

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

LETÍCIA AGA PEREIRA PASSOS

**O IMPERADOR AUGUSTO E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO DE MARCELO:
ESPAÇO FÍSICO E ESPAÇO POLÍTICO NA CONSAGRAÇÃO DE UM *PRINCEPS*
(SÉCULOS I a.C./ I d.C.)**

FRANCA

2020

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**O IMPERADOR AUGUSTO E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO DE MARCELO:
ESPAÇO FÍSICO E ESPAÇO POLÍTICO NA CONSAGRAÇÃO DE UM *PRINCEPS*
(SÉCULOS I a.C./ I d.C.)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca, para a obtenção do título de Mestre em História

Agência Financiadora: CAPES

Orientadora: Profa. Dra. Margarida Maria de Carvalho.

**FRANCA
2020**

P289i

Passos, Leticia Aga Pereira

O Imperador Augusto e a construção do Teatro de Marcelo: espaço físico e espaço político na consagração de um Princeps (séculos I a.C./I d.C.) / Leticia Aga Pereira Passos. -- Franca, 2020
261 f. : il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca

Orientadora: Margarida Maria de Carvalho

1. Principado. 2. Augusto. 3. Teatro de Marcelo. 4. Vitruvius. 5.
Sociabilidades. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LETÍCIA AGA PEREIRA PASSOS

O IMPERADOR AUGUSTO E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO DE MARCELO: ESPAÇO FÍSICO E ESPAÇO POLÍTICO NA CONSAGRAÇÃO DE UM *PRINCEPS* (SÉCULOS I a.C./ I d.C.)

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP/Franca, para a obtenção do título de Mestre em História
Área de Concentração: História e Cultura Política
Agência Financiadora: CAPES
Orientadora: Dra. Margarida Maria de Carvalho

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Prof.^a Dra. Margarida Maria de Carvalho (UNESP/Franca)

1º Examinador: _____
Prof.^a Dra. Natália Frazão José (UNESP/Franca)

2º Examinador: _____
Prof.^a Dra. Maria Cristina Kormikiari Passos (USP – MAE/São Paulo)

1º Suplente: _____
Prof.^a Dra. Viviana Lo Monaco (UNESP/Franca)

2º Suplente: _____
Prof.^o Dr. Vagner Carvalheiro Porto (USP – MAE/São Paulo)

Franca, 29 de outubro de 2020

AGRADECIMENTOS

Nestes quase três anos de percurso tenho muito a agradecer. Primeiramente agradeço a Deus por ter chegado até este momento. Foi difícil, porém muito gratificante todo o caminho que percorri e fico feliz pelo apoio e contribuições que recebi ao longo desta caminhada.

Em lugar de destaque nos agradecimentos está à minha querida orientadora, Margarida Maria de Carvalho, ou melhor, à querida Margô. Este trabalho não teria saído do papel sem toda a sua orientação, generosidade, paciência e carinho que você me tem proporcionado desde a graduação. Obrigada por todos os ensinamentos e por ser minha guia através das relações dentro da vida acadêmica. Espero que nossa parceria e amizade perdure por muitos anos. Agradeço às incríveis professoras Janira Feliciano Pohlamann (NEMED/UFPR/Capes) e Nathália Monseff Junqueira (UFMS/Pantanal) pelos conselhos em apresentações e pelos ensinamentos em nossa viagem. Vocês me inspiram. Aos membros do G. LEIR UNESP/Franca, agradeço pelo companheirismo nesta caminhada, principalmente nos eventos que participamos. Por fim, agradeço imensamente às professoras Natália Frazão José (G. LEIR-UNESP/Franca) e Viviana Lo Monaco (G. LEIR-UNESP/Franca) pelos importantes conselhos e sugestões dados na etapa de qualificação. Todos eles me auxiliaram sobremaneira.

Tenho muito a agradecer à minha família por todo o suporte, alegria e esperança que vocês têm me proporcionado na minha vida e na escolha do meu caminho no curso de História. Vocês me apoiaram nas minhas decisões e me deram forças para seguir em frente. Além dos meus pais, Odair e Márcia, desejo todo meu amor e agradecimentos a minha querida irmã, Júlia, e ao meu irmão Lucas, à minha tia Flávia, à minha segunda mãe, Fefe, e à minha querida avó, Vera Lúcia. Vocês foram essenciais neste caminho. Vocês sempre acreditaram nos meus sonhos e na minha capacidade de realizá-los. Palavras não são suficientes aqui.

Aos inúmeros amigos me acompanharam durante essa incrível fase da minha vida, não sei o que seria sem o apoio de vocês. Agradeço primeiramente a minha grande e linda amiga (em todos os sentidos) Amanda Claudiano. Você esteve desde começo da jornada ao meu lado. Obrigada por todo o seu companheirismo e apoio, você foi um marco durante a faculdade e eu sei que, mesmo longe, ainda iremos compartilhar muitas coisas. Agradeço também a minha maravilhosa amiga e companheira de apartamento, Isabela Casellato. Não sei o que seria sem a sua presença durante este processo. Você tornou Franca a minha casa. Obrigada pelos cafés

da tarde, pelas andanças na Vargas e por toda a sua amizade. Agradeço também à Júlia Micheletto por sua amizade e os braços abertos pela qual me recebeu. Você tem proporcionado um companheirismo incrível. Os melhores momentos foram estar na companhia de vocês. Aos amigos queridos que conquistei durante esta Pós-Graduação, em especial, Luís Eduardo Azevedo. Obrigada por fazer da minha vida mais leve e engraçada durante o mestrado. Agradeço também ao apoio de minhas queridas amigas Giana Varanelo, Isabela Resek e Fernanda Gallani.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) por fornecer a bolsa ao longo de todo o mestrado, inclusive nestes últimos meses difíceis de 2020. Este apoio financeiro viabilizou minha estada na Pós-Graduação.

Por fim, obrigada a todos vocês! Vocês foram minha base e alicerce, e me deram todo carinho, compreensão, amor e apoio que eu precisava. Sem vocês eu não teria chegado a este momento.

*“O passado nunca conhece seu lugar.
O passado está sempre no presente”.*

Mário Quintana

PASSOS, Letícia A P. *O Imperador Augusto e a Construção do Teatro de Marcelo: Espaço Físico e Espaço Político na Consagração do Princeps (Séculos I a.C./I d.C.)*. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca 2020.

Resumo

A estruturação do Principado e a busca por legitimação efetuada por Augusto trouxeram inúmeras mudanças nas relações políticas, sociais e econômicas do Império Romano. Durante o governo do novo *Princeps*, a capital do Império passou por uma de suas maiores mudanças urbanísticas. Como herdeiro de Júlio César, Augusto objetivou modernizar a cidade tal como havia vislumbrado o seu antecessor, construindo monumentos públicos equiparáveis às grandes cidades helenísticas da época. Augusto possuía grande preocupação com uma reorganização moral e religiosa, por isso promoveu cerimônias relacionadas aos jogos, às performances teatrais e corridas. Atividades criadas especificamente para celebrar as conquistas do Imperador. Dentre as construções que Augusto incentivou, é digna de nota a do Teatro de Marcelo, um dos maiores teatros do Império Romano. Para este estudo, selecionamos uma obra deste período, que foi escrita pelo arquiteto Vitruvius, a saber: *De Architectura*. Tal obra, trata-se de um tratado de arquitetura romana composto por dez livros e é um dos textos mais completos acerca deste tema. Ademais, este tratado apresenta dados importantes acerca do contexto histórico do Principado. Juntamente a esta fonte, exploraremos também a constituição tridimensional do Teatro de Marcelo. Sendo assim, esta pesquisa tem o fito de analisar o espaço público vitruviano, especialmente o teatro, voltado para a nova política projetada pelo Imperador Augusto entre os séculos I a.C. e I d.C. Ao construir um espaço de sociabilidade que envolvia diversos grupos romanos, o imperador buscou proporcionar o sentimento de que vários ideais da República continuaram no Principado, bem como tentou, ao mesmo tempo, promover o enaltecimento de sua imagem e a diversão aos romanos.

Palavras-chave: Principado; Augusto; Teatro Marcelo; Vitruvius; Sociabilidades.

PASSOS, Letícia Aga P. *Emperor Augustus and The Construction of The Theater of Marcellus: Physical Space and Political Space in the Consecration of Princeps (Century 1B.C/ 1 A.C.)*. 2020. Dissertation (Master in History) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca 2020.

Abstract

The Principate's organization and Augustus' pursuit for legitimacy brought many changes to the political, social and economic relations of the Roman Empire. Some of the greatest urban transformations in the Empire's capital occurred during the government of the new *Princeps*. Augustus, as Julius Caesar's heir, aimed to modernize the city such as the intentions of his predecessor, building public monuments comparable to the great hellenistic cities of the time. Augustus held great concern about a moral and religious remodel, waging games related ceremonies, theatrical performances and racings. Activities specifically designed to celebrate the Emperor's achievements. The Theatre of Marcellus, one of the greatest Roman Empire's theatres, is situated among these constructions. For the study, a work of the time was selected, *De Architectura*, written by the architect Vitruvius, a ten-book treatise about roman architecture, one of the most complete works regarding the topic, providing important data on the Principate's historical context. Along with this source, the three-dimensional constitution of the Theatre of Marcellus will also be explored. Therefore, the present research aims to analyse the vitruvian public space, specially the theatre space, focused on the new politics the Emperor Augustus carried from the 1st century BC to the 1st AD. By building a sociability space amidst the various roman groups, the Emperor could provide the feeling that the republican ideals would continue in the Principate, simultaneously putting his image forward and providing play to the romans.

Keywords: Principate; Augustus; Theatre of Marcellus; Vitruvius; Sociabilities.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - TRAJETÓRIA DO MANUSCRITO VITRUVIANO.	31
FIGURA 2 - ESTRUTURA GERAL DO TEATRO ROMANO	53
FIGURA 3 – FORMAÇÃO DA PLANTA DO TEATRO ROMANO POR VITRÚVIO	55
FIGURA 4 – PLANTA BAIXA DO TEATRO ROMANO POR VITRÚVIO	56
FIGURA 5 - COMPOSIÇÃO DA SCAENA FRONS NO TEATRO ROMANO POR VITRÚVIO	57
FIGURA 6 — CAMINHO DE CIRCULAÇÃO DO TEATRO ROMANO	64
FIGURA 7 – CAMINHO DO SOM DE ACORDO COM VITRÚVIO	67
FIGURA 8 — ATUAL TEATRO DE MARCELO	70
FIGURA 9.1 – CONFIGURAÇÃO TRIDIMENSIONAL DO TEATRO DE MARCELO, SEGUNDO PROF. ^a DR. ^a FLAVIA CALISTI, PROGETTO TRAIANO.	73
FIGURA 10 – CONFIGURAÇÃO TRIDIMENSIONAL DO TEATRO DE MARCELO, SEGUNDO PROF. DR. MATTHEW NICOLLS, VIRTUAL ROME	74
FIGURA 11 – PLANTAS DO TEATRO DE MARCELO; A: G.B E A. DA SANGALLO; B: G.B. DA SANGALLO; C: S. SERLIO; D: A. DESGODETSZ; E: G. B. PIRANESI; F: L. CANINA; G: L. VANDOUYER; H: R. LANCIANI, I: P. RUGA; J: E. JORDAN E CH. HÜLSEN; K: E. FISCHER; L: E. KIEPTER E CH. HÜL	79
FIGURA 12 – TEATRO DE MARCELO, SEGUNDO PAOLO FIDENZONI. A — PLANTA DA CONFIGURAÇÃO INTERNA DO TEATRO. B — RECONSTITUIÇÃO DA CAVEA EM NÍVEL SUPERIOR	81
FIGURA 13- TEATRO DE MARCELO, SEGUNDO ALBERTO CALZA-BINI	81
FIGURA 14 – CONFIGURAÇÃO TRIDIMENSIONAL INTERNA DO TEATRO DE MARCELO, SEGUNDO PROF. DR. MATTHEW NICHOLLS, VIRTUAL ROME.	82
FIGURA 15 – FRAGMENTOS CONSERVADOS DA FORMA URBS DO TEATRO DE MARCELO	83
FIGURA 16 - TEATRO DE MARCELO: PLANTA BAIXA EFETUADA POR PAOLA C. ROSSETTO APÓS ESCAVAÇÕES E EM COMPARAÇÃO A PLANTA DE MÁRMORE SEVERIANA	84
FIGURA 17 - FACHADA EXTERNA DO TEATRO DE MARCELO – RECONSTITUIÇÃO DE PAOLO FIDENZONI	85
FIGURA 18 – A : CONFIGURAÇÃO INTERNA DO TEATRO DE MARCELO, SEGUNDO CASTILLO E VELÁZQUEZ (LÂM. IV). B — AMBULATÓRIO INTERNO E SUBTERRÂNEO DO TEATRO DE MARCELO, (LÂM. V.)	88
FIGURA 19 — TEATRO DE MARCELO: SEÇÃO DA FUNDAÇÃO	89
FIGURA 20 – AMBULACRO DÓRICO DO TEATRO DE MARCELO: ENTRADAS DO TEATRO.	91
FIGURA 21 – AMBULACRO DEI CAVALIERI	91
FIGURA 22 - PEQUENO AMBULACRO SUPERIOR	92
FIGURA 23 - TEATRO DE MARCELO: SEÇÃO RECONSTRUTIVA DA PASSAGEM INTERNA. A: IMA CAVEA; B: MEDIA CAVEA; C: SUMMA CAVEA.	92
FIGURA 24 — PLANO E SEÇÃO DO TEATRO DE MARCELO: PASSAGENS INTERNAS	95
FIGURA 25 — GRÁFICO DA ANÁLISE DO SISTEMA DE CIRCULAÇÃO DO TEATRO DE MARCELO	96
FIGURA 26 — CUNEI INTERNO: CONSTRUÇÃO DO AMBULACRO DEI CAVALIERI. VISÍVEIS A ALVENARIA E A PAREDE DE TIJOLOS DO AMBULACRO	97
FIGURA 27— TEATRO DE MARCELO: <i>AMBULACRO</i> JÔNICO.	98
FIGURA 28 — CONTRAFACHADA DO TEATRO COM O RESTANTE DA <i>SUMMA CAVEA</i> .	99
FIGURA 29 — PAREDES AMBULACRO DEI CAVALIERI	102
FIGURA 30 - TEATRO DE MARCELO: AMBIENTE INTERNO, SUBESTRUTURA DO AMBULACRO DEI CAVALIERI E O VOMITORIUM LEVANDO À CAVEA	103
FIGURA 31 – AMBULACRO DEI CAVALIERI, DETALHE DO NÚCLEO DE CONCRETO DA PAREDE DE TIJOLOS.	103
FIGURA 32 – DISPOSIÇÃO DAS TROPAS DURANTE A BATALHA DE ÁCIO	126
FIGURA 33 – MAPA DA TOPOGRAFIA DA ROMA ANTIGA	130
FIGURA 34 - FÓRUM DE AUGUSTO	136
FIGURA 35 - ARA PACIS AUGUSTAE	137
FIGURA 36 - TEMPLO DE APOLO	139
FIGURA 37 - MAUSOLÉU DE AUGUSTO	139
FIGURA 38 - TEMPLO DE DIVUS IULIU E DENÁRIO DE AUGUSTO MOSTRANDO A ESTÁTUA COLOSSAL E A ESTRELA DO COMETA DE CÉSAR	140
FIGURA 39 – TEATRO DE MARCELO NO CONTEXTO DA URBS	146

FIGURA 40 - TEATRO DE MARCELO NO CONTEXTO DA URBS	147
FIGURA 41 – LOCALIZAÇÃO DO TEATRO DE MARCELO (PONTILHADO)	147
FIGURA 42 – TEMPLO DE APOLO SOSIANO	153
FIGURA 43 - ATUAL TEMPLO DE APOLO SOSIANO	153
FIGURA 44 – 1. MONUMENTOS DO CAMPO DE MARTE EM 146 A.C.; 2. MONUMENTOS DO CAMPO DE MARTE EM 14 D.C.	156
FIGURA 45 - SUL DO CAMPO DE MARTE NA ERA TARDIA REPUBLICANA. A. APOLO MEDICO; B. TEMPLO DA PIEDADE; C. PORTA CARMENTALE.	158
FIGURA 46 – PLANTA DA ÁREA DO TEATRO, COM DESTAQUE PARA AS DUAS PASSAGENS: A. PÓRTICO DE OTÁVIA; B. MONÓPTERO, C. PASSAGEM ENTRE O TEMPLO DE APOLO E BELONA.	159
FIGURA 47 – RECONSTRUÇÃO DA ROTA DA PROCISSÃO TRIUNFAL POR DENTRO DO TEATRO DE MARCELO POR LA ROCCA.	161
FIGURA 48 – SISTEMA VIÁRIO ENTRE A PORTA CARMENTALE E VIA LATA: 1.VIA LATA, 2 VICUS PALLACINAE, 3 - CLIVO ARGENTÁRIO, 4 - LAJE ATESTADA NO FORMA URBIS ROMAE TAV. XXI, 5 - DIVERTÍCULO NO PÓRTICO DOS TEMPLOS DE APOLO E BELONA, 6 E 7 - CREPEDINE TEMPLO DE BELONA, 8 - CREPIDINE DA VIA TRIUNFAL.	165
FIGURA 49 – VISÃO GERAL DA ESTRADA E PÓRTICOS ENCONTRADOS NO LADO LESTE DO TEMPLO DE BELONA.	166
FIGURA 50 – ELEMENTOS DE PEDRA, RELACIONADOS À BEIRA DA ESTRADA, ENCONTRADOS NA RAMPA DE ACESSO À ÁREA ARQUEOLÓGICA E INCORPORADOS NO MODERNO MURO DE CONTENÇÃO AO LONGO DO TEATRO DO MARCELO	166
FIGURA 51 – REPRESENTAÇÃO DOS ROMANOS NO ESPAÇO TEATRAL (TEATRO DE POMPEU)	187
FIGURA 52 – PALCO DO GRANDE TEATRO, POMPÉIA. DESENHO DO AFRESCO, DE VON CUBE, OP.CIT. PLACA 4	188
FIGURA 53 – ORDEM SOCIAL DOS ASSENTOS NO TEATRO ROMANO	196
FIGURA 54 – DISTRIBUIÇÃO SOCIAL NO EDIFÍCIO TEATRAL PELA LEX JULIA THEATRALIS, AUGUSTO	202
FIGURA 55 – EVOLUÇÃO DAS CONDIÇÕES ACÚSTICAS E VISUAIS NO TEATRO DE MARCELO.	204
FIGURA 56 – MOSAICO ROMANO DEMONSTRANDO A PREPARAÇÃO DOS ATORES PARA UMA PEÇA	222
FIGURA 57 – MÁSCARA TEATRAL, PERTENCENTE A FACHADA DO TEATRO DE MARCELO.	223
FIGURA 58 – MOEDA DOS JOGOS SECULARES	231
FIGURA 59 – FRAGMENTO DA INSCRIÇÃO MONUMENTAL DO TEATRO DE MARCELO	233
FIGURA 60 – INSCRIÇÃO DO TEATRO DE MARCELO: HIPÓTESE DE RECONSTRUÇÃO	233
FIGURA 61 – PERCEPÇÃO DO ESPECTADOR SOBRE TEATRO DE MARCELO (ÁREA DO CIRCO FLAMÍNIO) DURANTE A ROTA.	235
FIGURA 62 – ROTA ENTRE TARENTUM E O CAPITÓLIO (PONTILHADO) A. ÁREA DE TARENTUM B. ORIENTAÇÃO DO TEATRO DE POMPEU, C. ORIENTAÇÃO TEATRO DE MARCELO	237
FIGURA 63 – MOVIMENTAÇÃO DA ILUMINAÇÃO NO PALCO DURANTE A REALIZAÇÃO DAS ATIVIDADES NO TEATRO DE MARCELO. NUMERAÇÃO 66.1 INDICA O INÍCIO DAS ATIVIDADES, E NUMERAÇÃO 66.2 E 66.3 DEMOSTRANDO A MELHOR EXPOSIÇÃO DO SOL NO PALCO. NUMERAÇÃO 66.4 E 66.5 INDICARIAM O ENCERRAMENTO DAS ATIVIDADES.	238

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 O ESPAÇO VITRUVIANO EM DE ARCHITECTURA E A ESTRUTURA FÍSICA DA PLANTA DO TEATRO DE MARCELO	25
1.1 <i>Em Contato com o De Architectura: Vitruvius e o corpus da arquitetura</i>	26
1.1.1 Um breve percurso na longa história do texto vitruviano: Manuscritos, edições e Traduções	28
1.1.2 Vitruvius, o arquiteto quase desconhecido – vida, obra, datações e historiografia	33
1.2 <i>Construções de teatros sob uma ótica vitruviana: aspectos da sociabilidade do edifício teatral</i>	49
1.3 <i>A Construção do Teatro de Marcelo: historiografia e percepção do espaço teatral</i>	68
CAPÍTULO 2 O CONTEXTO HISTÓRICO DA POLÍTICA DO PRINCIPADO ROMANO: AUGUSTO E O TEATRO DE MARCELO NO PLANO URBANÍSTICO DA CIDADE DE ROMA	107
2.1 <i>Otávio e a formação do Principado: os anos preliminares (44 a.C a 31 a.C.)</i>	107
2.2 <i>Augusto e a transformação urbanística na cidade de Roma: prenúncio da grandiosidade da arquitetura romana e seu uso político-social para o Principado.</i>	127
2.3 <i>Augusto e o Teatro de Marcelo: a representação do teatro dentro da Urbs.</i>	145
CAPÍTULO 3 UMA ANÁLISE DO ESPAÇO CÍVICO E POLÍTICO DO TEATRO DE MARCELO NA LEGITIMAÇÃO DO PRINCEPS	168
3.1 <i>Organização espacial: historiografia e análise dos conceitos de poder e sociabilidade no mundo romano.</i>	168
3.1.1 Espaços comunicativos no Principado: o espaço público e o espaço privado	178
3.1.2 O espaço público teatral	184
3.2 <i>O Imperador Augusto e a sua rede de sociabilidades: relação da autoridade do Princeps com os meios sociais através do espaço teatral.</i>	186
3.2.1 Hierarquia teatral pela <i>Lex Julia Theatralis</i>	191
3.2.2 Imperador Augusto, política e comunicação no Teatro de Marcelo	205
3.3 <i>Festividade, ritualidade e poder no Teatro de Marcelo</i>	216
3.3.1 A Linguagem Corporal: Pantomima e mimos	223
3.3.2 A grandiosidade e relevância política teatral: realização dos Jogos Seculares pelo <i>Princeps</i> .	228
CONSIDERAÇÕES FINAIS	240
REFERÊNCIAS	246

INTRODUÇÃO

A monumentalidade e os estudos de espacialidade compartilham um número variado de elementos. De certa forma, estes campos do conhecimento acabam atrelando o espaço à movimentação de pessoas, objetos, expressões, ideias e práticas de poder. Nesse sentido, Amos Rapoport em *The Meaning of the Built Environment* (1982) discorre sobre uma questão muito relevante para esta pesquisa. Nesta obra, o estudioso indaga sobre como as pessoas reagem aos ambientes, ou seja, questiona-se a propósito da conexão estabelecida entre as pessoas e os espaços (1982, p.11).

A respeito disso, podemos perceber que as fundações das cidades etrusca e de Roma adquiriram um viés simbólico reconhecido por seus cidadãos e correspondente aos anseios destes. Todas as partes que integravam a cidade, tais como as muralhas, os templos, os espaços urbanos, os edifícios públicos e privados, foram construídas a partir de uma base ritualística. Buscava-se edificar o ambiente urbano a partir das expectativas de seus concidadãos e antepassados. A forma que a cidade antiga ganhou demonstra a legitimação de uma cultura urbana própria dos romanos, regida muito mais pelos ritos e cerimônias do que propriamente por aspectos econômicos, estratégias de defesa, ou por motivos de ordem higiênica (RYKWERT, 1979). Segundo Fernando Catroga (2013, p.14-16), a noção e a terminologia de “pátria” (advinda de Homero, *pàtra*, *patras*) remetem a “terra dos pais” (*hê patris*), possuindo um significado ligado tanto ao enraizamento natal, como à fidelidade a uma terra e a um grupo humano identificado por uma herança comum (real ou fictícia). Para os romanos a *patria communi* (pátria grande) abarcava uma cidade com suas estruturas e heróis, com seu recinto sagrado e seu território demarcado pela religião (COULANGES, 1971, p.324 apud CATROGA, 2013, p.15).

Segundo Diane Favro, a percepção que as pessoas têm da cidade deriva de suas experiências, isto é, das experimentações adquiridas através dos sentidos provocados pelo espaço físico (cheiros, contatos, sons, entre outros) e do entendimento cultural que estas pessoas compartilham sobre a cidade. Nas palavras da autora:

Cada indivíduo que passa por um ambiente urbano cria uma imagem mental ligeiramente diferente, mas todos os visitantes, em qualquer período, navegam no mesmo ambiente físico e cultural. Como resultado, eles formulam juntos uma imagem urbana coletiva, compartilhando as mesmas características básicas (FAVRO, 2008, p.2).

A ligação entre os cidadãos romanos e os ambientes urbanos seria, nesse sentido, uma

relação imediata e pessoal. Devido à falta de nomes nas ruas e à raridade dos mapas, havia a necessidade de conceituar a localização através de uma base de características urbanas notáveis, ou a partir da referência dos monumentos. Dito de outro modo, boas memórias ligadas ao ambiente eram essenciais para navegar pelos caminhos complicados das maiores cidades e para entender o significado do tecido urbano. Desta forma, além das esculturas, moedas e outras formas de arte, os edifícios e paisagens urbanas também eram uma forma de documento, uma das maneiras mais poderosas de aprender e lembrar (FAVRO, 2008, p.25).

No período de transição entre a República e Principado, a cidade de Roma ganhou novos traços urbanos. Augusto, neste momento, mobilizou as artes, a literatura, a arquitetura, assim como a imagem de Roma para legitimar seu governo e seu poder (FAVRO, 2008, p.5). A imagem de Augusto¹ foi construída, deveras, por vários artífices. A arte, a arquitetura e a literatura² contribuíram através das imagens que criaram para a construção de uma mentalidade nova, assim como auxiliaram na construção da imagem de Augusto contrapondo-a a de outros personagens públicos, tais como Júlio César e Marco Antônio.³ A força das imagens evocava o triunfo e grandeza do imperador, e fugindo do objetivo de “hipnotizar” seus espectadores, havia uma certa procura por expor a imagem de um imperador digno de si mesmo (VEYNE, 2005, p.213).

Nossa pesquisa surgiu da necessidade de compreendermos mais profundamente a questão do uso do espaço, especificamente o espaço teatral, e da urgência de entendê-lo também como um instrumento de poder do *Princeps*. Este espaço representava ao mesmo tempo, as celebrações, as atividades religiosas e os momentos de diversão dos romanos, além de ser significativo de uma sociabilidade compartilhada por diversos grupos. Com o aumento da construção dos teatros de pedra, este espaço, em específico o Teatro de Marcelo, adquire uma forte dimensão política e o sentimento, proporcionado pelo imperador, de que vários ideais da República continuariam presentes na nova forma de governo, o Principado. Assim, estudaremos o Teatro de Marcelo e suas menções nas fontes, empregando documentações tanto escritas como visuais.

Este período de transição do final da República ao Principado foi um momento que abalou profundamente o cenário político e social de Roma. A necessidade de gerir as novas condições sociais, militares e administrativas surgidas com a criação do Império exigiu o desenvolvimento de um regime político de caráter pessoal, porém marcado por uma forte defesa

¹ Ver mais, *The Image of Augustus*, 1981, de Andrew Burnett e Susan Walker.

² Ver mais, *The Power of Images in the Age of Augustus*, 1998, de Paul Zanker.

³ Ver mais, *Retratos de Augusto, A construção de um Imperador Romano*, 2016, de Natália Frazão José.

da *Res Publica* pelos romanos e pelo Imperador Augusto, havendo também o uso das titulações, das magistraturas e de todo os instrumentos que concederiam o poder para o homem republicano (MENDES, 2006, p.27). É importante frisar o caráter especial e único deste momento de transição da República para o Principado, uma conjuntura cronológica que não era nem mesmo perceptível para os romanos ou para Augusto. Apesar da singularidade deste momento, uma vez que os valores republicanos se chocaram com a forte *auctoritas* do *Princeps*, não havia uma linha exata que definisse, nessa ocasião, o surgimento de um novo sistema político.

Os motivos que levaram a este momento de transição e às mudanças que ele representou são complexos e geraram muitas discussões historiográficas. Tais discussões se colocam principalmente quando nos questionamos acerca dos fatores que permitiram a Augusto atrair para si tais poderes, apoiado por órgãos republicanos romanos contrários à monarquia (SILVA, 2001, p.29). Uma visão tradicional, defendida por Léon Homo (1927) e André Piganiol (1974), coloca que a ascensão política de Augusto foi articulada principalmente por meios coercitivos, dado que Augusto fora amparado por poderes militares. Já os estudos do historiador Richard Saller (1982) se aproximam das concepções de Moses Finley, uma vez que procuram entender a sociedade romana através de conceitos ligados ao *patronato*. Outra corrente historiográfica, defendida por autores como Paul Petit (1989) e Robert Étienne (1970), desloca a importância das bases de instalação para a retenção política de Augusto através de variados títulos ou de costumes políticos da República, tais como: o *pontifex maximus* (sumo poder religioso), *imperium majus* (comando maior), *tribunicia potestas* (poderes de tribuno), entre outros, atribuindo ao Principado um amparo constitucional, jurídico e religioso.

Porém, Natália Frazão José (2014), ao discutir sobre as várias faces de Augusto e a construção de sua imagem, salienta que inicialmente o jovem Otávio não apresentava nenhuma das características de seus rivais ou de seu pai adotivo. Nas palavras da autora citada “assim, Otávio terá que construir sua imagem pública e política de uma forma completamente distinta” (JOSÉ, 2016, p.21). Dentro deste cenário, não há dúvidas quanto às intenções de Caio Otávio em ligar-se à imagem de Júlio César, utilizando-se de sua herança. Segundo Paulo Alberto (2004) a condição de Otávio como herdeiro político é um elemento crucial para suas aspirações que será explorado até as últimas consequências. “Desde logo enverga o estatuto de filho que vinga o pai e assume seus projetos” (2004, p.31).

Desta forma, iremos discutir e analisar o caráter especial desta época de transição, bem como buscaremos refletir acerca das discussões dos historiadores sobre as bases do poder de Augusto e do Principado, que ora foram caracterizadas por estes estudiosos com elementos republicanos, ora com elementos monárquicos (EDER, 2007, p.14). Essas discussões estão

longe de um consenso, pois, como já alertamos, este período é caracterizado por ideias, valores e direções diversas. Também visualizaremos as várias simbologias que o imperador carregava e como esta figura romana exercia um cargo de alto risco: ocupava a liderança não como proprietário, mas como um mandatário da coletividade e era por esta encarregado de dirigir a República (VEYNE, 2005, p.2).

De acordo com Norma Musco Mendes (2006, p. 24), o processo de estruturação do Principado envolve o posicionamento de forças políticas conflitantes após o assassinato de Júlio César, em 15 de março de 44 a.C. Posteriormente à morte do ditador, em uma reunião do Senado, Roma ainda estava marcada pela variabilidade político-social, influenciada por meio século de elementos mutativos dentro do seio da República, juntamente pelo renovar quase incessante de conflitos internos (GRIMAL, 2008, p. 21). A automática transferência do poder ao Senado não foi concretizada devido à forte influência militar e política do cônsul Marco Antônio, braço direito de César, e de M. Aemílio Lépido, comandante da cavalaria. Com a chegada de Caio Otávio (neste período com 18 anos) em Roma, Marco Antônio e Lépido viram comprometidas suas posições diante do herdeiro do nome de César e de seus exércitos (ROSTOVTZEFF, 1967, p.140). Mesmo a aliança entre estes três políticos, ou seja, a aprovação do Segundo Triunvirato⁴ pela assembleia Tribuna da Lei Titia, em 42 a.C., não foi suficiente para manter o equilíbrio de poderes. Com a anulação da posição de Lépido (suspeito de traição), a ordem romana dividiu-se entre Caio Júlio César, responsável pelo governo do Ocidente, e Marco Antônio encarregado de governar o Oriente. A vinculação cada vez maior de Marco Antônio ao Oriente e à governante Cleópatra fortaleceu a posição de Caio Júlio César como defensor da tradição romana, pois este se colocava contra a ameaça da dominação Oriental (MENDES, 2006, p.25). O conflito entre Caio Júlio César e Marco Antônio teve seu momento decisivo na batalha de Ácio, em 31 a.C., momento a partir do qual Otávio despontou vitorioso e responsável por organizar um novo sistema político-ideológico (SILVA, 2001).

A divinização de Júlio César também foi um fator fundamental para a ascensão de Augusto (ALBERTO, 2004, p.32). Durante a celebração dos Jogos da Vitória de César (*Ludi Victoriae Caesaris*), em final de julho de 44 a.C., jogos instituídos dois anos antes por Júlio César em honra à padroeira destes jogos, a deusa Vénus *Genitrix*, um cometa teria surgido no céu. “Ninguém duvidou de que este prodígio fosse de origem divina e de que provava a divindade

⁴ A Triarquia, ou Triunvirato significa um governo exercido por três pessoas Dicionário Online MICHELLIS. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=4bR9x>. Acesso em 20 de abril de 2020. A formação do primeiro Triunvirato ocorreu através da aliança política informal entre Júlio César, Pompeu e Marco Licínio Crasso, em 60 a.C., e foi prolongada até 53 a.C. (HAVELL, H.L. *Ancient Rome. the republic*. New Kanark - Escócia: Geddes & Grosset, 2003).

do morto” (GRIMAL, 1992, p.23). Augusto, então, seria o filho do César divinizado, utilizando-se do título *Diui Iulii filius* (Filho do Divino César). Ainda de acordo com José, vários artifícios foram usados nesta construção ideológica⁵ transmitida por Augusto (2004, p.23).

Um ponto que devemos ressaltar diz respeito aos inúmeros títulos relacionados a Caio Otávio. A denominação Otaviano foi uma das diferentes nomenclaturas recebidas por este imperador romano ao longo de sua vida. De acordo com Natália Frazão (2015), Karl Galinsky (2012) e outros autores e fontes, ao nascer, ele foi nomeado Otávio, nome que indicava a família a qual pertencia. Após a morte de Júlio César, sendo proclamado seu herdeiro, o jovem Otávio passou a utilizar o nome Caio Júlio César e outros títulos que o associariam fortemente ao seu pai adotivo, como já comentamos acima. A denominação Otaviano foi criada por Cícero, importante senador e orador romano, para diferenciar o jovem herdeiro de seu falecido pai adotivo. O apelido diminutivo, além de ser usado para a diferenciação, também demonstrava uma postura desdenhosa do senador em relação ao jovem político em ascensão. Posteriormente, Otávio acabou recebendo outros títulos, entre eles, o de Augusto em 27 a.C.

Retomando a questão dos artifícios, é relevante esclarecer que Caio Otávio recorreu a outros, tais como a construção de templos, monumentos e distintos elementos arquitetônicos capazes de comunicar as ligações existentes entre o futuro governante e seu antepassado César. Dos vários projetos cesarianos herdados por Caio Júlio César, edificados apenas no plano do desenho, estava o Teatro de Marcelo. De acordo com Oliva Rodriguez Gutiérrez, em *O Teatro Romano na Itália: Morfologia e Funcionalidade* (2004) tal espaço corresponde a algo polivalente e a serviço da vida política tanto municipal como central, além de ser um nexo entre elas. O edifício teatral se converte em um foro multifuncional que assume vários eventos, como homenagens póstumas, reuniões de cidadãos, assembleias político-eleitorais e administrativas, sacrifícios e rituais de culto imperial, entre outros (GUTIÉRREZ, 2004, p.348).

A homenagem póstuma é encontrada em evidência no Teatro de Marcelo, já que o próprio nome vem do possível herdeiro e sobrinho de Augusto, Marco Cláudio Marcelo, falecido no ano de 23 a.C. — além de ser palco dos Jogos Seculares antes mesmo da conclusão do edifício. Sua construção, inicialmente projetada por Júlio César com o objetivo de edificar um monumento mais grandioso que o Teatro de Pompeu, removeu o templo da Pietas no fórum Holitório, outros santuários e casas particulares (HANSON, 1992, p.22). Todavia, em virtude

⁵ A palavra “ideologia” é entendida pela autora como um conjunto articulado de ideias, valores, opiniões, crenças, etc. que expressam e reforçam as relações que conferem unidade ao determinado grupo social, seja qual for o grau de consciência que disso tenham seus portadores, ou definido também, como um conjunto de ideias próprias de um grupo, de uma época, e que traduzem uma situação histórica (FRAZÃO, 2004, p.23).

da morte de Júlio César, em 44 a.C., coube ao futuro governante, Augusto, dar continuidade ao projeto. A construção foi retomada em 23 a.C. ou 22 a.C., com Augusto entendendo ser necessário comprar terras adicionais de proprietários privados às suas próprias custas. A área foi totalmente replanejada pelo imperador e é bem possível que o teatro concluído possa ter sido maior do que Júlio César imaginou. Dedicado formalmente em 13 ou 11 a.C. a Marcelo, o Teatro era capaz de receber mais de 15.000 pessoas (PLATNER, 1929, p.515; CLARIDGE, 1998, p.275-276).

É interessante observar que os estudos específicos acerca do Teatro de Marcelo são poucos e, na sua maior parte, antigos, parecendo haver na bibliografia atual um certo abandono ao monumento. Entre 1926 e 1932, o governo italiano comprometeu-se em isolar a área e restaurar o interior do edifício, apesar da exploração limitada devido às repetidas inundações do rio Tibre e aos variados fragmentos substanciais da *cavea*⁶. O teatro foi restaurado e consolidado sob a direção de Alberto Calza-Bini (*Il Teatro di Marcello*, 1953) e seu assistente Paolo Fidenzoni (*Il Teatro Marcelo*, 1970). Esses primeiros trabalhos específicos resultaram nos planos precisos acerca da *cavea*, embora os arranjos do palco e da construção da *scaenae*⁷ ainda sejam desconhecidos. Ambos os autores trazem valiosas informações acerca das características físicas do teatro, como o desenho da planta baixa e de sua possível reconstrução interna.

Entre as fontes utilizadas está o Tratado de Arquitetura de Vitruvius, que possui uma grande ligação com o contexto ao qual pertence, vinculado de modo perceptível à política construtiva do imperador. Além de dedicar o tratado a Augusto, no início da obra, Vitruvius exalta sua divindade e seus feitos vitoriosos, com os seguintes dizeres:

Havendo a tua divina mente e a tua grandeza, ó Imperador César, submetido o mundo com o Império, prostrados com força invicta todos os inimigos, tendo-se gloriado os cidadãos com a tua vitória e triunfo, dependendo do teu gesto todos os povos submetidos e sendo governados o Povo e o Senado romano, livres de temor, pelos teus preciosíssimos pensamentos e concelhos, não ousarei, no meio de tantas ocupações, apresentar-te um Tratado de Arquitetura, escrito e concluído depois de profundas reflexões, temendo encontrar desagrado no teu espírito, perturbando-te em tempo inoportuno (*De Arch.*, Livro I, Pr. 1).

A passagem não deixa dúvidas quanto a ligação da obra vitruviana aos acontecimentos entre o fim da República e a ascensão de Caio Júlio César como imperador. Porém, as

⁶ A parte estrutural do teatro era denominada *cavea* e seria como arquibancadas, que eram divididas em *ima cavea* (linhas inferiores), *cavea media* (a parte do meio) e *summa cavea* (arquibancadas superiores) (MA-NUNWALD, 2011, p.108).

⁷ Cena do teatro, atrás do palco. Era uma parede arquitetônica que se erguia à altura da *cavea* que reproduzia normalmente a fachada de um palácio (SILVA, 2015, p.255).

informações acerca do arquiteto⁸ Vitrúvio e sua obra ainda são incompletas. Segundo Mário Henrique S. D’Agostino (2010, p.19) tudo que se sabe sobre Vitrúvio é aquilo que ele diz de si mesmo em *De Architectura*.

Ao analisar a fonte vitruviana nos deparamos com uma variedade de questões, uma vez que a obra em si é vasta e possui uma infinidade de temas a serem trabalhados. Não é à toa que encontramos vários estudos que procuram descobrir mais informações acerca de uma das obras mais completas sobre arquitetura romana que chegou aos dias atuais. Para nossa pesquisa, objetivamos nos perguntar sobre o uso e as formas do espaço teatral colocados por Vitrúvio, uma vez que entendemos a importância de estudarmos a noção do espaço através de um estudioso da arte da edificação. Entre as nossas questões estão: quais seriam as preocupações do arquiteto para a melhor construção dos teatros? Como as determinações vitruvianas podem estar em conformidade com a presença do público neste edifício? Salientamos que Vitrúvio, ao discutir sobre a arquitetura pública no quinto livro de sua obra, parece deixar em evidência a importância do edifício teatral romano, uma vez que este tema compõe mais da metade do livro. Ademais, a exposição de Vitrúvio sobre a arquitetura teatral é colocada logo após a descrição do Fórum, o que sugere que o monumento teatral é considerado um espaço cívico de importância (SEAR, 2006).

Outra valiosa fonte utilizada para esta pesquisa está relacionada a uma melhor percepção do espaço do Teatro de Marcelo. Procuramos investigar a existência de reconstituições tridimensionais do teatro, com objetivo de compreendermos mais profundamente sua estrutura interna. Dentre estas recriações localizamos duas principais: uma pertencente à Flavia Calisti, atualmente docente em arqueologia na Universidade Popular de Roma — Upter. Tal projeção faz parte de um projeto intitulado *Progetto Traiano*, organizado por engenheiros e arqueólogos em conjunto com a autora.⁹ A segunda reconstituição encontrada é a de Matthew Nicholls, professor de História Antiga da Universidade de Reading, no Reino Unido. O projeto propõe um trabalho arquitetônico digital para criar a visualização do conjunto urbano antigo, intitulado

⁸ A etimologia da palavra arquiteto, *arkhitékton*, deriva da junção dos termos gregos *arkhês* e *tékhnês*. O elemento *arkhi* era carregado de grande prestígio: *arkhês* era o que vinha em primeiro lugar, fundamental, autoridade, encargo. Já o segundo termo, *tékton*, “carpinteiro”, percebe-se a ideia de *tékhnês*, que significa saber fazer, construção. Era tanto uma técnica quanto uma arte – a de fabricar, dar forma ao que antes não existia. (MALHADAS; DEZOTTI; NESVES, 2016). Já sobre o termo arquiteto, este também estava presente no mundo romano. Segundo Mark Masterson, ao analisar a obra *De Officiis* de Cícero, no momento em que o senador romano discute sobre os critérios de valores para os ofícios, ele estigmatiza as atividades humildes como tendentes à entrega irracional do prazer, enquanto enaltece a medicina e a arquitetura como modelos de utilidade e engajamento mental (MASTERSON, 2004, p. 389).

⁹ *Progetto Traiano*. Disponível: www.progettotraiano.com. Acesso em: 12 de janeiro de 2019.

Virtual Rome.¹⁰ Ao longo da terceira parte do primeiro capítulo iremos detalhar mais sobre as restituições em 3D e justificaremos com mais profundidade nossa escolha em centrarmos no projeto de Nicholls¹¹, uma vez que visualizamos maiores semelhanças da planta baixa do teatro em relação a uma maior divisão de assentos. Segundo Gutierrez, é nos fins da era republicana que o regulamento legal da ordem do público no teatro é mais fortemente assistido com a *Lex Roscia Theatralis*¹², que mais tarde foi reformada por Augusto e sua *Lex Iulia Theatralis* (GUTIÉRREZ, 2014). Paul Zanker também destaca “O novo teatro também desempenhou um papel importante na consolidação da ordem social, uma vez que nele o povo romano se deparava com sua própria estrutura social. O atendimento do teatro indicava claramente a cada um o seu lugar na sociedade¹³” (ZANKER, 1992, p.18). Segundo o autor, seguindo uma tradição tardo republicana, a estrutura piramidal da sociedade é imposta a todos porque o próprio *Princeps* respeitava escrupulosamente a disposição social, tanto nos jogos quanto em outras ocasiões (1992, p. 181). A própria estrutura e as datas da construção do Teatro de Marcelo estavam compatíveis com esta divisão defendida pelo imperador, algo que iremos nos aprofundar em nossa pesquisa.

A maior parte dos estudos e obras sobre a arquitetura romana analisa o Teatro de Marcelo de uma maneira superficial, repetindo informações destas primeiras abordagens, a saber: sobre a data de sua construção, detalhes arquitetônicos sobre o monumento, sua ligação com Júlio César e Augusto, a execução dos Jogos Seculares pelo *Princeps* no teatro e, por fim, a exibição das plantas baixas desenhadas por Alberto Calza-Bini e Paolo Fidenzoni. Ao analisarmos a historiografia do Teatro de Marcelo, evidenciaremos em nossa pesquisa, o estudo da sociabilidade no interior deste espaço levando em conta as ações do Imperador Augusto e a análise tridimensional. Ao longo de nossa dissertação, intencionamos confirmar a hipótese de que a construção do Teatro de Marcelo (e seu espaço cívico) estava permeado de significados ligados diretamente à busca de legitimação de Augusto como imperador, e consequentemente, à edificação de seu governo.

¹⁰ *Virtual Rome*. University of Reading. Disponível em: <https://research.reading.ac.uk/virtualrome/>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

¹¹ Infelizmente não foi possível entrar em contato com a Prof.^a Flavia Calisti para indagarmos acerca da constituição de seu projeto. Já o Prof. Matthew Nicholls respondeu atenciosamente nossos e-mails, disponibilizando o projeto em 3D do Teatro de Marcelo e informações acerca de sua reconstituição.

¹² Em 63 a.C., o pretor urbano Lúcio Roscio Oto estava responsável pelos jogos de Apolo. Quatro anos antes, como tribuno, ele tinha sido responsável por passar uma lei que marcou as primeiras quatorze fileiras de assentos como propriedade exclusiva da ordem equestre.

¹³ No capítulo três da dissertação buscaremos ampliar nossa discussão sobre os aspectos da sociabilidade e da distribuição dos romanos no teatro.

As mudanças marcaram para nós, uma perceptível reorganização da República em vários âmbitos, sejam eles sociais, econômicos e culturais, que resultaram em uma nova forma de governo. Mudanças advindas não apenas de ações particulares, mas que se desenvolveram em um processo de longa duração e culminaram nas primeiras tentativas de poder pessoal de Júlio César, bem como na autoridade, por fim conquistada, por seu filho adotivo. Porém, no início do período augustano, as regras do Principado não estavam claras para os romanos. A ideia de continuidade e ruptura dos valores republicanos, defendida por Augusto, necessitava, a todo momento, da criação de um processo de legitimação do novo governo com a sociedade romana. Algo que foi continuamente reforçado pelo *Princeps*, mesmo após a sua vitória contra Marco Antônio e Cleópatra.

O primeiro elemento investigado será a construção do Teatro de Marcelo no contexto geral da *Urbs*¹⁴, nos questionando sobre a escolha da localidade do edifício, suas proximidades e a percepção deste lugar para Augusto. De acordo com Sear (2006), há vários fatores determinantes para o tamanho e a posição do Teatro de Marcelo. O lugar escolhido para a construção era aquele em que muitos teatros temporários eram erguidos para celebrar o *Ludi Apollinares* (jogos anuais em honra ao deus Apolo), além de ser flanqueado por templos, monumentos e pela área do Circo Flamínio. Vale lembrar também que Augusto procurou associar cada vez mais sua imagem ao deus Apolo, colocando-se como seu protegido, defendendo a moral e a disciplina romanas, em oposição a Marco Antônio e ao Oriente. Assim não seria estranho sugerir o interesse político do *Princeps* em dar continuidade a um projeto localizado em uma área nobre e de monumentos ligados à sua imagem. Pretendemos mostrar também a intersecção de Vitruvius e a implementação dos teatros fixos na malha urbana romana.

Outro elemento de extrema importância, e alvo desta pesquisa, diz respeito às informações obtidas do espaço teatral em conjunto com a sociedade romana. Iremos demonstrar que assim como na sociedade, as leis deixavam claro uma divisão de assentos dentro da estrutura do teatro. Havia a preocupação de Augusto em dar ênfase à legislação sobre esta divisão, dada a solicitação realizada ao Senado, em 26 a.C., para que votasse a favor da designação de assentos reservados a senadores em espetáculos, tanto em Roma como nas províncias. No período de

¹⁴ A palavra de origem etrusca, passou a designar os limites territoriais da cidade de Roma, seus intramuros. A fundação romana era compreendida por uma série de ritos e cerimônias que envolviam a definição e a manutenção das fronteiras entre o divino e o humano, o interior e o exterior, protegendo a *urbs* fundada (ROSA, Cláudia Beltão. *Terminatio e limitatio: inauguração, fundação e cena ritual na República Romana*, 2013, p. 176) (*Urbe in Infopédia*. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Infopédia, Dicionários Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$urbe](https://www.infopedia.pt/$urbe). Acesso em 8 de maio de 2020).

20 a.C. a 17 a.C., este aspecto obteve uma maior dimensão com a criação da *Lex Iulia Theatralis*, legislação que regulamentou a distribuição do público dentro do edifício (SILVA, 2015, p.260). Segundo Holt N. Parker, o estudo da presença do público romano no teatro, ao analisar as demonstrações de aplausos e gritos na Roma tardia republicana e augusta, mostra que o teatro, para além de ter refletido a ordem social, também a representou. O espaço teatral era um local multifacetado, de contestação de identidades e poder, “um lugar onde a elite pode ser elogiada ou atacada, onde o status foi definido e defendido, onde a identidade social e sexual foi provada e contestada” (PARKER, 1999, p.162).

Porém, trabalhamos com a ideia de que, apesar da arquitetura do teatro e a divisão de assentos, todas as camadas da sociedade romana eram admitidas: mulheres, escravos e crianças. Entendemos que havia uma busca de Augusto por congregar toda a sociedade romana em um evento marcado pelo *Princeps*, desenvolvendo a imagem de um bom *Princeps*, que propiciava através de seu nome, ou de seus magistrados, encenações teatrais e ritos obrigatórios, reforçando as demonstrações do poder romano e dos costumes inseridos na sociedade romana desde a República.

Um terceiro elemento corresponde às atividades realizadas no interior do Teatro de Marcelo: as peças teatrais e a utilização do espaço para os Jogos Seculares de Augusto em 17 a.C. Os Jogos eram destinados a renovar a magnificência de Roma após um período de 110 anos. Mostraremos que a celebração, com duração de três dias e três noites, fazia uma procissão pela cidade de Roma, demonstrando a nova fundação da *Urbs* com as construções feitas pelo *Princeps*. Entendemos que tais jogos poderiam ser instrumentos de poder, já que no desenrolar das festas, divulgavam-se mensagens, imagens, símbolos e mitos.

Paralelamente a isso, não podemos ignorar as peças teatrais encenadas no Teatro de Marcelo. Constatamos a presença de novas tipologias de peças romanas no período augustano e que, possivelmente, se iniciaram no citado teatro, a saber: pantomimas, mimos, cenas teatrais trágico-cômicas ligadas à movimentação corporal e danças. Com isso, iremos expor como tais peças estavam conectadas com a política imperial. Segundo Pierre Grimal, em seu livro *Teatro Antigo* (1978), é possível observar como o espaço público do teatro se encaixava no contexto social-político de Augusto, servindo como um veículo de ideias e mentalidades que o palco propagava, difundia e impunha com eficácia e alcance maiores que os textuais.

