês), *letal* (francês) e *letale* (italiano) são adjetivos, vêm todas da mesma raiz e, por esta mesma razão, preservam um significado em comum: o que é caracterizado como *letal* mata. Da mesma forma, a palavra grega *léthe*, da qual advêm as acima citadas, possui significado relacionado à morte, embora não tenha exatamente a mesma definição das anteriores: segundo o poeta grego Hesíodo²⁷ (*Teogonia*, 227), Lethe era a personificação do Esquecimento, filha de Éris (Discórdia); diversos poetas também associavam Lethe ao submundo, entendendo-a como um rio localizado no mundo dos mortos do qual as almas bebiam as águas para esquecerem a vida passada, como no caso de Sêneca (*Fedra*, 145-148) e Públio Virgílio Maro (70 a.C. – 19 a.C.), o romano autor da *Eneida* (VI, 705). A morte na antiguidade, portanto, estava relacionada ao esquecimento; deste modo, é fácil constatar porque razão os poemas

²⁷ Datas de nascimento e morte desconhecidas, embora se admita que esteve em atividade durante o século VIII a.C..

épicas e os heróis referidos nas tragédias se esmeram em praticar feitos notáveis em prol de conseguirem atingir o que lhes garantirá a fama eterna, ainda que seus corpos venham a perecer: *kléos*, a glória, a notoriedade que lhes gravará para sempre na memória, e que será transmitida para as próximas gerações. A glória, personificada na Musa Clio (HESÍODO, *Teogonia*, 77) – que também está relacionada à História, por seu caráter de consagração –, é filha do deus máximo do Olimpo, Zeus, e da personificação da memória, Mnemosyne, e possui oito irmãs (HESÍODO, *Teogonia*, 53-60), todas elas relacionadas entre si e com potencial para elevarem os humanos à imortalidade através da memória: Euterpe, a alegria (HESÍODO, *Teogonia*, 77), Thalia, a festa, (HESÍODO, *Teogonia*, 77), Melpomene, a dançarina, (HESÍODO, *Teogonia*, 77), Terpsícore, a alegre-coro (HESÍODO, *Teogonia*, 78), Érato, a amorosa (HESÍODO, *Teogonia*, 78), Polímnia, a hinária (HESÍODO, *Teogonia*, 78), Urânia, a celeste (HESÍODO, *Teogonia*, 78) e Calíope, a belavoz (HESÍODO, *Teogonia*, 79). A apresentação desta genealogia não é sem razão, pois ela explicita a mentalidade daquela sociedade: foi para que os heróis permanecessem lembrados que os gregos antigos desenvolveram as músicas, os poemas épicos, a música e os hinos, a escrita e as tragédias, atividades com as quais as Musas foram associadas, sobretudo em suas representações visuais²⁸.

A civilização minoica (2000 a.C. – 1400 a.C.)²⁹, habitante da ilha de Creta, inaugurou a escrita no mundo Egeu. Comerciantes e fundadores de um império marítimo sem precedentes – a talassocracia (*thálassa*, mar, e *kratía*, poder ou governo) –, os cretenses, povo oriundo de anatólios, mesopotâmios e da população neolítica local, difundiram arte e cultura por todo o Mediterrâneo, sendo grandes fabricantes de cerâmica e de joias e agricultores de alto rendimento (OLIVEIRA,

²⁸ A apresentação e genealogia das Musas serão referidas novamente no capítulo 3.1.3 *Musas*. A tradução aqui utilizada da *Teogonia* de Hesíodo foi realizada por Jaa Torrano.

²⁹ A Grécia Antiga está cronologicamente dividida entre os seguintes períodos: Pré-Homérico, de 2000 a.C. a 1100 a.C., que compreende a entrada dos povos aqueus, eólios e jônios na Grécia, e ainda os períodos de apogeu e declínio das civilizações minoica e micênica – a ser abordada a seguir neste capítulo; Período Homérico, de 1100 a.C. a 800 a.C., do qual pouco se sabe devido à ruralização da Grécia e declínio da escrita; Período Arcaico, de 800 a.C. a 500 a.C., no qual se percebe a utilização do alfabeto na Grécia e a formação da *polis*; Período Clássico, de 500 a.C. a 338 a.C., no qual ocorre a bipolarização da Grécia entre as *polis* de Atenas e Esparta; e Período Helenístico, de 338 a.C. a 146 a.C., no qual ocorre a crise da *polis*, o domínio da Grécia pelos persas e, posteriormente, a de Alexandre, o Grande.

1985, p. 10). Desenvolveram sistemas de escrita ideográfica e hieróglifa e, já no século XV a.C., apresentaram derivações nesses registros, as quais foram classificadas como escritas *Linear A* e *Linear B* – escritas silábicas postas em lajotas de argila secadas ao sol (CAMPOS, 1994, p.90; BÁEZ, 2006, p. 50; OLIVEIRA, 1985, p. 13-14). Longe de terem sido utilizadas para a construção de uma literatura grega, a *Linear A* e a *Linear B* apresentaram apenas inscrições administrativas, como armazenagem de produtos, inventários, registro de propriedades, registros contábeis (CAMPOS, 1994, p. 90; OLIVEIRA, 1985, p. 14).

Por volta do ano 1400 a.C., os minoicos foram conquistados por outra civilização, a micênica (1600 a.C. – 1050 a.C.), a qual dominou o comércio e a navegação e introduziu ao longo do Mediterrâneo a indústria de metais. Os micênicos, que deixaram registros em *Linear B*, exerceram seu poder por toda a Hélade durante quase três séculos, até serem destronados pelos dóricos – uma das três etnias indo-europeias que compuseram o povo grego antigo. Seguiu-se à chamada Invasão Dórica (iniciada em torno de 1098 a.C., embora não haja consenso entre os historiadores a respeito desta data) um período de recuo da cultura institucional e material, em que a escrita deixou de ser utilizada, e que se estendeu do século XI a.C. ao século VIII a.C..

A utilização de silabários em Creta não responde, contudo, à seguinte questão: como os gregos passaram a utilizar uma escrita alfabética? Os especialistas não estão de acordo quanto à data de introdução do alfabeto na Grécia – supõe-se que tenha ocorrido em algum momento entre os séculos VIII a.C. e VII a.C. –, mas “[...] a tradição, recolhida por Heródoto³⁰ (V, 58), atribui a Cadmo, Príncipe fenício, lendário fundador de Tebas, a revelação do alfabeto aos gregos” (OLIVEIRA, 1985, p. 18). De fato, o manuscrito grego mais antigo de que se tem notícia é o *Papiro Derveni*, descoberto na Macedônia em 1962, parcialmente carbonizado (BÁEZ, 2006, p. 49), e está escrito em um grego arcaico alfabético. “Os fenícios”, diz o historiador José Teixeira de Oliveira (1985, p. 21),

³⁰ A ser citado novamente, ainda neste capítulo.

influenciados por múltiplas correntes espirituais dos seus vizinhos, compuseram o alfabeto valendo-se da escrita cuneiforme, dos hieróglifos egípcios, de fontes minoicas e outras. Simplificando os caracteres usados por aqueles sistemas forjaram agrupamento original que permite tudo escrever com um pequeno número de sinais (vinte e duas consoantes) de valor simples e de traço fácil. Realizaram uma das grandes invenções da Humanidade.

Ainda que tenha representado um grande avanço, o alfabeto fenício não foi aceito entre os gregos sem modificações. Pelo contrário, o alfabeto passou por uma série de adaptações, inclusive e, sobretudo, com a introdução de vogais, para ajustar-se ao grego e suas singularidades (OLIVEIRA, 1985, p. 20; CAMPOS, 1994, p. 91).

Apesar de toda a transformação que representaram, os suportes dessas escritas não foram, na Grécia, os responsáveis por difundir os feitos daqueles homens ilustres, dignos de serem recordados por toda a eternidade. Pelo contrário, a maneira pela qual aqueles mortais fugiram do esquecimento – e, portanto, da morte real, não aquela do corpo, mas a do espírito, que desvanece no momento em que não é recordado – foi a oralidade. Buscando uma forma de manterem seus heróis e fundadores gravados na memória, através difusão da glória dos mesmos, os gregos antigos desenvolveram diversas artes que demandavam o canto, a declamação, a vocalização de modo geral. As histórias daqueles que já partiram eram transmitidas de geração para geração através de narrativas orais, apresentadas a partir da memória daqueles que as contavam. Esta tradição oral pode ser percebida em diversos textos da antiguidade, dentre os quais a *Odisseia*, poema épico no qual o protagonista, o herói Odisseu, estando em casa do rei feácio Alcínoo, ouve a história da guerra de Tróia – e, portanto, sua própria história – contada por Demódoco, um *aedo* (poeta-cantor), que canta os versos ditados pelas Musas acompanhado pelo som de uma lira. Na ocasião, Odisseu chora, emocionado ao perceber como a posteridade se recordará dele e de seus companheiros de combate, pois “em sua sonoridade, a palavra é eficaz, é ela que faz existir o herói” (SVENBRO, 1998, p. 41). Neste sentido, constata-se que, em um primeiro momento, a glória pretendida pelo herói só poderia ser atingida através do som, pois é ele quem garante a propagação de seus feitos; a fama a ser alcançada está ligada à sonoridade, sendo “[...] uma glória para o ouvido, uma glória sonora, acústica” (SVENBRO, 1998, p. 41).

Esta *kléos* adquirida pelo herói é um grau de excelência que se tornou verdade porque reverberou no Olimpo, onde as Musas tomaram conhecimento dos feitos notáveis e os inocularam na mente do poeta (que não presenciou os feitos) como inspiração; a fama do herói, portanto, é uma fama certificada olímpicamente. Neste caso, o poeta é *veículo* para a mensagem transmitida pelas Musas, e não o seu criador. Uma triangulação ocorre entre o homem notável, as Musas e o *aedo/rapsodo*:

O funcionamento desta triangulação garante a imagem histórica da aristocracia guerreira, hegemônica. Assim funciona: o herói realiza o feito notável, de natureza bélica (façanha guerreira, triunfo) ou piedosa (grandes sacrifícios e festas), ou em algum plano de excelência exponencial, ou realiza um destino numinoso (divino); o brilho destes feitos sobe ao Olimpo, tal qual a fumaça dos sacrifícios (e churrascos dos banquetes). Esta imagem brilhante é percebida no Olimpo, que é frequentado e animado pelas Musas; estas veem as façanhas, colhem suas formas e as transmitem de volta para o meio histórico, desta vez já chanceladas e engrandecidas pela percepção e conhecimento divinos. O aedo, por sua vez, recebe da Musa unicamente as notícias que ganharam relevância tal que, percebidas pelos deuses, devem agora retornar ao ambiente histórico dotadas deste grau maior de autoridade, o poder e o saber divinos a elas associados. (MARSHALL, 2014, p. 132-133)

É justamente no momento final desta triangulação – isto é, a mensagem das Musas transmitida pelo *aedo* – que Odisseu percebe em casa de Alcínoo. Demódoco está transmitindo ao herói e aos demais ouvintes os fatos notáveis realizados por Odisseu e seus companheiros durante a guerra de Troia, os quais recebeu, via inspiração, das Musas, que os souberam porque os feitos foram tão notáveis que chamaram a atenção das divindades.

Nesta perspectiva, é possível supor porque razão os gregos antigos abstiveram-se por muito tempo de escrever mais do que algumas poucas linhas: a escrita não era necessária para manter a memória daquela sociedade, pois era a oralidade a garantidora da perpetuação dessa memória. O linguista americano Steven Roger Fischer afirma que “oralidade, não alfabetização, dominavam a sociedade mediterrânica antiga³¹” (FISCHER, 2004, p. 47); nesta mesma linha, o poeta e filósofo sueco Jesper Svenbro postula: “quando, por volta do século VIII

³¹ Tradução minha do inglês: “Orality, not literacy, ruled ancient Mediterranean society.”

a.C., a escrita alfabética irrompe na cultura grega, ela chega em um mundo que há muito tempo é o da tradição oral” (1998, p. 41). Assim, naquela sociedade, as figuras do *aedo* – já mencionado – e do *rapsodo* – profissional que vivia peregrinando de cidade em cidade e declamando poemas épicos, embora estes não fossem de autoria própria – eram muito mais essenciais para a manutenção da memória do que propriamente a escrita, pois ambas eram instrumentos muito fortes de transmissão da tradição oral e, portanto, dessa memória da sociedade. Tão fortes que, até hoje, o *aedo* Homero³², que criou o poema épico *Odisseia*, já citado, e ainda a *Ilíada*, é um dos poetas mais famosos do Ocidente. O *aedo* criava seus poemas sob inspiração das Musas, possuidoras da capacidade de dotar os seres humanos de *kléos*, e os transmitia a seus ouvintes, que recebiam o texto não só através de sua voz, de sua entonação, mas também de suas expressões, seus gestos, e respondiam a estes estímulos tendo reações variadas, como o riso ou o choro – este último, percebido em Odisseu. Do mesmo modo o fazia o *rapsodo* declamando os versos que aprendera e decorara.

Entende-se, assim, porque mesmo após a introdução do alfabeto na Grécia não há uma intenção imediata de utilizar a escrita para a criação de uma literatura escrita: como não havia necessidade de escrever para transmitir a memória, com o alfabeto fenício adaptado os gregos passaram a utilizar a escrita de forma prática, para fixar suas leis e registrar tratados e convênios entre as cidades como forma de garantir que as partes em litígio não incorressem em mentiras (BÁEZ, 2006, p. 51) e para fins epigráficos (SVENBRO, 1998, p. 43; CAVALLO, 2010, p. 73). O paleógrafo italiano Guglielmo Cavallo (2010, p. 73) salienta, ainda, outro fim prático da escrita:

[...] o papel principal da escrita até o século VI parece ter sido, junto ao uso epigráfico público e privado de diversa índole, o de *fixar e conservar os textos da alta cultura*: uma fixação que se efetuava, como revelam certos testemunhos, sobre materiais duros e pesados (sobretudo tabuletas de madeira, argila, chumbo, bronze, peles e mármore), não destinados, portanto, a uma circulação ágil; e uma conservação (normalmente de

³² A identidade de Homero permanece ainda hoje um mistério. Muitos autores, como Carlos Alberto Nunes, questionam, inclusive, se apenas uma pessoa é autora da *Ilíada* e da *Odisseia*, pois os poemas são muito diferentes entre si em termos de linguagem e estruturação. Sobre a chamada Questão Homérica, conferir o artigo *A Questão Homérica*, de Carlos Alberto Nunes, constante em sua tradução da *Ilíada* de Homero, de 2009.

caráter religioso) que se dava no seio dos santuários. *A circulação e a transmissão do patrimônio cultural, portanto, não se confiam nesta época ao produto escrito, ou seja, ao livro, mas à comunicação oral [...]*³³. (Grifo meu)

Deste modo, Cavallo afirma que – e aqui está uma grande revolução na mentalidade da época – a escrita passou a ser entendida como veículo para *salvaguardar* a oralidade, embora ela ainda fosse a forma padrão de transmissão dos textos. Jesper Svenbro, no entanto, apresenta outra teoria para explicar porque os antigos gregos passaram a fazer mais inscrições: segundo o autor, as inscrições eram uma maneira de

[...] garantir uma nova forma de posteridade ao morto. Assim, *a escrita teria sido utilizada pela cultura oral* em uma perspectiva que não seria a de proteger a tradição épica (embora ela acabe por fazê-lo), mas, sim, a de *contribuir para a produção de som, de palavras eficazes, de glória retumbante*. (SVENBRO, 1998, p. 41-42. Grifo meu).

Assim, para Svenbro, a explicação para o fato de os gregos passarem a escrever reside na contínua busca pela notoriedade, pela glória: a produção de ainda mais *kléos*. No momento em que se percebe que a inscrição, que a escrita, também é capaz de produzir *kléos* é que ela passa a ser propagada pela Hélade, segundo esta visão. Por outro lado, Cavallo (2010, p. 73) defende que “[...] a Grécia antiga teve nítida consciência de que a escrita foi ‘inventada’ para fixar os textos e poder trazê-los de novo à memória³⁴; resumidamente, para conservá-los³⁵”. Ainda conforme o autor, prova disto foram os exemplares de obras textuais entregues nos templos – como o do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso (c. 535 a.C. – 475 a.C.), que depositou sua obra completa no templo de Ártemis em Éfeso (BÁEZ,

³³ Tradução minha do espanhol: “[...] el papel principal de la escritura hasta el siglo VI parece haber sido, junto al uso epigráfico público, y privado de diversa índole, el de fijar y conservar los textos de la alta cultura: una fijación que se efectuaba, como revelan ciertos testimonios, sobre materiales duros y pesados (sobre todo tablillas de madera, arcilla, plomo, bronce, pieles y mármol), no destinados por tanto a una circulación ágil; y una conservación (normalmente de carácter religioso) que se daba en el seno de los santuarios. La circulación y La transmisión del patrimonio cultural, por tanto, no se confián en esta época al producto escrito, o sea el libro, sino a la comunicación oral [...]”.

³⁴ Saliento: pois o texto escrito é capaz de guardar detalhes que a memória, com o tempo, inevitavelmente esquece ou modifica.

³⁵ Tradução minha do espanhol: “[...] la Grecia antigua tuvo nítida conciencia de que la escritura fue ‘inventada’ para fijar lós textos y poder traerlos de nuevo a La memoria; em resumidas cuentas, para conservarlos”.

2006, p. 57) – com o selo dos autores, o que garantia ao escrito sua autenticidade, “[...] que se justifica [...] pela perspectiva de um livro destinado a conservar mais do que fazer ressoar o texto escrito nas formas de oralidade (leitura, recitação, *performance*)³⁶” (CAVALLO, 2010, p. 73-74).

Apesar de não concordarem quanto ao motivo pelo qual os gregos passaram a escrever mais frequentemente, se para conservação da tradição épica oral ou para produção de *kléos* – tendo a compreender as duas visões como não excludentes –, os autores acima citados coincidem em dois pontos: primeiro, o de que a escrita *permanece*, pois se ela é utilizada para manter conservados os textos ela precisa ter este caráter, e se serve para produzir *kléos* precisa ter longevidade suficiente para cobrir toda a eternidade (como supunha-se que a tradição oral era capaz); segundo, tendo sido criada por quaisquer das razões apresentadas, a escrita ainda é, para ambos os autores, *submissa à oralidade*, que se utiliza dela. A leitura destes textos, quando feita, era executada em voz alta “pois, em uma cultura que valoriza a palavra falada da maneira como o fizeram os gregos, a escrita só interessa na medida em que visa a uma leitura oralizada” (SVENBRO, 1998, p. 42). Como o herói Odisseu, que ganha nova vida no momento em que Demódoco declama os versos a seu respeito, os falecidos só existiam no momento em que um leitor dignava-se a ler, em voz alta, suas histórias, fosse em estelas funerárias ou em longos poemas. Além disto, é importante ressaltar que a alfabetização não era grandemente difundida na Hélade, sobretudo nas zonas rurais, conforme atesta Cavallo (2010, p. 70): “Do ponto de vista numérico, em todos os casos, os analfabetos eram muitos: além de uma grande parte da população urbana, permanecia analfabeta praticamente toda a rural³⁷”; assim, para conhecer os textos a população em geral necessitava de leitores que compartilhassem em voz alta o lido.

Sobre a educação voltada para a escrita e a leitura na Grécia, é importante salientar que pensar a alfabetização naquela sociedade nos mesmos moldes em

³⁶ Tradução minha do espanhol: “[...] que se justifica [...] desde La perspectiva de un libro destinado a conservar más que a hacer resonar el texto escrito en las formas de la oralidad (lectura, recitación, *performance*)”.

³⁷ Tradução minha do espanhol: “Desde el punto de vista numérico, en todos los casos los analfabetos eran muchos: además de una gran parte de la población urbana, permanecía analfabeta prácticamente toda la rural”.

que ela é vista hoje incorreria em erro, pois “entre aqueles que são perfeitamente capazes de ler e os totalmente analfabetos, existe uma camada de indivíduos semialfabetizados³⁸ [...]” (CAVALLO, 2010, p. 70) que constitui um panorama muito complexo, no qual é impossível determinar os graus de capacidade de leitura e escrita. Com relação a Creta, assume-se que, “[...] em havendo escrita [...] não poderia deixar de existir, pelo menos, o seu ensino, sobre o qual nada sabemos” (OLIVEIRA, 1985, p. 34). Na Grécia, é a partir do século VI a.C. se tem notícia de escolas, as *didaskaleia*, sobretudo em Atenas, tendo em vista que o legislador grego Sólon (638 a.C. – 558 a.C.) “[...] redigiu para elas regulamentos especiais” (OLIVEIRA, 1985, p. 35); autores como Cavallo (2010, p. 74 e p. 77) afirmam ser possível que essas escolas tivessem em seus currículos o ensino da escrita e da leitura em algum grau (CAVALLO, 2010, p. 74 e p. 77), apesar de a escrita ainda servir mais para fins práticos, como referido anteriormente. Oliveira (1985, p. 35-36) afirma, ainda, que os diversos vasos gregos inscritos que percorreram várias regiões da Grécia antiga e os *graffitti* – inscrições e desenhos feitos em paredes, sobretudo – encontrados nas colunas do complexo arqueológico de Abu Simbel, no Egito, feitos por mercenários gregos, corroboram a ideia de que a escrita e a leitura foram ensinadas, em certa medida, fora de Atenas. Quanto à atividade burocrática, produtora de documentação pública diversa, e da atividade livresca propriamente dita, estas só serão desenvolvidas a partir do século III a.C. (CAVALLO, 2010, p. 75), graças à organização dos estados helenísticos (CAVALLO, 2010, p. 76) e à construção e manutenção de grandes bibliotecas reais. Este segundo ponto merece atenção à parte.

“Quando o homem confere sua memória à escrita [...]”, seja para alcançar mais *kléos* ou para conservar a sua memória em um suporte mais durável, “faz-se necessário construir locais para proteger das intempéries os textos-base das civilizações, ou seja, aqueles textos indispensáveis à compreensão daquelas sociedades [...]” (ROSA, 2012, p. 37). Assim, surge a necessidade da construção de bibliotecas. Como sugere Oliveira (1985, p. 91), as primeiras bibliotecas gregas

³⁸ Tradução minha do espanhol: “Entre los que son perfectamente capaces de leer y escribir y los totalmente analfabetos existe una capa de individuos semialfabetizados [...]”.

foram criadas por iniciativa de governantes, fossem elas públicas ou particulares; os governantes do Oriente Próximo já as construíam antes dos gregos, com os mesmos objetivos, como é o exemplo de Assurbanipal (ca. 690 a.C. – 627 a.C.), soberano assírio entre os anos de 668 a.C. a 627 a.C.. Aproximadamente trinta mil tabletes com textos escritos, sendo pelo menos cinco mil de textos literários, foram encontradas na biblioteca de seu palácio, na cidade de Nínive – atual Mossul, no Iraque –, sendo motivo de orgulho para o governante (BÁEZ, 2006, p. 38-39). Oliveira (1998, p. 90) aponta que fontes antigas – como o escritor e jurista latino Aulo Gélío (125 d.C. – 180 d.C.), em *Noites Áticas* – sugerem o tirano Pisístrato (600 a.C. – c.528-27 a.C.) como o primeiro fundador de uma biblioteca pública em Atenas. Quanto às instituições particulares, o escritor grego Ateneu de Náucratis³⁹ (apud OLIVEIRA, 1998, p. 90), em *O banquete dos filósofos*, aponta que

[...] os primeiros proprietários de bibliotecas, ‘admirados por suas coleções’, foram Polícrates, Tirano de Samos⁴⁰ [...]; Pisístrato [...]; Euclides, em cujo arcontado Atenas oficializou a adoção do abecedário jônico⁴¹, e que possuía a maior coleção de livros da Cidade [...]; Eurípides⁴², Aristóteles⁴³ e Teofrasto⁴⁴ [...].

Os livros nessa época eram confeccionados a partir do papiro – *byblos*, para os gregos –, planta ciperácea utilizada pelos antigos egípcios para a confecção de uma espécie de precursor do papel. O material tornou-se conhecido por todo o Mediterrâneo e além, e foi utilizado por diversas civilizações como material para escrita, pois permitia uma mobilidade maior do que a proporcionada pelos materiais pesados até então utilizados – como as placas de chumbo, de mármore, as tabuletas de madeira, e ainda o *óstrakon*, o caco de cerâmica utilizado para

³⁹ Datas de nascimento e morte desconhecidas. Admite-se que viveu por volta do ano 200 d.C..

⁴⁰ Datas de nascimento e morte desconhecidas. Seu governo foi de 538 a.C. a 522 a.C..

⁴¹ Euclides (datas de nascimento e morte desconhecidas) foi arconte de Atenas no ano 403 a.C..

⁴² Eurípides (ca. 480 a.C. – 406 a.C.) foi um poeta e trágico grego, conhecido por obras como *Medéia*, *As Bacantes* e *As Troianas*.

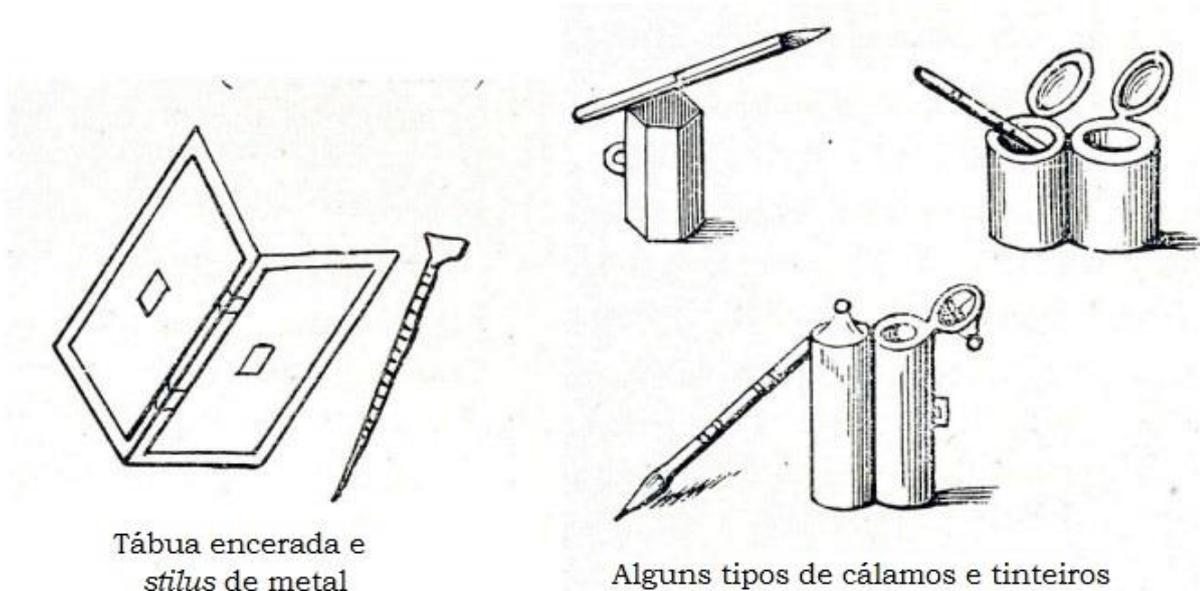
⁴³ Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) foi um filósofo grego discípulo de outro filósofo grego, Platão (428-27 a.C. – c. 348-47 a.C.), e professor do rei macedônio Alexandre, o Grande (356 a.C. – 323 a.C.). É conhecido por obras como *Metafísica*, *Ética a Nicômaco*, *Retórica*, entre outras. Construiu, em Atenas, uma escola chamada *Liceu*.

⁴⁴ Teofrasto (372 a.C. – 287 a.C.) foi um filósofo da Grécia antiga discípulo de Aristóteles. A ele são atribuídas uma infinidade de obras sobre os mais variados assuntos, embora tenha se distinguido na área da botânica (JAPIASSUÍ; MARCONDES, 2008, p. 266).

anotações breves, bilhetes e para votações – sobretudo com relação à condenação ao *ostracismo*, punição de exílio ou banimento da cidade de Atenas. A folha de “papel” proveniente do papiro, chamada *khártes*, poderia possuir tamanhos variados; diversas folhas, atadas umas às outras, formavam o rolo de papiro, o *kylindros*, no qual se escrevia, geralmente, em apenas um dos lados. Como instrumentos de escrita, podem-se citar os estiletes (*stilus*, *graphium*), que eram fabricados com metal, osso ou marfim (CAMPOS, 1994, p. 94), ou com o cálamo, uma haste de planta cortada obliquamente na ponta ou afinada para receber a tinta e depositá-la sobre o papiro (Figura 1); uma esponja molhada, por outro lado, era utilizada como borracha para apagar erros (OLIVEIRA, 1985, p. 47). Estando pronto, o livro, denominado *biblíon*, era guardado em um recipiente de madeira ou metal, denominado *bibliothéke* e/ou envolto em panos ou peles (Figura 2). Se porventura o livro contivesse mais de um volume, todos estes eram amarrados juntos por um cordão e etiquetados com o título da obra e o nome do autor, e só então guardados na *bibliothéke*. Por extensão, tornou-se *biblioteca* o nome do lugar no qual existiam muitas estantes contendo esses estojos de livros. É importante salientar, ainda, que a partir do século II a.C., “[...] possivelmente sob a influência das tabuinhas de cera – entram em uso as *folhas* [...] [de papiro] cortadas e dobradas em cadernos antes de receberem a escrita [...]” (OLIVEIRA, 1985, p. 83). Este caderno, que após pronto era encapado em couro e amarrado por cordões, era utilizado apenas para textos administrativos, tendo pouca penetração dentre os escritores, como se verá no subtítulo seguinte.

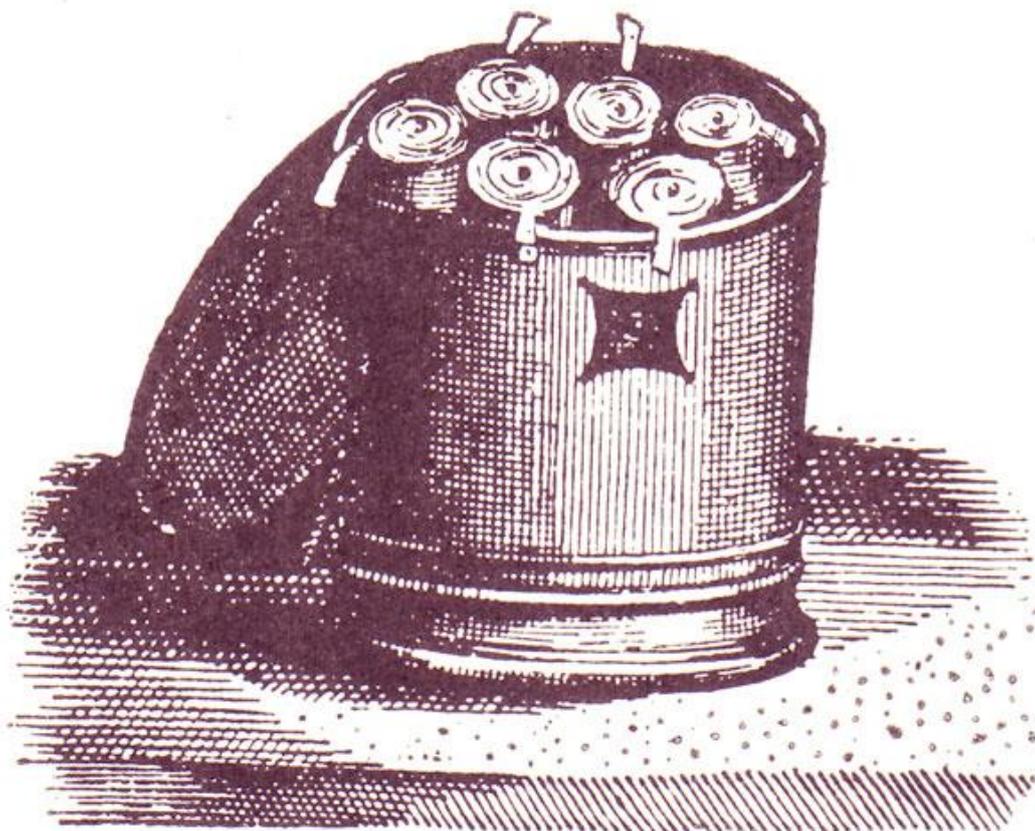
“No período helenístico” (338 a.C. – 146 a.C.), afirmou o escritor Arnaldo Campos (1994, p.105), “[...] o livro, de consumo restrito na Grécia clássica, torna-se objeto de uso popular. Bibliotecas particulares e estatais são criadas [...] em toda parte”. É a partir da época helenística que se observam cenas – de pintura, sobretudo – nas quais mulheres e meninas são retratadas com tabuletas de escrita, e que se percebe a prática de caligrafia e de leitura feita por mulheres, embora os níveis de alfabetização das mesmas fossem muito baixos ainda no mundo grego (CAVALLO, 2010, p. 77); como salienta Oliveira (1985, p. 70), “a educação grega manteve sempre as mulheres afastadas da escola”. É nesse contexto de difusão do helenismo e da escrita que foram construídos, no Egito, o Museu – um local dedicado às Musas anexado ao palácio real – e a Biblioteca de Alexandria, uma das

Figura 1 – HARRY RANSOM CENTER, [201-?]. Ilustração dos tipos de estiletes e tinteiros utilizados para a escrita. À esquerda, estilete de metal; à direita, cálamos



Fonte: HARRY RANSOM CENTER, [201-?]. (Imagem com legendas inclusas traduzidas para o português e adição de informação sobre os estiletes)

Figura 2 – HISTORY OF LIBRARIES, [entre 2012 e 2016]. Rolos de papiro (*kylindros*) protegidos em um estojo (*bibliothéke*). (Acima dos rolos deles se podem ver pequenos pedaços de papiro, que funcionavam como etiquetas)



Fonte: HISTORY OF LIBRARIES, [entre 2012 e 2016].

maiores da antiguidade, por Ptolomeu I Sóter (367 a.C. – 283 a.C.), primeiro governante da dinastia Ptolomaica e general do rei macedônio Alexandre, o Grande (356 a.C. – 323 a.C.). Com a ajuda do orador, poeta e filósofo ateniense Demétrio de Falero, ou Demétrio Falereu (c. 360-50 a.C. – 280 a.C.), Ptolomeu criou a Biblioteca com o objetivo de “[...] ser bem visto pelos súditos e demonstrar [...] [que] aceitar a helenização não era de todo ruim [...]” (ROSA, 2012, p. 18), além de constituir o que seria

[...] um centro de saber que abrigasse estudiosos de vários lugares do mundo, instituição esta que mostraria ao mundo não só a hospitalidade para com os estrangeiros que ali aportassem buscando conhecimento, como também a intelectualidade e a benevolência do novo senhor do Egito (ROSA, 2012, p. 18-19).

É importante lembrar, neste contexto, que Felipe II (382 a.C. – 336 a.C.), pai de Alexandre e conquistador da Grécia em seu período helenístico, contratou para o filho o renomado filósofo estagirita Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) para ser seu professor. Os macedônios eram vistos em Atenas como bárbaros, e sem dúvida a educação de Alexandre serviu como característica civilizatória de sua personagem, dotando-o de poder e prestígio entre os atenienses por ter sido educado por um dos maiores filósofos da época. Pode-se assumir que, pelo contato com o imperador Alexandre, seus generais tenham percebido também a cultura e a educação como fontes de prestígio e poder; além disto, é importante ressaltar que Demétrio Falereu estudou na escola fundada por Aristóteles em Atenas, o *Liceu*, e que o fato de ter tido também ele uma boa educação possa ter ajudado o filósofo a influenciar Ptolomeu a construir a Biblioteca. De fato, a construção daquele centro cultural, no século III a.C., e o pagamento de salários, isenção de impostos e alojamentos e refeições ofertadas aos intelectuais que lá chegavam alavancou o prestígio dos Ptolomaicos, pois Alexandria foi considerada, durante séculos, parada obrigatória para estudiosos das mais diversas áreas⁴⁵, devido ao vasto número de livros mantidos no acervo da Biblioteca, bem como à qualidade dos mesmos. Com o ideal

⁴⁵ Segundo o historiador francês Henri-Irénée Marrou, citando o historiador antioquense Amiano Marcelino (c. 325-330 d.C. – 391 d.C.), “nada recomendava mais um médico, aos olhos de sua clientela, do que o fato de ter feito seus estudos em Alexandria” (MARROU, 1973, p. 299).

de *acumulação de conhecimento* sempre à vista, pelo menos os três primeiros governantes da dinastia Ptolomaica – Ptolomeu I *Sóter*, Ptolomeu II *Filadelfo* (309 a.C. – 246 a.C.) e Ptolomeu III *Evergeta* (280 a.C. – 221 a.C.) – procederam a uma extensa *caça aos livros*, que consistia em fazer o necessário para adquirir “todos os livros do mundo” (ARISTEU apud ROSA, 2012, p. 21)⁴⁶.

A Biblioteca de Alexandria tornou-se tão famosa que virou o padrão a ser seguido pelas demais bibliotecas: explica-se porque, cem anos depois de sua constituição, nasceria a Biblioteca de Pérgamo, que punha em prática a mesma motivação ambiciosa de compra de livros. Localizada na Anatólia, região atualmente pertencente à Turquia que foi dominada, entre outros povos, por macedônios e romanos, a Biblioteca de Pérgamo foi um grande centro de cultura helenística, criado pelo rei Eumênio II (c. 197 a.C. – ca. 159 a.C.) no século II a.C. Foi concorrente direta de Alexandria e procedeu à *caça aos livros* assim como a biblioteca egípcia, propiciando aos falsificadores da época um excelente mercado (ROSA, 2012, p. 41-42). Diferentemente de Alexandria, que procedia a uma padronização, uma purificação dos textos e a um estudo palavra por palavra de cada escrito (ROSA, 2012, p. 39), Pérgamo procurava manter o texto original, “[...] a fidelidade às nuances e singularidades das línguas em que as obras haviam sido escritas” (CAMPOS, 1994, p. 109). No entanto, assim como o centro alexandrino, Pérgamo mantinha um grande número de copistas e bibliotecários, responsáveis pela restauração, manutenção e reprodução das obras adquiridas.

A rivalidade entre estas duas bibliotecas é importante para este estudo sobre a leitura e a escrita no mundo antigo ocidental, pois ela influenciou a passagem da utilização do papiro para a extensa utilização de um outro tipo de material, que os gregos já conheciam, mas que, em Pérgamo, aperfeiçoou-se sobremaneira: as peles de animais. De origem oriental, a técnica de utilização de pele animal para a escrita já havia sido utilizada pelos antigos jônios, conforme salienta o historiador grego

⁴⁶ Os três primeiros governantes Ptolomaicos (Sóter, Filadelfo e Evergeta) ficaram conhecidos como homens cultos que mantiveram as políticas de apoio ao Museu e à Biblioteca de Alexandria. No entanto, segundo Flower (2002, p. 89-91), os demais governantes da Dinastia trataram as instituições com descaso, chegando a atacá-las, inclusive, o que causou uma fuga dos intelectuais da cidade. O Museu e a Biblioteca só foram novamente elevados com a subida ao poder de Cleópatra VII *Nea Tea* (69 a.C. – 30 a.C.).

Heródoto (485[?] a.C. – 420 a.C.), que afirma que estes chamavam “[...] os livros de diferentes [peles, pergaminho], porque outrora, quando o biblos era caro, escrevia-se em pele de cabra e de carneiro” (HERÓDOTO, *História*, V, 58). Todavia, com a grande difusão do papiro, as peles foram deixadas de lado até que, com o intuito de impedir que a Pérgamo chegasse matéria-prima para o trabalho da Biblioteca, o Egito impõe um embargo sobre a exportação da ciperácea; assim, tornou-se necessário que os pergamenses utilizassem peles para a escrita, pois, dos materiais existentes, era o único que permitia maior mobilidade aos livros, além de ser um suporte mais estável e mais barato. Surgia, assim, o *pergaminho*, suporte de escrita a ser escrutinado no subtítulo seguinte.

Fossem confeccionados com papiro ou com pergaminho, os livros, conforme visto, são suportes de uma escrita que ainda deverá ser lida em voz alta. Conforme salienta Fischer, “o que mudou foi que, com a súbita proliferação da escrita, Gregos e Romanos de diferentes níveis e classes agora liam em voz alta a partir de rolos de papiro que seguravam nas mãos (e de tabuletas enceradas)⁴⁷” (2004, p. 47). Assim, conforme salienta Cavallo (2010, p. 78), a Grécia passa de uma sociedade totalmente baseada na tradição oral, em um primeiro momento, para, na época helenística, uma “civilização do livro”, embora nem todos os gregos tivessem acesso a este novo suporte de escrita e leitura. A respeito da forma de ler na Grécia, ainda, é importante não apenas apresentar o registro desta forma de leitura – como referido, uma leitura oralizada –, mas entender a lógica por detrás do ato de ler, verificada nos verbos que significam “ler” usados pelos gregos antigos. Jesper Svenbro apresenta uma série destes verbos, utilizados a partir da época arcaica, salientando que “[...] o grego possui mais de uma dezena de verbos que significam ‘ler’, atestados a partir de cerca de 500 a.C.” (SVENBRO, 1998, p. 42). É salutar, portanto, observar estes verbos, percebendo suas nuances de significados, para compreender o modo como o ato de ler era pensado por aquela sociedade.

O verbo *némein* significa “distribuir”, e foi esquecido pela sua raridade de utilização (SVENBRO, 1998, p. 43); é possível percebê-lo no fragmento 144 do

⁴⁷ Tradução minha do inglês: “What had changed was that, with writing’s sudden proliferation, Greeks and Romans of various ranks and classes were reading aloud from hand-held scrolls of papyrus (and from waxed tablets)”.

dramaturgo grego Sófocles (c. 497-6 a.C – ca. 406-5 a.C), em uma cena em que os chefes gregos revisam suas tropas antes da partida para Tróia: “Tu que estás sentado no trono e que seguradas as tábulas de escrita na mão, lê, *néme*, a lista para que se saiba se há ausentes entre aqueles que prestaram juramento!” (SÓFOCLES apud SVENBRO, 1998, p. 43). No fragmento referido, o sentido de “distribuição” do verbo é evidente: os nomes serão distribuídos, em voz alta, perante todos, tornando as ausências perceptíveis. Embora pouco utilizado o verbo em si, as formas compostas de *némein* foram também empregadas no sentido de “distribuição”, como *ananémein*, *epinémein* e *ananémesthai*, verificadas em dialeto dórico⁴⁸. Os verbos *ananémein* e *epinémein* pressupõem que o leitor seja ele próprio um “[...] instrumento a serviço do escrito [...]” (SVENBRO, 1998, p. 44), como se a leitura não fosse para ele mesmo, e sim apenas para aqueles que o escutam vocalizar o texto. Em contrapartida, a forma média *ananémesthai* pressupõe um leitor que distribui e que também está contido na distribuição, “[...] como se, para compreender a seqüência gráfica, lhe fosse necessário vocalizar as letras para seu ouvido, capaz de captar o sentido delas” (SVENBRO, 1998, p. 44). Do mesmo modo, *légein* e os verbos compostos dele, como *analégein*, *analégesthai* e *epilégesthai* mantêm as mesmas características quanto à leitura em voz alta e as particularidades da voz média percebidas nos verbos da família *némein*. Entretanto, *epilégesthai*, frequente em dialeto jônico (SVENBRO, 1998, p. 46), tem o sentido de “[...] acrescentar um dizer a [...]” (SVENBRO, 1998, p. 46), como se o escrito necessitasse da voz do leitor para estar completo.

Jesper Svenbro também apresenta o verbo *nomoidói*, que faz parte da mesma família de *némein*. Segundo o autor, a palavra *nómos* (lei) não teria o sentido de “leitura” propriamente dito, mas é possível aproximar o verbo deste significado a partir do momento em que se considera que as leis na Grécia eram distribuídas oralmente, apoiadas “[...] inicialmente na memória, e mais tarde no escrito” (SVENBRO, 1998, p. 45). É interessante constatar, ainda, que assim como *nómos*, *némein* e *ananémesthai* também foram verbos utilizados com o apoio da

⁴⁸ O dialeto dórico foi um dos dialetos da língua grega antiga utilizada no período clássico e helenístico em Esparta.

memória, significando “citar” ou “recitar”, e que só com sua escrita – em estelas funerárias, por exemplo – é que assumem o sentido de ler.

Por fim, cabe ressaltar o verbo que significa “ler” no dialeto ático utilizado em Atenas, *anagnoskein*: ele significa “reconhecer” e, para o dicionarista Pierre Chantraine tem o sentido de “[...] reconhecer os caracteres e os decifrar” (CHANTRAINE apud SVENBRO, 1998, p. 47). Svenbro, por outro lado, entende este verbo com o sentido de reconhecimento de uma sequência gráfica como linguagem, pois a forma de escrita na Grécia, a *scriptio continua* – uma escrita em que praticamente não há intervalo entre as palavras –, “[...] torna a leitura lenta e hesitante, provocando irresistivelmente a intervenção da voz” (SVENBRO, 1998, p. 44); assim, ao se deparar com o texto em *scriptio continua*, o leitor faz intervir sua voz porque só ela é capaz de ajudá-lo a reconhecer a sequência de letras que forma as palavras, letras estas que ele já reconhecia com os olhos, mas não conseguia ordenar de modo a formar as palavras e frases sem a vocalização.

Ao expor os sentidos dos verbos utilizados na Grécia com o significado “ler” é possível perceber algumas questões com relação à leitura naquela região. A primeira delas é a necessidade de fazer uma leitura em voz alta, capaz de ajudar no reconhecimento e ordenamento das letras de modo que elas se tornem palavras; a segunda diz respeito ao leitor, que, inevitavelmente, faz parte do escrito: ele precisa ser considerado no momento da escrita – e por isso a escolha de palavras é essencial para que se atinja o objetivo pretendido com o escrito –, pois ele será o instrumento que fará, de fato, o texto existir; a terceira, de que os ouvintes do texto não eram leitores de fato. Esta terceira questão, inclusive, vai ao encontro da teoria de Svenbro que explicita o motivo pelo qual grande parte dos leitores da Grécia eram servos e escravos, inclusive de outras regiões que não a própria Hélade. Embora as classes sociais mais abastadas tivessem acesso à educação, que poderia lhes proporcionar conhecimentos em leitura e escrita, não era incomum que os mais ricos requisitassem uma pessoa para ler e escrever por eles, conforme atesta Fischer (2004, p. 46): “os patrícios que faziam uso frequente da leitura e da escrita preferiam tipicamente usar outros para a tarefa; eles mesmos [...] raramente

avançavam além de um nível rudimentar de competência em leitura⁴⁹. Uma das razões pelas quais isto acontecia era a parca alfabetização dos gregos, referida anteriormente; assim, é importante ressaltar que, ainda que fossem capazes de ler e escrever, era comum que os gregos o fizessem com dificuldade em um primeiro momento, pela falta de prática, pelo uso da escrita e da leitura apenas com fins práticos e, ainda, até pela própria tradição de cada região – como em Esparta, onde a alfabetização deveria se reservar ao “estritamente necessário” (SVENBRO, 1998, p. 44) –, o que justificaria a utilização de leitores e escritores mais experientes. Cavallo (2010, p. 70) afirma, inclusive, que a própria presença destes leitores escravizados no ambiente urbano determinou em certa medida alguma espécie de alfabetização nas cidades, o que não é verificado nas zonas rurais. Ademais, Svenbro teoriza que, para ser considerado um cidadão livre, o grego precisava ser livre de coerções, e o texto escrito, ao utilizar o leitor como instrumento, acaba por submetê-lo de alguma maneira. Como afirma o poeta sueco, uma inscrição dórica em um vaso encontrado na Sicília, datado do século V a.C., dá conta desta submissão do leitor: “Aquele que escreve estas palavras sodomizará, *pugíxei*, aquele que faz sua leitura” (SVENBRO, 1998, p. 50). Assim, também se poderia explicar porque a leitura era relegada a servos e escravos, os quais estavam em posição de submissão diante de seus senhores. No entanto, a teoria de Svenbro salienta que, ainda que a leitura tenha este caráter de submeter o leitor, é possível que o cidadão livre pratique a leitura, desde que esta seja

[...] praticada com certa moderação para não se tornar um vício: aquele que lê não deve identificar-se demais com o papel de leitor se quer permanecer livre, isto é, livre de coerções impostas por outros. É melhor permanecer *tà grámmata phaúlos*, “fraco em leitura”, para empregar a expressão de Sócrates⁵⁰, isto é, ser *capaz* de ler, mas apenas isso. (SVENBRO, 1998, p. 50. Grifo meu)

Apesar de, sem nenhuma dúvida, a leitura em voz alta ter sido o padrão de leitura na Grécia antiga, a partir do século V a.C. é possível constatar registros de

⁴⁹ Tradução minha do inglês: “The patricians who did make frequent use of reading and writing typically preferred using others for the task; they themselves [...] rarely advanced beyond only a rudimentary level of reading competence”.