Dedicaremos nosso primeiro capítulo, intitulado *O espaço vitruviano em De Architectura e a Estrutura física da planta do Teatro de Marcelo* para pensarmos nos pontos de conexão entre o espaço, o Tratado de Arquitetura de Vitrúvio e a maior identificação do ambiente do Teatro de Marcelo. Na primeira parte do capítulo, realizaremos o tratamento documental sobre

a obra de Vitrúvio, discutindo acerca de sua identidade, sua posição diante da corte imperial, período e contextualização da sua escrita, para quem a obra foi dirigida, a tradução utilizada, e por fim, seus manuscritos (quem compilou e conservou a obra posteriormente). Já na segunda parte do capítulo, tencionamos buscar informações sobre a importância da construção do teatro na obra de Vitrúvio, nos aprofundando nas discussões historiográficas ligadas à aplicação das normas vitruvianas aos monumentos da época. Juntamente a isto, na terceira parte do primeiro capítulo, trataremos da planta tridimensional do teatro de Marcelo, evidenciando seus autores e suas reconstituições. Para isso, planejamos fazer uma revisão historiografia a propósito do Teatro de Marcelo, procurando nos atentar à sua construção e às mudanças arquitetônicas da planta baixa do teatro projetadas até o momento, bem como analisando sua estrutura física interna e externa.

Nosso segundo capítulo, intitulado *Contexto histórico da política do Principado romano: Augusto e o Teatro de Marcelo no plano urbanístico da Cidade de Roma*, tem por objetivo o estudo da contextualização histórica deste período de transição da República ao Principado, uma vez que se insere em um momento de confluências políticas, uma mistura dos ideais da república com o advento da política imperial. Buscaremos evidenciar como este momento de transição foi importante para entendermos o *Princeps* através de vários tipos de linguagem ideológica. Daremos relevância à localização do Teatro no ambiente geral da *Urbs*. Desse modo, realizaremos um tratamento espacial, ou seja, iremos investigar a organização espacial da *Urbs* augustana e a correlação da presença do edifício teatral. Queremos evidenciar que o Teatro de Marcelo está inserido em um plano arquitetônico mais amplo e que sua localização tem um significado. Desta forma, iremos focar no programa arquitetônico do *Princeps*, em específico na área do Campo de Marte (área que foi amplamente reformada), no ambiente e nos monumentos em volta do teatro. Entendemos que o espaço urbano evoca fortes respostas e impressões multifacetadas e contrastantes, pois foi usado tanto para diversão, como para a legitimação do *Princeps*.

Por fim, em nosso terceiro capítulo, intitulado *Uma análise do espaço cívico e político do Teatro de Marcelo na legitimação do Princeps*, temos como meta a investigação de questões pertinentes às implicações sociopolíticas contidas nos espaços públicos, principalmente no Teatro de Marcelo. Incorporando a dimensão de poder nas sociedades, e através do uso da bibliografia escolhida, ambicionamos compreender a sociedade envolvida na nova percepção do Império romano que foi inaugurado com Augusto.

Ao expormos essa análise da nova política arquitetônica do *Princeps* e da intersecção do documento vitruviano com o contexto político-cultural do governo de Augusto, visualizaremos como o espaço do teatro pode ter adquirido uma nova funcionalidade, tanto através de sua construção arquitetônica, como das atividades exercidas ali, transformando-se em um espaço multifacetado. Tais espaços, o local de construção do teatro e sua configuração interna, formaram em conjunto uma espécie de espaço cívico em louvor ao imperador.

CAPÍTULO 1 O ESPAÇO VITRUVIANO EM DE ARCHITECTURA E A ESTRUTURA FÍSICA DA PLANTA DO TEATRO DE MARCELO

Uma vez que buscamos nesta dissertação apresentar o espaço vitruviano inserido no Teatro de Marcelo, iremos aprimorar nossa leitura sobre a sociabilidade dentro do espaço teatral ao apresentar este importante tratado sob várias óticas. Vitruvius, ao colocar-se como um arquiteto, enaltecendo a arte do *corpus* da arquitetura, possui uma voz de destaque no que concerne ao espaço utilizado pelos romanos. Como o Tratado da Arquitetura de Vitruvius é uma fonte vasta, sendo objeto de inúmeros estudos, primeiramente trataremos sobre questões mais técnicas da obra, como os manuscritos disponíveis e as traduções que dele foram feitas. Após isto, tentaremos esclarecer mais acerca deste autor pouco conhecido, evidenciando as raras informações relativas a ele e sua ligação com a política de urbanização de Augusto. Buscaremos, ademais, discorrer a propósito da organização da obra.

Para compreendermos *De Architectura* devemos levar em consideração vários estudos, tais como a arquitetura, letras, artes e até mesmo, astronomia. De maneira geral, atualmente os historiadores procuram evitar tratar sobre o uso real das normas arquitetônicas¹⁵ nos monumentos contemporâneos a Vitruvius, voltando-se mais para as questões políticas, intelectuais e sociais do contexto presente no tratado. Vitruvius, ao enaltecer a figura do imperador, procura deixar em evidência sua preocupação em ligar-se ao *Princeps*.¹⁶ Assim, iremos evidenciar o que os estudos recentes dizem sobre sua escrita e publicação, e como Vitruvius pertenceu a este momento de transição entre a República e o Principado. Finalmente, em um segundo momento, tentaremos estudar o conteúdo do Tratado, focando na percepção de Vitruvius a respeito do conceito de espaço, principalmente sobre a construção do espaço teatral. Apesar das normas arquitetônicas vitruvianas não especificarem a que teatros romanos se referem, entendemos que Vitruvius apresenta importantes contribuições sobre como compreendia os edifícios de entretenimento, discursando indiretamente sobre o espaço contido nos teatros.

Na terceira parte deste capítulo nos dedicaremos a analisar, com maiores detalhes, as reconstituições tridimensionais do Teatro de Marcelo e as plantas baixas desenhadas ao longo dos estudos. Para isso, objetivamos fazer uma importante discussão historiográfica sobre o teatro, aprofundando sobre sua constituição interna. É no Principado que os teatros irão apresentar

¹⁵ Exploraremos a questão das críticas ligadas à prática do uso das normas arquitetônicas vitruvianas nos monumentos do período ao longo da primeira parte do capítulo.

¹⁶ Vitruvius não se dirige apenas aos arquitetos ou não especialistas, mas principalmente ao Imperador Augusto (se dirige a ele em cada preâmbulo dos capítulos) encaixando-se na função técnica-científica, uma vez que procura ser útil a Augusto e na sua política de construção da cidade (CUNHA, 2013, p.72-73).

uma significação mais forte para o uso do espaço. A maior parte dos estudos evoca uma ligação profunda, neste período, entre a sociedade romana e o teatro, sendo uma das maiores manifestações culturais do Império. Nesta terceira parte, também iremos expor as mudanças arquitetônicas relacionadas ao Teatro de Marcelo e como ele se constituiu um modelo para outros teatros construídos posteriormente.

1.1 Em Contato com o *De Architectura*: Vitrúvio e o *corpus* da arquitetura

“Tendo reparado, ó Imperador, que muitos deixaram dispersos preceitos e livros de comentários sobre a arquitetura, como partículas não ordenadas e apenas principiadas, julguei digno e utilíssimo ordenar antes de mais nada o corpus dessa disciplina segundo uma metodologia equilibrada e expor pormenorizadamente em cada um dos livros as características de cada um dos temas”.

Vitrúvio, De Architectura, Livro IV, preâm.1.

Ao ligar-se a Augusto e ao contexto do *Princeps*, o arquiteto Vitruvius edifica importantes concepções sobre o espaço romano e os monumentos que compõem a cidade, em especial, o teatro, uma vez que disserta por quase um livro inteiro sobre tais edifícios e suas formas ideais de construção. Dirigindo-se ao imperador, Vitruvius exalta seu desejo em preocupar-se com a renovação da grandiosa capital do Império, Roma, auxiliando, mesmo que indiretamente, no projeto urbano efetuado pelo *Princeps*. Para além disso, a obra de Vitruvius se destaca por trazer à tona inúmeros assuntos do período em que foi escrita, tais como: as orientações para a gênese das cidades romanas; a demonstração de um arcabouço de autores e pensadores célebres; costumes e práticas, tanto no âmbito social como no âmbito arquitetônico; técnicas da maquinaria; descrição de lugares históricos; saberes relacionados à música, astronomia, filosofia e medicina; dentre outros.

Ao analisarmos a estrutura urbana de Roma, percebemos que ela possui muitas variantes e que passou por transformações ao longo dos séculos. Segundo Penelope J.E Davies, em sua obra *Architecture and Politics in Republican Rome*, (2017), ao analisar a imagem urbana entre 590 a.C. a 44 a.C., a cidade republicana e seus edifícios estavam inextricavelmente entrelaçados

com as particularidades do governo.¹⁷ Em meados do primeiro século a.C. a cidade de Roma projetava uma imagem urbana que pouco se comparava às grandes cidades helenísticas. A falta de atenção dos magistrados republicanos aos cuidados urbanos em geral e uma certa desorganização por parte de ações privadas criaram uma imagem urbana desconectada (FAVRO, 1992). Foi durante esta transição entre República e Principado que a cidade de Roma começou a se modificar, tornando-se palco de um grandioso desenvolvimento da arquitetura. Iniciada com políticos como Sila, Júlio César e Pompeu, a monumentalidade arquitetônica passou por uma de suas maiores transformações com as ações de Augusto, assumindo o papel *Pater Urbis*. “Usando uma habilidosa abordagem de recompensas e punições, ele interveio em todas as áreas do meio urbano, construindo e reconstruindo estruturas e reformulando disposições legais e administrativas para os cuidados urbanos” (FAVRO, 1992, p.63). Esta mesma linha nos é apresentada por Pierre Gros ao comentar que quando falamos da Roma antiga, sempre pensamos na grandiosidade da cidade imperial no seu resultado, sem perceber que essa cidade demorou muito tempo para se desenvolver. “Foi somente no final da República e no começo do Principado que os responsáveis se deram os meios para remodelar o antigo centro histórico, a fim de dar-lhe a solenidade que até então havia faltado” (2006, p. 211-212).

Procurando legitimar seu novo governo, Augusto se empenhou em demonstrar uma estabilidade e prosperidade espelhadas na beleza marmórea da nova *Urbs*. Cidades helenísticas como Alexandria e Antioquia ganharam *status* com base tanto em sua importância política e comercial, como através de seus ambientes urbanos, com memoráveis espaços públicos. Em contraste com as cosmopolitas orientais, a cidade de Roma era simples em aparência, caracterizada por estradas sinuosas e não pavimentadas e por uma arquitetura sem inspiração¹⁸ (FAVRO, 2007, p.255). Com a transformação do ambiente urbano, que se estendeu pelas províncias, os próprios antigos romanos ficaram exaltados com a preocupação que Augusto esbanjava em relação à cidade. A respeito disso, o historiador¹⁹ Suetônio descreve, ainda que mais de um século depois, as melhorias feitas pelo imperador, destacando a glória trazida pelo *Princeps* à capital do Império,

¹⁷Iremos investigar estas particularidades e mudanças da imagem urbana de Roma ao longo da sua História no capítulo dois desta dissertação.

¹⁸ Cícero, *Leis* 2.35, p.95-96

¹⁹ Ressaltamos que a utilização do termo historiador não remete ao significado contemporâneo do termo. A obra em destaque de Suetônio, *A Vida dos Dozes Césares*, é um trabalho narrativo do gênero biográfico. Porém, segundo José Lopes Brandão, a delimitação do gênero “biográfico” e “historiográfico” são difíceis de se determinar (2009, p.24). Assim, entendemos que obra tinha como questão despertar nos homens um sentimento de ‘reflexão introspectiva’ em relação ao passado, aos vários exemplos e referenciais de comportamento (LEME, 2016, p. 3-4).

A cidade, do ponto de vista ornamental, não correspondia, em absoluto, à majestade do império e, além disso, estava exposta às inundações e aos incêndios. Embeleceu-a tão bem que se pôde envaidecer, justamente, de ter deixado uma cidade de mármore no lugar onde encontrara uma de tijolos. Proveu, da mesma forma, à sua segurança futura, tanto quanto pode prever a razão humana (SUETÔNIO, *A Vida dos Doze Césares*, p.63).

Tais empreendimentos arquitetônicos também chamaram a atenção do arquiteto Vitrúvio, que transferiu sua devoção a Júlio César, divinizado oficialmente em 42 a.C.²⁰ ao novo imperador. Assim, Vitruvius cita que seus trabalhos já estavam ligados ao César e que estes agora passariam ao *Divus Filius*,

[...] até porque eu já fora primeiramente reconhecido sobre estes assuntos por teu pai, cuja virtude sempre venerarei. Como, porém, os deuses o colocaram nos assentos da imortalidade e transferiram para o teu poder o seu império, continuando viva a minha afeição pela sua memória, manteve-se em ti o mesmo favor (VITRÚVIO. *De Arch.*, Livro I. preâm. 1).

Assim, *De Architectura* foi o único trabalho importante sobre arquitetura que sobreviveu desde a Antiguidade Clássica. Nas últimas décadas, foram feitas diversas leituras e releituras do Tratado, que trouxeram inúmeros entendimentos, informações e, até mesmo, erros e contradições acerca desta obra vasta e de seu incógnito autor (AGOSTINO, 2010, p.12). Com o passar do tempo, a obra de Vitruvius se tornou o texto de arquitetura ao qual, pelo menos até o século XVIII, todos os demais se referiram. (MCEWEN, 2003, p.01).

1.1.1 Um breve percurso na longa²¹ história do texto vitruviano: Manuscritos, edições e Traduções

É interessante observar a complexidade que envolve a trajetória da história do texto vitruviano. Não conseguimos determinar com precisão se a obra, no tempo de sua publicação, foi alvo de intensas leituras, mas segundo Marcos Rogerio Calil (2013), o Tratado de Arquitetura de Vitruvius reuniu, entre 1486 a 2013, um panorama com cerca de 148 publicações de

²⁰ Durante a celebração dos Jogos da Vitória de César, realizados por Caio Júlio César, um cometa surgiu no céu. Tal acontecimento foi interpretado como um sinal de divindade de Júlio César. Divindade esta aceita oficialmente em 42 a.C., com uma deliberação que estendia o culto às cidades da Itália.

²¹ Nosso título refere-se à ideia de que a história do texto vitruviano é composta por um longo percurso cultural, o qual traz consigo uma série de referências e apropriações, com variados manuscritos, copistas e estudos. Desta forma, não se constitui o foco de nosso trabalho trazer à tona todas as informações dos manuscritos, edições e trabalhos relacionados ao *De Architectura*.

comentadores. Esse panorama abrange variados campos de pesquisa e inúmeras edições e traduções, sendo elas, inglesas, francesas, alemãs, italianas, espanholas e muitas outras. Justino Maciel, por sua vez, amplia este número de edições e traduções para duas centenas (2010, pág. 20). Para além disso, tal parâmetro não leva em conta os inúmeros trabalhos que procuram estudar o tratado vitruviano por variadas vertentes e linhas historiográficas. Cabe ressaltar que esta dissertação não tem como objetivo descrever e comentar todas as publicações e edições da obra, mas apresentar uma breve análise a propósito da repercussão que o texto vitruviano obteve desde a Antiguidade.

Dos 78 manuscritos do texto vitruviano atualmente existentes, 34 são, seguramente, anteriores ao século XV (VITORINO, 2004, p.40-43). Apesar de Philippe Fleury, em sua introdução e comentário do Livro I de Vitruvius, ponderar que não há uma melhor linhagem dos manuscritos, a datação e classificação das fontes representaram grandes esforços e passaram por variações durante o século XIX (1990, p.53-62). O manuscrito vitruviano mais importante apareceu no Renascimento, sendo datado do nono século, conhecido como **H** [*Harleianus* 2767] do qual derivam outros dez principais.²² Segundo João M. de Sequeira (2010), sabe-se que o manuscrito **H** [*Harleianus* 2767] (2010, p.50), do Museu Britânico de Londres, passou por uma abadia no noroeste da Alemanha pois no fôlio 145 aparece o nome de Goderamnus e uma cruz, que corresponde ao arquiteto abade Godehard que o concluiu no ano de 1033 a.C. O mesmo manuscrito aparece também nas mãos de Giovanni Jacopo Camboni, que o vendeu em 1724 para o colecionador Edward Harley. A partir dos anos mil, os manuscritos de Vitruvius rapidamente se multiplicaram e se espalharam por inúmeras bibliotecas, sendo que um grande número dos códices se encontra na biblioteca do Vaticano (BLÁNQUEZ, 1955, p. 13).

Em paralelo à família do manuscrito **H** [*arleianus* 2767], considerado o mais antigo, Valentin Rose identificou outros três dos seis manuscritos hoje aceitos como os principais, sendo estes: **G** [*Gudianus* 69] (século X), **S** [*Scletstatensis* 1153 bis, nunc] e **E** [*Gudianus alter* 132 *Epitomanus* 17]. Posteriormente a lista foi completada com o **V** [*Vaticanus Reginensis* 1328] e o **W** [*Vaticanus Reginensis* 2079] (AGOSTINO, 2010, p.13-15) (Tabela 1 e 2).²³

Tabela 1 — Seis principais manuscritos vitruvianos

NOME	DATA ²⁴	LOCALIZAÇÃO
------	--------------------	-------------

²² Fleury, introdução para *Vitruve, De l'architecture*, 1:53. Outros autores que concordam sobre a distribuição de manuscritos vitruvianos: Vitorino (2004), Maciel (2010).

²³ Para obter a lista completa dos manuscritos vitruvianos, para além dos dezesseis principais, ler: Justino Maciel (2010) e Marcos Rogério Calil (2013) e P. Fleury (1990).

²⁴ Certos manuscritos divergem sobre a data exata, uma vez que não há um consenso entre os autores. Por exemplo, se há discussões sobre outros três manuscritos (*Vaticanus Reginensis* 1504; *Gudianus*, 132 e *Bruxellensis* 5253)

H [<i>Harleianus 2767</i>]	Séc. IX	Museu Britânico, Londres
G [<i>Gudianus 69</i>]	Séc. X	Biblioteca Herzog-August
S [<i>Scletstatensis 1153 bis, nunc</i>]	Séc. IX/X	Biblioteca e Arquivos Municipais de Seléstat
E [<i>Gudianus 132 Epitomanus 17</i>]	Séc. X/XI	Biblioteca Herzog-August
V [<i>vaticanus Reginensis 1328</i>]	Séc. XVIII/XV	Biblioteca Apostólica do Vaticano.
W [<i>Vaticanus Reginensis 2079</i>]	Séc. XII/XV	Biblioteca Apostólica do Vaticano.

Fonte: PASSOS, Letícia Aga P., 2020.

Tabela 2 — Outros dez manuscritos vitruvianos em destaque

NOME	DATA	LOCALIZAÇÃO
P [<i>parisinus 10277, Pithoeanus</i>]	Séc. X	Biblioteca Nacional de Paris
L [<i>Vossianus 88</i>]	Séc. X	Biblioteca Rijkuniversiteit Leyde
v [<i>Vaticanus Reginensis, 1504</i>]	Séc. VIII-IX/ IX/X	Biblioteca Apostólica do Vaticano.
f [<i>Franekeanus, B. A. fr. 51</i>]	Fim do séc. X ou início séc. IX	Biblioteca Provinciana de Frise, Leuwarden.
b [<i>Bruxellensis 5253</i>]	Séc. IX/XI	Biblioteca Real de Bruxelas
I [<i>Vossianus 107</i>]	Séc. XI	Biblioteca Rijkuniversiteit Leyde
e [<i>Escorialensis III f. 19</i>]	Séc. X/XI/XII	Biblioteca Nacional Escorial.
c [<i>Cottonianus Cleoptra. D. 1</i>]	Séc. XI/X	Museu Britânico, Londres
h [<i>Harleianus 3859</i>]	Séc. XI/XII	Museu Britânico, Londres
p [<i>Parisinus 7227</i>]	Séc. XI/XII	Biblioteca Nacional de Paris

Fonte: PASSOS, Letícia Aga P., 2020.

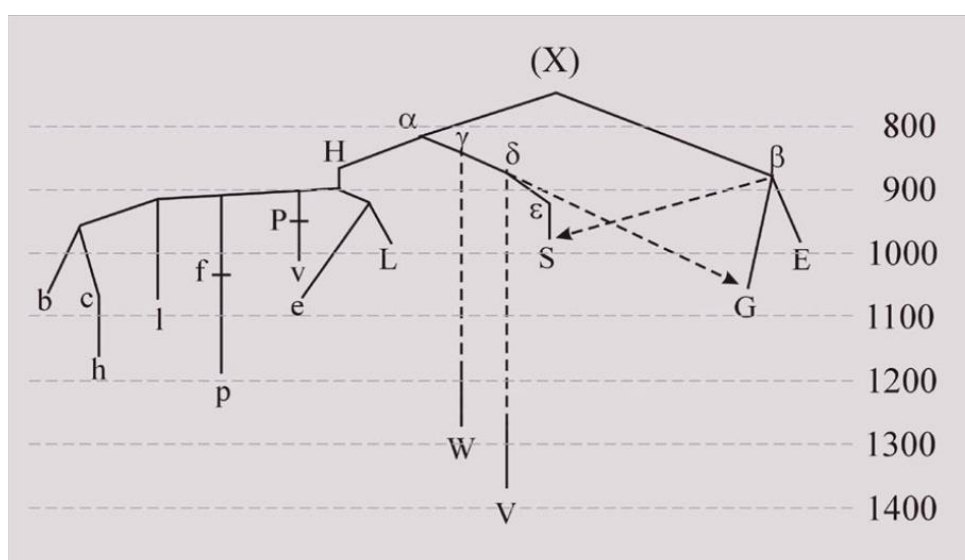
Segundo autores como P. Fleury e Jean Pierre Chausserie-Laprée os manuscritos principais são repartidos em duas classes oriundas de uma principal (X). Sobre a análise de Chausserie-Laprée, do manuscrito **H** descendem outras dez cópias não conservadas pelo

que poderiam corresponder à mesma data colocada para o mais antigo (*Harleianus 2767*). O mesmo movimento se repete para a localização de alguns manuscritos e seus movimentos ao longo do tempo. Ver mais: CALIL, Marcos Rogerio. *A Astronomia de Vitruvius e a datação de sua época*, 2013.

exemplar original²⁵: **b** e **c**, das quais descendem **h**, **l**, e **f**, que descendem **p** e **P**, que gera **v**, e finalmente, **e** e **L**. (Fig. 1).

Fleury afirma também, que da primeira cópia β desconhecida, surgem os manuscritos **E** e **G**, e da segunda α , descendem **H**, de onde surgem as dez cópias não conservadas pelo exemplar original. De α descendem ainda **W**, **V** e **S**, sendo essas, também, oriundas de cópias perdidas, a saber: de γ descende **W**; de δ descende **V** que também poderia ter originado **G** na família de β ; e, finalmente, de ϵ descendem **S** que poderia ter originado diretamente de β (CALLIL, 2013, p. 44).

Figura 1 - Trajetória do manuscrito vitruviano.
Sistema de Jean-Pierre Chausserie-Laprée



Fonte: CALLIL, Marcos Rogerio. A Astronomia de Vitruvius e a datação de sua época (2013) p.26.

Segundo Júlio César Vitorino (2004), a análise e o estudo da transmissão de um texto antigo é complexa e abarca um longo percurso histórico, uma vez que inclui inúmeros leitores e copistas, ou seja, representa um percurso envolto de culturas, influências, interesses e apropriações. Foi a partir do Renascimento que proliferaram novos manuscritos, desde transcrições completas a extratos, sendo 37 manuscritos pertencentes ao século XV e um manuscrito do século XVI, o *Ottoboni 850*. Ou seja, o texto vitruviano não deixou de ser conhecido e recopiado desde a Antiguidade até o Renascimento. Assim, é possível dizer que:

²⁵ As diferenças do texto entre os manuscritos são relevantemente numerosas e de caracteres variáveis, ocorrendo pela obscuridade de certas passagens técnicas, oriundas tanto de erros de cópias do original, como também do acréscimo de notas explicativas nas margens, que induzem a erros do texto (Fleury, introdução *Vitruvie, De l'architecture*, 1:55).

Não só houve edições da obra em si, em latim ou outras traduções, mas também muitos comentários e ilustrações, começando com a obra de Alberti *De re aedificatoria libri decem* de meados do século XVI, tornando Vitrúvio a principal referência para tratados de arquitetura. A voz de autoridade de Vitruvius tem surgido e definido completamente todos os temas relacionados à arquitetura clássica, estabelecendo pontos de referências não apenas para arquitetos e seus patronos, mas para todas as pessoas letradas (MCEWEN, 2003, p.2).

As edições mais antigas do texto vitruviano são de humanistas e arquitetos como Giovanni Sulpicio da Verolli (sendo esta considerada a *editio princeps*) (1486-1487) e as que se seguiram, no século XVI, de Fran Giocondo (1511), Guillaume Philandrier (1562) e Daniele Barbaro (1567).

Todos os manuscritos medievais sobreviventes têm muitas passagens confusas ou sem sentido, apresentam impossíveis (ou desaparecidos) números para as dimensões dos edifícios, das colunas ou das máquinas de guerra. Segundo Rowland e Howe na tradução, nos comentários e desenhos da obra, o monge italiano Fra Giovanni Giocondo, de Verona, que havia trabalhado como erudito clássico e praticado a arquitetura na Itália e França, foi um dos poucos na Renascença que teve a experiência necessária para entender vários aspectos do texto *De Architectura*. Foi, portanto, um dos que conseguiu prever o que poderia ser mal interpretado quando gerações de escribas copiaram os livros com toda a falibilidade humana (ROWLAND, 1999, p.14)

No século XIX, se destaca a publicação de Valetin Rose, texto que serviu de base para outros estudos vitruvianos, tais como: a edição inglesa de F. Granger (a de 1931 e a 1934, respectivamente edição um e dois), a de Silvio Ferri (1960) e a de C. Fensterbusch (1964). Outra edição significativa, segundo D'Agostino, é a de Claude Perrault, de 1673. “Com uma modernidade e rigor filológico peculiares ao ‘limiar das Luzes’, a tradução para o francês desfrutará de uma aceitação sem precedentes, e não será despropósito afirmar que ainda ocupa posição ímpar” (2003, pág. 28). Em 1541, houve a primeira tradução em língua portuguesa do tratado – na totalidade ou em parte –, sendo seu autor o cosmógrafo português Pedro Nunes.

Em 1995, Maciel publicou a primeira versão portuguesa dos proêmios vitruvianos, e, em 1996, a do Livro 5 do *De Architectura*, edições parciais de uma tradução global iniciada em 1986 por seus alunos de Mestrado em História da Arte da Antiguidade, na Universidade Nova de Lisboa (MACIEL, 2007, p.48). Seu trabalho mais atual, utilizado nesta pesquisa, consiste na tradução, introdução e notas da obra completa de Vitruvius. A tradução do texto a partir do latim segue como referência basilar o manuscrito mais antigo, **H** [*arleianus* 2767] — devido aos problemas de interpretação, recorreu-se uma vez a versões de outros manuscritos: **W** [*Vaticanus*

Reginensis 2079] e V [*vaticanus Reginensis* 1328]. Para além da utilização do Tratado traduzido por Maciel, também efetuamos a leitura de uma segunda tradução, sendo esta da língua inglesa, de Morris H. Morgan, com ilustrações e *designs* originais preparados por Herbert Langford Warren e Nelson Robinson Jr. (1960).

1.1.2. Vitrúvio, o arquiteto quase desconhecido – vida, obra, datações e historiografia

Além da análise do conteúdo vitruviano ter demandado muito trabalho dos estudiosos, não foram poucos os esforços dos especialistas em determinar quem foi esse personagem histórico. Muitas questões foram lançadas sobre como teria sido a vida de Vitrúvio, quando poderia ser marcada sua data de nascimento, qual teria sido sua cidade natal, seu ano de morte, ou ainda quando teria escrito seus escritos e como teria desenvolvido sua carreira. Dar respostas a essas indagações não é uma tarefa fácil, uma vez que as informações sobre o arquiteto não são abundantes. Não existe nenhuma nota biográfica sobre ele posterior à sua obra, ou qualquer menção a Vitrúvio pelos autores da época de Augusto. Nem mesmo a basílica que ele afirma ter construído na cidade de Fano (*De Arch.*, Livro V, 1, 6), monumento ainda sem identificação arqueológica, oferece informações palpáveis sobre a existência do arquiteto ou de seus processos contrutivos (D'AGOSTINO, 2010, p.19). Desta forma, a maioria das informações que temos acerca de Vitrúvio foram obtidas através das menções que ele fez a si em *De Architectura*.

Até o segundo nome de Vitrúvio ainda pertence ao anonimato, já que a tradição manuscrita traz apenas o nome *Vitruuius* (ou *Victruuius*). Os autores citados referem somente o nome *Vitruuius*, exceto talvez Marco Ceto Faventino que, no início do terceiro século d.C. em seu manual de construção de casas privadas, acrescenta: “Sobre a perícia da arte arquitetônica, com muita propriedade, Vitrúvio Polião e outros autores escreveram sabiamente”²⁶. Porém, atualmente este testemunho é considerado ambíguo. Tradutores posteriores ao século XVIII preferem crer que devido à ausência da vírgula e em virtude da inexistência de outro texto em que Vitrúvio seja nomeado desta forma, a citação pode se referir a dois autores distintos: Vitrúvio e Polião (D'AGOSTINO, 2010; FLEURY, 1990). Desta forma, utilizaremos nesta dissertação unicamente o nome Vitrúvio.

Além da citação de Faventino, as menções mais antigas a Vitrúvio são feitas por outros quatro autores: Gaio Plínio Segundo, o “Velho” (23-79 d.C.), Sexto Júlio Frontino (40-103 d.C.), M. Sérvio Honorato e Gaio Sólido Sidônio Apolinário (FERREIRA, 2006). Nas menções

²⁶ *De artis architectonicae peritia multa oratione Vitruvius Pol(l)io alique auctores scientissime scripsere.*

de Plínio, o Velho, em sua obra *História Natural* (77 d.C.) no aparato bibliográfico dos autores consultados, Vitruvius é colocado como autoridade em assuntos sobre árvores, pinturas, tintas e pedras. Para além disso, segundo J. M. Simões Ferreira, em seu artigo *Plínio, o Velho na Recepção de Vitruvius, na Interpretação Crítica da Arte e da Architectura, e na Fundação da História da Arte* a influência de Vitruvius em Plínio é percebida em vários momentos da obra *História Natural*, com passagens em que a similaridade da redação é evidente (FERREIRA, 2006, p.27). Já Frontino, no período de Trajano, ao discorrer sobre o redimensionamento dos tubos de adução de água da cidade no seu tratado sobre os aquedutos de Roma (*De aquaeductu urbis Romae*, XXV), citou tanto Vitruvius quanto Agripa.

Sobre esta última informação, isto é, a propósito da atuação profissional de Vitruvius, o autor francês Louis Callebaut, em sua introdução e notas ao Livro VIII (1973)²⁷, procurou ligar a atuação de Vitruvius aos serviços de adução de água.²⁸ Para tanto, Callebaut mostrou essa ligação usando certas passagens deste capítulo em específico, além de ter considerado Vitruvius um teórico. No Livro VIII, 6, 2, após dissertar sobre um sistema de repartição das águas urbanas, Vitruvius completa: “Razão pela qual *eu* estabeleci esta repartição”. Para D’Agostino, contudo, não se sabe ao certo se o livro VIII da obra é fruto de uma experiência profissional, ou se a atividade de Vitruvius sobre administração das águas consagra a notoriedade de um livro sobre esse assunto (CALLEBAT, 1973, p.10-11 *apud* AGOSTINO, 2010, p.20).

Por fim, o escritor romano Sêrvio referiu-se a Vitruvius no quarto século d.C. numa nota de esclarecimento sobre o significado da palavra “entrar” (*ostium* e *aditus*). Porém esta citação é alvo de discussão por parte de H. Degering²⁹, uma vez que tais definições não são apresentadas por Vitruvius em sua obra,

[...] mas Sêrvio refere-se a definições que Vitruvius não fornece, assim acaba não sendo possível esclarecer o sentido ou a exata propriedade da referência de Sêrvio, que indicia um conhecimento pouco rigoroso, talvez indireto, de Vitruvius. No entanto, se atender ao significado das palavras (*ostium* = entrada, abertura, porta duma casa; *aditus* = entrada, acesso), verifica-se que são palavras de uso corrente no léxico da arquitetura, logo, eventualmente, também da sua teoria e tratadística; assim, podendo ser considerada a sua utilização por Sêrvio, e socorrendo-se de Vitruvius para pretenso esclarecimento do seu significado, como mais uma prova da consideração em

²⁷ Editado, traduzido e comentado por Louis Callebaut.

²⁸ *Curator aquarum*: esta posição dava ao titular o controle sobre o suprimento de água da cidade e o gerenciamento dos aquedutos. Até a era imperial, o censor, magistrado responsável pelas obras públicas, era encarregado pela posição. De 33 a.C. a 12 a.C. Agripa, com o consentimento de Augusto, monopolizou o controle de todo o sistema de água da cidade. Com sua morte, a administração passou diretamente ao Imperador, que confiou a uma equipe de três senadores que compunham um escritório, no qual um dos três, em nível consular, assumiu a posição (STACCIOLI, Romolo A. *Acquedotti, fontane e terme di Roma antica*. Newton & Compton, Roma, 2005).

²⁹ Über den Verfasser der X Libri De architectura. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 57/1, 1902, p. 8-47.

que Vitrúvio era tido, como autoridade em tudo o que tinha a ver com a arquitetura e a edificação e, naturalmente, incluindo o seu léxico (FERREIRA, 2013 p. 598).

Ainda sobre a atuação profissional podemos atribuir mais dois tipos de atividades a Vitrúvio: a *machinatio* e a *aedificatio* (VITORINO, 2004, p.34-35). Sobre o âmbito do *machinatio*, ou seja, da fabricação e reparação de máquinas de guerra, o próprio Vitrúvio informa que se ocupou dessa atividade:

E assim, com M. Aurelio, P. Minidio e Gn. Cordelio, estive a serviço na preparação de balistas e de escorpiões, bem como na preparação das restantes máquinas de guerra, e com ele recebi salário que, tendo-me tu inicialmente concedido o cargo, me mantiveste por recomendação de tua irmã. (*De Arch.*, Livro I, preâm. 2.)

De acordo com Callebat, no comentário, tradução e notas do Livro X (1986, p.21-22)³⁰ as competências do autor antigo nesta área se reforçam com o trecho dedicado à artilharia neste mesmo Livro (capítulo 10 ao 12), em que Vitrúvio apresenta o assunto de um ponto de vista original e com o domínio de um verdadeiro especialista. No âmbito da edificação (*aedificatio*), a única contribuição seria um possível monumento, uma basílica, construída por ele na colônia de Fano. Apesar de não haver a comprovação arqueológica, a descrição da basílica é um dos temas mais estudados pelos estudiosos que se debruçaram sobre este autor (VITORINO, 2004, p.36). Em resumo, podemos evidenciar na tabela abaixo algumas hipóteses levantadas a propósito da atuação profissional de Vitrúvio:

Tabela 03 – Possíveis carreiras atribuídas acerca Vitrúvio

Atuação Profissional	Função	Referência
<i>Curator Aquarum</i>	Serviços de adução de água, consultante técnico.	I. Cabellat (Livro VIII, 1973); II. Testemunho externo de Frontino (<i>Aq.</i> p. 25, 1); III. Vitrúvio (Livro VIII, 6, 2).
<i>Machinato</i>	Fabricação e concerto de máquinas bélicas.	I. Vitrúvio (Livro I, preâm., 2; II. Vitrúvio (Livro X, 10-12),

³⁰ Livro X – 1986 – Editado, traduzido e comentado por Louis Callebat, com a colaboração nos comentário de Phillipe Fleury.

		III. Cabellat ³¹ (Livro X, 1986, p.21-22)
<i>Aedificatio</i>	Atuação/Prática como arquiteto: construção da Basílica de Fano	I. Vitrúvio (Livro V, 1,6)
Trabalho Teórico	<i>De Architectura</i>	–

Fonte: PASSOS, Letícia Aga P. (2020).

Sobre sua cidade natal, não há evidências ou hipóteses. Em nenhum momento da obra, Vitrúvio nos dá informações acerca de sua origem. Apesar disso, a maior parte dos historiadores que estudam seu texto, concorda que os escritos de Vitrúvio foram redigidos em Roma. O próprio Vitrúvio tenta deixar isto claro ao descrever a importância e preocupação do imperador Augusto em relação à urbanização da cidade. Nas palavras de Vitorino, as variadas inscrições epigráficas que contém o nome do arquiteto apenas demonstram, no máximo, que o nome familiar (*gens*³²) foi conhecido durante seis séculos em uma vasta área geográfica que inclui Verona, Campânia, Lácio e no Norte da África, localidades onde há um maior número de inscrições. “Tal fato poderia ser usado a favor da hipótese da *africanitas* de Vitrúvio, originada por algumas peculiaridades da língua vitruviana, que apresentaria elementos em comum com escritores da África romana”. Porém, essa hipótese, atualmente, não é muito considerada (VITORINO, 2004, p. 36).

Uma questão fortemente discutida acerca da obra vitruviana está relacionada à sua publicação, ou seja, os estudiosos se indagam quanto ao momento em que o texto foi redigido e publicado. Ainda segundo Vitorino (2004, p.34), a leitura da obra na Idade Média dirigia-se às buscas de dados técnicos e arquitetônicos, não se preocupando em estabelecer uma biografia vitruviana. A discussão acerca de Vitrúvio e o período em que houve o desenvolvimento de sua obra, iniciou-se a partir do final da Idade Média, com o movimento literário humanista. Foi a partir das traduções de Daniele Barbaro (1567, p.1-2) e das informações contidas na própria obra, que foram apresentadas algumas das primeiras descrições da vida de Vitrúvio. Inicialmente, alguns historiadores na segunda metade do século XVIII, como Claude Perrault e os irmãos William e James Newton, pensaram que o Imperador César, descrito na obra, tratava-se do Imperador Vespasiano (D’AGOSTINO, 2010, p.21).

³¹ Segundo Cabellat Vitruvius apresenta o assunto de um ponto de vista original e com o domínio de um verdadeiro especialista. Segundo Vitorino (2004, p. 36), sobre sua atividade militar, provavelmente, teria sido na época de Otávio, mas que poderia ter sido exercida já a partir de César. Novamente evidenciamos que todas estas hipóteses surgem a partir do que Vitruvius expõe sobre si (continuação de um pagamento através da recomendação da irmã do Imperador, Otávia, citação exposta acima, na página 35).

³² A palavra *gens* em latim designa “família” ou “clã” (Oxford Dictionary of the Classical World, 2007, p. 48).

Johan Louis Ussing, em sua tese, chegou a declarar Vitruvius como um falsário do período do século III d.C. ou posterior. Porém, segundo a maior parte dos historiadores que estudam o texto *De Architectura* atualmente, a questão sobre a existência história de Vitruvius no século I a.C. parece definitivamente superada e sem discordâncias. No entanto, ainda não há consenso entre os especialistas sobre o período exato da escrita e publicação da obra. De acordo com D'Agostino (2010, p.83), as discussões foram reacessas por Francesco Pellati, em 1938, quando este propôs o ano de 27 a.C. como definitivo. Para justificar tal datação, o autor partiu do vocabulário usado por Vitruvius para se referir às regiões geográficas itálicas, uma vez que essas expressões foram usadas até a reorganização promovida por Augusto em 27 a.C. Em 1950, Pellati também expôs sinais de defasagem na ordem de livros dos Tratados, levantando a hipótese de que a obra poderia ter sido redigida em dois momentos. Tal hipótese é colocada pela maioria dos estudiosos, que observam na redação definitiva os sinais de textos precedentes e os pontos de emenda entre eles (2004, p.36).

Uma vez esclarecido que o tratado é apresentado a Augusto, personagem descrito como filho do Júlio César morto e divinizado, é importante destacar que as opiniões sobre a escrita da obra e publicação são variantes (BALDWIN, 1990, p.425). Elizabeth Rawson em sua obra *Intellectual Life in Late Roman Republic* (1985, p.86-87), por sua vez, defende que a maioria do tratado possa ter sido escrito antes do início dos anos 30 a.C., com a dedicação a Augusto no final dos anos 20 a.C., uma vez que Vitruvius menciona uma dupla de homens ativos nos anos quarenta, não havendo uma referência clara ao período do triunvirato.

Os dois sujeitos em questão eram Fabério, ridicularizado pelo uso inexperiente da cor vermelha para pintar sua elegante casa no monte Aventino (*De Arch.*, Livro VII, 9 ,2) e Vestório, célebre e riquíssimo comerciante dos fins da República, que teria criado um pigmento azul com seu nome e teria uma fábrica desta tinta em Puteólos (*De Arch.*, Livro VII, 11,1). Para Barry Baldwin, em seu artigo intitulado *The Date, Identity, and Career of Vitruvius* (1990), Vitruvius poderia ter se recordado desse desastre envolvendo a decoração de Fabério para agradar Augusto, já que Fabério havia forjado documentos para o imperador.³³ No caso de Vestório, sendo um homem de negócio e amigo íntimo de Cícero, não se sabe quanto tempo viveu. Quanto à obliteração de Vitruvius do período do triunvirato, isto provavelmente estava em sintonia com a própria política e desejos de Augusto. Além de uma aproximação das políticas do imperador, Vitruvius poderia ter suas próprias razões para não comentar este período conturbado. Embora seus pais tenham sido ricos o bastante para educá-lo (*De Arch.*, Livro VI, preâm.

³³ Cícero, Cartas a Ático. 14.18.2.

4), a benevolência imperial parece ter sido havia removida de sua vida (*De Arch.*, Livro I, preâm., 3), podendo implicar que o arquiteto tenha sofrido infortúnios durante este período do triunvirato (BALDWIN, 1990, p.426).

De acordo com Baldwin, há dois pontos em *De Architectura* que poderiam fornecer informações sobre a cronologia. No Livro IX, preâm. 7, Vitrúvio prevê a imortalidade literária de Lucrécio, Cícero, Varrão, e outros eruditos não identificados, todos os quais “estão ausentes corporalmente, se encontram em nossas assembleias e debates, têm até maior autoridade do que eles estivessem presentes”. Isto certamente implica que Varrão, que morreu em 27 a.C., tinha já falecido quando a passagem foi escrita (BALDWIN, 1990, p.429). Por fim, Baldwin sustenta uma publicação datada entre 29 a 25 a.C.

Maciel, na introdução da obra de tradução do *De Architectura* do latim para o português (2007, p.35), explicita que a dedicatória a Augusto e a citação que Vitruvius faz de alguns monumentos da cidade de Roma levam a pensar na redação da obra entre os anos 35 e 25 a.C. De acordo com este autor, o tratado pode ter sido entregue ao imperador até cerca de 20 a.C., considerando a atualização possível de um ou outro preâmbulo. Um dos autores que concorda com esta datação é Fleury (MACIEL, 1990, p. 16-24). Consoante este autor, Vitruvius poderia ter redigido sua obra antes de 35 a.C., uma vez que Caio Júlio César recebeu o título de Augusto em 27 a.C. e Vitruvius nunca o trata como tal, mas apenas como Imperador César. Todavia, no livro 5, Cap. 1, 7 há referência ao templo de Augusto que se encontrava perto da Basílica de Fano, o que é o indício de que o texto de seu quinto livro seja posterior a essa data. Já Indra McEwen (2003, p.01) coloca que o trabalho deve ter sido iniciado nos anos 30, mas provavelmente não foi finalizado antes do ano 20, enquanto Elisa Romano (1987, p. 17-20) considera que a escrita teria ocorrido entre 27 a 23 a.C. com os preâmbulos de cada livro escritos posteriormente.

Como é perceptível, foram várias as tentativas de especificar uma data exata da escrita do texto vitruviano. A única coisa que podemos afirmar é que a escrita e publicação do tratado *De Architectura* se insere no I séc. a.C. e que é dedicada ao Imperador Augusto. No Livro II, 6, 2, Vitruvius considera o vulcão Vesúvio extinto, sendo este ponto indiscutível para a datação: ele é anterior ao ano de 79 d.C. (VITORINO, 2004, p. 8). Marcos Rogerio Calil, através de uma análise quantitativa que reuniu: as informações de 14 autores e suas respectivas edições (publicadas entre o século VIII e o século XXI); as teorias de 19 pesquisadores sobre a época em que Vitruvius viveu (até mesmo a data de nascimento e morte do arquiteto); e os conteúdos de Astronomia presentes no nono livro; chegou à conclusão de que, devido ao período de transição de governo de Júlio César e Augusto, Vitruvius redigiu sua obra durante essa época e

a prefaciou logo após o término do texto principal.³⁴

Já a passagem que faz a alusão à morte de Varrão poderia indicar apenas que aquela passagem foi escrita em um período posterior ao falecimento do filósofo. Não há nada que indique que Vitrúvio tenha escrito sua obra de forma cronológica; na verdade, como já exposto, o tratado pode ter sido redigido em vários momentos. Por fazer um estudo científico relacionado à astronomia contida no Livro IX de *De Architectura*, Calil evidencia, através destes elementos (posição do sol, movimentação das estrelas), que o Livro IX pode ter sido redigido no ano de 47 a.C. O estudioso aponta, inclusive, fortes evidências da presença de Vitrúvio na cidade de Roma. Tal ano proposto por Calil para a redação deste Livro específico reforça, desta forma, a hipótese de que o tratado teria sido escrito em datas diferentes. Assim, podemos pensar que a escrita vitruviana se reporta mais ao âmbito temporal entre César e a primeira fase do governo de Augusto, início também do desenvolvimento arquitetônico que Vitrúvio diz visualizar no *Princeps*. Podemos até mesmo ampliar a redação da obra entre os anos 45 e 25 a.C.

Tal discussão levanta o questionamento sobre a ideologia de Vitrúvio, ou seja, se estas pertenceriam ao período republicano ou ao principado (BALDWIN, 1990, p.430). Assunto que se aprofunda devido às diferentes hipóteses acerca da data específica da escrita da obra — ou datas, considerando que a obra tratada foi escrita em períodos diferentes, havendo um ponto de emenda. Mesmo sabendo que muitos monumentos do período de Augusto foram deixados de fora, apelando assim para uma data mais próxima a do *dictator* Júlio César, entendemos que houve uma procura do arquiteto, por todo o tratado, em se ligar ao governo do novo *Princeps* e à sua nova política arquitetônica,

Seja como for, é consenso que a publicação do *De Architectura* ocorreu na década de 20 a.C., no início do governo de Otávio Augusto, sendo dedicada a este Imperador que, já a algum tempo, vinha se comprometendo com o embelezamento da cidade, transformando-a, antes de tijolos, em uma cidade de mármore. Podemos dizer que com isso se estabelecia um paralelo entre o surgimento e o estabelecimento do que ficou conhecido como Principado com a nova face marmórea da *Urbs*, uma relação entre a estabilidade, firmeza, rigidez, beleza e riqueza que Roma alcançava sob a política do *Imperator Caesar* (CUNHA, 2014, p.71).

Por fim, sobre os estudos vitruvianos é possível visualizarmos duas correntes. Uma delas é relacionada à identificação de Vitrúvio e o coloca numa perspectiva sociocultural, fugindo de uma procura por traços físicos. Essa corrente procura colocar em relevo o contexto

³⁴ Para obter todas as hipóteses de datação fornecidas pelos estudiosos sobre escrita da obra, conclusão, escrita de prefácios e data de publicação, e consequentemente, possíveis datas de nascimento e falecimento de Vitrúvio, ler mais: CALIL, Marcos Rogerio. *A Astronomia de Vitrúvio e a datação de sua época* (2013) p.258, tabela 7 e 8.

profissional de Vitruvius, a fim de reconstruir, na medida do possível, o perfil social deste personagem em relação ao seu próprio período. Isto é, focaliza as análises e discussões políticas, sociais e intelectuais que permeiam a obra deste autor. Já para Pierre Gros, um conceituado estudioso e intérprete de Vitruvius, outra corrente historiográfica percebida nas análises sobre este arquiteto e sua obra, pode ser dividida em duas linhas. Uma delas, relacionada com uma intensa apreciação do texto vitruviano (aqui podemos destacar o *boom* de traduções e comentários iniciados a partir do Renascimento) e vinculada principalmente à História da Arquitetura e aos estudos de Auguste Choisy (1971;1987) e outros historiadores como Francesco Pellati (1947-49) e Bruno Pedotti (1969). E outra linha, oposta a esta anteriormente citada, que desvaloriza o texto vitruviano, conectada há uma incoerência dos preceitos arquitetônicos deste arquiteto,

De Oder a [Silvio] Ferri, uma linha depreciativa, onde Vitruvius, esse ‘proletário semi-inculto’, é alegremente responsável por todo o joio, toda a ignorância e todas as vaidades. Por outro lado, uma corrente ‘positiva’, representada, em graus variados, por Choisy e Pellati, visa torná-lo um mestre construtor de primeira linha, codificador soberano da herança grega e criador das grandes fórmulas do urbanismo imperial (GROS, 2006, p. 183 apud FERREIRA, 2013, p. 546).

Gros, tentando superar essas duas visões antagônicas, e apresentar uma interpretação de certa forma mais ‘equilibrada’, destaca que o único tratado arquitetônico que a antiguidade nos legou não merece todo o excesso de honra, nem esta indignidade. Destaca que os estudos recentes tornam possível minimizar um debate, muitas vezes marcado por opções ideológicas não relacionadas ao conteúdo real da obra *De architectura*, e transportá-la para um terreno mais seguro, se não mais sereno, da história das relações da ciência e tecnologia no final da era helenística.³⁵

Mark Masterson, em seu artigo intitulado *Status, Pay and Pleasure in the De Architectura of Vitruvius* (2004), além de contribuir com as informações relacionadas ao arquiteto, destaca que as variadas citações colocadas por Vitruvius acerca de sua educação, do recebimento de um pagamento e do prazer (sentimento ao visualizar a arte arquitetônica) moldam o tratado de maneira significativa. Por exemplo, procurando fugir de um *status* inferior relacionado ao recebimento de pagamento, visto que o trabalho estava associado à servidão,

³⁵ Na próxima parte deste capítulo, tentaremos nos aprofundar nesta segunda linha historiográfica. Apesar das ressalvas sobre os preceitos arquitetônicos da obra vitruviana carregarem certas problemáticas, Vitruvius ainda possui elementos e análises relevantes acerca da espacialidade e arquitetura romanas, em especial, ao espaço do teatro.

Vitrúvio exalta sua educação como arquiteto e demonstra falta de interesse pelo pagamento (MASTERSON, 2014, p.393),

Eu, porém, ó César, não me dediquei ao estudo do arquiteto para ganhar dinheiro, pois descobri que mais vale a pobreza com boa fama do que a abundância com infâmia. Dá que eu tenha conhecido pouca celebridade. Todavia, publicados estes livros, espero vir a ser também conhecido na posteridade (*De Arch.*, Livro VI, preâm., 5).

Ainda há uma passagem específica da obra em que Vitrúvio comenta sobre os empregadores que entregavam suas obras preferencialmente a arquitetos recomendados pelo nascimento, que tivessem sido educados honestamente e que a profissão tivesse se reproduzido respeitavelmente, entre pais e filhos, preparando homens bons e íntegros para esta atividade, enfatizando a qualidade de sua educação (*De Arch.*, Livro VI, preâm., 6-7). A partir disso, não é estranho Vitrúvio informar e destacar a sua própria educação, dada por seus pais “[...] porque, seguindo a lei ateniense, procuraram educar-me na arte, que não pode ser exercitada sem a aprendizagem da literatura e sem o conhecimento geral de todas as disciplinas” (*De Arch.*, Livro VI, preâm. 5). Ademais, para Vitrúvio, o arquiteto ideal apenas executava o trabalho para quem se aproximasse e perguntasse, sendo o perito abordado por aqueles que precisavam de sua ajuda, e não ao contrário (*De Arch.*, Livro VI, preâm., 5). Na medida do possível, o pagamento foi omitido com o objetivo de corresponder ao um ideal do arquiteto: fazê-lo tão semelhante (em aspectos de diferenciação social) quanto o possível de seu empregador (MASTERSON, 2004, p.398).

Elizabeth Rawson afirma que Cícero descreve³⁶ a medicina e a arquitetura como profissões dignas de homens livres. Porém Rawson ressalta que a sociedade romana não empregava engenheiros de grupos abastados da mesma maneira que as cidades gregas costumavam fazer. Não parece que engenheiros militares tenham sido muito respeitados: “mesmo César não nos diz quem projetou a ponte sobre o Reno que ele descreve com tanto cuidado, embora ele conceda aos oficiais o crédito de centuriões por façanhas militares, e no exército do período imperial, como na burocracia de Roma, a qual engenheiros e arquitetos são de baixa patente” (RAWSON, 1985, p. 87).

Desta forma, não nos parece estranho Vitrúvio ter exaltado a arte da arquitetura, seus

³⁶ *De Officiis*, 1.150-51. Cícero emprega vários critérios de avaliação para caracterizar profissões que se encaixam ou não na dignidade do nascido livre: *honestus* (respeitável) *X sordidus* (desacreditável); *voluptas* (prazer) *X utilitas* (benefício). Esse contraste estigmatiza as atividades dos nascidos baixos, tendendo à entrega irracional de prazer, enquanto elogia a medicina e a arquitetura como modelos de utilidade e envolvimento mental. Desta obra, como o próprio *De Architectura*, destacamos a arte da arquitetura como forma de saber e como profissão na Antiguidade Clássica.

conhecimentos e sua moral como profissionais, pois queria criar uma obra que estivesse à altura do imperador, para quem a dedicara. E como já colocado, Vitruvius chega a reclamar de pessoas que sem instrução e habilidades, não sendo nem carpinteiros capazes, queriam exercer a profissão de arquitetura. Por esta razão, Vitruvius deixa claro sua vontade de introduzir sanções legais contra os que atuavam sem cumprir os requisitos básicos da profissão. Deixa evidente também o seu desejo de obter, tal como em Éfeso, informações sobre estimativas incorretas de prédios públicos e particulares para que fossem regulados os padrões de produção (*De Arch.*, Livro X, preâm., 1-2) (essa é a única referência a qualquer forma de controle de padrões profissionais em seu período) (RAWSON, 1985, p.87-88).

Podemos nos estender, e até mesmo considerar uma aproximação de Vitruvius com o *Mos Maiorum*³⁷ romano, a partir da sua tentativa de se aproximar da boa imagem do imperador e de seus preceitos. Ao longo dos séculos de formação heterogênea da sociedade romana é possível visualizar a construção de valores, normas e práticas diversas as quais permeavam e caracterizavam o cidadão romano. Valores da vida romana transmitidos entre gerações, não apenas por conhecimentos de mestres escolares, mas pelos próprios chefes da *gens* (CORASSIN, 2006, p.273). Dos valores essenciais e intrínsecos do cidadão romano, correntes entre o período da República e do Principado, podemos relacionar Vitruvius primeiramente à *Humanitas* (não cometer excessos, ser cortês; saber se portar em banquetes, cerimônias e festividades,). Vitruvius, no Livro VII, faz intensas críticas morais ao luxo presente no ambiente doméstico. Ainda segundo Marden Fitzpatrick Nichols, em seu livro *Autor and Audience in Vitruvius' De architectura (Greek Culture in the Roman World)*, sobre este assunto Vitruvius pondera: primeiramente critica a decoração luxuosa em casas privadas, mas evoca, no Livro VI, a magnificência e majestade dos prédios públicos e particulares.

Os contemporâneos de Vitruvius parecem expressar esta suspeita de casas magníficas em alto e bom som. Eles contrastam a *pietas* de edifícios construídos para fins públicos com a extravagância das casas que atendem aos interesses particulares. Desde que a associação da esfera política justificaria a grandeza, evidencia que as funções públicas poderiam neutralizar conotações de luxo. Vitruvius parece adotar essa mentalidade romana quando ele encoraja os *potentes* ou *nobiles*, que governam o estado a imitar os edifícios públicos em seu design doméstico: afinal, o tratado especifica que essas casas cumprem funções de estado (Livro I, 1.1; Livro VI, 5, 2), incluindo julgamentos públicos e privados (Livro VI, 5, 1) (NICHOLS, 2017, p.82-84)

³⁷ Denominação relacionada a um conjunto de virtudes, isto é, o “costume dos maiores” ancestrais, dos bravos guerreiros e heróis lendários. Segundo Pierre Grimal (1984, p.54) significava a essência da imagem de um povo romano virtuoso, pois eram costumes ancestrais que permeavam a tradição romana através da memória. Relembramos, porém, que os estudos mais atuais sobre o tema caracterizam o *Mos Maiorum* como algo fluido e que, ao longo da formação da História de Roma, apresentou mudanças, acréscimos e remoções de preceitos. Ou seja, uma moral concebida pelo meio e as circunstâncias do período.

Destacamos também a compreensão de Elisa Romano (1994), segundo a qual estas variações estão expressas devido ao fato de a obra ter sido escrita em dois momentos diferentes e, por isso, apresentar uma evolução dos valores relacionados à luxúria doméstica. Inicialmente, ligada às magníficas moradias do final da República, quando as casas dos grandes políticos acompanhavam suas funções políticas. Posteriormente, a crítica de Vitrúvio ao luxo estaria acompanhando o ideal de Augusto, uma vez que o imperador encorajava o povo romano a seguir seu exemplo habitando casas modestas (Livro VII, 5; Livro 10, preâm. 1-2). Outro valor romano que podemos associar a Vitrúvio, é *fides*³⁸ (palavra latina que designa fidelidade ao seus; ser confiável, honesto e conduzir-se com verdade), ao destacar o valor da sua educação, como já comentado anteriormente, e consequentemente exaltar sua credibilidade profissional (ECKSTEIN, 1995, p.193).

Além disso, ainda segundo Nichols (2017, p. 169-172) ao criticar a inexperiência do uso da cor vermelha por Fabério, Vitruvius demonstra a desgraça social que acompanha as más escolhas estéticas e técnicas que um especialista como ele poderia impedir. De acordo com o autor, Vitruvius usava-se do tratado para construir e destruir reputações e discursos morais.

Ainda a propósito do contexto social de Vitruvius e da sua conexão com a política augustana, Masterson reafirma a ideia sobre a mudança no controle de vários ramos do conhecimento que outrora estavam formalmente nas mãos dos *patres familias* e passaram, no período de Augusto, das elites para os especialistas que estavam sistematizando estes campos (WALLACE-HADRILL, 1998, p.18 *apud* MASTERSON, 2004, p.387). Assim, o autor defende a hipótese de que Vitruvius poderia ser visto como um desses especialistas de Augusto, já que ao longo do tratado o arquiteto deixa claro que exerceu a profissão:

Em várias ocasiões do tratado, Vitruvius, sugere fortemente que ele era parte de um *apparitorial status* (um consenso em alguns estudos³⁹). Ele foi beneficiário de um pagamento (*commoda*) recebido por Augusto e que este teria continuado, talvez como uma pensão, pela recomendação da irmã do imperador, Otávia (MASTERSON, 2014, p.391).

Logo, se considerarmos esta atribuição a Vitruvius, então o corpo do seu conhecimento

³⁸ Esse princípio era fundamental aos ocupantes dos cargos políticos em Roma, pois as leis, em sua primeira fase, eram acordos verbais (ALFÖLDY, 1989, p.28-35). No caso de construções privadas, podemos talvez pensar na realização de contratos verbais entre o arquiteto e o cliente sobre os processos específicos da construção.

³⁹ Elizabeth Rawson, (1985, p.86-88) e Pierre Gros (2006, p. 311-326).

especializado elaborado no Tratado é moldado por esta origem como *aparidor*⁴⁰. Um dos primeiros estudos a tratar sobre os *aparidores* foi o de Nicholas Purchase em obras como *The Apparitores: a Study in Mobility Social* (1983) e *The ordo scribarum: a study in the loss memory* (2001). Nesta última obra, por exemplo, ele enfatiza o poder ambíguo oferecido a estes especialistas pelo controle de informações e pela proximidade com os magistrados, no momento que o império, e consequentemente seu sistema fiscal, estava se desenvolvendo rapidamente. Através de um estudo epigráfico (que analisa o estatuto do escriba no registro anedótico e na legislação do final da época republicana) o autor britânico demonstra que os assistentes dos magistrados romanos se organizavam em um grupo categorizado como *aparidores*, uma categoria social bem definida, apesar das diversas habilidades que exerciam.

De acordo com Pierre Gros definir a finalidade de Vitrúvio através de sua obra é uma das discussões mais importantes relacionada ao *De Architectura*.

De fato, a análise aprofundada da estrutura e do conteúdo de um livro rapidamente atinge seus limites quando as intenções de seu autor nos iludem, especialmente se este livro não pretende ser uma obra de imaginação, mas afirma definir padrões de uma atividade profissional (GROS, 2006, p.311-312).

A dificuldade de achar uma resposta para as intenções de Vitrúvio com a obra se daria pelo erro constante em utilizar-se de concepções modernas, que a consideram entre um manual para não praticantes e um texto técnico informativo, reservado estritamente a especialistas. Fugindo dessas concepções, Gros defende a tentativa de extrair uma imagem a partir das raras indicações fornecidas pelos textos ou epigrafia e direcioná-la a um contexto profissional e administrativo.

Com esse objetivo, Gros procura aplicar um grupo da sociedade romana em Vitrúvio para ver como as informações assim obtidas, tanto em sua carreira quanto em sua situação na elevação social, contribuem para esclarecer as intenções que presidiram a elaboração do projeto *De architectura*. Por fim, o autor busca examinar, nessa perspectiva, os meios e os fins de seu empreendimento teórico e as condições de sua recepção perto de um público mais claramente circunscrito (GROS, 2006, p. 320). Desta forma, o autor sugere, através de um estudo sintático da passagem de *De Architectura*, Livro I, preâm. 2, que Vitrúvio foi um escriba relacionado as armas de guerra (*scriba armamentarius*) a serviço de Júlio César e que o próprio tratado é a

⁴⁰ Um *aparidor* era membro oficial de confiança, que permanecia, ano após ano, para ajudar os magistrados e os oficiais militares cujas funções duravam aproximadamente um ano. *Aparidores* podiam ser *escribães* (*scribae*), *lictors*, oficiais das cortes (*viatores*) e mensageiros (*praecones*) (Gros, 2006, p.317-320).

culminação do ato *oficium* realizado por um aparidor ao seu superior (GROS, 1994/2006, p.84 *apud* MASTERSON, 2004, p.391). À luz de todas essas constatações, Masterson defende que tanto o *status* inferior quanto o recebimento de um pagamento moldaram o arquiteto e a arquitetura, assim, ambas as questões estão em confronto na obra.

A discussão sobre a possível situação profissional do arquiteto é enriquecedora para entendermos e visualizarmos melhor o próprio Vitrúvio e a construção da obra. Para além da sua tentativa de ligação de sua imagem com a memória de Augusto, ou com o programa urbanístico deste governante, que outros aspectos permeavam Vitrúvio e, conseqüentemente, sua obra? Para Baldwin, a hipótese de seu pertencimento ao grupo de aparidores parece estar em conformidade com os excertos nos quais Vitrúvio demonstra a irrelevância do pagamento e enfatiza a importância dos saberes dos arquitetos e de sua própria educação. Todos estes elementos parecem indicar a necessidade de Vitrúvio de exaltar sua dignidade e seu aspecto intelectual, uma vez que não provinha de uma alta posição social.

Ainda segundo Vitrúvio “a velhice estragou minha aparência, saúde ruim minou minha força” (*De Arch.*, Livro II, preâm. 4). Os romanos consideravam que a velhice começaria aos quarenta e seis anos⁴¹, desta forma, o arquiteto estava provavelmente na casa dos cinquenta. Considerando sua possível posição de escriba relacionado a assuntos militares, sendo membro da ordem de aparidores, Vitrúvio pertenceu à classe do público romano dos servos, situados entre a ordem equestre e os plebeus. Estes especialistas patrocinados tinham a vantagem de fornecer seus conhecimentos, em princípio, ao Estado⁴² ou/e a coisa pública, e não à pessoa que os servia temporariamente. Sua estabilidade, como Claude Nicolet (1976, p. 14)⁴³ coloca, contrastava com a rotação das funções anuais de seus chefes. Mesmo que *ordo* fosse apenas uma soma aritmética de decuriões, isso implicava certa dignidade, *gradus dignitatis*, que exigia do usuário, além da competência técnica real, uma consciência e moralidade específicas (GROS, 2006, 319).

⁴¹ Cícero *De senectute* 60.

⁴² Ao nos referirmos ao termo Estado de Roma não estamos nos baseando no conceito de estado-nação contemporâneo. A República Romana se constituía em uma rede de cidades, cada qual com um grau diferente de autonomia em relação às instituições romanas (Senado, magistrados, cônsules). De acordo com Ricardo Gonçalves e Sousa, apesar das inúmeras definições de *Estado*, elaborada por diversas correntes filosóficas, jurídicas e políticas para indicar a finalidade e a causa de uma sociedade politicamente organizada, no plano teórico, foi a partir da obra de Maquiavel que o termo passou a designar uma “unidade política global”. Site *Jus*. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/38897/ciencia-politica-e-direito-da-evolucao-do-estado-desde-a-antiguidade-ate-os-dias-atuais>. Acesso em 20 de junho de 2020. Para a ordem romana trabalhamos com a ideia da *Res Publica*, ou seja, tudo aquilo que é público, que pode ser o próprio Estado, sua constituição, o interesse comum. Segundo Mendes, os romanos não tinham um nome específico para designar o seu sistema político; era simplesmente equacionado com a própria comunidade e seus interesses (MENDES, 2006, p.21).

⁴³ NICOLET, Claude. *Le métier de citoyen dans la Rome républicaine*. Edition Gallimard, 1976.

Desta forma, apesar de Vitrúvio ser um autor sobre o qual pouco se sabe, isto é, a despeito da grande limitação no número de informações, seja através daquelas dadas por ele, ou por citações posteriores que lhe foram feitas, é possível pesquisarmos e levantarmos hipóteses sobre seu meio e sobre quem ele foi. Não obstante concordemos como os estudos que apontam para o *status* de aparidor de Vitrúvio e sua tentativa de, a todo momento, exaltar a arte do arquiteto como uma profissão digna, é necessário que nos atentemos ao contato entre Vitrúvio e o Imperador Augusto, personagem a quem ele dedicou sua obra.

Segundo Baldwin (1990), é possível ver claramente o apelo de Vitrúvio a Júlio César e Augusto. Infelizmente o único pedaço aparentemente direto de uma autobiografia em *De Architectura*, o comentário do Livro I, preâm., 1, não indica muitas informações. Assim, vale a pena repetir, segundo Baldwin, que Vitrúvio não reivindica um encontro face a face com Júlio César ou Augusto. Pensamos que Vitrúvio talvez queira aumentar a importância de sua obra através dessas figuras, principalmente com o novo imperador. Ele se lembra do falecido César com genuíno respeito e apresenta uma crescente eloquência sobre sua deificação. Sobre o *Princeps*, Vitrúvio coloca “(...) continuando viva a minha afeição pela sua memória, manteve-se em ti o mesmo favor” (*De Arch.*, Livro I, preâm 1) (BALDWIN, 1990, p.434). Apesar de não termos certeza se houve um contato direto entre o arquiteto e o Imperador Augusto, mapeamos uma forte necessidade de Vitrúvio de ligar-se, mesmo que indiretamente, ao *Princeps* e à preocupação deste em modernizar a cidade de Roma.

Nesse sentido, abrimos espaço para concordar com Macsuelber de Cássio Barros da Cunha em sua dissertação *A construção do Fórum Romano de Augusto e do Templo de Mars Ultor e a obra de Vitrúvio: Repensando a Aemulatio dos Cânones Arquitetos Gregos no período Augustano (séc. I a.C./ I d.C.)*. O autor demonstra que a busca vitruviana por glória e fama imortais, relacionada ao legado e à memória, evidencia sua tentativa de se aproximar do projeto de urbanização do *Princeps*. Nas palavras de Vitrúvio, logo no início da obra:

[...] comecei a escrever estas coisas para ti, porque verifiquei que edificastes e edificas no momento presente muitos monumentos e no futuro e preocuparás com os edifícios públicos e privados, para que sejam entregues à memória dos vindouros como testemunho dos feitos notáveis (*De Arch.*, Livro I, preâm.3).

Ao longo da obra, Vitrúvio explicita sua preocupação em deixar seus conhecimentos para a posteridade “Nessas circunstâncias, exporei brevemente os difíceis termos técnicos e as proporções das partes dos edifícios, para que sejam entregues à memória” (*De Arch.*, Livro V, preâm. 1-2). Segundo Cunha, a política de Augusto voltada para a construção de monumentos

buscava unir o passado glorioso a um futuro de glórias, algo que foi percebido por Vitrúvio quando afirmou que o imperador edificou e continuaria edificando obras públicas para que fossem entregues à memória (CUNHA, 2014, p.145-148).

A obra *De Architectura* é dividida em dez livros compostos por capítulos menores (entre dez e quinze capítulos), cada livro é iniciado por um Preâmbulo, contendo as dedicatórias a Augusto, a maioria das informações biográficas sobre Vitrúvio e uma breve descrição sobre o livro.

Segundo Wallace-Hadrill (2008), ao falar sobre a construção de identidades romanas através da construção, *design* e mudanças arquitetônicas de Augusto, Vitrúvio possui um significado simbólico ao projetar uma arquitetura romana que incorpora um conjunto de valores estritos de moralidade. O arquiteto “pretende persuadir o leitor romano”, evidenciando uma *auctoritas* (autoridade) e *consuetudo* (costume) no sentido de uma identidade romana separada da grega, uma vez que Vitrúvio, ao longo da sua obra, faz a distinção entre a arquitetura grega e a arquitetura romana. Para além disso, o arquiteto mostrava-se “útil a Augusto, não por fornecer um simples manual para a construção de seus edifícios públicos, mas por fornecer um quadro conceitual dentro do qual tais construções fariam sentido, e funcionariam como parte de uma ordem maior” (WALLACE-HADRILL, 2008, p.143-148).

Aprofundando a ligação entre Vitrúvio e o imperador, bem como colocando o arquiteto sob uma ótica de escritor e pensador, McEwen evidencia um *corpus* da arquitetura profundamente conectado com a ideologia do Principado: “o corpo da arquitetura é o corpo do Império”. O argumento deste estudo foi o de que *De Architectura* foi moldada em muitos aspectos importantes por esse contexto romano específico, particularmente as circunstâncias presentes e a renovação augusta que se seguiu às guerras civis.

No capítulo de Vitrúvio sobre a origem do edifício, o fogo chama os homens selvagens juntos em um só lugar e os torna construtores (*De Arch.*, Livro II). Ao contrário de outros animais, os homens andam eretos, podem contemplar “A magnificência do mundo e das estrelas”, e são exclusivamente dotados de mãos e dedos. Assim, para Vitrúvio, o poder do fogo para renovar o mundo funciona através das mãos e dos dedos dos construtores. A arquitetura é a prova do seu poder. A renovação de Augusto significava reconstruir, e reconstruir referia-se quase inabalavelmente à pessoa do *Princeps*. Seu cuidado com a adequação dos edifícios públicos que fornecem “Garantias eminentes da majestade do império” foi o que levou Vitrúvio a escrever sobre esses assuntos para o novo governante. Arquitetura, a arte da geometria, a arte que “demonstra tudo o que as outras artes podiam alcançar”, era o passaporte para a onipresença romana e, reciprocamente, para a do novo governante (MCEWEN, 2003, p.10-11).

Por fim, acerca de sua organização, os dez livros são divididos basicamente em três partes: Edificação, *Gnomônica*⁴⁴ e Mecânica. A segunda está ligada à Astronomia (ocupando o Livro IX) e a terceira está ligada sobretudo à Física e Engenharia (Livro X). É a primeira parte, a Edificação, que diz respeito diretamente à Arquitetura, sendo mais desenvolvida ao longo de oito livros (MACIEL, 2007, p.145-146). O Primeiro Livro fala principalmente sobre a função do arquiteto e a importância de sua formação pautada na teoria e prática, ressaltando que o arquiteto deve ser conhecedor de diversos saberes. Apresenta uma definição sobre arquitetura e os princípios basilares da profissão; expõe a escolha de lugares para a cidade; lugares adequados para a construção de fóruns e templos.

O Segundo Livro faz uma descrição minuciosa dos materiais de construção e de como encontrá-los na natureza. O Terceiro Livro discute a respeito do estatuto do artista na Antiguidade e a composição de templos, traçando uma tipologia de acordo com a disposição das colunas e outras especificidades técnicas para a construção de templos, enfatizando a ordem jônica. O Quarto Livro traça com mais detalhes as diferentes ordens arquitetônicas dos templos, explicando suas origens míticas e técnicas, trata também das características dos altares de acordo com cada divindade. O Quinto Livro — que é o alvo de nossa pesquisa — dedica-se aos demais edifícios públicos que compõem a cidade, abordando a construção de fóruns, teatros, basílica, cúria e banhos públicos. Grande parte deste livro aborda a construção de teatros, percorrendo longamente sobre ressonâncias, harmonia, diferentes tipos de sons e de teatros (cômicos e trágicos). Já o Sexto Livro apresenta uma análise da arquitetura privada: as casas e suas disposições, abordando suas distinções devido à localidade geográfica.

O Sétimo Livro orienta sobre o acabamento das construções privadas, percorrendo sobre diversas etapas para se fazer pavimentos, acabamentos de paredes e tetos, trazendo técnicas usadas até então: reboco, afresco, polimento e os tipos decorativos de pinturas. O Oitavo Livro discorre sobre formas de retirada de água da natureza, sua utilidade e seu processo de distribuição para a cidade. O Nono Livro aborda os conhecimentos referentes à astronomia (signos, movimentações de astros, orbitas, fases da lua, solstícios, equinócios etc.) e a relação com a gnomônica. O Décimo, e último Livro, trata dos princípios da mecânica, seus usos civis e militares, discutindo sobre máquinas de guerra e suas características. Este trabalho se dedica principalmente à análise do Quinto Livro, em que Vitruvius busca explicar sobre a construção

⁴⁴ A palavra gnomônica deriva da palavra *gnomon*, que é o ponteiro, a haste vertical que permite a formação da sombra na superfície do relógio solar. Segundo Vitruvius (*De Arch.*, Livro IX.Pr.18), a gnomônica estuda “o comportamento dos raios do Sol no universo, através das sombras do gnômon e com que leis elas se dilatam ou contraem” (CUNHA, 2014, p.75).

da arquitetura pública, destacando vários monumentos de espaço público, entre eles, o teatro.

Percebe-se ao longo dessa trajetória, desde os primeiros estudos sobre a obra vitruviana, a partir de 1486, o interesse que este autor e sua obra despertam. Fomentou a criação de obras, comentários, excertos, traduções, sendo construído através de inúmeras interpretações e contagiado por vários estudiosos. Nas palavras de D'Agostino, Vitrúvio inovou ao escrever a obra pela tentativa de reunir em apenas um tratado as informações sobre a arquitetura de sua época, distinguindo-se de outras obras “desconexas” do período, que escreveram comentários e textos de edifícios públicos isolados ou de tratados sobre técnicas específicas da arquitetura (D'AGOSTINO, 2010, p.74).

Ler Vitrúvio significa, antes de tudo, tomar consciência dos requisitos do gênero com o qual estamos lidando, dos limites da estrutura que ele estabeleceu para si e de sua própria situação histórica. Devido à sua posição extraordinária como único sobrevivente de uma literatura técnica que deve ter sido muito extensa, Vitrúvio é para a arquitetura o que Cícero é para a retórica, seu divulgador e seu transcritor. É evidente a atmosfera de uma época a qual o *De Architectura* se insere, do primeiro triunvirato ao início do Principado, ponto crucial onde a arquitetura é a promessa de poder e adquire importância sem precedentes (GROS, 2006, p. 48). Assim, após questionarmos sobre o meio cultural desde arquiteto, uma vez que entendemos que os escritos vitruvianos e seus preceitos arquitetônicos são indissociáveis de seu contexto, desenvolveremos, na próxima parte, como Vitrúvio se dedicou a pensar e descrever os teatros romanos.

1.2 Construções de teatros sob uma ótica vitruviana: aspectos da sociabilidade do edifício teatral

“Tendo, porém, notado que não apenas te preocupas com a vida comum de todos e com a ordem do Estado, mas igualmente te empenhas na oportunidade dos edifícios públicos, porque a Cidade não foi apenas engrandecida, através de ti, com as províncias, mas também a dignidade do Império foi sublinhada com a egrégia autoridade dos edifícios públicos”.

Vitrúvio, De Architectura., Livro I, preâm., 2.

Entendemos que *De Architectura* foi uma das poucas obras em que se discutiu, de forma mais profunda, as normas arquitetônicas do período, por isso acreditamos que este texto nos auxilia a compreender melhor o espaço romano. Assim, nesta segunda parte, tencionamos primeiramente mostrar quais foram as normas vitruvianas elaboradas para a construção dos teatros. Posteriormente, traremos à tona certas discussões e problematizações acerca do uso real destas normas nos monumentos do período. Daremos ênfase às recomendações de Vitrúvio que associam as estruturas físicas do teatro romano a uma melhor presença e movimentação dos espectadores neste espaço.

Logo no início da obra *De Architectura*, exposto na citação acima, além de exaltar o Imperador Augusto, Vitrúvio expõe a preocupação do *Princeps* com a edificação dos monumentos públicos e, por conseguinte, com a construção de uma cidade digna deste novo período. Por volta do ano 28 a.C. Augusto iniciou um ambicioso empreendimento de construções urbanas, ligando seu nome e sua memória aos inúmeros prédios públicos e à realização de celebrações e jogos, tal como colocado por sua *Res Gestae*.⁴⁵

Como discutimos anteriormente, partindo do recorte temporal circunscrito entre 47 e 25 a.C., o tratado, apesar de ter sido dedicado a Augusto, relata com maiores detalhes apenas o início deste projeto de renovação arquitetônica. O grande volume de monumentos construído por Augusto, a demanda por artistas qualificados e as propriedades quase milagrosas do concreto pozolânico trouxeram mudanças aos antigos modos de construção, em uma escala que Vitrúvio visualizou apenas em seu momento inicial (TAYLOR, 2013, p.7). Entretanto, os empreendimentos augustanos, alcançaram uma escala urbana inédita, dinamizaram o papel do arquiteto, e esse novo estatuto profissional repercutiu em inúmeros comentários ao longo do tratado (LABTRI, 2010, p.10).

Ainda segundo Gros, vários trechos dos preâmbulos dos Livros III, IV, V e VI mostram que, no momento em que a arquitetura estava em foco e se tornava, mais do que nunca, um verdadeiro programa governamental, Vitrúvio considerou a necessidade de fornecer, de acordo com o serviço que assumiu por toda a vida, um arquivo mais completo possível. Dito de outro modo, “ele expressa essa urgência em termos que procedem do reflexo de um profissional e definem um dever real” (GROS, 2006, p. 12-13)

Ao descrever os monumentos públicos no Livro V (*De Architectura*), Vitrúvio discute sobre o Fórum, a cúria, a basílica e as termas públicas. Em geral, cada capítulo trata de um monumento e de suas propriedades. Porém, ao descrever o teatro, o arquiteto discorre sobre o

⁴⁵ *Res Gestae Diui Augusti*, XXI e XXII.

tema por sete capítulos (mais da metade do Livro V, que possui doze capítulos). Desta forma, Vitrúvio parece muito preocupado em explicar os preceitos arquitetônicos relacionados à construção dos teatros.

O teatro, em Roma, assim como os teatros gregos, assumiu um papel significativo a partir do período Helenístico. Com os planos expansionistas romanos, o teatro se configura como ferramenta de divulgação dos ideais relativos à urbanidade. O espetáculo dramático acaba assumindo uma ligação cultural entre Roma e as novas terras anexadas. Além disso, reafirma a cultura clássica, principalmente, em relação à literatura e música. Mais tarde, os teatros e anfiteatros, tornam-se cenário de pelejas envolvendo gladiadores, batalhas navais, peças teatrais e outros espetáculos (LABTRI, 2010, p. 10). O edifício teatral estava cada vez mais ligado à sociedade romana, sobretudo em virtude da anexação do Mediterrâneo oriental, colocando-se como umas das principais manifestações culturais do império, desenvolvendo a ideia, especialmente no período do Principado, de que toda *civitas* digna deveria contar com pelo menos um teatro (SILVA, 2015:254; BARNES, 1996, p. 121).

“Mirando-se de início nos teatros gregos da época helenística, os teatros romanos, ao se multiplicar em fins da República, apresentarão algumas inovações importantes em termos arquitetônicos” (SILVA, 2015, p. 255). A construção do Teatro de Marcelo, assim como a maioria dos teatros romanos, não foi realizada em uma encosta elevada, foi efetivada em um lugar plano, sustentada por vigas e arcos formados por galerias que davam acesso aos assentos (GRIMAL, 1978, p.24). Os degraus da *cavea* foram divididos em várias zonas – *maenina* (*ima*, *media* e *summa cavea*) – separadas por espaçosas passagens – *praecitionses* – divididas radialmente em *cunei*⁴⁶ por lances de degraus – *scalaria*. A *cavea* é frequentemente coroada por uma galeria coberta, o *porticus* na *summa cavea* (ROSSETTO; SARTORIO, 1994, p.13-137).

Se houvesse a presença do coro, este atuava no palco elevado junto aos atores, enquanto a *orchestra*, anteriormente reservada ao coro e com um formato circular nos teatros gregos, foi reduzida a um semicírculo. Neste espaço, assentos eram destinados aos espectadores mais ilustres de Roma, como senadores, membros da *domus* (casa) imperial; e no caso dos teatros locais, aos decuriões e seus familiares (SILVA, 2015; BROTHERS, 1989; GRIMAL, 1978).

Como dito anteriormente, a *cavea* (Fig.2.A) era representada como um semicírculo que se expandia ainda mais para incluir a *tribunaria* (duas plataformas levantadas, reservadas para os pretores e convidados honoríficos) (Fig.2.14). A *orchestra* (Fig. 2.C) estava a uma curta distância do *frons pulpitem* (Fig.2.18), alinhado ao eixo do *aditus maximus* (Fig.2.15). O palco

⁴⁶ Seção de assentos divididos verticalmente iníem forma de cunha no teatro romano. Disponível em: <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm>. Acesso em 28 de maio de 2019.

com as basílicas laterais (as quais se assemelhavam a uma torre, serviam como vestíbulos dos teatros e continham aberturas para acesso ao palco) e a zona do *post scaenam* pareciam estar estruturados para se adaptarem às contingências da situação topográfica, bem como para outras necessidades funcionais.

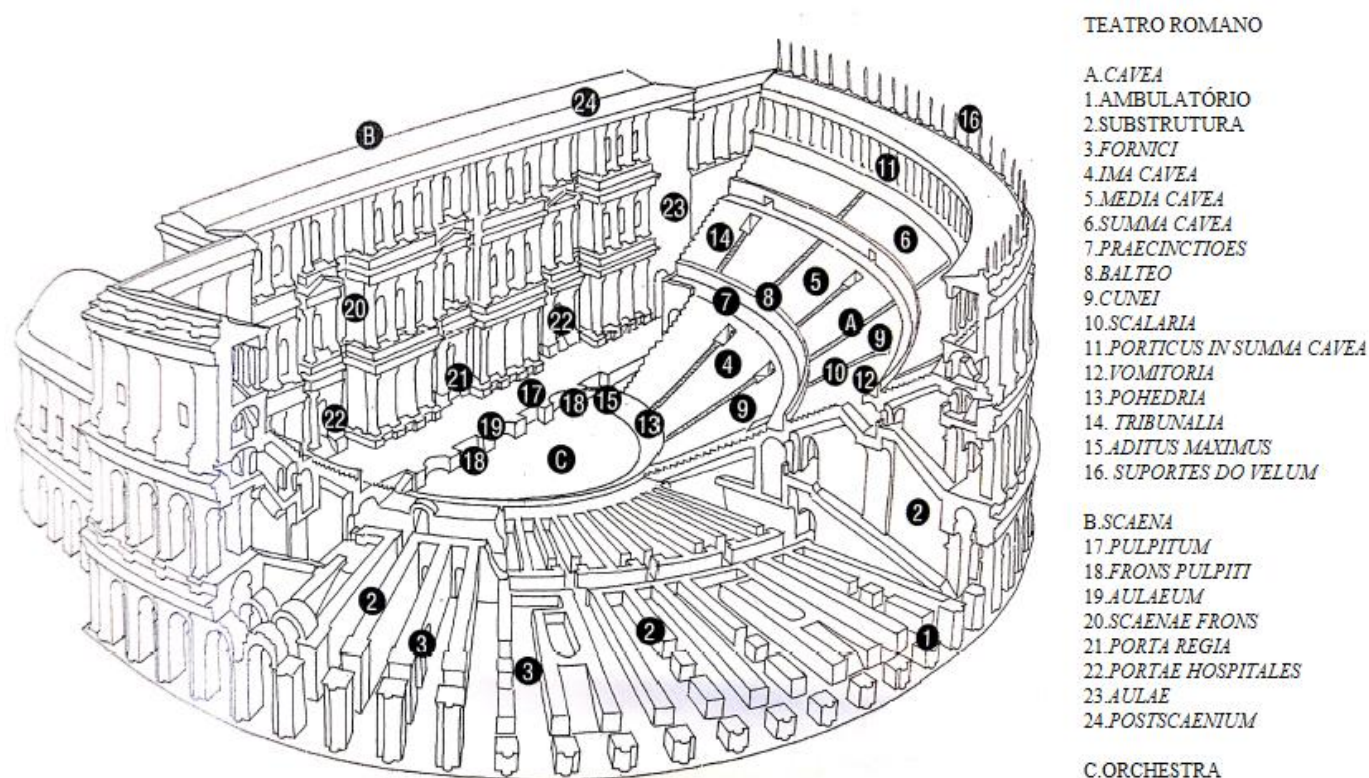
O palco do teatro romano, *pulpitum* (Fig.2.17), era mais comprido e profundo que o *proskénion*⁴⁷ helenístico, situando-se no diâmetro das arquibancadas, a *cavea*, e rebaixado ao nível da *orchestra*. A parede atrás do palco embelezava-se mais, vindo a ser o que os arquitetos romanos chamavam de *frons scaena* (Fig.2.20), a fachada da *scaena* (Fig.2.B). Esta fachada, conhecida através de vários exemplos do período imperial, apresentava determinadas partes obrigatórias, devendo comportar três portas: a entrada central, chamava porta real (*valva regia/porta regia*) (Fig.2.21) porque supostamente estava reservada à realeza ou ao ator principal; e as portas laterais, chamadas de portas dos hóspedes (Fig.2.22). A fachada do palco compreendia ainda vários pisos, perfurados de nichos, era, ademais, guarnecida por uma série de colunas e de diversos pavilhões,

A ornamentação da *scaenae frons*, em sintonia com o gosto romano por uma decoração mais sofisticada, exibia inúmeros rebuscamentos, incluindo revestimento com pedras coloridas, instalação de frisos esculpidos e construção de nichos (*cellae*) (Fig.2.19) nos quais eram depositadas estátuas dos deuses, do imperador ou de personagens ilustres” (SILVA, 2015, p.255).

O palco era geralmente coberto por um telhado para melhorar a acústica. Ao lado da *scaena*, havia salas como as *parascaenia* ou *aulae* (Fig. 2.23) que serviam a vários propósitos. Por trás da fachada, encontravam-se diversos quartos de utilidades para os atores, chamados de *postscaenium* (Fig.2.24). Atrás, por vezes, existia o *porticus postscaenium*, usado pelos espectadores durante intervalos, ou em caso de chuva. O teatro romano podia ser coberto por um *velum* (Fig.2.16), seus postes de sustentação estavam arrojados em mísulas ao longo da cornija da parte superior do teatro (ROSSETTO; SARTORIO, 1994, p. 136-137).

⁴⁷ Uma espécie de palco superior no teatro grego. Em alguns casos havia um segundo patamar (*episkenion*), que transformava o teto do *proskénion* em um palco. Disponível em: <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/proskénion.jpg>. Acesso em 1 de maio de 2020

Figura 2 - Estrutura geral do teatro romano



Seguindo um rigor geométrico, Vitruvius inicia os procedimentos matemáticos a partir da confecção da planta,

Esta tem como ponto de partida a circunferência, mas as prescrições variam segundo os exemplares gregos e romanos. No caso romano, quatro triângulos equiláteros igualmente espaçados vêm inscritos na circunferência. Os vértices dos triângulos fixam as diretrizes para o dimensionamento dos diferentes espaços que compõem o edifício. Dessa maneira são definidos os ambientes básicos da edificação: o palco (*pulpitum*), local onde ocorre a representação teatral; a orquestra, sítio que abriga os músicos; os cúneos (*cunei*), estrutura para acolher a plateia (LABTRI, 2010, p.49).

Vitruvius procura deixar muito claro quais eram as diferenças entre as composições dos teatros grego e romano, mesmo que estas guardassem muitas relações em comum, “os procedimentos utilizados na elaboração da planta, ainda que se baseiem na circunferência, derivam, no caso grego, do emprego do quadrado equilátero, e não do triângulo” (LABTRI, 2010, p.50). Assim, o teatro grego possuía uma orquestra mais ampla, o palco tinha menor dimensão, as zonas de circulação eram distintas, entre outros aspectos. Sobre o teatro romano, Vitruvius destaca,

[...] o palco⁴⁸ será mais amplo que no teatro grego, porque todos os artistas⁴⁹ representam na cena, ficando na orquestra os lugares destinados às cadeiras dos senadores. E a altura do estrado de representação não deverá ter mais de cinco pés, para que todos que estejam na orquestra possam observar os gestos dos atores (*De Arch.*, V, 6, 2).

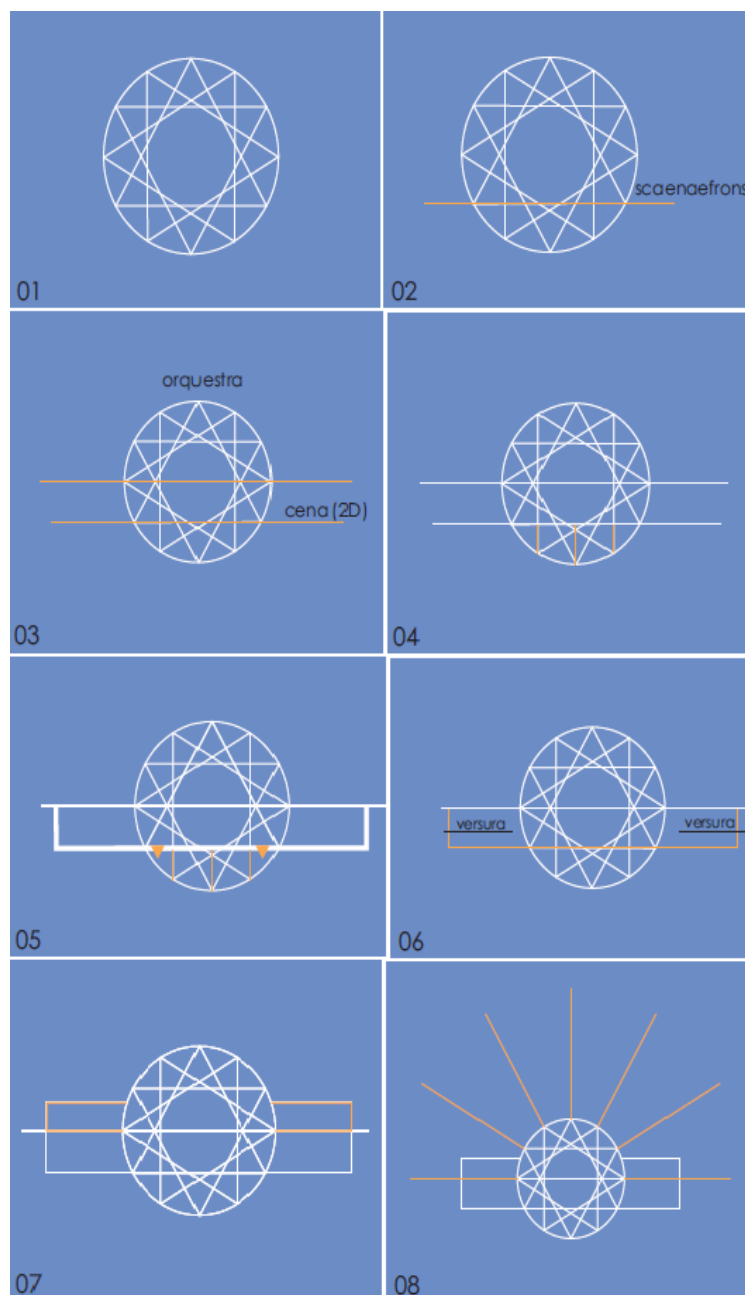
Após a circunferência (fig. 3.1), a aresta do triângulo próximo à cena determinava o local para a fachada do palco, a *scaenae frons* (fig. 3.2). Após demarcar o palco e a *orquestra* (fig. 3.3), os três vértices, além da linha da *scaenae frons*, determinavam a porta régia (centro) e as dos hóspedes (laterais) (fig. 3.4). Ao lado das portas dos hóspedes se encontravam os *periaktoi*, mecanismos giratórios triangulares (fig. 3.5). Fechando as cenas, abertas para o palco, ficavam as *versuras*, as portas que davam acesso aos bastidores (fig. 3.6). Os dois acessos para a orquestra estavam alinhados com as extremidades do palco (fig. 3.7). Por fim, eram traçados os doze vértices dos triângulos inscritos na circunferência, sete eram destinados à plateia, indicando os acessos e as escadas (fig. 3.8).

Sobre as arquibancadas, Vitruvius recomendava que os degraus da bancada, onde se apoiam os assentos, não tivessem menos de um pé e um palmo de altura, nem mais que um pé e seis dedos. A sua largura devia ser determinada de modo que não ultrapassasse dois pés e meio, nem estivesse aquém de dois (*De Arch.*, Livro V, 6,3). Os caminhos para os acessos à arquibancada deveriam ser paralelos à linha da circunferência, articulados com as escadarias que convergiam para os vértices dos triângulos. Deste modo, era possível a comunicação entre os vários trechos de assentos da plateia e as vias de circulação verticais. O ingresso ao interior do teatro, além dos caminhos que levavam diretamente à orquestra, também se dava pelas escadarias que partiam da arcada térrea exterior (Fig. 4) (LABTRI, 2010, p.54).

⁴⁸ *Pulpitum*: espaço de representação propriamente dito e equivalente a *scaena*, tomando esta em sentido estrito. Em um sentido claro a *scaena* é um conjunto de *proescaenium*, *pulpitum* e *scaenae frons*. Vitruvius refere-se quase sempre ao estrado de representação ou palco de *pulpitum*. A *scaenae frons*, a construção em fachada de dois ou três andares com estátuas e decorações arquitetônicas no âmbito das cenas trágicas, cômicas e satírica, chama-se também, simplesmente, de *scaena*.

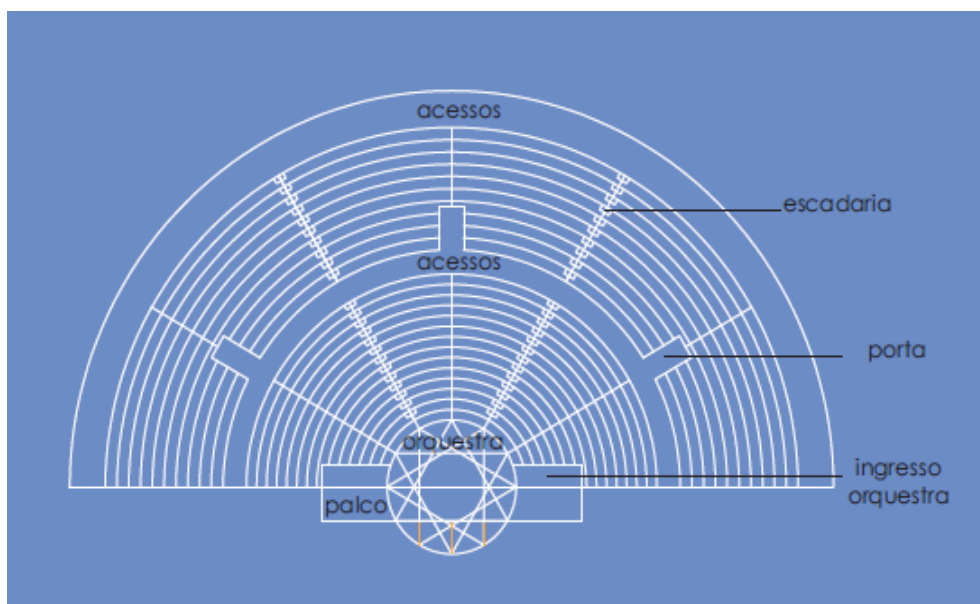
⁴⁹ *Artifices*: *artifex* é todo aquele que exerce uma arte, seja ele escritor, artistas, operário. Aqui o termo é aplicado a atores, porque exercem a arte de representação. No entanto, ao discursar sobre o teatro grego, Vitruvius também distingue, os *artifices* dos *atores* (cantores e artistas cênicos).

Figura 3 – Formação da planta do Teatro Romano por Vitrúvio



Fonte: Modelos de Vitruvius. *Estudo de projeto e análise de edifícios antigos prescritos por Vitruvius em seu De Architectura*. Pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Modelos Tridimensionais da FAU-USP. Coord. Prof. Dr. Mario Henrique Simão D'Agostino. p.53.

Figura 4 – Planta baixa do Teatro Romano por Vitrúvio

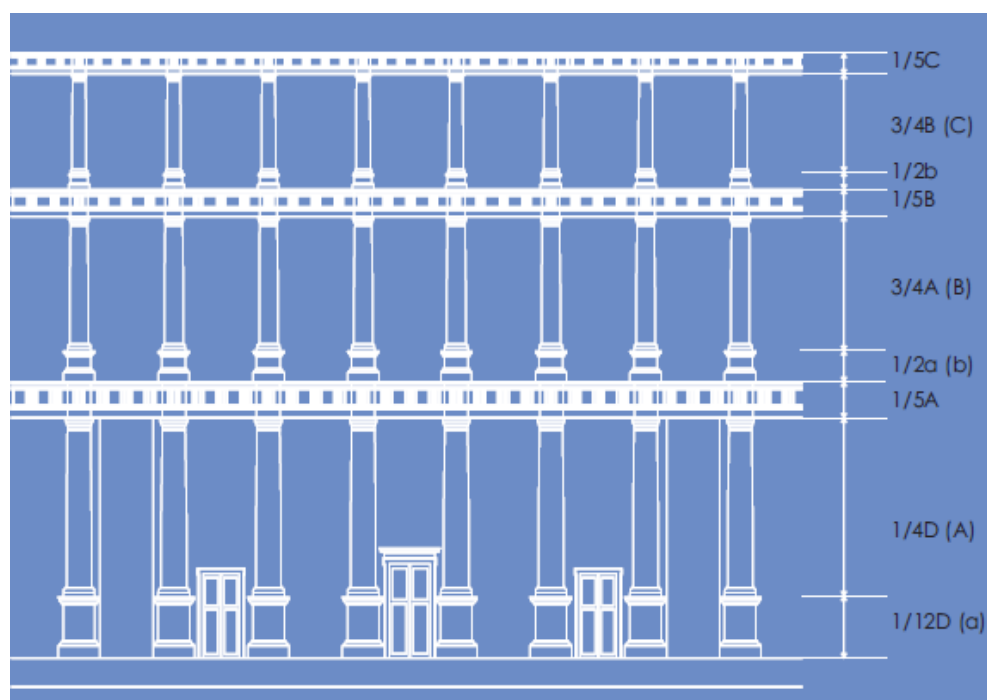


Fonte: Modelos de Vitruvius. *Estudo de projeto e análise de edifícios antigos prescritos por Vitruvius em seu De Architectura*. Pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Modelos Tridimensionais da FAU-USP. Coord. Prof. Dr. Mario Henrique Simão D'Agostino. p.54

Para *scaenae frons* Vitruvius determina três níveis sobrepostos de colunas adossadas ao muro. No primeiro nível, as colunas deveriam se apoiar nos Pódios, que possuíam uma altura equivalente à duodécima parte do diâmetro da orquestra. Já as colunas deveriam ter a altura da quarta parte do diâmetro citado. Os entablamentos, por sua vez, recomendavam-se que tivessem a altura da quinta parte da coluna. Os entablamentos, por sua vez, recomendavam-se que tivessem a altura da quinta parte da coluna. No nível superior, deviam estar os pedestais, com a metade da altura do pódio. A altura do segundo nível era equivalente a três quartos das colunas inferiores, sendo a altura do entablamento igual ao nível anterior. O terceiro devia seguir o modelo do nível anterior (Fig. 5) (*De Arch.*, Livro X, 6, 6; LABTRI, 2010, p.55).

Sobre a real utilização dos preceitos vitruvianos na construção dos monumentos do período em que a obra foi escrita, Ricardo Mar, em seu artigo *Vitruvio y La Tipología de Los Teatros Augústeos, um problema de interpretación histórica* (1994), expõe que a obra *De Architectura* destaca sua transcendência na arquitetura e arqueologia romanas. Logo, o citado estudioso considera esta obra relevante para inúmeros debates e estudos, mas defende a existência de uma obscuridade relacionada à aplicação das normas vitruvianas na arquitetura de seu período. Em relação aos teatros, Mar coloca que o texto de Vitruvius não se insere como uma declaração que nos ajude a entender a tipologia dos teatros, nem seu processo projetual.

Figura 5 - Composição da *scaena frons* no Teatro Romano por Vitrúvio



Fonte: Modelos de Vitruvius. *Estudo de projeto e análise de edifícios antigos prescritos por Vitruvius em seu De Architectura*. Pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Modelos Tridimensionais da FAU-USP. Coord. Prof. Dr. Mario Henrique Simão D'Agostino. p.54

Ainda segundo o artigo, o problema é mais geral. Outros estudos, sobre a arquitetura religiosa augustana, de Pierre Gros (1976) e sobre o Foro de Augusto, de Paul Zanker (1968), indicam uma separação entre a teoria vitruviana e a prática arquitetônica de seu tempo. Apesar disso, alguns historiadores situam Vitruvius como um último exemplo de arquiteto que carregava uma tradição helenística do século II a.C. Uma tradição que havia contribuído, com certos elementos, na transformação de uma imagem monumental da *Urbs* (GROS, 1973 *apud* MAR, 1994, p.38). Algumas incongruências nas normas arquitetônicas⁵⁰ do *De Architectura* deixam em evidência, para Mar, que Vitruvius era mais um estudioso de manuais que reelaborava um conjunto de textos helenísticos com a intenção de unificá-los.