⁵⁰ Contida em Platão, *Fedro*, 242c.

leitura silenciosa (SVENBRO, 1998, p. 54), o que contrasta grandemente com a ideia de propagação de *kléos*, que só poderia ser feita através da vocalização, já que *kléos* e, consequentemente, *Clio*, estão ligadas ao verbo *kaléo*, que significa conclamar. Citado por Svenbro, o classicista inglês Bernard Knox salienta uma passagem de “*Cavaleiros*”, do comediógrafo grego Aristófanes (c. 477 a.C. – c. 385 a.C.), obra datada de 424 a.C., na qual é possível perceber uma cena de leitura silenciosa:

Trata-se da leitura de um oráculo escrito, que Nícias conseguiu roubar de Paflagão. “Traga-o para mim para que eu o leia”, diz Demóstenes a Nícias, que lhe enche uma primeira taça de vinho e pergunta: “Que diz o oráculo?”; Demóstenes, absorvido em sua leitura, responde-lhe: “Enche-me uma outra taça! – Diz realmente ‘Enche-me uma outra taça?’”, pergunta então Nícias, acreditando que se trata de uma leitura em voz alta feita por Demóstenes. Essa brincadeira é retomada e desenvolvida nos versos seguintes, até que Demóstenes revele a Nícias: “Aqui está dito como Paflagão vai perecer”. Em seguida, faz um resumo do oráculo. Ele não o lê: já o fez, em silêncio. Esta passagem apresenta-nos, portanto, um leitor que tem o hábito de ler mentalmente – ele sabe até pedir algo para beber enquanto o faz! – ao lado de um ouvinte que não parece habituado a essa prática, mas que toma as palavras ditas pelo leitor como sendo palavras lidas, o que na realidade elas não o são. (SVENBRO, 1998, p. 55)

Conforme afirma Svenbro (1998, p. 55), esta passagem, sendo retirada de uma comédia a ser encenada para um certo público, pressupõe que haja na plateia pessoas que exercitem a leitura silenciosa e que, portanto, percebem o gracejo na cena, ainda que a leitura mais comum seja a feita em voz alta – sobretudo para o público analfabeto, que apenas ouve os textos. Além disto, pode-se concluir que, apesar da *scriptio continua*, uma pequena parcela de leitores conseguiu vencer as dificuldades e passar a utilizar a leitura silenciosa. Knox (apud SVENBRO, 1988) teoriza que o contato com grandes quantidades de textos possibilitou aos gregos desenvolver uma leitura silenciosa, que seria mais rápida do que a oral. Svenbro, por outro lado, defende que apenas isto não justificaria a adoção da leitura em silêncio, e que esta, em verdade, só é utilizada no momento em que há uma interiorização da voz leitora. Segundo o autor, o leitor que vocaliza o texto “[...] deve fazer um esforço mental e físico para realizar sua função instrumental, senão as letras ficarão vazias de sentido. Ao contrário, aquele que sabe ler em silêncio [...] não é mais o instrumento do escrito [...]” (SVENBRO, 1998, p. 58). A visão auxilia neste processo, pois através dela o leitor silencioso capta as informações do texto;

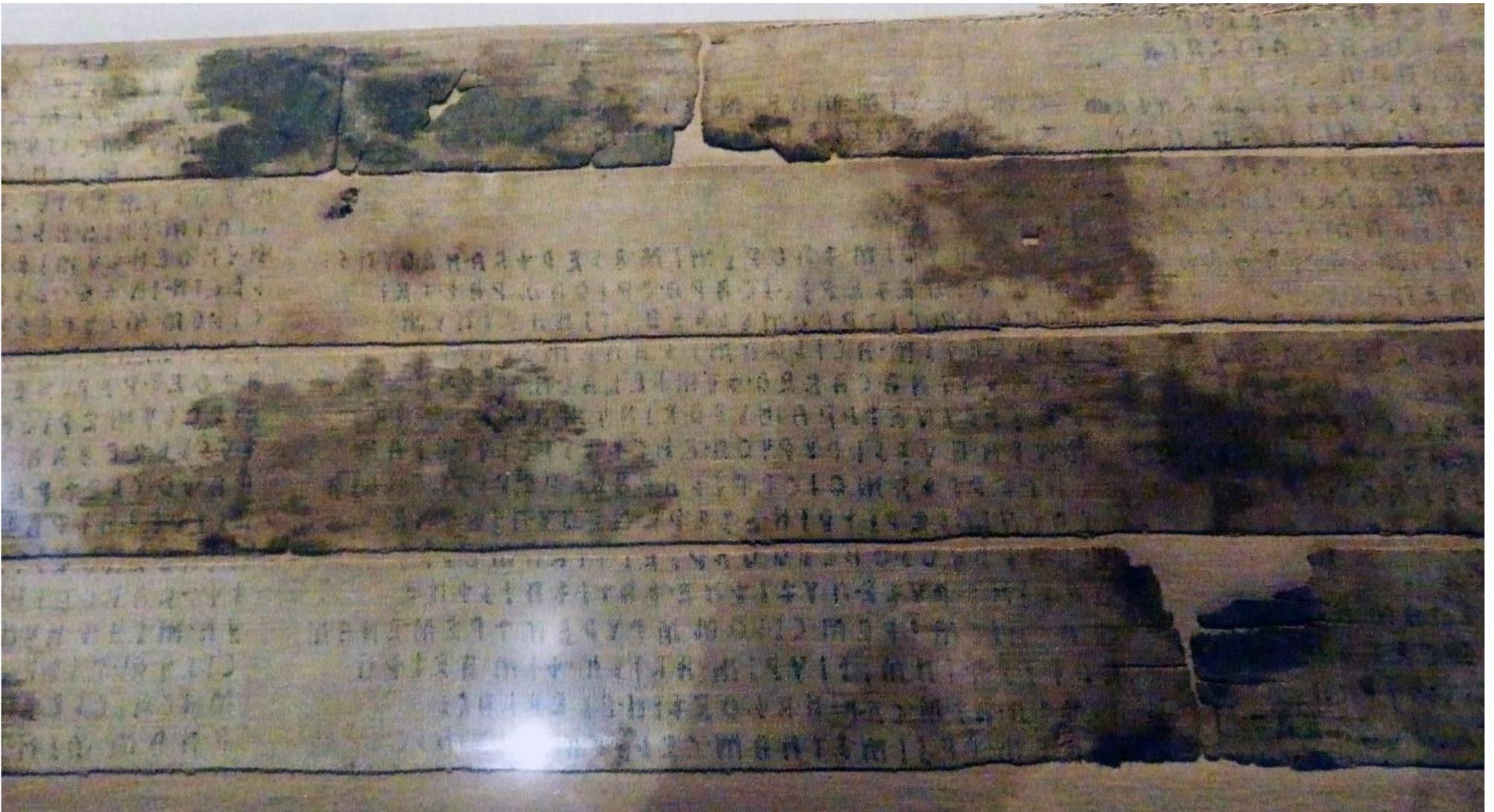
esta interiorização da voz, proporcionada pela leitura através dos olhos, é praticada, sobretudo, por “[...] profissionais da palavra escrita, mergulhados em leituras suficientemente vastas [...]” (SVENBRO, 1998, p. 66). A leitura silenciosa permanece, então, relegada a um seleto grupo, sendo marginal em relação à leitura em voz alta. No entanto, parece prudente supor que, se a teoria de Svenbro sobre a sodomização do leitor estiver correta, justamente a prática desta leitura silenciosa elimina o caráter submissivo da mesma, possibilitando aos leitores atingir certo prestígio ao passarem a ser os dominadores do escrito.

2.2 A LEITURA E A ESCRITA EM ROMA

Para traçar os caminhos da leitura e da escrita em territórios romanos, é necessário também retornar às origens de Roma. Como visto anteriormente, o povo etrusco, tendo dominado a região ao sul do rio Arno e ao norte do rio Tibre, foi um dos que compôs o território italiano, tendo grande importância na formação cultural romana. Segundo Oliveira (1985, p. 170), foram justamente os etruscos que receberam dos gregos o alfabeto, provavelmente por questões comerciais; tiveram, no entanto, que proceder a uma modificação no *abc*, devido às diferenças entre a sua linguagem e o grego – assim como o fizeram os gregos ao receberem o alfabeto dos fenícios. Os etruscos escreveram sobre os mais diferentes suportes, desde fazendas de linho (como atesta o único livro de linho sobrevivente da antiguidade, o *liber linteus* de Zagreb (Figura 3), que acontece de ser também o maior livro escrito conhecido em língua etrusca) até paredes de túmulos; o tema básico de seus escritos, contudo, concentra-se em conteúdos sagrados. “A escrita”, diz Oliveira, citando o historiador e arqueólogo francês Raymond Bloch, “[...] servia antes de tudo para reproduzir as prescrições sagradas, ditadas pelos deuses aos homens, e agrupá-las em uma série de livros rituais” (OLIVEIRA, 1985, p. 176). Por esta razão, admite-se que os escribas tenham assumido, naquela sociedade, uma posição de destaque, pertencendo à classe mais abastada e imponente.

Os etruscos mantiveram-se como governantes da região, estendendo-se posteriormente, entre meados de 760 e 750 a.C., para regiões como as atuais Toscana, Lácio e Úmbria. Seu período de expansão coincide com a fundação de Roma, ocorrida, supõe-se, em 753 a.C.; segundo Oliveira (1985, p. 177), “poetas e

Figura 3 – RISOTTO AL CAVIALE, 2015. Liber linteus de Zagreb. Encontra-se no Museu Arqueológico de Zagreb



Fonte: RISOTTO AL CAVIALE, 2015.

prosadores romanos insistiram tanto nas lendas [...] que se tornou impossível à História uma aproximação da verdade sobre aquele evento”. Qualquer que tenha sido o ano de sua fundação, os etruscos tiveram grande influência sobre Roma: segundo Oliveira (1985, p. 179),

Implantaram na Cidade recém-criada [*sic*] normas de convivência burguesa, dotaram-na de muros protetores, deram início à organização das forças armadas, impuseram traçado às ruas, ergueram os primeiros santuários e assumiram – como soberanos – o governo da região, que mantiveram até ~509, quando, expulsos, deram lugar à República.

A influência etrusca deu-se, ainda, na passagem do alfabeto para os latinos, que também o adaptaram para a sua língua, o latim. É inegável, no entanto, que o período republicano romano (509 a.C. – 27 a.C.) iniciou com forte influência grega. “Não foi um modesto riacho que fluiu da Grécia para a nossa Cidade”, disse o filósofo e orador Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), “mas um copioso caudal de cultura e ciência” (CÍCERO apud OLIVEIRA, 1985, p. 187). Ao passo que os etruscos foram grandes comerciantes marítimos, metalúrgicos, engenheiros, pintores e escultores, os primeiros administradores romanos eram mais ligados à aristocracia rural; assim, adotaram em grande medida o que lhes chegava através do helenismo, inclusive a linguagem. Segundo Oliveira (1985, p. 180), o romano culto podia “[...] falar das suas duas almas (ou armas): o grego e o latim, línguas que todos dominavam [...]”.

O alfabeto latino era composto de vinte e três letras, e os textos eram escritos em maiúsculas (*capital*); quando a rapidez impôs-se ao trabalho dos escribas e copistas, passaram a utilizar a *uncial*, estilo de escrita mais arredondado, que renunciava a escrita em minúscula. Ainda que em Alexandria gramáticos como Aristófanos de Bizâncio (c. 257 a.C. – c. 185-180 a.C.) estivessem progredindo em relação à pontuação dos textos gregos, o latim não acompanhou estas mudanças. “Não existindo entre os vocábulos separação maior que entre as letras, a leitura exigia deles [dos romanos] enorme sacrifício [...]”. É, ainda, apenas a partir do século IV a.C. que o latim passa a ser escrito da esquerda para a direita, como o era o grego.

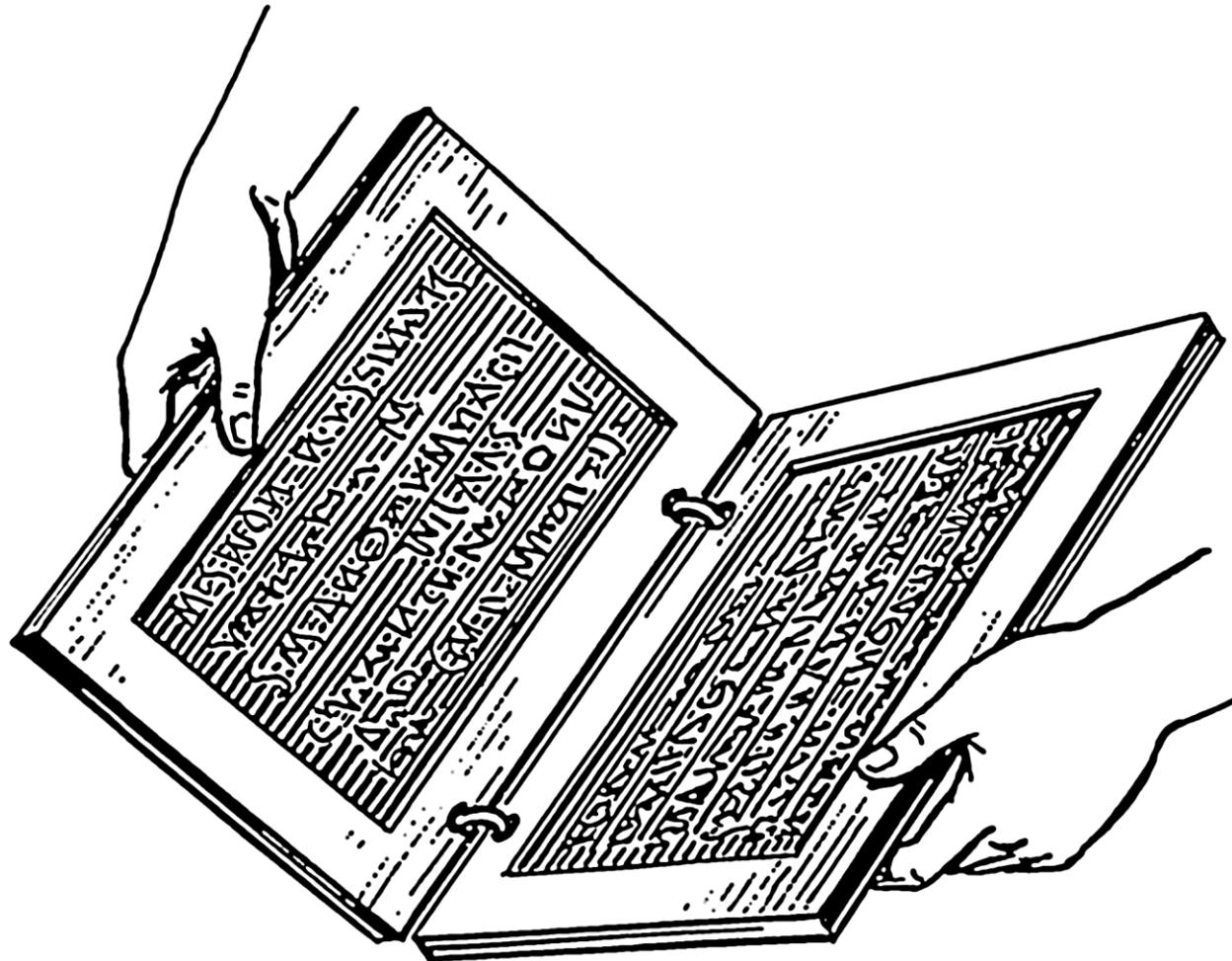
Os romanos também se utilizaram de diversos suportes para a escrita. “Parece que a casca de árvore foi dos mais antigos e de maior usança: a palavra que designa livro em latim é *liber* – que também serve para nomear aquela parte da

planta” (OLIVEIRA, 1985, p. 200). A casca, trabalhada, tornava-se uma tabuinha na qual se escrevia com pincel ou se podia passar cal, cera ou gesso, sendo escrita, neste caso, com estilete – como faziam os gregos. A tabuleta encerada (*tabella cerata*) foi bastante difundida, pois oferecia uma fonte interessante para rascunhos, a qual poderia ser facilmente apagada, raspando-se a cera; por esta razão, foi muito utilizada nas escolas romanas. Duas destas tabuinhas juntas por cadarços ou anéis metálicos, formando uma dobradiça, constituíam o que os latinos chamaram de *tabellae* ou *codex* (os gregos o chamavam *diptyque* ou *diptychon*⁵¹) (OLIVEIRA, 1985, p. 204) (Figura 4). Eram comuns, ainda, os *libri elephantini*, placas de marfim juntas tal qual os códices que, inscritas, serviam para dar de presente, sobretudo a homens ilustres. Os documentos mais importantes romanos eram escritos em materiais mais duráveis, como placas de bronze ou mármore. Ainda assim, há registros de utilização do *óstracon* (*tegula* em latim) e do couro, embora estes não tenham sido grandemente difundidos em Roma (OLIVEIRA, 1985, p. 201). A folha de chumbo (denominada *charta plumbea*) foi utilizada para o registro de atos públicos; havia, ainda, a utilização de linho como suporte de escrita: enrolada, a tira do tecido tornava-se um *liber lintei*, um livro de linho, no qual se escrevia com tinta (OLIVEIRA, 1985, p. 206). Além de todos estes materiais, em Roma, assim como na Grécia, o papiro e o pergaminho também se mantiveram como suportes de escrita (BÁEZ, 2006, p. 97).

Chamada *charta aegyptiaca* ou *charta papyracea*, a folha de papiro foi utilizada pelos romanos até os séculos II e III d.C.; lia-se, até essa época, em rolos, os quais eram segurados com a mão direita, enquanto a esquerda o desenrolava para mostrar o texto disposto em colunas (CAVALLO, 1998, p. 78). O papiro chegava ao mercado em folhas (*chartae*) que poderiam ser reunidas em maço (*scapus*) ou em forma de rolo (*volumen*). Oliveira (1985, p. 211) afirma que o número padrão de folhas em um *scapus* ou *volumen* era vinte, embora outros autores, como Báez (2006, p. 50) afirmem que, ao menos no caso do rolo grego, a extensão do *volumen* era variável. “O uso plurimilenar do papiro como suporte escriturário”, diz

⁵¹ Em Nínive, segundo Báez (2006, p. 39), foi encontrado junto ao palácio de Assurbanipal II um poço contendo 16 tabletas de madeira e, ao lado, dobradiças de metal, o que apontou para o fato de que os assírios usavam também livros com páginas frente a frente.

Figura 4 – FORESMAN, 2008. *Tabellae* ou *codex*



Fonte: FORESMAN, 2008.

Oliveira (1985, p. 212), “deu-lhe o *status* de fidalguia que a tradição alentou com a teimosia com que os diplomatas preservam as prerrogativas de precedência protocolar”. Deste modo, os romanos mais abastados escreviam suas cartas (*epistulae*) utilizando papiro, enquanto bilhetes e outras notas menores ainda eram tomadas em tabuinhas enceradas. Assim como os gregos, que fechavam seus rolos com cordões, os romanos atavam o *volumen* com uma tira de couro, denominada *lora*, e os guardavam – se o livro fosse importante o suficiente – em envelopes de pele ou tecido, colocando-os posteriormente em estojos de metal, marfim, madeira, entre outros, denominados *capsae* – como visto anteriormente, os gregos os chamavam *bibliothéke*. Era comum, a propósito, que os alunos levassem seus livros para a escola nesses estojos que, dotados de alças, eram denominados *pasta*. *Volumen*, vale dizer, vem do verbo *volvere*, que possui o significado de rolar, enrolar, e era utilizado tanto para o rolo de papiro quanto o de pergaminho, e até para rolos de pano ou de outros materiais (OLIVEIRA, 1985, p. 213). Obras mais luxuosas apresentavam *umbilicus* (umbigo), um pequeno bastão de madeira ou metal que, ligado à última página do *volumen*, ajudava no enrolar e desenrolar da obra; no extremo do *umbilicus* prendia-se um pedaço de papiro no qual escrevia-se o título (*titulus, index*) da obra (OLIVEIRA, 1985, p. 221).

Segundo Oliveira (1985, p. 208-209), é importante destacar que, embora produzido em Alexandria, o papiro que chegava a Roma era refinado, de modo a diminuir os defeitos que acabavam dificultando o trabalho dos escribas (manchas, remendos que causavam borrões quando escritos, diferenças de espessura e aspereza das folhas, entre outros); isto porque “a *charta* era valorizada pela finura, pela espessura, brancura, polimento e brilho” (OLIVEIRA, 1985, p. 210). Conforme Cavallo (1998, p. 71), em 181 a.C. já existiam os livros de Numa, constituídos por rolos de papiro envoltos em cedro, que continham tanto textos gregos – filosóficos – quanto latinos – de direito pontifical –, o que comprova que “[...] o *volumen*, o livro-rolo de papiro, [...] era então conhecido em Roma e que o próprio papiro já era artigo de importância, de modo que se podiam fabricar também livros”. Por vezes utilizava-se um suporte de madeira – denominado desenrolador de papiros em artigo publicado por Susan Wood em 2001 – no momento da leitura do rolo, no qual se colocava o livro de modo a manter a parte a ser lida esticada, permitindo que as mãos do leitor ficassem livres. A necessidade de um instrumento como esse

indica que tanto a leitura era primordialmente oral quanto que, em dado momento, houve a necessidade de se liberar as mãos para realizar anotações. A leitura era feita tanto em voz alta quanto em silêncio, e “[...] parece ter sido uma operação muito livre, não somente pelas situações em que ocorria mas também pela sua fisiologia” (CAVALLO, 1998, p. 79); lia-se de pé, sentado, em grupo, solitariamente, para si mesmo ou para outros.

As peles de animais, por sua vez, mais baratas e acessíveis em relação ao papiro, sempre foram utilizadas como suporte de escrita por diversos povos. Como referido anteriormente, no entanto, o couro foi usado raramente pelos romanos. Quanto ao pergaminho, feito de cabra ou carneiro, “[...] podemos afirmar que ele se tornou conhecido em Roma nos últimos tempos da República. Teria recebido o nome de *membrana pergamena* ou *charta pergamena* – simplificado para *pergamenum* [...]” (OLIVEIRA, 1985, p. 218). Foi utilizado também para a confecção de rolos, assim como o foi o papiro, “mas o pergaminho encontraria mesmo a sua adequada aplicação no *codex*, ou *livro quadrado* [...]” (OLIVEIRA, 1985, p. 218). Tendo sido refinado em Pérgamo ao ponto de poder ser utilizada de ambos os lados, a pele de cabra ou carneiro colocada em códice era efetivamente opistografada, reduzindo o tamanho do texto e tornando o livro menor e de fácil manuseio. Além disto, diferentemente do códice de papiro, que com a dobradura do papel estragava-se facilmente, o pergaminho podia ser dobrado sem apresentar problemas. Com estas vantagens, o *codex* serviria, no futuro – a partir do século II d.C., o qual não será escrutinado aqui, devido ao recorte desta dissertação – a ser usado também como suporte para textos literários (CAVALLO, 1998, p. 90-91). A importância do livro feito de pergaminho determinará, também, sua proteção com peles ou tecidos. E, diferentemente do rolo, que recebia o título em uma espécie de etiqueta, no *codex* ele era disposto na capa. O códice de papiro (*codex chartacei*) parece ter sido utilizado também em Roma, embora não seja possível determinar uma data precisa sobre o início de sua utilização. Segundo Oliveira (1985, p. 215), isto se dá porque

Os autores não fazem a devida distinção entre *códex* de papiro e de pergaminho quando estudam os seus primeiros tempos. Nessa confusão, quando encontramos notícia de que o *livro quadrado* (*liber quadratus*), nos dias de Cícero e Catulo⁵², era empregado apenas para contas e pela Administração, ficamos em dúvida sobre qual o suporte usado.

Para escrever no papiro ou no pergaminho, os romanos utilizaram também o cálamo (*calamus*). O cálamo possuía uma ponta cortada, a qual se mergulhava na tinta, disposta em tinteiros – feitos de cerâmica, madeira, metais, entre outros –, para escrever. As tintas, a propósito, eram negras, vermelhas, verdes, azuis e amarelas, e ainda se utilizavam “licores de ouro e prata”, conforme sugere Oliveira (1985, p. 223). A tinta preta era utilizada para os documentos como um todo, enquanto as coloridas eram usadas para diferenciar letras capitulares, destacar passagens do texto e assinaturas; algumas tintas, inclusive, só podiam ser utilizadas por certas pessoas, como imperadores, como era o caso da *sacrum encaustum*, uma tinta de tonalidade avermelhada (OLIVEIRA, 1985, p. 223). Cabe destacar, ainda, a diferença entre a fabricação das tintas para o pergaminho e para o papiro: “[...] a tinta preta usada para escrever em papiro era preparada com água, goma e negro de fumo, ao passo que a destinada ao pergaminho era fabricada com ingrediente metálico – ‘flor de cobre’” (OLIVEIRA, 1985, p. 223).

A respeito das tintas, é importante ressaltar o motivo pelo qual os tons avermelhados detinham prestígio suficiente para serem usadas por imperadores, tanto em suas assinaturas quanto em representações destes trajando vestes dessa cor. Remete aos fenícios, chamados pelos gregos desta forma em função da cor púrpura⁵³ (*phoinix*, em grego): segundo uma lenda fenícia, “[...] o deus de Tiro, Melqart, passeava um dia pela praia com a sua pretendida, a ninfa Tiro, quando seu cão mordeu uma grande lesma-do-mar que deixou sua boca cor de púrpura” (MAN, 2002, p. 136), ao que Tiro disse que o aceitaria como amado se desse a ela um vestido daquela cor. A púrpura de Tiro, ou púrpura tíria, como ficou conhecida, era de difícil extração, compreendendo um processo que demandava o cozimento das lesmas (os moluscos *murex trunculus* e *murex brandaris*) em água salgada para

⁵² Caio Valério Catulo (c. 87-84 a.C. – c. 57-54 a.C.) foi um poeta romano.

⁵³ Não há um consenso a respeito da cor exata do púrpura, tendo ela diversas variações. Admite-se, contudo, que seja uma cor entre o vermelho e o azul ou entre o vermelho e o violeta.

soltarem de sua glândula hipobranquial um líquido amarelado que, exposto ao sol e ao ar, assumia a cor púrpura (MAN, 2002, p. 136); o líquido, então, era “[...] fervido até atingir a décima sexta parte de seu volume [...]” (MAN, 2002, p. 136). Segundo o historiador John Man (2002, p. 136), “[...] eram necessárias 60.000 lesmas [moluscos] para produzir cerca de ¼ de litro de tinta [...]” e o processo causava um odor ruim, o que demandava que fosse realizado em regiões favorecidas pelo vento. “A tinta custava o equivalente a cerca de £20,000 por um jarro pequeno. Não é de surpreender que a púrpura tenha se tornado uma cor real em todo o Mediterrâneo, e que os fenícios tenham enriquecido.” (MAN, 2002, p. 136). A púrpura não esmorece com a exposição ao sol e ao tempo, mas o contrário: torna-se ainda mais forte; portanto, qualquer associação a esta cor evidenciava uma vivência abastada e por isso as representações de deuses e homens ilustres era largamente feita usando-se o pigmento eterno.

A princípio, a escrita em Roma era praticada apenas por sacerdotes e nobres, “[...] depositários dos conhecimentos fundamentais da cidade, referentes ao sagrado e ao jurídico, à medida do tempo, à ordem anual dos eventos registrada nos ‘anais’ [...]” (CAVALLO, 1998, p. 71); esta documentação escrita era disposta em livros de fazenda de linho (*lintei*) ou em pranchetas de madeira (*tabulae*). Segundo Oliveira (1985, p. 184), a chamada *Lei das Doze Tábuas* surge pela pressão da população mais modesta (os plebeus), ansiando por perceber a legislação escrita, que evitaria desmandos por parte dos poderosos. “A idéia de codificar as leis é de inspiração grega”, diz Oliveira (1985, p. 185): “os latinos, até então, só concebiam a lei como preceito originário de um caso concreto”. Segundo o historiador, ainda, estas leis teriam sido escritas em letras pretas ou vermelhas sobre tábuas pintadas de branco, e mais tarde gravadas em placas de mármore ou bronze, material mais durável⁵⁴.

Quanto à literatura romana, se limitava a elogios fúnebres, memórias da cidade, entre outros textos ligados “[...] ao restrito círculo da classe dirigente e às particulares exigências da vida associativa [...]” (CAVALLO, 1998, p. 71); é, segundo

⁵⁴ Sobre outras legislações dispostas em placas de bronze, afirma Báez (2006, p. 98) que “pelo menos três mil tabletas de bronze foram queimadas no incêndio da época de Nero”. Nero (37 d.C. – 68 d.C.), imperador romano entre os anos de 54 d.C. e 68 d.C. ficou conhecido por supostamente ter ordenado que se ateasse fogo em Roma no ano de 64 d.C. para, então, poder reconstruir a cidade de acordo com seu plano urbanístico.

Báez (2006, p. 99) e Oliveira (1985, p. 184), apenas a partir do século III a.C. que se pode verificar um início efetivo de construção de texto literário,

[...] época em que, já adotado o formato do livro como rolo de papiro, um autor como Lívio Andrônico, escravo grego, traduziu a *Odisséia* [sic] e promoveu a representação de peças teatrais. Não por mero paradoxo, foi um grego quem fundou a literatura do que seria um dos impérios mais importantes do mundo antigo. (BÁEZ, 2006, p. 99)

Cavallo (1998, p. 72) corrobora esta afirmação, salientando que a influência grega para o nascimento de uma literatura latina se deveu ao fato de que, nesta época, diversas bibliotecas gregas chegaram a Roma como espólio de guerra, servindo “[...] como modelos para o nascente livro latino” (CAVALLO, 1998, p. 72), inclusive em termos de estruturação, de modo a facilitar a leitura. Ter estes livros vindos de conquistas à disposição, em caráter particular, possibilitou a formação de uma elite leitora, detentora de textos em suas residências. No século I a.C. é possível verificar relatos que corroboram a ideia de que a leitura privada era comum em Roma: segundo Cavallo (1998, p. 72), o historiador e biógrafo grego Plutarco (c. 46 d.C. – 120 d.C.) afirma que o político romano Catão Uticense (95 a.C. – 46 a.C.) lia o *Fédon* do filósofo Platão (c. 428-27 a.C. – c. 378-47 a.C.) antes de suicidar-se, e que adormecera e retornara à leitura, além de reler o texto por diversas vezes. “[...] nessa época, século I a.C., a leitura culta, sobretudo de autores gregos, já se havia difundido na classe dirigente romana” (CAVALLO, 1998, p. 73). Estas bibliotecas particulares eram estruturadas conforme o modelo helenístico-alexandrino, e eram divididas em duas seções: uma para textos gregos e outra para textos latinos. Segundo Cavallo (1998, p. 73), a criação destas bibliotecas particulares “[...] acompanha o nascimento de uma produção de livros latinos, ainda longe de alcançar a qualidade da produção editorial grega [...]”; de fato, neste momento inicial a produção latina ainda não era suficientemente boa, sendo “[...] pequena, desorganizada e tecnicamente defeituosa” (CAVALLO, 1998, p. 74), e por esta razão estas bibliotecas, apesar de individuais, estavam abertas a consultas externas, “[...] mesmo circunscritas a uma ‘casta fechada’” (CAVALLO, 1998, p. 74). Além disso, estas bibliotecas estavam localizadas nas *villae* em que moravam os *patrícios* (“aqueles que têm pais”, ou seja, os nobres, herdeiros de nome e riqueza), lugares concebidos para a prática do *otium* (lazer) que, além de possuírem pinacotecas,

jardins, pórticos, “[...] são locais de sociabilidade que servem de fundo à leitura privada das elites cultas” (CAVALLO, 1998, p. 74). A partir da época do imperador Otávio Augusto as bibliotecas particulares sofrem um aumento significativo, pois passam a ser vistas como

[...] sinal obrigatório de *status* nas residências de pessoas abastadas, mesmo que pouco instruídas e incapazes de ler bem. Livros e leitura estão [...] profundamente inseridos no mundo das representações que distinguem os grupos sociais. (CAVALLO, 1998, p. 77)

Dessas bibliotecas particulares da antiguidade, a única sobrevivente é a biblioteca encontrada na *Villa* dos Papiros, em Herculano, cidade da Campânia na qual Lúcio Calpúrnio Pisão ordenou a construção de uma pequena sala, “[...] com o piso decorado com mosaicos e cores fortes. Na metade da peça havia um armário, de face dupla, fino e lavrado com cuidado, onde estavam os papiros” (BÁEZ, 2006, p. 103). Nesta biblioteca, encontrada em meados dos anos 1750 em escavação arqueológica coordenada pelo engenheiro militar suíço Karl Jakob Weber (1712 – 1764)⁵⁵, foram encontrados rolos de papiro unicamente, em sua maioria gregos, contendo textos do filósofo grego Epicuro e ainda os do filósofo e poeta Filodemo de Gádara, amigo de Pisão e organizador da biblioteca. Esta biblioteca, segundo Cavallo (1998, p. 75), é uma “[...] biblioteca filosófica de uso profissional [...]” que “[...] conduzirá à transição da época imperial, na qual o cenário da leitura em Roma vai mudar”. Isto porque é em Herculano que se percebe um novo tipo de livro produzido nos domínios de Roma: o *novus liber*,

[...] o *volumen* literário latino de alta qualidade, destinado à leitura culta, inspirado em modelos gregos como os que há muito já eram vistos no mundo helenístico e durante o período que vai do final da República até o início do antigo regime. (CAVALLO, 1998, p. 75)

Produzido com material de alta qualidade e com acuro na escrita e estilo – segundo Cavallo (1998, p. 75), encontra-se nos papiros de Herculano o uso de iniciais diferenciadas, hastes para desenrolar o livro, entre outros –, este livro novo

⁵⁵ Segundo Zarmakoupi (2010, p. 182), as escavações na *Villa* iniciaram em maio de 1750, estendendo-se até 1761.

demonstra que havia um interesse maior em facilitar a leitura, além da própria difusão da mesma.

Todavia, nem só de literatura culta alimentou-se a mente dos leitores romanos. Mesmo antes da propagação do *novus liber*, a atividade livreira – representada por livreiros e livrarias⁵⁶ – vendia *volumina* de qualidade duvidosa – tanto com relação ao escrito quanto às edições em si – não aceitos pela elite, mas consumidos pela população mais modesta (CAVALLO, 1998, p. 74). Assim, não sendo a qualidade editorial um essencial a esse leitorado, houve um “[...] progressivo alargamento dos espaços de leitura [...]” (CAVALLO, 1998, p. 75), de forma a abranger o público leitor mais modesto. Dentro deste contexto, surgem as primeiras bibliotecas públicas em Roma e em seus domínios, fundadas ou por iniciativa dos imperadores – com o intuito de proceder a uma apropriação da cultura escrita pelo poder – ou dentro da concepção do *evergetismo*⁵⁷, a partir da qual um membro da elite fundava a instituição utilizando seus recursos pessoais com fins políticos e/ou eleitorais (CAVALLO, 1998, p. 77).

Conforme afirma Báez (2006, p. 99), a primeira biblioteca pública romana foi idealizada por Júlio César e deveria, segundo seus planos, ser aberta pelo filósofo e antiquário Marco Terêncio Varrão (116 a.C. – 27 a.C.), considerado “o mais erudito dos romanos” por autores como o orador Quintiliano (35 d.C. – 95 d.C.). Com a morte de César em 44 a.C. e a de Varrão no ano seguinte, foi o político e orador romano Asínio Polião (76 a.C. – 5 d.C.) quem criou a instituição, “[...] constituída por livros gregos e latinos; as imagens de muitos escritores apareciam expostas no átrio⁵⁸, adornado com a maior magnificência com obras precedentes dos botins [...]” (ISIDORO apud BÁEZ, 2006, p. 99). Otávio Augusto também fundou bibliotecas: a Biblioteca Palatina, que possuía em seu interior livros gregos de um lado e latinos de

⁵⁶ Quanto à confecção dos livros, assume-se que proprietários de bibliotecas particulares tenham produzido obras para consumo próprio e de seus pares (CAVALLO, 1998, p. 77); no entanto, existiam também livrarias (*tabernae librariae*) que serviam de espaços de interação entre os leitores, e livreiros que comerciavam livros nas ruas.

⁵⁷ Termo cunhado pelo historiador francês A. Boulanger, que denomina a prática de entregar às comunidades presentes caros e doações abundantes aparentemente sem interesses.

⁵⁸ Átrio é o nome dado ao salão principal da casa romana, que poderia ser completamente coberto ou ter uma abertura no telhado, assim como um tanque de água no chão (AD79eruption, Glossary, [entre 2012 e 2017]).

outro (BÁEZ, 2006, p. 100), e a biblioteca constante no Pórtico de Otávia – pórtico construído em homenagem à irmã do Imperador, Otávia Menor (69 a.C. – c.11-10 a.C.) –, da qual pouco se sabe. Ambas foram destruídas por incêndios. Também foram as chamadas o destino da Biblioteca Úlpia, construída pelo imperador hispânico Marco Úlpio Trajano (53 d.C. – 117 d.C.). Alguns imperadores romanos, como o já citado Trajano e ainda Marco Aurélio Antonino, conhecido como Caracala (188 d.C. – 217 d.C.), investiram na construção de bibliotecas anexadas aos banhos públicos da cidade; o segundo, inclusive, permitia “[...] que todos os romanos, incluindo os escravos, pudessem usar suas instalações [...]” (BÁEZ, 2006, p. 100). Essas bibliotecas públicas serviam para consultas a obras raras e também como espaço de convivência entre seus frequentadores, sendo “[...] acessíveis a todos dentro do conceito de doutos e literatos. [...] Os leitores potenciais dessas bibliotecas públicas eram, aliás, muitos que já tinham bibliotecas particulares [...]” (CAVALLO, 1998, p. 77). Desafortunadamente, conforme afirma Báez (2006, p.100), “segundo o minucioso levantamento de Constantino, de 350, existiam 28 bibliotecas em Roma; nenhuma sobreviveu”. Eis o motivo pelo qual a biblioteca da *Villa* dos Papiros de Herculano tornou-se tão famosa e importante para a investigação do funcionamento e organização das bibliotecas romanas. É interessante destacar, ainda a respeito das bibliotecas, que a leitura não era feita em seu espaço interior, tendo em vista que as instituições funcionavam, como referido anteriormente, como espaço de convivência e possuíam obras para consultas rápidas. Sobre as bibliotecas anexadas aos banhos públicos, Cavallo (1998, p. 77) afirma inclusive que “[...] é provável que as obras não fossem lidas no interior das construções hexaédricas nas quais se encontravam os livros, mas em outro lugar, ao longo das alamedas, no interior da basílica⁵⁹ ou nas salas das termas”.

O aumento do leitorado nessa época imperial, abrangendo em parte as classes menos favorecidas, se deve à maior difusão da alfabetização. Mesmo que o ensino da escrita e da leitura tenha sido “[...] ‘ornamento’ das classes tradicionalmente cultas [...]” em Roma – e isto explica em parte porque as primeiras

⁵⁹ Edifício colunado público, usado para os mais variados fins, como para transações comerciais, questões judiciais, entre outros (AD79eruption, Glossary, [entre 2012 e 2017]).

bibliotecas romanas são privadas –, é importante constatar que, como salienta Cavallo (1998, p. 76), havia nos domínios romanos pessoas das classes menos favorecidas versadas nestas práticas, além de analfabetos que utilizavam outras pessoas para ler e escrever por eles. Ademais, cabe dizer que entre os séculos I e II d.C. o aumento do público leitor está “[...] relacionado com as maiores exigências de leitura” (CAVALLO, 1998, p. 77), isto porque a atividade já não se restringe à leitura por utilidade (*utilitas*), mas também à leitura por prazer (*voluptas*); o leitor, então, é livre, podendo ler desde obras retóricas até ficcionais, passando ainda por obras eróticas. É inclusive na época imperial que se verifica uma maior participação feminina no mundo da leitura e da escrita, embora esta não tenha sido facilmente aceita⁶⁰: “a figura da leitora”, salienta Cavallo (1998, p. 85), “surge somente na época de Augusto, e é mais ou menos a partir daí que na pintura de Pompéia [*sic*] e nos sarcófagos aparecem imagens femininas em posição de leitura”.

A aprendizagem de leitura e escrita em Roma era feita em escolas, mas também no ambiente familiar, através do trabalho de professores particulares. As crianças aprendiam, antes de tudo,

[...] ‘as formas e o nome das letras’ em ordem alfabética, eventualmente com a ajuda de pequenos modelos de marfim ou de outros objetos similares e, em seguida, aprender a escrever, seguindo em uma tabuinha de madeira o sulco de cada letra gravado pelo professor e realizando depois elas próprias a gravação. Os estágios posteriores eram constituídos pelo traçado das sílabas, de palavras completas e, finalmente, de frases. (CAVALLO, 1998, p. 79)

Considera-se, no entanto, graus de instrução variados nestas práticas. Conforme afirma Cavallo (1998, p. 79), “[...] havia certamente indivíduos, com pouco grau de escolaridade, capazes de escrever, mas não de ler”. Autores como Cavallo (1998) e Báez (2006) admitem, ainda, que a capacidade de ler variava desde o simples reconhecimento dos caracteres a uma leitura avançada. Esta última, como sugere Quintiliano (apud CAVALLO, 1998, p. 80), exigia um “desdobramento de atenção” (*dividenda intentio animi*), pois os olhos deveriam ler antes que a boca

⁶⁰ Segundo Cavallo (1998, p. 85) citando o poeta e retórico romano Juvenal (ca. 55-60 d.C. – ca. 127 d.C.), “[...] é melhor que uma mulher ‘não compreenda muito do que lê nos livros’, pois nada é mais insuportável do que uma mulher instruída”.

pudesse pronunciar as palavras. “A expressão elogiosa de Petrônio⁶¹ ‘ler um livro com os olhos’ (*librum ab oculo legit*) [...]”, diz Cavallo (1998, p. 80), “alude a essa capacidade do olhar hábil capaz de decifrar imediatamente a escrita, mas permanece a dúvida de que se tratasse de uma leitura apenas visual (e portanto silenciosa) ou também oral”.

Em Roma e seus domínios a leitura era feita preferencialmente em voz alta, podendo ser feita pessoalmente ou por intermédio de um leitor. “No caso de certas composições poéticas”, diz Cavallo (1998, p. 80), “várias vozes leitoras se alternavam, segundo a estrutura do texto”; deste modo, fica evidente o motivo pelo qual um dos verbos latinos para significar a leitura de poesia é *cantare* (cantar), uma vez que “ler um texto literário era, em suma, quase executar uma partitura musical” (CAVALLO, 1998, p. 80), como o faziam os *aedos* e *rapsodos* gregos. Por outro lado, na escola romana aprendiam-se as inflexões a serem utilizadas em cada palavra, os lugares do texto nos quais se devia fazer pausas, quando se devia aumentar ou diminuir a voz, dentre outras técnicas (QUINTILIANO apud CAVALLO, 1998, p. 80). Assim, os jovens liam poemas, prosas e textos retóricos em voz alta, um por vez – para serem corrigidos quando necessário – ou silenciosamente, acompanhando a leitura em voz alta do professor (CAVALLO, 1998, p. 80). Qualquer que fosse a maneira escolhida, a leitura era lenta, dificultada pela escanção oral e também pela própria letra dos copistas, que podia ser “[...] às vezes ‘livreira’, caligráfica, mas às vezes semicursiva ou cursiva e rica em ligações que originavam confusão [...]” (CAVALLO, 1998, p. 81). Além disso, após o século I d.C. os romanos passaram a utilizar a *scriptio continua*, abandonando seu sistema de *interpuncta* – pelo qual se utilizavam pontos para separar as palavras; compreende-se mais facilmente, portanto, as dificuldades de uma leitura ágil. Diferentemente dos gregos, contudo, os romanos fizeram uso de pontuação, no entanto ela não era sistematizada, sendo utilizada apenas como artifício retórico, “[...] com a finalidade de assinalar pausas de respiração e de ritmo para a leitura em voz alta [...]” (CAVALLO, 1998, p. 82).

⁶¹ Escritor romano do qual não se tem certeza sobre a identidade. Escreveu o *Satíricon*, obra satírica sobre a política e os costumes da Roma Antiga, em particular sobre o tempo do imperador Nero.

A leitura pública, chamada *recitatio*, foi utilizada pelos romanos como forma de publicação de obras literárias em ambientes públicos, como teatros e auditórios. Segundo Cavallo (1998, p. 82), o verbo latino *recitare* significa não ditar textos a partir da memória, mas a operação empregada na leitura, qual seja, a de utilizar-se dos olhos e da voz. Quanto à esfera privada, era comum, além da leitura individual, que os romanos mais ricos se utilizassem de um leitor (*lector*), que poderia ser um escravo ou um homem livre. Por fim, cabe ressaltar que, como visto anteriormente nas práticas de leitura gregas, em Roma

a leitura silenciosa, ainda que mais rara, era também praticada. Sobretudo no caso de produções escritas, como cartas, documentos, mensagens, ela se mostra presente em muitos autores [...] e também no caso de textos literários. [...] Mas, na Antigüidade [*sic*], a leitura silenciosa não indicava uma capacidade mais refinada em relação a uma hábil leitura em voz alta; em face dos testemunhos de que dispomos, parece que se tratava de uma escolha, para a qual influíam fatores ou condições particulares, como o estado de espírito do leitor. Deve-se deduzir que ela era praticada por indivíduos que tanto se serviam dela quanto da outra modalidade, em voz alta. Quanto à leitura sussurrada, muito freqüente [*sic*], ela não dependia tanto do grau de capacidade do leitor, mas antes se devia a fatores de outro tipo, inerentes às situações da leitura ou à natureza do texto. (CAVALLO, 1998, p. 83)

Sobre a leitura em Roma, cabe ainda destacar o que afirma Svenbro (1998, p. 45) com relação ao verbo que define esta prática: *legere* (colher) é utilizado com o sentido de “ler” porque o verbo grego *légein* também é usado neste sentido; assim,

[...] se *légo* significa “eu leio”, temos o direito de pensar que os romanos ouviram essa palavra dos gregos ao tomar-lhes emprestado o alfabeto. O que há de mais natural nesse caso senão empregar o homônimo latino *lego* (cujo imperativo *lege* soa também perfeitamente grego) como termo técnico para “ler”? (SVENBRO, 1998, p. 45-46).

Corroborando esta visão o fato de que *lex*, a palavra latina que significa “lei”, é o nome de ação de *legere*, “[...] e significa fundamentalmente leitura” (SVENBRO, 1998, p. 45). Deste modo, percebe-se porque razão em Roma a lei – conforme visto anteriormente com o exemplo das Leis das Doze Tábuas – estava disposta em escrito.

Viu-se neste capítulo uma breve história da escrita e da leitura no mundo antigo, em particular na Grécia e em Roma. Verificou-se que a escrita foi, inicialmente, utilizada como instrumento de anotações e controles, isto é, teve um

caráter essencialmente prático na vida dos cidadãos, e que posteriormente passou a ser utilizada como forma de aumentar a *kléos* (glória) daqueles citados pelos textos e como veículo para a literatura. Percebeu-se, também, uma modificação na atividade de leitura, sendo esta primeiramente feita de forma oral, devido à grande valorização da oralidade, para uma leitura silenciosa, e até mesmo uma nova consideração sobre esta atividade em setores da elite, que a princípio não a praticavam, relegando-a a servos ou até mesmo a homens livres, estrangeiros ou não. A partir do capítulo seguinte, se verá de que forma essa *performance* da escrita e da leitura são representadas nos afrescos de Pompeia.

3 A ESCRITA, A LEITURA E O SAGRADO

Neste capítulo, à luz das questões abordadas anteriormente, far-se-á um estudo de caso sobre a escrita e a leitura em Pompeia, a partir de uma amostragem de afrescos relacionados a estas atividades e/ou a instrumentos que as evoquem e que estejam inseridas em um contexto sagrado ou divino, isto é, um contexto no qual surgem figuras divinas e/ou figuras identificadas com rituais sagrados. Seguir-se-á, agora, segundo a metodologia proposta por Panofsky, a descrição iconográfica das fontes, para após se realizar a análise iconográfica e iconológica das mesmas.

3.1 CULTOS, RITOS E FIGURAS DIVINAS

3.1.1 *Mistérios Dionisíacos*

“Mistérios Dionisíacos” (Fontes 1a a 1f) é, sem sombra de dúvidas, o mais famoso afresco encontrado nos arredores de Pompeia. Situada a noroeste do Portão de Herculano (Mapa 3), a pintura de grandes proporções (3m x 17m, segundo a entrada Villa of the Mysteries do site AD79eruption, que reúne valiosas informações a respeito de todas as construções pompeianas, com identificação dos ambientes e históricos de suas excavações, mapas e fotografias) e de prevalência de cor vermelha é uma imensa e chamativa narrativa que se apresenta ao visitante da residência.

A Vila dos Mistérios (Plano 1), como ficou conhecida a Vila na qual foi encontrado o afresco, é datada do século II a.C., tendo sido inicialmente construída como uma residência de patrícios; sofreu, no entanto, modificações entre 70 e 60 a.C., que transformaram seu plano inicial, e também uma grande remodelação logo após o terremoto de 62 d.C., tornando-a uma grande casa de fazenda (AD79eruption, Villa of the Mysteries, [entre 2012 e 2017]). O afresco, por sua vez, data do século I a.C., e o local onde se encontra, apesar das mudanças, manteve sua característica: se antes a sala em que foi pintado o afresco foi um *oecus* (sala

Fonte 1a – SOTELO, 2015. Mistérios Dionisíacos: parede norte. Pompeia, Vila dos Mistérios. Alt. 3m; larg. 17m. Data de descoberta não identificada. Não inventariado



Fonte: SOTELO, 2015.





Fonte: WOLFGANGRIEGER, 21 fev. 2009b.

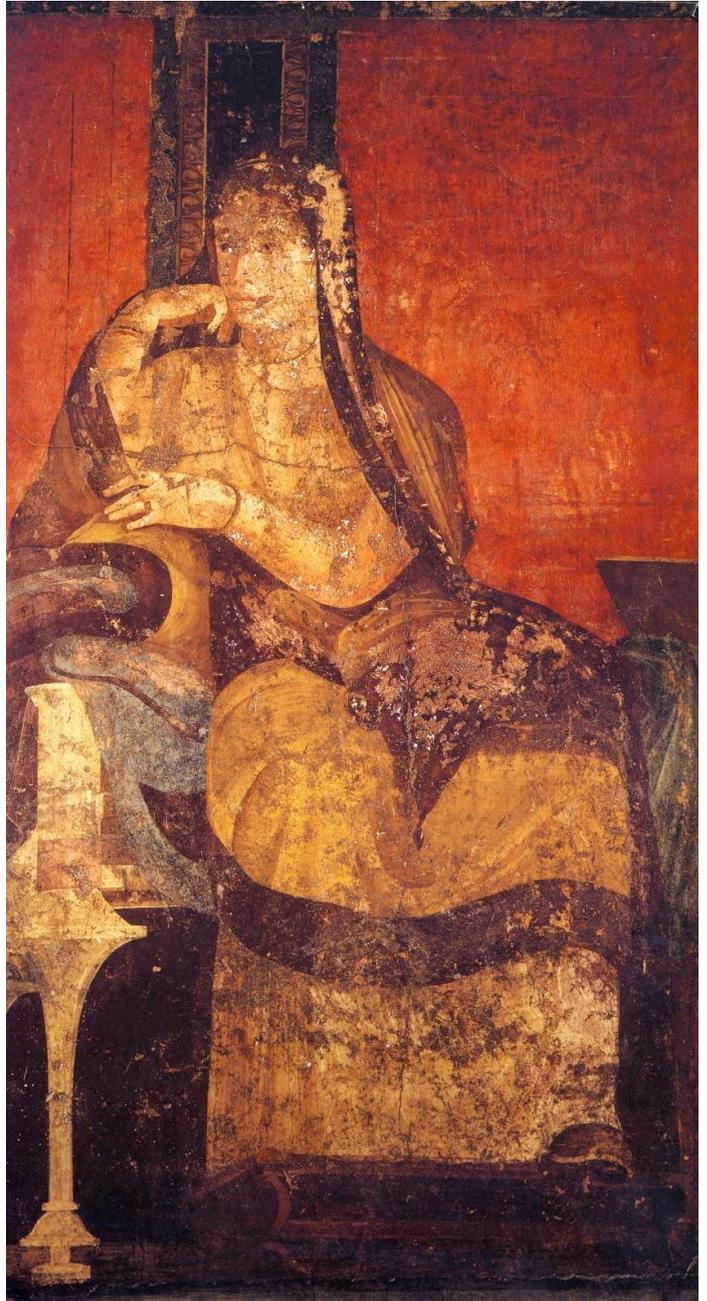
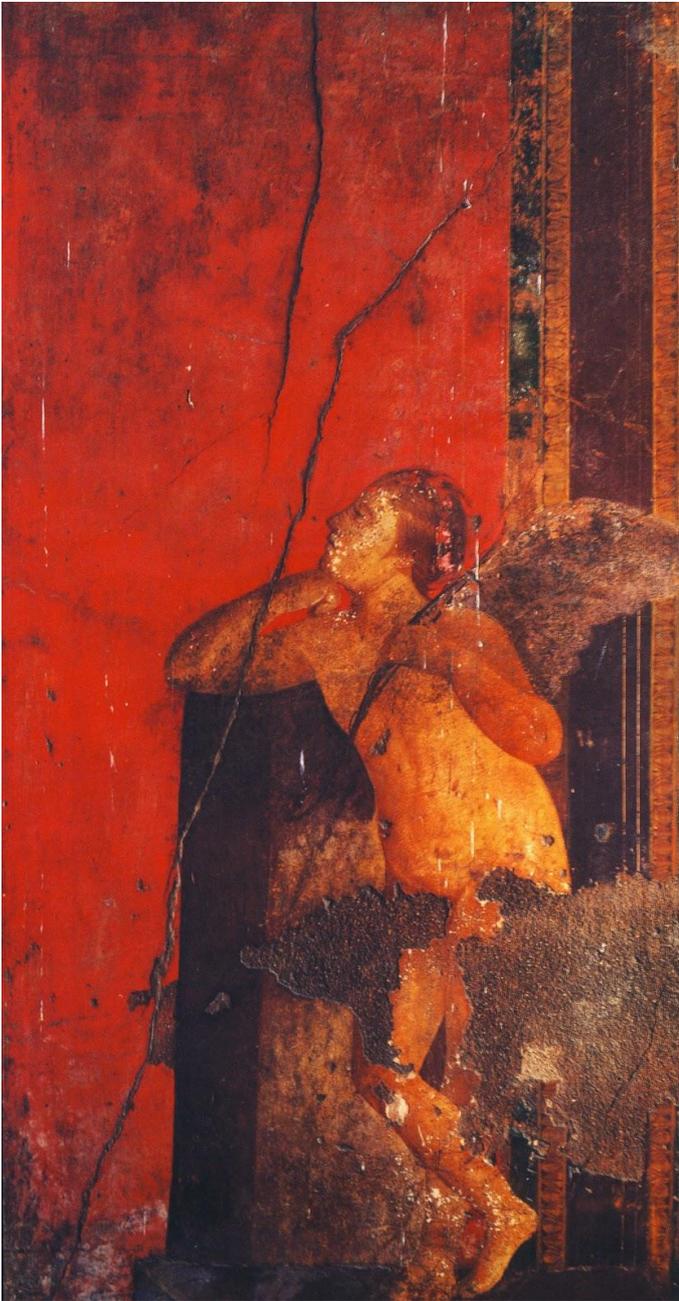


Fonte 1e – DELORD, 2009. Mistérios Dionisíacos: parede sul



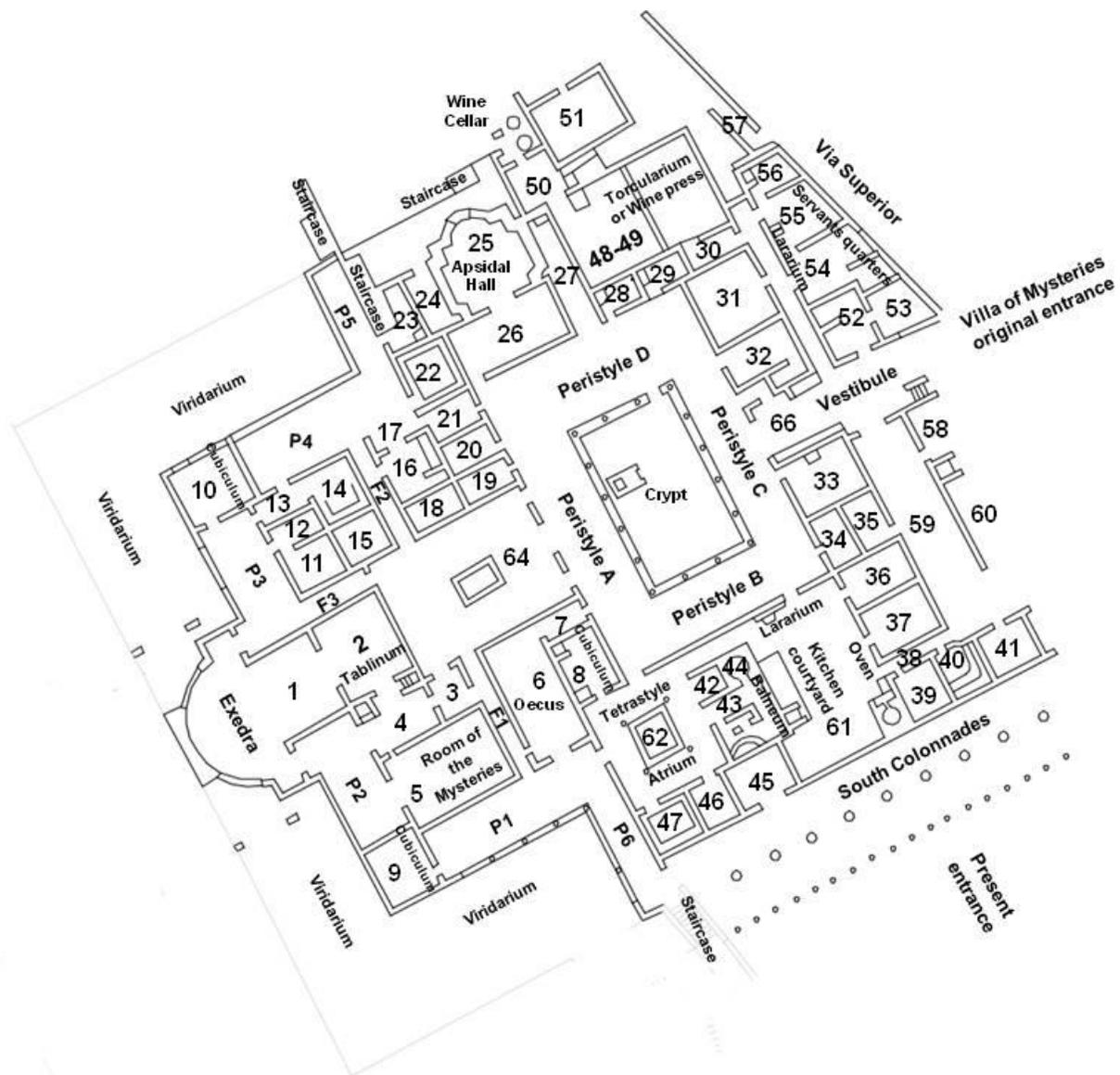
Fonte: DELORD, 2009.

Fonte 1f – SINIS, 2014. Mistérios Dionisiacos: parede oeste. As imagens estão separadas por uma pequena porta



Fonte: SINIS, 2014.

Plano 1 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Villa of Mysteries..., Room Plan, 2016. Vila dos Mistérios. O número 5 indica o local do *triclinium* em que o afresco foi encontrado



Fonte: POMPEIINPICTURES, Pompeii Villa of Mysteries..., Room Plan, 2016.

de jantar, para os gregos), transformou-se, posteriormente, em um *triclinium*⁶² (sala de jantar, para os romanos).

O conjunto de imagens apresentados nas Fontes 1a a 1f apresenta delimitações em falsos mármores e frisos decorativos, além de falsas pilastras, que criam a ilusão de novos ambientes em sequência, como se diversas cenas de uma mesma narrativa se apresentassem uma após a outra, se desenrolando ao passo que o olhar do espectador percorre o afresco. A narrativa do afresco começa da esquerda para a direita, com a cena da parede norte do *triclinium* (Fonte 1a), com a apresentação de uma figura antropomórfica feminina de pé usando veste drapeada amarelada e púrpura e um tecido que cobre a cabeça (uma espécie de lenço) marrom-claro ou amarelo, com a mão direita dobrada e o punho pousado sobre o quadril e a mão esquerda segurando o lenço para a frente, puxando-o. Seus cabelos, encaracolados e de cor castanha, estão quase totalmente sob o lenço e seu olhar está na diagonal da esquerda para a direita e de cima para baixo; o aspecto da figura demonstra que a mesma parece estar alheia aos acontecimentos que se desenrolam a seguir. Esta figura inicial parece estar conectada com a última figura do afresco, como se verá a seguir.

Em seguida, tem-se a apresentação de uma figura antropomórfica infantil nua, de gênero indefinido, com o pé direito ligeiramente à frente do esquerdo, dando sustentação e balanço ao corpo⁶³, que calça uma espécie de par de botas – as quais não é possível definir se são abertas ou fechadas nos dedos – marrom-claras ou amarelas, tem cabelos castanhos presos e segura com as duas mãos um papiro aberto. Seu olhar está voltado para o papiro em suas mãos.

Logo após esta segunda figura apresenta-se uma terceira, também antropomórfica feminina, mas em idade adulta, usando veste drapeada lilás ou púrpura e bege, sentada em uma espécie de banquetta forrada com tecido amarelo ou dourado, segurando um papiro fechado com a mão esquerda. Os dedos indicador e médio de sua mão direita estreitam a orelha direita da figura anterior. A figura

⁶² O ambiente recebe este nome em função dos três sofás (*klinai*) dispostos próximos às paredes do local (AD79eruption, Glossary, [entre 2012 e 2017]).

⁶³ Posição assemelhada a do *Doríforo*, escultura de Policleto que definiu o cânone das proporções do corpo humano.

parece usar pequenos brincos, e apenas parte de sua perna direita é visível. Seu olhar, na diagonal da direita para a esquerda e de cima para baixo, parece estar voltado para o horizonte, sem foco especial.

A quarta figura apresentada é antropomórfica feminina e está de pé, usando uma espécie de blusa bege ou dourada e saia púrpura, a qual possui abertura na parte de baixo que permite ver as pernas da mesma do joelho pra baixo. A figura calça uma espécie de sapatos fechados com cordas e seus pés – o direito levemente levantado em posição dobrada e o esquerdo esticado e posto totalmente no chão – indicam movimento para frente, da esquerda para a direita da imagem. Seus cabelos estão presos em coque e sua cabeça está adornada com uma tiara de ramos; também possui duas pulseiras finas em cada antebraço. Com a mão esquerda segura uma bandeja que contém o que parece ser pão fatiado e com a direita parece segurar um ramo de alguma planta que não se pode identificar. Seu olhar está voltado para fora da imagem, como se observasse o espectador da obra. Esta figura parece fazer a transição para o que seria a segunda cena da narrativa da obra.

A quinta figura é antropomórfica feminina e está de pé, um pouco curvada para a frente, e está usando uma espécie de vestido drapeado amarelo ou dourado com um tecido púrpura preso à cintura, em seu vestido, tecido este que lhe cobre as pernas e os pés e, ainda, uma espécie de caixa de madeira que a figura carrega com as duas mãos. Seus cabelos estão semipresos e seu olhar está voltado para a sétima figura.

Em seguida, apresenta-se uma figura antropomórfica feminina usando vestido drapeado bege ou amarelo e lenço de mesma cor, com detalhes de listras púrpura. Por sobre o lenço está uma tiara de ramos. A figura está sentada em uma espécie de banquetta coberta com tecido amarelo ou dourado com detalhe de uma faixa púrpura na extremidade, a qual está posta sobre um tablado de madeira. Com a mão esquerda a figura segura uma das pontas do tecido púrpura que encobre a caixa carregada pela quinta figura; sua mão direita está colocada em posição para ser lavada pela sétima figura, a seguir. Seu olhar está voltado para as costas da oitava figura, a ser citada, mas parece estar perdido no horizonte, sem foco especial.

A sétima figura também é antropomórfica feminina e está de pé, trajando um vestido drapeado púrpura com decote e um cinto logo abaixo dos seios. Há um

detalhe em amarelo ou dourado abaixo do cinto e há um outro tecido drapeado púrpura – ou talvez a cauda do próprio vestido – que envolve o corpo da figura do ventre para baixo. A figura apresenta duas marcas no braço direito que se assemelham às pulseiras da terceira figura. Seus cabelos castanhos estão presos e uma tiara de ramos adorna sua cabeça. A figura parece usar um colar fino no pescoço. Seu olhar está voltado para a mão direita da sexta figura, sobre a qual ela entorna uma pequena jarra d'água, água que é aparada por uma bacia (assemelhada ao artefato que a quinta figura carrega) posta sobre o que parece ser uma mesa de espessura fina. A figura parece estar sobre um tablado, mais baixo do que o tablado onde se encontra a sexta figura. Fecha-se, assim, o que parece ser a segunda cena da narrativa.

A terceira cena da narrativa é aberta por uma figura que parece estar conectada à cena anterior. A oitava figura é a primeira antropomórfica masculina que se apresenta na imagem e está nua e de pé, levemente curvada para frente no sentido da esquerda para a direita. Tem sobre o ombro esquerdo um tecido longo drapeado púrpura que cai até sua perna direita (que é parcialmente escondida pelo pano). Seu pé direito parece estar na ponta do mesmo tablado em que se encontra a sétima figura, enquanto o esquerdo está sobre uma espécie de tablado com pilastra acoplada, na qual a figura pousa uma lira, que segura com a mão direita, enquanto bate nas cordas com a esquerda. O rosto da figura é envelhecido; seus poucos cabelos – a figura é praticamente calva na parte de cima da cabeça –, a barba volumosa e as sobrancelhas são claros, provavelmente acinzentados ou brancos. A figura também usa uma espécie de tiara de ramos e está descalça.

Em seguida, apresenta-se a nona figura, antropomórfica masculina infantil, que possui cabelos curtos castanhos e orelhas pontudas, e está sentada de lado, aparentemente em um grande bloco de pedra, com duas vestes púrpuras – uma sobre a outra. A figura segura com as duas mãos uma espécie de flauta de madeira e seu olhar de soslaio vai em direção à décima terceira figura. Ao lado desta, também sentada de lado na pedra, está outra figura antropomórfica masculina infantil de cabelos castanhos e curtos e orelhas pontudas, trajando veste feita com tecido púrpura. A mão direita desta figura está apoiada sobre a pedra, enquanto a esquerda vai de encontro à décima primeira figura, que é um animal, provavelmente uma cabra. Seu olhar está voltado para o animal que acaricia; o animal, por sua vez,

de cor marrom clara, parece lambe-los os dedos. A décima segunda figura faz parte deste conjunto: é uma figura animal assemelhada a um bode, de cor preta, com chifres, e que parece olhar para fora da imagem, em diagonal, da direita para a esquerda e de cima para baixo.

Fechando esta cena, a décima terceira figura, uma figura antropomórfica feminina de pé trajando vestido drapeado bege ou amarelo, que estica sobre si mesma um tecido púrpura, formando uma espécie de “concha”. Parece usar brincos e possui pulseira no pulso e bíceps do braço esquerdo. A mão esquerda está totalmente aberta, com a palma voltada em diagonal em relação a quem vê o afresco. O olhar da figura está voltado da esquerda para a direita e parece não focalizar algo específico. Suas pernas estão abertas, com o pé direito posicionado um pouco mais à frente do esquerdo; a perna esquerda, inclusive, está esticada, justamente por estar mais atrás, indicando movimento. Nos pés a figura tem uma espécie de sandálias abertas, presas por tiras. Seus cabelos castanhos parecem estar semipresos.

Iniciando a quarta cena, que está representada na parede leste (Fonte 1b), apresenta-se uma figura antropomórfica masculina envelhecida, de cabeça adornada com uma tiara de ramos, com barba, sobrancelha e cabelos brancos, que está sentada sobre o que parece ser um bloco de pedra e está com o abdômen descoberto; do ventre para baixo, a figura está coberta por um manto púrpura, e não é possível ver os seus pés. Seu braço esquerdo parece estar junto ao corpo, mas o direito estende-se para a frente, segurando uma vasilha de cor branca, a qual dá o conteúdo de beber à décima quinta figura. Seu olhar e rosto estão voltados para o lado esquerdo da imagem, mas não parecem estar focados em algo específico.

A décima quinta figura é antropomórfica masculina jovem e está curvada para a frente da imagem; parece beber o conteúdo da vasilha segurada pela figura anterior. Está coberta parcialmente por um manto púrpura e segura, com a mão esquerda, o fundo da vasilha. Não é possível ver onde pousa seu braço direito nem os seus pés. A décima sexta figura, logo atrás desta, é também uma figura antropomórfica masculina jovem, parcialmente coberta por um manto amarelo – o qual mantém pousado sobre o braço esquerdo –, que tem o olhar em diagonal voltado para fora da imagem – mas que não parece focar nada específico – e segura com a mão direita, à altura da cabeça da décima quarta figura, uma máscara, a qual

possui a face de um homem parcialmente careca, com barba, cabelos e sobrancelhas brancas, olhos e boca arregalados.

A décima sétima figura é a figura central da obra, com a qual os presentes no recinto se deparavam primeiramente ao entrarem no *triclinium* pela porta principal (Plano 1) – vindos da *Exedra*, isto é, de um recesso semi-circular localizado à fachada da residência (AD79eruption, Glossary, [entre 2012 e 2017]), e adentrando o *triclinium* a partir de P2. A partir desta figura é que o visitante percorre o olhar, para a esquerda e para a direita, e percebe que o afresco apresenta uma sucessão de imagens conectadas e que o que primeiramente ele vê é o argumento essencial da narrativa. Trata-se de uma figura antropomórfica masculina, de cabelos castanhos adornados com uma tiara de ramos, que está com as nádegas encostadas em uma espécie de banco ou banquetta de madeira, com as costas pousadas sobre das pernas da décima oitava figura e o torso voltado para a frente da imagem. O braço esquerdo da figura também está sobre as pernas da décima oitava figura, enquanto o direito o leva dobrado para trás da cabeça, de modo a encostar também na figura a seguir. O olhar da figura está voltado para cima, da esquerda para a direita, e pode-se dizer que possivelmente focalizasse o rosto da próxima figura – atualmente impossível de ver devido à uma grande rachadura no afresco – em expressão de êxtase; corroborando esta expressão, sua boca está entreaberta. A figura está quase totalmente descoberta, exceto por um manto púrpura que cobre seus genitais e a perna direita totalmente deixando o pé direito e a perna esquerda à mostra. No pé esquerdo da figura pode-se ver uma sandália de tiras adornada por uma pedra; o pé direito não está calçado, embora seja possível ver uma tornozeleira em sua canela direita. Encostado na banquetta e na própria figura, encontra-se um cetro, adornado por um laço amarelo ou dourado e envolto em folhas que parecem ser de videira, assemelhadas às da tiara da décima quarta figura.

Infelizmente, pouco se pode dizer a respeito da décima oitava figura, tendo em vista que boa parte do afresco está danificada justamente nesta região. O que se pode afirmar é que uma figura antropomórfica apresenta-se sentada em uma espécie de cadeira, banco ou trono de madeira pousado sobre um tablado, também de madeira, na frente do qual está a sandália direita perdida pela figura anterior. A figura traja uma veste dourada e púrpura e mantém o braço direito ao redor do

pescoço da figura anterior, permitindo que se veja uma pulseira neste braço, enquanto a esquerda segura o que parece ser um pedaço de pano púrpura, que parece voltar para a figura anterior. É possível ver apenas seu pé esquerdo, que parece estar calçado com uma sandália dourada.

A quinta cena da narrativa (Fonte 1c) se abre com uma figura antropomórfica feminina de joelhos, voltada para a direita. Seus braços estão voltados também para a direita, o esquerdo mais acima, e ambos parecem querer envolver ou descobrir o objeto apresentado a seguir. A figura parece usar uma veste amarela ou dourada com uma espécie de detalhe em púrpura que a envolve, além de uma espécie de lenço ou chapéu de mesmas cores. Seu olhar está voltado para a direita e para cima, sem focalizar algo específico. A seu lado está representado um grande bastão de madeira, posicionado da esquerda para a direita e de cima para baixo, como se estivesse conectado à figura anterior. O objeto o qual a figura tenta envolver com os braços não é visível, pois está coberto por um manto púrpura com as bordas douradas.

Não se pode dar grandes detalhes a respeito da vigésima figura, tendo em vista que a mesma também foi bastante danificada devido à degradação do afresco nesta parede. Pode-se dizer, apenas, que constituía-se de uma figura antropomórfica que trajava veste de cor bege e estava posicionada próxima ao que parece ser uma grande pedra.

A sexta cena da narrativa apresenta a vigésima primeira figura, a qual é uma figura antropomórfica feminina alada, coberta dos genitais para baixo por um manto curto dourado com listras púrpuras que lhe cobre até metade das coxas. Seus pés estão calçados por botas de cor marrom-clara ou dourada, e sua perna esquerda está à frente da direita; seu torso está voltado para a direita, estando seu braço esquerdo levantado e a mão espalmada para a esquerda e para cima, enquanto seu braço direito segura, atrás de sua cabeça, uma espécie de vara comprida e fina. Seus cabelos castanhos estão presos em um coque, suas asas estão abertas e seu olhar está voltado para a direita, sem focalizar nada em particular.

Encontrada já na parede sul do *triclinium* (Fonte 1d), a vigésima segunda figura é antropomórfica feminina e está de joelhos, com o corpo quase inteiramente descoberto, exceto por um manto de cor marrom ou púrpura que lhe cobre os genitais, as pernas e parte das costas. Seus cabelos castanhos parecem estar

soltos e seus braços estão cruzados à frente do corpo, pousados sobre o colo da figura a seguir. Seus olhos, voltados para baixo, estão fechados; parece, inclusive, mostrar resignação diante do castigo que supostamente a figura anterior lhe impõe.

A vigésima terceira figura é uma figura antropomórfica feminina que está sentada – não se pode ver onde – e parece consolar a figura anterior, pousando a mão esquerda sobre seus cabelos e a direita em algum lugar de suas costas. Esta figura apresenta-se vestindo um traje de cor bege e tem os ombros descobertos. Não se pode ver seus pés. Seus cabelos estão cobertos por uma espécie de touca de cor verde escura ou dourada.

A sétima cena apresenta uma figura antropomórfica feminina de pé, com o tronco ligeiramente voltado para a esquerda, trajando uma veste púrpura. A figura parece manter os braços voltados para a frente segurando um cetro longo e fino com a ponta superior adornada por folhas de videira – não se pode ver com exatidão devido à posição da figura seguinte. O rosto e olhar da figura estão voltados para a esquerda, embora não pareça que focalizem algo em particular. A figura a sua frente, a vigésima quinta, é uma figura antropomórfica feminina que está de pé, totalmente nua, de costas para a frente da imagem, com um pano dourado ou amarelo que parece esvoaçar conforme seus movimentos; parte deste pano aparece próxima ao pescoço da figura anterior. A figura apresenta dois objetos, um em cada mão, que parece fazer se chocarem; seus braços estão erguidos e meio dobrados acima da cabeça. Seus pés estão descobertos e o esquerdo está atrás do direito; ambos os calcanhares estão fora do chão. A figura indica movimento.

A oitava cena, também representada na parede sul (Fonte 1e), apresenta primeiramente um figura antropomórfica masculina infantil e alada, que está nua e de pé sobre uma espécie de tablado de madeira. A figura segura em suas mãos um espelho ou pequeno quadro em formato retangular e pequeno. As asas da figura estão abertas e sua perna direita está cruzada à frente da esquerda; ambos os calcanhares não tocam o chão.

A vigésima sétima figura é antropomórfica feminina e está de pé sobre um tablado de madeira, vestindo um traje inteiramente púrpura, que lhe cobre quase totalmente, exceto pela cabeça e o braço direito; sua mão direita segura uma mecha do cabelo da figura a seguir. A figura possui cabelos castanhos presos em coque e parece usar um colar fino no pescoço. A figura à sua frente está sentada de lado,

com o torso voltado para frente, em uma espécie de banco ou banquetta de cor branca posta sobre um tablado de madeira e veste um traje de cor amarela com detalhes brancos. Seu braço direito está erguido para cima e sua mão está na altura de seu pescoço, segurando uma mecha de seu cabelo; seu braço esquerdo está totalmente erguido até a altura do topo da cabeça, do qual sua mão esquerda segura boa parte do cabelo. Pode-se ver um bracelete e uma pulseira no braço esquerdo e uma pulseira no braço direito da figura. Seu pé esquerdo está descoberto e descalço.

A última cena do afresco (Fonte 1f) é composta por duas figuras: a primeira, a vigésima nona, é uma figura antropomórfica masculina infantil alada, que está de pé sobre um tablado de madeira com as asas abertas e parcialmente encostada em uma espécie de pilastra de madeira posicionada atrás do tablado. A figura está com o braço direito sobre a pilastra e com o punho dobrado abaixo do queixo; sua mão está fechada. O braço esquerdo está dobrado junto ao corpo e em sua mão segura um instrumento que não se pode identificar. Sua cabeça e olhar estão voltados para cima e para a esquerda, como se observasse a vigésima sexta figura. A segunda figura da última cena, que encerra o afresco, é uma figura antropomórfica feminina que está sentada em uma espécie de poltrona branca, na qual estão posicionadas almofadas ou tecidos no braço direito. A figura está com o torso ligeiramente curvado para a esquerda, assim como seu olhar – que parece focalizar o horizonte – e sua cabeça. A figura traça uma vestimenta de cores amarela e púrpura e está adornada com um colar fino no pescoço, uma pulseira no braço esquerdo, um anel no dedo anelar esquerdo, duas pulseiras no braço direito e um manto que lhe cobre os cabelos, de mesma cor da vestimenta. Apenas seu pé esquerdo é visível e parece estar calçado com uma espécie de bota fechada. Seu braço direito está dobrado e seu cotovelo posicionado sobre as almofadas ou tecidos; sua mão, parcialmente dobrada, serve de apoio ao queixo e à bochecha direita. Já o braço esquerdo está estendido para as almofadas e seus dedos tocam o manto que lhe cobre a cabeça e, parcialmente, os braços.

A tarefa de buscar chaves de interpretação em uma obra tão grandiosa e gigantesca parece complexa, inicialmente. Contudo, a própria disposição do afresco no *triclinium*, a qual privilegia o vislumbre de uma imagem em particular assim que o visitante adentra o recinto, dá pistas do que parece ser o assunto principal do

afresco: as características da imagem central da obra permitem identificá-la com o deus Dioniso. Ainda que a imagem não estivesse legendada, justamente por suas características recebeu o nome de *Mistérios Dionisíacos*; a iconografia da divindade apresenta-a, reiteradamente, como uma figura antropomórfica masculina jovem, geralmente sem barba, por vezes trajando pele de leopardo (ou na presença do animal) ou robe (*chiton*) e uma capa (*himation*), que possui um cetro com uma pinha na ponta adornado por ramos de videira (chamado *thyrsos*), uma coroa de hera à cabeça, um recipiente de bebida (*kantharos*) e vinhas⁶⁴. Geralmente a divindade está acompanhada de outras duas figuras: uma figura antropomórfica feminina, jovem, e uma figura antropomórfica masculina, idosa, com poucos cabelos, barba branca, orelhas pontiagudas e ar ébrio. Estas figuras tratam-se, respectivamente, de Ariadne, esposa de Dioniso, e Sileno, amigo da divindade e seu pai de criação.

Dos deuses olímpicos, Dioniso – também chamado Baco (*Bakchos*) tanto por gregos quanto por romanos – tem um dos mais peculiares históricos da mitologia, o qual é imperioso conhecer não apenas para que se compreendam os elementos do afresco em questão, mas também o próprio imaginário da população pompeiana, que se dignou a apresentar o deus não apenas em pinturas, mas em mosaicos e outras obras e que, pode-se dizer, mantinha um padrão de vida que compactuava com as práticas relacionadas ao deus⁶⁵. Filho de Zeus e da princesa de Tebas Sêmele, Dioniso teve de terminar seu desenvolvimento no interior da coxa do pai, devido à morte precoce de sua mãe quando esta já se encontrava grávida. A esposa de Zeus, Hera, enganou Sêmele para que ela solicitasse ao deus que este aparecesse em sua presença como fazia à frente de sua esposa; preso por juramento, o soberano do Olimpo se mostra em toda a sua glória, sendo a princesa tebana consumida pelo calor dos raios do deus (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 4.2-3). Dioniso completou seu desenvolvimento na coxa de Zeus e, assim que nasceu, foi confiado pelo pai ao deus Hermes⁶⁶, que o entregou à Ino, irmã de Sêmele, e a seu

⁶⁴ Outros instrumentos, utensílios, pessoas e animais podem ser apresentados junto a Dioniso, como se verá a seguir.

⁶⁵ Considerando-se o ideal epicurista da cidade, mantido pelos cidadãos mais abastados.

⁶⁶ Hermes é uma divindade relacionada à astúcia, que atua como arauto e mensageiro dos deuses, sendo também responsável por guiar as almas para o submundo. É conhecido também por usar sandálias aladas (HESÍODO, *Teogonia*, 939; *Hino Órfico 28 a Hermes*).

marido, Atamas, para que o criassem como uma menina. Hera, enraivecida, levou o casal à loucura, o que os fez assassinar seus próprios filhos e cometerem suicídio (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 4.3). Com a intenção de proteger o filho, Zeus o transforma em um carneiro e pede novamente a Hermes que o leve às ninfas do Monte Nysa – daí a origem de seu nome e, também, o motivo pelo qual o carneiro é um de seus animais sagrados –, para que estas o criassem (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 4.3). Sua educação, portanto, partiu das ninfas, e também de Sileno, uma divindade antiga e rústica ligada à feitura do vinho e à embriaguez. O apego de Dioniso a Sileno era tão grande que, quando estiveram viajando pela Frígia (região centro-oeste da Anatólia, atual Turquia), o velho deus se perdeu e foi capturado pelo Rei Midas, que o tratou com hospitalidade; como recompensa, Baco deu a Midas o poder de transformar tudo o que tocasse em ouro (OVÍDIO, *Metamorfoses*, XI, 85-145).

Quando cresceu, Dioniso também foi enlouquecido por Hera, o que o fez vagar por vários países do mundo, entre eles o Egito, a Síria e a Frígia; foi, nessas andanças, o descobridor da vinha (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 5.1). Na Trácia (região do sudeste da Europa, entre a Grécia, a Turquia e a Bulgária), o deus não foi bem recebido pelo rei da Edônia, Licurgo, e acabou por ter seu séquito – composto por mulheres chamadas Bacantes ou Mênades, além de seres das florestas como pãs e sátiros – preso pelo governante, enquanto a divindade fugiu para o mar, buscando refúgio com Tétis, divindade marítima mãe do herói Aquiles (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 5.1). A Edônia acabou por deixar de dar frutos e Licurgo enlouqueceu, matando seu próprio filho (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 5.1); apesar disso, Dioniso declarou que a terra permaneceria estéril até que Licurgo morresse, e os cidadãos da Edônia acabaram por prendê-lo, enquanto a divindade encarregou-se de esquartejá-lo utilizando cavalos (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 5.1). Ao retornar a Tebas, as mulheres da região foram levadas a abandonar suas casas e celebrar os ritos do deus; o rei Penteu, que espiou as festividades, foi tomado por sua própria mãe, Agave, como um animal e rasgado em pedaços, o que é narrado ao longo de toda a tragédia *As Bacantes*, de Eurípides e também na obra

Biblioteca (III, 5.2), datada entre os séculos I e II d.C., de Pseudo-Apolodoro⁶⁷. Após convencer os tebanos de que efetivamente era um deus, Dioniso chega a Argos: como seus moradores se recusavam a reconhecê-lo como divindade, enlouqueceu as mulheres da região de forma que estas matassem seus próprios filhos e comessem sua carne (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 5.2).

A história de Dioniso faz constantes paralelos com a história daqueles que cruzaram seu caminho. O próprio deus foi enlouquecido por Hera, em primeira instância; após, aqueles que se recusavam a reconhecê-lo ou a tratá-lo com o devido respeito eram, igualmente, enlouquecidos. Em todas as suas viagens, aqueles que o receberam bem foram gratificados, principalmente, com vinho e videiras. O historiador grego Diodoro Sículo (ca. 90 a.C. – 30 a.C.) também afirmou em seu *The Library of History* (III, 62) que o corpo de Dioniso foi cortado e jogado em um caldeirão pelos Titãs; segundo esta versão, Deméter, divindade da agricultura, o teriam reconstituído e curado. Portanto, o desmembramento, visto em sua história com Licurgo e Penteu, faz um eco em sua própria história.

A respeito de Ariadne, a mitologia apresenta diversas versões sobre seu encontro e casamento com Dioniso. A mais famosa história a coloca como filha do rei Minos de Creta e relata a ajuda de Ariadne ao herói Teseu quando este adentrou o labirinto da cidade para matar o Minotauro, criatura híbrida entre homem e touro habitante de um labirinto, a quem era oferecido um sacrifício regular de jovens (DIODORUS SICULUS, *The Library of history*, IV, 61.4). Após derrotar o monstro, Teseu zarpou com Ariadne para a ilha de Naxos e a abandonou enquanto ela estava

⁶⁷ O autor de *Biblioteca* por diversas vezes é confundido com o gramático e historiador Apolodoro de Atenas (180 a.C. – 119 a.C.). De acordo com a entrada “Apollodorus, Library” contida na *Perseus Encyclopedia* (A.13.apollodorus, [entre 1985 e 2017]), afirma-se que Apolodoro de Atenas não poderia ser o autor da *Biblioteca*, uma vez que “o texto que possuímos cita um autor romano, Castor, o analista, que foi um contemporâneo de Cícero no primeiro século a.C.. Já que não há razão para duvidar que esta passagem pertence à *Biblioteca*, o texto que temos foi composto pelo menos um século depois do histórico Apolodoro de Atenas estar em seu auge. O real autor da *Biblioteca* de Apolodoro é, então, desconhecido. A opinião dos estudiosos, argumentando sobre a linguagem usada pelo texto, geralmente coloca a *Biblioteca* no primeiro ou segundo séculos d.C.” (Tradução minha). Outro motivo pelo qual se afirma que Apolodoro de Atenas não é o autor da *Biblioteca* é o fato de que “[...] enquanto Apolodoro de Atenas parece ter interpretado os mitos de acordo com as tendências intelectuais de sua época, o autor da *Biblioteca* relata seus mitos com pouca interpretação e frequentemente faz uso de fontes muito antigas e conservadoras” (A.13.apollodorus, [entre 1985 e 2017]. Tradução minha). Nesta dissertação, a tradução do autor utilizada a cita como Apolodoro para respeitar a versão utilizada.

adormecida – ou Dioniso a teria roubado do herói (DIODORUS SICULUS, *The Library of history*, IV, 61.5). Dioniso, então, tomou Ariadne como sua companheira e Zeus, compadecido da natureza da esposa do filho, tornou-a imortal (HESÍODO, *Teogonia*, 947-949). Ariadne é a companheira oficial de Dioniso, e aparece constantemente ao lado dele, assim como na companhia de Sátiros e Mênades.

Sobre os ritos relacionados a Dioniso, procissões fálicas e competições em sua honra eram realizadas por toda a Grécia. Segundo Walter Burkert (1991, p. 17), “Dioniso, o deus do vinho e do êxtase, era adorado por toda a parte; de fato, qualquer um que bebesse podia alegar que era seu seguidor”. De Heródoto (*História*, II, 49. Grifos meus) extraem-se informações a respeito do início de seu culto:

Parece-me que Melampo [um vidente mítico], filho de Amitáon, possuía um grande conhecimento dessa cerimônia sagrada [da festa de Baco]. Foi ele, com efeito, quem instruiu os Gregos sobre o nome Baco e sobre as cerimônias do seu culto, e *introduziu entre eles o cortejo do falo*. Transmitiu-lhes esse rito sem que tivesse, contudo, explicado sua exacta significação; mas os sábios que vieram depois dele explicaram-na com toda clareza. [...]

Depreende-se, portanto, que na procissão de Dioniso carrega-se um falo. Considerando Heródoto ter escrito as suas *Histórias* durante o século V a.C., percebe-se a antiguidade da prática, arraigada entre os helenos, segundo informações coletadas pelo historiador.

Ainda a respeito do culto a Dioniso, cabe ressaltar que, de acordo com seu histórico, o deus foi purificado por Rhea durante sua viagem à Frígia e o ensinou os *mistérios*. *Mistério* é, frequentemente, o nome dado a alguns cultos antigos; há, entretanto, certa confusão sobre o que de fato é um *mistério*, associando-o somente à dimensão secreta do rito. Sobre esta questão, Walter Burkert (1991, p. 19-20), a respeito dos *mistérios* antigos, afirma:

Nas línguas modernas, a palavra *mistério* é usada principalmente no sentido de “secreto” [...]. De fato, o caráter secreto constituía um atributo necessário dos mistérios antigos, manifestando-se sob a forma da *cista mystica*, uma cesta de madeira fechada por uma tampa. Mas essa definição não é suficientemente específica. Nem todos os cultos secretos são mistérios; o termo não se aplica à magia privada nem às complexas hierarquias sacerdotais com acesso restrito aos locais ou objetos sagrados. É também absolutamente enganador associar os mistérios ao misticismo em sua verdadeira acepção, qual seja, a transformação da consciência por meio da

meditação, da ioga ou vias equivalentes. Foi apenas através de um desenvolvimento complexo das metáforas platônicas e cristãs que a palavra *mystikos* veio finalmente a adquirir esse significado [...]. Mais reveladora é a tradução latina estabelecida de *mysteria*, *myein*, *myesis* como *initia*, *initiare*, *initiatio*, que introduziu a palavra e o conceito de “iniciação” em nossa linguagem. Seguindo esta linha, temos que os mistérios são cerimônias de iniciação, cultos onde a admissão e a participação dependem de algum ritual pessoal, a ser executado sobre o iniciante. Esse caráter de exclusividade é acompanhado pelo segredo e, na maioria dos casos, por um cenário noturno.

Burkert esclarece, então, o que efetivamente é um *mistério*: uma cerimônia de iniciação que demanda um ritual pessoal. Ser secreto é apenas uma de suas características, característica esta que nem chega a arriscar o estatuto do *mistério*:

[...] não se deve trair um mistério, mas nem poderia ser realmente traído, porque, dito em público, pareceria sem sentido; assim, as violações do segredo que de fato ocorriam não prejudicavam as instituições, mas a preservação do segredo contribuía largamente para o prestígio dos cultos mais sagrados. (BURKERT, 1991, p. 21-22).

Isto é, se mantém o *mistério* secreto como forma de prestígio dos cultos; isto não quer dizer que não se pudesse expressar o *mistério* ou, como feito em Pompeia, representá-lo em um afresco. O fato de ser um *mistério* não impede que o mesmo seja apresentado na parede do fiel. Além disto, cabe ressaltar que, ainda que fosse uma iniciação, o *mistério* não era obrigatório:

[...] existem formas de um culto “normal” ao lado dos mistérios, ou seja, o culto para os não-iniciados [...]. Havia festas anuais em datas fixas; solicitavam-se e aceitavam-se oferendas privadas sem restrições [...]. Em todo caso, os mistérios devem ser vistos como uma forma especial de culto prestado no contexto mais amplo da prática religiosa. Portanto, não é apropriado o uso da designação “religiões de mistério”, como nome geral e exclusivo para um sistema fechado. (BURKERT, 1991, p. 22-23)

Portanto, para ser um fiel a Dioniso não era necessário passar pela cerimônia de iniciação; havia formas de participar das celebrações em honra à divindade sem ser um *mystes*, um iniciado. Desta forma, não se sustenta a afirmação de que existam religiões de mistério, pois o *mistério* não é um dogma. Burkert (1991, p. 23) ainda afirma que

no mundo antigo, [...] os mistérios não eram absolutamente obrigatórios e inevitáveis; havia um elemento de escolha pessoal, uma decisão individual

em cada caso. A iniciação não era inelutavelmente prescrita pela pertença tribal ou familiar. Embora existisse, evidentemente, uma certa pressão da tradição familiar, os jovens poderiam resistir a seus pais [...]. É claro que também havia propostas diretas, havia uma propaganda dos sacerdotes de iniciação: “É valioso adquirir este conhecimento”. Mas muitos hesitaram.

Havia, portanto, uma tentativa de aliciamento por parte das classes sacerdotais para a iniciação e também uma influência familiar para que os jovens fossem iniciados segundo as crenças de seus antepassados, mas o *mistério* era uma escolha totalmente individual.

Assim, começa a se delinear uma interpretação interessante a respeito do que é apresentado no afresco *Mistérios Dionisíacos*. Primeiramente, considerando-se o significado da palavra *mistério*, tem-se que o afresco representa uma cerimônia de iniciação, na qual há um rito de passagem dos conhecimentos dos *Mistérios Dionisíacos* de alguns praticantes do culto para outros. Isto fica evidente porque a narrativa se abre com mulheres mais velhas conduzindo uma menina à leitura de um papiro. Por serem secretas, as doutrinas do rito não eram escritas, mas transmitidas e aprendidas oralmente; assim, o escrito poderia se tratar de um poema em honra a Dioniso, como um hino homérico ou órfico de leitura cadenciada, possível de ser realizada em conformidade com a musicalidade do rito.

Logo após esta cena, uma mulher mais velha lava-se, talvez expurgando-se, limpando-se, para a prática do culto; a seu lado, uma outra mulher traz a esta que se lava uma caixa de madeira fechada, tapada por um manto púrpura: provavelmente uma *cista mystica*, conforme citação de Walter Burkert. As figuras a seguir – um Sileno tocando lira, as crianças com orelhas pontudas – possivelmente sátiros –, os animais e a mulher dançando – compõem o que parece ser uma parte das celebrações em honra de Dioniso, uma vez que as figuras são apresentadas com instrumentos que remetem à divindade. O mesmo acontece com o outro Sileno, apresentado a seguir, que dá de beber a um jovem – o vinho, sempre associado ao deus –, enquanto outro rapaz segura uma máscara teatral, também associada a Dioniso.

A presença da própria divindade na imagem – e de sua consorte, Ariadne, que sempre o acompanha – demonstram que o *mistério* coloca o iniciado em contato direto com o deus, o que é, justamente, o objetivo do rito. A figura a seguir parece preservar o que quer que esteja coberto pelo manto púrpura em sua frente; sendo

púrpura o manto, naturalmente deve se tratar de algo divino, algum símbolo de Dioniso. Como visto anteriormente, o falo era carregado durante a procissão do deus e, dadas as proporções do item coberto, pode-se inferir que o mesmo seja um falo. Este apogeu místico, dado pelo encontro com a divindade, é inaugurado e propiciado pela leitura de um texto, o que contrasta com as narrativas anteriores a respeito dos rituais dionisíacos: Eurípides salienta n'As *Bacantes* (217-220. Grifos meus) que as “[...] mulheres abandonam os lares, / fingindo-se inspiradas por Baco. / *Entram em plúmbeos montes, coreografam danças; / pelo neodâimon, por Dioniso [...]*”; portanto, os mistérios eram inicialmente realizados em ambiente rural, rústico, não civilizado. A peça narra a história de Penteu despedaçado pelas mulheres por apresentar-se contra esse dionisismo histórico em que as mulheres fugiam para as montanhas para dançar, beber e entrar em transe. Em 186 a.C., o Senado romano decretou a proibição da participação em cultos báquicos fora dos limites da cidade, o que indica o medo sentido pelos romanos com relação à perda de controle durante estes rituais. Naquele contexto ritualístico, não havia espaço para a leitura de papiros.

No afresco dos *Mistérios Dionisíacos*, por outro lado, o ritual é iniciado pela leitura, feita por uma criança; é retratado nele um dionisismo de elite, sofisticado – se se considerar a proporção da obra e a extensa *Villa* em que se encontra –, inaugurado pela atividade literária, no qual não há espaço ou necessidade de se deslocar para as montanhas. O dionisismo, como apresentado no afresco, está domesticado, tanto que aparece em um contexto familiar, representado nas paredes de uma sala de jantar e inaugurado por uma figura infantil, ingênua que lê, ao invés de um sacerdote. Isto indica que esse dionisismo apresentado no afresco está pacificado e integrado à ordem familiar, o que não ocorre na narrativa de Eurípides. O fato de Pompeia ser um local de hedonismo, erotismo, está em total acordo com os domínios de Dioniso. Daí advém que a divindade não seja hostilizada na cidade, mas aceita inclusive nos lares dos cidadãos. Portanto, o início da narrativa visual com a figura infantil lendo está em total conformidade com este dionisismo pacificado apresentado em Pompeia.

Quanto à figura alada que aparece a seguir, castigando a próxima figura com uma vara, sabe-se pelos *Hinos Órficos* (69 e 70) que os lamentos de Dioniso são atendidos pelas Erínias, três divindades da vingança e da retribuição que castigam

os criminosos que atentam contra a ordem natural, isto é, aqueles que cometem assassinatos – sobretudo parricídio, por terem nascido das gotas de sangue caídas do pênis cortado de Urano (HESÍODO, *Teogonia*, 154-195)⁶⁸. A iconografia destas divindades as representa como criaturas aladas que enlouqueceram o rei Licurgo quando este prendeu o séquito de Dioniso. O fato de haver apenas uma figura alada no afresco sugere ou que aquela figura possa ser alguma outra divindade não identificada – mas, sem sombra de dúvidas, uma divindade, devido às asas – ou realmente uma das Erínias, já que estas castigavam os mortais das mais variadas formas (OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 416-480).

O flagelo durante a prática não parece ser problemático, uma vez que a mulher flagelada aceita os açoites submissamente. A mulher que a segura não parece, igualmente, preocupada com os machucados, como se toda a situação fosse normal durante o ritual. É interessante ressaltar que o flagelo remete às dores da própria divindade, sofridas durante seu desmembramento. Parece natural que, no culto de Dioniso, seus praticantes experimentem sensações análogas, que evoquem a história da divindade. Daí também advém a dimensão da loucura, experimentada pelos fiéis através da ingestão de bebidas alcoólicas.

A seguir, a figura que segura o *tirso* – nome dado ao cetro normalmente utilizado por Dioniso, adornado por uma ponteira de pinha – poderia representar a própria Ariadne. Infelizmente, a parte do afresco exatamente ao lado do deus está danificada, de forma que não se pode efetivamente comparar aquela figura a esta que segura o *tirso*. No entanto, ambas as figuras estão vestidas com mantos de cor púrpura, e enquanto uma delas recebe o próprio deus em seu colo a outra segura o seu cetro, isto é, um de seus símbolos de poder. Diferentemente da figura que preserva o falo, mas não o toca, esta figura tem o cetro em suas mãos, o que demonstra sua importância e/ou seu lugar acima dos demais em uma hierarquia. À frente da mulher com o *tirso*, uma moça nua dança, mantendo címbalos nas mãos, os quais bate um contra o outro; ela evoca novamente o caráter festivo, libertário,

⁶⁸ Urano (Céu) originou, junto à Gaia (Terra) os Gigantes, os Ciclopes e os Titãs, mas odiava a seus filhos, engolindo-os. Cronos, um dos Titãs, e a mãe tramaram o destronamento de Urano. Protegido pela mãe e com uma foice dada por ela, Cronos ceifou o pênis do pai e jogou-o longe: do sangue caído surgiram as Erínias e da carne, que caíra no mar, surgiu a deusa Afrodite (HESÍODO, *Teogonia*, 154-195).

das festas de Dioniso, e o transe proporcionado pela música. A musicalidade do rito é evidenciada pela quantidade de instrumentos musicais dispostos nas cenas (lira, címbalos), mas também pela cadência coreográfica apresentada pelas figuras, que estão, em sua maioria, em movimento na imagem; há uma atitude coreográfica emanando sobre todo o afresco.