⁵⁰ Por exemplo, ao estabelecer a ordenação dos pórticos nos templos, a sequência de relação entre as intercolúnias e a altura da coluna apresenta uma descontinuidade que reflete na superposição de sistemas compositivos nos coincidentes. Frente a descrição de uma ordem geral que enlaça a definição dos templos *picnostilo*, *diastilo* e *areostilo*, Vitruvius propõe a definição do *eustilo*, com uma justa distribuição de intervalos, que não é intercalável com os anteriores. A direta referência a Hermógenes como inventor do estilo *eustilo* faz pensar em um sistema enunciado nos parágrafos anteriores que procede de uma fonte helenística diferente, sem que Vitruvius chegasse a integrar ambos os exemplos em um sistema único. Um segundo exemplo está constituído pelas contradições que se produzem ao calcular a altura do capitel jônico (*De Arch.*, Livro III, 5, 7-8) (GROS 1975, p. 996 *apud* MAR, 1994, p. 38-39). O método proposto apresenta lacunas que impedem de resolver seu traçado completamente. Problemas também encontrados por autores que trataram de reconstruir o processo do desenho, como por exemplo R. Carpenter (1926, p. 262, fig. 3), W. Hopfner (1969) e H. Plommer (1970).

Sobre os teatros romanos, o autor ainda considera que não é possível continuar os estudos do século XVIII, focados na aplicação mecânica das normas vitruvianas e alheios ao contexto histórico. Segundo alguns historiadores, o contexto histórico deste tratado estaria mais ligado aos preceitos helenísticos, do que propriamente aos teatros construídos a partir do final do I século a.C. Mar, ainda opina que a os avanços nos últimos 50 anos advindos da investigação histórica e arqueológica demonstram uma tipologia construtiva teatral não linear, entre os anos finais da República e início do Principado. Ou seja, Mar critica o molde único imposto por Vitrúvio no Livro V no que diz respeito à estrutura teatral.

Segundo Mar, Vitrúvio em realidade tratava de construir um manual “global” da arquitetura. Sua originalidade consistiu em ordenar, pela primeira vez, um conjunto coerente e sistemático dos aspectos da realidade arquitetônica. Frente a outros tratados anteriores que haviam unicamente se ocupado de aspectos parciais, Vitrúvio intentou construir uma doutrina global da arquitetura. Seu único problema foi ter planteado suas bases práticas a partir de bases teóricas (MAR, 1994, p.42).

De acordo com McEwen, a autoridade do texto vitruviano não escapou do intenso rebaixamento que os textos antigos sofreram entre século XVII e XVIII na Europa. Este rebaixamento está situado na polêmica sobre a oposição antigo/moderno, surgida a propósito da ciência, da literatura e da arte, e que manifestou uma tendência à reviravolta da valorização do passado: antigo tornou-se sinônimo de superado, e moderno de progressista (LE GOFF, 1990, p.15). Até o final do século XVIII, o olhar sobre *De Architectura* mudou de uma fonte de investigação sobre a arquitetura clássica, para uma fonte que passava a ser frequentemente criticada por apresentar desinformação e incongruência sobre o tema,

As regras historiográficas subjacentes ao recente ressurgimento dos estudos vitruvianos entre os classicistas e arqueólogos clássicos, no continente europeu, continuam a se enquadrar nessas diretrizes essencialmente positivistas, apresentadas inicialmente diante de uma audiência hostil por Claude Perrault, no final do século XVII. Perrault afirmou que o estudo legítimo de textos antigos, como o de Vitrúvio, deveria verificar “a verdade daquilo com que o texto lida” do que uma tentativa de descobrir o “verdadeiro sentido” do texto (MCEWEN, 2003, p.2).

Ancoradas nesta premissa fundamentalmente moderna, as investigações acadêmicas dos classicistas, realizadas durante os últimos 35 anos, de fato resultaram em uma avaliação muito mais detalhada daquilo com que *De Architectura* lida. Embora ainda seja pouco, sabemos mais sobre o próprio autor, uma vez que há variados trabalhos, como por exemplo dos estudiosos alemães e especialmente de Burkhardt Wesenberg, que lidam com a natureza, a operabilidade

e origens helenísticas de seus esquemas proporcionais⁵¹. Entre outros trabalhos estão os de Elisa Romano, que explorou suas influências literárias e o ambiente cultural em sua obra *La capanna e il tempio: Vitruvio o dell'architettura* (1987); de Louis Callebat⁵², que examina sua linguagem e de Philippe Fleury⁵³, que comenta a mecânica encontrada no Livro X. Também recente entre as traduções modernas está o trabalho em dois volumes de Antonio Corso e Elisa Romano, extensivamente comentado e conduzido sob a direção de Pierre Gros (MCEWEN, 2010, p.2).

Já o trabalho de Pierre Gros tem variado⁵⁴, mas seu principal eixo consiste na preocupação de uma leitura do *De Architectura* em termos de especificidade da prática de construção na República tardia e início do Império. Gros, ao contrastar a variedade e a inventividade do trabalho arquitetônico construído no período augustano com as prescrições geralmente unitárias⁵⁵ estabelecidas no Tratado, concluiu que o projeto de Vitrúvio era mais normativo, motivado pelo desejo de sistematização racional. Segundo o arqueólogo, a obra não tem o objetivo de estabelecer uma manual sistemático para os praticantes, nem inteiramente tornar a arquitetura uma arte liberal adequada como a retórica, como Frank E. Brown⁵⁶ discutiu trinta anos atrás (MCEWEN, 2010, p.4).

Gros afirma que *De Architectura* e sua parte normativa devem ser entendidos em termos de valores específicos para o tempo e lugar de sua escrita. Retomando a discussão sobre a possível atividade profissional de Vitruvio, sabemos que o valor do conhecimento e da especialidade em algum campo na sociedade romana possuem parâmetros diferentes dos contemporâneos. O conhecimento que ligamos às várias atividades científicas (medicina, biologia, história, astrofísica) não possuía o reconhecimento ou autoridade de alguma forma. O que os romanos valorizavam acima de tudo eram as honras (*honores*), que era a recompensa pelo serviço público.⁵⁷ Ou seja, Vitrúvio não buscava como especialista elevar sua técnica com o objetivo de legitimar o novo *status* de sua profissão, mas estava mais direcionado a expor um

⁵¹ Die Bedeutung des Modulus in der vitruvianischen Tempelarchitektur." *Le projet de Vitruve*, 1994. Rome.

⁵² Callebat, Louis. "La prose du De architectura de Vitruve". ANRW II 30.1, 1982; "Rhétorique et architecture dans le De architectura de Vitruve". *Le projet de Vitruve*, 1994, Rome

⁵³ Fleury, Philippe. 1993. *La mécanique de Vitruve*. Caen.

⁵⁴ Podemos perceber, através dos artigos e ensaios reunidos na publicação *Vitruve et La Tradition des Traités D'Architecture, Fabrica et Ratiocinato* (2006) pela *Publications del École française de Rome*, que os estudos de Pierre Gros abordam vários assuntos e aspectos do Tratado de Vitrúvio. Este historiador e arqueólogo investiga desde as relações numéricas apresentadas por Vitrúvio em seus modelos arquitetônicos como também investiga a Basílica de Fano, única estrutura que o arquiteto afirmou construir. Como demonstramos em nosso trabalho, a construção do teatro a partir de uma ótica vitruviana também foi analisada por Gros.

⁵⁵ Por exemplo, Vitrúvio estabelece um único modelo para o edifício teatral (seja romano ou grego) ou para outras tipologias arquitetônicas, como termas ou cúrias. Este modelo unitário é um dos aspectos criticados em relação às normas arquitetônicas de Vitrúvio.

⁵⁶ Brown, F. E. 1963. *Vitruvius and the Liberal Art of Architecture*. Bucknell Review 11.4, p.99–107.

⁵⁷ Comentamos com mais profundidade os estudos de Pierre Gros no ponto 1.1.1 desta dissertação, p.39-40.

serviço de nível diferenciado, um serviço que iria além da efetuação da sua carreira.

Caminhando pelo mesmo segmento, Rabun Taylor em *Roman Builders, A Study in Architectural Process* (2003), descreve a obra vitruviana mais como uma tentativa didática do que normativa das práticas da arquitetura romana: “Não foi concebido como um manual para arquitetos que trabalham, mas sim como um trabalho que expõe as virtudes da arquitetura para clientes e outros não especialistas [...]”. Ou seja, a obra vitruviana estava mais destinada aos patronos interessados em investir na construção de monumentos, sendo apenas um produto de leitura e de pesquisa.

De nossa parte, podemos até concordar com Gros no que tange ao fato de que o objetivo de Vitrúvio com a publicação da sua obra não foi propriamente uma tentativa de legitimar sua profissão, ou de fazer um texto puramente técnico destinado aos arquitetos. Percebemos, através de seus estudos, a importância de se considerar e dar relevância ao momento e tempo em que a obra foi produzida. Até mesmo porque Vitrúvio não esperava que o *Princeps*, ou quem lesse sua obra, se tornasse um construtor no sentido concreto, graças aos seus preceitos. Porém não concordamos que este elemento não técnico dos preceitos vitruvianos, e consequentemente a crítica às suas incongruências arquitetônicas, ou à construção de um único modelo, desvalorize, de acordo com Ricardo Mar, os conceitos de espaço que Vitrúvio compõe para a estrutura teatral. Defendemos a ideia de que, apesar de não haver muitos edifícios do período essencialmente vitruvianos, o olhar do arquiteto oferece muitas contribuições sobre o estudo espacial de um edifício - principalmente na questão do teatro romano.

Nas palavras de Frank B. Sear, em seu artigo intitulado *Vitruvius and Roman Theater Design* (1990), poucos teatros romanos foram concebidos como descreve Vitrúvio e várias foram as tentativas de deduzir o que os arquitetos romanos de fato fizeram nos teatros. Porém, segundo o autor, tal percepção não é totalmente válida. Em contraposição à ideia de uma limitação do Tratado, o teatro vitruviano é apreciado em seu contexto histórico e a conclusão é de que as normas construtivas dos arquitetos do início do Principado não abandonaram os métodos de Vitrúvio, mas passaram por modificações.

De acordo com David B. Small em sua obra *Studies in Roman Theater Design* (1983), os arquitetos continuaram a utilizar o método de Vitrúvio quando tratavam de projetar as escadas da *cavea*, mas o abandonaram ao desenvolverem o palco. Sear discorda de tal ideia e sugere que há maneiras pelas quais as evidências arqueológicas podem ser conciliadas aos métodos vitruvianos. Assim, em seu artigo, Sear sugere testar suas proposições examinando os teatros que deveriam ser familiares aos de Vitrúvio. Porém, tal processo, segundo Sear, é mais complicado do que parece à primeira vista. Os teatros permanentes em Roma foram banidos

por decreto do Senado, até Pompeu construir e dedicar um teatro a si, durante seu segundo consulado em 55 a.C. (SMALL, 1983, p.55-58 *apud* SEAR, 1990, p.249).

Muitos teatros latinos apresentaram características essenciais de um teatro romano dos finais da República, tais como um palco baixo, colunas nas *scaena frons*⁵⁸, e um *aditus maximi*⁵⁹ abobado, conectando a *scaenae* com a *cavea*. Teatros latinos, como o de Túsculo (primeira metade do século I a.C.), são deste tipo, assim como o Teatro de Pompeia, que foi remodelado ao longo das linhas similares. Segundo Sear, é sobretudo contra esses e outros teatros republicanos que o método vitruviano deveria ser testado (SEAR, 1990, p.250).

Os estudos de Small procuram examinar até que ponto alguns teatros romanos seguem os métodos vitruvianos. Para isto, o autor baseia-se em três características do teatro romano de Vitruvius: a posição do *aditus maximi*, da *scaenae frons* e os espaçamentos das portas⁶⁰ (1983, p.57). Porém, na lista presente, segundo Sear, apenas três teatros têm as características mais próximas do *De Architectura*: o teatro de Túsculo, Óstia e de Alba *Fucens*. Nos três, a *scaenae frons* está na norma vitruviana. No caso de Óstia e Alba F. não há evidência para a posição das três portas, enquanto no teatro de Túsculo as portas estão mais espaçadas do que o prescrito.

Segundo Sear, talvez seja um erro procurar um teatro perfeitamente vitruviano. O próprio Vitruvius esperava desvio de suas normas, falando abertamente sobre isto:

É evidente que nem todos os teatros poderão corresponder a todas as regras e efeitos, mas convém que o arquiteto considere quais as proporções que é necessário seguir para atingir a comensurabilidade e como adaptar à natureza do local ou às dimensões da obra. Com efeito, há coisas que é necessário executar com as mesmas dimensões quer no grande teatro, por causa do uso, como sejam os degraus, as zonas de circulação os pódios, os acessos, as escadas, os estrados de representação, os balcões⁶¹ e outras poderão surgir onde a necessidade obriga a afastar da comensurabilidade, a fim de não se impedir o uso. Do mesmo modo, se a exiguidade de materiais originar a falta de mármore, madeira e outras coisas que se preparam para a obra, não será descabido diminuir ou acrescentar, desde que tal se faça não em demasia, mas com bom senso. O que se conseguirá se o arquiteto for experiente e não destituído de expedito engenho e inteligência (*De Arch.*, Livro V, 6-7).

Isto talvez sugira que Vitruvius estava fornecendo uma geometria subjacente para o

⁵⁸ Parede frontal da *scaenae* (Cena do teatro, atrás do palco. Era uma parede arquitetônica que se erguia à altura da *cavea* que reproduzia normalmente a fachada de um palácio). Disponível:

<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm>. Acesso em: 26 de jan. 2019.

⁵⁹ A entrada mais importante do teatro romano, leva diretamente à *orchestra*. Localizada entre a *cavea* e a *scaenae*. Disponível: <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm>. Acesso em: 26 de jan. 2019.

⁶⁰ Portas presentes na *scaenae frons*: *valva regia* (porta central) *porta hospitales* (portas laterais à porta central). Disponível: <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm>. Acesso em: 26 de jan. 2019.

⁶¹ *Tribunalia*: balcões dispostos sobre os *itinera* de acesso à *orchestra* e destinado aos assentos dos magistrados e tribunos, nos extremos da *cavea*. C.f. V, 1, 8.

design dos teatros romanos e que estava ciente de que poucos teatros caberiam perfeitamente nas descrições. E segundo Sear, ainda que houvesse mudanças relacionadas ao tamanho da *orchestra*, à distância entre esta e o palco e a duplicação da *scaenae frons*, haveria a utilização das normas vitruvianas quando se tratava de colocar as escadarias na *cavea* (SEAR, 1990, p.253). Além disso, deve-se lembrar que a escrita *De Architectura* se encontra próxima a Júlio César e se insere no momento de transição entre os teatros provisórios e a arquitetura teatral de materiais mais maciços. É interessante observar a percepção de Vitruvius em relação a esta tipologia de monumento: o arquiteto parece prever a importância que o edifício teatral obteve no período de Augusto, momento que testemunhou notáveis desenvolvimentos arquitetônicos, em especial, no *design* de teatros.

Vale destacar que a obra aponta apenas a visão de um único arquiteto do período. Outro arquiteto, mesmo na contemporaneidade, sem dúvidas possui uma concepção diferente para os teatros. Deve-se enfatizar que, segundo Sear, seus procedimentos merecem tal atenção, considerando que a sua obra é a única evidência literária que temos para o processo de construção dos teatros (SEAR, 1990, p.258). Consideramos que Vitruvius não teria a capacidade de reunir em seu tratado todos os modelos e parâmetros arquitetônicos, mesmo que sua obra fosse original neste sentido.

Desta forma, apesar da planta do teatro romano exposta por Vitruvius possuir problemáticas quanto a sua real utilização, entendemos que o arquiteto ainda explora conceitos importantes acerca do espaço teatral ao longo do Livro V, dos capítulos 3 ao 8. Sua primeira fala diz respeito à localização em que os teatros deveriam ser construídos, evidenciando a importância da escolha de um bom local,

Uma vez estabelecido o foro, deve-se escolher para o teatro o lugar mais saudável possível, para a realização dos jogos nos dias festivos dos deuses imortais, de acordo com que já foi escrito no Livro 1 acerca da salubridade na localização dos recintos das cidades. Quando há jogos, os que se encontram sentados com suas mulheres e filhos, deleitados os corpos imóveis com o prazer do espetáculo, apresentam suas veias expostas, nas quais penetra o sopro dos ventos que procedem de regiões palustres e de outros lugares doentios, infundindo nos corpos exalações nocivas. Por isso, se o local do teatro for escolhido com cuidado, evitam-se as doenças (*De Arch.*, Livro V, 5).

Para além da necessidade de uma localização conveniente à boa estrutura do monumento, Vitruvius também parece associar o local à presença do público neste espaço teatral, mostrando uma preocupação sobre a presença dos inúmeros romanos. Após esta citação, Vitruvius irá explicar a exposição solar do teatro, recomendando que o monumento não receba impulsos dos ventos do sul, uma vez que quando o sol enchesse a *cavea*, o ar fechado

“movendo-se por si próprio, cresta e queima, ardente, esvaindo a humidade dos corpos” (*De Arch.*, Livro V, 3, 2-3) — E que para evitar isto ao máximo, recomenda escolher lugares salubres.

Segundo Gilvan Ventura da Silva, a História do Corpo é um campo de estudos que procura compreender o modo como homens e mulheres se relacionam e as estratégias de poder que disciplinam e moldam a matéria corporal. Ventura enfatiza que suas investigações incluem para além das relações de gênero e impulsos sexuais, também a própria concepção da sociedade “tomada aqui no seu sentido de *corpo político*”; as estratégias de intervenção de Estado sobre a estrutura corporal de seus membros, e os processos de ocupação/construção/apropriação de lugares (2016, p.200-201). Nesse sentido, o citado autor evoca a associação entre a História do Corpo e a História da Arquitetura e do Urbanismo, e até certo ponto, com a Arqueologia,

(...) importa reconhecer que o espaço, tomado aqui no sentido de condição de possibilidade de emergência de lugares e monumentos mediante a ação humana que o enquadra, delimita e circunscreve, é indissociável da experiência corporal, pois um espaço não é ocupado tão somente por edifícios, construções, artefatos e objetos, mas também por corpos humanos que empreendem um trabalho cotidiano de apropriação, reapropriação e simbolização dos ambientes (VENTURA, 2016, p. 202 *apud* LEFEBVRE, 2000, p. 198).

Assim, é impossível desassociar um edifício da presença de seu público e é interessante observar como a primeira explanação sobre o teatro de Vitrúvio está ligada a esta ideia.

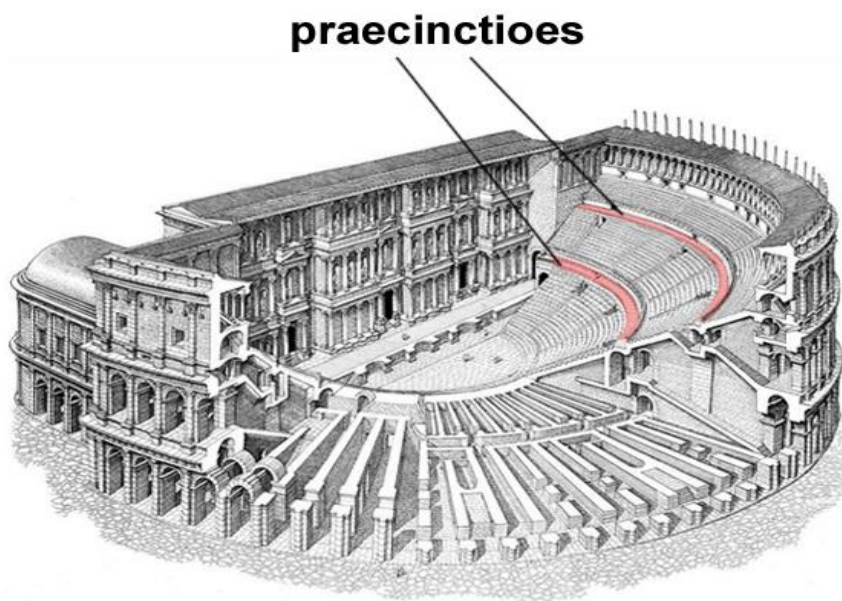
Outro assunto que Vitruvius procura explicar com empenho é a questão da circulação do teatro em conjunto da acústica, evidenciando normas construtivas que possibilitam a melhor transmissão da voz nestes espaços. Discute, assim, a questão dos degraus e muretes do teatro, colocando que devem “ser distribuídos proporcionalmente à altura dos teatros, não devendo ser mais altos que a largura do caminho horizontal de circulação” (*De Arch.*, Livro V, 3, 4). Este caminho de circulação descrito por Vitruvius é conhecido como *Iter praecinctiones*, sendo o passeio ou caminho de circulação que divide a *cavea* em partes horizontais e que é protegido por um murete de separação das bancadas, nos seus três anéis: *ima*, *media* e *summa cavea* (Fig. 6). O arquiteto aconselha veementemente a escolha de um local que condicione ao público presente qualidade na locomoção e na escuta:

Convém distribuir acessos variados e espaçosos, não ficando superiores na linha dos inferiores, e em todos os pontos devem ser contínuos e diretos, sem curvas, de modo que, saindo o povo de seus lugares, não haja apertos, antes se encontrem saídas separadas, sem impedimentos, em todos os locais do teatro. Também se deve ter diligentemente presente que o local deve possuir boa

acústica, a fim de que nele a voz possa ser transmitida o mais claramente possível. Tal se conseguirá se for escolhido um lugar onde não haja ressonância (*De Arch.*, Livro V, 3, 5).

A preocupação com a qualidade sonora é tão importante que o arquiteto romano discorre minuciosamente sobre a localização de vasos de bronze no teatro, tendo em vista aperfeiçoar a propriedade harmônica nos espetáculos lá encenados (LABTRI, 2010, p.50). Apesar de Vitruvius não citar especificamente nenhum teatro, e de que possivelmente o Teatro de Marcelo não tivesse sua construção iniciada (segundo a hipótese de uma data da escrita entre 47 a.C. a 25 a.C.), ainda é possível perceber que tal preocupação em definir os melhores aspectos para os romanos e a circulação deste público estava presente nas normas arquitetônicas do Teatro de Marcelo.

Figura 6 — Caminho de circulação do teatro romano



Fonte: H.Thomas, E. Foster E. Glossário do Teatro Greco-Romano. Disponível: <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm>. Acesso em: 02 de janeiro de 2019.

Peter Rose, ao discutir aspectos ligados ao espectador presente nos edifícios de entretenimento, em seu artigo *Spectators and Spectator Comfort in Rome Entertainment Buildings: Study in Functional Design* (2005), discorre sobre a circulação ocorrida dentro do teatro. De acordo com este estudioso, os romanos se aproximaram da teoria de design dos edifícios atuais, seguindo duas determinações principais: os espectadores deveriam ser capazes

de se mover com conforto e chegar com segurança em seus assentos. Tais aspectos são encontrados dentro do Teatro de Marcelo, através de suas várias passagens e baías de entrada.⁶²

No capítulo cinco do Livro V, Vitruvius retoma a sua preocupação com a acústica ao tratar especificamente sobre a forma de distribuição das caixas de ressonância nos teatros, tanto naqueles construídos em madeira, quanto nos que eram edificadas com materiais mais maciços, fosse de concreto, pedra ou mármore. Outro aspecto vitruviano é a junção desta boa acústica com a escolha da localidade do teatro, que segundo ele

Sendo tudo sido realizado com o máximo cuidado e engenho, convém ser ainda mais diligente em se prestar atenção, para que se escolha um lugar onde a voz se transmita suavemente e não apresente repercussões, fazendo ecoar sons incertos nos ouvidos (*De Arch.*, Livro V, 8, 1).

Segundo Vitruvius, há lugares que naturalmente apresentam impeditivos para a transmissão da voz: os dissonantes (*katechountes*), os circunsoantes (*periechountes*) e os ressonantes (*antechountes*). Por fim, há os lugares consonantes (*synechountes*), onde a voz, auxiliada desde baixo e subindo, tomando progressivamente corpo, atinge os ouvidos bem articulada na clareza das palavras. Percebemos uma certa preocupação de Vitruvius em indicar a presença dos espectadores romanos no espaço, até mesmo para aqueles localizados nos últimos assentos da *cavea*, já que a distribuição das pessoas neste espaço seguia uma estrita ordem, ligada ao seu *status* social, incidindo no potencial visual e acústico — algo que já destacamos na introdução e que será mais aprofundado no Capítulo 3.

Apesar de Pierre Gros considerar todas as problemáticas arquitetônicas de Vitruvius, em seu artigo *Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du De architectura* (1994), o arqueólogo defende que os desenvolvimentos de Vitruvius sobre os teatros merecem atenção, em primeiro lugar, pelo tamanho do Livro V, que contém tantas páginas quanto o Livro III, mas também

[...] sobretudo porque são organizadas de acordo com um plano que designa os edifícios em questão como composições irredutivelmente originais. Não respondendo aos mesmos princípios que os demais monumentos públicos, religiosos ou seculares, que permanecem todos vinculados, de várias maneiras, às regras da simetria. Mas exigem uma nova apresentação teórica, que abre uma espécie de *volumen* totalmente desenvolvido; daí os capítulos 3, 4 e 5 sobre os problemas da voz humana, harmonia musical e vasos de ressonância. Os imperativos da acústica são obviamente, para as fontes vitruvianas, a base da reflexão sobre o plano e a elevação do edifício teatral (GROS, 1994, p. 59-60).

⁶²Sobre a configuração arquitetônica interna do Teatro de Marcelo, iremos aprofundá-la na terceira parte deste capítulo.

Ao longo da obra *De Architectura*, Vitrúvio utiliza inúmeras fontes para explicar determinados assuntos, como arquitetura de templos, cenografia, questões ligadas à hidráulica, entre outros. Para Vitorino, é lícito supor que Vitrúvio não tenha tido acesso a todas as fontes usadas por ele na escrita de *De Architectura*,

Na verdade, a transmissão do conhecimento técnico em época helenística, e mais ainda na época de Vitrúvio, pressupunha o recurso a *excerpta*, doxografias, manuais e outros intermediários, que forneciam uma base de conhecimentos sumária em relação às técnicas, às formas e aos tipos da arquitetura grega. O autor do *De architectura* demonstra realmente a tendência à utilização de tais fontes, juntamente com a presença de modelos, nem sempre declarados, mas que operam na concepção da obra. A maior parte dos autores citados por Vitrúvio é constituída por autores gregos, mas isso não significa que tais autores tenham sido lidos integralmente e nem mesmo que tenham sido lidos diretamente. (VITORINO, 2004, p.38-39).

Porém, há uma única obra a qual Vitrúvio reivindica uma leitura pessoal: os escritos de Aristoxeno⁶³ (*De Arch.*, Livro V, 4, 1). Após destacar a localização de um teatro para uma boa acústica, Vitrúvio irá explicar por todo capítulo quatro acerca da ciência harmônica, já que “os antigos arquitetos construíram os degraus dos teatros, de acordo com a transmissão da voz, seguindo os dados da própria natureza, [...] indo atrás das leis da matemática e da música [...]” (*De Arch.*, Livro V, 3, 8). Nas palavras do arquiteto, a harmonia é uma ciência musical “obscura e difícil”, assim, Vitrúvio procurou interpretar os escritos de Aristoxeno de Taranto falando sobre tons, escalas, modulações harmônicas, nominação etc. Vale ressaltar, que, por ser a única interpretação pessoal de uma fonte, nos parece que Vitrúvio estava preocupado em entender e explicar sobre as acústicas dos teatros da melhor maneira possível.

A passagem na qual Vitrúvio cita “a voz é um sopro contínuo de ar, formando círculos sem fim” (Livro V, 3, 6) (Fig. 07) é uma análise relacionada à teoria ‘antiperista’⁶⁴ de movimento impulsivo. Vitrúvio é obviamente familiarizado com a teoria musical grega, especialmente Aristoxeno, dependendo muito da musicalidade de termos como *genus* (tipo), *dispositio* (disposição), *pyknon* (um espaço fechado, tal como *pyncostyle*, espaço entre as colunas), e certamente alguns aspectos da *eurythmia*⁶⁵. Ele também depende da teoria musical

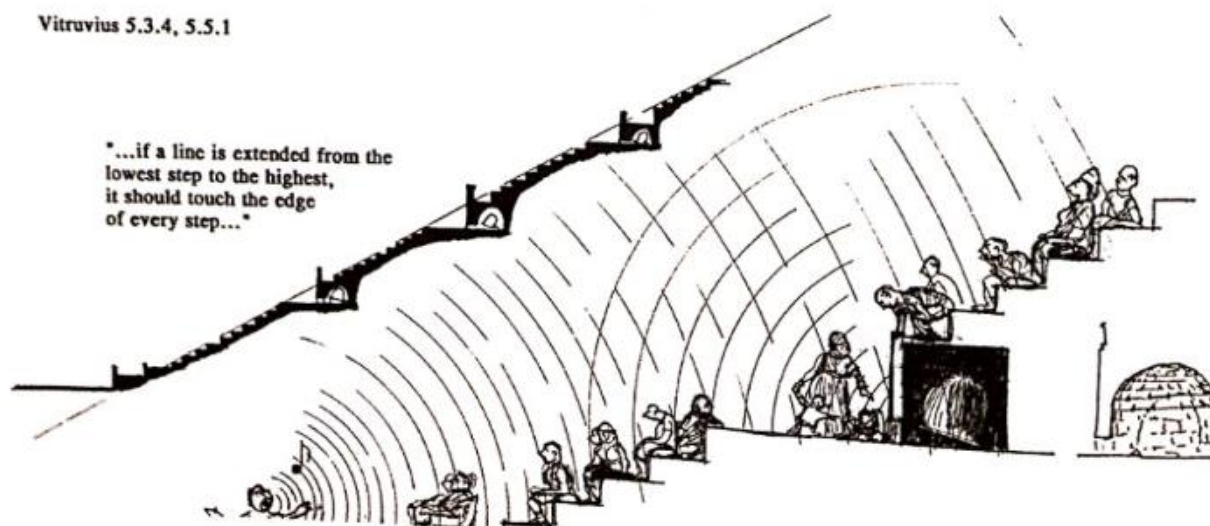
⁶³ Vitrúvio refere-se, sem dúvida, à escala musical de Aristoxeno de Taranto, discípulo de Aristóteles, de que conhecemos hoje ainda alguns escritos sobre música (MACIEL, 2007, p.254).

⁶⁴ Antiperistasis, em filosofia, é um termo geral para vários processos, reais ou artificiais, em que uma qualidade aumenta a força de outra, oposta, de qualidade. Historicamente, essa explicação foi aplicada a numerosos fenômenos, desde a acústica dos sons harmônicos até a origem do trovão e do raio (OPSOMER, 1999).

⁶⁵ Segundo D’Agostino, o significado de *eurythmia* exacerba a distância que as especificações quantitativas ou abstratas da ordem harmônica podem guardar da consecução da beleza, sempre a se consumir no domínio

para conhecer conceitos muito mais sofisticados, como a diferença entre a mediação e os princípios abstratos (fenômenos e noética), essa consciência informa, segundo Rowland e Howe, a opinião vitruviana em *De Architectura*: de que o design por simetria e outras regras quase

Figura 7 – Caminho do som de acordo com Vitróvio



Fonte: Tradução, Comentários e Ilustrações de Indrid D. Rowland e Thomas Noble Howe. *Vitruvius, Ten Books of Architecture*. Cambridge University Press, 1999.

sempre devem ser modificados por considerações práticas, ópticas ou estéticas (1999, p.245)

Ainda sobre este assunto, Gros (1994, p. 60) demonstra que a planta do teatro romano de Vitróvio é complexa e vai muito além do que uma simples sobreposição de elementos da planta do teatro grego, algo exposto por Silvio Ferri⁶⁶. De acordo com Gros, ela possuiu um valor intrínseco: por meio dos triângulos inscritos, todos os setores da *cavea* com os pontos focais da construção do palco além de terem um valor estrutural, possuem elementos visuais e auditivos.

Por fim, a abordagem vitruviana sobre a questão de pórticos por trás dos teatros – uma clara referência ao Teatro de Pompeu – no Livro X, 9, 1, indica, segundo Gros, uma consciência de Vitróvio a propósito da importância adquirida pelo edifício teatral nesse novo urbanismo pré imperial.

qualitativo do visível. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/dephistoria/labtri/2.10livros.html>. Acesso em 11 de maio de 2020.

⁶⁶ Segundo Gros o arqueólogo italiano gostava de enfatizar que as figuras recomendadas por Vitróvio para o teatro grego e o teatro latino são equivalentes, pois ambas consistem em inscrever em círculo um dodecágono regular. Ler mais: FERRI, Silvio. Problemi di estetica vitruviana. In *La Critica d'Arte VI-VII*, Firenze: Sansoni, 1941-42. Note archeologico-critiche al testo di Vitruvio. In *Parola del passato*, XX,1953.

Tudo acontece como se, aos olhos do teórico, as construções de datas e funções tão diversas que emolduram a construção do espetáculo estivessem organicamente ligadas a ele, como anexos destinados a servir como passeio, residência ou loja. Nenhum texto sugere mais claramente que o teatro se tornou, ou está em processo de se tornar, um dos lugares em torno dos quais o espaço urbano é agora organizado e hierárquico; sua importância funcional e simbólica, enfatizada aqui quase inconscientemente por Vitruvius, é o sinal de uma época em que o espetáculo, ordenado pelo poder, em breve substituiria a consulta popular e onde a comunidade de cidadãos seria mais frequentemente convidada a uma *cavea* do que em um fórum ou ágora (GROS, 1994, p. 79-80)

Queremos ressaltar assim, que não é nosso objetivo espelhar o Teatro de Marcelo sob um ponto de vista puramente técnico dos preceitos arquitetônicos vitruvianos, mas ressaltar que este arquiteto, que dedicou sua obra a Augusto, e, conseqüentemente, à política de urbanização deste governante, apresenta contribuições significativas para o conceito espacial dos teatros romanos em relação ao público presente nestes edifícios. As próprias noções de ambientes que procuram maximizar a movimentação do público estão presentes neste edifício em específico, entre outros elementos arquitetônicos inovadores intrinsecamente conectados com a presença social, e que serão discutidos na próxima parte.

1.3 A Construção do Teatro de Marcelo: historiografia e percepção do espaço teatral

*“Qual! Jovem miserando, ásperos fados
Se a romper chegas, tu serás Marcelo.
Dai-me às mancheias lírios, dai-me rosas:
De esparsas flores eu cumule o neto;
A alma do vão tributo ao menos logre”.*

Virgílio, Eneida, VI. 915-920⁶⁷.

O entretenimento teatral possui uma longa história na Roma Antiga. Parte importante da literatura latina é composta por roteiros de peças de teatros, traduzidas primeiramente do

⁶⁷ Poema épico, a Eneida de Virgílio, escrita no I séc. a.C., narra a longa travessia do herói Enéias, de Tróia até as praias da Península Itálica. Segundo Renato Roque (2014), no contexto augustano, a obra de Virgílio adquire um sentido: uma obra epopeica para celebrar o Imperador Augusto. Nos anos que a *Eneias* foi composta, havia um potencial sucessor do *Princeps*, que surgiu na figura do sobrinho neto de Augusto, Marcelo. Homenageando seu herdeiro perdido, Augusto nomeou o novo teatro construído como Teatro de Marcelo. Os lamentos à sua morte precoce aparecem através dos lamentos de Antiqueses, no Livro sexto de *Eneida*. Segundo a biografia tardia antiga que nos chegou do poeta, Otávia, irmã de Augusto, teria desmaiado ao ouvir o elogio do filho recitado pelos lábios do próprio Virgílio (MOTA, 2011, p.124).

modelo grego para uma audiência romana, por homens como Lívio Andrônico, Gneu Nêvio e Plauto. Apesar da nebulosidade que envolve as várias origens do teatro romano, os primeiros jogos cênicos (*ludi scaenici*) aconteceram em 364 a.C., quando um grupo teatral etrusco composto por bailarinos, músicos e mimos foi chamado pelo Senado para que esconjurasse uma epidemia de peste (GRIMAL, 1978, p.79-80).

Profundamente ligada aos deuses, a arte do teatro foi organizada pelos romanos com base no programa de suas festividades, tais como os *Ludi Cereales* e *Megalenses*, em homenagem à mãe dos deuses, e os *Ludi Apollinares*, em honra ao deus Apolo (BERTHOLD, 2001, p.141). Estes espetáculos aconteciam em vários lugares da cidade de Roma, dependendo da região. Políbio descreve um espetáculo cênico organizado pelo propretor Lúcio Anício no Circo Máximo, em 167 a.C.: “Tendo convocado os artistas mais ilustres da Grécia e construído um palco muito grande no Circo, ele trouxe flautistas pela primeira vez [...] postando-os em frente do palco, ele os dirigiu para tocarem juntos”⁶⁸. Outros relatos sobre espetáculos destacam também suas realizações no Circo Flamínio e em frente a templos, como os *Ludi Megalenses* realizados na frente do Templo de Cibele ou *Magna Mater* (SEAR, 2006, p.54).

Assim, as origens do teatro romano dividem-se, inicialmente, entre o florescimento das atividades dramático-literárias, entre os séculos III e II a.C., e um posterior esforço de criação de uma moldura arquitetônica, entre os séculos I e II d.C. (BERTHOLD, 2001, p.140). Até o final da República, o teatro romano estava limitado às estruturas de madeiras provisórias: o Senado ordenava a demolição, receoso de que os romanos aderissem ao costume grego de permanecer longos períodos no teatro, tornando-se excessivamente afeitos à moda grega tida como prejudicial aos homens de índole viril (GRIMAL, 1978, p.16; BROTHERS, 1989, p.99).

A primeira construção de um teatro de pedra foi realizada por Pompeu em 55 a.C., na cidade de Roma. Aliado e posteriormente adversário de Júlio César, Pompeu construiu um teatro inspirado nos já existentes gregos, da cidade de Lesbos. Utilizando-se de um inteligente estratagema, afastou o perigo da demolição ao erguer um templo à deusa Vênus, a deusa da Vitória, em suas últimas fileiras. Júlio César, temendo ser ofuscado por Pompeu e, ao mesmo tempo, perder prestígio político aos olhos do povo, também teve a intenção de construir um teatro (GRIMAL, 2009, p.243).

⁶⁸ Políbio. 30; *Athenaeus, Deipn.* 14. 615.

O Teatro de Marcelo ainda permanece visível, e muito bem situado: foi construído na parte sul do Campo de Marte, localizado próximo ao Rio Tibre e outros monumentos importantes⁶⁹. A obra foi concebida por Júlio César, que escolheu o lugar adequado em 46 a.C. para plantear uma área destinada a um grande público. Para colocar em prática tal intento, ordenou a remoção do templo de Pietas no Fórum Holitório, de outros santuários e algumas casas particulares. Nas palavras de Dião Cássio, “desejando construir um teatro como Pompeu tinha feito, ele colocou as fundações, mas não terminou. O trabalho cessou após a sua morte, e só foi retomado quando Augusto assumiu o projeto novamente em 23 a.C.”⁷⁰. Atribui-se a César o empenho pela construção das fundações do teatro, mas foi Augusto (*Res Gestae*, 21) quem observou que a área obtida por César era insuficiente. Tal observação obrigou Augusto a custear a comprar de terras de proprietários privados. Dito de outro modo, Augusto foi certamente o principal responsável pela construção do edifício (RICHARSON, 1992, p.382).

Figura 8 — Atual Teatro de Marcelo



Fonte: Arquivo Pessoal

⁶⁹ Trataremos com mais profundidade sobre a localização do Teatro de Marcelo na *Urbs* e a importância de seu espaço para o *Princeps* no segundo capítulo desta dissertação.

⁷⁰ Dião Cássio 43. 49. 2



Fonte: BUONFIGLIO, Marialetizia. M.E. Blake e Lo Sviluppo dell' oppus testaceum a Roma: Il' Caso del Teatro di Marcelllo. In: *Musila e Sectilla, An Internacional Journal of Study of Ancient Pavements an Wall Revetments in their Decorative an Architectural Context*. Fabrizio Serra Editore, Pisa, Roma, 2010, p. 110.

A *cavea* estava virada ao sul-sudoeste, em parte para alinhar o teatro mais de perto com o Pórtico de Matelo, permitindo também a instalação de um edifício tão grande em um local tão restrito. Tais limitações territoriais (como a presença de outros monumentos no espaço) restringiram o diâmetro do teatro a 129,80 metros, número inferior ao daquele apresentado pelo Teatro de Pompeu. No entanto, existem indicações de que o Teatro de Marcelo teve maior capacidade de assentos, pelo menos é o que afirmam os catálogos Regionais do século IV d.C.⁷¹ Estes textos destacam a existência de 20.500 pés de espaço para os assentos no Teatro de Marcelo e 15.580 pés para o mesmo espaço no Teatro de Pompeu. Levando em consideração que a medida de um pé romano equivale 0,294–0,297 metros, chegamos a um total de 15.100 lugares, com cerca de 40 centímetros de largura dos assentos, para o Teatro de Marcelo. A capacidade do Teatro de Pompeu foi de apenas 11.600 lugares (SEAR, 2006, p.62).

⁷¹ Valentini, *Codice Topografico*, 1. 123.

Em 17 a.C., parte dos *Ludi Saeculares* foi realizado no teatro, por isso é provável que a construção já estivesse bem avançada.⁷² Naquela época, era chamado de “*theatrum quod est no Circo Flaminio*”, até que Augusto dedicou tal edificação à memória de seu sobrinho e, por certo período herdeiro do *Princeps*, Marco Cláudio Marcelo (falecido no ano de 23 a.C.) Em oferecimento a Marcelo, Augusto determinou que fossem feitos os jogos esplêndidos, incluindo o Jogo de Troia (*Lusus Troiae*)⁷³ e combate entre animais selvagens no circo (Dião Cássio 5 3 .30 .6, 5 4 .2 6 .1; Suetônio, *Aug.* 43.5). Quatro colunas de mármore de tamanho notável, usadas por Emílio Escauro na decoração do teatro provisório que ele havia construído como edil e que, em seguida, foi usado para adornar o átrio de sua casa no Palatino, foram provavelmente utilizadas por Augustos na *porta regia* do novo Teatro de Marcelo e na entrada central da *scaenae* (RICHARDSON, 1992, p.382).

Assim, além de abordarmos a historiografia dedicada ao Teatro de Marcelo, destacando as informações deste edifício, sua constituição arquitetônica interna e os desenhos de sua planta baixa feitos até então, decidimos apresentar uma fonte visual: a reconstituição tridimensional do Teatro de Marcelo. Uma das reconstituições em 3D que encontramos pertence à Prof.^a Dra. Flavia Calisti⁷⁴ e ao gráfico Dario Scoccimarro. A professora Calisti é atualmente docente em arqueologia na Universidade Popular de Roma — Upter. Tal projeção faz parte de um projeto intitulado *Progetto Traiano*, organizado por arqueólogos e engenheiros, e que tem como objetivo, segundo seu site de informações, “usar a moderna tecnologia de design tridimensional para materializar descobertas e observações em relação à engenharia e estudo arqueológico dos monumentos da Roma Antiga”⁷⁵ (Fig. 9.1 e 9.2).

A segunda reconstituição que encontramos foi preparada por Matthew Nicholls, (Fig. 10) Prof.^o Dr. de História Antiga da Universidade de Reading (Reino Unido). Interessado na história política e social dos romanos, no modo como os ambientes estavam construídos e a formação da cidade de Roma ao longo do império, o projeto intitulado *Virtual Rome*⁷⁶ trata-se

⁷² Focaremos nas atividades realizadas no teatro, como a tipologia de peças e a realização de atividades interligadas ao Jogos Seculares no terceiro capítulo deste trabalho.

⁷³ Desfile e exercício paramilitar realizado por jovens equestres de Roma. Uma mistura de culto, esporte e política, *Lusus Troiae* era frequentemente realizado em associação a grandes eventos do governo romano, incluindo triunfos militares, dedicações a templos e funerais imperiais. Ver mais: *Lusus Troiae*. In: BAGNALL, Roger. S., et al., eds. *The encyclopedia of ancient history*. Vol. 1. Wiley-Blackwell, 2013.

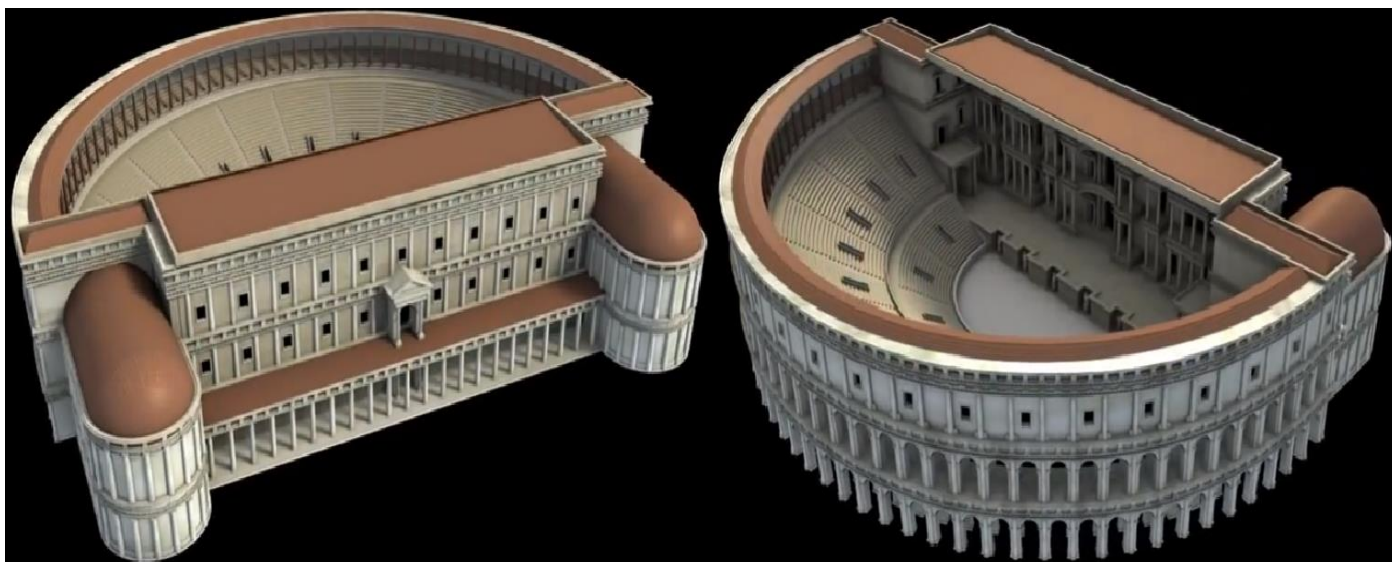
⁷⁴ Infelizmente não obtivemos contato com a professora, por isso não tivemos acesso a muitas informações acerca do processo de construção desta reconstituição, ou seja, não nos foi possível indagar a propósito de quais fontes ou desenhos basearam tal reconstituição. Retiramos de seu site a informação de que a vertente volumétrica dos planos tridimensionais são baseados nas maquetes presentes no *Museo della Civiltà Romana* somando-se com informações atualizadas. Detalhes destas atualizações não estavam disponíveis no site.

⁷⁵ Disponível: www.progettotraiano.com. Acesso em: 26 de maio de 2018.

⁷⁶ Informações retiradas em: www.research.reading.ac.uk. Acesso em: 24 de janeiro de 2019.

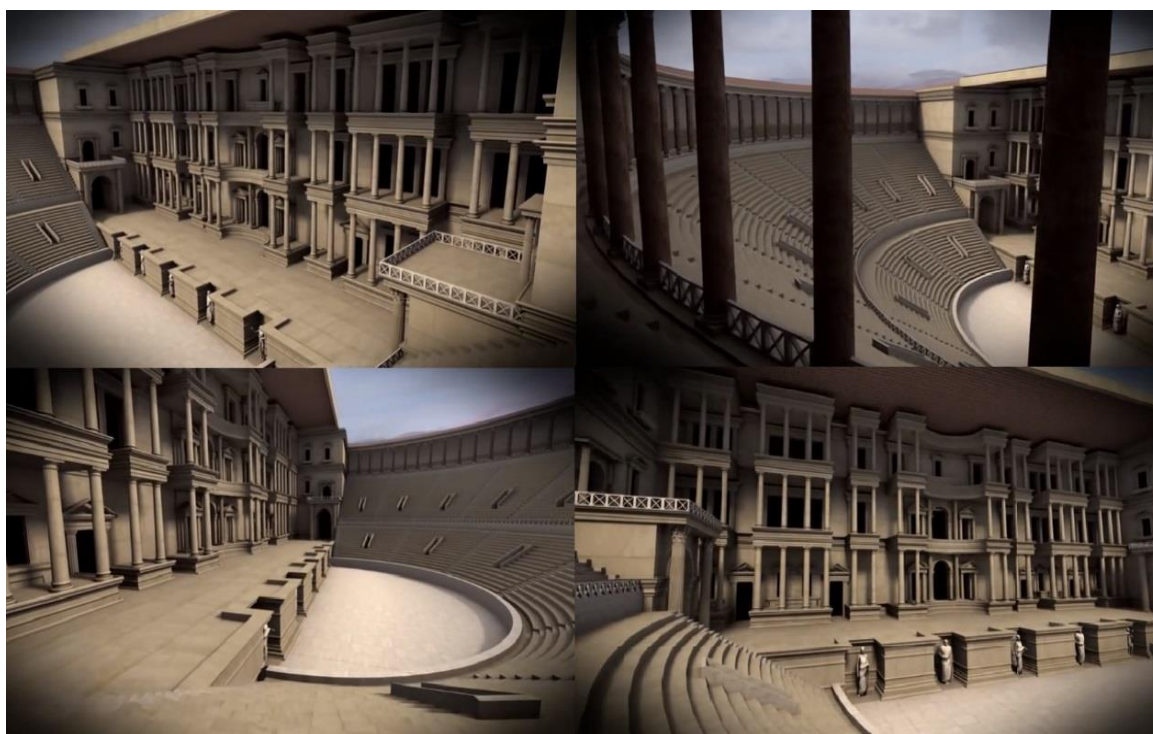
de uma reconstituição arquitetônica digital, isto é, cria uma visualização do conjunto urbano antigo.

*Figura 9.1 – Configuração tridimensional do Teatro de Marcelo, segundo Prof.^a Dr.^a Flavia Calisti, *Progetto Traiano*.*



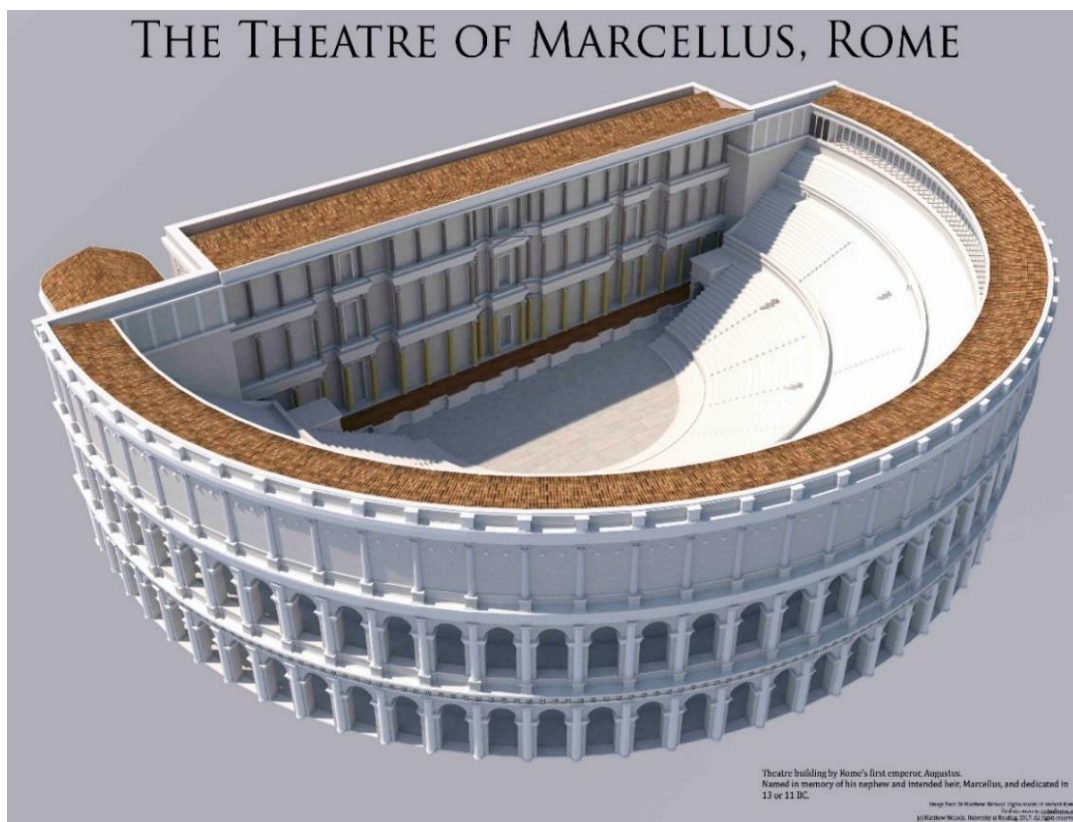
Fonte: Disponível em: <https://www.progettotraiano.com/it/projects/teatro-di-marcello/> Acesso em 02 de julho de 2019.