A seguir, parece haver um corte na narrativa: uma mulher aparece sentada em uma cadeira ou banquinho, assessorada por outra, mais velha, que a ajuda a arrumar os cabelos. Duas crianças aladas – dois *putti*, ou dois *Erotes*, isto é, divindades aladas ligadas ao amor – são apresentadas na imagem: uma segura um espelho para que a mulher possa se ver refletida, enquanto a outra a observa admirada. Aparentemente, não há vinculação entre esta cena e as anteriores, a menos que se considere que a mulher sentada possa estar se recompondo após a iniciação aos mistérios de Dioniso. Corroboram esta afirmação as cenas anteriores de mulheres nuas, dançando, carregando instrumentos ao longo da narrativa. A admiração do *putto* em relação à mulher demonstra que, de certa forma, ela está diferente do que era, ou seja, que ela se transformou durante a celebração do deus, embora sua fisionomia pareça essencialmente a mesma. Sobre isso, Walter Burkert (1991, p. 20) salienta que

De um ponto de vista sociológico, a iniciação em geral tem sido definida como uma “teatralização da condição social” ou uma mudança ritual dessa condição. Vistos deste ângulo, os mistérios antigos ainda parecem formar uma categoria especial: não são ritos de puberdade num nível tribal, não constituem sociedades secretas com fortes vínculos mútuos [...], em larga medida a admissão não depende do sexo ou da idade, e *não há nenhuma mudança visível na condição externa dos que passam por tais iniciações. Da perspectiva do participante, a mudança de condição afeta sua relação com uma divindade*; o agnóstico, de um ponto de vista exterior, tem de reconhecer uma mudança pessoal, e não tanto social, um novo estado de espírito através da experiência do sagrado. A experiência se mantém fluida; em contraposição às iniciações típicas que promovem uma mudança irrevogável, os mistérios antigos, ou pelo menos partes de seus rituais, podiam se repetir. (Grifos meus)

Assim, tem-se que os *Mistérios Dionisíacos*, conforme apresentados no afresco, e segundo as afirmações de Burkert, apresentam uma dimensão de autoconhecimento e de vinculação com o divino, e não necessariamente uma obrigação. Daí entende-se porque, a mulher que leva as chibatadas as aceita de forma submissa.

Por fim, o afresco se encerra com uma mulher mais velha, sentada em uma poltrona. A mulher, por sua vestimenta e traços, pode ser identificada com a jovem sentada no banco da cena anterior, o que demonstra uma passagem de tempo. Como esta última imagem fica próxima à entrada da sala e, conseqüentemente, a imagem que se segue a ela, após a porta, é a da Fonte 1a, depreende-se que a narrativa é cíclica, isto é, a criança que é apresentada aos *Mistérios Dionisíacos* no início do afresco é apresentada à história de iniciação desta mulher madura do final; e esta mulher, por sua vez, segue ao começo da narrativa, e ensina à próxima criança os mistérios da divindade e a forma de iniciação. Ou, ainda, considerando-se a figura como uma menina, pode-se inferir que a criança que aparece no início se tornou a mulher madura ao final dele⁶⁹.

Este afresco é um dos poucos registros que dão alguma espécie de vislumbre sobre como os *Mistérios Dionisíacos* se constituíram. Para esta dissertação, é notável o fato de que a iniciação nos mistérios, ao menos no caso desta divindade em particular, se dá através de uma atividade de leitura é bastante importante. Há efetivamente uma conexão divina entre a escrita e a leitura e a divindade; de outro modo, seus ritos não seriam transmitidos também através deste veículo. Além disso, a leitura de certo modo abre a narrativa, o que confere à atividade posição de destaque no afresco. E isto é apresentado por adultos a crianças jovens, o que sugere que tanto uns quanto outros tinham conhecimento para exercer esta atividade ou, no limite, eram ensinados a ler e a escrever para poderem ser iniciados. É notável ainda que, apesar de o afresco mostrar que ao menos uma parte dos ritos relacionados a Dioniso está escrito, não há qualquer documento que o descreva com exatidão: só o que há é este afresco, que suscita tantas dúvidas quanto surpresas.

O fato de o afresco estar disposto em um *triclinium* é significativo, também, de que os donos da residência pretendiam que seus visitantes vissem o afresco – mesmo porque ele ocupa todo o ambiente. Conforme salienta o professor Paul Zanker (1998, p. 18), ser uma residência privada não deve ser indício de que outras

⁶⁹ Mary Beard, John North e Simon Price afirmam em seu *Religions of Rome – Vol. I* que a figura é um menino (1988, p.162).

peças senão os donos e os empregados da casa tinham acesso a ela, e sim o contrário, já que eram frequentes os encontros entre donos de *villae* e seus amigos, sócios e clientes. “Aqui, a arquitetura, decoração e mobiliário contribuíram para os esforços do dono da *Villa* de demonstrar seu *status*, se tornando importantes instrumentos na competição por poder, influência e dinheiro⁷⁰” (ZANKER, 1998, p. 19). Assim, como também salienta Zanker (1998, p. 14), as escolhas decorativas nas residências relacionam-se a “[...] tudo o que se fez *conteúdo* para o ‘discurso’ pelo qual os Romanos expressaram sua identidade⁷¹ [...]”, pois tudo aquilo que o dono da casa mostra aos seus visitantes ele também vê, reiteradamente.

3.1.2 *Alceste e Admeto*

Na Fonte 2 estão representadas sete figuras antropomórficas, quatro delas tendo características masculinas. Quatro figuras estão dispostas em pares atrás de uma mureta assemelhada a um mezanino: a figura mais à esquerda, representada em perfil, tem características femininas e está coberta com um manto marrom até a cabeça – onde está preso por uma espécie de tiara ou borda de cor amarela clara ou dourada com pequenos detalhes marrons de listras –, deixando descoberto o rosto, e olha para cima; a segunda figura, com características masculinas, é representada tendo cabelos e barba brancos, usa um manto branco, olha para a cena se desenrolando abaixo do mezanino e mantém as duas mãos pousadas sobre um possível cajado; a terceira figura, com características femininas, está disposta no mezanino mais afastada da segunda figura, usa um manto de cor amarela ou dourada com bordas azuladas e mantém a mão direita levantada, observando a quarta figura; a quarta figura, à direita da imagem, possui características masculinas, está representada com um halo azulado ao redor da cabeça, tem o peito parcialmente descoberto – no qual se vê um pedaço de manto azulado e a tira atravessada de um carcás carregado às costas –, carrega um pequeno arco de

⁷⁰ Tradução minha do inglês: “Here, architecture, decor, and furnishings all contributed to the villa owners’ efforts to display their status becoming important tools in the competition for power, influence, and money”.

⁷¹ Tradução minha do inglês: “[...] everything that made up the *content* of the ‘discourse’ in which Romans expressed their identity [...]”.

Fonte 2 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 9026. Alceste e Admeto. Pompeia, Casa do poeta trágico, VI 8, 5. Alt. 106-140 cm; larg. 86,5-138 cm; 45-79 d.C.. Encontrado em 22 de janeiro de 1825



Fonte: FACES OF ANCIENT EUROPE, 2011.

madeira na mão direita e mantém o olhar na direção da figura masculina com o manto enegrecido, representada abaixo do mezanino. Acima destas quatro figuras, um pano branco, assemelhado a uma cortina, está parcialmente enrolado.

Abaixo do mezanino, outras três figuras são apresentadas, sendo duas masculinas. A figura à esquerda, nua, tem características masculinas, está sentada sobre uma espécie de mureta e apresenta apenas um manto enegrecido sobre o colo, a partir das coxas; apoiada em seu joelho direito está um instrumento assemelhado a uma bainha de espada. A figura aponta, com o indicador direito, para um papiro aberto nas mãos de uma figura sentada sobre uma espécie de mesa de madeira, e seu olhar está voltado para a figura no mezanino que possui o halo ao redor da cabeça. A figura à direita desta, de características femininas, veste um manto verde de bordas brancas sobre uma espécie de túnica amarela e uma tiara sobre a cabeça, e mantém o olhar no horizonte, na diagonal superior; sua mão esquerda segura o queixo. A figura sentada sobre a mesa tem características masculinas e está nua, exceto por um manto azulado sobre o colo, a partir das coxas, e uma espécie de tiara branca, e segura um papiro aberto com a mão esquerda, enquanto com a direita aponta com o indicador e volta os olhos para a figura à sua frente, a figura masculina também nua.

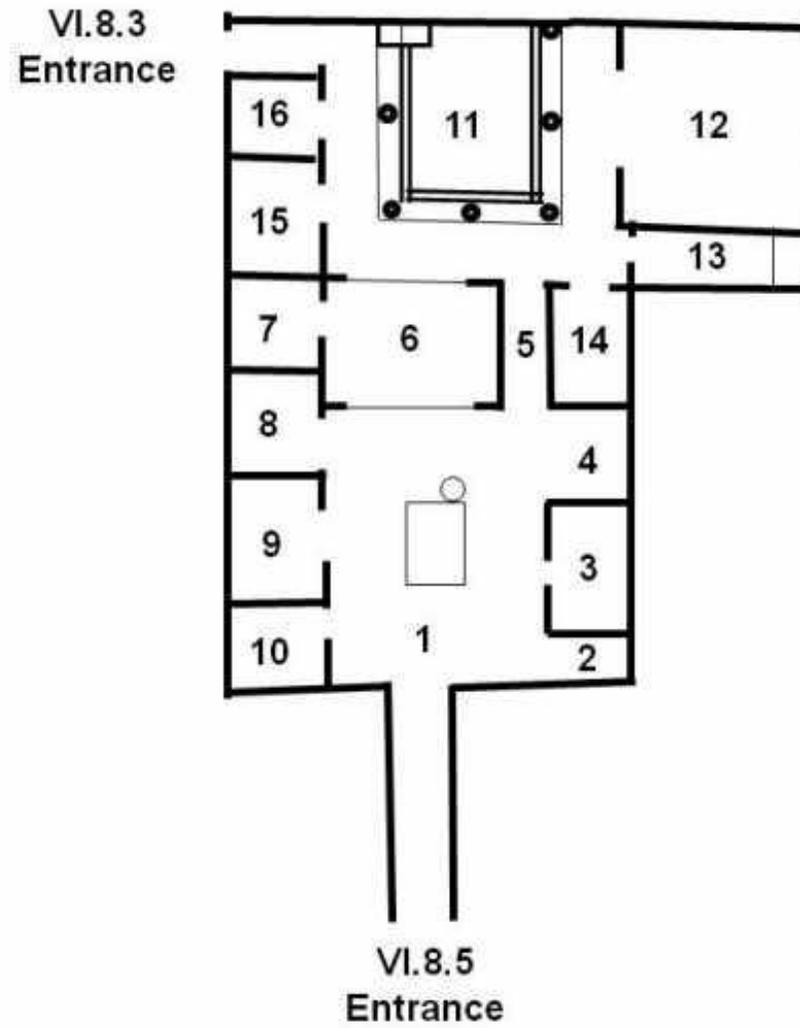
A imagem⁷², encontrada no *tablinum*⁷³ da entrada 5 da Casa do Poeta Trágico (Plano 2), situada na Regio VI, Insula 8, entradas 3-5⁷⁴ em Pompeia, retrata uma cena em que uma mensagem é transmitida aos presentes através da escrita. É representativo disto o fato de que pelo menos uma das figuras aponta para o papiro, objeto que ocupa posição central na imagem. Também é notável nesta cena a presença de uma criatura com estatuto diferente do humano, pois o halo sobre a

⁷² Há divergências entre as dimensões da obra encontradas no inventário do Museu Arqueológico de Nápoles, onde se encontra sob o número 9026, e a obra de Bragantini et al. (2009, p. 334). No inventário do Museu a obra aparece como tendo 140 centímetros de altura e 138 de largura, enquanto Bragantini et al. afirmam que as dimensões são 106 por 86,5, respectivamente.

⁷³ Isto é, a sala central no final do átrio em uma casa romana, usada para armazenar registros (AD79eruption, Glossary, [entre 2012 e 2017]).

⁷⁴ Pompeia é dividida em nove regiões, cada uma delas denominada *Regio*, numeradas com caracteres romanos; cada *Regio*, por sua vez, é dividida em bairros ou quarteirões que recebem, cada um, o nome *Insula*, sendo identificados por números arábicos. Os números arábicos ou letras que seguem são correspondentes às entradas das residências aqui demonstradas; se a residência possui mais de uma entrada, os números e letras delas são separados por um hífen.

Plano 2 – POMPEIINPICTURES, VI.8.5..., Room Plan, 2016. Casa do Poeta Trágico. Os números correspondem aos vários ambientes da casa, sendo o número 6 o *tablinum* no qual a pintura analisada foi encontrada



Fonte: POMPEIINPICTURES, VI.8.5..., Room Plan, 2016.

cabeça de uma das figuras é indicativo de divindade. Compreendendo em conjunto as demais características desta figura com o halo – tronco parcialmente nu, aparência jovem, sem barba, arco de madeira nas mãos e carcás às costas –, é possível identificá-la, segundo os atributos apresentados, como o deus Apolo, odeus – por vezes associado ao Sol⁷⁵, por ser descrito como brilhante – das profecias, da cura, das pragas e doenças, dos oráculos, da música e da poesia e do tiro com arco. A presença de uma divindade olímpica no afresco é fator importante para a sua análise, sobretudo neste caso em que o deus não porta vestimenta de cor púrpura, já debatida nesta dissertação, mas vestes de cores parecidas às das demais figuras que aparecem na obra. Parece evidente que se quis, deliberadamente, apresentar o caráter divino de Apolo a partir não de suas vestes, mas apenas pelo halo em sua cabeça, como se se quisesse fazer o deus se passar por uma pessoa normal, sendo a sua essência identificável apenas por aqueles que vêem a obra – e, portanto, o halo. Com a identificação de Apolo, tem-se uma chave de interpretação para a imagem; é imprescindível, então, buscar na mitologia de Apolo alguma história em que tenha se passado por um mortal ou que tenha estado na companhia de outras pessoas sem apresentar-se em todo o seu esplendor.

De todos os mitos relacionados a Apolo, o único que parece ter qualquer tipo de relação com a curiosidade apresentada no afresco – o fato de Apolo aparecer vestido como um humano qualquer – é a de a divindade ter sido escrava de Admeto, um mortal. O relato mais antigo relacionado ao mortal Admeto aparece na peça de teatro *Alceste*, do tragediógrafo grego Eurípides (ca. 480 a.C. – 406 a.C.). *Alceste* fazia parte de uma tetralogia, sendo a obra final, e foi apresentada nas Dionísias Urbanas – festas religiosas realizadas em Atenas em homenagem ao deus Dioniso – em 438 a.C., o que garantiu a Eurípides o segundo lugar no concurso (RIBEIRO JR., 2000). É a única das quatro peças a que se tem acesso de forma integral; narra a história de Admeto, rei de Feras, na Tessália, e amigo do deus Apolo, que escapou da morte graças ao sacrifício de sua esposa, Alceste, a qual se propôs a morrer em seu lugar (RIBEIRO JR., 2000). Apesar de ser considerada uma

⁷⁵ Segundo Hesíodo (*Teogonia*, 371-374), Hélios é a divindade que personifica o Sol, assim como Selene é a personificação da Lua.

tragédia, a história parece ter um final feliz, pois o herói Hércules luta com o deus da morte Thanatos⁷⁶ e traz Alceste de volta do submundo (RIBEIRO JR., 2000). São personagens da peça Alceste, Admeto, Apolo, Thanatos, Hércules, Feres – pai de Admeto, Eumelo – filho de Alceste e Admeto –, um casal de servos e o coro.

A peça se inicia com o deus Apolo informando a respeito de sua relação com Admeto: Zeus, soberano do Olimpo, fulminou o filho de Apolo, Asclépio, e a divindade vingou-se matando os Ciclopes, que criaram os raios de Zeus. Como punição, Apolo foi enviado para servir a um mortal e, assim, acabou na região da Tessália, onde apascentou os rebanhos de Admeto. Por considerá-lo um homem justo, o deus enganou as Moiras⁷⁷ de modo que elas garantissem que Admeto escaparia da morte se outra pessoa morresse em seu lugar. Apolo diz que sondou os pais de Admeto e seus amigos, mas apenas a esposa dele se dispôs a fazê-lo. Thanatos, por sua vez, chega ao palácio para buscar a rainha, que está morrendo nos braços de Admeto; Apolo tenta persuadi-lo a levar outras pessoas, como os pais de Admeto, de idade já avançada, em vão. Apolo então, valendo-se de seus dons, profetiza a chegada de um homem, enviado por Euristeu à Trácia, que arrebatará a alma de Alceste à força das mãos de Thanatos. Thanatos retira-se, a fim de lançar ao fogo uma mecha de cabelo de Alceste, conforme era costume em sacrifícios.

O coro, representando os habitantes da cidade, se pergunta, à frente do palácio, se a rainha está viva ou morta. Uma serva, então, saindo, informa ao coro que sua ama está morrendo, e relata seus pedidos aos deuses que os filhos sejam felizes. Enquanto isso, dentro do palácio, Admeto tem nos braços a esposa, que o faz jurar não dar a seus filhos uma madrasta. Admeto o promete e Alceste morre; o filho menor, Eumelo, lamenta a morte da mãe. Hércules, então, chega ao palácio de Admeto, a caminho do seu oitavo trabalho⁷⁸, e é recebido pelo coro. Logo Admeto

⁷⁶ Thanatos (Morte) é a personificação da morte não violenta; possui um irmão gêmeo, Hipnos (Sono). Ambos nasceram da Noite (Nix) (HESÍODO, *Teogonia*, 212-213).

⁷⁷ As Moiras são deusas do destino que criam, medem e cortam o fio da vida dos homens. Representam o destino inescapável dos homens, isto é, a finitude, e apresentam-se em número de três: Fiandeira, Distributriz e Inflexível (HESÍODO, *Teogonia*, 217-218).

⁷⁸ Hera enlouqueceu Hércules, um dos filhos bastardos de seu marido, Zeus, com a mortal Alcmena, o que fez com que o herói matasse seus filhos, jogando-os no fogo. Exilou-se, foi requisitar ajuda junto ao Oráculo de Delfos e foi sentenciado a servir por doze anos ao rei de Tirinto e Micenas, Euristeu. Durante o serviço, Hércules deveria executar trabalhos bastante difíceis, considerados

sai do palácio e, percebendo que o rei está de luto, o herói pergunta se algo aconteceu à sua família. Admeto não responde claramente à pergunta, dando a entender que uma mulher muito querida morreu; Hércules tem intenção de procurar hospedar-se em outra casa, mas o rei o impede, solicitando aos servos que acomodem o herói nos aposentos dos hóspedes, que não têm comunicação com o palácio, de onde se escutam os lamentos dos enlutados.

Enquanto Hércules é recebido no palácio e tratado pelos servos, Admeto vai ao cortejo fúnebre. Feres, pai de Admeto, é recriminado por este ao tentar homenagear a rainha, já que o próprio pai não se ofereceu em sacrifício para poupar a nora; Feres responde à altura, chamando o filho de covarde por permitir que a esposa morresse em seu lugar. Admeto, por fim, acaba expulsando o pai do cortejo. Um dos servos, saindo do palácio, reclama do comportamento de Hércules, que pediu hospedagem em uma casa onde todos sofrem. Hércules, saindo, exige que o servo se alegre. Este, então, lhe conta finalmente ser impossível que os servos fiquem felizes porque a falecida era a rainha Alceste. O herói então anuncia que enfrentará Thanatos para recuperar Alceste, como forma de agradecer a hospitalidade de Admeto que, mesmo enlutado, o recebeu.

Após um longo lamento, Admeto permanece à porta do palácio, sem entrar. Aproxima-se, então, Hércules, na companhia de uma mulher, que mantém um véu sobre a cabeça. Encontrando Admeto, o herói o censura por ter mentido e pede-lhe que receba a mulher, enquanto ele vai à Trácia realizar seu oitavo trabalho. Admeto diz não ter coragem de trair a esposa, mas finalmente acaba convencido por Hércules, que afirma ficar ressentido se Admeto não fizer o que pede. Quando o rei finalmente aceita pegar na mão da mulher, Hércules retira o véu de seu rosto e Admeto se surpreende, acreditando ser aquela uma outra criatura que não sua esposa. O herói afirma que aquela é efetivamente Alceste, a qual resgatou de Thanatos preparando uma cilada para ele junto ao corpo da morta. Hércules diz que Admeto poderá ouvir a voz da esposa após ela ser purificada dos ritos funerários e depois de passados três dias. Encerra-se, assim, a peça⁷⁹.

praticamente impossíveis (APOLODORO, *Biblioteca*, II, 4.12).

⁷⁹ A versão utilizada para fazer este resumo foi a tradução de Junito de Souza Brandão (1968).

A peça, portanto, relata uma situação em que Apolo, já em contato com Admeto, intercede em favor de Alceste, sua esposa. Apolo, conforme ressaltado no primeiro ato, tornou-se servo de Admeto por ter assassinado os Ciclopes, filhos de seu pai, Zeus; foi, portanto, a partir de uma punição que o deus entrou em contato com o rei. Parece plausível compreender a obra de arte como representativa de um dos momentos em que esta relação se dá, tendo em vista o caráter quase simples da figura da divindade: não fosse o halo, o arcas em suas costas e o arco em suas mãos, Apolo passaria por um jovem comum. Começa, então, a se delinear quem são os personagens presentes no afresco da Casa do Poeta Trágico: é significativo o fato de que uma das figuras – o homem com um manto escuro sobre os joelhos –, olha, como que em súplica, na direção de Apolo, como se solicitasse sua intervenção; ou seja, o homem conhece o estatuto divino de Apolo. O deus mantém uma expressão serena e a mulher exatamente à frente do papiro pousa os dedos da mão esquerda sob o queixo, como se refletisse sobre alguma questão, enquanto o restante das figuras parece estar preocupado com o que está escrito no papiro estendido em direção ao homem com o manto escuro.

A peça de Eurípides é a narrativa mais antiga a respeito da lenda de Alceste e Admeto e de sua relação com Apolo. No entanto, não é a única que poderia, eventualmente, ter chegado à Pompeia: o escritor romano Caio Júlio Higino (ca. 64 a.C. – 17 a.C.) em suas *Fábulas* (LI) narrou a história de Alceste e Admeto como segue:

Muitos pretendentes procuraram casamento com Alceste, filha de Pélias e Anaxibia, filha de Bias; mas Pelias, recusando suas propostas, os rejeitou, e propôs um concurso, prometendo que a daria a quem conseguisse emparelhar duas bestas selvagens a uma carruagem e a levar embora. *Admeto pediu ajuda a Apolo, e Apolo, porque foi bem recebido por ele enquanto em servidão, deu a ele um javali e um leão emparelhados, com os quais ele levou Alceste embora.*

Ele obteve isto, também, de Apolo: que outra pessoa poderia se voluntariar a morrer em seu lugar. Quando nem seu pai nem sua mãe quiseram morrer por ele, sua esposa Alceste ofereceu a si própria, morrendo de forma sofrida. Depois, Hércules a chamou de volta dos mortos.⁸⁰ (HYGINUS,

⁸⁰ Tradução minha do inglês: "Many suitors sought in marriage Alcestis, daughter of Pelias and Anaxibia, Bias' daughter; but Pelias, avoiding their proposals, rejected them, and set a contest promising that he would give her to the one who yoked wild beast to a chariot and bore her off. Admetus asked Apollo to help him, and Apollo, because he had been kindly received by him while in

O excerto de Higino demonstra que a lenda entre Alceste, Admeto e Apolo compreendia a ajuda do deus ao rei mortal não somente na questão envolvendo o sacrifício de sua esposa, mas também no concurso que teve de vencer para ganhar a mão de Alceste. Infere-se disso que Admeto respeitava a divindade a ponto de ser favorecida por ela, ao passo que Apolo agradecia o tratamento recebido em seu tempo como escravo ajudando o rei. Há, portanto, uma relação de cumplicidade entre os dois e, mais do que isso, de provável afeição, levando-se em consideração que, na peça de Eurípides, Apolo intercede em favor de Alceste. Sobre a escravidão de Apolo, Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III, 10, 3-4) afirma que Apolo apaixonou-se por Coronis⁸¹, filha de Flégias, rei dos Lapitas, situados na Tessália; com ela, gerou Asclépio, mas Coronis se apaixonou por um homem denominado Isquis e coabitou com ele, contra a vontade de seu pai. Apolo, sabendo da notícia por um corvo, tornou o animal negro⁸² e matou Coronis⁸³ (*Biblioteca*, III, 10, 3-4). Quando Coronis foi para a pira funerária, Apolo retirou o filho de seu ventre e o entregou ao centauro Quíron, que ensinou a Asclépio tanto a arte da caça quanto a medicina (*Biblioteca*,

servitude gave to him a wild boar and a lion yoked together, with which he carried off Alcestis. He obtained this, too, from Apollo, that another could voluntarily die in his place. When neither his father nor his mother was willing to die for him, his wife Alcestis offered herself, and died for him in vicarious death. Later Hercules called her back from the dead”.

⁸¹ Ou, como o próprio Pseudo-Apolodoro afirma, por Arsínoe, filha de Leucipo, príncipe dos Messenos (*Biblioteca*, III, 10, 3-4).

⁸² Os corvos, segundo Pseudo-Apolodoro, até então eram animais brancos. O poeta romano Públio Ovídio Naso (43 a.C. – 17 d.C.), em suas *Metamorfoses* (II, 531-632), também o afirma: “O corvo fora branco certa vez, e na verdade tão branco, / Que nem as alvas pombas ou os cisnes eram tão brancos assim [...] / Uma vez branco, e agora o oposto disso, o falador / Foi quem atraiu para si essa situação, por falar demais. / Havia uma garota, Coronis de Larissa, / A cuja beleza ninguém se igualava em toda a Tessália: Apolo / Se encantou com ela, claro, principalmente / Porque era casta ou, de qualquer modo, intocada. / O pássaro de Apolo, entretanto, soube da verdade / E apressou-se, como incorruptível testemunha, / A contar para seu amo, e um corvo fofoqueiro / Correu atrás dele, ansioso para saber do assunto [...] / E [o corvo] contou a Apolo que havia visto Coronis / Deitada ao lado de um jovem da Tessália. / O deus perdeu a calma, e a cor também, / [...] Pegou seu arco, curvou-o, e soltou a flecha / No seio que havia sentido de encontro ao seu peito. / [...] Tarde demais, maldição, o arrependimento bateu no deus apaixonado, / Pela sua cruel vingança, e ele odiou sua ira / E sua disposição de ouvir, e mais que tudo, / Odiou o pássaro por ter contado. [...] / Uma coisa não conseguia suportar, saber que seu próprio filho / Ia morrer naquela pira, sem ter nascido; e então ele o arranca / Do ventre da mãe, e leva o bebê / Para a caverna do Centauro, aos cuidados de Chiron. / E para o corvo, sentando ali, e à espera / De alguma recompensa por ter vindo fazer intriga, / O que sobrou foi o castigo divino / Que o mantém afastado de todos os pássaros brancos, para sempre”.

⁸³ Ou, segundo outras versões, como a de Pausânias em *Descrição da Grécia* (II, 26, 1-7), sua irmã gêmea, Ártemis, deusa da caça, puniu Coronis com a morte, por sua traição a Apolo com Isquis.

III, 10, 3-4). Asclépio tornou-se um cirurgião muito habilidoso e aprendeu não só a curar os vivos como a ressuscitar os mortos; Zeus, com medo de que os humanos aprendessem os conhecimentos de Asclépio, o fulminou (*Biblioteca*, III, 10, 3-4). Irritado, Apolo matou os Ciclopes que fabricaram os raios de Zeus e isto deveria tê-lo condenado ao Tártaro⁸⁴ mas, por intervenção de Leto, sua mãe, o deus recebeu a pena de servir como escravo de um homem por um ano (*Biblioteca*, III, 10, 3-4). Assim, Apolo acaba por se apresentar a Admeto, servindo-o como pastor e fazendo com que suas vacas paríssem gêmeos (*Biblioteca*, III, 10, 3-4). Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, I, 9, 15) também relata o concurso pelo qual Admeto passou para conseguir a mão de Alceste em casamento, afirmado que em seu casamento o rei esqueceu-se de oferecer sacrifícios a Ártemis, e esta encheu seu leito conjugal de serpentes; Apolo aplacou a ira da irmã e conseguiu das Moiras que Admeto, quando estivesse a ponto de morrer, escapasse da morte se alguém se voluntariasse a morrer em seu lugar (*Biblioteca*, I, 9, 15).

Portanto, Apolo estava na condição de escravo de Admeto quando se deu o sacrifício de Alceste. Daí se compreende sua intervenção junto a Thanatos, apresentada na peça de Eurípides: como fora respeitado pelo rei, ainda que o estivesse servindo, natural que o deus o ajudasse, buscando salvar a rainha da morte. Entende-se porque, então, Apolo se apresenta na imagem do afresco na falta de vestimenta que demonstre sua essência de divindade, embora suas demais características sejam uma forma segura de identificá-lo.

Aliando estes excertos à imagem apresentada no afresco, tem-se que a figura masculina com o manto negro possivelmente seja Admeto, que lança um olhar súplice a Apolo. O manto negro, neste caso, poderia ser significativo do destino de Admeto, isto é, da morte iminente⁸⁵. Alceste, por sua vez, seria a mulher logo à frente do papiro, refletindo sobre a possibilidade de sacrificar sua vida pela do esposo, enquanto os idosos acima – uma mulher e um homem, da esquerda para a

⁸⁴ Tártaro é o nome de um grande abismo escuro e nevoento sob a terra, morada dos Titãs. (HESÍODO, *Teogonia*, 722-819).

⁸⁵ Outra interpretação possível seria a de que a figura com o manto negro é Thanatos, por representar a morte; no entanto, em Eurípides (*Alceste*, 260-264) percebe-se que Thanatos é uma figura alada. Em virtude disto, descarto esta hipótese.

direita da imagem – poderiam ser interpretados como os pais de Admeto, que não quiseram abdicar de suas vidas em prol da do filho. Quanto à mulher ao lado de Apolo, poderia ser umas das servas que chora o destino de Alceste, ou até mesmo uma das Musas que o acompanham – possivelmente Melpomene, Musa identificada com as tragédias⁸⁶.

Existe, ainda, a questão: por que um papiro é a peça central deste afresco? E por que razão está sendo estendido a Admeto, sendo recebido com assombro por este, enquanto Alceste permanece pensativa? Quem é a figura que estende o papiro a ele?

O fato de haver em Pompeia uma representação do mito relacionado a Alceste e Admeto faz supor, em primeiro lugar, que os habitantes daquela cidade conheciam a peça de teatro e/ou os mitos relacionados a estas figuras. Não parece factível a ideia de que apenas os pintores conhecessem as referidas lendas, tendo em vista que os afrescos eram financiados pelos moradores das residências onde se encontravam; sem dúvida, os patrocinadores das obras detinham conhecimento sobre o que colocavam em suas paredes. Portanto, a primeira suposição seria a de que o papiro apresentado no afresco seria uma referência ao próprio material escrito, fosse da peça de Eurípides ou dos historiógrafos que o sucederam. No entanto, o espanto no olhar dos indivíduos apresentados no afresco não se explica com esta hipótese: se a história é conhecida por todos – até por aqueles que estão sendo representados no afresco – porque haveria o espanto?

Quando se considera, contudo, que o conteúdo do papiro é uma surpresa, tem-se uma nova perspectiva de análise. É importante recordar, novamente, o histórico de Apolo: a divindade é relacionada aos oráculos e às profecias, isto é, está diretamente ligada a uma forma de comunicação utilizada pelo homem para falar com os deuses. Segundo Leonhard Schmitz (1875, p. 837),

O oráculo de Delfos foi o mais celebrado de todos os oráculos de Apolo. [...] No mais íntimo santuário [...] havia a estátua de Apolo, a qual foi, ao menos em tempos idos, de ouro; e em frente a ela em cima de um altar queimava

⁸⁶ O subtítulo a seguir, 3.1.3 *Musas*, analisará detidamente estas figuras. Nele, se verá a ligação de Apolo com as Musas e se referirá à *Figura 21 – As artes das nove Musas*, na qual Melpomene aparecia junto a uma máscara trágica.

uma chama eterna, que era alimentada somente com madeira de abeto [...]. O telhado inferior do templo todo coberto por guirlandas de ouro, e acima do altar louro queimava como incenso. No centro desse templo havia uma pequena abertura [...] no chão, da qual, de tempos em tempos, uma fumaça intoxicante surgia, a qual se acreditava vir da fonte de Cassotis, que desaparecia no chão próximo ao santuário [...]. Acima deste vazio ficava uma grande trípole, na qual a Pítia⁸⁷, levada para dentro do templo pelos profetas, tomava seu lugar sempre que o oráculo fosse consultado. A fumaça subindo por debaixo da trípole afetava seu cérebro de uma forma que ela caía em um estado de intoxicação delirante, e os sons que ela pronunciava nesse estado se acreditava conterem as revelações de Apolo. Esses sons eram cuidadosamente escritos pelos profetas, e posteriormente comunicados às pessoas que vieram consultar o oráculo [...]⁸⁸.

Nota-se que, segundo a afirmação de Schmitz, o que a profetisa dizia era escrito, anotado pelos profetas, e só então comunicado ao consulente do oráculo. Assim, é perfeitamente plausível considerar a possibilidade de que o escrito, apresentado de forma central no afresco a Admeto, seja a profecia de sua morte. Entende-se, então, o horror dos presentes. O afresco, neste caso, trataria do momento em que Admeto recebe o oráculo – escrito – a respeito de sua morte, das mãos de um servo seu ou, talvez, de um profeta ou servo de algum templo de Apolo. Todavia, a figura com o papiro, por sua configuração visual, não é a de um mensageiro enviado ao oráculo (*theorós*) – que deveria estar minimamente vestido para suportar as intempéries da viagem –, mas porta um diadema, usa uma vestimenta doméstica e tem a aparência de um efebo, que se desnuda parcialmente. Portanto, há que se pensar em outra possibilidade para a identificação do material escrito constante na imagem.

Pelo exposto em relação à associação entre Apolo e Admeto, sabe-se que a

⁸⁷ O oráculo de Delfos era protegido, a pedido de Gaia (Terra), por Píton, um monstro híbrido, meio serpente, meio dragão. O oráculo foi reclamado por Apolo, que matou Píton com uma saraivada de flechas – daí chamar-se a profetisa do oráculo de Pítia (APOLODORO, *Biblioteca*, I, 4).

⁸⁸ Tradução minha do inglês: “The *oracle of Delphi* was the most celebrated of all the oracles of Apollo. [...] In the innermost sanctuary [...], there was the statue of Apollo, which was, at least, in later times, of gold; and before it there burnt upon an altar an eternal fire, which was fed only with fir-wood [...]. The inner roof of the temple was covered all over with laurel garlands [...], and upon the altar laurel was burnt as incense. In the centre of this temple there was a small opening [...] in the ground from which, from time to time, an intoxicating smoke arose, which was believed to come from the well of Cassotis, which vanished into the ground close by the sanctuary [...]. Over this chasm there stood a high tripod, on which the Pythia, led into the temple by the prophetes [...], took her seat whenever the oracle was to be consulted. The smoke rising from under the tripod affected her brain in such a manner that she fell into a state of delirious intoxication, and the sounds which she uttered in this state were believed to contain the revelations of Apollo. These sounds were carefully written down by the prophetes, and afterwards communicated to the persons who had come to consult the oracle [...].”

divindade intercedeu junto às Moiras em favor do mortal. É plausível, então, que o favor recebido de Apolo – isto é, a possibilidade de trocar uma vida por outra – tenha sido descoberta pelos mortais através de um material escrito, vindo das próprias Moiras ou mesmo de Hades, o soberano do mundo dos mortos. O fato de Apolo estar representado à direita e acima justamente do braço estendido do homem que segura o papiro é indicativo da relação direta entre o material escrito e o deus, mesmo que o texto não seja oracular. Neste caso, o escrito cumpre a função de representar a figura ausente, isto é, a figura de Hades ou das Moiras, que concederam um favor a Admeto através do pedido de Apolo. Percebe-se na imagem o importante caráter dado à escrita: é ela quem traz o destino dos participantes da cena à tona. O papiro à frente de Admeto é a materialização de seu destino, mas também da comunicação dos deuses para com os homens. A escrita e a consequente leitura são, portanto, formas de os deuses se comunicarem com os humanos. O mundano alcança o espiritual, o divino, através da escrita e da leitura, como acontecera no afresco dos *Mistérios Dionisíacos*.

Cabe ressaltar, ainda, que o papel central do papiro neste afresco acabou por ser mal interpretado pelos escavadores da *Casa do Poeta Trágico* (AD79eruption, House of the Tragic Poet, [entre 2012 e 2017]) – o que, inclusive, acabou por dar esse nome à residência. Como há uma pessoa segurando o papiro em suas mãos, acreditou-se que a cena representasse um poeta recitando seus versos, “[...] e já que eles [os escavadores] encontraram no chão do mesmo quarto um mosaico retratando um ator se preparando para o palco, eles concluíram que a figura com o papiro no afresco era um poeta trágico⁸⁹” (AD79eruption, House of the Tragic Poet, [entre 2012 e 2017]). Conclui-se, portanto, que o papiro sozinho não oferece uma boa análise da imagem, mas que, entendido em conjunto com a figura de Apolo, oferece uma excelente chave de interpretação para pessoas que vêm a obra tantos séculos após ter sido confeccionada.

O mesmo tema, isto é, a história de Alceste e Admeto, aparece na Fonte 3, sobre a qual existe controvérsia quanto ao local em que foi encontrada. Segundo o

⁸⁹ Tradução minha do inglês: “[...] and since they found on the floor of the same room a mosaic portraying an actor making preparations for the stage, they concluded that the figure with the papyrus in the fresco must be a tragic poet”.

Fonte 3 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 9027. Alceste e Admeto. Pompeia, Casa do poeta trágico, VI 8, 5 / Basílica de Herculano (?). Dimensões desconhecidas. Data de encontro desconhecida



Fonte: RADATTO, 2015.

site Pompeii In Pictures (VI, 8, 5, Part 5, 2016), que apresenta ampla documentação fotográfica sobre o sítio arqueológico, com mapas datados de todos os períodos de escavação, bem como referências à bibliografia documentada sobre Pompeia, o afresco que hoje repousa no Museu Arqueológico de Nápoles pertencente à Regio VI, Insula 8, 5, o que é parcialmente confirmado pela dúvida na página 49 do livro em *"Gods and Heroes in Pompeii"*, de Ernesto de Carolis e publicado em 2001 por John Paul Getty Museum, no qual há um ponto de interrogação em relação à imagem pertencer ou não a Casa do Poeta Trágico (apud VI, 8, 5, Part 5, 2016). Contudo, o professor emérito de latim da Universidade de Duke, L. Richardson Jr., afirma na página 90 de seu *"A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum"*, publicado em 2000 pela John Hopkins University Press, que a imagem pertencente à Basílica de Herculano (POMPEIINPICTURES, VI, 8, 5, Part 5, 2016). Bragantini et al. (2009, p.334) também afirmam que o afresco exposto no Museu pertencente à Basílica de Herculano, referindo que seu número de inventário é 9027, embora o próprio Museu não ofereça informações sobre a pintura.

Percebe-se que a imagem representa também Alceste e Admeto ao ouvirem o oráculo que lhes dá notícias do mau agouro. Há sete figuras antropomórficas na cena, sendo três delas femininas. A figura central da cena, acima de todas e de características masculinas, está parcialmente coberta por um manto de cor esverdeada, possui cabelos compridos e encaracolados, carrega uma carcás às costas e seus dedos médio e indicador da mão direita estão apontados para cima, enquanto olha para o horizonte; na Fonte 2 esta figura foi identificada como sendo a de Apolo. A figura logo abaixo de Apolo, à direita, possui características femininas, está vestida inteiramente de branco, com o cabelo parcialmente escondido por um manto de mesma cor, e sua mão direita está voltada para cima; embora o afresco em si a coloque muito parecida com outra figura feminina, que aparece a seu lado, inclusive, pode-se identificá-la como a serva que informa o destino cruel de seus senhores – como na imagem da Fonte 2. A outra figura com características femininas ao lado esquerdo da de Apolo está, também, vestida de branco, e parece ter um olhar desolado e perdido enquanto pousa seu braço direito sobre a figura masculina a seu lado, a qual usa um manto de cor azulada e mantém a cabeça repousada sobre a mão esquerda, também em gesto de desolação; a estas figuras identificou-se, na Fonte 2, como sendo Alceste – neste afresco não com ar reflexivo,

mas desolado – e Admeto, respectivamente.

A figura à frente do casal está parcialmente nua – coberta apenas por um manto azulado que lhe cobre das coxas para baixo –, permanece sentada sobre uma mesa ou banquetta de madeira e verga, na mão esquerda, uma espécie de papiro ou tabuleta de madeira, para o qual aponta com o indicador da mão direita e olha; esta figura tem postura similar à outra, apresentada no afresco da Casa do Poeta Trágico (Plano 2). Ao lado dele, uma figura masculina, de cabelos encaracolados e barba, mantém um olhar triste voltado para a cena da leitura do oráculo, e a seu lado uma figura de características femininas, vestida com manto dourado, observa a mesma cena com interesse, com os dedos polegar e indicador da mão direita segurando o queixo; estas duas figuras foram identificadas na Fonte 2 como os pais de Admeto.

A semelhança entre os afrescos das Fontes 2 e 3 é clara evidência da teoria proposta por Warburg: as imagens efetivamente possuem uma memória que transcende os seus próprios limites e coloca-se no imaginário daqueles que as apreciam; conseqüentemente, estes espectadores carregam essas imagens consigo e as reproduzem utilizando os mesmos códigos visuais, os quais permitem a identificação das figuras. Tem-se o conceito de *Pathosformeln* acontecendo diante dos olhos ao observar-se as duas imagens: o gestual envolvido em ambos os afrescos não deixa dúvidas de que a mesma cena está representada. Admeto e Alceste recebem a notícia do destino: uma troca pode ser realizada, de modo que Apolo fique satisfeito por não perder alguém que lhe é caro e as Moiras fiquem satisfeitas por não perderem uma vida que lhes seria dada. Se na Fonte 2 Alceste esboça um gestual entre o melancólico e o reflexivo, na Fonte 3 quem o esboça é Admeto; a *Pathosformeln* da preocupação está representada neles, assim como nos rostos dos pais de Admeto, representada pelos olhos arregalados, em ambas as imagens. Há, portanto, um cânone visual estabelecido – e em circulação – para a representação Alceste e Admeto, uma configuração visual consagrada – porque eficiente como código – que parece ter sido compreendida e executada pelos habitantes de Pompeia, tanto que a repetiram.

O mesmo motivo representado em dois afrescos da região da Campânia – considerando-se a possibilidade de não terem, efetivamente, sido encontrados ambos na Casa do Poeta Trágico – leva a supor que os habitantes do lugar

dignassem importância ao tema, seja por gostarem da peça de teatro relacionada à imagem, seja por compreenderem a presença da divindade dentre os humanos, seja por entenderem a escrita e a leitura como veículos para o contato com os deuses. Reforça esta última ideia o fato de que, ainda que a Fonte 3 retrate centralmente Apolo, o papiro ou tabuleta de madeira escrita ainda é essencial à cena, pois é através daquele instrumento que o destino dos indivíduos é transmitido; não à toa as figuras se concentram nele, voltando as mãos e o olhar para o escrito, assim como ocorre na Fonte 2.

3.1.3 As Musas

As Fontes 4 e 5, ambas localizadas na Regio II, Insula 4, entrada 10, *cubiculum*⁹⁰ 97 (Plano 3), apresentam uma configuração visual bastante assemelhada. Em ambos os afrescos, figuras antropomórficas femininas aparecem representadas sobre um fundo entre o amarelo e o dourado: na Fonte 4, a mulher aparece de pé, sobre uma espécie de plataforma de cor avermelhada/púrpura, vestindo um longo peplo branco, com detalhes drapeados no quadril e uma espécie de capa presa aos ombros, uma coroa de ramos não identificáveis nos cabelos semipresos e segurando com as duas mãos um rolo de papiro fechado; na Fonte 5, por sua vez, tem-se uma mulher sentada em uma espécie de poltrona apoiada em um tablado, usando peplo branco sobre púrpura/avermelhado, uma coroa de ramos assemelhado a louros adornando a cabeça e segurando com a mão esquerda, na altura dos olhos, um rolo de papiro aberto com escritos não identificáveis, enquanto a seu lado direito, próximo ao pé da poltrona, jaz uma *bibliothéke*, isto é, um estojo contendo diversos rolos de papiro.

As imagens, visualmente assemelhadas, possuem detalhes que podem apontar para chaves de interpretação: ambas as mulheres aparecem representadas ao redor de itens de cor avermelhada ou púrpura, ressaltando o caráter importante das mesmas, seja real ou divino; além disso, ambas usam coroas na cabeça, uma delas inclusive com uma coroa que parece ser de louros, outro item importante em

⁹⁰ Nome dado aos quartos romanos (AD79eruption, Glossary, [entre 2012 e 2017]).

Fonte 4 – Paris, Mus. Louvre P4. Calíope. Pompeia, Casa de Júlia Félix, II, 4, 10 – *Cubiculum* 97. Dimensões desconhecidas. Encontrado em 20 de julho de 1755



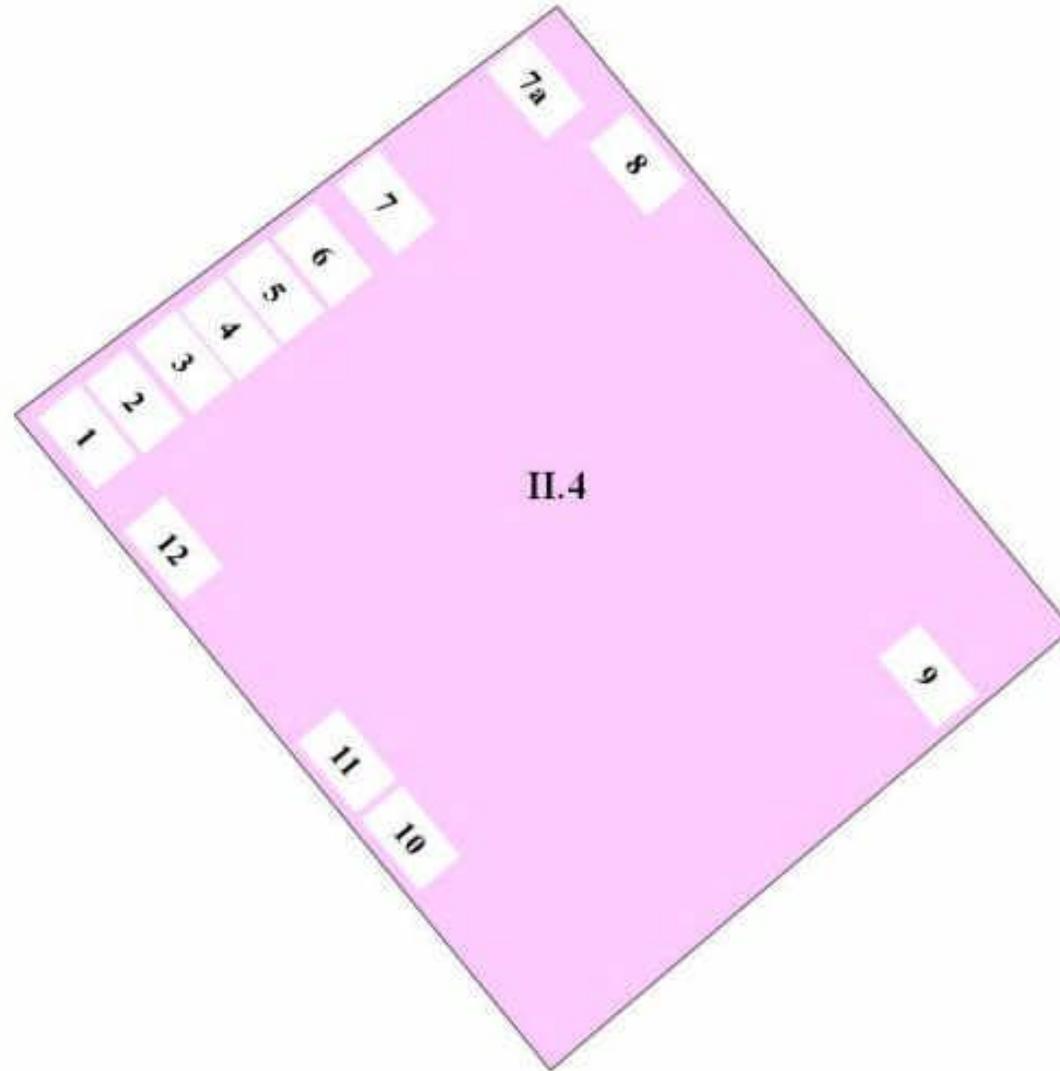
Fonte: POMPEIINPICTURES, II.4.10 Pompeii. Rear entrance..., 2016.

Fonte 5 – Paris, Mus. Louvre P5. Clio. Pompeia, Casa de Júlia Félix, II, 4, 10 – *Cubiculum* 97. Dimensões desconhecidas. Encontrado em 20 de julho de 1755



Fonte: POMPEIINPICTURES, II.4.10 Pompeii. Rear entrance..., 2016.

Plano 3 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio II (2) Insula 4..., 2016. Casa de Júlia Félix ou Complexo de Júlia Félix. Os números de 3 a 12 correspondem a todas as entradas da residência. O número 1 corresponde a uma loja e o número 2 a degraus para o andar superior



Fonte: POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio II (2) Insula 4..., 2016.

termos de representação.

A coroa de louros é associada ao deus Apolo, mencionado anteriormente, devido ao mito de Dafne, uma ninfa de rio, de grande beleza, que era perseguida por Apolo. Quando Dafne estava a ponto de ser pega por Apolo, ela orou para Gaia – a personificação da Terra –, que se abriu para recebê-la; Apolo, por sua vez, foi consolado por Gaia pela perda da moça com um loureiro, do qual o deus fez uma coroa para si (OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 452-566). Assim, percebe-se que a coroa sempre à cabeça de Apolo é feita de louros. O fato de mulheres usarem a coroa de louros, sendo elas de um caráter divino ou real, aponta em duas direções: sabe-se que vencedores de competições na antiguidade eram agraciados com coroas de louros – daí entendem-se as lãureas, isto é, distinções relacionadas a êxito em uma determinada atividade –, mas as mulheres representadas no afresco não parecem esportistas; a outra possibilidade seria a de usarem as coroas como forma de distinção e glória de modo geral, em alguma outra atividade não relacionada a exercícios físicos, mas sim aos papiros que ambas vergam, ou ainda como uma forma de consagração a Apolo.