Figura 9.2 - Configuração tridimensional interna do Teatro de Marcelo, segundo a Prof.^a Flávia Calisti



Fonte: Disponível em: <https://www.progettotraiano.com/it/projects/teatro-di-marcello/> Acesso em 02 de julho de 2019.

Figura 10 – Configuração tridimensional do Teatro de Marcelo, segundo Prof. Dr. Matthew Nicolls, *Virtual Rome*



Fonte: Disponibilizado pelo Prof. Dr. Matthew Nicholls. Disponível em: virtualrome.org
Acesso em 24 de janeiro de 2019.

O historiador se utiliza de um Software nomeado de *SketchUp*. Através das plantas baixas, ele os desenha em 3D a partir desse software e se utiliza também, de instrumentos mais complexos chamados de *Cinema 4D* e *Lumion*. O software é construído para cineastas, arquitetos – uma vez que são inseridas nas imagens luz artificial, sombras, reflexões - processo chamado de renderização. Segundo Nicolls, o importante para um modelo como este é basear-se o mais próximo possível do material de origem, ou seja, os dados arqueológicos, é claro, moedas e descrições literárias.⁷⁷ E através do aplicativo chamado *Kubity*, é possível aproximar-se dos edifícios, caminhar por eles e assistir vídeos de ‘sobrevôo’.

O professor Nicholls prontamente disponibilizou para esta pesquisa parte de seu projeto, mais propriamente a reconstituição do Teatro de Marcelo⁷⁸. Uma das fontes utilizadas por

⁷⁷ Todas essas informações são retiradas do curso online do Prof.º Mathew Nicolls, nomeado *Rome: a Virtual Tour of Ancient City*. O curso é disponível gratuitamente apenas em alguns períodos pelo site *FutureLearn*. Disponível em: <https://www.futurelearn.com/courses/rome>. Acesso em 10 de julho de 2020.

⁷⁸ Visualização do Teatro de Marcelo pelo aplicativo/site Kubity. Disponível: <https://www.kubity.com/p/RwSZEx>. Acesso em 10 de julho de 2020.

Nicholls, além de seus arquivos particulares, foi *Rome: an Oxford Archaeological Guide* de Amanda Claridge (2010), obra que parte dos desenhos de Paolo Fidenzoni.⁷⁹ Escolhemos o projeto de Nicholls, uma vez que visualizamos maiores semelhanças na planta baixa do teatro em relação à divisão de assentos. No projeto da Prof.^a Calisti há apenas duas divisões da *cavea*, enquanto o projeto *Virtual Rome* coloca as três divisões encontradas na maioria dos teatros romanos e nas plantas baixas do Teatro de Marcelo: *ima*, *media* e *summa cavea*.

Outro ponto que reforça esta escolha do projeto em 3D com maiores divisões na plateia se respalda na *Lex Iulia Theatralis*. Esta nova lei de Augusto impunha uma ordem sobre como os variados grupos sociais que integravam o público do teatro deveriam se sentar. Tal lei tornou-se modelo para a erupção contemporânea de construção dos teatros em toda a Itália e no Ocidente (CLARIDGE, 2010, p.275). Estudos mais atuais sobre as estruturas internas do teatro, que serão discutidos neste capítulo, evidenciam esta divisão das arquibancadas em três, em vez de apenas duas.

Além de expormos os estudos e as pesquisas mais atuais sobre o Teatro de Marcelo, tencionamos demonstrar aqui as principais informações relacionadas às configurações estruturais do teatro, discutindo desde sua fundação, sua fachada, seus ambientes internos e os materiais utilizados na sua construção. Tais aspectos, e outros mais, colocam em evidência as inovações arquitetônicas deste edifício e trazem à luz seus aspectos físicos como um todo, permitindo-nos compreender as relações sociais presentes no teatro e as ligações destas com o espaço físico. O Teatro de Marcelo, ao ser construído pelo imperador, englobando várias inovações e implementando uma nova tipologia arquitetônica teatral por todo o Império Romano, será utilizado pelo *Princeps* como um instrumento político.

Ao mesmo tempo, este espaço integrava celebrações, atividades religiosas e de diversão, isto é, nele eram realizados diversos momentos de sociabilidade onde se reuniam vários grupos sociais romanos. Afastando-se de ideias como a romanização ou a contradição entre elementos “romanos” e “não romanos”, “os pesquisadores têm hoje investido numa reflexão um pouco mais complexa, pretendendo elucidar, com base em estudos de caso, quais elementos poderiam ser interpretados como próprios de uma “cultura romana *standard*” (SILVA, 2015, p.251). Ainda segundo Silva, à medida em que partimos dos estudos que englobam a identidade romana e a apropriação do espaço para compreendermos o sentimento de pertença, a adesão aos ritos e aos comportamentos comuns, bem como às suas particularidades locais,

⁷⁹ Acrescentamos que esta reconstituição tridimensional tem como objetivo, segundo Nicholls, reproduzir as elevações da *cavea* e criar um modelo para o palco, em vez de toda a estrutura, assim, as passagens interiores não são modeladas com precisão.

[...] é possível afirmar que estes edifícios comportam uma conexão estreita entre as atividades que aí se desenvolvem e o público que regularmente os ocupa, o que nos remete ao princípio da arquitetura como experiência vivida, razão pela qual a maneira como os grupos sociais se relacionam com os edifícios e monumentos, a representação que deles fazem, o significado cultural que lhes são atribuídos, as regras de ocupação do recinto, nos trazem valiosas informações sobre como, no dia a dia, as hierarquias sociais são produzidas, reproduzidas e subvertidas e sobre como as identidades e alteridades são forjadas (SILVA, 2015, p.252).

Como já citado, o Teatro de Marcelo foi foco de incêndios e passou por restaurações após Augusto e continuou em uso até pelo menos 421 d.C., uma vez que o *praefectus urbi* Petronio Máximo erigiu estátuas no edifício neste último ano. A parte cênica do teatro foi restaurada pelo Imperador Vespasiano. O edifício também foi usado em parte das celebrações dos *Ludi Saeculares* de Septímio Severo, que também planejou reparar o teatro e desviou os impostos para este fim, embora seja difícil averiguar tal questão. Nesta época, se não antes, as subestruturas radiais externas eram usadas como tabernas. Uma inscrição menciona um *coactiliarius* (fabricante de pano/algodão) e outros mencionam *sagarii* (tecelões de mantos militares) montando uma base de mármore dedicada ao Imperador Trajano em 104 d.C. (SEAR, 2006).

Na Idade Média, o edifício começou a entrar em colapso e se encheu de areia e lama em virtude das inundações do Tibre. Ocupou uma posição chave, dominando o ambiente e sendo parte da importante travessia do rio. O espaço parece ter sido propriedade em primeiro lugar de uma figura prominente no século XI, Pietro di Leone. No final do século XIII, pertenceu aa família Savelli. Neste período, o teatro começou a ser denominado *quliseo de'Savelli* (sua estrutura foi confundida com a de um coliseu) (FIDENZONI, 1970, p.75).

No início do século XVI, a família Savelli decidiu reutilizar o espaço e mandou construir um *palazzo* sobre as ruínas das fundações, sendo o arquiteto Baldassarre Peruzzi o responsável pelas mudanças. Exceto pelas transformações lógicas inerentes à passagem do tempo e às restaurações realizadas com a compra do palácio pelo Príncipe Don Domenico Orsini (em 1712), a fisionomia feita por Peruzzi caracterizou o teatro no século XVIII (SÁNCHEZ, 2008, p.191). Seguindo o plano de um *palazzo* convencional os quartos dispostos em torno de um pátio central, ficando ao lado da orquestra do edifício onde o nível do solo dos aposentos estavam na altura da cornija da ordem dórica (Fig.17).

O piso principal, ou seja, o *piano nobile* do palácio foi construído imediatamente acima da ordem jônica. Impressões do período mostram que a ordem dórica da fachada havia se tornado semienterrada e havia lojas nos arcos das abóbadas (fórnice). Os fórnices da ordem

jônica foram emparedados e dois níveis de janelas podem ser vistos, presumivelmente representando os dois andares nos quais ele foi dividido. O palácio permaneceu nas mãos dos Savelli até que esta linhagem fosse extinta, em 1712, com a morte do Príncipe Julio Savelli, momento a partir do qual o palácio foi adquirido pela família Orsini (SEAR, 2006, p.62)

Na frente do teatro estava a Praça *Montanara*. O gradual desenvolvimento de umas das praças mais pitorescas de Roma pode ser visto em uma série de gravuras e fotografias. Desde o século XIX, havia planos para liberar as variadas subestruturas construídas em torno do teatro ao longo dos séculos e limpar seu entorno para uma melhor percepção do edifício. Mas, infelizmente, sua libertação veio da maneira mais infeliz. Fazendo parte do projeto da *Via del Mare*, uma faixa de um bairro histórico da antiga Roma no pé da colina do Capitólio foi danificada,

A praça de *Montanara*, a vítima mais trágica do esquema, foi completamente destruída entre 1926 e 1932, ao mesmo tempo o teatro foi despojado de seus acréscimos e isolado. Felizmente, o *Palazzo Savelli* sobreviveu. O teatro foi restaurado e consolidado sob a direção de Alberto Calza-Bini e seu assistente P. Fidenzoni. O trabalho de Calza-Bini resultou nos primeiros planos precisos da *cavea*, embora os arranjos da *scaena* e construção do palco ainda são desconhecidos (SEAR, 2006, p.62).

Segundo Luis Henrique Haas (2018) era habitual no período o trabalho de liberação dos monumentos, o chamado *diradamento edilizio* – ou desbastamento. Tal ação, típica do período, visava melhorar o acesso, a ventilação e a iluminação aos locais, assim como a visibilidade dos monumentos ditos maiores, propondo igualmente a manutenção dos contextos de obras menores como moldura para as ditas principais (HAAS, 2018, p. 142 *apud* KÜHL, 2013, p. 137-177). Na ocasião foram retiradas as construções medievais da base, o comércio e habitações da população mais desvalida do interior da estrutura e eliminado o espesso assoreamento, reexibindo integralmente o casco (Fig. 8). Nas palavras de Haas, “Não foi uma intervenção parcimoniosa o que ocorreu, mas a liberação bem mais radical do monumento, prevalecendo visivelmente o desejo de recuperar a velha pompa barroca adequada ao fascismo” (2018, p. 142).

A longa trajetória dos estudos de arquitetura e a intensa atenção direcionada à topografia da Roma antiga forneceram um conjunto de imagens relacionadas à visão aérea do Teatro de Marcelo (CHECA, 2009, p.3). As reconstituições mais antigas realizadas a partir dos restos estruturais preservados, anteriores ao isolamento da área e da escavação do teatro no século XX, foram preparadas por arquitetos renascentistas. Tais reconstituições foram feitas por: G. Battista Da Sangallo, junto com seu irmão Antonio B. Da Sangallo (Fig. 11. a); G.B Da Sangallo, que realizou sua própria reconstituição (Fig. 11. b); e S. Serlio, que trabalhou a partir de

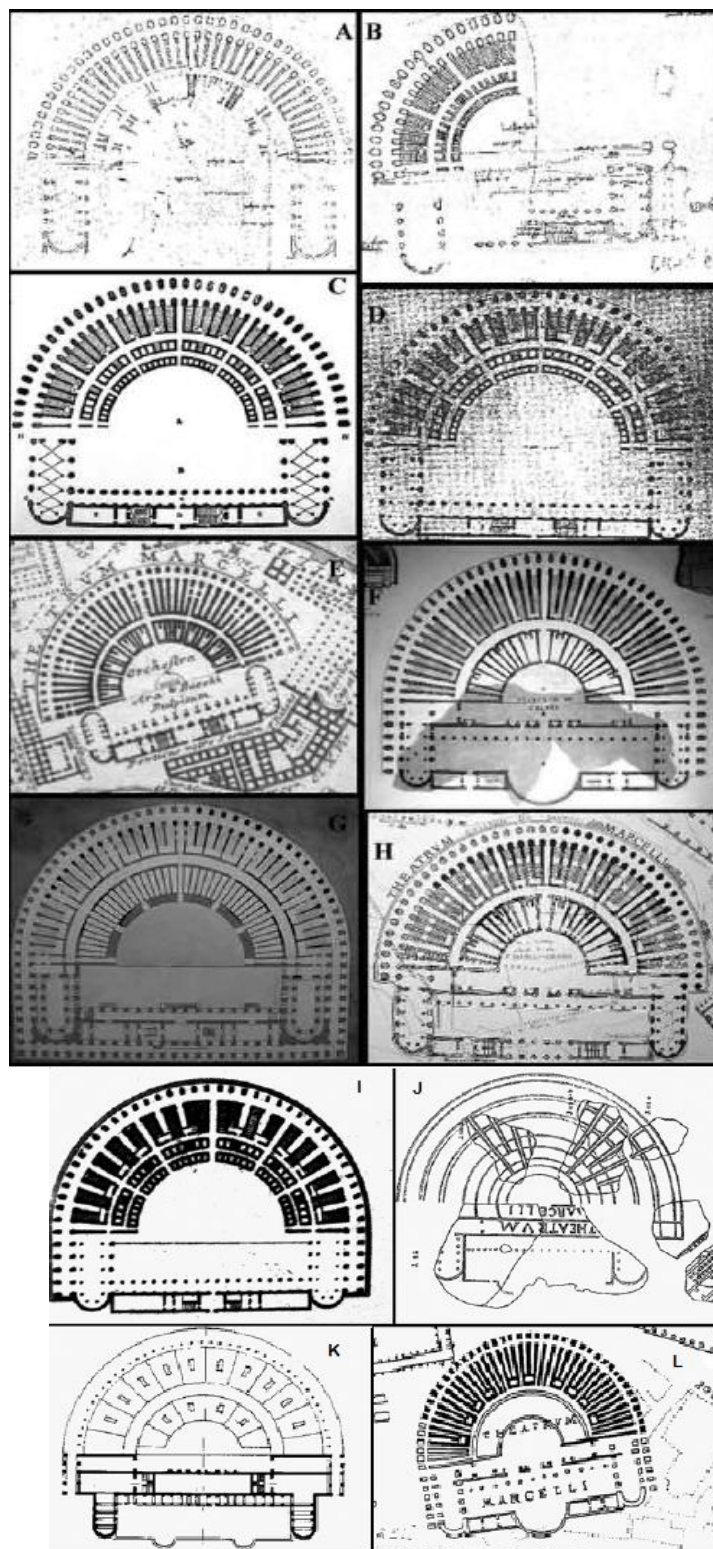
uma planta de Peruzzi, arquiteto responsável pela construção de um *palazzo* nas ruínas do teatro (Fig. 11.c) (CHECA, 2007 p. 54).

Considerando que até os anos trinta e quarenta do século passado não foram realizados estudos arqueológicos no teatro, a planta realizada pelos irmãos Da Sangallo possui muitas imprecisões. Na arcada interna foi representada uma escada no eixo do teatro que não existiu na realidade, havendo também uma incorreta posição das duas basílicas laterais, excluindo a presença da *frons scaenae*. A planta de G.B. Da Sangallo, apesar de possuir interpretações mais úteis, tais como mais precisão nas escadas das arcadas internas da *cavea*, também apresenta problemas de interpretações estruturais (CHECA, 2007, p.55-56)⁸⁰. Já a planta de S. Serlio, representada a partir de B. Peruzzi, apesar de possuir mais detalhes, foi fiel aos vestígios do teatro representados pela família Da Sangallo.

Posterioriores a estas, na Era Moderna, outras plantas foram compiladas, tais como: as de A. Desgodetz (Fig. 11.d), G.B. Piranesi (Fig. 11.e), Luigi Canina (Fig. 11.f), L. Vandoyer (Fig. 11.g), Rodolfo Lanciani (Fig. 11.h) e P. Ruga (Fig. 11.i). Das plantas *Theatrum Marcelli* feitas no século XX destacam-se em primeiro lugar a planta de Kiepter e Hülsen (Fig. 11.l), que é praticamente uma cópia do L. Canina; a planta de Jordan e Hülsen (Fig. 11.j); e a planta de E. Fischer (Fig. 11.k) (CHECA, 2007, p.56-57).

⁸⁰ Para uma profunda interpretação e análise dos problemas estruturais de cada planta do Teatro de Marcelo, ver mais: CHECA, Antonio M. *La Frons Scaenae del Theatrum Marcelli según la Forma Urbis Marmorea, Primeros Planteamientos de un Problema Abierto*, p. 57-59.

Figura 11 – Plantas do Teatro de Marcelo; a: G.B e A. Da Sangallo; b: G.B. Da Sangallo; c: S. Serlio; d: A. Desgodetsz; e: G. B. Piranesi; f: L. Canina; g: L. Vandouyer; h: R. Lanciani, i: P. Ruga; j: E. Jordan e Ch. Hülsen; k: E. Fischer; l: E. Kiepter e Ch. Hül



Fonte C: CHECA, A. Monterroso. *La Frons Scaenae del Theatrum Marcelli según la Forma Urbis Marmorea, Primeros Planteamientos de un Problema Abierto*, p. 57-59.

Desta forma, sobre as plantas baixas do Teatro de Marcelo, buscaremos focar nas de Alberto Calza-Bini (*Il Teatro di Marcello*, 1953) e Paolo Fidenzoni (*Il Teatro Marcelo*, 1970) (2009) (Fig. 12, fig. 13, respectivamente). O motivo de partirmos dos estudos destes autores se deve ao fato de que eles produziram análises mais concretas das escavações do Teatro de Marcelo. Isto é, estes estudiosos elaboraram estudos centrados nos assentos destinados ao público, levando em consideração as escavações arqueológicas do espaço. Porém, há certas divergências estruturais entre as plantas de Calza-Bini e Fidenzoni relacionadas à divisão de assentos da *ima cavea* e à existência de um pórtico na parte superior do teatro.

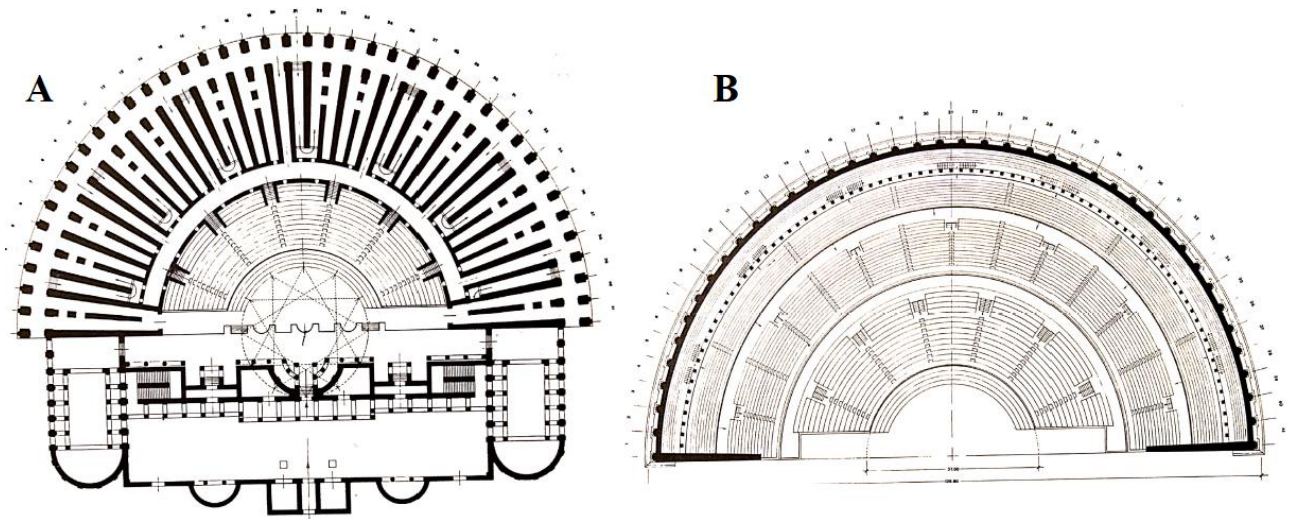
Calza-Bini dividiu a *ima cavea* em duas zonas, uma de onze e outra de sete filas de assentos. Fidenzoni reconstruiu uma *ima cavea* mais ortodoxa, com quatorze filas de assentos e incluiu um *locus senatorius*. Calza-Bini dividiu o *ima cavea* em seis *cunei* principais com dois menores nos lados. Fidenzoni apresentou seis escadas de superfície em consonância com o *vomitorium*,⁸¹ dividindo o *ima cavea* em cinco principais *cunei* com dois menores nas laterais.

Entre outras diferenças, Calza-Bini mostra uma visão diferente da reconstrução da *summa cavea*, argumentando que não há evidências de um pórtico. Ou seja, ele não se convenceu de que a descoberta de dois capitéis (parte superior da coluna ornamentada) de ordem coríntia pudesse ser prova de uma fachada inteira. Porém, segundo Sear, os arranjos colocados por Calza-Bini não possuem precedentes na arquitetura do teatro romano, sendo extremamente improvável (SEAR, 2006, p.64).

Uma percepção que temos desta bibliografia é a dificuldade de edificação de uma planta única do Teatro de Marcelo devido às inúmeras mudanças estruturais feitas no monumento. Apesar de existirem maiores informações sobre a estrutura interna e a seção das arquibancadas, os arranjos de palco cênico e da construção da *scaenae* ainda possuem questões arqueológicas abertas. Partindo de uma mesma topografia e de um trabalho comum feito durante a recuperação do monumento, os próprios estudos arquitetônicos de Fidenzoni e de Calza-Bini possuem certas interpretações distintas.

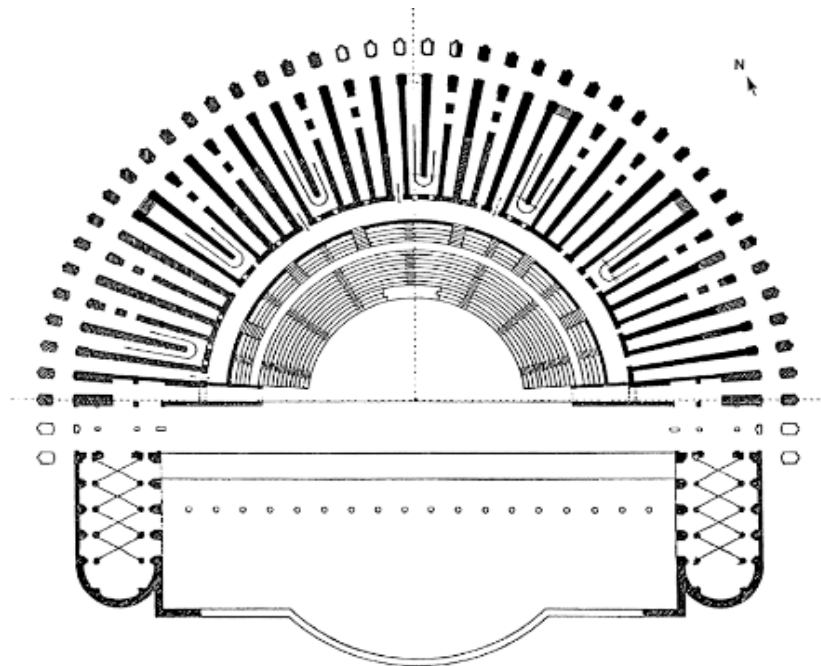
⁸¹ Corredores abobadados que levam para dentro ou fora do teatro. O *vomitorium* era ligado a lateral das criptas sob a cávea formando uma rede eficiente de entradas e saídas para o público. H. Thomas, E. Foster E. Glossário do Teatro Greco-Romano. Disponível: <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm>. Acesso em: 20 de jan. 2019.

Figura 12 – Teatro de Marcelo, segundo Paolo Fidenzoni. A — Planta da configuração interna do teatro. B — Reconstituição da *cavea* em nível superior



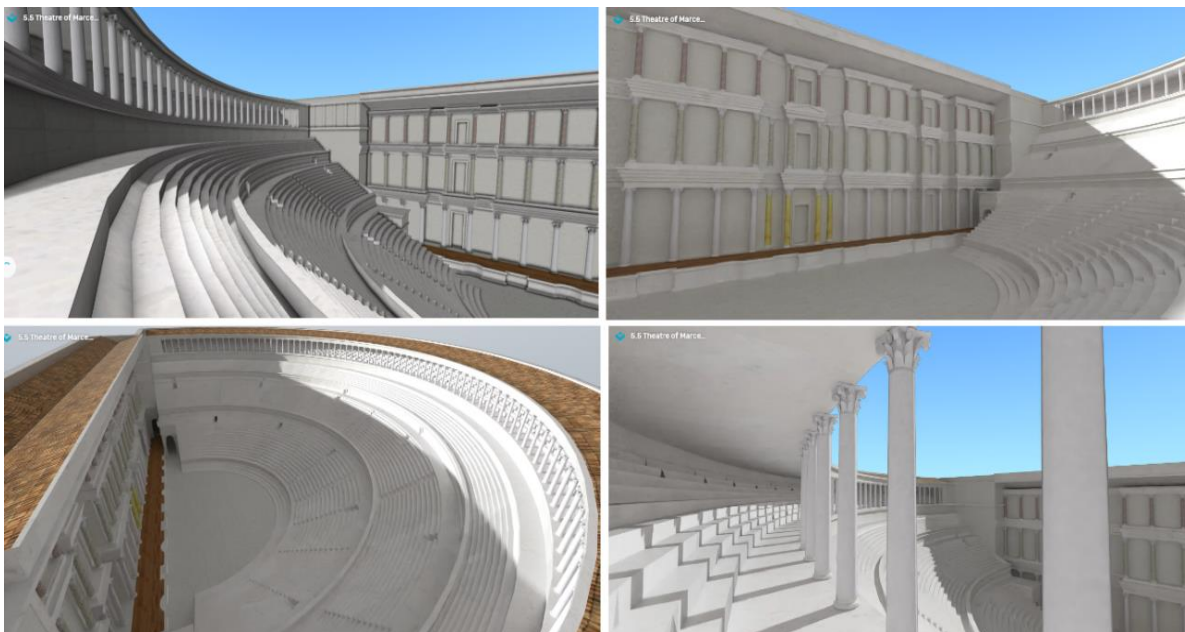
Fonte C: CHECA, A. Monterroso. *Via Triumphalis Per Theatrum Marcelli, Símbolos de Architectura en La Forma Urbis Mormorea*, p. 5.

Figura 13- Teatro de Marcelo, segundo Alberto Calza-Bini



Fonte SEAR, F. *Roman theatres: an architectural study*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 135.

Figura 14 – Configuração tridimensional interna do Teatro de Marcelo, segundo Prof. Dr. Matthew Nicholls, *Virtual Rome*.



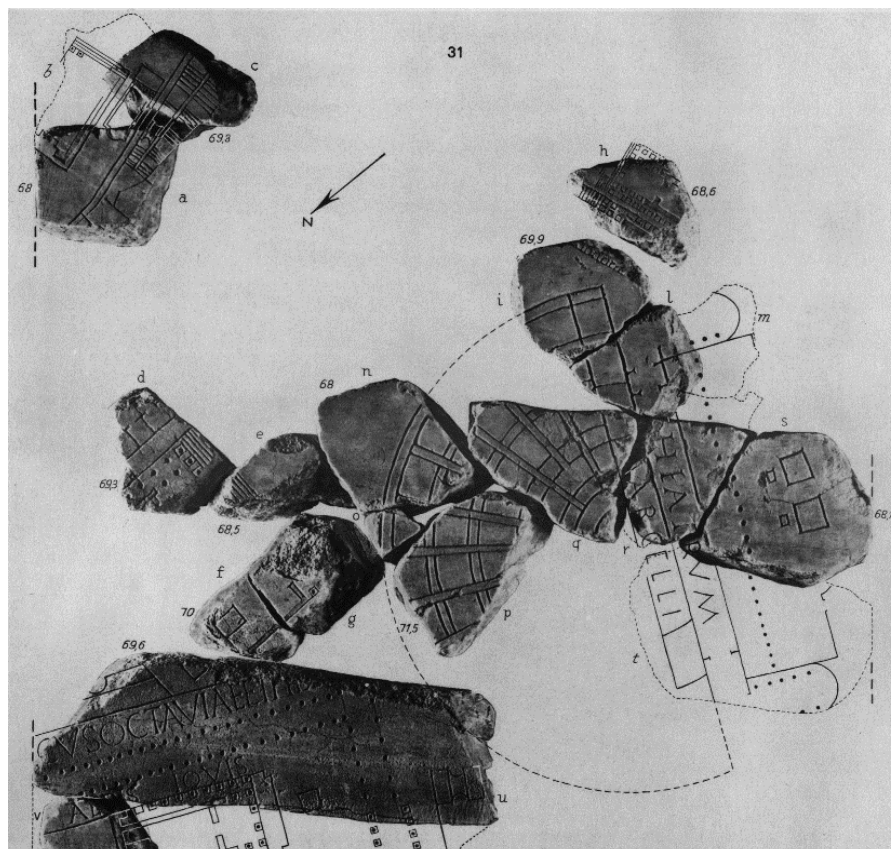
Fonte: Disponibilizado pelo Prof. Dr. Matthew Nicholls. Disponível em: <https://www.kubity.com/p/RwSZEx>

Assim, uma vez que observamos as mudanças sofridas pelas plantas baixas do teatro ao longo da bibliografia que se dedicou a analisá-las, entendemos a necessidade de juntar tais transformações arquitetônicas da planta do teatro ao *Forma Urbis Romae* (Fig.15). Os historiadores que possuem trabalhos mais atuais acerca do Teatro de Marcelo, Antonio Monterroso Checa, Marialetizia Buonfiglio e Paola C. Rossetto, destacam a importância da interpretação da planta baixa do teatro através da utilização da FUM (*Forma Urbis Marmorae*), ou igualmente chamado Plano de Mármore Severano. “A substancial sobreposição dos setores individuais da estrutura é semelhante com o que é representado no Plano de Mármore, podendo este fornecer as medidas e as proporções do edifício atualmente enterradas” (2010, p.53-54).

Este mapa em mármore da cidade de Roma, esculpido no terceiro século d.C. e edificado por Septímio Severo, mostra com detalhes o Teatro de Marcelo (Fig.16), medindo ao todo um pouco mais de dezoito metros de largura e treze de altura, além de colocar em destaque outros monumentos da cidade de Roma. A escala, porém, não é consistente, sendo sugeridas várias estimativas médias. Atualmente, restam apenas cerca de dez a quinze por cento do gigantesco mapa, sobreviveram ao todo 1.186 peças (é possível visualizar as peças sobreviventes pertencentes ao teatro na figura 15, por exemplo) (TAUB, 1993). Tal visualização em conjunto, as plantas baixas edificadas a partir das escavações arqueológicas com a FUM, fornece dados mais precisos sobre a constituição interna do Teatro de Marcelo. Estes múltiplos olhares

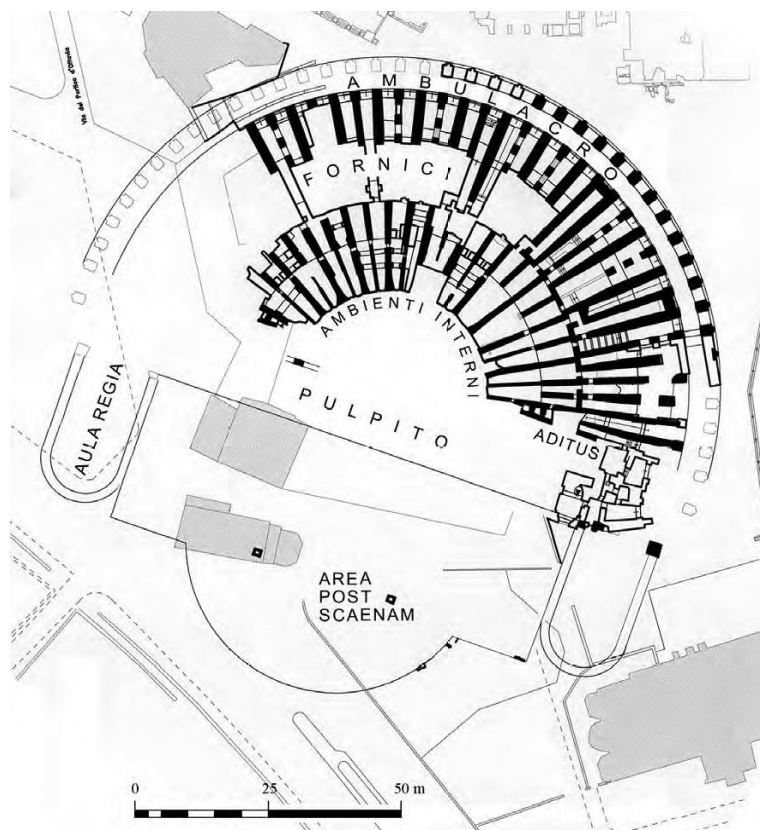
enriquecem e auxiliam na construção da imagem do Teatro de Marcelo.

Figura 15 – Fragmentos conservados da Forma Urbis do Teatro de Marcelo



Fonte: Stanford Digital Forma Urbis Romae Project. Disponível em: <https://formaurbis.stanford.edu/docs/FURdb.html> Placas: 29 62

Figura 16 - Teatro de Marcelo: planta baixa efetuada por Paola C. Rossetto após escavações e em comparação a Planta de Mármore Severiana



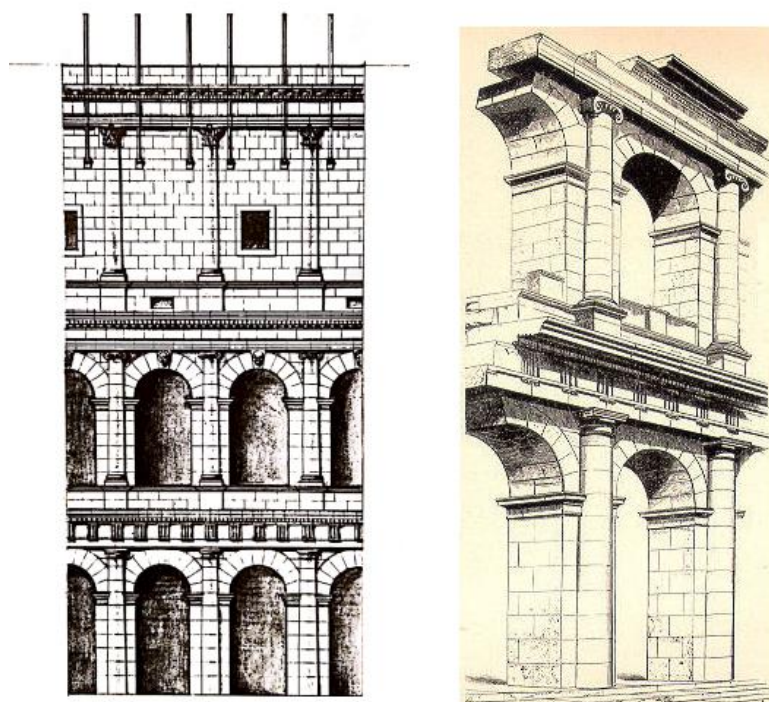
Fonte: ROSSETTO, Paola Ciancio; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p.53.

Sobre a fachada externa e interna (aparentemente nas laterais do palco revestido de mármore, em continuidade) o Teatro de Marcelo apresenta as três ordens clássicas, apresentando suas diferentes alturas e proporções, com a base dórica mais atarracada, o setor intermediário jônico e o ático coríntio (HAAS, 2018, p. 149). Fidenzoni deu as dimensões da ordem dórica: os pilares mediram $2,23 \times 2,06$ metros, com 5,375 metros de altura para o surgimento dos arcos, cujas aberturas correspondiam a 2,73 metros de largura e 6,74 metros de altura. Os pilares dos arcos dos andares dórico e jônico, compostos por blocos de travertino, foram adornados por máscaras colossais (Fig.61). A altura total das meias-colunas era de 7,68 metros. O entablamento consistia em uma arquitrave simples, friso com quatro métopas e uma cornija com mútulos (típico da ordem dórica). A altura total da encomenda era de 9,53 metros e cada plataforma tinha 4,79 metros de largura (FIDENZONI, 1970, p.56)

Já os pilares da ordem jônica, que mediam $2,00 \times 1,84$ metros, ficavam em um pódio contínuo de 1,23 metros de altura, que se projetava para formar plintos sob as meias-colunas.

As meias-colunas ficavam em bases áticas de 1,09 metros de largura e projetavam-se a 0,637 metros dos pilares. Eles tinham 7,17 metros de altura e um diâmetro menor de 0,815 metros. Os capitéis eram do tipo clássico de dois lados. O entablamento, com uma arquitrave de três degraus, friso simples e cornija com denticulos, corona e cimácio. A altura total da ordem jônica, incluindo o pódio foi de 10,35 metros. Pouco sobreviveu da ordem superior da fachada, para além de alguns fragmentos de capitéis coríntios, com 0,86 metros de altura, pertencentes às meias-colunas. Fidenzoni calculou uma altura de 12,12 metros para a ordem superior, elevando a altura total da fachada a 32,6 metros (Fig. 17) FIDENZONI, 1970, p.57-59)

Figura 17 - Fachada Externa do Teatro de Marcelo – Reconstituição de Paolo Fidenzoni



Fontes: FIDENZONI, Paolo. *Il Teatro di Marcello*. Editora Liber, 1970, p. 45. Página da Wikipedia sobre o Teatro de Marcelo. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Marcelo Acesso em 10 de abril de 2020

Como já colocado, a maior parte dos estudos e obras sobre a arquitetura romana aborda o Teatro de Marcelo de uma maneira superficial, repetindo informações das primeiras obras realizadas por Calza-Bini e Paolo Fidenzoni. Alguns poucos estudos, porém, evidenciam a estrutura do Teatro de Marcelo e sua construção, tal como o artigo de Antonio Monterroso Checa intitulado *Sobre Los Orígenes Helenísticos Del Modelo Teatral Romano: Los primeros Teatros em Plano de Italia* (2005). Neste texto, o autor discute as mudanças arquitetônicas dos

teatros romanos, já que estes possuíram fortes influências helenísticas, e evidencia como o Teatro de Marcelo, construído pelo Imperador Augusto, se consolidou como um novo modelo de teatro romano. Segundo Checa, mesmo que o teatro de Pompeu seja o primeiro edifício deste tipo que foi fixo em Roma, ele não foi o primeiro teatro “romano” da Itália no que tange ao modelo construtivo,

O teatro dedicado por Augusto ao seu herdeiro frustrado é, ao mesmo tempo, o fim de uma evolução construtiva, desenvolvido no helenismo, e o começo da difusão de um modelo arquitetônico, que somente se inicia quando o teatro de Marcelo está totalmente definido. O modelo romano, com a construção do teatro de Marcelo, toma uma nova direção. As novas leis dos anos 20 a.C., e especialmente a *Lex Iulia Theatralis*, conferem para o teatro uma fragmentação arquitetônica até agora desconhecida (2005, p.97).

O autor afirma que o Teatro de Marcelo inaugura uma nova arquitetura, tal como uma articulação global das comunicações internas, que ao contrário do Teatro de Pompeu, tinha um jogo duplo de escadas que ascendia do nível mais baixo para a parte superior das arquibancadas. Há também a existência de maiores fragmentações sociais, com a estipulação de três arquibancadas na *cavea*. O próprio Teatro de Pompeu, remodelado por Augusto, apresentou a reserva de assentos por toda a *cavea* após suas renovações. Houve também a construção de um ambulatório interno inédito, que se conectou com as primeiras quatorze fileiras da arquibancada sob a *ima cavea*, projetado para receber os membros da ordem equestre e colocá-los em posição mais isolada em relação aos demais participantes (CHECA, 2005, p.98).

Antes mesmo das escavações realizadas por Calza-Bini e Fidenzoni, a preservação e a imponente fachada arquitetônica do edifício já despertavam atenções. Segundo o artigo *Planos de Arquitectos Españoles Publicados em Roma (s. XIX): El Teatro de Marcelo y el Santuario de Hércules Vencedor* (2008), de Jorge García Sánchez, no século XVIII, estudiosos romanos e espanhóis, interessados em contemplar as artes greco-romanas como uma solução estética, tiveram seus olhares atraídos pelos monumentos da antiguidade romana. Para o autor, estas obras representam uma documentação importante acerca do estado dos monumentos clássicos da época e “refletem as preocupações arqueológicas do Iluminismo” (2008, p.178). Já que um dos monumentos estudado é o Teatro de Marcelo, o artigo contribui ao apresentar restituições anteriores às de Calza-Bini e Fidenzoni, ajudando-nos a compreender com mais profundidade as partes constituintes do teatro, em especial sua estrutura interna.

Sánchez coloca ainda que estes arquitetos, em sua maior parte espanhóis, tinham como objetivo examinar estes monumentos através de uma análise detalhada, ou seja, procuravam medir e desenhar com precisão, apontar a decoração conservada e projetar sua reconstrução

ideal. O autor destaca, ademais, o uso de fontes clássicas para estas restituições, a saber: documentos da biblioteca romana e a numismática; enfatizando, assim, a utilização de um método mais científico na abordagem de conhecimento da arquitetura greco-romana neste período.

Os arquitetos e autores dos desenhos foram Isidro González Velázquez (1765-1840), Silvestre Pérez (1767-1825) e Evaristo del Castillo (1769-1798), tais desenhos foram recompilados por Giovanni Battista Cipriani na obra *Monumenti di fabbriche antiche estratti dai disegni dei piu celebri autori* (1803). Estes arquitetos espanhóis estiveram presentes em Roma entre os períodos de 1791 e 1796, graças a uma pensão dada pelo rei Carlos IV e pela Real Academia de Belas Artes de San Fernando (SÁNCHEZ, 2008, p.178-179).

O arquiteto Silvestre Pérez se aproximou do teatro ainda inserido na confusa imagem urbana romana, quer dizer, antes que a área fosse isolada e tivessem sido iniciadas as escavações pelo governo italiano fascista. Pérez delineou doze planos do Teatro de Marcelo por volta do ano de 1794⁸², levantando planos da planta, fachada e laterais do teatro. Outros arquitetos, como Castillo e Velázquez, também procuraram medir e delinear o teatro, seus desenhos foram gravados em oito lâminas por G. B. Cipriani em sua obra *Monumenti di fabbriche antiche*, 1803, vol. III (SÁNCHEZ, 2008, p.196). Duas destas lâminas demonstram a estrutura interna (ambulatório interno e subterrâneo) do Teatro de Marcelo (fig. 18A, 18B). Tais desenhos preocupavam-se também com as cornijas (moldura de entablamento da coluna), os capitéis e as bases das colunas, além de desenhos do pórtico perdido.

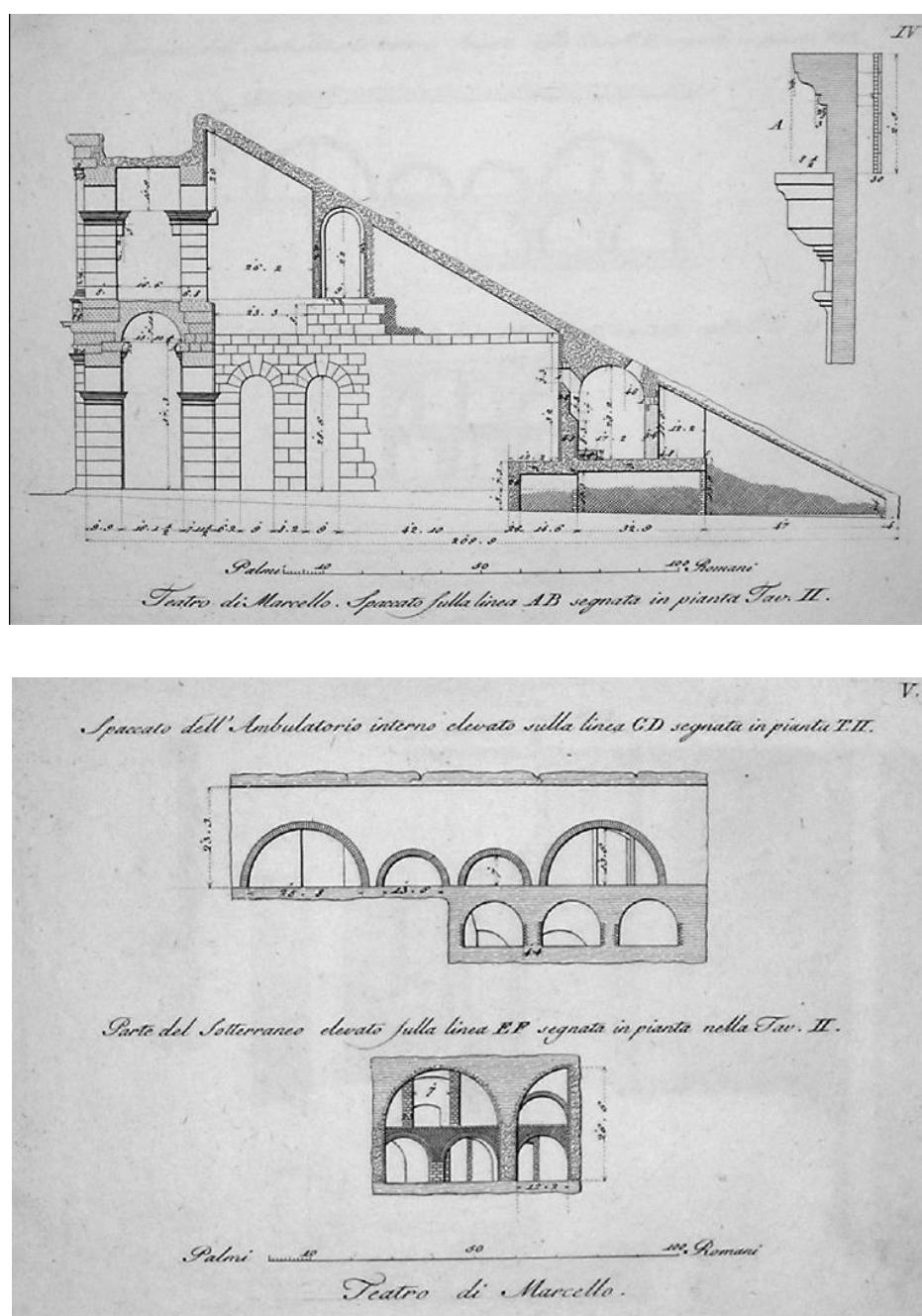
Um dos estudos mais atuais acerca do teatro é o artigo *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costitutivi* (2010) de Paola Ciano Rossetto e Marialetizia Buonfiglio. Neste estudo, as autoras procuram trazer à tona as novas investigações sobre o processo construtivo do Teatro de Marcelo, principalmente através da análise material e das escavações mais atuais do edifício, destacando as inovações arquitetônicas que este modelo teatral impôs sobre o período.

O Teatro de Marcelo é sem dúvida o melhor exemplo de teatro romano já preservado, um edifício com uma sólida unidade arquitetônica, com a *scena* conectada com a *cavea*, terminando com uma fachada semicircular. A *cavea* é suportada por um sistema muito avançado, do ponto de vista da engenharia, e particularmente elaborado em relação a circulação dos espectadores, que se deslocam por um sistema de *cuneis* radiais e ambulatórios externos e internos de altitudes variáveis (ROSSETTO, BUONFIGLIO, 2010, p.53).

⁸² Indicados em uma lista da Real Academia de San Fernando no final do século XVIII. Os desenhos não foram conservados (SÁNCHEZ, 2008, p.195).

O artigo levanta muitas informações relacionadas aos ambientes que possibilitavam a transição dos espectadores dentro do teatro e aponta outros dados. Aborda questões relacionadas à estrutura do teatro, discutindo também sua fundação e as mudanças arqueológicas desde sua construção original, além de olhar com mais atenção para o que restou do palco e da *scaenae* do teatro.

Figura 18 – A : Configuração interna do Teatro de Marcelo, segundo Castillo e Velázquez (lâm. IV.). B — Ambulatório interno e subterrâneo do Teatro de Marcelo, (lâm. V.)

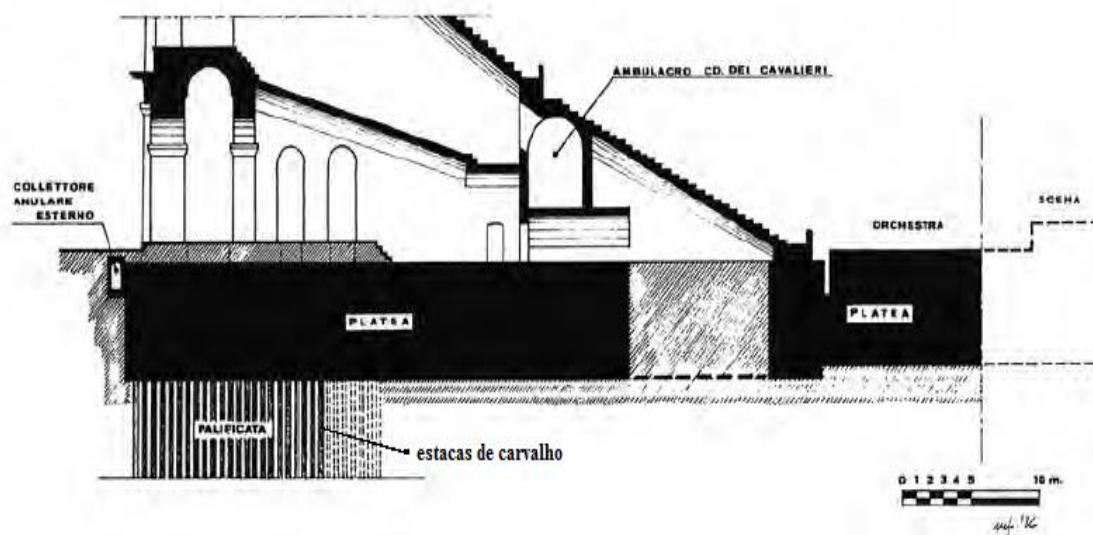


Fontes: SÁNCHEZ, Jorge García. *Planos de Arquitectos Españoles Publicado em Roma (s. XIX): El Teatro de Marcelo y el Santuario de Hércules Vencedor* (2008). p.194-195.

Desde a fundação do teatro, foram reveladas as técnicas arquitetônicas utilizadas e as problemáticas arqueológicas da estrutura atual. A localização do edifício, próximo ao rio Tibre, demonstra as características complexas da área: uma planície aluvial, sujeita a inundações. O próprio trabalho da fundação foi complexo e exigente, sendo necessário cavar uma profundidade considerável. Segundo os estudos de Fidenzoni (1970), para a parte da *orchestra* e *cavea* foram cavados cerca de 7,5 metros abaixo da superfície. No geral, uma escavação de quase 51.000 m³.