Considerando-se que Apolo foi o primeiro a usar a coroa de louros e sabendo que ele é o deus das profecias e oráculos, da música, da poesia, da cura e das doenças, é interessante notar como algumas destas atividades estão ligadas à escrita e à leitura. Como visto anteriormente, os oráculos eram transmitidos aos consulentes via materiais escritos; no entanto, não parece ser o caso das mulheres representadas nos afrescos das Fontes 4 e 5 serem Pítias, uma vez que as mesmas não estão em posições ou fazem gestos relacionados às atividades das profetisas, já citadas nesta dissertação. Mas Apolo é recorrentemente associado às Musas, já citadas nesta dissertação, sendo descrito como *Mousagetos* (líder das Musas) no *Hino Órfico n. 34 a Apolo*⁹¹, além de ser o dono da lira de ouro, instrumento ao qual as Musas estão relacionadas – lembrando que estas são Belavoz, Alegria, Dançarina e assim por diante.

Assim sendo, pode-se inferir que as figuras femininas que aparecem nas

⁹¹ A datação dos Hinos Órficos não é exata. Admite-se que tenham sido criados ou no período helenístico tardio (séculos III ou II a.C.) ou no início da era romana (século I ou II d.C.).

Fontes 4 e 5 são Musas, devido ao seu caráter divino e às coroas de louros que vergam. A questão parece ser, então, descobrir quais Musas são representadas nessas imagens, tendo nove opções disponíveis. Diodoro Sículo (*The Library of History*, IV, 7.3) afirmou que foi assinalada uma habilidade especial para cada Musa, relacionadas à música, à dança, à poesia, à astronomia, entre outras artes.

Para os nomes de cada Musa, dizem, os homens encontraram uma razão apropriada: Clio é assim nomeada porque o louvor que os poetas cantam em seu elogio concede grande glória (kleos) sobre os que são louvados; Euterpe, porque ela dá a quem a ouve cantar prazer (terpein) nas bênçãos que a educação confere; Thalia, porque os homens cujos louvores foram cantados em poemas florescem (thallein) por longos períodos de tempo; Melpomene, do canto (melodia) pelo qual ela encanta as almas de seus ouvintes; Terpsícore, porque ela delicia (terpein) seus discípulos com as coisas boas que vêm da educação; Érato, porque ela faz aqueles que são instruídos por ela homens que são desejados e dignos de serem amados; Polímnia, porque por seus grandes (polle) elogios (humnesis) traz distinção aos escritores cujas obras ganharam para eles fama imortal; Urânia, porque homens que foram instruídos sobre ela foram elevados por ela ao céu (ouranos), pois é um fato que a imaginação e o poder do pensamento levantam as almas dos homens para as alturas celestiais; Calíope, por causa de sua linda (kalk) voz (ops), isto é, devido à beleza excessiva de sua linguagem ela ganha a aprovação de seus ouvintes.⁹² (DIODORUS SICULUS, *The Library of History*, IV, 7.4)

A partir desta identificação de cada uma das Musas com uma arte em particular, as representações delas passaram a ser elaboradas com instrumentos que remetessem às artes consagradas por cada uma delas. Duas Musas em particular estão associadas a instrumentos de escrita e leitura: Clio frequentemente aparece associada a um rolo de papiro ou a caixas contendo papiros ou ainda a tabuletas de escrita e representa a história; Calíope, também frequentemente

⁹² Tradução minha do inglês: "For the name of each Muse, they say, men have found a reason appropriate to her: Cleio is so named because the praise which poets sing in their encomia bestows great glory (kleos) upon those who are praised; Euterpê, because she gives to those who hear her sing delight (terpein) in the blessings which education bestows; Thaleia, because men whose praises have been sung in poems flourish (thallein) through long periods of time; Melpomenê, from the chanting (melodia) by which she charms the souls of her listeners; Terpsichorê, because she delights (terpein) her disciples with the good things which come from education; Erato, because she makes those who are instructed by her men who are desired and worthy to be loved; Polymnia, because by her great (polle) praises (humnesis) she bring distinction to writers whose works have won for them immortal fame; Urania, because men who have been instructed of her she raises aloft to heaven (ouranos), for it is a fact that imagination and the power of thought lift men's souls to heavenly heights; Calliopê, because of her beautiful (kale) voice (ops), that is, by reason of the exceeding beauty of her language she wins the approbation of her auditors".

associada à tabuleta de escrita e estilete, ou ainda a rolos de papiro, está associada à poesia épica. Sendo assim, das nove representações possíveis, a Fonte 4, com sua figura feminina de pé segurando um rolo de papiro com as duas mãos parece representar Calíope, enquanto a Fonte 5, com sua figura feminina sentada ao lado de uma *bibliothéke*, parece retratar Clio.

O mesmo tema das Musas aparece representado nos afrescos da Fonte 6, encontrado em um dos *triclinium* da Hospedaria dos Sulpicii, a 600 metros ao sul do Portão de Stabia⁹³, e da Fonte 7, localizado na Regio I, Insula 10, 4, *cubiculum* 18, conhecida como Casa de Menandro (Planos 4 e 5), ainda que a configuração visual seja ligeiramente diferente. Na Fonte 6 tem-se, sobre um fundo todo vermelho, uma figura de pé, envolta em peplo azulado, com coroa aparentemente de louros, sustentando um díptico na mão esquerda e um estilete na mão direita, o qual apoia sobre os lábios. Já na Fonte 7 não se tem muitas informações visuais, devido à deterioração do afresco, mas percebe-se, sobre um fundo todo vermelho, uma figura feminina vestida com peplo que segura, com ambas as mãos, um rolo de papiro aberto; seu rosto está voltado para o papiro. Assim como na Fonte 4, a Fonte 6 retrata Calíope, desta vez utilizando um díptico (duas tabuletas juntas) e um estilete. Na Fonte 7 tem-se as configurações visuais de Clio mas, diferentemente da Fonte 5, em que aparece sentada ao lado de uma caixa de livros, aparece de pé com um rolo de papiro aberto.

O local em que estes afrescos foram representados também é significativo. Os afrescos das Fontes 4 e 5 foram encontrados na residência conhecida como Casa de Júlia Félix, mais precisamente no *cubiculum* 97. Construída em um espaço correspondente a duas *Insulae* transformadas em uma, a casa compreendia, além da residência em si, também edifícios adjacentes e uma grande horta, e pertencia a uma rica herdeira pompeiana chamada Júlia Félix. Com o advento do terremoto de 62 d.C., Júlia Félix tornou-se importante mulher de negócios na cidade, alugando apartamentos para moradores que perderam suas residências e transformando partes de sua propriedade em banhos públicos e lojas (AD79eruption, House of Julia

⁹³ Não há mapeamento desta hospedaria pois, segundo informações contidas em AD79eruption (Murecine, [entre 2012 e 2017]) a região foi somente parcialmente escavada em 1959.

Fonte 6 – AD79eruption, Murecine, 2013. Calíope. Pompeia, Hospedaria dos Sulpicii. Dimensões desconhecidas. Encontrado em 1959. Não inventariado



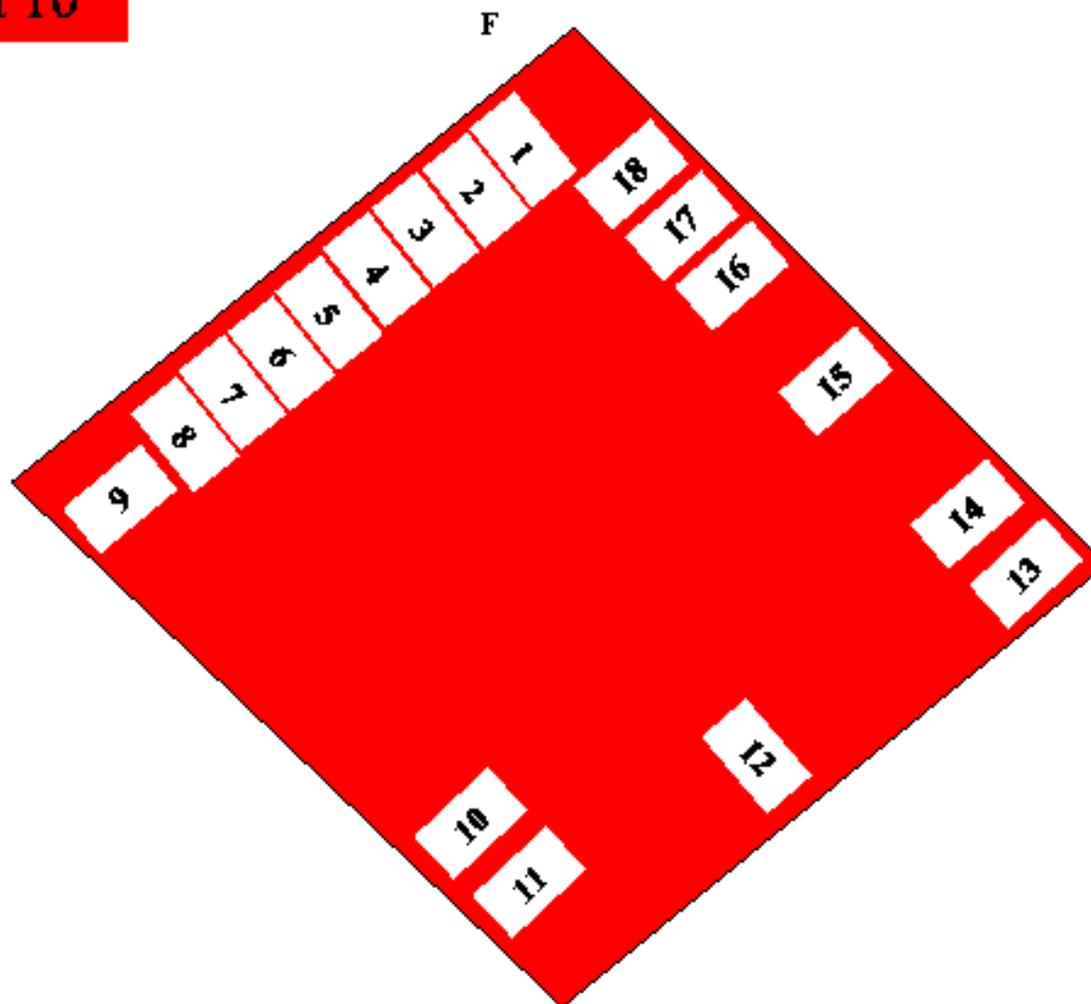
Fonte: AD79eruption, Murecine, 2013.

Fonte 7 – POMPEIINPICTURES, I.10.4... East side of peristyle. Part 2, 2016. Musa com rolo. Pompeia, Casa de Menandro, I, 10, 4, *cubiculum* 18. Dimensões desconhecidas. Sem data de encontro. Não inventariado



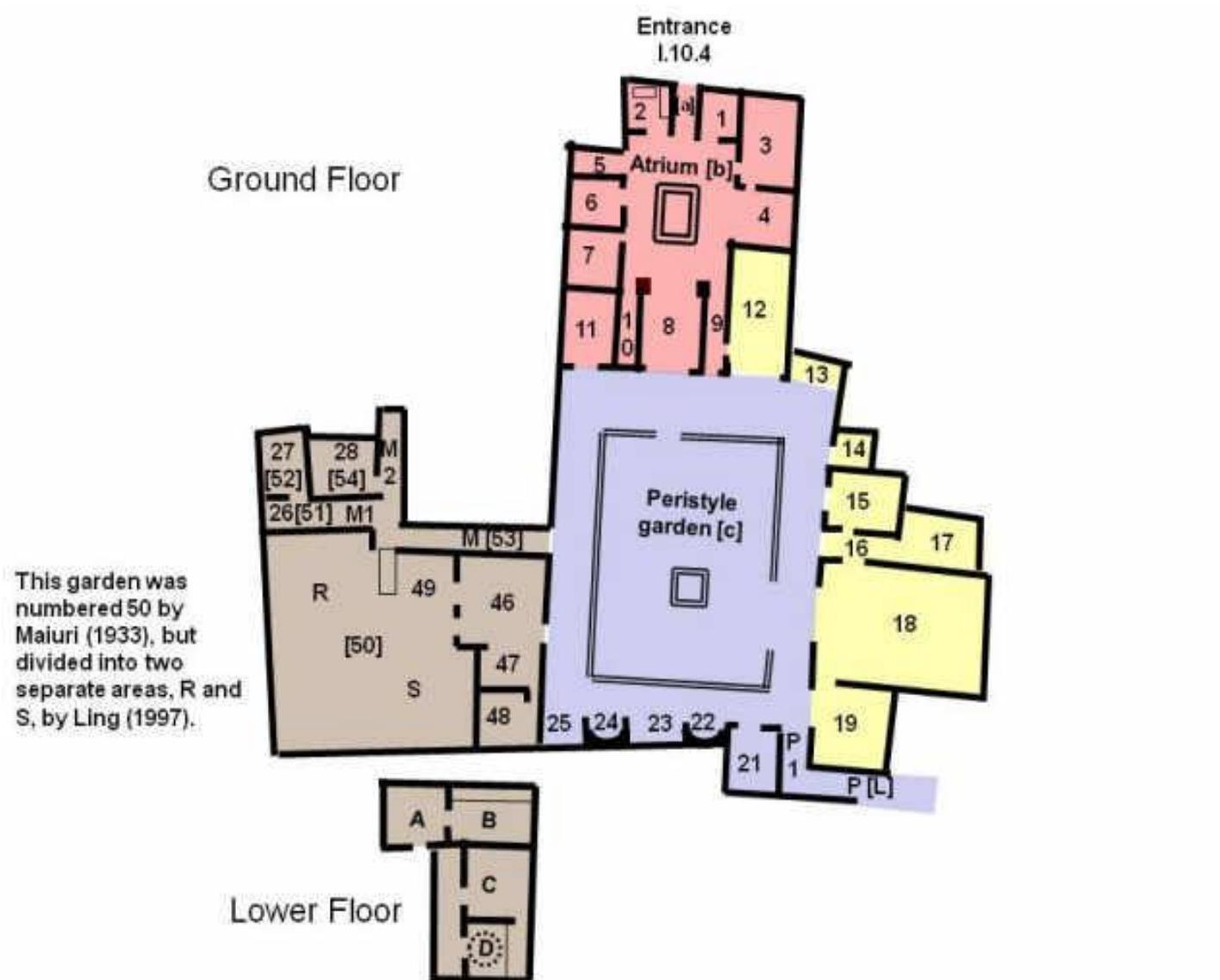
Fonte: POMPEIINPICTURES, I.10.4... East side of peristyle. Part 2, 2016.

Regio I Insula 10



Fonte: POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio I (1) Insula 10..., Plan..., 2016.

Plano 5 – POMPEIINPICTURES, I.10.4..., Plan, 2016. Casa de Menandro. O afresco “Menandro” foi encontrado no *cubiculum* 23. Já o afresco “Musa com rolo” (Figura 23) foi encontrado no *cubiculum* 18



Fonte: POMPEIINPICTURES, I.10.4..., Plan, 2016.

Felix, [entre 2012 e 2017])⁹⁴. Todo o complexo é ricamente adornado, tendo o *cubiculum* 97 as pinturas não só de Calíope e de Clio, mas também das demais Musas e de Apolo. O fato de todas estas figuras estarem dispostas em um fundo amarelo/dourado, assim como nas Fontes 4 e 5, indica que fazem parte de um mesmo conjunto, se comunicam entre si. As Musas representam o que há de belo e bom, remetem ao prazer das atividades que evocam; a ideia a se ter, uma vez dentro da residência, sem dúvida deveria ser a de que aquela era uma casa agradável, onde seria sublime morar – fosse o dono ou o arrendatário dos apartamentos.

Quanto à Fonte 6, a imagem faz parte de um enorme conjunto de afrescos que cobrem as paredes do *triclinium* localizado à nordeste da Hospedaria dos Sulpicii, hospedaria esta constituída justamente de cinco *triclinia* (AD79eruption, Murecine, [entre 2012 e 2017]). É interessante que tais motivos sejam apresentados em uma hospedaria: não apenas Clio e Calíope estão representadas nos afrescos do local, mas também as demais Musas, o que evidencia o caráter idílico que se quer dar ao ambiente. As representações das Musas remetem à beleza, ao prazer, ao luxo, justamente o que se espera de um serviço de hospedagem em uma região como a Campânia, habitada por ilustres romanos. A Fonte 7, por sua vez, está retratada na Casa de Menandro (I, 10, 4, *cubiculum* 18), ou seja, o contexto no qual está representada já aponta para alguma atividade relacionada à escrita e à leitura, tendo em vista que Menandro (ca. 342 a.C. – 291 a.C.) foi um comediógrafo grego⁹⁵.

Percebe-se em todas as imagens, primeiramente, o poder distintivo dos instrumentos de escrita. Não fossem os escritos, haveria certo problema na identificação das figuras, que talvez nem pudessem ser associadas às Musas. Outra questão salutar é a de que o caráter divino dessas figuras está associado às atividades que elas personificam, o que é indicativo da importância dada a elas. Tanto a história (Clio) quanto a poesia épica (Calíope) passaram de uma tradição oral para a escrita de forma natural, ao passo que se compreendeu o fato de que os escritos têm a capacidade de durarem por toda a eternidade. Assim, a escrita e a

⁹⁴ Voltar-se-á a discutir a respeito desta residência no capítulo 4.3.1 *Casa de Júlia Félix*.

⁹⁵ Menandro e a residência supracitada serão abordados novamente no capítulo 4.2.2 *Menandro*.

leitura acabam conectando estas atividades divinas – a de escrever história e poesia épica – com algo palpável aos humanos – os materiais escritos e os ambientes da habitação em que se encontram, para os quais as Musas trazem o encanto de uma mensagem divina, poética, realizada em associação com a leitura de uma obra poética. Eis aqui o ponto em que se evidencia a leitura como forma de conexão com o mundo sagrado no ambiente cotidiano de uma residência.

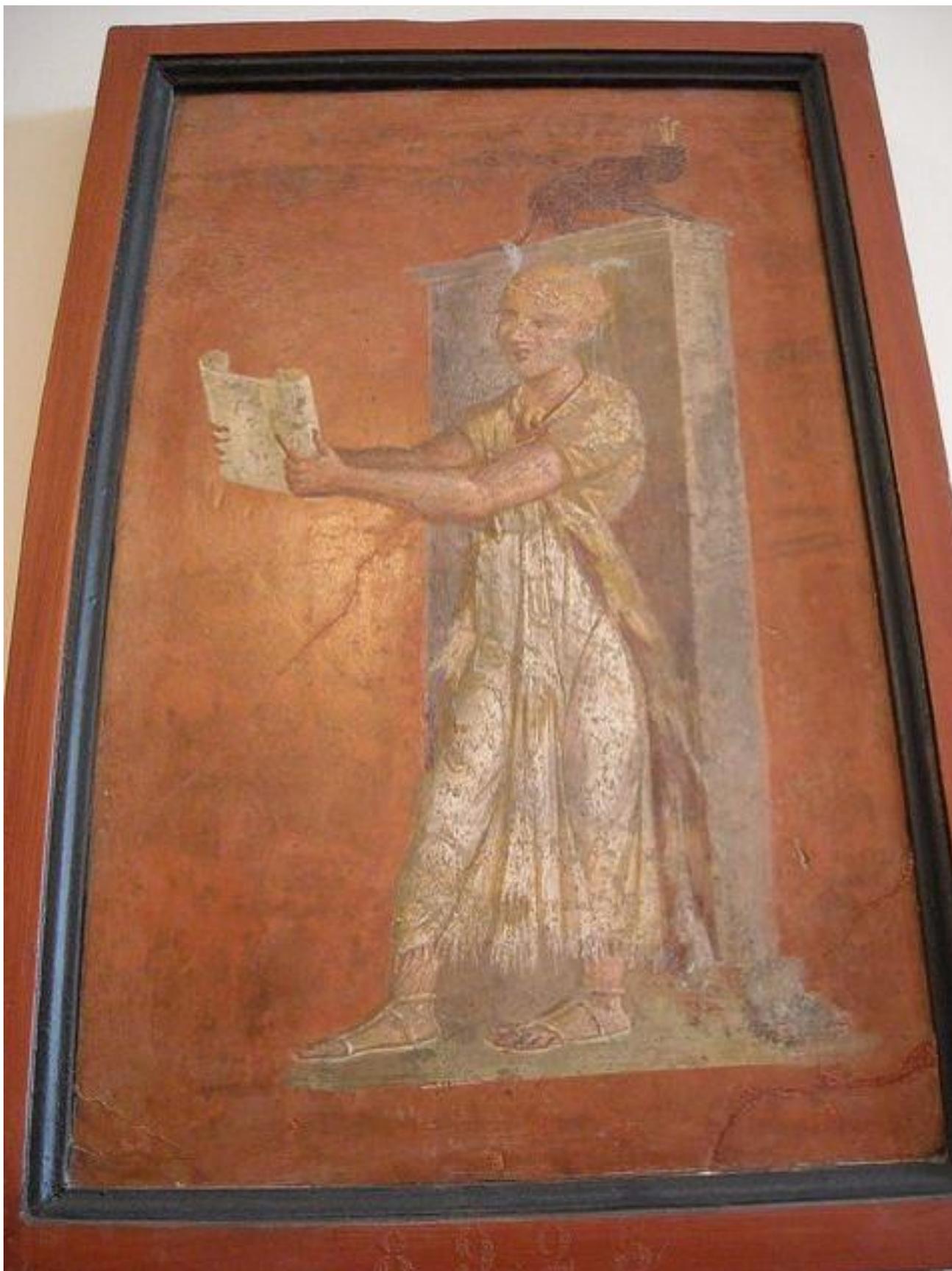
Os mitos relacionados às Musas são anteriores às suas representações em Pompeia; infere-se, então, que o imaginário ao redor destas figuras e das atividades que exerciam já estivesse arraigado na sociedade, de modo que fossem as figuras facilmente identificáveis nos afrescos. Novamente, há a circulação de uma certa cultura visual capaz de permitir ao espectador identificar as Musas. Então, aqui a escrita e a leitura não só conectam o divino com o humano, mas auxiliam na compreensão mesma do que está sendo representado nos afrescos. O fato de todas as quatro figuras estarem representadas como que soltas no ar, de tamanho pequeno em comparação a um fundo infinito, sugere um movimento de trânsito das Musas entre o mundo olímpico, celestial, e o mundano, histórico: elas precisam voar entre estes ambientes para inspirarem os poetas.

3.1.4 Sacerdote Isíaco

O afresco da Fonte 8 foi encontrado em 1765 na Regio VIII, Insula 7, entrada 28 (Plano 6) do Templo de Ísis, e apresenta uma figura antropomórfica masculina de pé, calçando sandálias, usando túnica branca sob uma espécie de blusa ou capa dourada e sustentando, com ambas as mãos, um rolo de papiro aberto. À cabeça da figura, raspada, apresentam-se pequenas penas brancas ou o que poderiam ser pequenas asas, e em seu pescoço está uma espécie de colar assemelhado a uma corda; atrás dela, uma espécie de pilastra ou armário, em cima do qual está um animal assemelhado a um gato preto, adornado com uma espécie de coroa dourada. Todo o fundo do afresco é de cor vermelha.

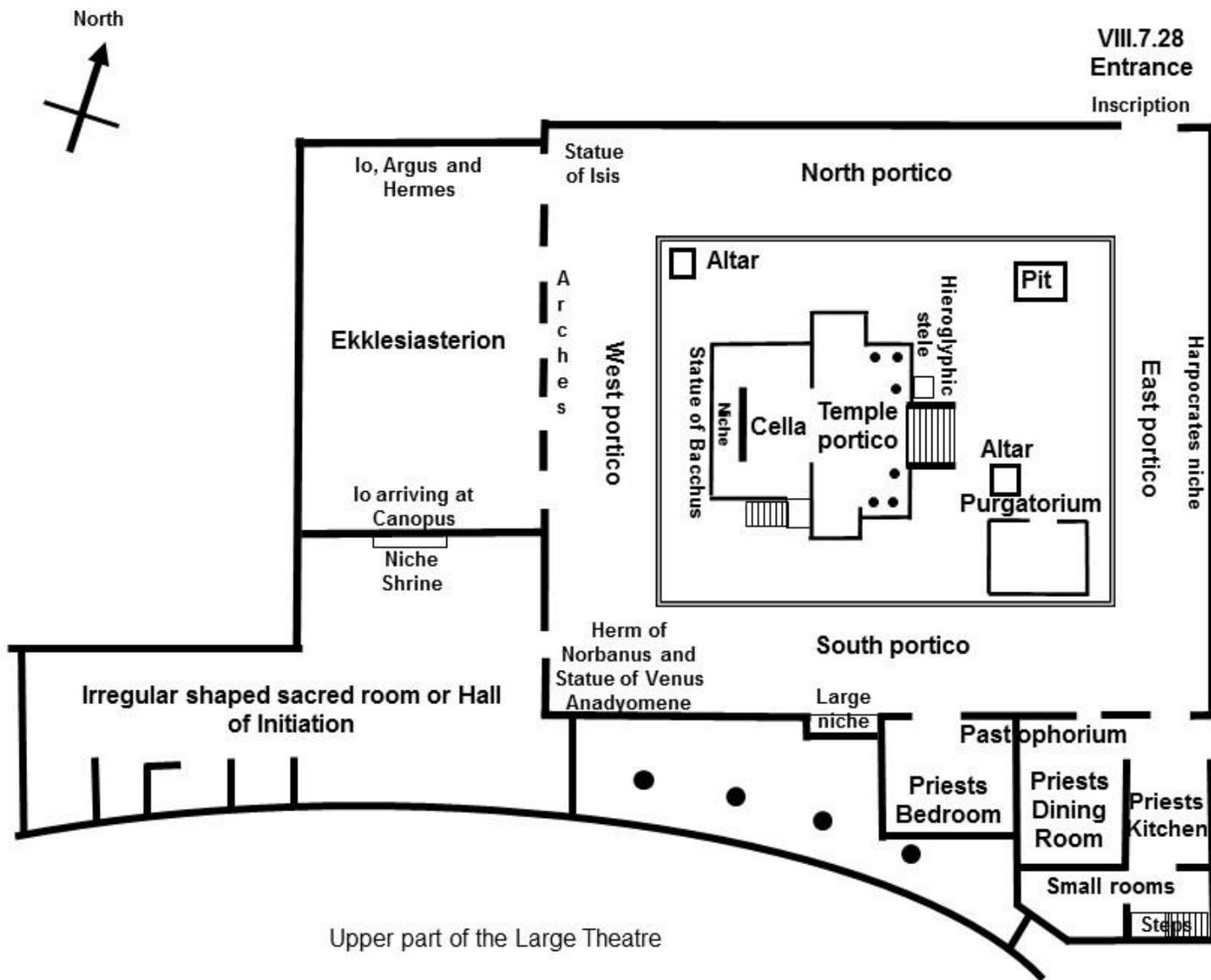
O afresco se situa na parte leste da parede norte do Pórtico Norte do templo, logo à entrada do mesmo. Escavado em 1764 e de 1766 a 1781, o templo foi erguido em homenagem à deusa egípcia Ísis, a qual possuía um culto muito difundido durante o Império Romano (AD79eruption, Temple of Isis, [entre 2012 e

Fonte 8 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 8925. Sacerdote isíaco. Pompeia, Templo de Ísis, VIII, 7, 28. Alt. 48 cm; larg. 30 cm; 62-79 d.C.. Encontrado em 24 de agosto de 1765



Fonte: RASO, 2012.

Plano 6 – POMPEIINPICTURES, VIII.7.28..., Plan..., 2016. Templo de Ísis. O afresco sob o número de inventário 8925 foi encontrado na parte leste da parede norte do Pórtico Norte



Fonte: POMPEIINPICTURES, VIII.7.28..., Plan..., 2016.

2017]). A estrutura data do século 2 a.C., mas passou por reconstrução paga pelo homem liberto Numerius Popidius Ampliatus no nome de seu filho, Celsinius⁹⁶, após o terremoto de 62 d.C..

A configuração visual do afresco não traz sintomas evidentes que remetam a uma certa interpretação; contudo, o fato de estar localizado em um Templo de Ísis e estar acompanhado de outras imagens que decoram o local oferece um bom ponto de partida. Ísis (originalmente Aset) era uma divindade de imenso poder mágico para os egípcios – e, posteriormente, para gregos e romanos –, ligada ao poder real devido ao hieróglifo que representa o seu nome ser um trono (HART, 2005, p. 79-80). Em função disso, é frequentemente apresentada em imagens usando um trono na cabeça ou uma coroa com chifres de vaca e o disco solar e portando em uma das mãos o símbolo “tyet” (uma haste vertical com a parte superior ovalada, similar a um laço), assemelhado ao símbolo da vida, “ankh” (HART, 2005, p. 80). Sua genealogia a coloca como filha de Geb, deus que personifica a terra, e Nut, deusa que personifica a abóbada celeste (CASTEL, 2001, p. 57); também é irmã e a esposa terrena de Osíris, deus da vegetação e soberano do Submundo (CASTEL, 2001, p. 172).

Osíris era governante da terra e ensinara aos homens diversas artes, mas Seth – seu irmão e deus protetor das produções e fertilidade nos oásis, além de patrono das guerras e violência (CASTEL, 2001, p. 204) –, movido pela inveja, o assassinou e desmembrou⁹⁷, jogando as partes de seu corpo no rio Nilo (CASTEL, 2001, p. 171-172 e p. 203). Ísis, ajudada por sua irmã Néftis, deusa relacionada ao cuidado com os órgãos dos mortos, e Thot, divindade relacionada à lua e à

⁹⁶ À entrada do Templo existia a seguinte inscrição, agora encontrada no Museu Arqueológico de Nápoles sob o número de inventário 3765: “N(VMERIVS) POPIDIVS N(VMERII) F(ILIVS) CELSINVS / AEDEM ISIDIS TERRAE MOTV CONLAPSAM / A FVNDAMENTO P(ECVNIA) S(VA) RESTITVIT. HVNC DECVRIONES OB LIBERALITATEM / CVM ESSET ANNORVM SEXS ORDINI SVO GRATIS ADLEGERVNT”, significando “Numerius Popidius Celsinus, filho de Numerius, de seus próprios recursos, restaurou de suas fundações, o Templo de Ísis, o qual colapsou no terremoto. Por causa de sua generosidade, ainda que tenha seis anos, os conselheiros o arrolaram entre seus números sem custo” (POMPEIINPICTURES, VIII.7.28..., Part 1, 2016. Tradução minha do inglês). No capítulo 4.3.1 *Contabilidade na Casa de Júlia Félix* se voltará à questão do financiamento de obras públicas por parte de pessoas libertas da servidão.

⁹⁷ Daí a associação posterior entre Osíris e Dioniso, também desmembrado.

contagem do tempo⁹⁸, recolhe as partes do corpo do irmão e esposo e mumifica seu corpo, sendo auxiliada também por Anúbis, deus dos cemitérios e do embalsamamento; através de sua magia, Ísis consegue engravidar de Osíris, dando origem ao filho póstumo Hórus, divindade relacionada ao céu e astros celestes (HART, 2005, p. 80; CASTEL, 2001, p. 87 e p. 172). Por esta razão a deusa também é associada aos partos reais, uma vez que os reis eram considerados o próprio Hórus enquanto governantes – portanto, filhos de Ísis (HART, 2005, p. 81) e Osíris e parentes diretos de Geb (CASTEL, 201, p. 57 e p. 87). Ísis protege Hórus de modo que ele cresça e se vingue pelo assassinato do pai, motivo pelo qual também é associada à proteção de crianças (HART, 2005, p. 81). A recuperação do corpo de Osíris e as circunstâncias da concepção de Hórus também fazem a deusa ser reconhecida como uma divindade ligada à cura (BURKERT, 1991, p. 28) e à mudança do destino e poder de conceder uma nova vida (BURKERT, 1991, p. 109).

O culto à Ísis era um culto de mistério. Como visto anteriormente nas discussões relacionadas aos *Mistérios Dionisíacos*, apenas os iniciados tinham acesso aos conhecimentos relacionados aos rituais – embora não fosse necessário ser um iniciado para dizer-se crente. Ainda assim, o culto à divindade expandiu-se enormemente na Grécia e em Roma, tendo um grande sucesso durante a época helenística, devido às trocas entre Egito e demais localidades próximas ao Mediterrâneo a partir da cidade de Alexandria (FANTACUSSI, 2006). A cidade portuária de Memphis, onde o culto isíaco era bastante forte, tinha um forte laço cultural e comercial com Alexandria e admite-se que “[...] este foi um dos meios, para não dizer o principal, responsável pela introdução do culto isíaco na cidade fundada por Alexandre” (WITT apud FANTACUSSI, 2006, p. 13). Na Grécia, o culto à deusa teria se estabelecido a partir do século II a.C., sendo recebido com algumas alterações, como com a identificação de Ísis com deusas como Deméter e Ártemis (FANTACUSSI, 2006). No mundo romano, por outro lado, não há consenso com relação ao início da recepção dos cultos orientais, mas admite-se que “[...] o culto da deusa Ísis esteve presente em diversas partes do Império Romano, nos diferentes

⁹⁸ E, por sua relação com a história de Osíris, foi considerado também protetor dos mortos, os quais ajudava em sua passagem (CASTEL, 2001, p. 229).

períodos históricos, contando com a participação das diversas camadas sociais” (FANTACUSSI, 2006, p. 20), e que isto se explica, em parte, pelas trocas culturais ocorridas entre Roma e o Oriente a partir de relações comerciais, das campanhas militares (que enviavam soldados romanos às mais variadas localidades) e à chegada de escravos em Roma (os quais acabavam por difundir os seus credos na região) (FANTACUSSI, 2006).

Tendo isto em vista, é compreensível porque um dos relatos mais antigos com relação a alguns aspectos do culto à Ísis é apresentado pelo poeta lírico latino Álbio Tibulo (54 a.C. – 19 a.C.). O historiador grego Diodoro Sículo (ca. 90 a.C. – 30 a.C.) salientou, no livro I de sua *Biblioteca Histórica* (apud BURKERT, 1991, p. 28) que “o mundo inteiro anseia em prestar honras a Ísis porque ela se revela claramente na cura dos males”; é por isso que, tomado pela doença, Tibulo “[...] manifesta suas esperanças de receber auxílio de Ísis através de sua amada Délia, fiel adoradora da deusa” (BURKERT, 1991, p. 28). Em suas *Elegias* (III, 27-33), Tibulo salienta:

Agora, deusa, agora acode em minha ajuda – já que está claro pelos afrescos pintados em seus templos que podes curar –, de forma de minha Délia, cumprindo suas orações votivas, se sente ante às portas sagradas coberta de linho e duas vezes ao dia com os cabelos soltos entoe louvores, resplandecente ante à multidão de Faros⁹⁹.

Estes louvores cantados seriam uma forma de “[...] render graças em público aos poderes eficazes (*aretai*) da divindade, pela súplica atendida: a aretologia como propaganda do templo” (BURKERT, 1991, p. 28). Tibulo também afirma, ainda que indiretamente, que a purificação com água, um período de castidade e um instrumento musical fazem parte dos rituais à deusa:

De que me serve agora, Délia, tua Ísis? De que servem aqueles sistros¹⁰⁰ vibrados tantas vezes por tua mão? Ou de que, ainda que cumpriste os ritos

⁹⁹ Tradução minha do espanhol: “Ahora, diosa, ahora acude en mi / ayuda — pues que puedes curar está claro por los / muchos frescos pintados en tus templos —, de forma / que mi Delia, cumpliendo sus votivas plegarias, se / siente ante las puertas sagradas cubierta de lino y dos / veces al día con los cabellos sueltos deba entonarte / alabanzas, resplandeciente entre la multitud de Faros”.

¹⁰⁰ Instrumento de bronze assemelhado a um chocalho, o qual possui uma haste e, acima dela, uma espécie de laço dentro do qual são colocadas barras contendo discos de metal.

sagrados com piedade, [serve] lavar-te em água pura e – ainda lembro – deitar-te em casto leito?¹⁰¹ (TIBULO, *Elegias*, III, 22-27)

Apesar dos detalhes evidenciados por Tibulo, os procedimentos completos do ritual à Ísis não são descritos. Mantém-se o caráter de mistério, pois apenas os iniciados têm conhecimento sobre todos os processos do ritual. O historiador Plutarco, já referido nesta dissertação, e o escritor e filósofo romano Lúcio Apuleio (c. 125 – c.170) também descreveram alguns aspectos dos rituais à deusa, mas são posteriores ao afresco pintado em Pompeia. Quiçá os próprios relatos de Tibulo sejam posteriores à obra, uma vez a datação do afresco foi fixada pelo Museu Arqueológico de Nápoles entre 62 e 79 d.C., devido à reconstrução do Templo de Ísis após o terremoto de 62 d.C.; isto significa que ou o afresco foi criado junto à construção do templo, durante o século II a.C., ou durante a reconstrução do templo ou em algum momento posterior (até a data limite de 79 d.C., quando ocorreu a erupção do Vesúvio). Ainda assim, é interessante notar que, como Tibulo, tanto Plutarco quanto Apuleio não parecem ter acesso total aos conhecimentos aprendidos durante a iniciação – ou, no caso mais específico de Apuleio, detém o conhecimento, mas não tem a intenção de expô-lo.

Conforme Plutarco n’*Os Mistérios de Ísis e Osíris* (V), “[...] os sacerdotes de Ísis se despojam de seus cabelos e vestem roupas de linho”, embora nem todos se preocupem em saber os motivos disso, enquanto outros afirmam que “[...] é por respeito à ovelha que certos sacerdotes abstêm-se de vestir sua lã e alimentar-se com sua carne” (PLUTARCO, *Os Mistérios de Ísis e Osíris*, IV). O historiador também afirma que alguns sacerdotes dizem raspar a cabeça “[...] como sinal de luto, e que, se levam vestimentas de linho, deve-se à cor da flor que esta planta faz crescer, flor de um azul parecido ao do éter que envolve o mundo” (PLUTARCO, *Os Mistérios de Ísis e Osíris*, IV). Por sua vez, o próprio Plutarco oferece justificativa: por não tolerarem resíduos e secreções, que são impuras e fazem “[...] crescer as lãs, os pelos, os cabelos e as unhas [...]” é que os sacerdotes se livram deles. Além disso, a flor de onde vem o linho “[...] produz fruto comestível, proporciona vestidos

¹⁰¹ Tradução minha do espanhol: ¿De / qué me sirve ahora, Delia, tu Isis? ¿De qué aquellos / sistros tañidos tantas veces por tu mano? ¿O de qué, / mientras cumpliste los ritos sagrados con piedad, / lavarte en agua pura y —aún lo recuerdo— acostarte / en casto lecho?

simples e limpos que cobrem sem peso e vão bem em todas as estações, e que, segundo dizem, nunca cria vermes” (PLUTARCO, *Os Mistérios de Ísis e Osíris*, IV). É também devido às impurezas que os sacerdotes isíacos abstêm-se de comer alguns legumes, carne de cordeiro e porco e sal (PLUTARCO, *Os Mistérios de Ísis e Osíris*, V). Ainda que o texto continue discorrendo sobre a divindade e seus mitos, inclusive fazendo analogias à mitologia grega, não há outras informações sobre a cerimônia de culto à Ísis e seus mistérios.

Já Apuleio, na sua obra *O burro de ouro* – único romance em língua latina que sobreviveu de forma integral à ação do tempo – relata a procissão realizada em homenagem à Ísis que ele, Lúcio Apuleio, presenciou quando ainda estava transformado em um burro, e da qual participou, voltando a ser um homem. Lúcio é abordado por Ísis enquanto dorme: a deusa vem para relatar a ele, depois de suas súplicas, como proceder para voltar à forma humana. Ísis afirma que Lúcio deve ir à procissão em homenagem a ela no dia seguinte e arrancar as flores que o sacerdote carrega e comê-las. Assim, recuperará a forma humana, mas ficará devendo a sua vida à Ísis (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 1-6). Despertando em uma praia, Lúcio banha-se na água do mar segue a procissão; logo ele vê o sacerdote prometido por Ísis, carregando um sistro numa mão e uma coroa de flores na outra. Vendo Lúcio sob a forma de burro e sabendo do oráculo, o sacerdote deixa as flores ao alcance da boca do protagonista: a multidão fica impressionada quando Lúcio volta ao normal, pois aquela é uma demonstração do poder da deusa (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 11-13). O sacerdote providencia roupas de linho branco para Lúcio e o chama a participar da procissão e a adentrar o templo da deusa (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 14-17).

Somente após conversar com seus familiares, que estiveram de luto pensando que havia morrido, é que Lúcio toma um aposento para si no templo e aguarda o momento de sua iniciação, seguindo a prática da castidade. Lúcio, ansioso pela iniciação, sonha com a deusa novamente em uma noite, e Ísis indica que era chegado o momento (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 18-21). Na manhã seguinte, o sacerdote chama Lúcio e inicia a cerimônia de abertura, realiza um sacrifício matinal e busca livros com caracteres delineados à moda egípcia, com formas de animais ou “[...] um traçado nodoso e retorcido em forma de roda ou com as pontas entrançadas sobre si mesmas, como varas de videira, a fim de impedirem

a leitura motivada pela curiosidade de pessoas não iniciadas” (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 22). A partir desses escritos é que Lúcio fica sabendo quais são os preparativos para a iniciação, e realiza as compras necessárias para a mesma (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 23). O sacerdote leva Lúcio para uma piscina, onde ele realiza o banho ritual, na presença de outros iniciados; logo após, o sacerdote asperge Lúcio com água lustral, o conduz de volta ao templo e, diante da imagem da deusa, dá instruções a ele “[...] que não podem ser divulgadas por voz humana” (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 23). Depois, o ordena em alto e bom som a ficar, durante dez dias, sem provar nenhuma carne, sem beber vinho e regrado a comida. Passados os dez dias, uma multidão de pessoas chega ao templo trazendo presentes para Lúcio; depois, os não iniciados são afastados, Lúcio é vestido com uma túnica de linho e o sacerdote o leva para a parte mais reservada do santuário (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 23).

É neste momento que Apuleio frustra o leitor: a iniciação especificamente não é revelada. “Talvez o leitor desejoso de aprender se pergunte, com ansioso interesse, o que depois se disse e se fez. Di-lo-ia, se fosse lícito dizê-lo, e tu ficarias a saber, se te fosse lícito escutar” (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 23.5). Em contrapartida, Lúcio diz que acercou-se

[...] dos confins da morte e, depois de pisar a soleira da morada de Prosérpina¹⁰², fiz o caminho de regresso, transportado através de todos os elementos; vi o sol brilhar em plena noite, com uma luz cândida; acerquei-me dos deuses infernais e dos deuses celestiais, contemplei-os no rosto e adorei-os de perto. Aqui tens o meu relato e ainda que o tenhas escutado, forçoso é que o não entendas. (APULEIO, *O burro de ouro*, XI, 23.5)

Como o extenso relato de Apuleio é posterior ao afresco aqui analisado, pode-se inferir que alguns elementos citados no texto tenham sido captados a partir, justamente, dos afrescos – citados por Tibulo – constantes nos templos em homenagem à Ísis. Aparentemente, as tabuinhas que Tibulo cita continham representações que evocavam as cerimônias feitas em honra a Ísis, cerimônias estas narradas por Apuleio. Além disso, Lúcio refere que os sacerdotes, além de

¹⁰² Nome dado à Perséfone (Cora), esposa de Hades, deus do Submundo, e filha de Deméter com Zeus (HESÍODO, *Teogonia*, 912-914).

vestirem branco e terem a cabeça raspada – fato referido também por Plutarco –, lêem livros com desenhos que os não-iniciados não conseguem ler. O conteúdo desses livros é desconhecido àqueles que não participam do ritual. Pode-se, portanto, associar perfeitamente a imagem no templo como um dos sacerdotes de Ísis em um desses momentos cerimoniais, em que a leitura do texto sagrado é essencial. Ao invés de tabuinhas, contudo, o Templo de Ísis em Pompeia apresenta afrescos nas paredes.

O afresco, assim como salientado nos *Mistérios Dionisíacos* e em *Alceste e Admeto*, apresenta a conexão com o sagrado por meio da escrita e da leitura ritual do texto, desta vez uma leitura feita pelo sacerdote. Enquanto que em *Alceste e Admeto* tem-se o destino do casal escrito, nos *Mistérios Dionisíacos* e em *Sacerdote Isíaco* a iniciação começa pela leitura. Isto é indicativo do quanto a palavra escrita e sua consequente leitura têm importância dentro do rito, já que a cerimônia efetivamente inicia quando o sacerdote profere as palavras contidas naquele texto de sinais gráficos desconhecidos pelos não iniciados.

Neste capítulo, foi evidenciado que o caráter sagrado dos afrescos representando figuras leitoras e escritoras tornou-se aumentado em função justamente destas atividades, que propiciam um contato direto com o Olimpo, seja através das Musas, que inspiram os poetas, das comunicações enviadas pelos deuses aos humanos através de escritos ou mesmo da evocação dos deuses a partir da leitura de poemas e ritos. Aqui a leitura e a escrita iniciam o rito, comunicam a palavra sagrada e conectam as figuras humanas ao divino, além de serem a marca do apaziguamento de um culto traumático como era o de Dioniso. O ambiente hedonístico de Pompeia sugere um contato mais ameno entre deuses e humanos, daí a função da escrita e da leitura, que surgem nestas representações como mostras deste contato mais civilizado entre as partes e de uma racionalização e introjeção dos ritos em ambientes familiares.

4 A LITERATURA SUBLIME E O COTIDIANO POMPEIANO

Neste capítulo serão analisados os afrescos com caráter voltado para o cotidiano pompeiano, que evocam tanto as atividades de escrita e de leitura em um contexto relacionado à literatura, ligada a vários gêneros literários, como tragédia e a poesia, quanto os instrumentos que evocam estas atividades, mesmo em contextos nos quais não há figuras humanas. Conforme salientado no capítulo anterior, assim como na Introdução desta dissertação, optou-se por colocar as imagens com forte caráter sagrado em um capítulo à parte, pois a intenção a ser transmitida pelas imagens apresentadas neste capítulo é diferente daquela vista no capítulo anterior.

4.1 TEATRO

4.1.1 *Fedra e a enfermeira*

No afresco da Fonte 9¹⁰³, encontrado no *cubiculum* “e” da Casa de Jasão (Plano 7), localizada na Regio IX, Insula 5, entrada 18, estão representadas três figuras antropomórficas com características femininas. A primeira figura, à esquerda, está posicionada de pé, atrás de uma cadeira (na qual a segunda figura está sentada), e veste um manto de cor marrom alaranjado; a figura, de cabelos parcialmente presos, tem o braço direito junto ao corpo, enquanto o esquerdo segura um códice. A segunda figura verga um manto púrpura e está reclinada em uma cadeira posta sobre um tablado, apoiada em um dos braços da mesma, mantendo o braço esquerdo sobre o apoio e o direito levantado; seu rosto está levemente de lado, fazendo com que sua cabeça, de cabelos encaracolados parcialmente presos, quase encoste na cabeça da primeira figura. A figura mais à direita da imagem, embora esteja mais deteriorada, parece ter os cabelos presos e vergar um manto azulado. As três figuras estão dispostas em uma espécie de

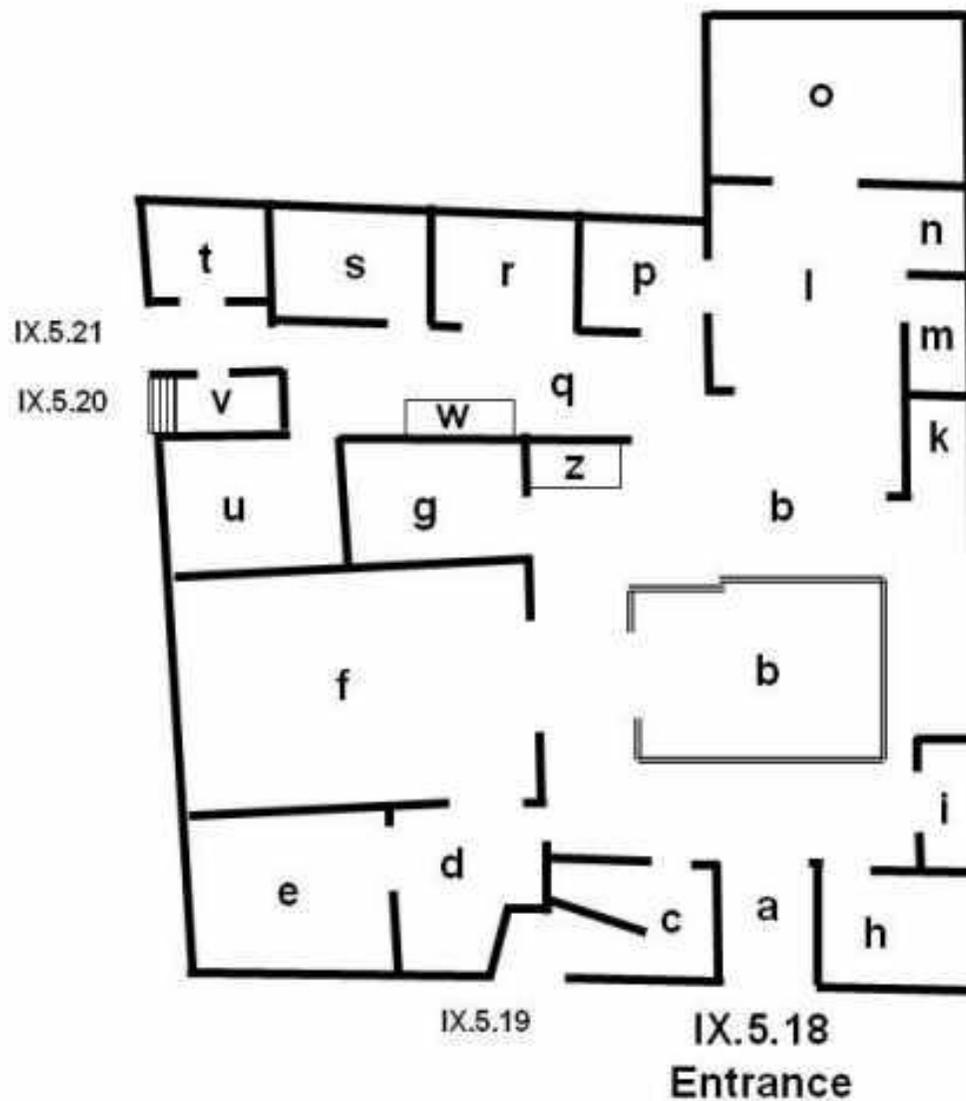
¹⁰³ O afresco, inventariado pelo Museu Arqueológico de Nápoles sob o número 114322, tem as dimensões de 115 centímetros de altura por 83 centímetros de largura, segundo o referido levantamento. Mas Bragantini et al. (2009, p. 240) afirmam que o afresco possui mede 130 por 102, respectivamente.