A camada geológica em que se encontra o teatro é pouco sólida, composta por argilas, limos e areia por até 30 metros de profundidade. Assim, para sustentar a construção, foi necessário a utilização de uma paliçada de carvalho, com postes colocados entre 10 e 20 cm de distância um do outro. Este processo se localiza mais na parte externa da *cavea* em correspondência ao ambulatório externo, ou seja, onde foram distribuídas cargas mais altas (Fig. 19). Após a colocação de postes, foi lançado o cimento – constituído por um aglutinante de cal, argamassa e cinzas pozolânicas – por todo espaço da *cavea* e *orchestra* (ROSSETTO; BUONFIGLIO, 2010, p.56).

Figura 19 — Teatro de Marcelo: seção da fundação



Fonte: ROSSETTO, Paola Ciancio; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p. 56.

Tal sistema arquitetônico é conhecido na antiguidade, e em nossa fonte, ele é descrito por Vitrúvio no Livro III, cap. 4, 2, ao tratar especificamente sobre a consolidação das fundações. Vitruvius recomenda a utilização dos mesmos tipos de materiais como carvalho, carvão e

concreto para áreas pouco sólidas,

Se, todavia, não se encontrar chão firme e o lugar de aluvião profundo ou paludoso, então escava-se e drena-se esse local, consolida-se cravando-se com estacar de salgueiro e oliveira ou carvalho endurecias ao fogo, bate-se com máquinas a estacaria envolvente o mais junta possível, preenchem-se totalmente de carvão os interstícios e, finalmente enchem-se os fundamentos com concreto o mais consistente possível (*De Arch.*, Livro III, 4, 2).

A respeito de sua estrutura interna, a *cavea* repousa sobre estruturas que no piso térreo são divididas em três zonas: iniciando com o ambulatório, uma série de arcos alongados, e, finalmente, uma faixa de corredores com ambientes internos, atualmente mal iluminados e difíceis de se acessar. Os arcos foram construídos com um sistema modular organizado em ritmo de seis, com funções e características estruturais diferenciadas. Alguns ambientes do piso térreo foram provavelmente utilizados como lojas e armazéns, os outros constituíam as entradas reais para o teatro. O ambulatório dórico, o mais alto, era definido por 43 pilastras com a meia-coluna externa e pilastra interna, que delimitava ao todo 40 arcos e duas entradas (*porodoi*) (Fig. 20) (ROSSETTO; BUONFIGLIO, 2010, p.56). Os ambulatórios externos e internos, localizados em vários níveis, constituíam as principais junções de locomoção para os espectadores, usando-se também do *vomitorium*, corredores que levavam para a entrada ou saída do espaço dos assentos.

O acesso para a *ima cavea* era feito por sete rampas que subiam levemente a uma galeria interna, denominada *Ambulacro dei Cavalieri*⁸³ (Fig. 21). Outras sete rampas, que ficavam em dois arcos adjacentes com um pouso intermediário, levavam ao andar superior jônico e, a partir daí, havia junções adicionais, na *summa cavea*. As várias galerias presentes, ainda visíveis, podem ser usadas para localizar com mais precisão a *cavea*. As galerias internas — *Ambulacro dei Cavalieri* e o pequeno *ambulacro* superior (Fig. 22) — provavelmente sustentam em seus estrados os recintos e as passagens dos percursos internos que possuem diferentes mudanças de inclinação entre os níveis (Fig. 23) (ROSSETTO; BUONFIGLIO, 2010, p.60).

⁸³ Considerou-se apropriado, para uma melhor compreensão, manter as denominações dos setores e edifícios informados por técnicos e estudiosos no momento da intervenção de restauração no Teatro de Marcelo (1926-32) e usado em publicações mais tarde (ROSSETTO, Paola C., BUONFIGLIO, Marialetizia, 2010:57)

Figura 20 – Ambulacro dórico do Teatro de Marcelo: entradas do teatro.



Fonte: Arquivo pessoal. Área Arqueológica do Teatro de Marcelo

Figura 21 – Ambulacro dei Cavalieri



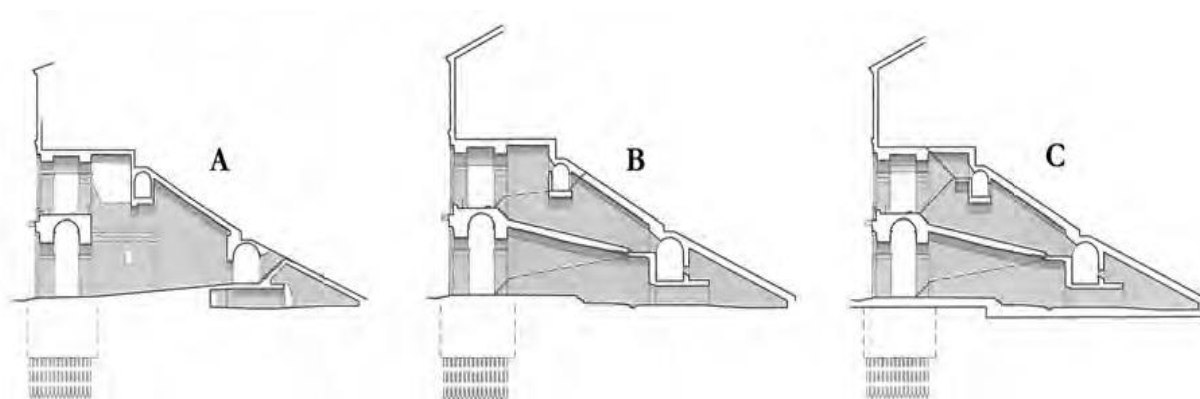
Fonte: ROSSETTO, Paola Ciano; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcelo: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p.67.

Figura 22 - Pequeno ambulacro superior



Fonte: ROSSETTO, Paola Ciano; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p.61.

Figura 23 - Teatro de Marcelo: seção reconstitutiva da passagem interna. A: *ima cavea*; B: *media cavea*; C: *summa cavea*.



Fonte: ROSSETTO, Paola Ciano; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p. 62.

Segundo o artigo, para se construir um edifício tão complexo foi necessário o uso de técnicas e materiais de várias tipologias. Primeiramente, as peças de sustentação foram construídas: uma gaiola vertical que define o *ambulacro* dórico, sendo as paredes radiais em *opus reticulatum*,⁸⁴ e o *Ambulacro dei Cavalieri*. Estas estruturas formavam os suportes a partir dos quais se conectavam as seções das paredes radiais, constituindo, ao mesmo tempo, o sistema de contenção e de rolamentos. A mesma sequência foi adotada para a construção dos andares superiores.

Os blocos de tufa foram colocados inacabados e subsequentemente suavizados, exceto pelas paredes das escadas (não diretamente acessíveis a partir do exterior) e das seções vizinhas, que em certas partes foram trabalhadas em cimento (escadas e rampas). A parte mais interna das paredes radiais foi constituída de paredes com cortina em *opus reticulatum* e conglomerado em cimento e argamassa pozolânica cinza-violeta e inertes fragmentos de tufo (sobras prováveis de processamento). É provável a presença de diferentes estaleiros simultâneos, especialmente na execução dos dois ambulatórios inferiores: o dórico e o *Ambulacro dei Cavalieri*, evidenciando diferentes técnicas (ROSSETTO; BUONFIGLIO, 2010, p.58).

Como já colocado, Peter Rose destaca a presença do espectador dentro de três monumentos específicos e de tipologias diferentes: o Teatro de Marcelo, o Coliseu e o Circo Máximo. Em seu artigo *Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design* (2005), Rose questiona sobre a segurança dos espectadores dentro dos edifícios. Dito de outro modo, Rose analisa os aspectos arquitetônicos que garantiam a entrada, saída e circulação de muitas pessoas. Também chama atenção sobre como a hierarquia presente no teatro refletia-se nas configurações de assentos, nas condições visuais e acústicas e na própria circulação dentro dos edifícios de entretenimento

Roma era em grande parte uma sociedade altamente política e socialmente dividida, cada cidadão pertencia a um grupo separado ou a uma *ordo*. Isto pode ser visto especialmente durante o governo de Augusto, quando a ênfase foi colocada sobre esta divisão na forma de legislação, que penetrou todos os níveis e aspectos da sociedade romana. Isto foi melhor refletido no teatro romano por um extenso conjunto de regulamentos, *Lex Julia Theatralis*, detalhando a disposição de seu público em seções (ROSE, 2005, p. 100).

Sobre a circulação, Rose destaca aspectos nos edifícios de entretenimento romanos que

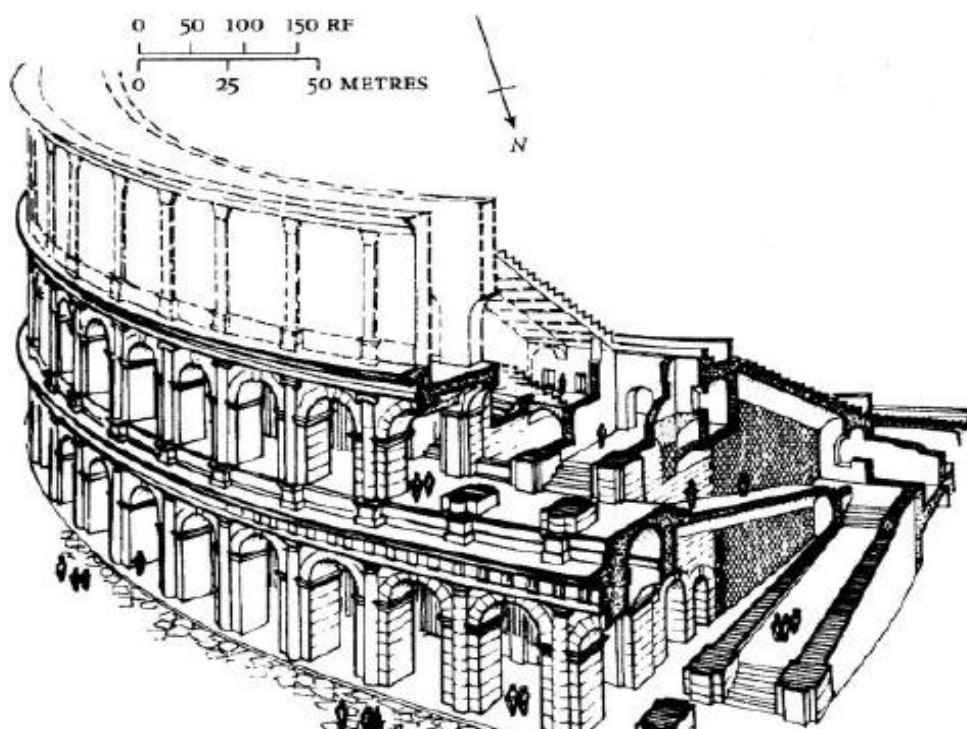
⁸⁴ Comum na época imperial, consiste na construção em alvenaria com tijolos de tufa e barro, com a face exterior em forma de losango, formando um padrão diagonal, revestindo um interior mais espesso de *opus caementicium* (concreto romano). Disponível em: <https://historiaartearquitetura.com/2017/04/21/tecnologias-de-construcao-e-ornamentacao/>. Acesso em 02 de setembro de 2019.

se aproximaram das determinações arquitetônicas atuais, seguindo duas regras básicas: conforto e segurança. Ou seja, os espectadores deveriam ser capazes de se mover com conforto e de encontrar seu caminho com segurança, sem se perderem ou serem empurrados. Para além disso, os espectadores deveriam ser capazes de se mover da entrada para seus assentos de forma rápida de modo que o edifício fosse preenchido dentro de um tempo razoável e que os espectadores pudessem fazer o mesmo caminho na direção inversa (ROSE, 2005, p.103).

Apesar da utilização de técnicas vistas no Teatro de Pompeu, o sistema eficiente de circulação está fortemente presente no Teatro de Marcelo, uma vez que a estrutura verdadeiramente inovadora deste teatro foi o ambiente acima do *Ambulacro dei Cavalieri*, gerado por critérios de racionalização da gestão e distribuição dos acessos. O fluxo de espectadores foi transmitido por galerias semianulares, não apenas externas, mas internamente, em vários níveis. A solução adotada no Teatro de Marcelo forneceu um novo modelo arquitetônico, suscetível a outras articulações durante o primeiro século d.C., porém mais adequado e funcional às necessidades dos edifícios de entretenimento. (ROSSETTO; BUONFIGLIO, 2010, p.63).

Um amplo pavimento de travertino originalmente cercava a fachada semicircular do Teatro de Marcelo, permitindo, assim, o fácil acesso a cada uma das 42 baias de entrada ao nível do solo (Fig. 24). Dali, uma série de passagens radiais conduzia diretamente a um ambulatório abaixo da *ima cavea* ou a longas rampas subindo pelo edifício. Entre eles havia uma série de três salas que poderiam ter sido usadas, por exemplo, como lojas ou latrinas. Dependendo do seu status social, os espectadores seguiriam para um ambulatório inferior, onde havia acesso para a *ima cavea* (primeiro setor de fileiras da arquibancada) através dos *vomitória*, ou subiam por rampas para o ambulatório superior, onde lances de escadas levavam para a *media* e *summa cavea*. Para os senadores havia duas entradas separadas, em ambos os lados do palco, levando diretamente à *orchestra* (ROSE, 2015, p.112).

Figura 24 — Plano e seção do Teatro de Marcelo: passagens internas



Fonte: ROSE, Peter. *Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design*. Papers of the British School at Rome, Vol. 73 (2005), p. 107.
CLARIGDE, Amanda. *Roman An Oxford Archeological Guide*, 2010, p.276.

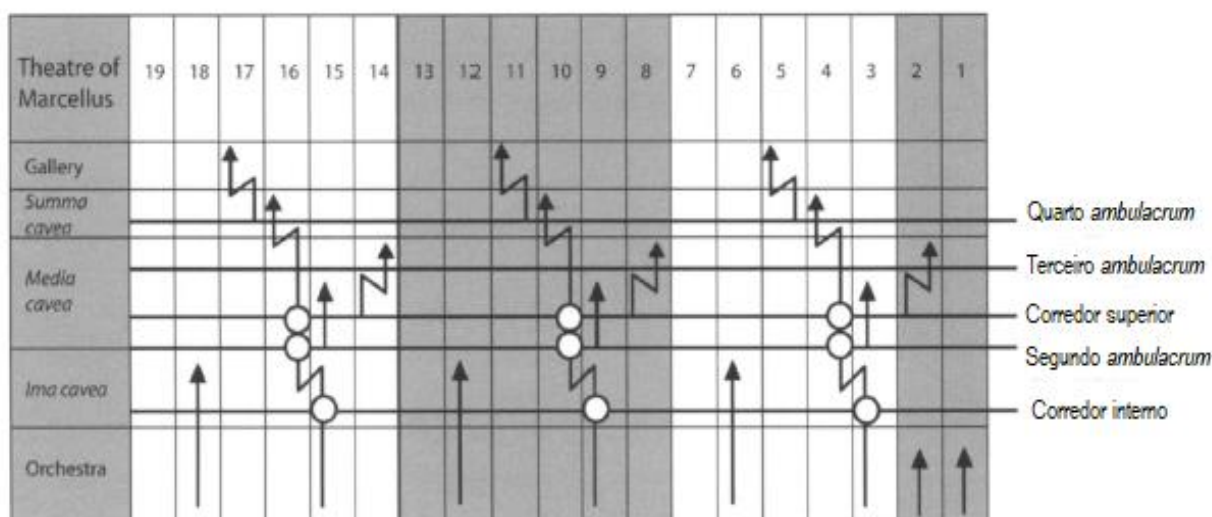
Rose também fornece um diagrama de fluxo (Fig. 25) do Teatro de Marcelo, mostrando, de forma esquemática, um padrão de circulação ideal, em que as opções foram reduzidas às decisões: sim ou não. Utilizando-se de um diagrama de fluxo para prédios de entretenimentos atuais e da combinação dos desenhos axonométricos e planos fornecidos por Golvin Bomgardne em seu trabalho sobre os anfiteatros romanos (1988, p.368), Rose elabora um diagrama para cada um dos três monumentos estudados, para o Teatro de Marcelo,

Cada coluna vertical representa uma das entradas arqueadas dos edifícios, enquanto as linhas horizontais representam uma das passagens anulares. As setas indicam um *vomitorium* e um círculo indica onde o espectador tem uma escolha entre entrar na *cavea* ou prosseguir. Assim, eu estendi o método de Golvin para ilustrar a eficiência do edifício em fornecer fluxo suave e seguro de espectadores. [...] Um sistema de circulação altamente eficiente é revelado, onde cada espectador é guiado para seu assento por simples escolha em cada interseção. Podemos ver como a primeira decisão do espectador na entrada afeta todas as suas escolhas posteriores, segregando-o do resto do prédio. Ele é forçado a permanecer dentro do mesmo grupo se quiser alcançar seu assento de uma maneira mais rápida e simples [...] (ROSE, 2005, p.110-111).

No Teatro de Marcelo visualiza-se um sistema em que a ênfase está no fluxo de baixo

para cima através do edifício. Embora tenha menor capacidade que um circo ou um anfiteatro, leva-se em conta o baixo gradiente de sua *cavea* usando rampas. Há muitas vantagens para o uso de rampas em vez de escadas, uma vez que são mais seguras para andar, e permitem um fluxo muito maior e mais rápido de pessoas. As escadas ainda são o método mais compacto de circulação vertical, e, mesmo com a desvantagem de serem menos seguras, são uma maneira muito rápida de descer um prédio. Por isso, muitas das vezes visualizam-se rampas ou declives suaves usados apenas nas partes mais baixas e mais espaçosas dos edifícios, enquanto as escadas dominam completamente os níveis mais altos de todos os tipos de edifícios de entretenimento (ROSE, 2005, p.112).

Figura 25 — Gráfico da análise do sistema de circulação do Teatro de Marcelo



Fonte: ROSE, Peter. *Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design*. Papers of the British School at Rome, Vol. 73 (2005), p.111.

O *ambulacro* tem também um papel importante a desempenhar como dobradiça estrutural entre os arcos e os ambientes internos. Essa solução, segundo Rossetto e Buonfiglio, foi implementada experimentalmente, e será elaborada em edifícios de entretenimento posteriores (2010, p.59). O *Ambulacro dei Cavalieri* aparece notavelmente iluminado quando comparado com estruturas similares: o vasto corredor é iluminado, obtendo luz diretamente da *cavea* por meio dos *vomitoria*, e, a partir do exterior, pelas rampas de acesso e pelas grandes janelas (Fig. 26). Assim, percebe-se a inovação do Teatro de Marcelo para a implementação dos teatros itálicos. Este edifício teatral será copiado em partes por outros teatros,

[...] o Teatro de Marcelo, por ser o teatro mais ‘perfeito’, foi por muito tempo uma exceção, que não será funcionalmente combinado até a construção do

teatro de Benevento. Os teatros augustanos na Itália levarão tempo para assimilar globalmente as consequências de tão alta evolução arquitetônica (CHECA, 2005, p.101-103).

No andar superior, o ambulatório jônico retoma, em muitos aspectos, a gênese e organização no nível inferior, além do mais, o sistema de cobertura aqui usado foi profundamente diferente, consistindo em abóbadas radiais dispostas em sucessão, uma para cada *cuneo* (Fig. 27). As abóbadas repousam sobre dois monólitos (pedra de grande proporção) de travertino colocados lado a lado e sustentados por prateleiras sobressalentes, prateleiras que reduziam ou aumentavam de tamanho comparado ao comprimento considerável do bloco. Este sistema provavelmente foi usado para conter a força centrífuga do piso inferior.⁸⁵

Figura 26 — *Cunei* interno: construção do *Ambulacro dei Cavalieri*. Visíveis a alvenaria e a parede de tijolos do *ambulacro*



Fonte: ROSSETTO, Paola Ciano; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p.61.

⁸⁵ Em edifícios circulares, os elementos naturais verticais que fazem o fechamento do espaço se repetem de maneira uniforme por toda a periferia, assim como, absorvem a curvatura que tende para a área externa do edifício (LUANDE, Jr. Francisco. *O que é Arquitetura*. Editora Cia do Ebook, 2017, p.24.)

Figura 27— Teatro de Marcelo: *ambulacro* jônico.



Fonte: ROSSETTO, Paola Ciano; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p.62.

Descobertas recentes mostraram que os pilares não estão perfeitamente alinhados com os pilares inferiores, sendo a fachada jônica levemente desalinhada em comparação com o plano dórico (ROSSETTO; BUONFIGLIO, 2010, p.60-62).

O *ambulacro* jônico também tinha como função ordenar pelo menos dois terços dos espectadores (cerca de 10.000 pessoas), através de um sistema semelhante ao do térreo, para a *media* e *summa cavea* (fig. 23B e 23C). Também possuía um número variado de ambientes, naturalmente mais curtos que o nível dórico, uma vez que estavam conectados à inclinação dos degraus. Seis rampas, uma a cada 5 arcos, permitiam o acesso a um corredor interno chamado “pequeno *ambulacro* superior”, construído inteiramente em alvenaria (Fig.22).

Nesta galeria havia acessos para a *media cavea*, mas devido às fortes alterações pós-romanas, não é possível investigá-las com profundidade. A galeria jônica era dividida em dois níveis, usando a parte do pequeno ambulatório superior (que é levantado cerca de dois metros acima do nível do ambulatório jônico). Assim, a pequena galeria superior tornava-se uma importante junção interna do edifício (ROSSETTO; BUONFIGLIO, 2010, p.62).

O setor da *summa cavea* era alcançado através de escadas muito íngremes, obtidas no

espaço de duas salas contínuas com pouso intermediário.⁸⁶ Sobreviveu uma seção da parede “circular interna”, com duas aberturas abobodadas, uma das quais provavelmente dava acesso direto às fileiras da *summa cavea* (Fig. 28).

Já a zona superior do teatro é marcada por muitas hipóteses, em virtude das reconstruções pelas quais passou e devido à demolição que sofreu no período medieval. Atualmente, a cronologia de uma série de arcos de tijolos não é clara, dado que seus fragmentos foram encontrados esporadicamente, englobados abaixo do piso do palácio. Estes arcos baixos e dispostos radialmente acima dos monólitos, além de protegerem os suportes (até a construção do palácio) influenciaram todas as reconstruções ideais do andar superior do Teatro de Marcelo. De Peruzzi em diante, estes arcos assumem uma reconstrução semelhante com os *layouts* superiores do Coliseu (recriando em cima do piso jônico uma galeria baixa que sustenta as estruturas da *summa cavea*).

Figura 28 — Contrafachada do teatro com o restante da *summa cavea*.



Fonte: ROSSETTO, Paola Ciano; BUONFIGLIO, Marialetizia. *Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi*, 2010, p.62.

⁸⁶ Segundo Calza-Bini, tais escadas, geralmente de madeira, em realidade repousavam em abóbadas de cimento, sendo apenas uma delas preservada atualmente.

Na análise do monumento percebe-se a impressionante técnica e perícia no uso dos materiais e a habilidade dos trabalhadores. O Teatro de Marcelo pode, com razão, representar a presença de diferentes técnicas de construção, quase um protótipo do clima experimental que caracteriza a república tardia e a idade augusta, com paredes estruturais feitas de travertino e tufo quadrado e em trabalhos de cimento com revestimentos em *opus reticulatum*⁸⁷ e *opus latericium* (tijolos). A face da parede das galerias semianulares internas (o chamado *Ambulacro dei Cavalieri* e o chamado “pequeno ambulatório superior”) representa o primeiro exemplo do uso de tijolos em um edifício monumental. Isto nos permite refletir sobre os novos parâmetros da abordagem da cronologia tradicional do *opus testaceum*⁸⁸ (tijolos cozidos/queimados) em Roma (BUONFIGLIO, 2010, p. 109).

Ainda segundo o artigo *Building Materials of the Theatre of Marcellus* de Paola C. Rossetto M.D. Jackson, C.K. Kosso, M. Buonfiglio e F. Marra (2010), os materiais de construção encontrados no Teatro de Marcelo agregavam em sua composição um componente vulcânico, conhecido como concreto pozolana (*opus caementicium*)⁸⁹. O cristal vítrico-lítrico da pedra Tufo Lionato possui uma alta proporção de fragmentos lávicos, que aumentam sua resistência à compressão e diminuem a absorção d’água, aumentando sua durabilidade. Assim, o emprego dos materiais utilizados no Teatro de Marcelo corresponde aos esforços arquitetônicos colocados na estrutura (CALZA-BINI, 1953, p.19-20).

A pozolana é citada por Vitruvius no segundo livro de sua obra. Nela, Vitruvius trata sobre os recursos de materiais, relata o modo de construir edifícios de acordo com a interligação das estruturas, as características dos materiais e as potencialidades da sua utilização (*De Arch.*, Livro X, preâm., 5). Vitruvius destaca, ademais, sua admiração por este material

Existe também uma espécie de pó que produz naturalmente soluções admiráveis. Surge nas regiões de Baías e nos territórios dos municípios que estão em volta do monte Vesúvio. Quando misturado com a cal e o pedregulho, não só garante consistência aos vários tipos de edificações, como também torna sólidos os molhes⁹⁰ construídos no mar, sob a água.

⁸⁷ Comum na época imperial, consiste na construção em alvenaria com tijolos de tufa e barro, com a face exterior em forma de losango, formando um padrão diagonal, revestindo um interior mais espesso de *opus caementicium*. Recebeu este nome por se assemelhar a uma rede (*reticulatum*) (ALBUQUERQUE, 2020, p.105).

⁸⁸ A terminologia usada neste artigo refere-se essencialmente às indicações de Giovanni Lugli, que derivou as normas descritivas baseadas na interpretação de fontes antigas em seu trabalho de 1957. Os termos mais usados são *structura latericia* ou *opus latericium*, para identificar paredes feitas de tijolos crus, e *opus testaceum* para cobrir as paredes com tijolos queimados ao forno (LUGLI, 1957, p.529). O termo *opus* identifica a alvenaria secundária que oculta o trabalho de cimento na fachada (LUGLI 1957, p.363). Geralmente, no uso atual, o termo “*opera laterizia*” identifica os adornos feitos com tijolos e fragmentos de ladrilhos (BUONFIGLIO, 2010, p.109).

⁸⁹ Composta basicamente com cal hidratada, compostos de silício, alumínio, óxido de ferro e cinzas vulcânicas. Podia ter pedaços de tufa e cacos de cerâmica (ALBUQUERQUE, 2020, p. 102).

⁹⁰ Molhes de defesa e de atracções em portos.

Essa areia vulcânica citada por Vitrúvio, mais tarde chamada de pozolana, por ser abundante em Pozzuoli, junto à Nápolis, foi usada nas construções da Antiguidade, designadamente em estruturas portuárias, por adquirir grande solidez sob a água (MACIEL, 2006). Esse material terá sua maior utilização pelos romanos a partir do Principado (TAYLOR, 2003, p.7).

Desta forma, a fachada é em obra de travertino em *opus quadratum*⁹¹, a contra fachada e a parte das paredes radiais são em pedra quadrada, enquanto a parte interna é em cimento com paredes em *opus reticulatum* e tijolos. A grande galeria anular interna do térreo, o *Ambulacro* dei *Cavalieri* caracteriza-se pela presença de duas técnicas distintas nas paredes: a parede interior é revestida por uma cortina de tijolo, enquanto a parede oposta está em *opus reticulatum*⁹² e desempenha um papel fundamental na estática do monumento (suporta as abóbadas cónicas truncadas subtendidas às camadas da *ima cavea*, apoiadas numa subestrutura composta por uma sequência de abóbadas de cimento com *opus reticulatum*) (Fig. 29 e 30).

O tijolo também é encontrado no lado oposto, na parede da galeria, coberta com malha de arame, onde marca os anéis de acesso do exterior e as saliências das janelas, em que inserções também aparecem de blocos de travertino a cada três ou quatro tijolos. Este é um dos exemplos mais antigos até hoje de acabamento em superfície angular com uso de materiais alternativos (*vittato misto*) (Fig. 31) (BUONFIGLIO, 2015, p. 14-16).

A parede de tijolos é feita com competência técnica: de acordo com as abóbadas subjacentes, está presente uma série contínua de arcos de descarga (arcos de alívio)⁹³ com anéis de tijolos inteiros, nos quais as escamas do *vomitorium* se abrem periodicamente. Os tijolos são homogêneos, em barro amarelo, com dimensões entre 19 e 24 cm, enquanto nos anéis os tijolos inteiros têm um tamanho constante de 40 cm. Entre as juntas de argamassa, muito ricas em pozolana vermelha, é feito um duplo estilo (dupla inclinação); no conglomerado da alvenaria são postos fragmentos de tijolos e telhas,

A instalação do revestimento certamente deve ser atribuída a trabalhadores altamente especializados e os tijolos parecem ser feitos seguindo um processo

⁹¹ Consiste na sobreposição de blocos de forma paralelepípedica e uniformes, postos em linhas de superfícies contínuas. Seu uso era adotado junto ao concreto pozolana. No caso do Teatro de Marcelo a fachada é composta de três níveis, divididos por cornijas e por pilastras que sobrepõe as diferentes ordens clássicas.

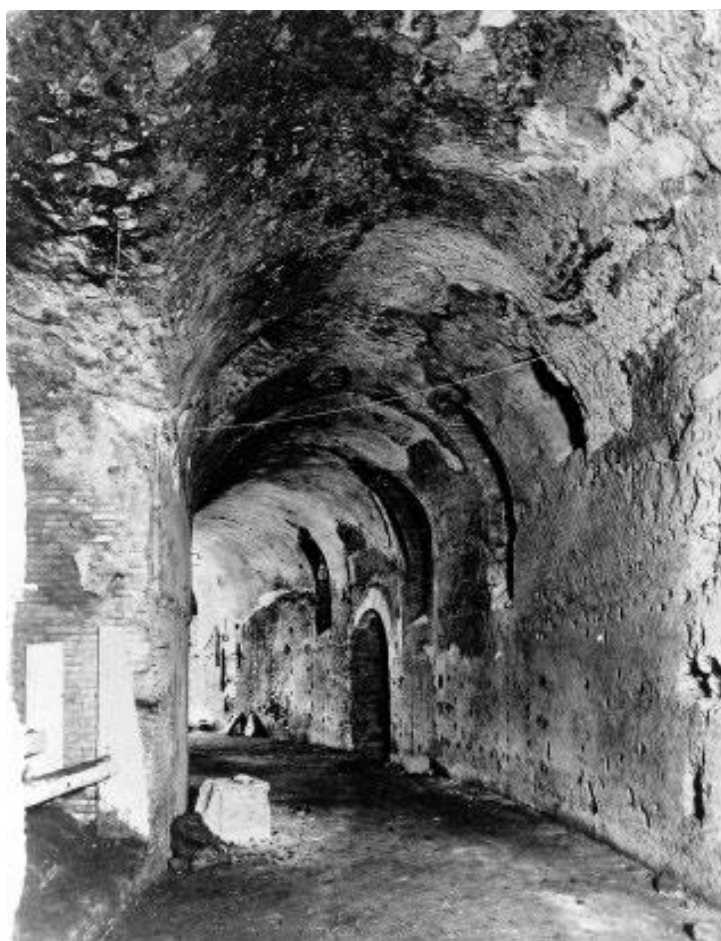
⁹² No andar superior, a galeria interna (“pequeno ambulatório superior”) é feita inteiramente de tijolo, mas as transformações pós-antigas não permitem atualmente uma leitura profunda da alvenaria.

⁹³ Composto-se como uma técnica usada pelos romanos, o arco de descarga ou arco de alívio é um arco construído sobre um lintel ou arquitrave para descolar o peso supericumbente, ou seja, para retirar o peso das paredes ou muros de suporte. Disponível em: <https://www.engenhariacivil.com/dicionario/arco-de-descarga>. Acesso em 11 de maio de 2020.

de produção especial, como mostrado pela homogeneidade da composição e das medidas, mesmo que alguns detalhes técnicos, como os métodos de corte (os tijolos são trapezoidais e triangulares) e as dimensões de todas as peças apontam para sistemas de produção que ainda não são padronizados (BUONFIGLIO, 2010, p. 111-112).

Partindo das considerações de Marion E Blake, Van Deman e Giuseppe Lugli, Deman, percebe-se que o tijolo mais usado em Roma no fim do século era essencialmente o ‘cru’, isto é, secos ao sol (*opus latericum*), dos quais poucos vestígios permaneceram devido à sua fragilidade intrínseca. O desenvolvimento de tijolos cozidos (em fornos) na era Augustana e da nova técnica em tijolos derivados de telhas (*tilebricks*, uma técnica e um uso prático que, aliás, parece acompanhar toda a era imperial), é seguido e acompanhado por uma análise cuidadosa de fontes clássicas, em particular Vitruvius, que é quem nos transmite a terminologia de referência (*De Arch.*, Livro II, 1-8) (BUONFIGLIO, 2010, p. 113).

Figura 29 — Paredes Ambulacro dei Cavalieri



Fonte: BUONFIGLIO, Marialetizia. *L'utilizzo di laterizi nella costruzione augustea del Teatro di Marcello*, 2015, p.17.

Figura 30 - Teatro de Marcelo: ambiente interno, subestrutura do Ambulacro dei Cavalieri e o vomitorium levando à cavea



Fonte: BUONFIGLIO, Marialetizia. *L'utilizzo di laterizi nella costruzione augustea del Teatro di Marcello*, 2015, p.17.

Figura 31 – Ambulacro dei Cavalieri, detalhe do núcleo de concreto da parede de tijolos.



Fonte: BUONFIGLIO, Marialetizia. *M. E. Blake e lo Sviluppo dell'Opus Teatraceum a Roma: Il 'Caso' del Teatro di Marcell*, 2010, p.111.

A introdução das telhas como material de construção de elementos derivados, principal fonte de suprimento dos tijolos da época augusta, é identificada primeiro nas braçadeiras esporádicas de tijolos em *opus reticulatum*, presentes no edifício sepulcral (tumbas) e particulares. Tal uso era justificado em virtude da desconfiança vitruviana em relação aos tijolos, raros e muito caros, e pelas recomendações de usar telhas ou tijolos de maneira racional em ambientes particularmente úmidos (sótãos, esgotos, banheiros), nos quais os tijolos brutos poderiam sofrer um desgaste maior (BUONFIGLIO, 2010, p.114). Por razões estruturais, as alvenarias da área do teatro exigiam um material particularmente resistente e adequado para lugares úmidos, uma vez que a galeria do teatro de Marcelo, onde a parede suporta as abóbadas da *cavea*, está posicionada ao longo do lado mais exposto à água da chuva devido às numerosas aberturas (*vomitoria*) (BUONFIGLIO, 2015, p.18).

Desta forma, a aplicação de uma técnica como o *opus testaceum*, é revelada no âmbito romano. Essa técnica certamente foi conhecida pelo Imperador Augusto e foi aplicada de maneira completa e madura. Não por acaso, foi adotada em um edifício imperial como o teatro de Marcelo e em uma área com um alto valor político-ideológico para a família do *Princeps*, ao sul do Campo de Marte. Os mesmos monumentos vizinhos incluídos no grande projeto de reconstrução e reorganização topográfica de Augusto podem representar um grande “laboratório” de aplicação desta técnica, dado que vestimentas em treliças associadas a tijolos também são encontradas nos ambientes subterrâneos do renovado Templo de Apolo e em templos vizinhos (BUONFIGLIO, 2010, p. 118).

O complexo cênico (*pulpitum*, *frons pulpitum* e *scaenae frons*) e a área posterior que se inclina contra a *scena* (*proscenium*), também incluindo o pórtico *postscaenium*, o *parascaenium*, a *versura*, e a configuração da *columnatio*, da valva regia e os *hospitalias*, são estruturas, que devido os poucos vestígios deixados, não estão completamente definidas. Para Rossetto e Buonfiglio, a área pode ser reconstruída em partes a partir dos dados arqueológicos mais recentes, em comparação com a planta fornecida pela *Forma Urbis Marmorea* e alguns desenhos dos arquitetos renascentistas.⁹⁴ “Deve-se enfatizar que todos os arqueólogos ou arquitetos que tentaram reconstruir este setor evidenciam certas dificuldades e, de uma forma ou de outra, acabam adotando soluções mais ou menos criativas” (ROSSETTO; BUONFIGLIO,

⁹⁴ Sobre a estrutura cênica do Teatro de Marcelo ver: ROSSETTO, Paola C.; BUONFIGLIO, Marialetizia. Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costruttivi. In: COMPOREALE, Stefano; DESSALES, Hélène; PIZZO, Antonio. *Arqueología de la Construcción II, Los Procesos Constructivos en el Mundo Romano: Italia e Provincias Orientales*. Certosa di Pontignano, Siena, 13-15 de Noviembre de 2008. p.51-70, 2010.

2010, p. 68).

Por fim, a leitura e o levantamento de estudos relacionados ao Teatro de Marcelo, sobre seus aspectos gerais, suas plantas, suas informações arqueológicas recentes levantaram inúmeros pontos acerca de sua estrutura arquitetônica. Percebemos a inovação construtiva tanto no âmbito da circulação do teatro, possibilitada pela construção de um ambulatório interno inédito, quanto pela utilização de materiais mais resistentes e de diferentes técnicas. Aqui destaca-se o papel da Arqueologia, que ligada ao urbanismo, nos possibilita a reconstituição de planimetrias das cidades e monumentos, tipologias, alçados e volumetrias que, no limite, podem propor formas de usos dos espaços e sugerir padrões de comportamento pautados pela organização e distribuições dos edifícios e espaços urbanos (MARTINS, 2018; WALLACE-HADRILL, 1988).

Sabemos que os romanos costumavam atribuir um papel de primeira grandeza ao espaço urbano como força motriz das relações sociais. Desta forma, assim como outros elementos citadinos, como as praças, os fóruns, as casas de banho, o espaço do teatro romano reflete inúmeros elementos simbólicos: interesses, aspirações, categorias sociais, encontro e troca de informações etc. Ou seja, elementos que carregam um potencial afetivo e cognitivo,

Apreendido na sua dimensão geográfica-cultural, o espaço pode ser considerado sob um duplo viés: o de produto e o de produtor do social, desempenhando a partir daí uma multiplicidade de funções: a de um amplo quadro no interior do qual os grupos sociais se organizam do ponto de vista da fixidez e da mobilidade e estabelecem regras de convívio e de socialização; a de um suporte de obras materiais, muitas das vezes eternizadas em pedra; a de um ambiente a qual práticas e representações encontram seu ponto de convergência, [...] (NETO, 2018, p. 9).

Assim, nosso ponto de convergência permanece nesta significação espacial do Teatro de Marcelo, o nexo indissolúvel entre o ambiente e seus usuários (pois a disposição de qualquer lugar constitui uma componente decisiva nas atividades que ali deveriam ocorrer), utilizado como um instrumento pelo Imperador Augusto. Demonstramos, através de nosso estudo sobre o espaço físico do Teatro de Marcelo, uma intensa preocupação do novo *Princeps* em construir um teatro romano com muitas inovações e que estivesse associado a seu nome. Vimos que tal teatro foi copiado, ainda que parcialmente, em construções posteriores, servindo como inspiração e modelo arquitetônico.

As evidências reunidas indicam que os teatros eram muito mais importantes no cotidiano romano do que no nosso. Eles foram estruturas religiosas, mas também prédios seculares construídos precisamente para exibir uma série de espetáculos públicos que

rapidamente se expandiram de cantos, farsas, os *fescennina licentia* (de origem etrusca), para incluir espetáculos teatrais, festivais musicais e atléticos, exibição de animais selvagens, entre outros (GUTIÉRREZ, 2004, p.9-10). Além do óbvio significado político, reforçado pelo relacionamento entre o imperador e a sociedade romana em um evento marcado, informações incidentais mostram que os teatros foram usados como locais para ensaios públicos ou reuniões.⁹⁵ Inscrições encontradas em teatros e outros locais da cidade antiga e da Itália revelam os nomes e, às vezes, as aspirações e aclamações de clientes, atores, atrizes e até espectadores (BOATWRIGHT, 1990, p.184-185). Desta forma, no terceiro capítulo dessa dissertação iremos nos aprofundar nestas questões conectadas à sociabilidade presente no Teatro de Marcelo. Algo que já visualizamos a partir da correlação entre as mudanças estruturais na área de assentos do público e a existência de uma legislação que reforça os aspectos de uma sociedade romana fortemente dividida em grupos.

Porém, antes de nos aprofundarmos em tais questões, iremos dar atenção ao contexto histórico deste período de transição da República ao Principado, uma vez que a construção do monumento se insere em um momento de confluências políticas, marcado pela mistura dos ideais da república e o advento da política imperial. Neste segundo capítulo, trataremos com detalhes da ascensão de Augusto, do fortalecimento de seu vínculo com o grande César e com as tradições romanas, da sua vitória sobre Marco Antônio e Cleópatra na batalha de Ácio, e, principalmente, da institucionalização de um novo regime, que mantinha não apenas os ideais de uma *Res publica*, como também a aparência de uma restauração.

Na segunda parte do capítulo dois, discorreremos sobre a forte preocupação do *Princeps* de reorganizar a cidade de Roma, principalmente a área pública conhecida como Campo de Marte, que passou por intensas transformações e renovações, inclusive pela construção do Teatro de Marcelo. Desta forma, através de um tratamento documental sobre os espaços cívicos de Roma e a partir dos autores que trataram diretamente sobre a organização arquitetônica romana, daremos relevo à localização do Teatro no ambiente geral da *Urbs*, destacando a importância desse espaço tanto para o imperador, quanto para os seus cidadãos. Sabe-se que a organização do espaço, para além de suas dimensões físicas e arquitetônicas, reflete como um ato culturalmente orientado e eivado de significados, oferece sentido às ações dos indivíduos que nele se movimentam e dele se apropriam (NETO, 2018, p.116).

⁹⁵ Por exemplo, *Metamorphoses* de Apuleius, Livro III, cap. 2. Ver mais W. Adlington Apuleius: *The Golden Ass Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, revisado por S. Gaselee. Series: The Loeb Classical Library. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press and Heinemann, 1965, p.101-102 (BOATWRIGHT, 1990, p.184-185).

CAPÍTULO 2 O CONTEXTO HISTÓRICO DA POLÍTICA DO PRINCIPADO ROMANO: AUGUSTO E O TEATRO DE MARCELO NO PLANO URBANÍSTICO DA CIDADE DE ROMA

2.1 Otávio e a formação do Principado: os anos preliminares (44 a.C a 31 a.C.)

Partindo de um pequeno assentamento às margens do Rio Tibre, Roma foi fruto da conquista, primeiramente sobre a Península Itálica, depois sobre as ilhas, penínsulas e costas do Mediterrâneo, transformando-se, durante vários séculos, em uma força política de grande complexidade. O Império Romano, além de ser o resultado de um longo processo de conquista militar e centralização política, expandido primeiramente para os territórios no norte da África, Península Ibérica, Grécia e Ásia Menor, é marcado por uma profunda diversidade social, política e cultural. A conquista da Gália por Júlio César criara um império continental até o Canal da Mancha e o Reno, e o próprio Augusto estava prestes a estendê-lo para o leste até o Danúbio. “O Império Romano era um Império de cidades, e, ao mesmo tempo, o Império de uma cidade” (GUARINELLO, 2006, p. 14-15).

Além do expansionismo territorial, houve o desenvolvimento da cidade de Roma, principalmente na transição entre o período da República e o início do Principado. O Imperador Augusto demonstrou uma intensa preocupação em reconstruir a cidade de Roma, tornando-a digna de ser a cidade de maior importância da *orbi*, objetivando trazer admiração aos olhos dos visitantes estrangeiros. Como o geógrafo grego Estrabão escreveu,

Mais uma vez, se, depois de chegar ao antigo Fórum, você visse o primeiro e ainda outro Fórum se estendendo ao lado dele, e as basílicas e os templos, se você visse o Capitólio e a arquitetura ali e o edifício no Palatino e o Macelo de Livia, você poderia facilmente esquecer lugares estrangeiros. Tal é Roma (*Geografia*, Estrabão 5.3.8.).

Este período de transição transformou em diversos aspectos o cenário político, social, militar e administrativo de Roma. Segundo Norma Busco Mendes, o crescimento do Império Romano durante o período republicano transformou gradualmente Roma numa cosmópolis, uma vez que ela ultrapassara os limites institucionais e espaciais característicos das cidades-estados clássicas (2006, p.22). O cenário era contraditório: havia a prosperidade econômica na Itália, advinda dos espólios de guerra e da intensa expansão comercial, mas mudanças e conflitos internos alteravam as estruturas políticas romanas. Acerca deste quadro há uma intensa discussão historiográfica em torno da figura de Caio Otávio, responsável por formar uma nova política de governo da *Res publica*, o Principado.

Karl Galinsky, no prefácio da obra *The Cambridge Companion to the Age of Augustus* (2007), destaca a contínua fascinação que a era de Augusto desperta, uma vez que esta se apresenta como “um dos períodos centrais da história ocidental, se não da história mundial”. E no centro daquele palco, nos lembra Galinsky, estava o jovem herdeiro de César, com apenas dezoito anos de idade quando seu pai adotivo foi morto.

Uma carismática personalidade, talvez; um exibicionista, não; mas certamente alguém tão multifacetado quanto as artes, a política e os desenvolvimentos sociais da época e, certamente, o império romano que ele acumulou, incansavelmente expandido, ajudou a moldar e unificou - o que não significa homogeneizado — a um grau sem precedentes. Em termos estruturais e materiais, foi lançada uma base para o sistema chamado de principado, que durou mais de 200 anos (...) (GALINSKY, 2007, p. 1).

Adentrando neste período de transição, especificamente, percebemos que a época suscitou dos autores romanos contemporâneos e/ou posteriores a Augusto diferentes relatos e visões (cronológicas e institucionais), que buscaram determinar uma data final do período republicano e explicações que levaram à instituição do Principado. Em decorrência disto, há uma vultosa historiografia sobre esse período que procura desvendar a estruturação e a natureza desta nova política de governo.

Segundo Marco Collares, em seu artigo *A Legitimidade do Poder Político de Otávio Augusto ao Início do Principado* (2010), uma abordagem recorrente entre os pesquisadores evidencia que as crises civis, recorrentes no regime político republicano romano, ocorreram devido à impossibilidade de as instituições tradicionais administrarem um Império em franca expansão territorial, convergindo na concentração de poderes nas mãos dos imperadores, ou seja, uma crise de autoridade. O maior precursor desta locução é Theodor Mommsen, ao desenvolver a ideia de que o final do período republicano foi um processo que se iniciou com as mortes dos irmãos Tibério e Caio Graco (133 a 121 a.C.):

As crises recorrentes que sucederam os conflitos políticos suscitados pelas tentativas de reforma agrária dos Gracos liberaram todas as forças que caracterizaram o processo de desagregação do sistema político republicano, tais como o individualismo x coletivismo, (...) cisão no seio da elite romana cuja divergências se manifestaram na luta pelo exercício do poder (...); a formação de coligações políticas entre os círculos de liderança; o uso da violência na vida pública; prática de ilegalidades constitucionais; a incapacidade do exército profissional permanente e, portanto, o surgimento das bases essenciais para o estabelecimento do poder pessoal (MENDES, 2002).

Sobre a natureza do Principado, em *A History of Rome under Emperors* (1999)⁹⁶, Mommsen faz uma abordagem através da conjunção de duas esferas políticas: o Senado e o *Princeps*. “A monarquia reintroduziu a consequência máxima por meio de um sistema duplo de jurisdição, composto pelos cônsules e pelo Senado de um lado, e pelos *Princeps*, por outro” (MOMMSEN, 1999, p.74). O citado autor acrescenta, ademais, que o *populus romanus* passou a ser formalmente considerado fonte de autoridade, mas encontrou sua expressão legal na autoridade oligárquica do Senado e na expressão monárquica através do *Princeps*. Uma diarquia substituiu a antiga classe de dirigentes da República e trouxe estabilidade ao governo romano.

Devemos lembrar, porém, que a visão de Mommsen como jurista baseia-se em uma representação de Roma extremamente vinculada a um constitucionalismo conectado com termos legais. Nesse sentido, o autor demonstra sua preocupação em relação à organização e ao funcionamento das magistraturas públicas. Pontos como a administração do Império, por meio das províncias, e o controle do exército são assuntos, desta maneira, colocados em destaque pelo historiador alemão. Segundo Mamede Queiroz Dias, a análise de Mommsen sobre a coexistência de uma autoridade monárquica e outra oligárquica aciona um paradoxo estruturante: no aspecto das leis, *de iure*, o Senado ainda existia como fonte de soberania, por outro lado, com respeito às práticas, *de facto*, o *Princeps* interferia nas eleições, apontava candidatos às magistraturas e criava novas leis (DIAS, 2016, p. 105-106).

Na primeira metade do século XX o caráter constitucionalista perdeu espaço para outra abordagem centrada nas relações de dependência que constituiriam o poder político aristocrático, relacionado a termos de patronato e grupos oligárquicos (DIAS, 2016, p.110). Seu expoente mais importante foi a obra de *The Roman Revolution*, de Ronald Syme. A análise de Syme foi escrita explicitamente para sustentar um espelho do seu próprio tempo, com a presença de autocratas como Hitler, Mussolini, Franco e Stálin. “Nessa visão, Otaviano projetou um golpe sangrento e militar contra a antiga ordem para tomar o poder, e esse poder foi definido principalmente em termos políticos. Assim, os literatas augustanos eram vistos como meros porta-vozes do regime político” (GALINSKY, 2007, p. 3).

A utilização do termo *revolução romana* tomada por Syme torna-se provocativa, uma vez que nega tal acontecimento: a liderança de Augusto teria sido apenas uma monarquia disfarçada que se estruturou para garantir a manutenção da proeminência social da *nobilitas* (WALLACE-HADRIL, 1997, p. 3). Syme deixa isso expresso ao expor que,

⁹⁶ Obra teve como base as palestras ministradas entre os anos de 1882 e 1886.

Em todas as eras, qualquer que seja a forma e o nome do governo, seja monarquia, república ou democracia, uma oligarquia se esconde sob uma fachada; e a história romana, republicana ou imperial, é a história da classe dominante. Os líderes, diplomatas e financiadores da Revolução podem ser novamente discernidos na República de Augusto como ministros e agentes do poder, os mesmos homens, mas com trajes diferentes (SYME, 1939, p. 7).

Desta forma, a virada teórica da primeira metade do século XX colocou o patronato e as oligarquias imperiais como eixos para se pensar o funcionamento da sociedade do Principado, não restringindo a análise ao corpo de leis provenientes do governo. Segundo Wallace-Hadrill a ironia de Syme, ao negar a Revolução (já que uma oligarquia teria substituído a outra, havendo um golpe e não uma revolução), é revestida por um paradoxo: através da negação de um sistema, Syme o substitui por outro,

Syme deseja substituir o discurso obsoleto da mudança constitucional por um discurso mais radical da revolução social, do triunfo das periferias sobre o centro, da desgraça da nobreza e da ascensão de novos homens e elites coloniais, e seu título tem o efeito de chamar a atenção para este paradoxo. (WALLACE-HADRILL, 1997, p.5)

E tendo caracterizado a oposição entre o antigo regime e o novo regime com uma classe – Augusto não é apenas o líder de uma *burguesia italiana*⁹⁷, mas ele próprio pertence a ela – Syme constrói uma ideologia e cultura *italiana* e *burguesa* em contraste com as da nobreza. O que explicaria o recrutamento de escritores como Horácio e Tito Lívio, a fim de criar uma união italiana em torno dos valores ancestrais, ou seja, compor armas ideológicas com o intuito de camuflar a real natureza de dominação do *Princeps*.