Fonte 9 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 114322. Fedra e a enfermeira. Pompeia, Casa de Jasão, IX 5, 18. Alt. 115-130 cm; larg. 83-102 cm; 25-45 d.C.. Encontrado em 23 de julho de 1878



Fonte: RASO, 2013.

Plano 7 – POMPEIINPICTURES, IX.5.18..., Room Plan, 2016. Casa de Jasão. Os números 18,19, 20 e 21 referem-se às entradas da residência, enquanto as letras referem-se aos cômodos. A imagem de Fedra e a enfermeira encontra-se em um *cubiculum* aqui identificado com a letra “e”



Fonte: POMPEIINPICTURES, IX.5.18..., Room Plan, 2016.

grande sala; as aberturas atrás das figuras indicam o lado de fora, do qual pode se ver parcialmente uma espécie de cortina avermelhada, do lado esquerdo, e branca do lado direito.

A primeira característica desta pintura é o fato de que a figura central, além de estar em posição privilegiada na imagem, verga um manto de cor púrpura. Esta figura, por sua proximidade com a figura de manto marrom, parece lhe ser íntima. A figura de manto marrom, por sua vez, parece também manter uma relação de proximidade com a figura central, já que seu corpo também está voltado para ela, e por segurar o códice sem observá-lo parece ainda não ter lido seu conteúdo ou, pelo contrário, já tê-lo lido e o abandonado. Nota-se, ainda, que a figura de manto marrom mantém um semblante preocupado e o olhar voltado para a figura de manto púrpura. A figura de manto púrpura, em contrapartida, mantém o olhar no horizonte, em diagonal, e aparenta abatimento, ou melhor, arrebatamento, algo que a mantém distante do que acontece à sua volta. Nada se pode dizer de concreto a respeito do gestual da terceira figura na cena, uma vez que esta se encontra parcialmente deteriorada, mas a julgar por sua distância da cena principal pode-se inferir que desconheça o conteúdo do códice e da possível conversa entre as demais figuras.

Ao atual apreciador da obra, não parece ser evidente a identificação das personagens da cena, mas para aqueles que vislumbravam o afresco na antiguidade o gestual percebido na obra deveria conter uma chave de interpretação da imagem. Assim sendo, neste ponto as *Pathosformeln*, conforme compreendidas por Warburg em suas pesquisas, são essenciais para uma melhor proposta interpretativa, pois permitem a compreensão da possível mensagem intrínseca à imagem, ainda que esta não se apresente tão evidente.

Há emoções expostas na imagem que funcionam como chaves de interpretação para ela: uma das figuras femininas na imagem está sentada, em posição entre a melancólica e a reflexiva, enquanto outra, também feminina, se debruça sobre ela, demonstrando preocupação. A identidade visual que compõe o afresco da Fonte 9 remete ao imaginário construído a partir da premiada peça de

teatro *Hipólito*¹⁰⁴, do tragediógrafo grego Eurípides, que alcançou o primeiro lugar no concurso das Dionísias Urbanas de 428 a.C.. Nesta peça, o protagonista Hipólito, filho do herói Teseu, é alvo do amor de Fedra, sua madrasta. Afrodite, deusa do amor, é considerada desprezível por Hipólito, uma vez que o rapaz entregou sua devoção e castidade à deusa virgem da caça, Ártemis. Como vingança, estando Teseu longe de casa, Fedra é amaldiçoada por Afrodite, apaixonando-se pelo enteado; Hipólito, por sua vez, sabendo do amor da madrasta através de sua aia, a rechaça. Fedra, então, enforca-se, não antes de deixar um escrito para o marido no qual acusa Hipólito de tê-la violentado. Ao retornar ao lar e perceber a esposa morta com a carta em mãos, Teseu clama ao deus Poseidon¹⁰⁵, o deus dos mares, que lhe concedera três desejos, e pede-lhe que o filho morra pelo crime cometido. Hipólito sofre um acidente com sua carruagem e fere-se de morte; Teseu conhece a verdade através da deusa Ártemis, que intercede em favor de Hipólito. O rapaz acaba morrendo nos braços do pai após perdoá-lo¹⁰⁶.

Na referida peça, o sofrimento de Fedra é evidente. A mulher está de tal forma tomada pela maldição de Afrodite que parece doente aos olhos de sua aia: “Ah! Nossos males! Ah! Mortais doenças! / [...] Nada do que possuis te satisfaz, / mas não queres, tampouco, o que não tens. / Talvez seja mais simples a doença / que cuidar de doentes [...]” (EURÍPIDES, *Hipólito*, 174-184) diz a mulher, preocupada. “Erguei meu corpo, servidoras minhas, / erguei minha cabeça! Não me valem / as articulações dos membros débeis. / Como este véu pesa em minha cabeça! / Retira-o e solta meus cabelos!” (EURÍPIDES, *Hipólito*, 196-200) responde Fedra à aia, por sua vez. Em algumas passagens é possível identificar a angústia da mulher, dividida entre a dor de amar o próprio enteado sem o querer e a raiva após ter o tal amor declarado para o enteado pela aia, que a colocou em má situação:

Desde que me feriu o amor imaginei
os meios de enfrentá-lo com mais dignidade.
De início, quis calar para ocultar meu mal,

¹⁰⁴ Segundo o historiador Wilson Alves Ribeiro Jr. (2015), uma versão anterior da peça apresentada no festival foi rechaçada pelos atenienses, que a consideraram inadequada.

¹⁰⁵ Na peça, Teseu afirma que Poseidon é seu pai, o que explicaria os desejos que lhe foram concedidos (EURÍPIDES, *Hipólito*, 968).

¹⁰⁶ A edição utilizada para este resumo foi a de Mário da Gama Kury (1991).

pois nem a própria língua é digna de confiança: se ela se esmera em expressar racionalmente os pensamentos, logo atraí sobre si mesma terríveis males. Em seguida pretendi suportar dignamente minha inquietação, vencendo-a pela sensatez. *Quando notei que minha resistência não domava Cípris eu quis morrer* (a melhor decisão, sem dúvida). Se honrosa, que minha conduta não escape a outros olhos, e a vergonha tenha apenas o mínimo de testemunhas. *Eu sabia que essa conduta e esse mal me infamariam.* (EURÍPIDES, *Hipólito*, 414-428. Grifos meus)

Basta de falas! *Já me deste maus conselhos e maquinaste más ações. Vamos! Afasta-te de meu caminho e cuida agora só de ti;* resolverei meus casos como achar que devo.
[...]
[...] quanto a mim encontro apenas um remédio diante de minha desgraça para dar a meus queridos filhos uma vida digna e defender meus interesses tanto quanto me é possível após este golpe adverso; jamais desonrarei minha família em Creta nem me apresentarei aos olhos de Teseu vergada ao peso dessa conduta aviltante para salvar somente a minha própria vida. (EURÍPIDES, *Hipólito*, 768-785. Grifos meus)

A peça, portanto, deixa claro que a esposa de Teseu foi acometida por um mal causado por Afrodite (chamada Cípris na tradução); em outras palavras, o comportamento de Fedra é o de uma pessoa *doente*, que não vê outro modo de livrar-se de sua maldição a não ser através da morte. Como seu amor proibido passou a ser de conhecimento de Hipólito, através da intervenção da aia, a forma encontrada por Fedra para livrar sua honra foi a de incriminar o enteado. A carta deixada por ela, nesse sentido, cumpre o papel fundamental de informar a seu marido, Teseu, de que fora violentada por Hipólito.

Ainda na antiguidade, anteriores à época da pintura do afresco da Fonte 9, diversos relatos e comentários foram feitos em relação à Fedra e a Hipólito. Higino cita Hipólito em suas *Fábulas*, apresentando sua história de acordo com o que afirmara Eurípides: estando apaixonada pelo enteado, Fedra escreve uma carta acusando-o de tê-la atacado, depois enforca-se; e Teseu, sabendo disto, pede a Poseidon que elimine seu filho. O deus, então, faz um touro aparecer do mar enquanto Hipólito dirige seus cavalos, o que assusta os animais, que acabam por

derrubá-lo e arrastá-lo, causando, por fim, sua morte (HYGINUS, *Fabulae*, XLVII). Higino também cita Fedra em outro ponto das *Fábulas*, em uma listagem de mulheres que cometeram suicídio: nas palavras do autor, “Fedra, filha de Minos, suicidou-se por enforcamento por causa do seu amor pelo seu enteado, Hipólito¹⁰⁷” (HYGINUS, *Fabulae*, CCXLIII). Já o poeta romano Ovídio (43 a.C. – c. 17 d.C.), em suas *Heroidas* – poemas escritos em formato de cartas, como se estas fossem escritas por personagens femininas das mitologias grega e latina – apresenta a confissão de Fedra sobre seu amor por Hipólito – a quem a carta é endereçada (OVID, *Heroides*, IV, 1-176).

Hipólito teve, ao longo do tempo, duas versões¹⁰⁸, tendo a do escritor romano Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.) sido feita ainda na antiguidade. Sob o nome *Fedra*, Sêneca desenvolve a tragédia nos mesmos moldes elaborados por Eurípidés, exceto pelo fato de que, em sua versão, além de mais violenta, a própria Fedra conta a Hipólito de seu amor e, tendo sido rechaçada, decide, por influência da ama, relatar verbalmente ao marido o suposto crime do enteado, ou seja, acusa-o de tê-la estuprado. O desfecho da tragédia termina, também, com a morte de Hipólito, através da queda de sua carruagem, mas a vida de Fedra termina com a própria jogando-se em cima de uma espada após admitir ter falsamente acusado o enteado.

TESEU

Por que desvias o rosto angustiado e as lágrimas,
surgidas de súbito na face, tu as esconde com o véu estendido?

FEDRA

A ti, a ti, criador dos deuses, invoco como testemunha,
e a ti, brilho vibrante da luz etérea,
de cujo nascimento descende a nossa casa:
perturbada por pedidos, resisti; ao ferro e às ameaças
não cedeu o meu espírito: o corpo contudo sofreu violência.
Nosso sangue lavará esta mancha do pudor.

TESEU

Quem foi, dizes, o destruidor da nossa honra?

FEDRA

¹⁰⁷ Tradução minha do inglês: “Phaedra, daughter of Minos, killed herself by hanging because of her love for her stepson, Hippolytus”.

¹⁰⁸ Outra versão da obra foi a elaborada pelo poeta e dramaturgo francês Jean Baptiste Racine (1639 – 1699) em 1677.

Esta espada o dirá, a qual, aterrorizado pelo tumulto,
o estuprador abandonou, temeroso da chegada dos cidadãos.

TESEU

Que crime, ai de mim, vislumbro? Que monstro descobro?
O marfim real gravado com a insígnia paterna;
no cabo refulge a honra do povo ateniense.
[...]

[...] Meu pai marinho me concedeu
que, benévolo o deus, eu recebesse três desejos
e, invocado o Estige, sancionou este presente.
Vamos, realiza a funesta dádiva, soberano do mar!
Que Hipólito não mais veja o luminoso dia,
e, ainda jovem, se junte aos manes irados com o seu pai. [...] (SÊNECA,
Fedra, 886-947)

Também na obra de Sêneca a aia de Fedra é dotada de preocupação para com o bem-estar de sua senhora, embora ela clame à razão de Fedra, rogando-lhe que não caia em tentação de se declarar a Hipólito, refreando sua paixão: “por estes cabelos resplandecentes da velhice, suplicante, / por este peito de cuidados fatigado, por estes seios que a ti foram caros, / peço-te: contém a tua paixão e a ti mesma ajuda. / Querer ser curada é parte da cura” (SÊNECA, *Fedra*, 246-249). Como Fedra está *doente de amor* – como deixa clara a afirmação da aia de que Fedra necessita de uma *cura* –, nada mais natural que uma *enfermeira* tome conta dela.

As versões da peça acabaram por criar um imaginário em torno das personagens apresentadas. Criaram-se, portanto, representações visuais a respeito delas, cada uma contendo as características que se julgava adequadas para a identificação das figuras. A representação de *Hipólito* nas Dionísias Urbanas gerou interesse tamanho a ponto de ser retratada em um vaso de figuras vermelhas datado de 350 a.C. aproximadamente (Figuras 5 e 6). Mantida do Museu Britânico sob o número de inventário Vase F272, a peça – uma *cratera*, isto é, um vaso utilizado para a mistura de vinho com água –, retrata, de um lado, centauros no casamento de Pirítoo, rei dos Lápitias, com Hipodâmia e, do outro, Dioniso com alguns sátiros e uma mênade. Interessa a esta dissertação verificar o lado A do vaso, o que se fará a seguir.

A parte inferior do lado A do vaso retrata a luta entre os centauros e os lápitias durante o casamento de Pirítoo e Hipodâmia (no vaso, denominada Laodâmia). Acima das figuras de Pirítoo – a figura masculina nua que segura uma clava – e

Figura 5 – Londres, Brit. Mus., F272



Fonte: THE BRITISH MUSEUM, Vase F272. (Imagem gentilmente cedida)

Figura 6 – THEOI GREEK MYHTOLOGY, K32.5 The Lovesick Phaedra, [entre 2000 e 2017]. Detalhe do canto superior esquerdo, que mostra Fedra e sua aia; a inscrição contida aos pés de Fedra diz "Peirithous", isto é, Pirítoo, o personagem exatamente abaixo dela, na parte inferior da *cratera*



Fonte: THEOI GREEK MYHTOLOGY, K32.5 The Lovesick Phaedra, [entre 2000 e 2017].

Laodâmia – a figura feminina central na imagem, que está sendo agarrada pelo centauro – estão colocados os seus nomes, assim como o nome de Teseu – amigo dileto de Pirítoos¹⁰⁹ – aparece acima de sua imagem. Teseu, a figura masculina logo após o centauro, ajuda combater os agressores, segurando uma clava e se preparando para atingir o oponente. Já a parte superior do lado A do vaso apresenta, da esquerda para a direita, duas figuras femininas não nomeadas, estando a primeira, de cabelos brancos, de pé, e a segunda, de cabelos negros, sentada em uma espécie de banquetas, com as pernas cruzadas e as mãos entrelaçadas postas sobre o joelho direito. O olhar da mulher de pé está voltado para a mulher sentada, com ares de preocupação; já o da mulher sentada está voltado para o chão, e sua cabeça inclinada para o lado, de modo melancólico, como se refletisse sobre alguma questão. As duas mulheres estão acompanhadas por uma figura menor, alada, com características físicas masculinas. A cena segue, com mais duas figuras femininas, de pé, próximas a uma espécie de sofá e, mais adiante, uma figura masculina de idade avançada – seus cabelos e barba são brancos e ela usa uma bengala – e uma feminina, com quem a figura masculina conversa.

Ao relacionar as três primeiras figuras da parte superior esquerda do lado A da cratera com a cena da parte inferior, tem-se que, ao passo que Teseu está na Tessália ajudando o amigo Pirítoos a combater os centauros em sua festa de casamento, sua esposa Fedra está em casa – isto é, em Atenas –, sofrendo pela maldição lançada por Afrodite – representada através de um Eros, isto é, uma divindade do amor associada à deusa –, ao lado de sua fiel aia, que demonstra preocupação com seu estado. Note-se o gestual de Fedra na imagem: lânguida, ela

¹⁰⁹ Os motivos pelos quais a amizade se deu inicialmente aparecem descritos na obra *Vidas Paralelas – Vida de Teseu*, do historiador romano Plutarco: “A amizade de Pirítoos e Teseu é dita ter iniciado da seguinte forma. Teseu tinha uma grande reputação de força e bravura, e Pirítoos desejava ter prova disso. Consequentemente, afastou o gado de Teseu de Maratona, e quando soube que seu dono o estava perseguindo em armas ele não fugiu, mas voltou e o encontrou. No entanto, quando cada um viu o outro com espanto pela sua beleza e admiração pela sua ousadia, se abstiveram da luta, e Pirítoos, o primeiro a estender sua mão, ordenou que Teseu mesmo julgasse seu roubo, pois ele se submeteria voluntariamente a qualquer penalidade que o outro pudesse lhe atribuir. Então Teseu não apenas remitiu sua pena, mas convidou-o a ser seu amigo e irmão de armas; depois disso, ratificaram sua amizade com juramentos” (PLUTARCH, *Life of Theseus*, XXX. Tradução minha).

se deixa sentar, abatida, fitando o chão com olhar perdido; a aia, por sua vez, demonstra inquietação, aflição com a situação de Fedra, chegando a pousar a mão direita no rosto, enquanto a esquerda se volta para sua senhora, com a qual provavelmente tenta argumentar, tentando lhe despertar alguma reação. São as *Pathosformeln* de Fedra e sua aia: estas personagens, não importa em que época, sempre serão representadas desta maneira, Fedra com uma postura reflexiva e prostrada, sentada, e sua aia preocupada, voltada para ela.

O imaginário construído na antiguidade através da peça de Eurípides acabou por chegar até os cidadãos de Pompeia, influenciando-os a construir uma arte visual que compreendesse os mesmos sintomas. Deste modo, é interessante notar que a representação adotada em Pompeia se adequa à versão do tragediógrafo grego – de que Fedra se suicidou, deixando uma carta a Teseu –, embora a versão de Sêneca lhes fosse mais próxima cronologicamente. Ou seja, optou-se deliberadamente pela versão grega, que dá ênfase ao escrito deixado por Fedra. Este detalhe é crucial a esta dissertação: em momento algum há dúvida de que o documento que Fedra deixa escrito seja falso, tenha sido escrito por outra pessoa ou contenha inverdades; pelo contrário, Teseu acredita tanto em seu conteúdo que pede vingança a Poseidon: “Esta mensagem é um clamor, clamor de horrores! / Para que terra fugirei com todo o peso / de tantos males? Fui ferido mortalmente, / aniquilado! É essa! É essa a voz funesta / que eu ouço, vinda destas linhas – ai de mim!” (EURÍPIDES, *Hipólito*, 958-962)

A escrita, portanto, tem nesta representação o caráter informativo e, ainda, confidente, sob a forma de uma carta. Também o escrito no afresco apresenta uma chave de interpretação: embora o gestual envolvido na imagem fosse conhecido como o gestual envolvendo a representação de Fedra e sua aia, o escrito torna mais evidente o motivo da imagem, diferentemente da *cratera* que apresenta a mesma cena – embora nela a chave mais evidente seja a própria identificação de Teseu.

Sobre a legenda dada posteriormente à imagem, nota-se que o termo *enfermeira* é utilizado, valorizando-se as versões da antiguidade, pois o afresco foi encontrado durante o século XIX (1878), o que coloca os pesquisadores do período cronologicamente após as duas versões aqui apresentadas e, ainda, após a versão do poeta e dramaturgo francês Jean Baptiste Racine (1639 – 1699), de 1677, na qual a aia de Fedra recebe o nome de Enone – e, portanto, não haveria necessidade

de chamá-la de *enfermeira*. O achado do afresco também se dá cronologicamente após o comentário de Pseudo-Apolodoro na *Epítome* de sua *Biblioteca*, que é assemelhado à versão de Sêneca, excetuando-se o fato de que o autor afirma que, ao ter o amor proibido tornado público, Fedra se suicida, enforcando-se (APOLODORO, *Biblioteca, Epítome*, I, 19). No entanto, o título da obra em si não interfere negativamente na identificação das personagens representadas. O detalhe do papiro, sim, é o ponto crucial neste sentido: a versão adotada é, seguramente, a de Eurípides. Além disso, o escrito representado é um indício de que a sociedade pompeiana compreendia o valor decisivo de se escrever uma carta, como o fez Fedra; mais uma funcionalidade da escrita e da leitura expressas em imagem.

4.2 RETRATOS

4.2.1 Safo

Um dos afrescos mais conhecidos de Pompeia, apresentado aqui na Fonte 10, localizado na Regio VI, Insula 17 (Plano 8), encontrava-se na “[...] zona mediana de um painel lateral de uma elegante parede [...] de fundo branco [...]” (BRAGANTINI et al., 2009, p. 528). Sobre o local exato em que o afresco foi encontrado, é importante ressaltar as informações trazidas pelo site Pompeii In Pictures (VI.17 and VII.16 Pompeii..., 2016): sabe-se que a residência em que estavam pertencia à família Cuomo, da qual não se tem outras informações, e que, devido aos métodos aleatórios de escavação adotados no século XVIII é difícil identificar com exatidão a localização das propriedades pertencentes a esta família. Sabe-se, todavia, que a residência dos Cuomo estava na Regio VI, Insula 17.

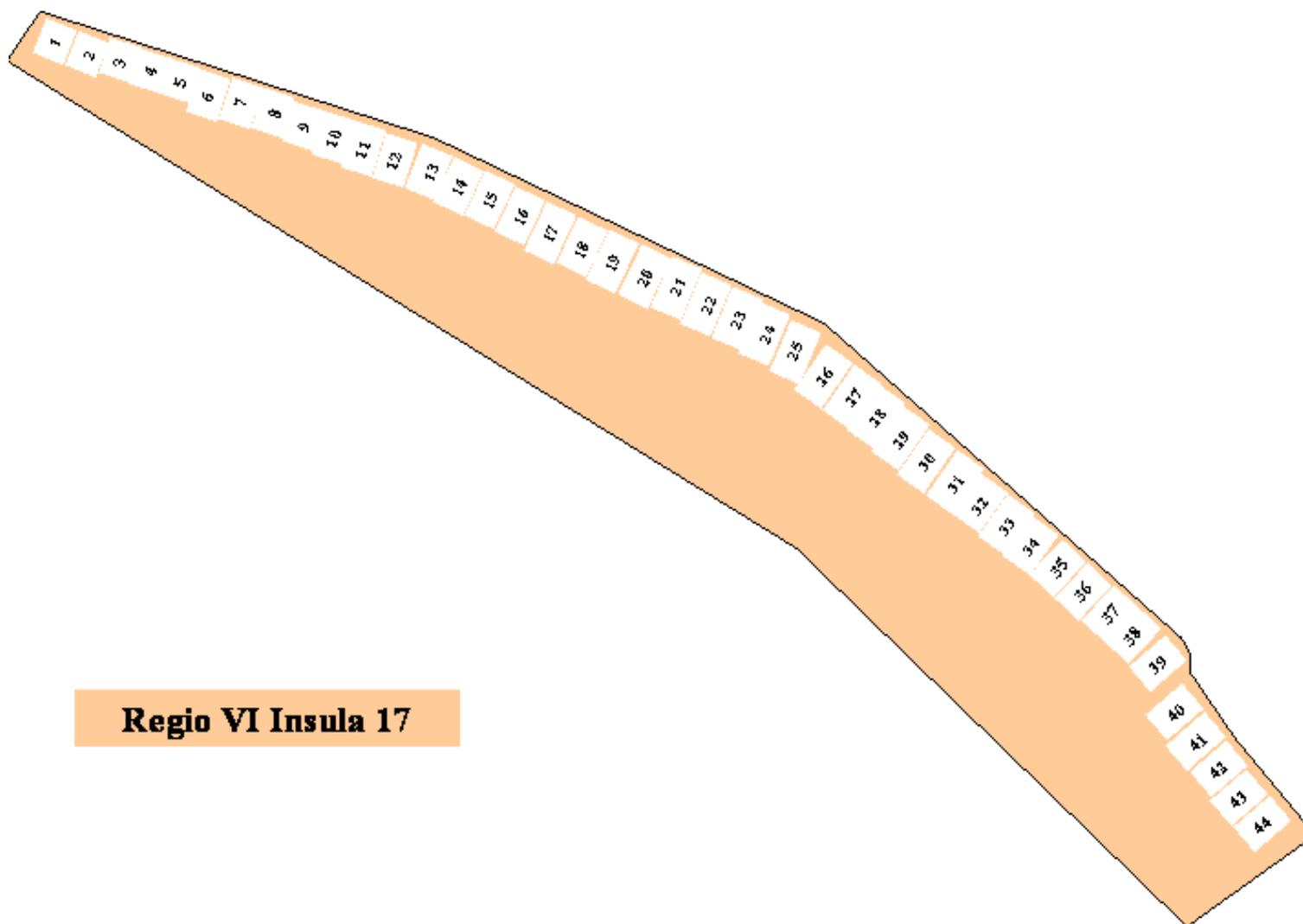
Dentro de um círculo de cor acinzentada rodeado por uma borda fina de cor escura sobre um fundo branco é retratada uma figura antropomórfica feminina jovem vestindo um manto verde sob um manto púrpura, usando brincos dourados e um adorno na cabeça assemelhado a uma rede, também dourado. Seus olhos e cabelos são castanhos, seu nariz é comprido e delicado e seu rosto é ovalado; a boca parece estar pintada. Em sua mão direita, à altura da boca, está a ponta de um estilete de escrita, feito de metal; em sua mão esquerda, na altura do peito, um conjunto de *tabellae ceratae* contendo quatro tabuletas enceradas (um *tetrptychon*,

Fonte 10 – Nápoles, Mus. Arq. Nac. 9084. “Safo”. Pompeia, VI, 17 - Insula Occidentalis. Alt. 37 cm; larg. 38 cm; 55-79 d.C.. Encontrado em 24 de maio de 1760



Fonte: RADATTO, 04 jul. 2014b.

Plano 8 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio VI (6) Insula 17..., Plan..., 2016. Regio VI, Insula 17 (*Insula Occidentalis*). Não é possível determinar com exatidão a localização dos achados inventariados pelo Museu Arqueológico Nacional de Nápoles com os números 9084 e 9085



Fonte: POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio VI (6) Insula 17..., Plan..., 2016.

segundo BRAGANTINI et al., 2009, p. 526) unidas por uma espécie de atilho de metal no canto esquerdo. A mulher retratada parece ter o olhar perdido, levemente voltado para a esquerda da imagem mas, ainda assim, quase voltado para fora do afresco, como se observasse de canto de olho seu espectador.

Não fosse o *tetrptychon* e o estilete em suas mãos, a mulher certamente seria confundida com uma Musa, pois sua identificação visual é muito parecida a delas, conforme visto anteriormente. Além disso, ela verga um manto púrpura, símbolo de grandeza ou divindade. Depreende-se, então, que a pessoa em questão fosse bastante bem conceituada para ser retratada desta forma; por esta razão, atribui-se comumente este afresco a uma representação da poetisa grega Safo (ca. 630 a.C. – ?), considerada na antiguidade greco-romana como a décima Musa, embora nada na residência em que a imagem foi encontrada aponte para isto.

Sabe-se que Safo é considerada uma dentre os nove grandes poetas líricos do período arcaico, figurando ao lado de Anacreonte (563 a.C. – 478 a.C.) e Píndaro (522 a.C. – 443 a.C.), e que foi muito admirada e até imitada durante a antiguidade, tendo sido atribuído ao filósofo Platão um epigrama que diz “Nove são as musas, dizem alguns; que descuidados! / Vejam, Safo de Lesbos é a décima” ([Platão] apud RIBEIRO JR., 2003). Junte-se a isso o fato de que a mulher se apresenta em uma posição que evoca o momento anterior à escrita: o estilete à boca e o *tetrptychon* são marcas da espera por inspiração, do pensamento antes da ação. O olhar da retratada, que está representada de frente, por um momento parece encontrar o do espectador da obra, e no momento seguinte lhe escapa, como se fitar o horizonte ou para o nada ajudasse a encontrar a inspiração que falta. O que se apresenta na Fonte 10 é uma sugestão do devir: é quase possível imaginar a figura tomando vida, retirando o estilete da boca e começando a rabiscar as tabuinhas que, diga-se, podem ser apagadas e reescritas, basta usar a parte oposta do estilete para raspar a cera.

A posição da mulher, seja ela Safo ou não, é bastante usual ainda hoje para aqueles que escrevem no papel: é tanto uma *performance* da escrita ou leitura, nos termos de Zumthor, quanto uma *sobrevivência* de certos gestos, certos códigos visuais; é uma *Pathosformel*, nos termos de Warburg. Aqui o papel da escrita e da leitura é evidente: Safo era uma poetisa, portanto estas eram suas atividades habituais. Além disso, o fato de se escolher o *tetrptychon* como meio para o escrito

evidência, primeiramente, a função de rascunho, de trabalho incompleto ou de anotação realizado; depois, a colocação do *tetrptychon* modifica o estatuto da mulher: ela não pode ser uma Musa, pois as Musas carregam papiros. Infelizmente, não há informações suficientes a respeito da residência onde o afresco foi encontrado, mas se pode supor que a família Cuomo, quaisquer que fossem seus membros, pretendiam se identificar como pessoas que sabiam quem Safo era, isto é, tinham consciência de que era uma poetisa admirada e reconhecida. Mais uma vez, as atividades da escrita e da leitura aparecem aqui, ainda que indiretamente, como forma de garantir certo prestígio aos comissionadores da obra: mesmo que não sejam os donos da residência os representados no afresco, a imagem de Safo traz a mensagem de que os patrocinadores da obra conhecem aquela figura, a reconhecem como grande poetisa, têm contato com seus trabalhos e, eventualmente, sabem – assim como Safo – ler e escrever. Ademais, há a representação de uma poetisa muito admirada e, junto com a imagem, reverbera a memória de seus versos.

Note-se ainda que Safo era sacerdotisa de Afrodite, deusa tutelar de Pompeia, e senhora dos amores eróticos, muito celebrados em toda a iconografia e nos espaços (templos e residências) de Pompeia. Há uma função de sacralidade erótica sendo exercida por essa figura; a apresentação da imagem de Safo corresponde à representação de um ícone de grande valor simbólico, por ser ela a poetisa de Eros, e que está relacionado à ideia de bem-viver, da qual Pompeia está impregnada.

4.2.2 *Menandro*

O afresco da Fonte 11 se apresenta com a seguinte configuração: sobre um fundo entre o amarelo e o dourado está colocada uma figura antropomórfica masculina completa, sentada em uma espécie de poltrona, com o cotovelo direito apoiado sobre o espaldar da mesma e a mão direita, com os dedos dobrados, apoiando a cabeça. O retratado, trajando um manto branco da cintura para baixo e com uma parte deste sobre o ombro esquerdo, mantém o braço esquerdo erguido à frente, e em sua mão segura um rolo de papiro aberto. Pode-se perceber, sobre a cabeça da figura, uma coroa de ramos; mais detalhes de sua fisionomia são difíceis

Fonte 11 – RADATTO, 03 jul. 2014. Menandro. Pompeia, Casa de Menandro, I 10, 4. Dimensões desconhecidas. Data de descoberta desconhecida. Não inventariado



Fonte: RADATTO, 03 jul. 2014.

de identificar devido à deterioração do afresco. Ao redor da figura, uma delicada decoração em cor branca.

Com esta configuração visual, o afresco poderia estar retratando qualquer pessoa, por exemplo, o dono da residência em que foi encontrado, em um momento de leitura. No entanto, a obra, localizada na Regio I, Insula 10, entrada 4, *cubiculum* 23 (Plano 5), possui identificação de seu representado: aos seus pés, segundo afirmam Alison E. Cooley e Melvin George Cooley (2004, p. 70) há uma inscrição que diz “Menandro” (impossível de ler atualmente devido à deterioração do afresco). Para não haver nenhuma outra dúvida sobre quem se representa na pintura, o estudioso Antonio Varane (apud POMPEIINPICTURES, I.10.4 Pompeii. Casa del Menandro..., 2016) identifica ter sido possível ler, em pequenas letras pretas, o seguinte texto no papiro aberto da figura:

Menander
Hic primu[m] om[niu]m como
ediam scripsit
qu[i] E[rat] anno
ru[m] XIV
Lib[ri] IIII

A tradução para este trecho, segundo Alison E. Cooley e Melvin George Cooley (2004, p. 70), é “Menandro. Ele foi o primeiro a escrever comédia [...] quatro livros¹¹⁰”. Antonio Varane (apud POMPEIINPICTURES, I.10.4 Pompeii. Casa del Menandro..., 2016), por outro lado, afirma que a passagem se refere ao fato de Menandro ter escrito suas primeiras comédias (quatro livros) aos quatorze anos. Independente da tradução adotada, compreende-se que o representado na imagem trata-se de Menandro (ca. 342 a.C. – 291 a.C.), comediógrafo grego autor de mais de uma centena de peças (AULO GÉLIO, *Noites Áticas*, XVII, 4.4-6). Segundo Wilson A. Ribeiro Jr. (2016), Menandro foi o mais importante e popular dos poetas cômicos da chamada comédia nova, fase da dramaturgia grega iniciada no primeiro século do Período Helenístico de Atenas, isto é, durante o século 4 a.C.. Originário

¹¹⁰ Tradução minha do inglês “Menander. He was the first to write comedy [...] four books” (COOLEY; COOLEY, 2004, p. 70).

de uma família abastada, Menandro estudou na Academia de Atenas, sob a direção de Teofrasto, foi amigo de Demétrio Falereu, mas apenas conquistou reconhecimento após a sua morte. São conhecidos os nomes de noventa de suas peças, sendo *O Misanthropo* a única que sobreviveu de forma integral. Segundo Ribeiro Jr. (2016), suas peças tinham como personagens pessoas comuns e focavam-se no dia-a-dia da vida familiar e em intrigas amorosas.

É interessante constatar que a imagem de Menandro evidencia o seu nome e os seus feitos, não deixando margem para suspeitas sobre quem seria o representado. Não à toa, a residência em que se encontra o afresco foi denominada “Casa de Menandro”, e um grafite em coluna próxima ao *peristilo*¹¹¹ ainda contém o seu nome (COOLEY; COOLEY, 2004, p. 70). Sobre a residência, cabe dizer, é a maior da Insula 10 (Plano 4), estando cercada de tabernas, pequenas lojas e de cinco pequenas casas. Foi escavada entre 1926 e 1932 e sua construção data do século III a.C., tendo sofrido diversas modificações e anexações ao longo do tempo (AD79eruption, House of Menander, [entre 2012 e 2017]). Dada a proporção da residência, de 1800 m² (AD79eruption, Reg I, Ins 10, [entre 2012 e 2017]), depreende-se que seus donos tivessem uma boa condição financeira.

Assim como a figura denominada “Safo”, a de Menandro parece estar em uma posição reflexiva com relação ao papiro, como se aguardasse um momento de inspiração para a escrita, ou como se tivesse parado a leitura do papiro para analisar melhor seu conteúdo. As sobrevivências com relação aos gestos envolvendo a escrita e a leitura permanecem: o olhar perdido, a cabeça e o papiro pendentes, fazem parte do conjunto de *performances* relacionadas às atividades. A performance valoriza a experiência sagrada de beleza inspirada comunicada pela poesia, com a qual o ambiente ilustrado da residência pode impregnar-se de um grau superior da beleza, vinda da memória cultural e realizada como símbolo da inscrição daquele ambiente em um conjunto de referências superiores, em que o divino e o humano se comunicam por meio da poesia, e esta, por meio de autores e textos escritos e lidos.

Também como a figura de Safo, a de Menandro faz alusão aos donos da residência – de quem nada se sabe –, que deliberadamente escolheram o

¹¹¹ Pátio ou jardim aberto, ladeado por colonatas (AD79eruption, Glossary, [entre 2012 e 2017]).

comediógrafo como motivo para um afresco. É possível depreender que admirassem seu trabalho, sendo conhecedores dele, fosse por lerem os seus escritos, fosse por assistirem às suas peças. De todo modo, o fato de colocar um papiro nas mãos do retratado lhe confere uma condição diferente: se escreveu tantos livros, não faria sentido que fosse representado sem algum material relativo à escrita e à leitura. Se não houvesse a inscrição no local, possivelmente se poderia confundir a figura, mesmo retratada em uma performance de leitura, com qualquer outro escritor da antiguidade, o que não acontece com Safo, tendo em vista a configuração visual da imagem, que a aproxima das Musas, e o seu reconhecimento como grande poetisa, o que não era usual, considerando-se escritoras mulheres. Aqui, apenas a configuração visual não dá pistas sobre quem é o retratado, daí a necessidade de se escrever o seu nome e os seus feitos.

4.2.3 Os jovens

Dentre as representações cotidianas de escrita e leitura em Pompeia, encontram-se imagens em que figuram personagens leitores e/ou escritores. Parte destas imagens está construída de forma semelhante, como se verá a seguir.

Na Fonte 12, encontrada no *tablinum* da Casa do Cenáculo, localizada na Regio V, Insula 2, entrada *h* (Planos 9 e 10), pode-se ver representado sobre um fundo vermelho um círculo de cor clara rodeado por uma borda de cor escura. Dentro do círculo, uma figura antropomórfica masculina, jovem, com um manto de cor clara e uma coroa de louros sobre a cabeça, aparece ao lado de um de papiro no qual consta uma etiqueta com a inscrição “Homerus” (BRAGANTINI et al., 2009, p. 523). A figura olha para a diagonal superior direita da imagem. A parte superior do afresco está deteriorada. Encontrado em 1892, foi dado a ele a legenda “Jovem com rolo”.

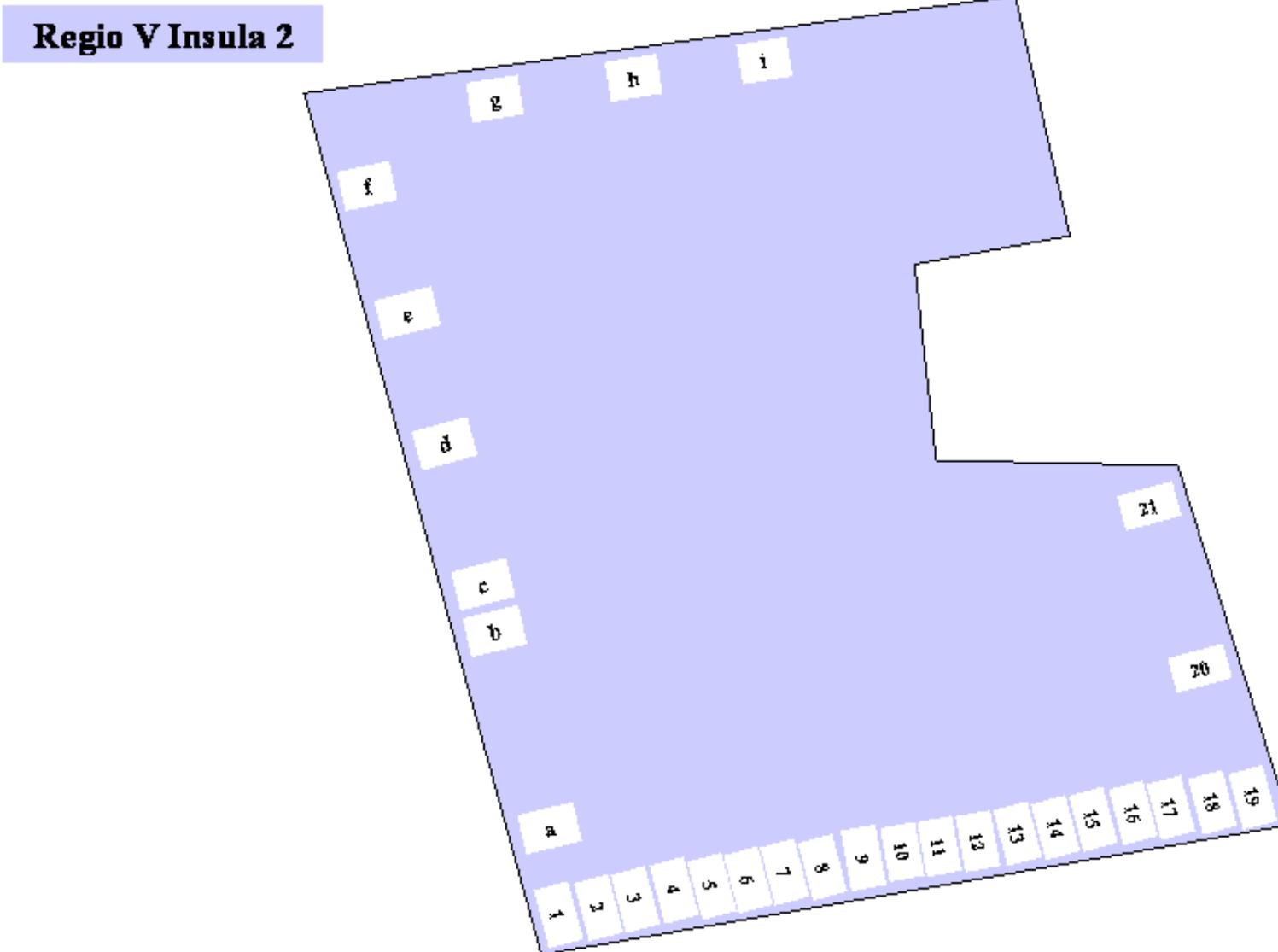
Percebe-se que a figura antropomórfica não está particularmente interessada no conteúdo do papiro, pois seus olhos não estão voltados para ele. Ainda assim, a figura parece segurá-lo, devido à posição do papiro na imagem, ainda que o retrato trate-se de um busto e, por esta razão, não represente as mãos do modelo. O papiro encontra-se parcialmente fechado, referindo o desenvolvimento da leitura, mas, pela forma em que aparece, impossibilitando sua leitura; é a etiqueta quem dá a pista

Fonte 12 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 120620a. Jovem com rolo. Pompeia, Casa do Cenáculo, V, 2, h – *tablinum* “f”. Alt. 18 cm; larg. 13 cm; 50-79 d.C.. Encontrado em 1892



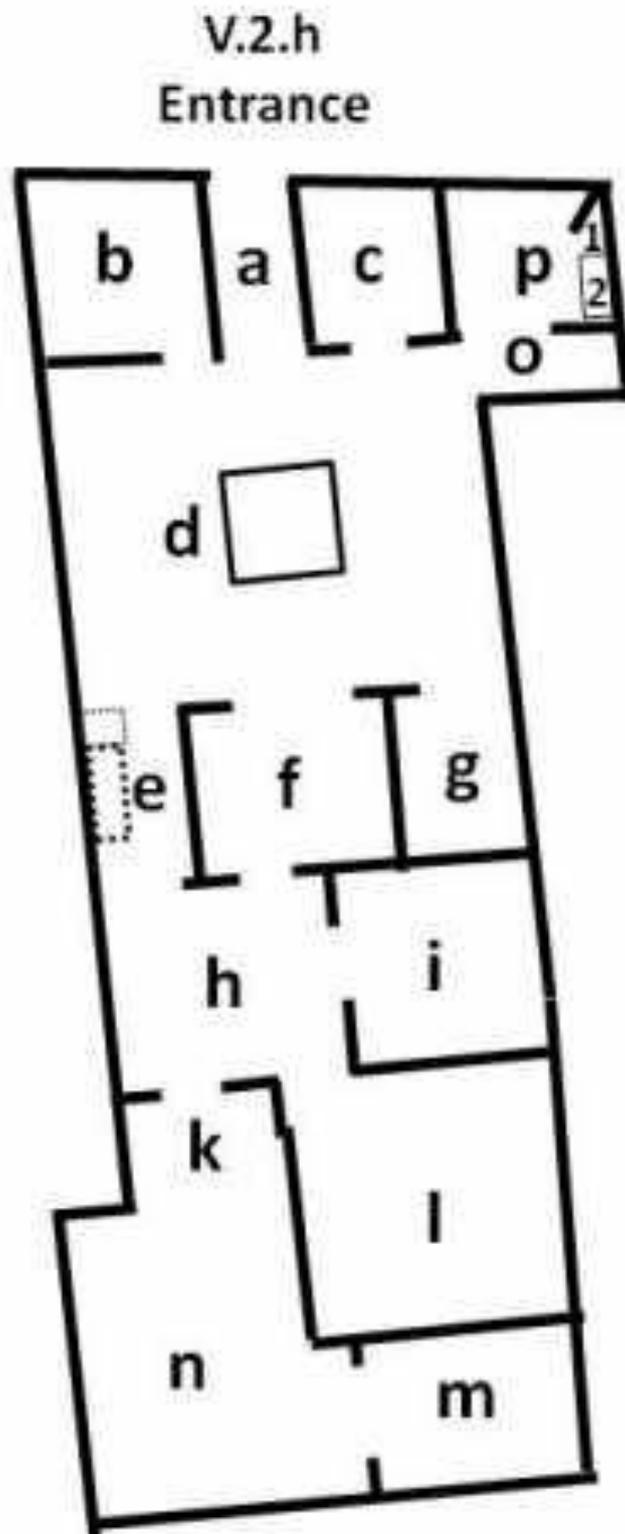
Fonte: RADATTO, 04 jul. 2014c.

Plano 9 – POMPEIINPICTURES, Regio V (5) Insula 2..., Plan..., 2016. Regio V, Insula 2. A letra “h” corresponde à entrada da Casa do Cenáculo



Fonte: POMPEIINPICTURES, Regio V (5) Insula 2..., Plan..., 2016.

Plano 10 – POMPEIINPICTURES, V.2.h..., Room Plan, 2016. Casa do Cenáculo. As Figuras 35 e 38 foram encontradas no *tablinum*, representado pela letra “f”.



Fonte: POMPEIINPICTURES, V.2.h..., Room Plan, 2016.

sobre o texto, o que é interessante, já que o mesmo estando descoberto poderia tirar a atenção do espectador da obra para o que realmente importa: o jovem representado. O rosto do modelo apresenta riqueza de detalhes: seus olhos e cabelos são castanhos, seu rosto tem formato oval, seus lábios são carnudos e seu nariz, largo e comprido. Depreende-se, portanto, que esta imagem, apesar de conter um elemento que evoque a atividade da escrita e da leitura – o papiro etiquetado –, foi confeccionada para cumprir uma determinada função: a de retratar a figura que nela se encontra. Como qualquer retrato, as características físicas detalhadas na imagem permitem que seu modelo seja facilmente identificável para aqueles que o conhecem pessoalmente. É interessante, contudo, refletir sobre o motivo pelo qual o papiro, sobretudo um papiro contendo uma obra de Homero, foi o escolhido para ser o acompanhante do modelo na imagem. Que tipo de mensagem espera-se transmitir com esta escolha?

Como ressaltado no Capítulo 2 desta dissertação, a escrita e a leitura gradativamente foram sendo adotadas pelas elites como forma de diferenciação social, acabando por serem os estamentos mais altos da sociedade identificados por estas atividades. Já no Capítulo 3 percebeu-se a grande importância dada à escrita e à leitura como forma de manutenção dos textos sagrados, dos ritos e do atingimento do divino pelo humano. Dada a relevância das atividades, pode-se afirmar com precisão, portanto, que a representação de uma figura aliada a instrumentos que evoquem a escrita e a leitura é capaz de elevar a própria figura a um novo patamar, adequado ao estamento que o representado acredite que lhe caiba na sociedade. Alie-se a isso a representação não apenas com um instrumento de escrita ou leitura, mas portando um texto de um dos maiores autores da antiguidade, e tem-se uma elevação ainda maior do representado. Parece plausível supor, portanto, que a família moradora da residência pretendesse demonstrar um membro – provavelmente um filho, dada a aparente idade do retratado – como alguém ilustre, destinado a grandes feitos; o fato de estar localizado em um *tablinum* indica aos visitantes aquele que será, futuramente, o dono da casa.

A Fonte 13, encontrada também no *tablinum* da mesma residência que o afresco anterior, apresenta o mesmo padrão: sobre um fundo vermelho, um círculo de cor clara rodeado por uma borda de cor escura no qual está uma figura antropomórfica masculina, jovem, desta vez com um manto de cor marrom e uma

Fonte 13 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 120620b. Jovem com rolo. Pompeia, Casa do Cenáculo, V 2, h – *tablinum* “f”. Alt. 10 cm; larg. 8 cm; 50-79 d.C.. Encontrado em 1892



Fonte: RADATTO, 04 jul. 2014d.

coroa de louros sobre a cabeça, aparece ao lado de um papiro no qual consta uma etiqueta com a inscrição “Plato” (BRAGANTINI et al., 2009, p. 523). A figura olha para a diagonal direita da imagem. O canto superior direito do afresco está deteriorado e esta imagem, encontrada junto à anterior, também foi denominada igualmente como “Jovem com rolo”.

Da Fonte 13 surgem as mesmas conclusões relacionadas à imagem contida na Fonte 12, apenas com a ênfase de que se quer fazer entender que o jovem retratado lê um dos maiores filósofos gregos, Platão, ao invés de Homero. Este é um ponto interessante: ainda que seja uma cidade romana, houve uma preferência de representação dos modelos com autores basilares da cultura grega, que acabaram por ter suas obras amplamente conhecidas ainda na antiguidade. Este fato por si só já informa a importância que se quer dar aos retratados, uma vez que os coloca em contato com autores renomados, ainda que indiretamente.

A fisionomia do modelo da Fonte 13 se assemelha grandemente à do rapaz do afresco anterior. Supõe-se, então, que ou se trate da mesma pessoa, apresentada em dois afrescos, ou se tratem de irmãos, muito assemelhados fisicamente. Sendo o mesmo retratado, reforça-se o fato de que aquela pessoa, dali a alguns anos, será o dono da casa e com quem se tratará de negócios naquele *tablinum*. Sendo irmãos os retratados, ambos possivelmente serão responsáveis por essas atividades. Qualquer das hipóteses escolhidas, nota-se que há uma valorização, nesta família, da atividade de leitura – porque os retratados não escrevem nas imagens; há certo orgulho em representar o filho (ou filhos) da casa em uma atividade que lhes garante certo prestígio.

Com uma configuração diferente, mas também apresentando um retrato de um possível leitor, tem-se a Fonte 14¹¹², encontrada na Regio VI, Insula 17, denominada *Insula Occidentalis*¹¹³ (Plano 8), um conjunto de casas domésticas e comerciais. Sobre um fundo branco, um círculo de cor acinzentada rodeado por uma borda fina de cor escura: dentro do círculo, uma figura antropomórfica masculina,

¹¹² O afresco, inventariado pelo Museu Arqueológico de Nápoles sob o número 9085, foi dimensionado pelo Museu como tendo 32 centímetros de altura por 32 de largura. Bragantini et al. (2009, p. 528) afirmam que o afresco possui 40 centímetros por 40.