Contudo, para o historiador Wallace-Hadrill, além do termo burguesia ser problemático, essa visão que se ampara em um deslocamento de uma ideologia aristocrática romana para uma municipal italiana possui aspectos falhos. Em linhas gerais, Wallace-Hadrill defende a ideia de uma rearticulação do poder político das lideranças constituídas após o triunfo de Augusto, assim, compreende a crise da República não simplesmente como um momento de revolução econômica, social e política. De acordo com o autor: “A conquista de Augusto não foi apenas o estabelecimento de uma nova ordem política, mas também de uma ordem cultural” (WALLACE-HADRILL, 1997, p. 22).

Para o autor, a ideia de revolução cultural se baseia no que ele designa como *mutatio morum*, ou seja, na transformação das estruturas de conhecimento, implicando na mudança dos

⁹⁷ Defendemos, assim como Wallace-Hadrill, a problemática de se utilizar de um termo contemporâneo para designar aos grupos de homens provenientes das elites municipais italianas.

locais de autoridade. “A autoridade é o melhor exemplo da revolução cultural do que o poder” (WALLACE-HADRILL, 1997, p.7). Nesse aspecto, de acordo com o estudioso citado, o que torna a restauração de Augusto revolucionária é que ela envolve uma recolocação e redefinição fundamentais da autoridade na sociedade romana. A República, no sentido de todo o sistema ideológico e cultural que definia o romano, havia perdido sua legitimidade, mesmo antes da atuação de Júlio César. Assim, fez-se necessário deslocar a autoridade superior de sua principal instituição, o Senado, para a figura do *Princeps*. Apesar de concordarmos com posição de Wallace-Hadril e suas críticas a obra de Syme, somos da opinião que *Roman Revolution* trouxe contribuições à ótica dos conceitos de *gratia*, *amicitia*, *fides*, etc.

Uma historiografia tradicional – atualmente criticada e ancorada em argumentos semelhantes aos de Syme – compara a estrutura do Principado a um regime despótico amparado nas legiões romanas a serviço dos césares e na capacidade dos imperadores de controlarem a nobreza. “(...) o regime pessoal nasceu de causas longínquas e necessidades profundas. Podemos resumi-las em uma palavra: a conquista” (HOMO, 1950, p. 243-244). A monarquia criada por Augusto, segundo estes autores⁹⁸, seria uma monarquia nitidamente militar, obtendo sua legitimidade na capacidade de mobilizar a força física contra qualquer ameaça de oposição (SILVA, 2001, p. 31-32).

Já a corrente historiográfica defendida por autores como Robert Étienne (1970) e Paul Petit (1967) desloca a importância das bases de instalação para a retenção política de Augusto através de variados títulos ou de costumes políticos da República, tais como: o *pontifex maximus* (sumo poder religioso), *imperium majus* (comando maior), *tribunicia potestas* (poderes de tribuno), entre outros; atribuindo ao Principado um amparo constitucional, jurídico e religioso. Apesar de expor os aspectos jurídicos, religiosos e sociológicos, Petit, em sua clássica obra *Pax Romana*, expõe veementemente que o Principado se manteve através de uma preeminência dos fatores militares e, por fim, logrou a criação de uma base constitucional (PETIT, 1967, p.46).

Assim, nos afastando das correntes historiográficas tradicionais que defendem a existência de um governo amparado apenas nos aspectos militares ou de conquista, concordamos com Galinsky, dado que compreendemos que este período se enquadrou em um novo modelo governamental, explicitado pela maneira com que o próprio Otaviano se manteve no poder, amparado por títulos e pela própria *auctoritas* (GALINSKY, 2012). Recusamos uma

⁹⁸ Os principais autores que representam esta tese tradicional são Leon Homo (1927) e a obra mais contemporânea de Andre Piganiol (1974).

historiografia que coloca Augusto como o único projetor e articulador de um sistema político, bem como discordamos daquela que descreve período como uma monarquia disfarçada. Tal ideia diminui o papel de outras esferas e grupos políticos, caracterizando Augusto como detentor de poderes absolutos. Segundo Paulo Martins, em seu livro *Imagem e Poder, Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto* (2011) o poder em Roma e em todo o Império, esteve geralmente centrado na figura do *Princeps*, elemento aglutinador de responsabilidades militares, políticas, econômicas e religiosas. Porém, não se pode dizer isto de forma absoluta, pois, segundo o autor, tal afirmativa desconsideraria “estruturas subjacentes ao poder que mantêm relação estreita com a *domus* imperial e alimentam linhas de força que, digamos, sustentam o poder” (MARTINS, 2011, p.34).

Natália Frazão José, ao discutir sobre as várias faces de Augusto e a construção de sua imagem, ainda salienta que as bases desse novo sistema não se assentaram somente na reunião de títulos de Augusto, mas também em alicerces ideológicos, políticos e culturais (JOSÉ, 2010). Concordamos com a ideia da autora que Augusto criou um novo sistema híbrido, onde as tradições mesclavam-se com as inovações. “Acima de tudo, criou algo que foi aceito pela maior parte da população romana, que ainda acredita estar vivendo na *Res Publica*” (JOSÉ, 2015, p. 407).

Na opinião de Silva, são ingênuas as análises que tentam traduzir o Principado meramente através de meios coercitivos, pois é notório que qualquer dirigente político, ao se constituir como tal, buscaria controlar os meios militares disponíveis, sob pena de, não o fazendo, ficar privado de um recurso significativo para o exercício do poder.

Por outro lado, não é menos verdadeiro que nenhum regime político se mantém pelo emprego indiscriminado e contínuo da repressão militar, pelo simples fato de que o poder não reside na fruição de determinados recursos materiais, sejam eles financeiros, militares, tecnológicos, pois, como bem observa Mario Stoppino (1986, p. 934), o poder social não é uma coisa que se possui: é uma relação entre pessoas. Daí decorre que uma relação de poder somente se institui se existe, ao lado do indivíduo ou grupo que o exerce, outro indivíduo ou grupo que é induzido a comportar-se tal como aquele deseje (SILVA, 2001, p. 33)

Logo, concordamos que as análises mais tradicionais desconsideram um fator importante para o processo de estruturação do Principado: os fatores ideológicos. Segundo Georges Balandier, em sua obra *O Poder em Cena*, o poder estabelecido unicamente com a força e violência teria uma existência constantemente ameaçada. “Ele só se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial. Estas operações se efetuam de modos variáveis, combináveis, de

apresentação da sociedade e de legitimação das posições do governo (BALANDIER, 1982, p. 7).

Caio Otávio (*Gaius Octavius*) nasceu em setembro⁹⁹ de 63 a.C., sob o consulado de Cícero. Vindo de uma família pertencente à ordem equestre e originária do Lácio, seu pai, Caio Otávio, desposara a sobrinha de Júlio César, Átia, promovendo a ascensão da família. Com a morte precoce de Caio Otávio, em 58 a.C., a tutela do futuro Augusto foi repassada a Lúcio Márcio Felipe, segundo marido de Átia. Após o recebimento do título de Augusto, a construção sobre esse período foi engrandecida sobremaneira, principalmente através dos seus aspectos místicos (JOSÉ, 2007, p. 2). Importante ressaltar que em 45 a.C., através de conexões familiares pela parte materna da família, o jovem Otaviano foi adotado por Júlio César. Assim, após sua instituição testamentária como filho de César, Caio Otávio passou a se denominar, a partir de então, o nome oficial de Caio Júlio César (*Gaius Julius Caesar*) (JOSÉ, 2014, p. 82).

Em 15 de Março de 44, Júlio Cesar foi assassinado. Os conjurados estavam imbuídos do desejo de eliminar o ditador perpétuo¹⁰⁰, uma vez que o enxergavam como um empecilho ao livre funcionamento das instituições republicanas. Sua morte, assim, é entendida como resultado da ação de um grupo de senadores que se sentia ultrajado em sua dignidade e em seus interesses pela ditadura vitalícia de César (MENDES, 2006, p. 24). Júlio César, após vencer Pompeu, foi visto pelo Senado cada vez mais como um inimigo, uma vez que estava imbuído de um ideal universalista e de ações que destacavam seu poder pessoal. Lançando as bases para a fundação de uma nova ordem, César abandonaria partidos e aliados. Neste período de incertezas, a automática transferência do poder ao Senado não foi concretizada devido à forte influência militar e política do cônsul Marco Antônio e de M. Emílio Lépidio, comandante da cavalaria (ROSTOVITZ, 1967, p.140). Uniu-se a esse quadro a chegada de Caio Otávio em Roma. A notícia do assassinato de César chegou ao jovem Otávio, que com dezoito anos na época encontrava-se em Apolônia, no Épiro. Segundo Paulo Alberto, o jovem Otávio não expressara muitas expectativas em relação ao complexo jogo político que se desenvolvia,

⁹⁹ Sobre o dia de nascimento, as possibilidades estão entre o dia 22 ou 24 de setembro.

¹⁰⁰ A ditadura na ordem romana era uma magistratura extraordinária. Ou seja, ainda que não tivesse uma periodicidade regular ou fosse anualmente votada nas assembleias, tal como nos casos de magistraturas ordinárias, como o consulado ou a pretura, a ditadura era um dispositivo legalmente disponível dentro do sistema republicano. Na época de crise podia nomear-se um ditador, designado pelos cônsules, mas seu governo tinha um poder limitado em cerca de 6 meses. Além disso, ele poderia ser obrigado a renunciar ao cargo, caso fosse constatada alguma irregularidade em sua indicação. Os últimos ditadores de Roma foram Sula e Júlio César, entretanto, não tiveram restrições temporais e concentraram maiores poderes que seus antecessores. Júlio César, em algum momento antes de sua morte, entre janeiro e fevereiro de 44 a.C., foi nomeado ditador perpétuo. BRANDÃO, José Luís. Da Monarquia à República. In: *A História da Roma Antiga, volume I: das origens à morte de César*. BRANDÃO, José Luís (Coord.); OLIVEIRA, Francisco de (Coord.). Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. ISBN: 978-989-26-0954-6.

Cícero e outros experimentados políticos tinham para com ele um misto de paternalismo condescendente e uma convicção de que facilmente o viriam a manipular mais tarde. Contava, todavia, com uma agudíssima compreensão da importância da imagem no trajeto político. Para a construir, porém, ele não dispunha dos elementos tradicionais: figura imponente, reputação política, prestígio militar (ALBERTO, 2004, p. 30).

Em sua vida pública, Otávio não tinha nenhuma experiência, prestígio ou estatuto. Na carreira militar não gozava de prestígios pessoais. Até mesmo sua figura era aquém das expectativas: de baixa estatura, de constituição débil, sem dotes ou porte de orador ou condutor de multidões¹⁰¹ (ALBERTO, 2004, p. 30). “Em suma, no momento em que o jovem Otávio chega a Roma, este não apresentava nenhuma das características de Júlio César ou mesmo de Marco Antônio, homem em plena ascensão nos meios políticos e militares romano” (JOSÉ, 2016, p. 21). Provindo de uma família externa a Roma, por parte paterna, seu retorno a Roma foi apenas condicionado pelo testamento de César, designando-o como herdeiro de seus espólios e bens materiais, oportunidade que abriu as portas para o início de sua ascensão política. Segundo Paul Zanker, quando Caio Otávio entrou na disputa por seu legado em 44 a.C., sua única vantagem era o nome do seu tio-avô e seu pai adotivo, César (1989, p. 33).

Após a morte do ditador, o cônsul Marco Antônio (que tinha sido aliado de Júlio César) optou por tomar decisões temporizadoras. Na sessão do Senado em 17 de março de 44 a.C., Marco Antônio, ao mesmo tempo que se opôs a uma proposta que pretendia conceder aos assassinos de César honras excepcionais, também não requereu suas condenações, contentando-se em fazer validar todas as ações do César, inclusive os projetos deste que ainda não tinham força de lei (GRIMAL, 2008, p. 22).

Ficando abaixo da imagem de Marco Antônio, que acabara de adquirir o proconsulado nas Gálias Cisalpina e Transalpina, Otávio só tinha a prerrogativa do nome de César. Tal contexto fez com que rivalidade entre os dois aumentasse. Buscando apoio para posicionar-se à frente do principal lugar-tenente de César, Otávio aproximou-se de Cícero, um importante senador romano e incansável defensor da República. Cícero escreveu acalorados discursos chamados de Filípicas, nos quais apontou Marco Antônio como uma ameaça à ordem republicana, evocando uma guerra justa contra ele, com a participação de Otávio, herdeiro dos exércitos de César (MENDES, 2006, p. 24).

Para além disso, Otávio fez com que sua imagem se alinhasse cada vez mais à de seu falecido pai adotivo através de uma manifestação espetacular. Após a morte de Júlio César,

¹⁰¹ Suetônio, *A Vida dos Doze Césares*, pág. 92-93.

Otávio identifica-se apenas como Caio Júlio César. Nos últimos dias de Julho, quando celebrou os Jogos da Vitória de César, instituídos dois anos antes pelo *dictator* em honra a sua padroeira, a deusa Vênus *Genetrix*¹⁰², um cometa teria surgido no céu, entre as 8 horas e as 9 horas da noite. Aproveitando-se destes rumores, Otávio criou para si um título *Divi Iulii filius*, sendo ele o filho do César divinizado.

Suetônio conta que a importância deste nome era tal que no ano 36 a.C., durante a guerra contra Sexto Pompeio, tendo problemas com Lépido, que não lhe queria entregar algumas legiões que tinha à sua guarda, Otaviano se dirigiu ao acampamento daquele desarmado e trouxe as legiões consigo, apenas pelo respeito que o nome ‘César’ infundia.¹⁰³ Os contemporâneos tinham a noção disto mesmo. ‘Tu deves tudo ao teu nome’, terá afirmado publicamente Marco Antônio¹⁰⁴ (ALBERTO, 2004, p.32).

Martins reforça que além de apoiar-se nos grupos sociais, o poder de Otávio estava amparado em uma gama de representações que o sustentava e, de certa forma, ampliava seu carisma (*charisma*) (MARTINS, 2011, p.36). Além deste título, é importante lembrar que sua inclusão na gens *Iulia* o aproximava da lenda de Enéias, filho de Vênus e de Anquises. Por intermédio desses ancestrais, Augusto apropriava-se de uma descendência direta a uma deusa e a um herói.¹⁰⁵ Segundo José, tal aspecto angariou destaque para o jovem Otávio e o ajudou a promover sua ascensão ao poder, “uma vez que se colocava perante os cidadãos como pertencente a uma linhagem nobre, a qual descendia dos deuses” (2016, p. 23). Além disso, como herdeiro de César, ele era o patrono natural dos inúmeros dependentes do ditador, em particular dos soldados (tanto os que estavam servindo, como os que haviam sido dispensados). Com isso, rapidamente foi possível notar a adesão da cidade a Otávio, perceptível pelo apoio aos jogos criados em homenagem ao César e à sua família.

Ao mesmo tempo em que Otaviano fez uma causa para vingar a morte de seu pai adotivo, Marco Antônio também adotou uma linha mais dura contra os conspiradores, se comportando de maneira mais autoritária e conseguindo afastar dois dos principais conjurados dos idos de Março, Bruto e Cássio, para as províncias de Creta e Cirene.

Em consequência, nas palavras da posterior biografia oficial de Augusto, “aos 19 anos, recrutei um exército por minha iniciativa pessoal e a custo pessoal, por meio do qual liberei à força a *res publica* que era oprimida pela dominação

¹⁰² Antepassada mística e protetora da sua família, a gens *Iulia*.

¹⁰³ Veleio Patérculo 2, 80, 3.

¹⁰⁴ Cícero, *Filípicas*. 13, 11, 24.

¹⁰⁵ Na mitologia greco-romana, Anquises foi um príncipe troiano, primo do rei Príamo, e amante mortal da deusa Vênus. Enéias, o filho gerado desta relação, foi sobrevivente da guerra de Tróia e antepassado de Rômulo e Remo, fundadores de Roma (JOSÉ, 2016, p.23).

do poder das facções”¹⁰⁶ O gasto foi considerável: ele estava oferecendo 500 denários de prata a um homem, mais que o dobro do salário anual de um soldado comum (LINTOTT, 2010, p. 70).

Depois que Otaviano fez uma marcha fracassada sobre Roma e subornou com sucesso a lealdade de duas das legiões de Antônio, Marco Antônio se retirou antes do final de seu consulado para a Gália Cisalpina, região que planejava tomar de Décimo Bruto (LINTOTT, 2010, p. 72). No entanto, Décimo Bruto, que havia sido um dos conspiradores contra César, se recusou a desistir. Antônio sitiou-o na cidade de Mútna, e Cícero propôs, em nome da segurança da República, enviar para o norte um exército que desse alívio a Bruto. A mando do Senado, Hircio e Pansa, os cônsules de 43 a.C. (que eram os comandantes regulares deste exército), compartilharam seu comando com Otaviano, para quem Cícero persuadiu no Senado a ascensão no curso honorífico, proclamando-o Pró-Pretor e conferindo a Otaviano legitimidade de um cargo constitucional. Marco Antônio, derrotado duas vezes em Mútna – à custa de vidas, como a de dois cônsules e de muitos homens de ambos os lados – fugiu para a Gália Transalpina, onde contava com o auxílio do seu velho aliado Lépido (SHOTTER, 2005, p. 22).

Apesar do apoio de Cícero, Otaviano se encontrava numa situação desfavorável. Em Roma, Cícero gabava-se de ter se servido dele como mero instrumento. Cumprindo seu propósito, Cícero e o Senado ordenaram que Otaviano entregasse a Brutos os exércitos que comandou. Recusando-se, Otaviano decidiu utilizar-se das tropas e marchar sobre Roma pela segunda vez, objetivando reivindicar seu consulado. Apesar de jovem para assumir a suprema magistratura, as três legiões que o Senado tentou opor a Otaviano acabaram passando, sem combate, para o seu lado (GRIMAL, 2008, p. 28).

O seu primeiro ato como cônsul foi levar à condenação os assassinos de seu pai adotivo. Tal sentimento, expressado desde 44 a.C., se opunha à hesitação de Marco Antônio em punir os assassinos de César, e abria caminho livre para que Caio Júlio César se apresentasse como o vingador de César em nome da *pietas* que lhe era exigida.

A partir da instituição deste símbolo estabelece-se o princípio de que vingar César é, ao mesmo tempo, reconstruir a República mediante o extermínio da facção que fora capaz de impedir a realização de um plano tão grandioso e necessário. César havia sido morto mas seu legítimo herdeiro, o *divus filius*, encontrava-se pronto para continuar a tarefa, livrando Roma da ascendência daqueles que impediam a realização da paz pública (...) (SILVA, 2001, p.46).

Assim Otaviano partiu em direção ao Norte para encontrar-se com Marco Antônio e,

¹⁰⁶ *Res Gestae* 1.1.

apesar das rivalidades, concluiu com Lépido e Antônio o Segundo Triunvirato. “Ao contrário do triunvirato essencialmente privado de Pompeu, César e Crasso em 60 a.C., este segundo triunvirato foi formalmente acordado e dado o *status* legal para atuar como o governo de Roma e o império” (SHOTTER, 2005, p. 22-23).

Sobre o Segundo Triunvirato, Lintott (2010, p. 72) coloca que há duas histórias principais entrelaçadas: primeiro a eliminação da oposição aos cesarianos, e, em segundo lugar, a rivalidade entre os próprios líderes do Triunvirato. Sobre a oposição, seguiram-se as proscrições: cento e trinta senadores foram inscritos nas listas fatais para serem executados sem julgamento.¹⁰⁷ Uma campanha militar foi então organizada para vingar o assassinato de César e descartar Marco Bruto, Cássio e seus seguidores; na batalha de Filipos, na Macedônia, em 42 a.C., a facção cesariana finalmente completou a vingança do assassinato de seu falecido líder — e, como resultado de sua vitória, se viu no controle de sessenta legiões, ou mais de um quarto de milhão de homens.

Nesse ínterim, em primeiro de janeiro de 42 a.C., a divindade de César já fora reconhecida pelo povo, sendo oficialmente proclamada. Decreta-se a construção de um templo no Fórum a ele dedicado que foi inaugurado em 29 a.C. Um velho partidário de César, Rufreno, fez também aprovar uma deliberação que estendeu o seu culto às cidades da Itália, permitindo a Otaviano usar o título de *Divus filius* nas suas emissões de moeda.

Ciente da importância da imagem criada por tal estatuto, nunca deixou de promover o culto ao Divino Júlio. [...]. Em Outubro de 42, por alturas da batalha de Filipos, faz o voto de erigir um templo a Marte Ultor, que albergava três deuses: Marte, o antepassado divino do povo romano, Vénus Genetrix, divindade protetora e antepassado mítico da família Júlia, e o Divino Júlio. Desta forma, Otaviano procurava fazer passar a imagem de *pietas* para com o pai e, simultaneamente, para com a divindade (ALBERTO, 2004, p.34).

Não possuindo as mesmas características militares de seus rivais,¹⁰⁸ ou mesmo uma forte imagem política, ou prestígio pelo Senado romano, Otávio usou fortemente o caráter cultural e simbólico do legado de César. A própria divinização de Augusto aparece nas palavras do arquiteto Vitrúvio, no início de sua obra, ao dizer que César foi colocado nos assentos da imortalidade pelos deuses,

¹⁰⁷ O próprio Cícero foi morto, quando demasiadamente tarde tentava fugir. A proscrição era um mecanismo oficial usado para liquidar os oponentes políticos e adquirir riquezas provenientes de bens confiscados. Foi utilizada pela primeira vez em 81 a.C., por Lúcio Cornélio Sila (EVERITT, 2008, p. 98)

¹⁰⁸ Boatos destacavam a falta de brilho de Otávio em ações militares. Em Filipos, rumores colocavam a vitória devido aos atos gloriosos de Marco Antônio (GRIMAL, 2008, p.30). Também durante a guerra de Sicília contra Sexto Pompeu, Otaviano teria adormecido quando a batalha estava a começar (*Suet. Aug. 16*, embora em *Aug. 10* Suetônio diga que revelou coragem em Mútna).

[...] até porque eu já fora primeiramente reconhecido sobre estes assuntos por teu pai, cuja virtude sempre venerarei. Como, porém, os deuses o colocaram nos assentos da imortalidade e transferiram para o teu poder o seu império, continuando viva a minha afeição pela sua memória, manteve-se em ti o mesmo favor (*De Arch.*, Livro I. preâm. 1).

Segundo Cunha, tal trecho destaca que com a morte de César, Otaviano, seu herdeiro, recebeu não apenas os bens de seu pai, mas também o seu *imperium*, que “não é recebido como uma simples herança, mas sim por ‘transferência’ realizada pelos próprios deuses para o poder de Otaviano” (2010, p.23).

A nova aliança estava determinada a não ficar atrás de seus oponentes republicanos, buscando preservar a forma externa de legalidade, sem comprometer seus próprios interesses. Assim, um plebiscito foi aprovado pela Assembleia Tribuna em 27 de novembro de 43 a.C., fornecendo à nova aliança cargos e títulos. Seus mandatos eram limitados a cinco anos, mas virtualmente ilimitados em termos de poder. “Qualquer decisão que eles fizessem teria força de lei, e ninguém poderia impedir legalmente que ela tomasse efeito. Como resultado, o plebiscito tornou a resistência violenta a única forma de oposição aos triúnviros” (ECK, 2003, p. 15).

Fortificada a aliança, e com os inimigos de César derrotados, iniciou-se a divisão da parte ocidental do império: Lépido recebeu as províncias da Gália Narbonense e Espanha, enquanto a parte de Otaviano correspondeu à Sicília, Sardenha e África. Antônio manteve a Gália Cisalpina e a Gália Comata. Isto colocou-o em uma posição mais forte em termos militares, enquanto enfraqueceu Otaviano consideravelmente. As duas ilhas foram de pouco uso para ele, enquanto Sexto Pompeu, o sobrevivente filho de Pompeu (o grande), controlou os mares com sua frota. Se o herdeiro de César quisesse controlar a África, na prática, teria que conquistá-la primeiro (ECK, 2003, p. 16).

Marco Antônio dedicou-se à realização de um grande sonho de César: conduzir uma expedição contra os Partos e conquistar definitivamente a Alta Ásia. Além de vingar o desastre outrora sofrido em Carras, por Crasso, e da responsabilidade de reorganização do leste do Império, buscou dar novo fôlego à grande aventura da sonhada marcha triunfal até as portas da Índia. (GRIMAL, 2008, p. 31).

Em contrapartida, Otaviano, apesar da vantagem de estar no centro do Império, realizou tarefas administrativas visivelmente controversas. As legiões romanas viram seu serviço para o Triunvirato em termos de pagamento vivo, e muitos veteranos do exército queriam se aposentar e se estabelecer. Os triúnviros consideravam satisfazer esses desejos como prioridade máxima, e como os soldados eram todos cidadãos romanos com casas principalmente na Itália, isso

inevitavelmente significava estabelecê-los na Itália. Como não havia mais na Itália terra livre disponível para assentamento, a única maneira de adquiri-la era aproveitá-la, através de qualquer forma. A tarefa gerou enormes insatisfações, uma vez que pessoas de dezoito cidades foram expulsas de suas casas e suas propriedades foram entregues aos veteranos (ECK, 2008, p. 11-12).

Problemas se avolumaram em várias regiões, transformando Otaviano não mais no grande herdeiro de César, mas em “algoz dos proprietários terrícolas, e o descontentamento em pessoa” (GRIMAL, 2008, p. 32). Para piorar a situação, Sexto Pompeu – *Senhor do Mar* e *Filho de Netuno* (filho de Pompeu) – vetou o abastecimento da península, adicionando uma população esfomeada ao cenário difícil. A aristocracia das cidades da Itália central (Etrúria, da Umbria e da Sabina) atingidas pelas proscricções e confiscações, temeram as ações pessoais dos triúmviros. Lúcio Antônio, irmão de Antônio, que exercia então o consulado, foi secretamente hostil a Otaviano. Em certo momento, sublevou os habitantes das províncias e entrincheirou-se em Perúsia, objetivando derrotar Caio Júlio César. Porém, este foi auxiliado pelo gênio militar de Agripa, o que frustrou o plano do cônsul, conduzindo um cerco à Perúsia.

A dissidência entre os cesarianos no ocidente levou ao retorno de Antônio para a Itália em 40 a.C. Enquanto no oriente ele teve sua primeira ligação com Cleópatra, que lhe deu gêmeos, um menino e uma menina, e ele sem dúvida teria derivado satisfação com a tentativa de desestabilização de Otaviano, tenha ele autorizado ou não. Parecia que ele resolveria as coisas com armas, mas, quando ele aterrissou em Brindes, os soldados cesarinos recusaram-se a lutar entre si e forçaram uma reconciliação, que foi cimentada pelo casamento de Antônio com Otávia, a irmã de Otaviano (LINTOTT, 2010, p. 72-73).

Tais acordos permitiram a divisão da Itália novamente. Enquanto Marco Antônio teria mão livre no Oriente, Lépido foi designado para a África, onde ele pode ter começado a refundação de Cartago como colônia romana. O resto do oeste foi deixado para Otaviano, embora o comando de Sexto Pompeu (na Sicília, Sardenha e Córsega) fosse reconhecido por acordo em 39 a.C., numa tentativa de sanar os problemas de fome da plebe romana.

Neste mesmo ano, Marco Antônio voltou para o Oriente com sua nova esposa. Por um tempo eles se estabeleceram em Atenas, onde o casal recebeu honras divinas. O casamento produziu duas filhas, mas nenhum filho. Antônio supervisionou a reorganização da Ásia Menor, após o retiro em Parta, criando um número de monarquias dependentes para homens de sua confiança. Em pouco tempo ele precisaria voltar à Itália. O termo do Triunvirato terminou no começo de 37 a.C.

A paz de Brindes durou pouco, Otaviano estava novamente em guerra com Sexto

Pompeu; havia embates envolvendo o controle de Sexto sobre o suprimento de milho e um de seus subordinados havia desertado, levando com ele o controle da Sardenha e da Córsega para Otávio. Ao mesmo tempo, um novo acordo entre os dois triúmviros (Lépido não foi consultado) foi finalmente alcançado em Tarento para que o triunvirato continuasse por mais cinco anos. Marco Antônio voltou ao Oriente com o intuito de terminar os preparativos para sua expedição contra o Império Parto (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2020, p.16)

Em 36 a.C., Otaviano venceu Sexto Pompeu com a ajuda militar de Agripa. Este preparou com rigor as tripulações e mandou abrir um porto no Lago Lucrino, na costa napolitana, ao abrigo das incursões inimigas. Em 3 de setembro, Agripa alcançou vitória decisiva em Náuloca, após Otaviano invadir a Sicília, o principal ponto de apoio de Sexto. Neste cenário, Lépido se apoderou de Messina e tentou negociar para si um comando maior, mas suas tropas não lhe foram suficientemente leais, pendendo para as mãos de Otaviano. Assim, Lépido foi destituído de sua condição de membro do Triunvirato e do comando militar, embora não do posto de *pontifex maximus* que ele adquiriu após a morte de Júlio César. Ele viveu quase invisivelmente até 12 a.C. “Três dinastias haviam se tornado duas” (LINTOTT, 2010, p. 74). Consequentemente, a ordem romana foi dividida em duas partes: o Ocidente, sob o domínio de Caio Júlio César (Otaviano); e o Oriente, sob o comando de Marco Antônio.

Na expedição para o Império Parto, Marco Antônio encontrou dificuldades: sua tentativa de fazer o inesperado, entrando pelo norte através da Armênia provou ser uma estratégia arriscada. Além de os partos terem reagido, o rei Artavasdes (da Armênia), aliado de Marco Antônio, o abandonou, e Marco Antônio teve que realizar uma retirada difícil através de um terreno inóspito em pleno inverno. Logo, Marco Antônio buscou o apoio de Cleópatra novamente. “Vendo o Egito como um apoio financeiro para custear sua campanha oriental e como sustentáculo da dominação romana no Leste, cada vez se vinculou mais a esta região e a sua rainha” (MENDES, 2006, p. 25).

Apesar da vitória na Armênia, considerada parcial, Antônio comemorou no Egito, ao lado de Cleópatra. Mais seriamente, Antônio comportou-se simultaneamente como magistrado supremo romano e consorte da rainha egípcia, tornando-se Dionísio (Osíris) com sua Ísis, reconhecendo o filho mais velho de Cleópatra como Ptolomeu César, e, na cerimônia, designou territórios a leste para ele e para seus dois filhos com Cleópatra. Tais ações causaram um forte impacto na Itália, em particular em muitos dos senadores.

A pouco exitosa expedição de Marco Antônio e sua conexão cada vez maior com o Oriente, com Cleópatra e seus deuses, formou um quadro inicial a ser explorado por Otávio, isto é, como uma propaganda negativa para Antônio em Roma. Somando-se a isso, em oposição

a seu rival, o herdeiro de César buscou fortificar sua ligação com as tradições e morais romanos. Mesmo o escândalo de seu casamento com Lúvia Drúsa, grávida de seu marido Tibério Cláudio Nero, não ofuscou as ações de Marco Antônio.

Otávio não só ganhou o prestígio social e político que tal casamento lhe traria, como também trouxe dois enteados em sua casa — Tibério (o futuro Imperador) e Nero Druso. Novamente eventos forneceram material para a propaganda de Otávio, uma vez que para minimizar o escândalo de seu casamento jogou o peso de sua invectiva contra o relacionamento de Antônio com Cleópatra; sendo capaz de apontar não só o inerente desleixo de tal união, mas também o fato de que sua principal vítima era a esposa de Antônio e sua irmã, Otávia (SHOTTER, 2005, p. 24-25).

Os insultos a Otávio e sua irmã deram origem a uma guerra de palavras. Otávio tinha um objetivo claro: retratar Antônio como alguém ligado a um estrangeiro e inimigo potencial de Roma (LINTOTT, 2010, p. 75). A esta altura, a construção de uma imagem gloriosa de Caio Júlio César crescia, uma vez que havia obtido, nas fronteiras italianas, o prestígio militar que escapava a Antônio no Oriente. Pacificou tribos serranas ao norte do território da Ilíria, garantindo segurança às costas dálmatas, além de ter buscado apoio e popularidade na nova aristocracia que se formava nas pequenas cidades italianas.

Através de um vasto programa de obras públicas, Otávio via seu prestígio na cidade de Roma aumentar. Durante o Triunvirato, apesar da divisão dos poderes impedir uma visão urbana coletiva, os triunfadores continuaram a comemorar suas conquistas militares construindo monumentos em locais consagrados pelo tempo. Juntamente a isso, o assassinato de César e sua divinização reverberaram na paisagem urbana: indivíduos ambiciosos, incluindo os triúmviros, competiram para completar os numerosos projetos urbanos planejados por César (FAVRO, 2008, p. 80-83).

Dião Cássio registra que os triúmviros “ansiosamente fizeram tudo o que tendia à honra de [César], na expectativa de algum dia serem eles mesmos dignos de honras” (47.18). Juntos, em 42 a.C., eles ordenaram a continuação da construção na Cúria Júlia e autorizaram um novo templo para *Divus Julius* no Fórum Romano. Fracamente posicionado em relação a Antônio e Otávio, o triúmviro Lépido buscou a afirmação continuando o trabalho em dois projetos cesarianos, o *Saepta Julia* e o templo de *Felicitas* (Dião Cássio 43.1; 44.52; 47.18-19; 51.22; / Veléio Pat. 2.67.4). Outros patronos também cortejaram o apoio político por meio do associacionismo arquitetônico.

Como o herdeiro oficial, Otávio teve a reivindicação mais imediata da fama de César, expressando sua preocupação, tal como seu pai adotivo, em construir uma nova imagem urbanística de Roma, assumindo a responsabilidade por seus projetos. Concedeu restaurações

urgentes: a da *Via Publica*, no Campo de Marte, onde se alojavam algumas delegações que vinham das províncias e onde ocasionalmente se instalavam serviços dependentes do exército (GRIMAL, 2008, p. 42). Restaurou o Teatro de Pompeu, assim como uma das grandes basílicas do velho Fórum, a Basílica Emília. Para sublinhar o vínculo familiar, Otaviano ordenou publicamente que seus herdeiros continuassem a construção, caso morresse antes que a Basílica fosse concluída.¹⁰⁹

Assim, quando Antônio começou a construir uma base de poder no leste, Otaviano e seus partidários exploraram o simbolismo de Roma como o foco da herança latina. “A cidade era mais que o centro administrativo de expansão romana; Roma era o local de nascimento comunal. O lugar físico que fundou todos os romanos” (FAVRO, 2008, p. 81). Para Anthony Everett, tais reformas teriam três propósitos: aumentar o esplendor da cidade, tornando-a digna de seu papel como centro do mundo conhecido; elevar o nível de cidadania e, por último, a reforma arquitetônica da cidade seria a primeira evidência do compromisso do filho adotivo de Júlio César em reestabelecer os antigos valores de Roma (2008, p. 200).

Em 33 a.C., para ajudar na transformação arquitetônica de Otaviano, Agripa aceitou se fazer de edil para executar uma série de obras públicas mais urgentes: lançou-se na tarefa da reparação da *Cloaca Maxima*, bem como de toda a rede de esgotos urbanos “Os aquedutos, que não iam então além do número quatro, tinham também grande necessidade de ser modernizados” (GRIMAL, 2008, p.42).

Ele supervisionou a construção de dois novos aquedutos, do Aqueduto Agua Virgem (*aqua virgo*) e do Aqueduto Juliano (*aqua Iulia*), ao qual honrou Otaviano, e da instalação de novas fontes em toda a cidade, além de aumentar o débito dos antigos aquedutos. Também criou um corpo de responsáveis pelos fontanários entre os empregados da casa, inventou um novo sistema de medidas e regulamentou a distribuição de água. Tais obras forneceram água fresca para beber, para banhos público, e para os esgotos que melhoraram as condições sanitárias na cidade: essas medidas úteis ajudaram a obter apoio político para a Otaviano em outras áreas (ECK, 2003, p.36).

Apesar das decisões de Antônio auxiliarem indiretamente Otaviano a se distinguir de seu oponente como defensor dos interesses romanos, o herdeiro de César ainda precisava de uma desculpa para enfrentar seu rival em combate aberto. Anteriormente, com a derrota de Sexto Pompeu, Otaviano já havia declarado oficialmente o fim das guerras civis. Quem quer que desse o primeiro passo, seria um destruidor da paz. Desse modo, Otaviano teve que tornar

¹⁰⁹ Na segunda parte deste capítulo iremos especificar todas as reformas efetuadas por Augusto, uma vez que elas se intensificaram após a sua vitória contra Marco Antônio.

clara sua posição política e forçar o mundo a escolher qual triúnviro apoiaria na luta vindoura. Ao mesmo tempo, ele teve que mobilizar o apoio máximo de toda a Itália em relação ao fato de que Antônio poderia cogitar invadir Roma (EVERITT, 2008, p.220).

No início de 32 a.C., o conflito ainda estava limitado a disputas verbais no Senado. Os dois novos cônsules daquele ano tomaram partido de Antônio. “Um deles, Sósio, na primeira sessão com o Senado, lançou-se em violentas investidas contra Otávio” (GRIMAL, 2008, p.44). Uma questão importante era saber se a autoridade dos triúnviros, que havia sido renovada por mais cinco anos em 37 a.C., ainda fornecia uma base legal para os papéis desempenhados pelos dois rivais. As dúvidas levantadas sobre este ponto no Senado ameaçavam Otaviano, que estava presente, mas não ao ausente Antônio (ECK, 2008, p.15).

Em resposta a esta ameaça, Otaviano entrou nas sessões do Senado com uma escolta armada, impondo silêncio aos cônsules e deixando claro que o assunto não precisava ser mais debatido, além de defender sua própria política. Ele anunciou que na próxima reunião apresentaria acusações explícitas contra Antônio e contra Sósio. Em vez de esperar, os cônsules deixaram a cidade e fugiram para Antônio. Mais de 300 senadores se juntaram a eles.

A questão seria agora resolvida apenas por armas. Quando Antônio soube da sessão no Senado, durante sua marcha em direção à Armênia, ele interrompeu a campanha contra o Império Parta. Temendo que Otávio pudesse formar sua própria conspiração contra ele com inimigos estrangeiros — e possivelmente até tentar recrutar alguns dos governantes de seus reinos satélites a Cleópatra — Antônio decidiu levar a iniciativa e aproximou-se da Itália. Atenas tornou-se sua base militar e política, e foi lá que os senadores fugitivos se reuniram. Porém, a ligação de Marco Antônio com Cleópatra obscurecia sua imagem consideravelmente, além de enfraquecer sua aliança com os senadores

Cleópatra também estava em Atenas e manteve-se visivelmente ao lado de Marco, quando questões políticas e militares foram abordadas em público. Muitos de seus seguidores romanos achavam isso inaceitável, em parte por causa de seu profundo sentimento de que as mulheres deveriam ficar de fora de tais questões, mas o mais importante porque achavam que tais aparições ostentatórias de Antônio ao lado da rainha egípcia só poderiam minar seu papel, assim como sua própria posição, na Itália, em uma sociedade que via tal comportamento como um sinal de desintegração social (ECK, 2008, p.16).

Explorando essa situação até as últimas consequências, o herdeiro de César pedia a unidade romana, colocando-se como defensor da tradição contra a ameaça da dominação Oriental. Em algum momento do ano de 32 a.C., Otaviano realizou uma espécie de plebiscito pessoal, no qual as pessoas eram obrigadas a jurar lealdade a ele. Algo que mais tarde ele teve

orgulho de escrever: “Toda a Itália [e as províncias ocidentais] voluntariamente prestaram juramento de fidelidade a mim e exigiram que eu fosse seu líder na guerra [futura]” (EVERITT, 2008, p.225)

Quando Antônio não conseguiu responder às preocupações urgentes de seus seguidores, muitos dos senadores o abandonaram. Além disso, o impacto do divórcio com Otávia na opinião romana trouxe consequências extremamente negativas para a imagem de Antônio. “Não apenas o fato de ele ter se comportado cruelmente com a esposa amorosa (já que a expulsou de sua casa em Roma), mas feito em favor de uma rainha estrangeira” (EVERITT, 2008, p. 226). Nesse momento delicado, Lúcio Planco, antes aliado e conselheiro próximo de Antônio, retornou a Roma e deu em troca de sua lealdade informações importantes sobre o testamento de Antônio.

Embora o acesso não autorizado a um testamento fosse considerado um sacrilégio em Roma, Otaviano não podia deixar escapar essa oportunidade. Entrando no domínio das Virgens Vestais, ele forçou o chefe do templo a entregar-lhe o testamento e o leu em voz alta no Senado. É certo que fez a leitura especialmente daquelas partes que serviam ao seu propósito. Nas palavras de Suetônio,

Sua aliança com Marco Antônio sempre fora duvidosa e incerta e diversas reconciliações serviam apenas para restabelecê-la. Por fim, rompeu-a e, para melhor provar que seu colega degenerara dos costumes dos padrões de comportamento civil, fez abrir e ler em público o testamento que ele deixara em Roma e que também nomeava os filhos de Cleópatra como seus herdeiros (SUETÔNIO, *A Vida dos Doze Césares*, p.59).

A informação mais importante utilizada por Otaviano foi que Antônio desejava que, no caso de sua morte, fosse enterrado ao lado de Cleópatra, em Alexandria. A imagem propagava um Antônio que não passava de um instrumento nas mãos de Cleópatra e que iria marchar contra Roma e instalar naquela um Capitólio. Por fim, aproveitando-se da situação, Otaviano não declarava guerra a um compatriota romano, mas a Cleópatra e ao Egito.

Destarte, as alianças de Antônio caíram por terra e, sem qualquer apoio no senado, seu consulado para o ano seguinte foi retirado, juntamente a todas as suas outras funções públicas. Otávio, por outro lado, começou abertamente a construção de seu próprio mausoléu no Campo de Marte, enfatizando, para além de qualquer dúvida possível, que Roma era o centro não apenas de seu mundo político, mas também pessoal (ECK, 2008, p. 18).

Com a guerra oficialmente declarada contra Cleópatra, em final de 32 a.C., Marco Antônio jurou às suas tropas que lutaria até o fim, sem negociação, e dentro de dois meses, após sua vitória, devolveria seus poderes ao Senado e ao povo. A maioria dos seus denários de prata

continuavam a exibi-lo como triúnviro, enquanto em outras questões romanas e gregas ele aparecia no anverso com Cleópatra, sugerindo uma vida alternativa, uma vez que ele havia deixado o cargo em Roma. Aproveitando-se da situação, Otaviano colocava-se não como um soberano que procurava assegurar seu domínio sob o mundo, mas o palatino enviado pelos deuses para salvar Roma e a República

Na *Res Gestae*, Augusto afirmou que tinha toda a Itália por trás dele - usando a famosa frase *consenso universorum*, “consenso universal” - e que o povo exigia que ele servisse como seu líder na guerra. Ele se apresentou como meramente realizando a vontade dos cidadãos romanos, que juraram lealdade a ele, assim como os habitantes das províncias ocidentais. Mas o juramento não foi tomado tão livre e espontaneamente em todos os lugares como relatórios posteriores sugeriram. Havia maneiras de fazer as pessoas se apresentarem como “voluntários”. Além disso, a população de cidades italianas incluía dezenas de milhares de veteranos, e os antigos centuriões, agora amplamente representados nos conselhos municipais e de cidades, ficaram ao lado do filho de César, a quem deviam os seus pagamentos de quitação (ECK, 2003, p.36).

O inverno foi passado em preparativos militares. Apesar das grandes forças reunidas em ambos os lados, a campanha era uma espécie de anticlímax. Uma invasão da Itália com o apoio de Cleópatra teria sido politicamente desastrosa e militarmente problemática (LINTOTT, 2010, p. 75-76). Por conseguinte, Antônio escolheu defender sua fronteira, a costa ocidental da Grécia. Ele havia fixado o seu quartel em Patras, no golfo de Corinto, com suas forças marinhas e terrestres interditando o caminho para o Oriente (GRIMAL, 2008, p. 46).

No início de 31 a.C., Caio Júlio César e Agripa conseguiram uma vitória preliminar ao transportar com sucesso suas tropas pelo Adriático. A maior parte do exército e da marinha das forças orientais estava reunida em torno do Golfo de Ambrácia, no noroeste da Grécia (Fig.32). Destacamentos menores foram posicionados com o intuito de manter abertas as passagens cruciais para o Egito. Com sucesso, Agripa superou as forças de Antônio, que eram mais numerosas e representavam a principal força de Cleópatra, especialmente de suas rotas de abastecimento. Enquanto isso, Otaviano desembarcou no continente em frente à ilha de Córceira (atual Corfu) e marchou para o sul. Logo, o exército e a marinha de Antônio estavam presos em terra e no mar.

Todas as suas tentativas de envolver Otaviano em uma batalha terrestre falharam. Otaviano podia se dar ao luxo de esperar enquanto o tempo funcionava para ele. Soldados das forças de Antônio desertaram diariamente, e muitos dos reis orientais, nem todos os quais haviam se juntado voluntariamente à coalizão de Cleópatra, observaram a situação se inclinando contra eles. Eles decidiram cuidar de seus próprios interesses e desertaram do

O crédito pela vitória sobre o Egito foi dado ao deus Apolo na ilha de Lêucade, mais tarde reverenciado como o Apolo de *Actium*. Em Roma, o templo no Monte Palatino, que Otaviano prometera construir depois da batalha de Nauloco contra Sexto Pompeu, passou a ser dedicado ao deus. No local do acampamento de Otaviano, uma cidade foi fundada em homenagem à vitória, a qual ele chamou de Nicópolis. Um monumento testemunhou a gratidão de Otaviano a Netuno, Marte e Apolo *Actium*, e a cada quatro anos os jogos eram realizados para comemorar o ponto de virada trazido pela batalha de Ácio.

Caio Júlio César tivera sucesso em criar uma imagem extremamente favorável: ele havia guiado a Itália, enfrentado vários perigos, e logrado salvá-la em batalha. É evidente a importância da utilização do debate ideológico e propagandístico do futuro imperador, além de sua capacidade de adequar-se às diferentes situações (GALINSKY, 2010, p. 25). Segundo Silva, a ação política de Otávio viu-se facilitada pela separação precoce das esferas de influência entre os dois principais contendores, pelas pesadas derrotas sofridas por Antônio, no decorrer da guerra contra os partos, e pela repulsa que as atitudes supostamente “orientalizantes” deste último causavam aos romanos da Itália (2001, p. 46). A construção imagética de Augusto, governante visto como um modelo de imperador romano, será revista e fortalecida, através de símbolos místicos, pelos escritores romanos posteriores.

Assim, proclamado como restaurador da República, Augusto também se voltaria para o *locus* de poder republicano, procurando embelezar a cidade e restaurar seus monumentos. Na próxima parte do capítulo, iremos abordar a utilização da arquitetura pelo Imperador Augusto. Veremos em que medida a construção de novos monumentos, as restaurações, a realização de cerimônias e a multiplicação dos eventos lúdicos objetivavam revelar o esplendor do novo soberano.

2.2 Augusto e a transformação urbanística na cidade de Roma: prenúncio da grandiosidade da arquitetura romana e seu uso político-social para o Principado.

“Uma cidade é construída por diferentes tipos de homens; pessoas iguais não podem fazê-la existir”.
Aristóteles, *Política*.

É evidente a magnificência e complexidade que os vestígios da antiga arquitetura romana jorram aos nossos olhos contemporâneos. Apesar da perda de seu antigo esplendor, em

grande parte devido ao desgaste provocado nos monumentos pelo avanço do tempo, as marcas das grandes construções perduram e surpreendem até os dias atuais. Como cita Rabun Taylor (2003), as extensas construções destes monumentos fascinavam os próprios romanos. Podemos imaginar isto com o transporte do Obelisco egípcio de Alexandria, através do Mediterrâneo, realizado por Augusto em 30 a.C., após sua conquista do Egito, locomoção que demandou uma embarcação de 80 metros de comprimento. O transporte e a montagem de 330 toneladas do Obelisco¹¹⁰ deve ter gerado entusiasmo e admiração em uma escala semelhante. Ainda segundo o autor,

Grandes projetos de construção sempre foram fascinantes. Ainda hoje, em uma era de materiais de alta tolerância e métodos de baixo risco, os canteiros de obras apresentam um espetáculo inesquecível. Quanto maior o interesse e empolgação na antiguidade, entre um povo conhecido pelo amor a um bom espetáculo (TAYLOR, 2013, p. 2).

Além do arquiteto Vitrúvio, outros autores antigos como Platão e Cícero demonstraram interesse e admiração em relação às questões arquitetônicas e urbanísticas de seus respectivos tempos. Plínio (o Velho), *Gaius Plinius Secundus* (23 a 79 d.C.), em sua *História Natural*, discute sobre a harmonia de certas obras de arte e da arquitetura. Segundo a análise de A. J. M. Simões Ferreira sobre o historiador romano, apesar de criticar obras portentosas, mas sem utilidade (pirâmides, labirintos, entre outros), Plínio as contrapõe às obras de Roma, como a Cloaca Máxima, que se passa sob o Foro (2010, p. 10-11). Tal obra causa mais admiração ao autor romano, que descreve em detalhes todo o sistema hidráulico, “Mas, outrora, era o vasto domínio do *agger*¹¹¹, os subterrâneos do Capitólio e as cloacas, obra das mais importantes que se podem citar, que enchiam os antigos de admiração”¹¹². Ao discutir sobre a Natureza, o Homem e a Arte, a Arquitetura era vista por Plínio como necessária “pela sua utilidade, e a mais derradeira e honrosa das atividades, quer pela magnificência pública que podia causar, quer por ser susceptível de maravilhar os homens” (FERREIRA, 2010, p. 43).

Ainda que os dados arqueológicos e fatos históricos apresentem lacunas, a Roma Antiga, centro do Império, foi provavelmente fundada por volta do século VIII a.C., por colonos latinos vindos da região de Alba. Segundo Rykwert, assim como várias outras cidades antigas, seus

¹¹⁰ Conhecido por Obelisco do Vaticano, foi cristianizado pelo Papa Sisto V, em 1586. Atualmente encontra-se na Praça São Pedro.

¹¹¹ Fortificação em forma de talude de terra compactada, encimado por uma paliçada de troncos de árvores, servindo para limitar e defender as cidades antes da edificação das Muralhas Sevianas do século IV a.C. (FERREIRA, 2010, p. 11).

¹¹² FERREIRA, 2010, p., 12 *apud* Plínio, *HN.*, XXXVI, 24.

edifícios, suas casas e ruas tiveram todas as suas pedras esculpidas e milimetricamente medidas, bem como traziam consigo fortes conotações mitológicas, alicerçadas em uma série de crenças, mitos e ritos (2006, p. 19-20).

O clássico autor Pierre Grimal, em sua obra *As Cidades Romanas* (2003), destaca que os romanos não consideravam qualquer aglomeração humana como cidade. A pura e simples junção de habitações individuais não era compreendida por eles como suficiente para caracterizar uma cidade. Só consideravam-na quando os habitantes conseguiam criar no espaço os instrumentos de uma vida cívica, tais como: santuários, locais de reunião, edifícios oficiais, chafarizes públicos, “por fim, o próprio solo da cidade está consagrado aos deuses e se constitui um local sacro, insubstituível e imutável” (2003, p. 1). A criação de uma fronteira sagrada, (território protegido por divindades e ritos: o *pomerium*) estava associada a um conjunto de preceitos que davam continuidade à noção essencialmente religiosa, mesmo que ao longo do crescimento citadino e populacional esta fronteira original fosse ultrapassada.