¹¹³ Já citada no subtítulo 4.2.1. *Safo*, neste mesmo capítulo.

Fonte 14 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 9085. Jovem com rolo. Pompeia, VI, 17 - Insula Occidentalis.
Alt. 32-40 cm; larg. 32-40 cm; 45-79 d.C.. Encontrado em 24 de maio de 1760



Fonte: OLIVIERW, 2009.

jovem, vestida com um manto de cor dourada e trazendo à cabeça uma coroa de louros, aparece com as mãos erguidas, a direita à altura do peito e a esquerda à altura do pescoço, ambas segurando um papiro. O indicador esquerdo do retratado toca seu queixo. Diferentemente das Fontes 12 e 13, nas quais os modelos são retratados de frente, neste afresco o representado aparece de perfil mas, ainda assim, suas características são facilmente percebidas: rosto ovalado, nariz comprido, cabelos ondulados e castanhos, olhos também castanhos.

Embora seus olhos também estejam voltados para a longe do papiro (para a esquerda da imagem), parece haver aqui uma tentativa de fazer com que o retratado seja tido como alguém com uma maior afinidade com o escrito, pois o papiro encontra-se entre suas duas mãos. Ainda assim, o rolo aparece fechado, e não há qualquer identificador de sua natureza (se texto literário, filosófico, político), embora este também apresente uma etiqueta de cor verde. Como os afrescos anteriores, pretende-se aqui que o instrumento de leitura seja um item capaz de elevar o retratado, sendo este último a peça central e importante da obra. O fato de não usar de cores mais chamativas e caras, como o vermelho ou o púrpura, pode evidenciar a preferência por uma representação mais cara de outro afresco, o de “Safo”, já referenciado no capítulo anterior, e que foi encontrado próximo deste.

Note-se que os três jovens retratados nos afrescos das Fontes 12, 13 e 14 usam coroas de louros; como visto anteriormente no capítulo relacionado às Musas, as coroas de louros fazem parte de uma iconologia do sagrado, por sua associação a Apolo. O uso dos diademas, portanto, indica que há uma *performance* sendo executada no âmbito do sagrado, remetendo não apenas à leitura ou à cultura literária, mas a uma sacralidade ritual. Ou seja, o texto lido pelos jovens é um dos signos de uma dimensão de sacralidade atribuída à leitura e ao conhecimento veiculado pela poesia (Homero) e pela filosofia (Platão). Novamente a noção de *kléos* se faz necessária, uma vez que os diademas de louros remetem às Musas: são elas que reverberam a fama, que lhes chegou ao mundo olímpico, na mente dos poetas, inspirados por suas palavras. Logo, a fama (*kléos*) aqui é sinal de que há contato com o fundo de memórias olímpico, divino, que se comunica aos homens e mulheres por meio de textos poéticos e filosóficos, e que são evocados simbolicamente por meio da imagem. Esta vitaliza a memória e faz reverberar o som das letras, que atingem seu momento máximo na recitação.

4.2.4 *Terêncio Neo e esposa*

Na Fonte 15 estão representadas duas figuras antropomórficas, uma com características femininas, outra com características masculinas, ambas em posição frontal. A figura à direita, masculina, segura com a mão direita um papiro, próximo ao peito, quase tocando o queixo com a ponta do rolo, o qual apresenta uma etiqueta de cor vermelha escura/púrpura; a figura, que possui barba e bigode curtos, veste uma espécie de túnica de cor clara, seus cabelos são castanhos, curtos e encaracolados, e seu olhar volta-se para fora da imagem. A figura da esquerda, feminina, também mantém o olhar para fora do retrato; está vestida com uma túnica de cor vermelha escura/púrpura, os cabelos encaracolados estão adornados com uma espécie de tiara, e segura, com a mão direita, um estilete próximo ao queixo, e com a esquerda um díptico, na altura do busto. O canto inferior esquerdo da imagem está deteriorado.

O afresco, encontrado na Regio VII, Insula 2, entrada 6, conhecida como Casa de Terêncio Neo (Planos 11 e 12), é um retrato que salienta as duas figuras humanas do busto para cima. A representação, por ter seu foco voltado para o rosto dos modelos, eleva suas identidades, isto é, apresenta suas características, facilitando a identificação dos retratados entre os moradores da residência onde está disposta, bem como por seus visitantes. Quando o arqueólogo italiano Giulio De Petra escavou a casa em 1868, a identificou como sendo do edil¹¹⁴ Paquius Proculus, devido a slogans eleitorais com seu nome nas paredes exteriores da residência (CLARKE, 2003, p. 262). Por sua vez, o arqueólogo e epigrafista italiano Matteo Della Corte, em 1926, entendeu que o homem na imagem pertencia à *gens* Terentia, sendo um advogado e que tinha um irmão que era padeiro (CLARKE, 2003, p. 262); esta hipótese foi aventada porque na residência funcionava um estabelecimento comercial, uma padaria, que detinha uma saída à parte para a rua, diferente da saída da casa propriamente dita.

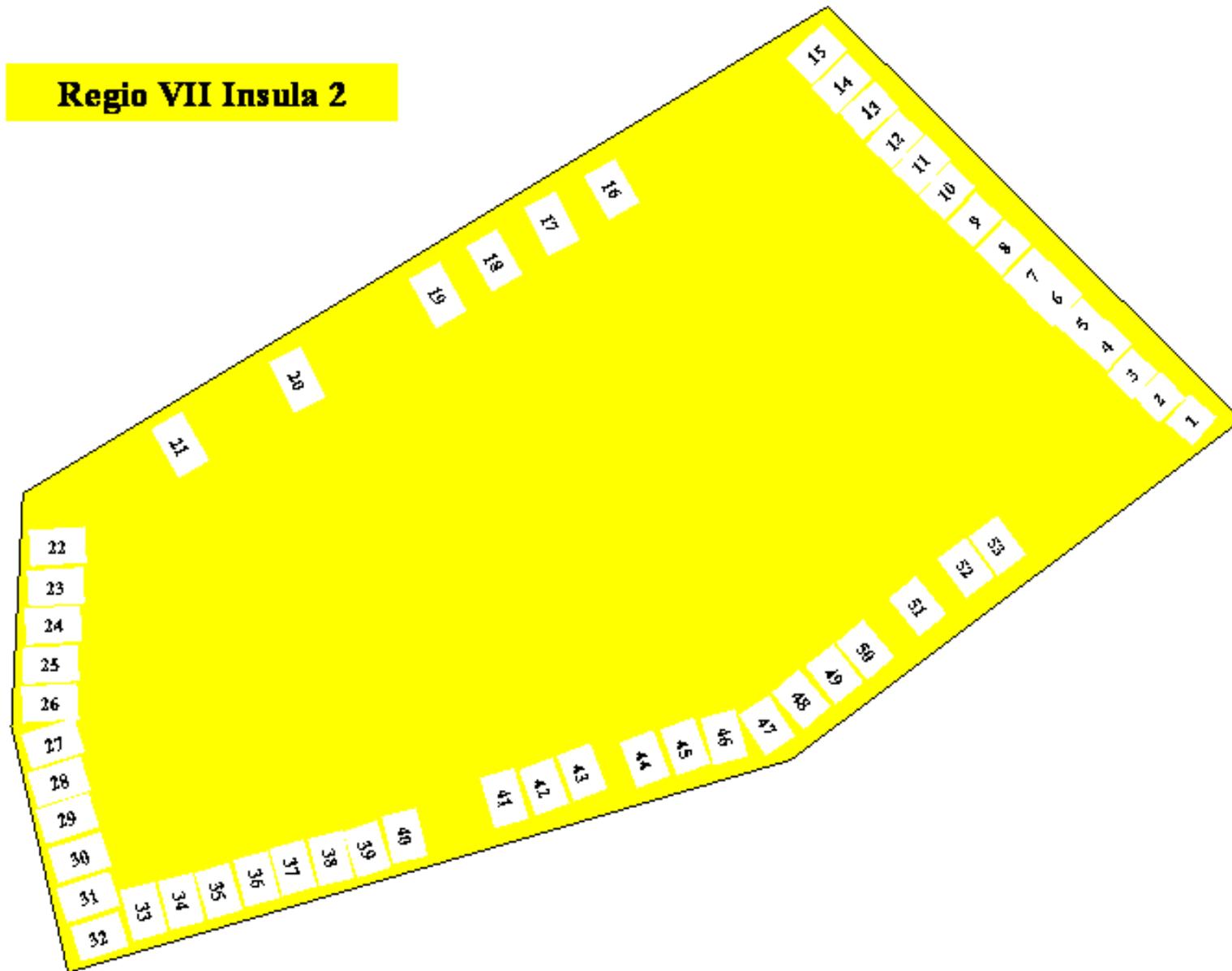
¹¹⁴ Edil era o nome dado ao funcionário ou magistrado romano que garantia o bom estado das edificações da cidade, fiscalizando prédios e obras públicas.

Fonte 15 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 9058. Terêncio Neo e esposa. Pompeia, Casa de Terêncio Neo, VII 2, 6. Alt. 65 cm; larg. 58 cm; 55-79 d.C. Encontrado em 1868



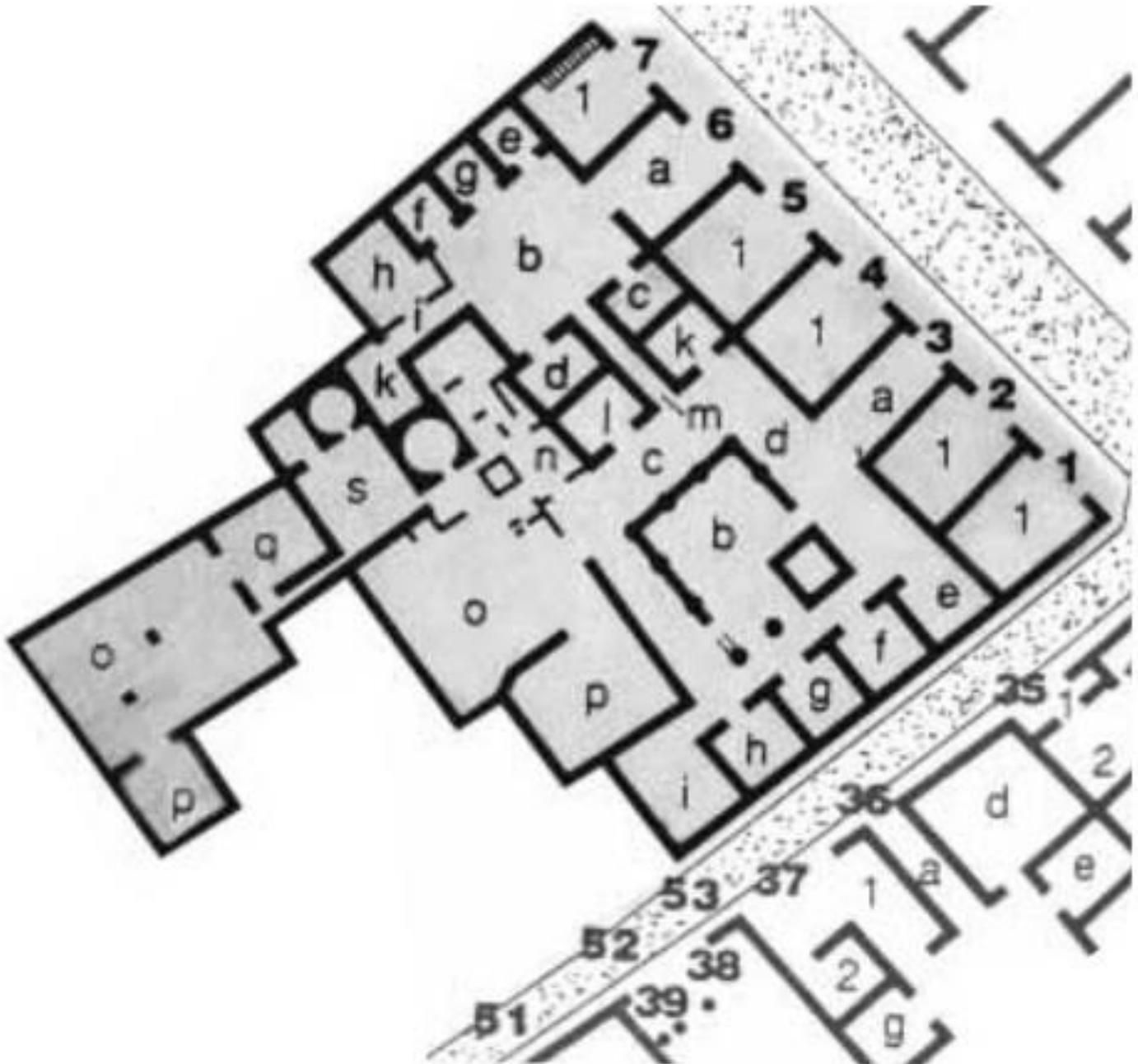
Fonte: RADDATO, 04 jul. 2014a.

Plano 11 – POMPEIINPICTURES, Regio VII (7) Insula 2. Plan..., 2016. Regio VII, Insula 2. O número 6 corresponde à Casa de Terêncio Neo



Fonte: POMPEIINPICTURES, Regio VII (7) Insula 2. Plan..., 2016.

Plano 12 – CLARKE, 2003, p.262. Casa de Terêncio Neo. A entrada 3 corresponde à entrada para a padaria, enquanto a entrada 6 refere-se à entrada da residência propriamente dita. Note-se que, vindo da padaria, o cliente poderia vislumbrar o afresco, observando pelo corredor *m*



Fonte: CLARKE, 2003, p.262.

Embora se tenha nomeado a imagem como “Terêncio Neo e esposa”, esta denominação é, em parte, apenas um consenso, de modo que a melhor forma de compreender os representados na imagem é, justamente, observando a obra apropriadamente e verificando, além dos seus detalhes, o local em que foi encontrada (CLARKE, 2003, p. 262). Sendo uma colônia romana, é natural entender que Pompeia seguisse os mesmos padrões estéticos de Roma, isto é, que a arte fosse utilizada lá seguindo os mesmos moldes da ideia geral de que a arte primeira de Roma era o seu governo. Por isso, o imaginário de arte gerando *kléos* em Roma era bastante forte, reconhecido e entendido pela população.

Os retratos têm a função básica de ressaltar as qualidades das figuras representadas; assim, não haveria motivos para que o patrocinador da obra salientasse qualidades negativas das figuras. Além disso, como afirmado por Debray (1993), a arte surgiu como forma de salientar os feitos e as qualidades dos mortos. Assim sendo, os retratos buscam enobrecer os representados, em um intuito de esses retratados *permanecerem, mesmo após a sua morte, na memória daqueles que ficaram*. O fato das pessoas retratadas no afresco pompeiano estarem segurando materiais de escrita e leitura – um díptico, um estilete e um papiro – é significativo de que as atividades de escrita e leitura eram valorizadas tanto pelas figuras representadas – que provavelmente comissionaram o retrato – quanto pelas pessoas que visualizavam a imagem, fossem habitantes do local onde ela está disposta, fossem visitantes dele. Tendo a escrita a função primeira de oferecer *kléos* aos mortos, assim como a arte, mesmo que não se saiba o conteúdo do material nas mãos dos retratados, parece evidente que saber ler e escrever tornaram-se, com o tempo, conhecimentos valorizados; natural, então, que estas atividades fossem entendidas como meios para enaltecer aqueles que as praticam, sobretudo se estas pessoas não participam de glórias heroicas, como era o caso dos governantes romanos.

Outra questão interessante a ser apontada em relação à Fonte 15 é que a mulher está com manto de cor vermelha/púrpura (isto é, está vestindo algo mais caro, economicamente falando, e relevante, do ponto de vista simbólico); o homem, em contrapartida, embora esteja trajado de branco, veste uma *toga*, vestimenta que podia ser utilizada apenas por cidadãos romanos. Assim, pode-se depreender que a figura masculina não é diminuída, mas a feminina é a de maior destaque na imagem.

Portanto, a figura feminina, naquela residência, possuía um papel tão importante quanto a masculina, sobretudo se for considerado o fato de que o casal exercia atividades comerciais, o que pode sugerir uma participação maior da esposa de Terêncio Neo no controle de estoques, entradas e saídas financeiras, afinal é ela que detém o estilete e o díptico – aberto, diga-se –, evidenciando uma maior afinidade com a atividade de escrita, enquanto ele tem em mãos um rolo de papiro fechado.

A este respeito, é interessante observar as afirmações da historiadora Frances Bernstein (2009, p. 526) sobre a posição que as mulheres ocupavam em Pompeia: segundo ela, “uma mulher pompeiana do primeiro século da era cristã não podia nem ocupar uma magistratura, servir no senado local ou votar¹¹⁵”; ainda assim, as mulheres daquela região foram capazes de não apenas cuidar de assuntos familiares, como a economia doméstica, o trato com serviçais, mas também de influenciar a política local, inclusive patrocinando obras públicas e participando ativamente de propagandas eleitorais. Segundo Bernstein (2009, p. 527), o dever mais importante de uma mulher na sociedade era o de prover herdeiros para as famílias, portanto parece natural entender que a mulher ocupasse majoritariamente o ambiente doméstico:

Para muitas mulheres da elite pompeiana, grande parte do dia era dedicada a cuidar das tarefas domésticas tradicionais: cuidar das crianças, supervisionar os escravos, supervisionar as despesas domésticas, manter a ordem doméstica.¹¹⁶ (BERNSTEIN, 2009, p. 527)

Contudo, ainda que não detivessem os mesmos direitos que os membros masculinos da sociedade, mulheres de todas as classes sociais trabalhavam fora, dispunham de dinheiro e movimentavam a economia local. Enquanto umas, de maior classe social, patrocinavam obras públicas, outras, de classe menos favorecida, criavam tumbas funerárias, vendiam propriedades, trabalhavam em

¹¹⁵ Tradução minha do inglês: “A Pompeian woman of the first century AD could neither hold a magistracy, serve in the local senate, nor vote”.

¹¹⁶ Tradução minha do inglês: “For many elite Pompeian women, much of the day was spent seeing to traditional domestic chores: tending to children, supervising the slaves, overseeing household expenses, keeping domestic order”.

tavernas e no que seriam pequenas lojas de fabricação de tecidos (BERNSTEIN, 2009). “VEIA N(UMERI F(ILIA) BARCHILLA SIBI ET N(UMERIO) AGRESTINO EQUITO PULCHRO VIRO SUO [...]” (BERNSTEIN, 2009, p. 529) é a inscrição constante na tumba¹¹⁷ de Veia Barchilla, descendente de uma família próspera de Pompeia – uma mulher da elite, portanto –, para a qual Bernstein (2009, p. 529) oferece a tradução: “Veia Barchilla, filha de Numerius Veius Barchilla, construiu isto para ela mesma e para seu marido, Numerius Agrestinus Equitius Pulcher¹¹⁸”. Por sua vez, tem-se uma citação sobre Iris, uma mulher que trabalhava como garçone em uma pousada local: “*Sucessus textor amat coponiaes ancilla(m), nomine Hiredem, quae quidem illum non curat. Sed ille rogat, illa com(m)iseretur*”. Na tradução proposta por Bernstein (2009, p. 530), tem-se que “Sucessus, o tecelão, ama Iris, a garçone da pousada, mas ela não liga para ele. Ele pergunta mesmo assim, e ela sente pena dele¹¹⁹”.

Sobre suas posições em relação à política local, as mulheres pompeianas de todas as classes, ainda que não pudessem concorrer a cargos ou mesmo votar, estavam envolvidas em questões políticas. Diversas obras públicas foram patrocinadas por mulheres, como a construção chamada Edifício de Eumachia (localizada à Regio VII, Insula 9, 1), construída por Eumachia, uma sacerdotisa pública, e dado à cidade. Conforme atesta Bernstein (2009, p. 530), Eumachia pertencia a uma rica família pompeiana, os Eumachii, produtora de cerâmica e telhas. Casou-se com um homem igualmente nobre e, quando seu pai faleceu, tornou-se “[...] herdeira de uma fortuna considerável, incluindo terrenos e empreendimentos mercantis¹²⁰” (BERNSTEIN, 2009, p. 530). No Edifício de Eumachia lê-se a seguinte inscrição no friso acima da porta¹²¹, hoje parcialmente destruído:

¹¹⁷ A referida tumba encontra-se próxima à Porta Nocera, isto é, a sudoeste da cidade, conforme o mapa apresentado à Figura 13.

¹¹⁸ Tradução minha do inglês: “Veia Barchilla the daughter of Numerius Veius Barchilla built this for herself and for her husband, Numerius Agrestinus Equitius Pulcher”.

¹¹⁹ Tradução minha do inglês: “Sucessus the weaver loves Iris, a waitress at the inn, but she does not care for him. He asks anyway, and she feels sorry for him”.

¹²⁰ Tradução minha do inglês: “[...] heir to a sizable fortune including land holdings and mercantile ventures”.

¹²¹ Uma cópia da mesma inscrição aparece na entrada VII, 9, 67.

EUMACHIA L F SACERD[os] PUBL[ica], NOMINE SUO ET M NUMISTRI FRONTONIS FILI CHACIDICUM, CRYPTAM, PORTICUS CONCORDIAE AUGUSTAE PIETATI SUA PEQUINIA FECIT CADEMQUE DEDICAVIT.

Eumachia, filha de Lucius, sacerdotisa pública, em seu próprio nome e no de seu filho, Marcus Numistrius Fronto, construiu à sua própria custa a colunata, o corredor e o pórtico em nome da Concórdia Augusta e Pietá e também os dedicou a elas¹²². (POMPEIINPICTURES, VII.9.1 Pompeii. Edifício..., 2016)

Como salientado por Bernstein (2009, p. 530), por diversas vezes o intuito dessas mulheres ao patrocinar obras, fazer alianças políticas, entre outras atividades, foi o de assegurar o futuro de sua linhagem; assim, “Eumachia forneceu a Pompeia sua mais magnífica construção e assegurou o futuro político de seu filho com possíveis aspirações a uma carreira em Roma¹²³” (BERNSTEIN, 2009, p. 531). Isto demonstra as estratégias utilizadas por aquelas mulheres para burlar a estruturação social que limitava seus direitos.

Com relação à sua ascensão social, o casamento e a alforria eram duas formas de mobilidade para as mulheres pompeianas, e diversos são os casos de antigas escravas que conseguiram, após serem libertas, ter fundos para pagarem tumbas suntuosas, como foi o caso de Naevoleia Tyche, que construiu para si e para o marido uma tumba do lado de fora do Portão do Vesúvio (à noroeste de Pompeia, conforme Mapa 3) e que conquistou “[...] uma fortuna considerável e ganhou um lugar respeitável dentro da comunidade¹²⁴” (BERNSTEIN, 2009, p. 532).

Vertia Philumina foi capaz de atravessar classes sociais e ascender da escravatura para se tornar esposa de um cidadão romano. Alforriada por uma mulher membro da família Vertii, Vertia Philumina casou com Marcus Octavius e, juntos, eles construíram uma tumba impressionante para si mesmos e para seu filho, localizada do lado de fora da Porta Nocera¹²⁵. (BERNSTEIN, 2009, p. 533)

¹²² Tradução minha do inglês: “Eumachia, daughter of Lucius, public priestess, in her own name and that of her son, Marcus Numistrius Fronto, built at her own expense the colonnade, corridor and portico in honour of Augustan Concord and Piety and also dedicated them”.

¹²³ Tradução minha do inglês: “Eumachia provided Pompeii with its most magnificent building and she assured the political future of her son with possible aspirations of a career at Rome”.

¹²⁴ Tradução minha do original em inglês: “[...] a sizable fortune and earned a respected place within the community.”

¹²⁵ Tradução minha do inglês: “Vertia Philumina was able to cross social classes and rise even from slavery to become the wife of a Roman citizen. Manumitted by a female member of the Vertii family,

É notável nesta passagem não apenas o fato de que uma liberta tenha ascendido socialmente para, por fim, tornar-se esposa de um cidadão, gozando de uma posição social mais elevada e obtendo recursos suficientes para a construção de uma tumba suntuosa, mas também o fato de que fora alforriada por uma mulher da elite, demonstrando o poder efetivo das figuras femininas no contexto familiar, com relação aos serviços de sua casa – podendo, inclusive, torná-los livres.

Quanto à liberdade religiosa, as mulheres pompeianas eram bastante envolvidas com os cultos, realizando rituais públicos e privados e sendo as responsáveis pela vida espiritual da família (BERNSTEIN, 2009, p. 533). Eumachia, citada anteriormente, declarou-se como uma sacerdotisa pública; também comprova a afirmação de Bernstein a existência de diversos afrescos em Pompeia retratando mulheres em momentos ritualísticos, como é o caso do estudado *Mistérios Dionisíacos*, o qual salienta o papel feminino.

A retratação da esposa de Terêncio Neo no afresco demonstra também o seu papel naquela residência: ela não está atrás do marido, ou abaixo dele, mas a seu lado, e ainda vergando um manto mais caro em relação ao dele. Além disso, é ela quem detém o estilete e o díptico aberto em mãos, ou seja, é ela quem está pronta para escrever ou que já escreveu, enquanto Terêncio apenas segura um rolo fechado. Levando-se em consideração o fato de serem donos de uma confeitaria, parece plausível supor que a mulher retratada neste afresco, ainda que não nomeada, seja a responsável pelo orçamento do negócio familiar, pelo estoque da loja, entre outros. “As mulheres”, segundo Bernstein (2009, p. 528) frequentemente era encarregadas de lidar com o orçamento doméstico e tomar decisões com relação às compras para a família”. Sendo um negócio familiar, entende-se a posição da esposa de Terêncio no afresco. O professor de história William Vernon Harris (1991, p. 28), a respeito da atividade de escrita e leitura representada, afirma:

Um texto escrito pode ter uma parte ou uma grande função simbólica [...].
Pode evocar o prestígio que acompanha a expressão escrita ou ao menos

Vertia Philumina married Marcus Octavius and together they built an impressive tomb for themselves and their son located outside the Porta Nocera”.

com algumas formas dela, assim como uma pintura ou relevo que mostra alguém no ato de ler ou escrever pode alcançar esse mesmo prestígio. Escrever [...] possui uma “dignidade inerente, nascida de seu desafio ao tempo”, e sem dúvida isto foi largamente sentido na antiguidade¹²⁶.

Ainda, segundo o historiador John R. Clarke (2003, p. 261), especialista em arte e cultura romana, o afresco Terêncio Neo e esposa é único devido ao fato de que “praticamente todos os retratos da antiguidade preservados são esculturas, e quando nós achamos pinturas que parecem ser retratos, a análise usualmente revela que eles são tipos, idealizados ao ponto de apagar traços individuais”. Isto não ocorre no afresco de Terêncio Neo, daí a importância de seu estudo. Clarke afirma, além disso, que um indivíduo em particular foi contratado para retratar os indivíduos, colocando a pintura em um local privilegiado de sua residência:

Pequenos quartos no lado norte do átrio se tornaram espaços de recepção, e é no centro de um desses, quarto *g*, que os patrões instruíram o artista a pintar seu retrato. É significativo que essa localização é diretamente oposta ao corredor *m* ao invés de estar de frente à entrada *a*: parece que os donos queriam as pessoas vindo da área da padaria para vê-lo¹²⁷. (CLARKE, 2003, p. 262)

A afirmação de Clarke deixa claro que localização do retrato foi muito bem pensada, de modo que a pintura foi colocada em um ambiente em que seria vista tanto por aqueles que entravam na residência quanto por aqueles que faziam compras no estabelecimento comercial – e que, eventualmente, comentariam sobre a obra com outras pessoas. Ou seja, o afresco foi pintado com uma intenção específica: ser admirado pelo maior número possível de pessoas. Sobretudo por aqueles vindos da padaria, dadas as características da residência:

¹²⁶ Tradução minha do original em inglês: “A written text may have a partly or largely symbolic function [...]. It may invoke the prestige which goes with written expression or at least with some forms of it, rather as painting or relief which shows someone in the act of reading or writing may tap this same prestige. Writing [...] possesses an ‘inherent dignity, born of its challenge to time’, and without doubt this was widely felt in antiquity”.

¹²⁷ Tradução minha do inglês: “Small rooms on the north side of the atrium became reception spaces, and it is in the central one of these, room *g*, that the patrons instructed the artist to paint their portrait. It is significant that this location is directly opposite the corridor *m* rather than facing the entry at *a*: it seems that the owners wanted people coming in from the bakery area to see it.”

Alguém vindo da rua pela entrada 6 para dentro da casa teria que entrar no átrio, e ver a frente dele o triclinium com sua cozinha adjacente. Apenas virando à direita ele veria o trio de pequenos quartos, com o quarto *g*, dominado pelo retrato duplo, no meio. Já alguém que entrasse pelo corredor *m* emergiria no átrio diretamente em frente ao quarto *g*, e assim que ele se aproximasse, Terêncio e sua esposa o fixariam com seus olhares [...]. A vista privilegiada, então, é a do corredor da padaria, sugerindo que os donos da padaria deram ênfase especial em endereçar seu retrato duplo aos escravos, empregados e clientes da padaria¹²⁸. (CLARKE, 2003, p. 264)

A localização da pintura também é importante para Clarke (2003, p. 267) no sentido de apontar duas coisas: a primeira seria a dos olhares de supervisão de Terêncio Neo e sua esposa em direção à padaria, como que exercendo controle sobre seus funcionários; e a segunda, a dos olhares dos funcionários, libertos ou escravos, que poderiam ver nos patrões versados nas letras um modelo a ser seguido, isto é, enxergariam nos donos da padaria o seu próprio potencial e o que poderiam atingir.

E não apenas isso: ao descrever a vizinhança de Terêncio Neo e sua consorte como “[...] ocupada, barulhenta e malcheirosa¹²⁹ [...]” (CLARKE, 2003, p. 262-263) devido à localização próxima de um curtume (na Regio VII, Insula 2, 11-12) e de outra padaria (na Regio IX, Insula 3, 10-12), possivelmente do mesmo dono, Clarke (2003, p. 262-263) afirma que dificilmente o casal faria parte da classe mais alta da sociedade, isto é, a classe dos decuriões¹³⁰. “Quem quer que sejam o homem e a mulher, a pintura constitui um caso de arte enobrecendo a vida de dois pompeianos comuns¹³¹” (CLARKE, 2003, p. 262-263), embora o historiador deixe claro que o fato de o homem da imagem vestir uma toga branca faz dele um cidadão, nascido livre ou liberto (CLARKE, 2003, p. 263).

¹²⁸ Tradução minha do inglês: “Someone coming into the house from the street entry at 6 would enter the atrium, and see ahead of her the triclinium with its adjacent kitchen. Only by turning to the right would she see the trio of small rooms, with room *g*, dominated by the double portrait, in the middle. Yet someone coming in from the corridor *m* emerged into the atrium directly facing room *g*, and as he drew nearer the room, Terentius and his wife fixed him with their gazes [...]. The privileged view, then, is the one from the bakery corridor, suggesting that the owners of the bakery put special stock in addressing the bakery’s slaves, employees, and clients with their double portrait.”

¹²⁹ Tradução minha do inglês: “[...] busy, noisy, and smelly [...]”.

¹³⁰ Tratar-se-á, ainda neste capítulo, a respeito desta classe social.

¹³¹ Tradução minha do inglês: “Whoever the man and his wife are, the painting constitutes a case of art ennobling the lives of two ordinary Pompeians.”

Cabe ressaltar, finalmente, que Clarke entende que as pessoas comuns “[...] continuaram a comissionar artistas para mostrá-los como eles desejavam que seus pares, amigos e visitantes os vissem. Acredito que essas imagens perdidas não tinham muito a ver com imitar as formas imperiais idealizadas¹³² [...]” (CLARKE, 2003, p. 267-268). Isto é, ainda que tenham se inspirado na ideia das elites e do governo de usar a arte como enobrecimento, para Clarke a arte produzida por estas pessoas não participantes da elite não reflete especificamente uma classe ou grupo: “era uma arte da vida como vivida pelas pessoas reais¹³³” (CLARKE, 2003, p. 267-268; p. 273).

É notável a similaridade deste retrato com os retratos da cidade egípcia de Fayum, os quais apresentam pessoas retratadas ressaltando suas características: o formato do rosto, o modo de se vestir, a forma de arrumar os cabelos, tudo está preservado naqueles retratos que, diferentemente do afresco pompeiano, são feitos sobre a madeira. Percebe-se que não somente as *Pathosformeln* são transmitidas através do tempo e do lugar, mas também o próprio estilo de pintura, a técnica artística; há, portanto, uma circulação de uma cultura visual. Neste caso, o estilo reverbera até a época bizantina.

4.3 REGISTROS E COMUNICAÇÕES

4.3.1 Contabilidade na Casa de Júlia Félix

Além dos retratos, existem afrescos em Pompeia que apresentam os instrumentos relacionados à escrita e à leitura dispostos em conjunto, como rolos de papiro, estojos para guardar livros, etiquetas, estiletos, cálamos. É o caso do conjunto de imagens das Fontes 16a a 16e, que apresenta uma série de instrumentos e objetos dispostos no que parecem ser duas prateleiras. Na prateleira superior, à esquerda, encontra-se um monte de moedas prateadas misturadas a

¹³² Tradução minha do inglês: “[...] continued to commission artists to show them as they wished their peers, friends, and guests to see them. I believe that these lost images had little to do with mimicking idealized Imperial forms [...]”.

¹³³ Tradução minha do inglês: “It was an art of life as lived by real people.”

Fonte 16a – WOLFGANGRIEGER, 12 mar. 2009. Contabilidade. Quarta imagem na parte superior do afresco do *tablinum* da Casa de Júlia Félix



Fonte: WOLFGANGRIEGER, 12 mar. 2009.

Fonte 16b – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 8598. Afresco completo do *tablinum* da Casa de Júlia Félix. A imagem analisada é a última à direita. Pompeia, Casa de Júlia Félix, II 4, 10. Alt. 2,29; larg. 4,77; 45-79 d.C.. Encontrado em 13 de julho de 1755



Fonte: POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016.

Fonte 16c – POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016. Parte 1 do afresco do *tablinum* da Casa de Júlia Félix. Destaque para a representação de pães



Fonte: POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016.

Fonte 16d – POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016. Parte 2 do *tablinum* da Casa de Júlia Félix. Destaque para a representação de vários tipos de peixes



Fonte: POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016.

Fonte 16e – POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016. Parte 3 do afresco do *tablinum* da Casa de Júlia Félix. Destaque para a representação de cesta de ovos, vasilhas e uma espécie de panela com concha apoiada



Fonte: POMPEIINPICTURES, II.4.10..., Rear entrance..., Part 2, 2016.

algumas moedas douradas; no meio, um pequeno saco, talvez de pano, e logo abaixo dele uma espécie de bolsa de couro; à direita, mais um monte de moedas, desta vez de cor de bronze. Na prateleira abaixo, à esquerda, estão dispostos um tinteiro com um cálamo apoiado na borda e um rolo de papiro etiquetado e parcialmente desenrolado, como se seu leitor/escritor o tivesse abandonado na metade e com a parte escrita voltada para baixo; no meio, um estilete de metal apoiado em uma das faces de um díptico ou códice aberto; à direita, uma tabuleta de cera.

A imagem coloca dispostos lado a lado instrumentos e objetos que podem ser usados em conjunto. Em casas comerciais, era comum que os comerciantes tomassem nota de seus estoques e também das movimentações financeiras; em residências privadas os moradores também poderiam fazer anotações sobre despesas, como afirmam o professor Paul Zanker (1998) e o professor William Vernon Harris (1991). Assim, parece seguro supor que as moedas, a bolsa de couro e o saco de pano e os instrumentos de escrita, juntos, se refiram à contabilidade de uma casa ou loja. Corroborando esta ideia está o fato de que a imagem foi encontrada no *tablinum* da entrada posterior de número 10 da residência conhecida como “Casa de Júlia Félix” ou “Complexo de Júlia Félix” (Plano 3), localizada na Regio II, Insula 4, em Pompeia, ao lado de outras imagens de cestas, vasilhas e potes contendo alimentos como ovos, pães, e até uma imagem contendo peixes em uma espécie de aquário ou lago. Assinala-se a participação da escrita e sua materialidade no âmbito das relações econômicas e da ordem cotidiana dos ambientes vividos.

A Casa de Júlia Félix, como referido anteriormente, era um grande complexo pompeiano construído no espaço correspondente a duas *Insulae* e pertencia a uma rica herdeira pompeiana chamada Júlia Félix, que tornou-se importante mulher de negócios na cidade alugando apartamentos para moradores que perderam suas residências no terremoto de 62 d.C. e transformando partes de sua propriedade em banhos públicos e lojas (AD79eruption, House of Julia Felix, [entre 2012 e 2017]). Como afirmado por Bernstein (2009), já citada nesta dissertação, não raro as mulheres pompeianas conseguiam, por seus próprios meios, administrar negócios; neste caso em particular, o fato de Júlia Félix pertencer a uma classe social abastada facilitou de fato a construção de um imenso prédio para locações.

Como as teorias utilizadas neste estudo permitem perceber, as imagens do conjunto de Fontes 16a a 16e não configuram uma *performance* de leitura ou escrita, uma vez que não existe nela um corpo leitor ou escritor. Assim sendo, a figura alude exclusivamente a uma das funções da escrita e da leitura certamente levadas a cabo naquela residência – isto é, a de controle de despesas, estoques, registro de hóspedes e locatários, entre outros –, e sem dúvida compreendidas pelos residentes e visitantes do lugar, dadas as atividades realizadas na “Casa de Júlia Félix”.

4.3.2 O *decurião*

Na Fonte 17, encontrada no corredor próximo ao peristilo da Casa de Marco Lucrécio, localizada na Regio IX, Insula 3, entradas 5-24 (Planos 13 e 14), estão representados: um díptico aberto com bordas marrons de madeira, à esquerda, o qual ocupa dois terços da imagem; um papiro parcialmente aberto à direita, no canto superior da imagem; um tinteiro com um cálamo mergulhado dentro, no canto inferior direito da imagem; uma espécie de espátula de cor azulada, à direita, entre o tinteiro e o papiro. Segundo o site Pompeii In Pictures (IX.3.5 Pompeii. House of M. Lucretius..., 2016), o que se lê no papiro é “M. Lucretio, Flam(ini) Martis, Decurioni – Pompeis”, o que seria, em tradução livre, “M[arco] Lucrécio, Sac[erdote] de Marte, Decurião – Pompeia”. Esta inscrição seria a identificação do morador da residência, daí chamar-se o local de “Casa de Marco Lucrécio”.

Decurião, cabe dizer, é um funcionário público participante do conselho municipal, chamado cúria (*curia*); os membros deste conselho não eram eleitos diretamente, sendo obrigatório em algumas cidades o cumprimento de serviço como prefeito para, só então, ser aceito na cúria. Para ser um decurião, o homem deveria ter vinte e cinco anos ou mais e ser considerado respeitável, isto é, “[...] ter cidadania da cidade e ser rico. Claro que ex-condenados e libertos estavam, também, excluídos¹³⁴” (LIVIUS, Decuriones, 2017). Portanto, os decuriões faziam

¹³⁴ Tradução minha do inglês: “[...] to have citizenship of the town and had to be wealthy. Of course former convicts and freedmen were excluded as well”.

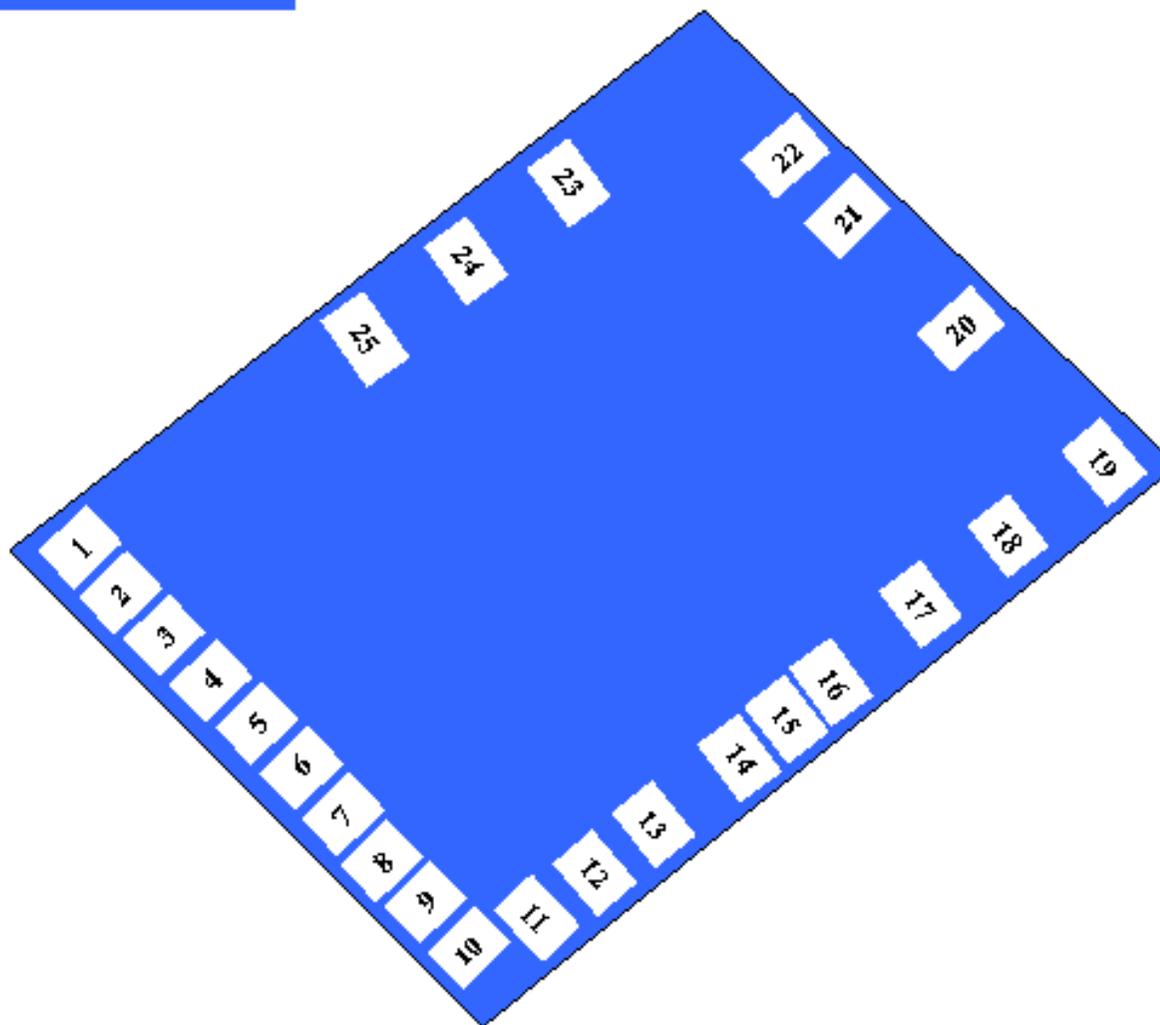
Fonte 17 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 9818. Instrumentos de escrita com letras e díptico. Pompeia, Casa de Marco Lucrécio, IX, 3, 5, 21. Alt. 19 cm; larg. 30 cm; 45-79 d.C.. Encontrado em 1847



Fonte: POMPEIINPICTURES, IX.3.5. Pompeii..., Part 11, 2016.

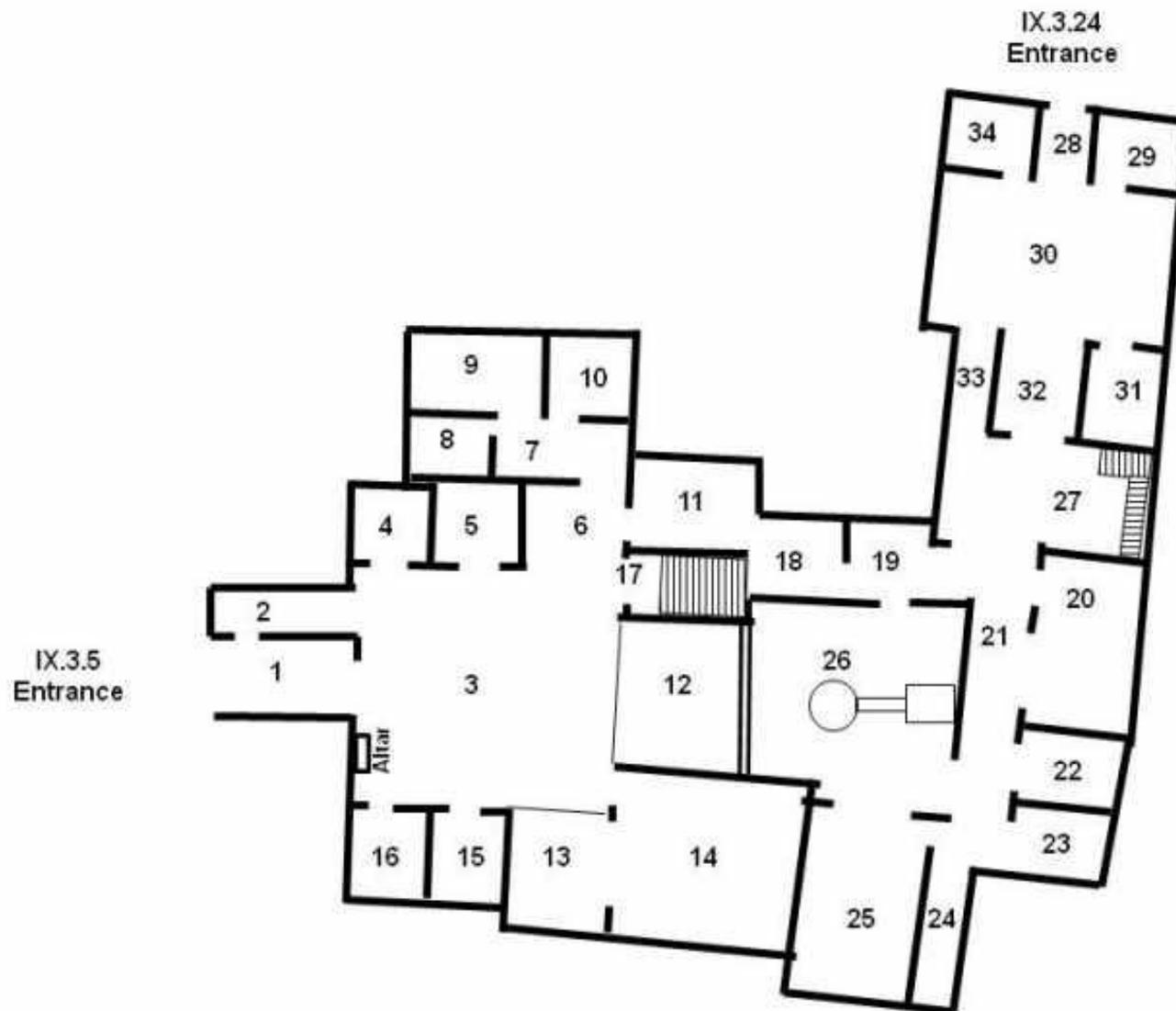
Plano 13 – POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio IX (9), Insula 3..., Plan..., 2016. Regio IX, Insula 3. Os números 5 e 24 correspondem às entradas da Casa de Marco Lucrécio

Regio IX Insula 3



Fonte: POMPEIINPICTURES, Pompeii Regio IX (9), Insula 3..., Plan..., 2016.

Plano 14 – POMPEIINPICTURES, IX.3.5..., Combined Room Plan, 2016. Casa de Marco Lucrécio. O número 21 corresponde ao corredor próximo *peristilo* da residência, onde foi encontrado o afresco identificado na Figura 48



Fonte: POMPEIINPICTURES, IX.3.5..., Combined Room Plan, 2016.

parte das classes mais altas da sociedade romana, e se esperava que, por isso, fizessem generosas doações para o tesouro municipal e contribuíssem para a manutenção de monumentos (LIVIUS, Decuriones, 2017). “Os benefícios de sua posição, no entanto, eram substanciais, embora simbólicos. Decuriões tinham assentos nas fileiras da frente do teatro e anfiteatro, o que era um grande privilégio¹³⁵” (LIVIUS, Decuriones, 2017).

Nota-se, portanto, que os decuriões gozaram de uma notável posição pública e política, pelo menos até o século III d.C., quando a carga tributária sobre eles tornou-se um problema, levando os imperadores a diminuir a idade mínima para participação no conselho para dezoito anos e obrigarem algumas pessoas a se tornarem decuriões. Até o momento em que o afresco na casa de Marco Lucrécio foi confeccionado, a sociedade tinha os membros da cúria em alta conta.

Sendo, possivelmente, um decurião o dono da residência, parece natural supor que produzisse e recebesse documentos escritos, como comunicados oficiais, cartas, entre outros. Neste caso, os instrumentos de leitura dispostos no afresco fariam alusão à função básica de registro e comunicação que a escrita e a leitura possuem, ou seja, funções práticas no cotidiano. Os instrumentos dispostos em conjunto evocam a escrita, já que a espátula é usada combinada ao díptico, enquanto o tinteiro e o cálamo são usados junto ao papiro. Há aqui apenas uma apresentação de instrumentos, não configurando uma representação de *performance* de leitura ou escrita, pois falta nela a presença de corpos humanos. Só é possível compreender que os instrumentos apresentados na pintura estão relacionados à escrita e à leitura porque o contexto permite analisá-los desta maneira.

4.3.3 Instrumentos de escrita

Bastante assemelhada ao afresco apresentado na Fonte 16a, a Fonte 18 apresenta uma espécie de mesa onde estão dispostos, da esquerda para a direita,

¹³⁵ Tradução minha do inglês: “The benefits of their position, however, were substantial, although symbolical. Decuriones had seats on the front ranks in the theater and amphitheater, which was a great privilege”.

Fonte 18 – Nápoles, Mus. Arq. Nac., 4675. Instrumentos de escrita com rolos e díptico. Pompeia, Insula VI, 13, “domus” (?). Alt. 18-25 cm; larg. 42-49 cm; 45-79 d.C..
Encontrado em 01 de julho de 1758



Fonte: RONCHEY, 2014.

uma tabuleta, uma porção de moedas de prata, um díptico aberto com inscrições, uma *bibliothéke* cheia de rolos de papiro fechados e um saco branco cheio. O Museu Arqueológico de Nápoles inventariou o afresco sob o número 4675, localizando-o à Insula VI, 13, “domus”, aparentemente sem o número da Regio ou, então, com o número da Regio aparecendo em números romanos, o da Insula em arábicos e sem informação exata sobre a residência onde foi encontrada. Bragantini et al. (2009, p. 384) também não localizam precisamente o local do afresco, admitindo que foi encontrado depois de 1755 e antes de 1779; o Museu Arqueológico de Nápoles identifica a data de encontro em 01 de julho de 1758. Há informações discordantes entre Bragantini et al. e o Museu no que concerne ao tamanho da obra: o primeiro a coloca como tendo 18 centímetros de altura por 42 de largura, enquanto os segundos apontam que a obra possui 25 centímetros de altura e 49 de largura.

Assim como os afrescos das Fontes 16a e 17, nesta imagem não há *performance* de leitura ou escrita. Contudo, os instrumentos de escrita dispostos em conjunto com as moedas e o saco fazem supor que alguma espécie de atividade de contabilidade é realizada naquela residência. Não apenas isto: como a *bibliothéke* também está apresentada na imagem, infere-se que os registros feitos são guardados por um período de tempo, para eventualmente serem consultados. Os papiros, vale ressaltar, estão identificados com pequenas etiquetas. Assim, neste afresco a escrita parece ter a função de registro e a leitura a de consulta.

Neste capítulo, notou-se o divino e o sublime surgindo de forma menos evidente nas representações, em pequenos mas significativos detalhes, como os escritos nas mãos de poetas da antiguidade, de pessoas comuns ou em instrumentos, sem a presença de figuras humanas que os utilizem. A escrita e a leitura são o resultado da inspiração das Musas em poetas como Menandro e Safo, citados neste capítulo. Também as coroas de louros, vergadas pelas Musas como forma de consagração a Apolo, seu líder, aparecem como diademas adornando as cabeças de jovens leitores, mais uma vez conectando o divino ao humano através da palavra dos poetas e filósofos que estes jovens lêem. E, ainda que de forma indireta, os retratos envolvendo figuras leitoras e escritoras e os instrumentos de leitura e escrita dispostos em ambientes relacionados a atividades administrativas ou comerciais demonstra o interesse dos pompeianos em cada vez mais se

aproximarem do sublime como forma de alcançarem o prestígio que sabem que advém das atividades de escrita e leitura, justamente devido à relação entre estas e o sagrado. Aqui também o sagrado se apresenta, mas na vida cotidiana dos habitantes da cidade.

5 CONCLUSÃO

Esta dissertação voltou-se para a análise de afrescos com representações de indivíduos praticando a escrita e/ou a leitura, bem como de imagens que evocam estas atividades, como aquelas em que instrumentos relacionados a elas são apresentados. Para tanto, dezoito afrescos foram selecionados, descritos e escrutinados em busca de informações a respeito de como a sociedade pompeiana compreendia e representava as atividades de escrita e leitura e por quais razões esteve interessada em retratar estes temas em suas obras de arte e decorações residenciais.

Este estudo partiu de um capítulo em que se compreendeu de que forma a escrita e a leitura se desenvolveram no mundo antigo, em particular na Grécia e em Roma. Tal capítulo apontou quais instrumentos foram utilizados para a escrita e a leitura durante a antiguidade e como os corpos leitores e escritores se apropriavam deles, dando indicações do que os antigos entendiam por ler e escrever. Verificou-se que a escrita foi, inicialmente, utilizada como instrumento de anotações e controles, isto é, teve um caráter essencialmente prático na vida dos cidadãos, e que as escolas a princípio foram espaços em que, quando a escrita e a leitura eram praticadas, o eram com fins de utilidade no cotidiano. Apenas quando se percebeu o potencial da escrita de perpetuar os feitos de homens ilustres, dotando-os de notoriedade por toda a eternidade, passou-se a registrar em materiais escritos as realizações destes homens. Neste contexto, surgiram as estelas funerárias escritas, que evocavam o morto e suas qualidades, e as bibliotecas, com o intuito tanto de salvaguardar os textos da tradição oral quanto de resguardar por todo o sempre a história de humanos notáveis. Quanto à leitura, esta passou de uma atividade oralizada indigna de ser realizada por membros da elite – pelo fato de o leitor ser submisso ao texto, emprestando seu corpo para que ele aconteça – à uma atividade silenciosa, feita com os olhos, o que retirou do texto a capacidade de dominar seu leitor. Os instrumentos relacionados à leitura e à escrita em tudo se relacionam a estes fatores: a estela funerária, pesada, de pedra, resiste mais ao tempo do que o papiro e ainda à tabuleta encerada; entende-se porque os mortos que querem ser lembrados deixam materiais mais duradouros, em detrimento daquelas pessoas que apenas pretendiam fazer pequenas anotações.

À luz destes conhecimentos, a análise dos afrescos procedeu-se, primeiramente, a partir da verificação das imagens com forte caráter sagrado. Como visto ao longo desta dissertação, cada um dos afrescos relacionados ao sagrado procurou, antes de tudo, evocar as divindades e a experiência do divino que se apresentam naquelas imagens *através* de materiais escritos, o que não se constata tão evidentemente nos demais afrescos, relacionados à literatura ou à vida cotidiana dos pompeianos. O afresco dos *Mistérios Dionisíacos*, em toda a sua magnitude e imponência, situado em um local da residência onde os visitantes eram recebidos para o jantar, deveria ser visto por um grande número de pessoas e compreendido como uma narrativa sobre a iniciação de uma jovem aos mistérios de Dioniso, cerimônia aberta pela leitura. É notável que atualmente não se tenham dados escritos sobre a cerimônia e os mistérios desta divindade, mas que eles se apresentem em uma imagem iniciada com um material escrito, possivelmente um hino em honra à divindade da qual desejavam se aproximar.

Nos dois afrescos relacionados a *Alceste e Admeto*, a barganha de Apolo com as Moiras aparece, possivelmente, escrita em papiros que traçam o destino do homem que, para livrar-se da morte, deveria dar alguém a ela em troca. Naqueles afrescos, o escrito é a peça central, evidenciando os caminhos pelos quais os poderes das divindades podem se fazer ver. Nos afrescos relacionados às *Musas*, figuras largamente citadas nesta dissertação, o caráter da escrita e da leitura é evidente: para a identificação de Clio e Calíope os materiais relacionados a estas atividades são estritamente necessários, sob pena de que estes seres não sejam compreendidos. Isto leva a crer que não há Clio (história) nem Calíope (poesia épica) sem escrita e leitura, sugerindo que, à época da realização destes afrescos, já era amplamente aceita a ideia da escrita apoiando – ou até suplantando – a oralidade como caminho para a comunicação das mensagens das Musas. O *Sacerdote Isíaco*, embora de configuração simples, apresentou a imagem de um homem de túnica branca lendo um material escrito dentro do Templo de Ísis, o que suscitou uma análise sobre a divindade e seus mistérios. Assim como nos *Mistérios Dionisíacos*, o início do ritual em honra à deusa é inaugurado pela palavra escrita, a ser lido para dar partida na iniciação; mas, diferentemente daquele afresco, este apresenta o próprio sacerdote lendo.

Concluiu-se, então, que nos afrescos primeiramente apresentados a escrita e a leitura foram entendidas como forma de atingir o sagrado de forma direta, fosse ouvindo a palavra por intermédio de alguém que lê a mensagem divina ou as instruções para as cerimônias de iniciação, fosse lendo as instruções por conta própria, fosse praticando a atividade histórica ou a poética, patrocinadas por divindades. Percebe-se que esta era uma concepção corrente entre os pompeianos, a de que os escritos permitem o acesso ao divino.

Por sua vez, os afrescos com menor caráter sagrado não são menos importantes. *Fedra e a enfermeira* apresenta um material escrito utilizado como uma carta, a ser lida por uma pessoa em particular. Um segredo brutal – e inventado – é contado na carta deixada por Fedra a seu esposo Teseu, que a lê sem questionar seu conteúdo. Aqui a escrita e a leitura aparecem como atividades cotidianas, embora possam revelar e levar a importantes ações; está implícito o poder da palavra escrita neste afresco, além do fato de remeter à narrativa de uma peça de teatro, ligada às artes das Musas. *Safo e Menandro* apresentam poetas conhecidos da antiguidade, em vias de escrever ou em um descanso de leitura, respectivamente. A representação destas figuras nestes momentos, além de evocar as suas funções, ainda é significativa de que não só estas figuras eram conhecidas pelos pompeianos, como valorizadas por eles. *Safo* é apresentada como uma Musa, enquanto *Menandro* aparece quase entronizado; ambos, por serem poetas, são inspirados pelas Musas, externando as mensagens destas para o mundo. Ou seja, são veículos do sagrado. *Os jovens* retratados com rolos de papiro nas mãos supostamente lêem Homero e Platão, grandes nomes da antiguidade da poesia épica e da filosofia; um deles, inclusive, supostamente dividia a parede com *Safo* (para estar relacionado a ela) e, por isto, tem uma representação bem mais modesta, para não ofuscar a décima Musa. São homens em formação, portanto é importante que sejam associados a figuras respeitáveis, de renome, e nota-se que a intenção é transmitir a mensagem de que, embora jovens, são cultos, ou estão em vias de sê-lo. Seu contato com o sagrado se dá através da leitura de poetas e filósofos e, não fosse isso suficiente, ainda usam coroas de louros à cabeça.

Terêncio Neo e esposa é uma das representações mais importantes de Pompeia, quiçá da história da arte romana, porque apresenta não arquétipos imitando modelos imperiais, mas pessoas comuns – um padeiro e sua companheira

– com materiais de escrita e leitura nas mãos. Terêncio segura um rolo de papiro fechado, mas sua mulher tem um díptico e um estilete em mãos, levando a crer que ela está mais afeita à escrita do que o esposo. Ambos, apesar de não participarem da elite da sociedade, parecem muito distintos no retrato, e preocuparam-se, inclusive, em posicionar o mesmo em um local favorável, à vista tanto daqueles que visitavam sua residência quanto dos clientes que adentravam seu comércio, e até mesmo seus funcionários e servos, que ficavam sob os olhos de tinta dos patrões. *Contabilidade na Casa de Júlia Félix* apresenta uma porção de materiais de escrita e leitura junto a sacos de dinheiro. Só isto seria suficiente para entender a escrita nesse contexto como uma atividade de registro, provavelmente envolvendo pagamentos. Contudo, uma análise mais atenta sobre o local onde o afresco foi encontrado leva à figura de Júlia Félix, mulher de negócios em Pompeia, proprietária de um grande complexo transformado em apartamentos para alugar. Neste caso, os registros devem estar relacionados a seus locatários, e mais: são feitos, ou pelo menos mantidos, por ela, uma mulher, evidenciando o fato de que, ao menos em Pompeia, as mulheres eram instruídas em leitura e escrita. *O decurião* apresenta um afresco do qual se pode identificar o que havia escrito no material de escrita e leitura apresentado ao observador da obra: ele citava o decurião Marco Lucrécio, e por esse fato a residência onde se encontrava foi denominada como sendo sua. Dadas as atividades dos decuriões, percebe-se que Marco Lucrécio, além de um homem letrado – ou que quer ser entendido como um homem letrado –, também faz parte da elite pompeiana. Não causaria espanto aos cidadãos de Pompeia, portanto, ver este tipo de afresco em sua casa, como talvez fosse o caso de *Terêncio Neo e esposa*. Finalmente, *Instrumentos de escrita* também apresenta diversos materiais de escrita e leitura dispostos junto a moedas, o que também leva a crer que, naquela residência, alguma atividade de registro financeiro é executada. Como não se sabe exatamente o local onde este afresco se encontrava, torna-se difícil compreender que tipo de atividade específica era realizada na residência, ainda que a imagem dê evidências de que era uma atividade envolvendo dinheiro, provavelmente de contabilidade. Estes afrescos, ainda que não possuam um caráter sagrado evidente, indicam o fato de que os pompeianos compreendiam a leitura e a escrita como formas de atingir o sublime, e que isto lhes garantiria prestígio, uma vez que estas

atividades estão relacionadas ao conceito de *kléos*, a glória retumbante proporcionada pelas Musas.

Concluiu-se, a partir destas análises, que os pompeianos buscaram formas de conseguir prestígio associando-se às atividades de escrita e de leitura por compreenderem estas atividades como patrocinadas e impulsionadas pelas Musas. Mostra disso é o fato de não apenas disporem em suas residências instrumentos de escrita como também o fato de representarem a si mesmos com diamedas de louros, ou de representarem poetas e peças de teatro que remetem à escrita e à leitura.

Ao longo desta dissertação, foi possível identificar algumas das mensagens que os comissionadores dos afrescos de Pompeia envolvendo escrita e leitura tinham o intento de transmitir. Estes afrescos dão indícios de como os pompeianos entendiam estas atividades: como possibilidades de registro de atividades que exerciam, como formas de engrandecer a si mesmos e a outros a partir do conhecimento da leitura e da escrita, como possibilidades de atingir o sagrado e às divindades, como formas de enaltecer personalidades respeitáveis. A hipótese que norteou esta dissertação era a de que a escrita e a leitura eram utilizadas como formas de se atingir *kléos* e, portanto, o sagrado – e o prestígio a partir dele –, em maior ou menor grau, o que se comprovou com afrescos como o dos *Mistérios Dionisíacos*, em que o dionisismo aparece civilizado a partir da atividade de leitura e totalmente integrado à ordem familiar de uma *Villa* aristocrática, e de *Terêncio Neo e esposa*, o qual aponta para um enobrecimento através da escrita e da leitura e somente se compreende os retratados como cidadãos comuns através do conhecimento de onde o afresco estava colocado. Os retratados ali não são da elite da sociedade – diferentemente dos proprietários da *Villa dos Mistérios*, mas a almejam; ou seja, este afresco em particular sugere que há uma valorização possibilitada pela escrita e pela leitura capaz de fazê-los ascender socialmente. É o prestígio trazido por *kléos*.

Por fim, cabe concluir que o exercício de permitir que as imagens sejam tratadas como fontes históricas, ao invés de simples ilustrações, é bastante valioso. Além de proporcionar um estudo mais voltado para as imagens em si, sem a intervenção primeira de fatores externos – o que pode apontar para conclusões diversas àquelas apresentadas nos livros e artigos –, há um esforço maior para que

se compreendam os detalhes postos nas imagens. Isto foi facilmente verificável nesta dissertação nos afrescos relacionados aos mistérios divinos, pois pouco ou nada se sabe a respeito deles, já que são dotados do véu do segredo e, por isto mesmo, não deixaram materiais escritos para a posteridade. Como é possível, ainda que em parte, compreender os mistérios de Dioniso e Ísis sem materiais escritos? Os afrescos aqui apresentados dão a resposta: com imagens. O jogo de tratar a atividade da escrita e da leitura com imagens é intencional, uma vez que, na ânsia de resolver os seus problemas, o historiador volta-se quase completamente para materiais escritos, excluindo outras fontes tão ou mais importantes do que aquelas que se apresentam em livros. Este trabalho foi realizado com o intuito de demonstrar como a escrita e a leitura foram importantes para os pompeianos justamente partindo de fontes não escritas – e sem relegar as escritas ao caráter “ilustrativo”, uma vez que também foram utilizadas –, a fim de demonstrar que é possível realizar uma pesquisa histórica que use a arte como fonte e que seja voltada, ainda assim, para como as sociedades se estruturavam, como viviam e de que forma se relacionavam.

REFERÊNCIAS

Fontes

APOLODORO. **Biblioteca**. Tradução de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

APULEIO. **O burro de ouro**. Tradução de Delfim Leão. Lisboa: Cotovia, 2007.

AULO GÉLIO. **Noites Áticas**. Tradução de José Rodrigues Seabra Filho. Londrina: Eduel, 2010.

DIODORUS SICULUS. **The Library of History**. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus_Siculus/home.html> . Acesso em: 20 abr. 2016.

EURÍPIDES. **Alceste**. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968.

_____. **As Bacantes**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Medéia; Hipólito; As Troianas**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

HERÓDOTO. **História**. Volume I. Tradução de J. Brito Broca. W.M. Jackson: São Paulo, 1952.

_____. **História**. Volume II. Tradução de J. Brito Broca. W.M. Jackson: São Paulo, 1953.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HYGINUS. **Fabulae 1-49**. Tradução de Mary Grant. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html#47>>. Acesso em 14 mar. 2015.

_____. **Fabulae 50-99**. Tradução de Mary Grant. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae2.html#51>>. Acesso em 14 mar. 2015.

_____. **Fabulae 200-277**. Tradução de Mary Grant. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae5.html>>. Acesso em 14 mar. 2015.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

OVID. **Heroides and Amores**. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co., 1914. Disponível em: <<https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L041.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo, Madras, 2003.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. II, 15-28. Tradução de W.H.S. Jones. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/Pausanias2B.html>>. 09 nov. 2015.

PLUTARCH. **Life of Theseus**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/PlutarchTheseus.html>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

PLUTARCO. **Os mistérios de Ísis e Osíris**. São Paulo: Nova Acrópole do Brasil, 1981.

SÊNECA. **Fedra**. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

TÁCITO. **Anais**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

The Orphic Hymns. Tradução de Apostolos N. Athanassakis e Benjamin M. Wolkow. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013.

TIBULO. **Elegías**. Tradução de Juan Luis Arcaz Pozo. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

VERGIL. **Aeneid**. Theodore C. Williams. trans. Boston. Houghton Mifflin Co. 1910. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0054%3Abook%3D1%3Acard%3D1>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Dicionários e Enciclopédias

HART, G. **The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses**. 2nd.ed. New York; London: Taylor & Francis E-Library, 2005.

CASTEL, E. **Gran Diccionario de Mitología Egipcia**. Madrid: Aldebaran, 2001.

JAPIASSÚ, H; MARCONDES, D. Epicurismo. In: _____. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Disponível em: <<http://lectio.com.br/dashboard/midia/detalhe/1253>>. Acesso em: 25 mai. 2017.

PERSEUS ENCYCLOPEDIA. **A.13.apollodorus**. [entre 1985 e 2017]. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0004%3AAlphabetic+letter=A%3Aentry+group=13%3Aentry=apollodorus>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

Páginas e Sites

AD79eruption. [entre 2012 e 2017]. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/ad79eruption>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

FACES OF ANCIENT EUROPE.

Alcestis and Admetus House of the Tragic Poet Pompeii Museo Archeologico Nazionale at Naples 45-79AD pd. 07 set. 2011. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/facesofancienteurope/16784645441/>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

HARRY RANSOM CENTER. **Early Writing**. Austin, Texas: University of Austin Texas, [201-?]. Disponível em: <<http://www.hrc.utexas.edu/educator/modules/gutenberg/books/early/>>. Acesso em 11 jul. 2017.

HISTORY OF LIBRARIES. **Ancient Libraries**: 000s BCE. [entre 2012 e 2016]. Disponível em: <<http://eduscapes.com/history/ancient/000bce.htm>>. Acesso em 03 mar. 2015.

LIVIUS.org. **Decuriones**. 2017. Disponível em: <<http://www.livius.org/articles/concept/decuriones/>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

OLIVIERW. **Fresco of a man wearing a laurel wreath and holding a papyrus rotulus, Pompeii, 1st century AD**. 19 jul. 2009. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Roman_portraiture#/media/File:Giovane_con_rotolo.JPG>. Acesso em: 26 mai. 2015.

POMPEIINPICTURES.com. 2016. Disponível em: <<http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/index.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY. **Search**. 2017. Disponível em: <http://library.princeton.edu/?qt-homepage_search_tabs=1#qt-homepage_search_tabs>. Acesso em: 15 jul. 2017.

RADDATO, C. **Fresco depicting the baker Terentius Neo and his wife, from Pompeii, House of Terentius, Naples National Archaeological Museum**. 04 jul. 2014a. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/carolemage/14655900927/in/photostream>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

_____. **Fresco in the Fourth Pompeian Style depicting Admetus and Alcestis, Apollo and Diane observe the prophecy being read to Admetus, from the Basilica of Herculaneum, 50-79 AD, Empire of colour. From Pompeii to Southern Gaul, Musée Saint-Raymond Toulouse**. 09 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/carolemage/16278077781/in/photostream/>>. Acesso em 01 mar. 2015.

_____. **Fresco of the Greek dramatist Menander in a niche in the peristyle of the House of Menander (I 10, 4)** In situ wall fresco, Pompeii. 03 jul. 2014. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/carolemage/14673459168/in/photostream/>>. Acesso em 30 mar. 2015.

_____. **Fresco showing a woman so-called Sappho holding writing implements, from Pompeii, Naples National Archaeological Museum (14842101892).** 04 jul. 2014b. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sappho_fresco_\(from_Pompeii\)#/media/File:Fresco_showing_a_woman_so-called_Sappho_holding_writing_implements,_from_Pompeii,_Naples_National_Archaeological_Museum_\(14842101892\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sappho_fresco_(from_Pompeii)#/media/File:Fresco_showing_a_woman_so-called_Sappho_holding_writing_implements,_from_Pompeii,_Naples_National_Archaeological_Museum_(14842101892).jpg)>. Acesso em 30 mar. 2015.

_____. **Fresco showing a young man with a scroll labelled "Homer", from Pompeii, House of the Apartment, Naples National Archaeological Museum.** 04 jul. 2014c. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/carolemage/14655817349/in/photostream/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

_____. **Fresco showing a young man with a scroll labelled "Plato", from Pompeii, House of the Apartment, Naples National Archaeological Museum.** 04 jul. 2014d. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/carolemage/14839376381/in/photostream>. Acesso em: 12 ago. 2016.

RASO, C. **"Isis Priest with papyrus" - from the "Porticus" of the Temple of Isis at Pompeii - Naples, Archaeological Museum - The Temple of Isis at Pompeii: Foundet beginning 1st century BC; Restored after 62 AD; Discovered 1765; Seen by Mozart on 1770.** 08 set. 2012. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/70125105@N06/8065781901/in/photostream/>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

_____. **"Phaedra and the nurse" - from House of Jason at Pompeii - Naples Archaeological Museum.** 03 out. 2013. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/70125105@N06/10990256934/in/photostream/>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

RISOTTO AL CAVIALE. **Zagreb.** 06 jun. 2015. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/risotto-al-caviale/18423353149/in/photolist-3ozQty-3ozQDj-jWBpeG-3ovihx-3ovick-3ozQKQ-tprg4N-u51v2P-uj8jSj-qTZtqb-7A2964-8dXZAp-a2k8fY>>. Acesso em 01 jul. 2015.

RONCHEY, S. Antica Roma, ogni luogo era buono per leggere. **La Stampa Premium**, 16 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.lastampa.it/2014/03/16/cultura/antica-roma-ogni-luogo-era-buono-per-leggere-SeC2Vm6dhr3c457rR2vYYJ/premium.html>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

SINIS. P. Η διάσωση της Βίλλας των Μυστηρίων, Saving the Villa of the Mysteries. **Εικαστικός**, 31 ago. 2014. Disponível em: <<http://zw-grafizontas.blogspot.com.br/2014/08/>>. Acesso em: 13 set. 2015.

THE BRITISH MUSEUM. **Vase F272.** Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.a

spx?objectId=463164&partId=1&searchText=f272&page=1>. Acesso em: 30 abr. 2016.

THEOI GREEK MYTHOLOGY. **K32.5 The Lovesick Phaedra**. [entre 2000 e 2017]. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Gallery/K32.5.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

WOLFGANG RIEGER. **Fresco from the Sala di Grande Dipinto, Scene VI in the Villa de Misteri (Pompeii)**. 21 fev. 2009a. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_of_the_Mysteries#/media/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_008.jpg>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. **Fresco from the Sala di Grande Dipinto, Scene VII in the Villa de Misteri (Pompeii)**. 21 fev. 2009b. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_dei_Misteri_VII_-_2.jpg#/media/File:Villa_dei_Misteri_VII_-_2.jpg>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. **Fresco from the Sala di Grande Dipinto, Scene VII in the Villa de Misteri (Pompeii)**. 21 fev. 2009b. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_dei_Misteri_VII_-_2.jpg#/media/File:Villa_dei_Misteri_VII_-_2.jpg>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. **Fresco from the Sala di Grande Dipinto, Scene VIII in the Villa de Misteri (Pompeii)**. 21 fev. 2009c. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_-_detail_with_dancing_menad_02.jpg#/media/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_-_detail_with_dancing_menad_02.jpg>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. **Money pouch between gold heaps and writing utensils (below)**. Roman fresco from the Praedia of Julia Felix in Pompeii. Museo Archeologico Nazionale (Naples). 12 mar. 2009. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_House_of_Julia_Felix_-_MAN.jpg#/media/File:Pompeii_-_House_of_Julia_Felix_-_MAN.jpg>. Acesso em: 09 ago. 2015.

_____. **Overview map of Pompeii**. Based on the 1:5000 map of Pompeii by Hans Eschebach. Published in: Liselotte Eschebach (ed.): Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji. Cologne et. al: Böhlau 1993. The map shows town wall, gate and tower names, streets, street names, regio boundaries, regio numbers, insulae and insulae numbers, meter scale, English titles and German titles. Bitmap version of SVG without German or English titles. 21 mar. 2009. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Eschebach_%C3%9Cbersicht_Pompeji_150dpi.png#/media/File:Eschebach_%C3%9Cbersicht_Pompeji_150dpi.png>. Acesso em: 14 ago. 2014.

Livros e Artigos

ALDRETE, G.S. **Daily life in the Roman city: Rome, Pompeii, and Ostia.** Westport; London: Greenwood Press, 2004.

ASSMANN, J. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução de Méri Frotscher. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016

BÁEZ, F. **História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do iraque.** Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BERNSTEIN, F. Pompeian Women. In: DOBBINS, J.J.; FOSS, P. W. (Ed.) **The World of Pompeii.** New York; London: Taylor & Francis e-Library, 2009. p. 526-537.

BEARD, M.; NORTH, J.; PRICE, S. **Religions of Rome - Vol. I. A History.** Cambridge Univ. Press, 1988.

BRADLEY, P. **Cities of Vesuvius: Pompeii and Herculaneum.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRAGANTINI, I. et al. **La Pittura Pompeiana.** Napoli: Electa, Soprintendenza archeologica Napoli e Pompei, 2009.

BRINK, L.; GREEN, D. (Ed). **Comemorating the Dead: texts and artifacts in context.** Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

BURKERT, W. **Antigos Cultos de Mistério.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

CAMPOS, A. **Breve História do Livro.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

CAVALLO, G.; CHARTIER, R. Introdução. In: _____. **História da leitura no mundo ocidental.** v. 1. Tradução de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998. p.5-40.

CAVALLO, G. Entre volumen e codex: a leitura no mundo romano. In: _____. CHARTIER, R. **História da leitura no mundo ocidental.** v. 1. Tradução de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998. p.71-102.

_____. La alfabetización em Grecia y Roma. In: GÓMEZ, A.C. **Historia de la cultura escrita: del próximo oriente antiguo a la sociedad informatizada.** Gijón: Trea, 2010.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1988?].

CLARKE, J.R. **Art in the Lives of Ordinary Romans: visual representation and non-elite views in Italy, 100 B.C. – A.D.315.** Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.

_____. **The Houses of Roman Italy 100 B.C – A.D.250: ritual, space, and decoration.** Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

CONNOLLY, P. **Pompeii.** Oxford: Oxford University Press, 1990.

COOLEY, A. E.; COOLEY, M. G. L. **Pompeii: a sourcebook.** New York; London: Taylor & Francis E-Library, 2004.

DESCOEUDRES, J-P. History and historical sources. In: DOBBINS, J.J.; FOSS, P. W. (Ed.). **The World of Pompeii.** New York; London: Taylor & Francis e-Library, 2009.

DEBRAY, R. O nascimento pela morte. In: _____. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Petrópolis: Vozes, 1993. p. 21-43.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIERS, Michael. Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History. **New German Critique.** Durham, n.65, p.59-73, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488533>>. Acesso em 22 set. 2014.

ELSNER, J.; MEYER, M. **Art and Rethoric in Roman Culture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

FANTACUSSI, V.A. **O culto da deusa Ísis entre os romanos no século II: representações nas *Metamorfoses* de Apuleio.** 2006. 95 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

FISCHER, S.R. **A History of Reading.** London: Reaktion Books, 2004.

FLOWER, D.A. **Biblioteca de Alexandria: as histórias da maior biblioteca da Antigüidade.** Tradução de Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2002.

FORESMAN, P.S. Line art drawing of a **diptych.** 23 dez. 2008. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PSF_D-250007.png#/media/File:Diptych_\(PSF\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PSF_D-250007.png#/media/File:Diptych_(PSF).png)>. Acesso em 16 jun. 2015.

GIGANTE, M. **Philodemus in Italy: the books from Herculaneum.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

GINZBURG, C. **Medo, reverência, terror: quarto ensaios de iconografia política.** Tradução de Frederico Carotti, Joana Angélica d'Ávila Melo e Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HANNESTAD, N. **Roman Art and Imperial Policy**. Aarhus: Aarhus University Press, 1988.

HARRIS, W.V. **Ancient Literacy**. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1991.

KLEINER, F.S. **A History of Roman Art**. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2007.

LAURENCE, R. **Roman Pompeii: space and society**. New York; London: Taylor & Francis E-Library, 1996.

LEACH, E.W. **The social life of painting in Ancient Rome and on the bay of the Naples**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LING, R. **Roman Painting**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MAN, J. O grande salto adiante. In: _____. **A história do alfabeto**. Tradução de Edith Zonenschain. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p.167-200.

MARROU, H-I. **História da Educação na Antiguidade**. Tradução de Mário Leônidas Casanova. São Paulo: E.P.U, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

MARSHALL, F. A Odisseia de Heróis, Musa e Rapsodos. In: SANTOS, D (Org.). **Grandes epopeias da antiguidade e do medievo**. Blumenau: Edifurb, 2014.

MENESES, U.T.B. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p.11-36, 2003.

MOCELLA, V. et. all. Revealing letters in rolled Herculaneum papyri by X-ray phase-contrast imaging. **Nature Communications**, v. 6, n. 5985, jan. 2015, p. 1-6.

Disponível em:

<<http://www.nature.com/ncomms/2015/150120/ncomms6895/pdf/ncomms6895.pdf>>.

Acesso em: 10 dez. 2015.

OLIVEIRA, J.T. **A Fascinante História do Livro**. Vol. II - Grécia e Roma. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1985.

ÖZGENEL, L. A tale of two cities: in search for ancient Pompeii and Herculaneum. **METU Journal of the Faculty of Architecture**, v.25, n.1, p.1-25, 2008. Disponível em:

<http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2008/cilt25/sayi_1/1-25.pdf>.

Acesso em: 01 set. 2013.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

POLLITT, J. J. **The Art of Rome: c.753 B.C – A.D.337**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

PRUSAC, M. **From Face to Face: Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts.** Leiden, Boston: Brill, 2011.

RIBEIRO JR., W.A. Eurípides / Alceste. **Portal Graecia Antiqua**, São Carlos, n. 0229, 2000. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0229>>. Acesso em 10 abr. 2014.

_____. Eurípides / Hipólito. **Portal Graecia Antiqua**, São Carlos, n. 0483, 2015. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0483>>. Acesso em 10 abr. 2016.

_____. Menandro. **Portal Graecia Antiqua**, São Carlos, n. 1056, 2016. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=1056>>. Acesso em 12 jul. 2016.

ROSA, N.S. **Biblioteca Universal:** críticas de autores da Antiguidade sobre o ideal de acumulação do conhecimento na Biblioteca de Alexandria. 18 dez. 2012. 51 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 18 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/67202>>.

SAMAIN, E. Aby Warburg: Mnemosyne. Constelação de culturas e ampolheta de memórias. In: _____ (Org.). **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora Unicamp, 2012. p.51-80.

SATURNINO, E.L. **Representações do corpo leitor na pintura artística brasileira do século XIX e início do século XX:** contribuições para a história das práticas de leitura. 31 ago. 2011. 220 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 31 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/37401>>. Acesso em: 13 ago. 2013.

SCHMITZ, L. **Oraculum.** 1875. p.836-843. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Oraculum.html>. Acesso em: 29 ago. 2014.

SIDER, D. **The Library of the Villa Dei Papiri at Herculaneum.** Los Angeles: Getty Publications, 2005.

SIGURDSSON, H. The environmental and geomorphological context of the volcano. In: DOBBIENS, J.J.; FOSS, P.W. (Ed). **The World of Pompeii.** New York; London: Taylor and Francis e-Library, 2009. p. 43-62.

SOTELO, S.D. Traducción: Villa de los misterios. Un secreto pleno de emociones. De Elisabetta Cardone. 15 abr. 2015. **Las huellas perdidas de Odiseo.** Disponível em: <<http://sergiodelgadosotelo.blogspot.com.br/2015/04/traduccion-villa-de-los-misterios-un.html>>. Acesso em 24 out. 2016.

STRONG, D. **Roman Art.** Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1980.

SVENBRO, J. A. Grécia arcaica e clássica: a invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLLO, G.; CHARTIER, R. **História da leitura no mundo ocidental**. v. 1. Tradução de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998. p.41-70.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n. 05, set. 2010, p.134-147. Disponível em: <<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171/146>>. Acesso em 14 jan. 2015.

TUCK, S.L. **A History of Roman Art**. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015.

WALLACE-HADRILL, A. **Houses and Society in Pompeii and Herculaneum**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

WALLACE, R. **An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum**. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 2005.

WARBURG, A. Dürer e a identidade italiana. **Cadernos Benjaminianos**, n. 5, Belo Horizonte, jan.-jun. 2012, p. 69-75.

WOOD, S. Literacy and Luxury in the Early Empire: A Papyrus-Roll Winder from Pompeii. **Memoirs of the American Academy in Rome**, v.46, 2001, p.23-40. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4238779>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

ZANKER, P. **Pompeii: public and private life**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

_____. **The Power of Images in the Age of Augustus**. Tradução de Alan Shapiro. Michigan: The University of Michigan Press, 1988.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZARMAKOUPI, M. (Ed). **The Villa of the Papyri at Herculaneum: archeology, reception, and digital reconstruction**. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 2010.

APÊNDICE

Este apêndice referencia todas as datas mencionadas nesta pesquisa, no intuito de facilitar ao leitor a compreensão da linha temporal na qual os eventos mencionados estão inclusos.

Século XXI a.C.:

– 2000 a.C.: ascensão da civilização minoica e início do Período Pré-Homérico

Século XVII a.C.:

– 1600 a.C.: ascensão da civilização micênica

Século XV a.C.:

– desenvolvimento de escritas ideográfica e hieroglífica e apresentação de derivações nesses registros, denominados Linear A e Linear B

– 1400 a.C.: derrota dos minoicos pela civilização micênica

Séculos XII a.C. a VIII a.C.:

– período de obscuridade na história do desenvolvimento na Grécia, durante o qual houve um forte declínio da escrita

– 1098 a.C.: suposta data da Invasão Dórica, nome dado ao domínio dos micênicos pelos dóricos, um dos três povos nos quais se dividia o povo grego

– 1110 a.C.: fim do Período Pré-Homérico grego e início do Período Homérico

– 1050 a.C.: declínio da civilização micênica

– 800 a.C.: fim do Período Homérico grego e início do Período Arcaico

Século VIII a.C.:

– fundação de Pompeia pelos oscos

– estabelecimento de colônias gregas em cidades ao norte da baía de Nápoles e início da influência grega sobre a região

– início da utilização de alfabeto fonético na Grécia

– período de atuação do poeta grego Hesíodo

– c.760-50 a.C.: extensão do domínio etrusco para as regiões da Toscana, Lácio e Úmbria

– 753 a.C.: suposta data de fundação de Roma e início do Período Monárquico romano

Século VII a.C.:

– ca. 690 a.C.: nascimento do soberano assírio Assurbanipal

– ca. 630 a.C.: nascimento da poetisa Safo de Lesbos (data de falecimento desconhecida)

– 627 a.C.: morte de Assurbanipal

– 600 a.C.: nascimento do tirano grego Pisístrato, sugerido como o primeiro fundador de uma biblioteca pública em Atenas

Século VI a.C.:

– penetração dos etruscos na região da Campânia, estabelecimento na cidade de Capua, domínio sobre Pompeia e influência sobre os latinos (inclusive com a passagem de um alfabeto para os mesmos)

– 563 a.C.: nascimento do poeta lírico Anacreonte

– 538 a.C. a 522 a.C.: período de tirania de Polícrates sobre a ilha grega de Samos

– 522 a.C.: nascimento do poeta lírico Píndaro

– ca. 528-7 a.C.: morte de Pisístrato

– 509 a.C.: fim do Período Monárquico e início do Período Republicano romano

– 500 a.C.: fim do Período Arcaico grego e início do Período Clássico

Século V a.C.:

– surgimento das escolas (*didaskaleia*) na Grécia, sobretudo em Atenas

– surgimento de registros a respeito de leitura silenciosa na Grécia

– ca. 497-6 a.C.: nascimento do dramaturgo grego Sófocles

– 485[?] a.C.: nascimento do historiador grego Heródoto

– 480 a.C.: nascimento do poeta e tragediógrafo grego Eurípides

– 478 a.C.: morte de Anacreonte

- ca. 477 a.C.: nascimento do comediógrafo grego Aristófanes
- 474 a.C.: derrota dos etruscos e dominação dos samnitas na Campânia (domínio de Capua, Cumae e Pompeia)
- 443 a.C.: morte de Píndaro
- 438 a.C.: apresentação da peça *Alceste*, de Eurípides, nas Dionísias Urbanas
- ca. 428-7 a.C.: nascimento do filósofo grego Platão
- 428 a.C.: apresentação da peça *Hipólito* de Eurípides, nas Dionísias Urbanas
- 420 a.C.: morte de Heródoto
- 406 a.C.: morte de Eurípedes
- ca. 406-5 a.C.: morte de Sófocles
- 403 a.C.: arcontado de Euclides em Atenas, durante o qual oficializou a adoção do abecedário jônico

Século IV a.C.:

- latim passa a ser escrito da esquerda para a direita
- ca. 385 a.C.: morte de Aristófanes
- 384 a.C.: nascimento do filósofo Aristóteles
- 382 a.C.: nascimento de Felipe II, rei da Macedônia
- 372 a.C.: nascimento de Teofrasto, filósofo grego discípulo de Aristóteles
- 367 a.C.: nascimento de Ptolomeu I Sóter, primeiro governante da dinastia Ptolomaica do Egito
- ca. 360-50 a.C.: nascimento de Demétrio Falereu, orador, poeta e filósofo ateniense que criou a Biblioteca de Alexandria junto a Ptolomeu I
- 356 a.C.: nascimento de Alexandre, o Grande, filho de Felipe II
- ca. 350 a.C.: datação do vaso de figuras vermelhas com o tema do casamento de Hipodâmia e Pirítoos
- ca. 348-7: morte de Platão
- ca. 342 a.C.: nascimento do poeta grego Menandro
- 341 a.C.: nascimento do filósofo grego Epicuro
- 338 a.C.: fim do Período Clássico grego e início do Período Helenístico, no qual o livro torna-se um item de consumo popular, com bibliotecas particulares e estatais

sendo criadas em profusão e imagens de mulheres leitoras sendo propagadas através da pintura

- 336 a.C.: morte de Felipe II
- 323 a.C.: morte de Alexandre, o Grande
- 322 a.C.: morte de Aristóteles
- 309 a.C.: nascimento de Ptolomeu II Filadelfo
- Pompeia se alia à Roma em fins do século

Século III a.C.:

- florescimento de Pompeia
- início da utilização da escrita para fins burocráticos e para a atividade livresca na Grécia a partir da organização dos estados helenísticos
- construção da Biblioteca de Alexandria
- início efetivo de construção de textos literários em Roma
- construção da Casa de Menandro em Pompeia
- datação dos Hinos Órficos [?]
- 291 a.C.: morte de Menandro
- 287 a.C.: morte de Teofrasto
- 283 a.C.: morte de Ptolomeu I Sóter
- 280 a.C.: morte de Demétrio Falereu; nascimento de Ptolomeu III Evergeta
- ca. 271-0 a.C.: morte de Epicuro
- ca. 257 a.C.: nascimento do gramático Aristófanes de Bizâncio
- 221 a.C.: morte de Ptolomeu III Evergeta

Século II a.C.:

- datação dos Hinos Órficos [?]
- construção do Templo de Ísis em Pompeia
- ca. 197 a.C.: nascimento de Eumênio II, rei de Pérgamo
- construção da Biblioteca de Pérgamo
- ca. 185-80 a.C.: morte de Aristófanes de Bizâncio
- 181 a.C.: surgimento dos Livros de Numa, constituídos por rolos de papiro envoltos em cedro, contendo textos gregos e latinos

- 180 a.C.: nascimento do historiador Apolodoro de Atenas
- ca. 150 a.C.: nascimento de Zenão de Sídon, diretor da Escola de Epicuro, em Atenas, e supervisor de Filodemo de Gádara
- 146 a.C.: fim do Período Helenístico grego, crise da pólis grega e domínio persa sobre a Hélade
- ca. 138 a.C.: nascimento do general e estadista romano Lúcio Cornélio Sula (Sula)
- 119 a.C.: morte de Apolodoro de Atenas
- 116 a.C.: nascimento do filósofo e antiquário Marco Terêncio Varrão (Varrão)
- ca. 110-100 a.C.: nascimento de Filodemo de Gádara, filósofo epicurista e organizador da biblioteca da Villa dos Papiros
- 106 a.C.: nascimento do filósofo e orador romano Marco Túlio Cícero (Cícero)
- 100 a.C.: nascimento do general romano Caio Júlio César (Júlio César)

Século I a.C.:

- registro de relatos que corroboram a ideia de que leitura privada em Roma era comum
- leitura difundida na classe dirigente romana
- construção do afresco dos *Mistérios Dionisíacos* (Figuras 7 a 12)
- construção do mosaico *As artes das nove Musas* (Figura 21)
- 95 a.C.: nascimento do político romano Catão Uticense
- 91 a.C. a 88 a.C.: Guerra Social ou Guerra dos Aliados, durante a qual Pompeia se opõem aos romanos no intuito de os seus habitantes alcançarem o *status* de cidadãos de Roma
- ca. 90 a.C.: nascimento do historiador grego Diodoro Sículo
- ca. 87-4 a.C.: nascimento do poeta romano Caio Valério Catulo (Catulo)
- 80 a.C.: Pompeia vira efetivamente uma colônia romana, sendo denominada *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*
- 78 a.C.: morte de Sula
- 76 a.C.: nascimento do político e orador romano Asínio Polião, o qual criou a primeira biblioteca pública romana
- 70 a.C.: nascimento do escritor romano Públio Virgílio Maro (Virgílio), autor da *Eneida*

- 69 a.C.: nascimento de Cleópatra VII Nea Tea, última governante da dinastia Ptolomaica no Egito; nascimento de Otávia Menor, irmã de Otávio Augusto, que teve um pórtico construído em sua homenagem (Pórtico de Otávia) no qual estava inclusa uma biblioteca
- ca. 64-3 a.C.: nascimento do geógrafo, historiador e filósofo grego Estrabão
- 64 a.C.: nascimento do escritor romano Caio Júlio Higino (Higino)
- 63 a.C.: nascimento de Otávio Augusto, que viria a ser o primeiro imperador romano
- 58 a.C.: consulado do político romano Lúcio Calpúrnio Pisão Cesonino, o qual mais tarde contrataria Filodemo para organizar a biblioteca da Villa dos Papiros
- ca. 57-4 a.C.: morte de Catulo
- 54 a.C.: nascimento do poeta lírico latino Álbio Tibulo (Tibulo)
- 44 a.C.: morte de Júlio César
- 43 a.C.: morte de Cícero; nascimento do poeta romano Públio Ovídio Naso (Ovídio)
- ca. 40-35 a.C.: morte de Filodemo de Gádara
- 30 a.C.: morte de Cleópatra VII e de Diodoro Sículo
- 27 a.C.: fim do Período Republicano romano e início do Período Imperial com a ascensão de Otávio Augusto ao poder, como imperador; morte de Varrão
- 19 a.C.: morte de Tibulo
- 17 a.C.: morte de Higino
- ca. 11-0 a.C.: morte de Otávia Menor
- 4 a.C.: nascimento do advogado e intelectual romano Lúcio Aneu Sêneca (Sêneca)
- surgimento da figura da mulher leitora em Roma, sobretudo com as pinturas pompeianas

Século I d.C.:

- aumento considerável do público leitor em Roma; verifica-se a leitura por prazer, não apenas por utilidade
- utilização da *scriptio continua* pelos romanos, abandonando o sistema de *interpuncta* (pontos que separavam as palavras)

- datação dos Hinos Órficos [?]
- 5 d.C.: morte de Asínio Polião
- 14 d.C.: morte de Otávio Augusto
- 17 d.C.: morte de Ovídio
- 23 d.C.: nascimento de Caio Plínio Segundo (Plínio, o Velho)
- ca. 24 d.C.: morte de Estrabão
- 25-45 d.C.: datação do afresco *Fedra e a enfermeira* (Figura 28)
- 35 d.C.: nascimento do orador romano Marco Fábio Quintiliano (Quintiliano)
- 37 d.C.: nascimento de Nero Cláudio César Augusto Germânico (Nero), que viria a ser imperador romano
- 45-79 d.C.: datação dos afrescos *Alceste e Admeto* (Figura 15), *Jovem com rolo* (Figura 39), do afresco no *tablinum* na Casa de Júlia Félix (Figura 44), do afresco *Instrumentos de escrita com letras e díptico* (Figura 48) e do afresco *Instrumentos de escrita com rolos e díptico* (Figura 51)
- ca. 46 d.C.: nascimento do historiador e biógrafo grego Plutarco
- 50-79 d.C.: datação dos afrescos *Jovem com rolo* (Figuras 35 e 38)
- 53 d.C.: nascimento de Marco Úlpio Trajano (Trajano), o qual construiu a Biblioteca Úlpia
- 55 d.C.: nascimento do historiador e político romano Públio Caio Cornélio Tácito (Tácito)
- 55-79 d.C.: datação dos afrescos “*Safo*” (Figura 32) e *Terêncio Neo e esposa* (Figura 40)
- 61 d.C.: nascimento de Caio Plínio Cecílio Segundo (Plínio, o Jovem)
- 62 d.C.: terremoto que destruiu diversas construções em Pompeia
- 62-79 d.C.: datação provável do afresco *Sacerdote isíaco* (Figura 26)
- 64 d.C.: incêndio de Roma, supostamente ordenado por Nero
- 65 d.C.: morte de Sêneca
- 68 d.C.: morte de Nero
- 79 d.C. erupção do vulcão Vesúvio, destruição de Pompeia e morte de Plínio, o Velho
- 95 d.C.: morte de Quintiliano

Século II d.C.:

- utilização do códex como suporte para a escrita de textos literários
- datação dos Hinos Órficos [?]
- 114 d.C.: morte de Plínio, o Jovem
- ca. 115 d.C.: nascimento do geógrafo grego Pausânias, autor de *Descrição da Grécia*
- 117 d.C.: morte de Trajano
- 120 d.C.: mortes de Plutarco e Tácito
- 125 d.C.: nascimento do escritor e jurista latino Aulo Gélcio
- ca. 125 d.C.: nascimento do escritor e filósofo romano Lúcio Apuleio (Apuleio)
- ca. 170 d.C.: morte de Apuleio
- 180 d.C.: mortes de Aulo Gélcio e Pausânias
- 188 d.C.: nascimento de Marco Aurélio Antonino (Caracala), que viria a ser imperador romano

Século III d.C.:

- 217 d.C.: morte de Caracala
- 272 d.C.: nascimento de Flávio Valério Constantino (Constantino I ou Constantino, o Grande), que viria a ser imperador romano

Século IV d.C.:

- ca. 325-30 d.C.: nascimento do historiador antioquense Amiano Marcelino
- 337 d.C.: morte de Constantino, o Grande

Século V d.C.

- 476 d.C.: fim do Período Imperial romano

Século XVI d.C.:

- 1594 d.C.: descoberta de Pompeia pelo Conde Muzio Tuttavilla

Século XVII d.C.:

- 1639 d.C.: nascimento do dramaturgo francês Jean Baptiste Racine

- 1677 d.C.: publicação da versão de *Fedra* de Racine
- 1699 d.C.: morte de Racine

Século XVIII d.C.:

- 1710 d.C.: descoberta de peças de mármore em Resina, cidade construída sobre as ruínas de Herculano, por um transeunte
- 1748 d.C.: Pompeia retorna à memória e começa a ser escavada
- 1750 d.C.: descoberta da biblioteca da Villa dos Papiros em expedição arqueológica coordenada por Karl Jacob Weber
- 1755 d.C.: data em que os afrescos *Calíope* (Figura 18), *Clio* (Figura 19) e o afresco do *tablinum* da Casa de Júlia Félix (Figura 44) foram encontrados
- 1758 d.C.: data provável em que o afresco *Instrumentos de escrita com rolos e díptico* (Figura 51) foi encontrado
- 1760 d.C.: data em que os afrescos “*Safo*” (Figura 32) e *Jovem com rolo* (Figura 39) foram encontrados
- 1764 d.C.: início das escavações no Templo de Ísis em Pompeia
- 1765 d.C.: data em que o afresco *Sacerdote isíaco* (Figura 26) foi encontrado

Século XIX d.C.:

- 1825 d.C.: data em que o afresco *Alceste e Admeto* (Figura 15) foi encontrado
- 1847 d.C.: data em que o afresco *Instrumentos de escrita com letras e díptico* (Figura 48) foi encontrado
- 1868 d.C.: data em que o afresco *Terêncio Neo e esposa* (Figura 40) foi encontrado
- 1878 d.C.: data em que o afresco *Fedra e a enfermeira* (Figura 28) foi encontrado
- 1892 d.C.: data em que os afrescos *Jovem com rolo* (Figuras 35 e 38) foram encontrados

Século XX d.C.:

- 1926 a 1932 d.C.: escavação da Casa de Menandro em Pompeia
- 1959 d.C.: data em que o afresco *Calíope* (Figura 22) foi encontrado