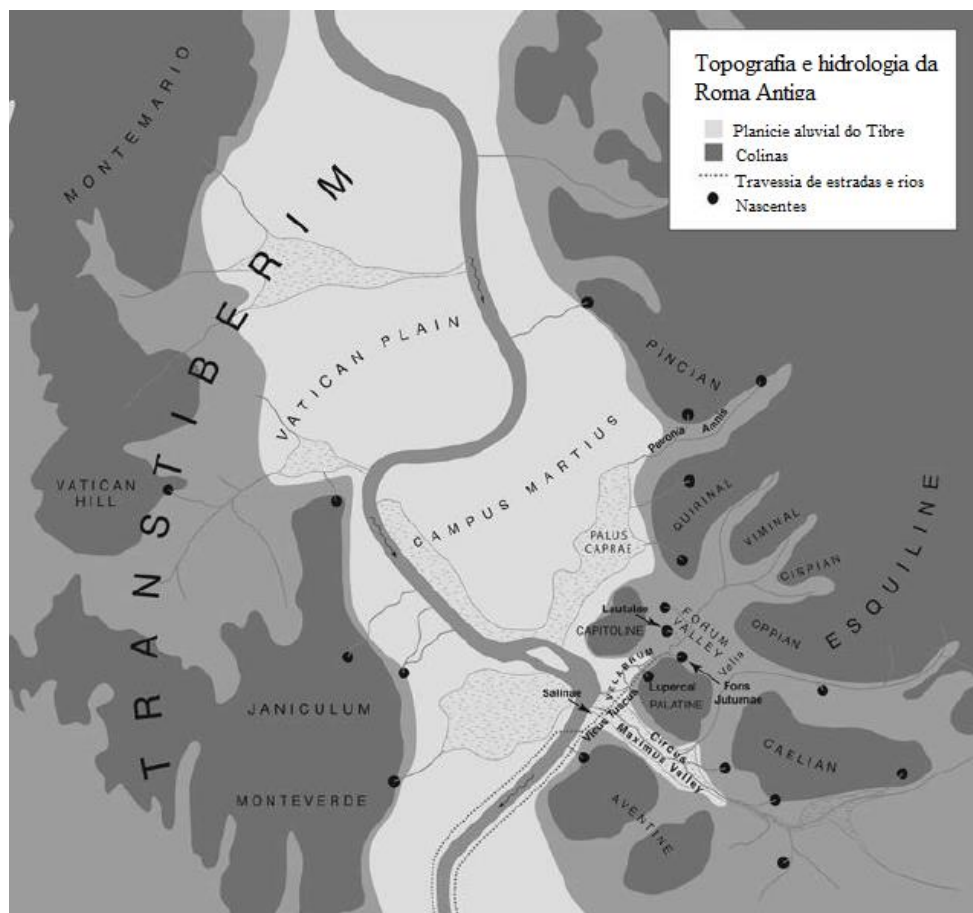
Ao contrário do que se reproduz através do senso comum, repercutido por representações da cidade de Roma em produções cinematográficas e reinvenções fascistas do século XIX, o desenvolvimento e a formação da grandiosidade monumental romana foram resultado de um longo processo. Processo arquitetônico que se espalhou, principalmente durante o Império, por inúmeras regiões do Mediterrâneo, Ásia e África, tornando-se uma unidade político-cultural de grande complexidade. Roma, como centro citadino, é um símbolo universal, uma abstração que representa um império antigo e que irá se estender até os parâmetros do cristianismo (TAYLOR; RINNE; KOSTOF, 2016).

O espaço de Roma é formado por um planalto vulcânico emoldurado pelas montanhas Albani (sudeste) e Sabatini (noroeste). O muro Serviano (grande muralha construída pelo antigo rei romano, Sêrvio Túlio) abrange as sete colinas tradicionais de Roma: os três montes solitários (Palatino, Capitolino e Aventino) e mais quatro montes, constituindo mais como um prolongamento do planalto Esquilino (Quirinal, Veminal, Oppius e Célio). A oeste, às margens do rio Tibre, e fora do *pomerium*, situava-se a elevação protetora Janículo (deus Juno), e, na porção norte, o monte Vaticano (GRIMAL, 2003; FAVRO, 1996) (Fig.33).

Ao analisar a imagem urbana romana entre 590 a 44 a.C., Penelope J.E Davies, em sua obra *Architecture and Politics in Republican Rome* (2017), expõe que a cidade republicana e seus edifícios estavam inextricavelmente entrelaçados com o governo da época, tanto como um auxílio como um desafio. Segundo a autora, para se estudar a arquitetura da Roma republicana é necessário tecer a “história dos indivíduos e grupos”. Por isso, é importante considerar que o Senado, os magistrados e o corpo cidadão “desenvolveram estratégias para manobrar dentro

dessas restrições”. Ou seja, a partir do século VI a.C., o patrocínio da arquitetura monumental era considerado uma ferramenta que traria visibilidade e vantagem injustas na competição por cargos públicos, e isso obrigou o estado¹¹³ romano a impor limites mais rígidos ao prédio público. Restrições que equilibravam a forte competitividade que o sistema fomentava (DAVIES, 2017, p.2-3).

Figura 33 – Mapa da topografia da Roma antiga



Fonte: TAYLOR, Rabun; RINNE, Katherine; KOSTOF, Spiro. *Rome, An Urban History, from Antiquity to the Present*. Cambridge University Press, 2016, p.5.

Ainda segundo Gros, esse centro histórico costumava estar aglomerado de forma anárquica, sem a menor preocupação com rigor ou monumentalidade. O fórum, por exemplo, considerado do ponto de vista de sua ordem arquitetônica, não era comparável às ágoras das cidades helenísticas da costa oriental do mar Egeu; quanto ao Capitólio, sua área sagrada foi gradualmente sobrecarregada de templos, monumentos comemorativos ou honorários, a tal ponto que seria necessário, no início do Império, medidas rígidas para restaurá-lo ao mínimo

¹¹³ Ver nota 42.

de viabilidade. (GROS, 2006, p.211-212).

Entre 509 a 218 a.C., Davies observa que a maioria dos edifícios era amplamente religiosa: “Na República incipiente, os edifícios sagrados não eram apenas os primeiros, mas também a forma dominante da arquitetura pública” (DAVIES, 2017, p. 11). A autora destaca o desenvolvimento e crescimento da arquitetura religiosa devido à expansão militar de Roma, bem como à consequentemente aplicação das riquezas geradas a partir dessa expansão nos espaços. Vários templos e santuários principais foram reconstruídos e alguns deles restaurados. Além disso, a função deles começou a mudar um pouco: além de abrigarem as estátuas dos deuses, eles também se tornaram lugares para armazenar e exibir *espólia*. (2017, p. 42-50).

Já nos anos relacionados à reforma agrária e aos irmãos Graco, os conflitos internos desestabilizaram a imagem urbana da cidade: a restauração dos templos e de outros monumentos foi mais frequente do que a promoção de novas construções. As obras públicas funcionavam cada vez menos como promotoras de vantagens pessoais/gentílicas e mais como reforço e glorificação de determinados grupos e ideias à medida em que o conflito entre *populares* e *optimates*¹¹⁴ se tornava gradualmente mais agudo (DAVIES, 2017, p. 152). Talvez a única mudança presente nos próximos anos, entre 89 e 70 a.C., tenha sido efetuada por Lúcio Cornélio Sula, cônsul e *dictator*. Ela consistiu na concentração do ato construtivo ao assumir os mandatos relativos à construção de todas as magistraturas relevantes, além de embarcar em alguns projetos cívicos, entre eles a construção de sistemas de esgotos e ampliação da Cúria Hostília, renomeada de Cúria Cornélia. Porém, Davies não deixa de notar que os projetos de Sula não foram tão numerosos como supõe os estudiosos, evidenciando um abandono na produção arquitetônica desde as décadas 80 e 70 a.C. (DAVIES, 2017, p.213).

Seguindo pela mesma linha, Gros também evidencia que os motivos ideológicos, camuflados em regras austeras de moralidade coletiva, refletiam na paisagem urbana.

Não é de admirar, então, que o equipamento de Roma, e a organização do seu espaço permaneceram até o meio do I século a.C. em uma situação de humildade relativa e real desconforto, que os contemporâneos viviam de maneira bastante negativa, desde que tivessem a oportunidade de conhecer as cidades precocemente helenizadas do sul da Itália. Vários textos nos ajudam a medir essa consciência do atraso, que pode assumir a forma de um sentimento de frustração. Tito Lívio e Diodoro Sículo, por exemplo, cada um enfatizou à sua maneira o quanto à *forma urbs*, o aspecto geral da cidade

¹¹⁴ Termos associados a grupos de dentro da elite romana e que possuíam apelos, teoricamente, diferentes. Utilizados no embate político, os *optimates* se enquadravam como defensores de uma oligarquia tradicional. Os *populares* seriam membros da elite que estariam, em tese, tentando suplantam a autoridade do Senado através do apelo às assembleias (KONRAD, 2006, p. 177). Segundo Willian Tatum os *optimates* e *populares* não se enquadram como partidos, já que os *populares* não consistiam em um movimento contra os senadores, uma vez que eles mesmos se enquadravam neste meio senatorial (TATUM, 2006, p.191).

republicana, traduzia a anarquia que presidira à distribuição do terreno [...] (GROS, 2006, p.213).

Foi a partir da ascensão de homens como Pompeu e César, a partir de 50 a.C., e de suas ações arquitetônicas que uma nova tipologia de construção com o objetivo de uma comunicação com as massas romanas ganhou força. Dito de outro modo,

“O valor anteriormente atribuído à construção, reconstrução de *templos* e seu embelezamento – a preservação do *mos maiorum* – estava perdendo força como mensagem legitimadora, e uma nova prioridade – gratificação ao povo – estava tomando o seu lugar” (DAVIES, 2017, p. 217).

O avanço da rivalidade entre Pompeu e César, na fase final da disputa pelo poder, servida pelos enormes recursos extraídos das campanhas militares, manteve um clima de competição que se transmitiu em construções arquitetônicas sem precedentes.

Desta maneira, duas percepções começaram a se fundir no final do período republicano. No primeiro século a.C., os romanos já eram uma presença reconhecida no palco do Mediterrâneo. Em contraponto, a pouca beleza da imagem urbana de Roma era colocada em xeque, especialmente quando comparada aos modelos citadinos de outros tempos e recantos. Tal escárnio encontrava eco até mesmo entre os próprios latinos. “A má imagem urbana afetou negativamente as aspirações políticas dos republicanos independentes e do Estado como um todo” (FAVRO, 1996, p. 44-45). Ou seja, ao mesmo tempo em que o projeto de embelezamento da cidade complementava e enaltecia a centralidade de Roma em relação ao resto do mundo, encaixando-se no interesse comum e nos valores da *Res Publica*¹¹⁵, ele também foi utilizado como instrumento político pelos cidadãos mais ambiciosos da República, os quais disputavam imprimir seu próprio selo em Roma (FAVRO, 1996, p. 44-45). Tais resultados foram mencionados em fontes antigas, como Estrabão.

Pode-se dizer que os primeiros romanos deram pouca importância à beleza de Roma, dedicando-se a objetos mais sérios e mais necessários, enquanto seus sucessores, especialmente nos tempos modernos e nos dias de hoje, para não ficar para trás nesse outro ponto, o encheram de uma multidão de monumentos magníficos. Pompeu, o deus César, Augusto, seus filhos, amigos, esposa e irmã demonstraram mais zelo e gastaram mais dinheiro do que qualquer outra pessoa no trabalho de embelezamento (*Geografia* V. 3, 8).

Não obstante tenham sido lançadas as bases do embelezamento urbano romano no final do período republicano, foi com as ações de Augusto que a imagem urbana da capital do império

¹¹⁵ Ver nota de rodapé 42.

atingiu solidez e magnitude. Segundo Favro, apenas quando o poder se concentrou nas mãos do *Princeps*, a preocupação com a imagem urbana de Roma (como um todo) começou a ser abordada. Aqui, abrimos espaço para enfatizar a importância política de Júlio César no que diz respeito ao desenvolvimento do Principado. Concordamos que Júlio César foi o responsável por instaurar diversas reformas sociais, políticas e econômicas, bem como por prenunciar, em certa medida, um poderio posto em prática no final da República. Porém, apesar de Júlio César ter sido um dos primeiros a pensar globalmente sobre Roma e seus aspectos monumentais, suas ações foram continuadas e consolidadas por seu filho adotivo (FAVRO, 1996, p. 235).

Desta forma, é recorrente a associação que esses dois temas, Augusto e Roma, suscitam nos estudos relacionados à arquitetura e topografia urbana. Estudos que têm crescido exponencialmente entre os historiadores e acadêmicos, especialmente em virtude do desenvolvimento das atividades arqueológicas envolvendo os monumentos, das intensas publicações de volumes relacionados à topografia romana e do incremento e uso de tecnologias digitais, notadamente por reconstruções tridimensionais dos monumentos e cidades antigos.

Uma área da história urbana de Roma que recebeu ampla atenção nos últimos anos é a topografia monumental da cidade sob imperadores individuais. Grande parte dessa gama de estudos foi dedicada ao período de Augusto. Além de muitos estudos de monumentos e áreas específicas da cidade, os acadêmicos que trabalham em várias disciplinas, produziram uma série de trabalhos inovadores sobre vários aspectos da Roma de Augusto (BJORN, 2010, pág. 2).

Entendemos que o programa de engrandecimento da cidade por Otaviano se insere em processo que foi iniciado desde a morte de seu pai adotivo, atingindo grandes proporções ao ser utilizado como um instrumento político essencial em seus confrontos com Marco Antônio e como um reforço de sua *auctoritas*.

Por fim, a preocupação com a reforma urbana caracterizou-se em um processo de continuidade de *Augustus*, novo título atribuído a Otaviano pelo Senado. Vale lembrar dos boatos sobre a preferência de Caio Júlio César pelo título *Romulus*, colocando-se quase como um segundo fundador da Cidade, em homenagem ao ancestral Rômulo. Porém, o estigma que este nome carregava, tendo em vista sua ligação com a monarquia romana, fez com que o título *Augustus* (consagrado por augúrios) fosse proposto por Munácio Planco (*A Vida dos Doze Césares*, SUETÔNIO, p.55). E no início dos anos 20 a.C., Otaviano tentou se vincular ao primeiro rei de Roma, Rômulo, ao restaurar o Lupercal, a venerada caverna na encosta ocidental do Palatino, local sagrado relacionado ao mito fundador (FAVRO, 1996, p. 104).

Segundo Kathleen Lamp, em sua obra *A City of Marble The Rhetoric of Augustan Rome*

(2013), a histórica mítica da cidade fornece um contexto poderoso para compreender a retórica propagandística de Augusto. Sabemos que a narrativa mítica possui um significado essencial para a sociedade romana. “O mito desempenhou um papel significativo na restrição dos meios disponíveis para governar a cidade, bem como Augusto poderia promover seu domínio e, finalmente forneceu uma estratégica retórica significativa, se não a mais significativa, para justificar o principado” (2013, p.14). Logo, pode-se destacar três mitos romanos que afetaram as crenças políticas dos cidadãos de Roma e, por sua vez, restringiram as maneiras pelas quais Augusto poderia apresentar seu governo ao público: o mito de Enéias, o mito de Rômulo e Remo, e a história da expulsão do último rei de Roma, Tarquínio (o Soberbo). Os dois primeiros foram histórias tradicionais de Roma, ambas mencionadas por Augusto em sua retórica patrocinada pelo governo; o último serviu como impedimento na mente do povo para aceitar o regime de Augusto. Sem dúvida, o mito de Eneias, composto por Virgílio, superou os demais, após o Principado, formando a base do novo mito político de Augusto (LAMP, 2013, p.13).

A lenda de Enéias foi bastante significativa para Augusto, tanto pela própria fundação de Roma, quanto para que o legatário de Júlio César conectasse sua *gens* a Enéias, Vênus e Anquises.¹¹⁶ Segundo Lamp, Eneida de Virgílio, provavelmente iniciada entre 30 e 28 d.C., com o encorajamento de Augusto e distribuído em 19 d.C. tornou-se fundamental, “primeiro, para permitir uma comparação complementar entre Enéias e Augusto, Virgílio forma um Enéias com um caráter mais admirável, que permite a apreciação dos atos dos dois homens, como combater o sacrilégio”¹¹⁷ (LAMP, 2013, p. 14). Vale lembrar que o combate de Augusto contra seus inimigos e outras ações violentas/excessivas deixaram uma marca sangrenta ligada à imagem do imperador, marca que ele buscou a todo custo apagar (GALINSKY, 2012, p. 31-32). Já o mito de Rômulo e Remo se reconcilia com o de Enéias, visto que representa quase uma continuação do mito da fundação cidadina ou da ‘fundação da instituição romana’, com a expulsão dos reis e a maior presença do Senado. A rejeição do povo romano à monarquia não passou despercebida por Augusto, que a todo momento se reconectou como o ideal de salvador dos valores morais republicanos (LAMP, 2013, p. 14)

Apesar de os imperadores posteriores terem usado os mesmos feitos, ou seja, elementos ligados à arte, arquitetura, às moedas e aos eventos religiosos como propaganda cultural, as ações e propagandas de Augusto foram as que mais tiveram sucesso, uma vez que foram

¹¹⁶ Comentamos sobre este assunto na página 115 desta dissertação.

¹¹⁷ Aqui lembramos que, de acordo com o mito, Enéias funda Roma ou outra cidade italiana (*Lavinium* ou *Alba*), deixando a fundação de Roma a seus descendentes. Antes da chegada de Enéias a região da Itália, Lavínia (futura esposa de Enéias) estava prometida a outro, rei Turnus, que travou uma guerra contra Enéias e acabou sendo morto pelo herói.

relembradas de uma maneira extremamente positiva. Augusto, no momento de seu governo e posteriormente, conseguiu disseminar uma imagem de predestinação no cumprimento da missão divina de (re)fundar uma cidade que governaria o mundo, algo que teria começado com Enéias, continuado com Rômulo e finalmente culminado com a formação de uma nova forma de governo.

Paulo Alberto (2004), ao discutir sobre o monumento da *Ara Pacis* (Fig.34) construído por Augusto em 9 a.C. no Campo de Marte¹¹⁸, evidencia como este monumento emblemático e com fortes conotações simbólicas promovia um discurso político entre o imperador e a sociedade romana. O altar estava carregado com imagens em baixo relevo relacionadas aos mitos de fundação, representando Enéias e a fundação de Lavínio; Rômulo e Remo, com a mítica figueira Ruminal e a caverna Lupercal; alegorias aos valores da *Honos* e *Virtus*, importantes aos romanos na geração augustana; e, por fim, figuras femininas ligadas à abundância (2004, p. 28).

Outro monumento de destaque, associado ao triunfo de Augusto como salvador da República, bem como à sua conexão ao espaço físico da cidade e aos mitos de fundação, é o Templo de Marte *Utor* (Fig.35).

Se Rómulo era um título incômodo, invocar Marte como deus protetor e como motivo programático já não o era. E, no fundo, tinha o mesmo significado simbólico. Augusto demonstrou sempre uma predileção especial pelo pai dos gémeos. Em Outubro de 42, em Filipos, faz o voto de erigir em Roma, no fórum que manda construir, um templo a Marte Utor, que Ovídio descreverá nos Fastos (ALBERTO, 2004, p. 38)

O templo, inaugurado em 2 a.C., além de colunas imponentes, continha uma cela¹¹⁹ que albergava três deuses: Marte, Vênus *Genetrix* e o Divino Júlio. Além da representação de Augusto monumento, através de uma estátua na qual ele aparecia com vestes triunfais e com uma quadriga (na base da qual estava inscrito o título *Pater Patriae*), as imagens de Rômulo e Enéias repercutiam pelo templo (ALBERTO, 2004, p. 38-39).

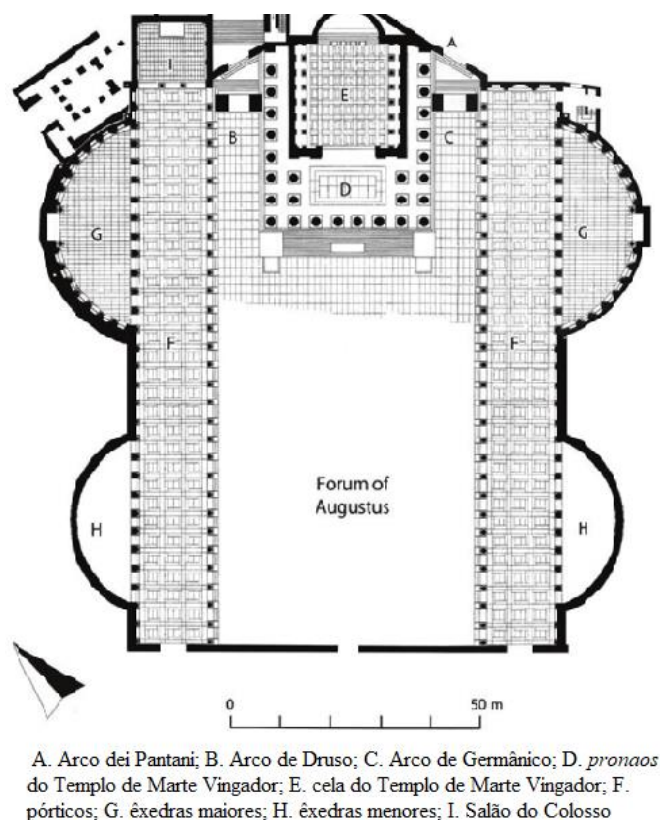
Lidando com um meio urbano complexo e amplo, Augusto prosseguiu de maneira gradual. Não possuindo o mesmo processo contemporâneo a nós, o primeiro imperador não construiu um plano municipal de cinco a dez anos, mas abordou problemas a partir de crises específicas. Enquanto lutava pelo poder nas décadas de 40 a 30 a.C., prometeu construir

¹¹⁸ O espaço do Campo de Marte foi totalmente revitalizado por Augusto, formando um contexto arquitetônico e espacial extremamente significativo em seu programa urbanístico e político. Na terceira parte deste capítulo, ao nos aprofundarmos sobre o espaço geral onde o Teatro de Marcelo foi construído, iremos analisar este local e sua importância política para o Imperador Augusto.

¹¹⁹ *Cella* era uma estrutura central de um templo clássico na qual se alocava a estátua de alguma divindade.

numerosos edifícios. Essas construções foram realizadas, na maioria dos casos, nas duas décadas seguintes. Ademais, Augusto efetuou mudanças administrativas para cuidados urbanos no final de seu governo (FAVRO, 1992, p. 62).

Figura 34 - Fórum de Augusto



Fonte 1. SHAYA, J. *The public life of monuments: the summi viri of the forum of Augustus*. American Journal of Archaeology, 2013, p. 86.

Paul Zanker, em seu icônico trabalho *The Power of Imagen in The Age of Augustus* (1996), ao investigar a arte e a imagem em suas variadas formas (esculturas, moedas, arquitetura, retratos), retrata a existência de um canal de ideais morais, políticas e sociais que estes elementos desenvolveram no período clássico, em especial na renovação cultural que o Imperador Augusto realizou. Logo na sua introdução, Zanker deixa em evidência como o mundo das imagens tem muito a dizer sobre os antigos, tema este que atualmente possui uma forte solidez e tem gerado intensas discussões e estudos. Elementos artísticos, poéticos, ritualísticos, arquitetônicos, códigos de vestimenta, práticas, entre outros, certamente afetaram o observador romano.

Figura 35 - Ara Pacis Augustae



Fonte: Página KhanaAcademy. Acesso em: <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/roman/early-empire/a/ara-pacis> Disponível em 17 de abril de 2020

O importante trabalho de Paulo Martins sobre a relação entre imagem e poder também demonstra como imagens não verbais penetravam nos meios iletrados, atingindo um público variado. Além disso, detecta-se três formas de utilização do poder *imago*: um que opera o passado como memória; outro que trabalha com o presente como poder; e um terceiro que enfatiza o futuro como perpetuação (2011, p.208-209). No âmbito do presente, Martins expõe que no momento em que Otávio passa a ser figurado como um homem público em todas as suas atividades, suas *imagines* não se restringem mais aos *Lares* familiares, mas passam a ser alvo da representação pública, “estátuas, hermas, bustos são erigidos; moedas cunhadas passam a circular por todo o território da República” (MARTINS, 2011, p. 179).

E assim como a moeda, a pintura, ou um arco do triunfo, o monumento tem como característica evocar algum tipo de resposta. O monumento em si, se configura em um espaço multifacetado, uma vez que agregava pessoas e costumes, reforçando a conexão entre o cidadão romano e o imperador, e consequentemente a atmosfera cultural de um período. Segundo Vagner Carvalheiro Porto, em seu artigo *A Cidade como discurso ideológico: monumentalidade nas moedas do Império* (2014), a junção do significado do monumento e sua representação nas moedas que circulavam pelo império, tornaram-se um discurso importante para a propagação dos valores sociais, políticos e culturais romanos.

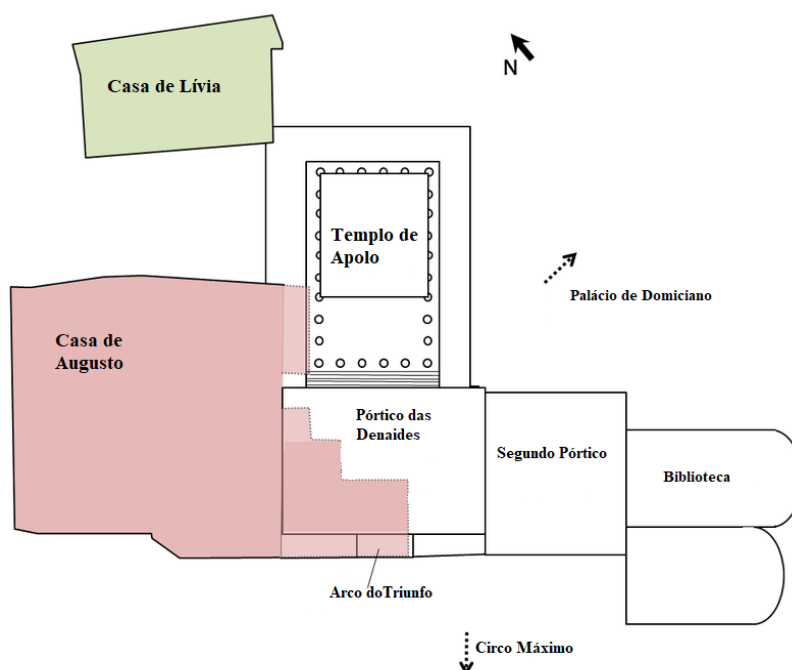
Construções e monumentos estão entre os mais notáveis temas representados

nas moedas antigas. Produções monetárias retratando edifícios públicos e privados se transformam em uma importante ferramenta de trabalho para o historiador, arqueólogo e numismata da atualidade, por apresentar informações sobre estruturas arquitetônicas, que muitas das vezes já sucumbiram à força do tempo (PORTO, 2014, p.99).

Dos monumentos mandados construir por Augusto antes da batalha de Ácio, o Templo de Apolo (Fig.36), no Palatino, e a construção de seu mausoléu, é considerado essencial para sua ascensão como único comandante de Roma. Como já comentamos, após o templo ter sido dedicado ao deus Apolo, por Augusto em 36 a.C., durante seus embates contra Sexto Pompeu, ele foi dedicado uma segunda vez ao deus em consequência da vitória de Augusto contra Marco Antônio. Vale lembrar que a representação de Apolo significava a moral e disciplina romanas *versus* o oriente representado por Cleópatra e sua ligação com Antônio. Já a construção grandiosa de seu mausoléu no Campo de Marte (Fig.37) (40 metros de altura e 87 metros de largura), preparado quando Augusto ainda tinha 30 anos, deixava claro o objetivo de sua oposição ao testamento de Marco Antônio e o desprestígio deste último. Deste modo, essas edificações, segundo Zanker, foram manifestações da glorificação de Augusto, pois demonstravam a imagem de um líder carismático que procurava destacar as tradições da República (1996, p. 45-56).

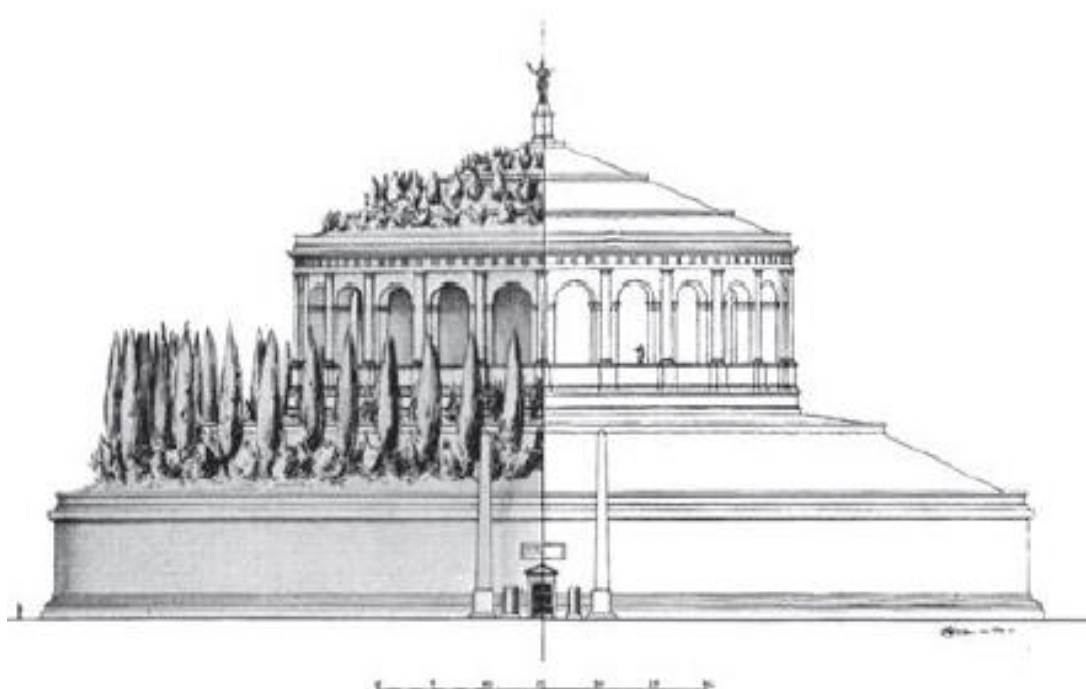
É interessante refletirmos igualmente sobre a construção do templo do *Divus Iulius* no Fórum Romano, em 29 a.C. A representação da imagem do templo foi utilizada por Augusto antes mesmo de sua construção, a fim de fortificar sua ligação com seu pai adotivo, César, no momento que o jovem buscava sua legitimação. O culto ao divino César foi oficializado e ganhou repercussão em toda região itálica através de moedas, selos, anéis, entre outros (ZANKER, 1996, p.56). O poder simbólico do monumento era tão relevante que sua imagem foi usada antes mesmo de sua construção (Fig.38). Mesmo após a consolidação de sua nova forma de governo, reconhecida por sua vitória contra o Egito e seus rivais, pelo recebimento de títulos como *Augustus* e *Princeps* e consequentemente sua aprovação pelo Senado, entre outros elementos, o imperador continuou a demonstrar preocupação com a imagem urbanística de Roma até a sua morte, em 14 a.C.

Figura 36 - Templo de Apolo



Fonte: Site Wikipédia. Acesso ao em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Apolo_Palatino. Disponível em 16 de abril de 2020.

Figura 37 - Mausoléu de Augusto



Fonte: TAYLOR, Rabun; RINNE, Katherine; KOSTOF, Spiro. *Rome, An Urban History, from Antiquity to the Present*. Cambridge University Press, 2016, p.39.

Figura 38 - Templo de *Divus Iuliu* e denário de Augusto mostrando a estátua colossal e a estrela do cometa de César



Fonte: Página Wikiwand

Acesso em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_C%C3%A9sar

Disponível em 16 de abril de 2020

Segundo Favro, além da construção de variados monumentos em mármore, Augusto reorganizou a administração urbana municipal para garantir sua manutenção contínua, e assim como César “preocupou-se especialmente com a percepção popular como um todo”, algo que a autora designa quase como um papel paternal reconhecido como *Pater Urbis*. Os projetos de autopromoção e o quadro de alta competitividade vistos na organização arquitetônica da República, dão lugar a um cenário em que Augusto coloca-se como o principal responsável pela mudança física da cidade.

O *Princeps* instou outros doadores, e, especialmente triunfadores, a empreender projetos de manutenção de menor prestígio. Para seu lançamento ele usou o dinheiro de seu triunfo triplo em 29 a.C. para financiar a restauração da Via Flamínia dois anos depois. Suetônio nos diz que então “designou aos restantes das estradas para outras pessoas que foram homenageadas com triunfos, pedindo que usassem seu dinheiro para a pavimentação”. Servindo repetidamente e conscientemente como exemplo, Augusto fortaleceu sua identificação como pai de seu país (FAVRO, 1992, p. 72).

Porém isto não significou que Augusto tenha se isentado das responsabilidades administrativas de criar novos grupos (*nova officia*) e definir as jurisdições geográficas. Em 21 d.C. Augusto reafirmou a posição de Agripa como curador *aquarum* permanente, responsável assim, por toda distribuição da água em Roma, cargo que ocupou até a sua morte em 12 a.C. (ANDRETE, 2004, p.29). No mesmo período, o próprio Augusto assumiu a responsabilidade pelos cuidados de estradas, o *cura viarum*, nomeando homens como ex-pretore e lictores para

assistirem a construção das estradas.

Em 7 d.C., devido aos constantes incêndios, Augusto incentivou a prática dos *vigiles*, uma força de combate ao fogo recém-habilitada, controlada centralmente e apropriada à escala e complexidade do ambiente urbano de Roma (CLOSS, 2013, p. 45). Essas ações, o exemplo positivo de Agripa e o aumento da responsabilidade urbana dos curadores, de acordo com Favro, fez com que Augusto introduzisse algumas mudanças significativas nas curadorias republicanas, como nomear curadores por longos períodos, permitindo que se tornassem especialistas na área (FAVRO, 1992, p.76-78).

Em relação aos templos, segundo Cunha (2013, p.28), Augusto demonstrou fortemente seu comprometimento com a religião e o *mos maiorum* ao reformar templos abandonados e construir novos, algo testemunhado por autores antigos, como Tito Lívio, que destacou o papel de Augusto como “fundador ou restaurador de todos os santuários” (TITO LÍVIO. *Ab Urbe Condita*, IV. 20. 7). Suetônio, de sua parte, comentou sobre a doação de cinquenta milhões de sestércios, em ouro e joias, ao santuário de Júpiter Capitolino (*A Vida dos Doze Césares*, SUETÔNIO, p.58). A própria *Res Gestae Divi Augustis*, “Os Feitos do Divino Augusto” é, em parte, a culminação de sua propaganda urbanística, uma vez que demonstra uma lista de todos os monumentos sob seu regimento. Ainda que a narrativa original tenha sido gravada em uma placa de bronze, em seu mausoléu, e esta placa tenha sido perdida ao longo do tempo, seu conteúdo foi recuperado graças a uma cópia afixada em um monumento denominado Ancira, (localizado na Ásia Menor) e outra cópia (em Apolônia),

[...] esse documento/monumento não se trata de uma simples lista dos feitos elencados pelo próprio Augusto. Esse index tem uma carga de significados, sobretudo, se levarmos em consideração o fato de ter sido depositado diante do mausoléu do príncipe. Também não devemos nos esquecer que as informações ali apresentadas foram alvo de seleções, o que presume exclusões de fatos e fortalece a abordagem do documento enquanto monumento não apenas pela sua estrutura física ou conjunto em que estava inserido, mas por ser resultado das relações de poder entre Augusto e a sociedade romana (BARROS, 2019, p. 121)

As características físicas do espaço, ligadas aos ritos de fundação, foram reapropriadas por Augusto. Sendo assim, essas relações puderam ser estabelecidas em inúmeras situações e lugares. Ao partir de mitos, rituais, práticas, relacionadas ao espaço e fisicalidade romana, o imperador consequentemente construiu uma ponte de comunicação entre ele e a coletividade

romana¹²⁰.

Segundo Carlos F. Noreña na introdução do volume *The Emperor and Rome, Space, Representation and Ritual* (2010), organizado em conjunto com Bjorn C. Ewald, ao se questionar sobre a relação ideológica existente entre essas duas figuras (imperador e a coletividade romana), ressalta que a própria urbanização da cidade de Roma, ou seja, as políticas urbanas imperiais e, por conseguinte, os ritos, as cerimônias, o entretenimento ao público, entre outros, foram a base e o equilíbrio desse relacionamento simbólico. Porém, como esse relacionamento simbólico foi desenvolvido e efetuado durante este período de transição, gerou intensas discussões historiográficas, principalmente sobre o questionamento dos usos de recursos pelo Imperador Augusto.¹²¹

De acordo com Lamp, qualquer discussão sobre as campanhas culturais de Augusto às mudanças da retórica deste período de transição, direciona, inevitavelmente, a uma análise sobre a cultura fabricada pelo *Princeps*. Existe até uma tendência de pensar na retórica augustana usando o conceito contemporâneo de propaganda, tendência esta que negamos, uma vez que tal ideia conecta as ações de Júlio César e Augusto às definições contemporâneas de propaganda dos governos e regimes fascistas, “criando um tipo de lógica silogística que torna o conceito, além de anacrônico e historicamente impreciso, superficial” (2013, p. 7). cremos que a propaganda na ordem romana tomou direções diferentes dos conceitos produzidos nos moldes atuais, sobretudo do século XX.

Ana Teresa Gonçalves, em sua obra *A Noção de Propaganda e sua Aplicação nos Estudos Clássicos: O Caso dos Imperadores Romanos Septímio Severo e Caracala* (2013), realiza importantes análises e apresenta uma rica discussão historiográfica sobre o uso da propaganda na ordem romana. Para a autora,

O termo propaganda começou, assim, a expressar a ideia de dever e necessidade de propagar informações. Seu uso expandiu na França na época napoleônica, onde se criaram instancias específicas para a organização de uma propagando dos feitos de Napoleão Bonaparte. A partir principalmente do mundo moderno e do advento da expansão da Revolução Industrial, a noção de propaganda se viu ligada à formação de um mercado de consumo para objetos fabricados. [...] Assim o termo propaganda viu-se atrelado a sociedade

¹²⁰ Entendemos que a coletividade romana engloba variados grupos, sendo assim, elite romana, povo romano são recorrentemente tratados em sua forma plural: elites, povos, etc.

¹²¹ Por exemplo, Yavetz em sua obra *Plebs and Princeps* (1969), ao analisar a relação dos imperadores romanos e a plebe urbana, argumenta que Augusto e seus sucessores, em um esforço para separar as dependências das massas e sua dependência dos patronos aristocráticos, deram-lhes benefícios em troca de seu apoio político. Já Paul Veyne, ao argumentar sobre os temas de despolitização e evergetismo, enfatiza que a generosidade dos imperadores não foi concebida de uma forma tão racional ou calculada. Analisaremos com mais profundidade a questão historiográfica sobre os benefícios dos jogos e de outras cerimônias de entretenimento no terceiro capítulo de nossa dissertação.

de consumo (GONÇALVES, 2013, p.43).

Assim, segundo a autora, deve-se e pode-se usar o termo propaganda em outros contextos, desvinculando-o de concepções modernas. O ideal moderno de propaganda, principalmente em governos totalitários e conectado a termos de censura, é caracterizado pela comunicação que beneficia o propagandista, de uma forma unilateral, sendo a antítese de uma troca livre e aberta às ideias. Segundo Lamp, o exame da cultura augustana como uma comunicação visual e material, considera a própria retórica de Augusto um ideal bilateral, uma vez que os variados grupos romanos estiveram à vontade para se manifestarem. Em outras palavras, as formas de propaganda dependem e estão ligadas diretamente ao contexto social, econômico, político e cultural nos quais se constituem. “Para serem compreendidas pelos receptores, devem estar de acordo com os padrões e com os valores compartilhados pela sociedade do seu tempo” (GONÇALVES, 2013, p. 61). Lamp procura evidenciar a retórica romana do Principado relacionando-a ao cívico, isto é, aos deveres do governador e do povo definidos de uma maneira ampla, geralmente pelo gênero epidítico¹²², que impactou outras práticas eleitorais. Dessa forma, Lamp parte de uma abordagem transdisciplinar para analisar a prática e teoria da retórica através dos artefatos retóricos não tradicionais que funcionavam no Principado (como monumentos, moedas, bustos, entre outros) (2013, p. 8).

Segundo Laurent Pernot (2005) o Império não provocou uma mutação radical, mas uma série de transformações e mudanças de ênfase que compuseram um cenário diferente, mesmo que os elementos não tenham sido totalmente novos. Longe de se assemelhar a uma monarquia disfarçada, a forma de governo deste período foi marcada por uma conexão entre o novo governante e seus cidadãos, juntamente com seus papéis e os elementos míticos, políticos e sociais, que ainda estava em mutação e envolta por uma constante negociação.

Fazendo uma conexão entre a retórica e o espaço, ou seja, entre os ambientes visuais e materiais, uma vez que os oradores gesticulavam rotineiramente para os arredores, incluindo edifícios, estátuas e monumentos, para aproveitar a memória ou a emoção de certa estrutura, o processo de construção de Roma criou uma legitimidade e incorporou a memória pública e o uso delas na oratória. Nas fontes clássicas, como Cícero e Vitruvius, há uma forte ligação entre os projetos de construção e a popularidade pública. Uma função associada tanto à posição social

¹²² Desde Aristóteles que o gênero epidítico está inscrito como recurso da retórica. Ao classificar os gêneros discursivos em deliberativo, judiciário e epidítico, Aristóteles estabeleceu uma tipologia dos discursos retóricos que funda a relação orador/auditório. O gênero epidítico é aquele empregado pelo orador, com requintes estilísticos para ressaltar qualidades, ou defeitos do que, ou de quem lhe interessar (GUEDES, Rosane Mavigner. *Gênero Epidítico: Ferramenta da Argumentação Jurídica*, 2014, p. 1.)

do benfeitor e à sua memória pública, como a eventos específicos: Suetônio associa o Templo de Marte à vitória de Augusto na Batalha de Filipos e à comprovação de vingança contra seu pai adotivo. O Teatro de Marcelo, além de destacar Augusto em relação a Júlio César e espelhar os valores da República (e ao mesmo tempo do Principado), deixa claro que o imperador teve, mesmo que por um curto período de tempo, um herdeiro para seu governo e espólios.

Podemos evidenciar também a ligação da educação romana formal ao conceito de espaço. Todos os cidadãos romanos da ordem superior que eram educados necessitavam do desenvolvimento da retórica para construção de uma carreira pública. O sistema de memorização para longos discursos era auxiliado através da criação de ambientes urbanos mentais para o estoque de objeto memoráveis (imagens) que representavam variados conceitos (FAVRO, 2008:25). Esta intersecção nos é apresentada no artigo de Gretchen E Meyers, *Vitrúvio e as origens do espaço retórico romano* (2005).

De acordo com Meyers (2005, p. 70-71) a correlação entre o lugar no sentido textual e físico é crucial para a compreensão da antiga concepção romana de espaço. Para um orador romano a recuperação de itens memorizados ocorre atravessando uma fisicalidade do lugar (denotada pela palavra *locus*), que na concepção e realidade é um espaço finito com limites fechados. Para os antigos romanos cada espaço era um *locus*, além disso, esse *locus* tinha a capacidade de se comunicar. Desta mesma forma, segundo Favro (2008), a experiência de passar em diferentes espaços tinha significados: sequências de edifícios abandonados projetaram pobreza municipal e falta de orgulho público; ruas limpas e seguras sinalizavam um governo estável; as justaposições de monumentos identificaram relacionamentos entre patronos; e assim por diante. “Em particular, eventos rituais, como desfiles ou celebrações contemporâneas, ligam-se experimentalmente a diferentes locais urbanos, enquadrando-os com um significado coletivo” (FAVRO, 2008:25).

Em especial, destacamos a transformação urbanística e simbólica da região do Campo de Marte efetuada pelo *Princeps*. Enfatizamos como este centro urbano concentrou um número significativo de edifícios que repassaram uma mensagem política e religiosa, mensagem que reforçou diretamente a conexão entre o Imperador Augusto e a coletividade romana. Foi neste espaço físico que, além de ser a localidade de inúmeros teatros provisórios, o Teatro de Marcelo foi construído. Assim sendo, na última parte deste capítulo, daremos destaque à arquitetura teatral romana e sua expansão, além de analisarmos em específico a localização do Teatro de Marcelo na *Urbs* e sua importância simbólica para o imperador e os cidadãos romanos.

2.3 Augusto e o Teatro de Marcelo: a representação do teatro dentro da *Urbs*.

Como já discutimos no ponto anterior, foi no fim da República e o começo do Principado que figuras em destaque, como Pompeu, Júlio César e, principalmente Augusto, se tornaram responsáveis por remodelar o antigo centro histórico romano em uma cidade repensada como um todo. Porém, foi sobretudo a zona oeste da cidade, e particularmente a margem sul do Campo de Marte que, promovido à categoria de área experimental, recebeu a construção de edifícios grandiosos. Entre os edifícios construídos estava o Teatro de Marcelo, um projeto que influenciou na reorganização do *layout* do espaço.

A decisão de Augusto de fortalecer sua ligação com seu pai adotivo através da herança de um monumento, poderia ser um dos principais fatores para a continuação do projeto, mas com certeza, não foi o único. A localização do Teatro de Marcelo na *Urbs* englobava inúmeros elementos, fatores simbólicos e políticos. Embora a escolha do lugar para sua construção tenha sido feita por Júlio César, foi Augusto que se apropriou destes elementos e os valorizou de uma forma não vista até então.

Conforme já alertamos, o Teatro de Marcelo se inseriu na área do Campo de Marte. Segundo Checa (2009), o novo teatro passou a enquadrar completamente o lado extinto e curvo do Circo, justapondo-se ao circo Flamínio, como um fechamento monumental de sua encosta mais a leste. A posição do Teatro de Marcelo enquadrava e hierarquizava completamente este setor, conferindo a melhor ordem possível a todos os monumentos que dele participavam; os templos de Apolo e Belona estavam bem alinhados atrás da fachada curva do teatro e da Praça do Circo Flamínio com os dois arcos triunfais que poderiam ter sido colocados de cada lado em um período posterior. É verdade que Augusto não tinha muito espaço para construir o Teatro de Marcelo sem abolir outros edifícios; mas foi viável construir o maior teatro possível, conferindo também a melhor perspectiva para todas as construções que circundavam o novo prédio (Fig. 39, 40 e 41)

Podemos ressaltar alguns elementos que deixaram em evidência a importância simbólica do Campo de Marte para os romanos. Dentre eles destacamos: as inúmeras cerimônias relacionadas com a fundação da cidade de Roma; a construção de teatros temporários para celebrar o *Ludi Apollinares*, jogos anuais em honra ao deus Apolo; e as ações ligadas à procissão triunfal que tinham relação com esta área em específico.

Figura 39 – Teatro de Marcelo no contexto da Urbs



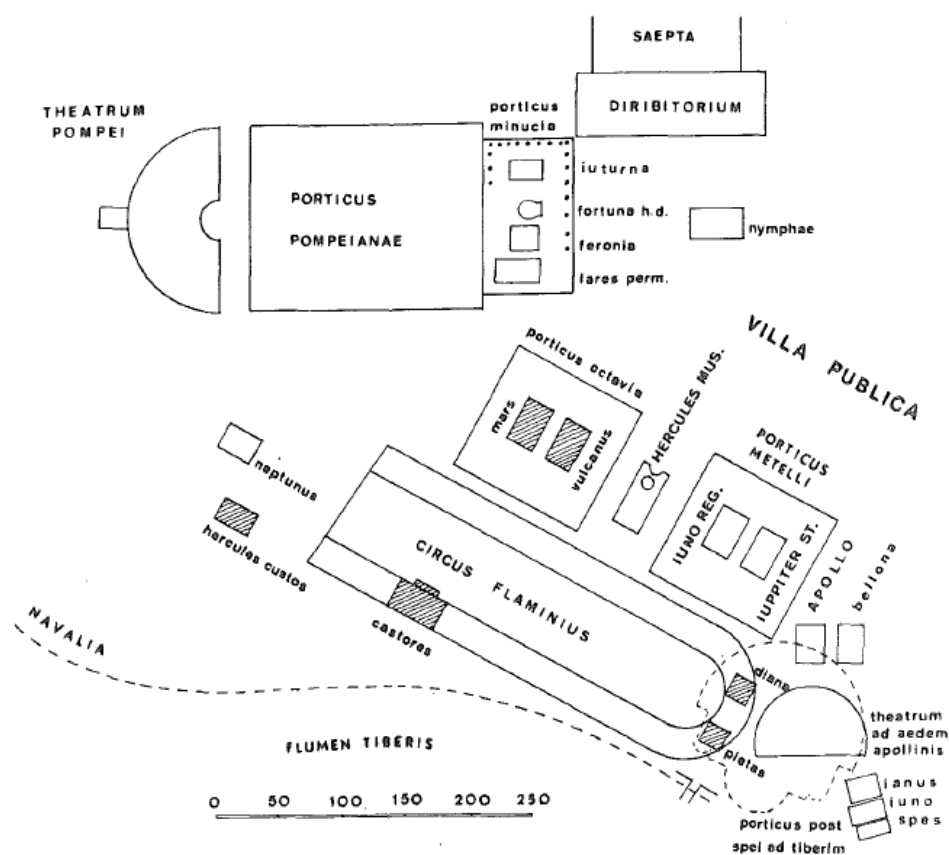
Fonte: Foto de Jean Pi  re D  lbera, Paris, Fran  a. Maquete de Roma Imperial de Italo Gismondi, 1933-1955. Museu da Civiliza  o Romana. Site *Museo della Civilt   Romana*. Dispon  vel em: http://www.museociviltaromana.it/en/collezioni/percorsi_per_sale/plastico_di_roma_imperiale. Acesso em 16 de julho de 2020.

Figura 40 - Teatro de Marcelo no contexto da Urbs



Fonte: Foto de Jean Pi  re D  lbera, Paris, Fran  a. Maquete de Roma Imperial de Italo Gismondi, 1933-1955. Museu da Civiliza  o Romana. Site *Museo della Civilt   Romana*. Dispon  vel em: http://www.museociviltaromana.it/en/collezioni/percorsi_per_sale/plastico_di_roma_imperiale. Acesso em 16 de julho de 2020.

Figura 41 – Localiza  o do Teatro de Marcelo (pontilhado)



Fonte ZANKER, Paul. *Augusto y el poder de las imagines*. Madrid: Alianza Forma, 2005, p.53.

Segundo Diane Atnally Conlin e Paul Jacobs II, na obra *Campus Martius, The Field of Mars in The Life of Ancient Rome* (2014), o Campo de Marte foi utilizado, durante o período da República Romana, como um campo de treinamento militar e como local de rituais comemorativos. O Campo de Marte era uma área pública da Roma Antiga, com aproximadamente 2 km, que ficava fora da fronteira sagrada, uma planície entre “a cidade e o rio Tibre”, de acordo com Tito Lívio¹²³. Seu nome é proveniente do mito de fundação de Roma, uma vez que os irmãos Romulo e Remo foram atirados ao rio Tibre, que corria na fronteira ocidental do que viria se tornar o Campo de Marte.

Com a possível exceção de um pequeno altar para Marte, perto do centro do campo, não foi até mais dois séculos que mudanças visíveis finalmente chegaram ao campo pantanoso ao norte do Capitólio. Durante o quinto século a.C., uma grande clareira foi preparada cerca de 300 metros além da colina na qual os cidadãos se reuniam a cada cinco anos para serem contados em um censo. Conhecida como Vila Pública, o espaço de encontro permaneceu livre de estruturas permanentes, embora um pórtico e edifícios tenham sido adicionados dois séculos depois durante uma reforma. Logo após a liberação de espaço para a Vila Pública, um templo foi erguido na margem sul do campo. Dedicado em 431 a.C. para Apolo *Medicus*, o templo foi erguido em resposta a uma praga que devastou a cidade recentemente (CONLIN; JACOBS II, 2014, p.33).

Houve também a construção do Fórum Holitório que abrigava os templos e servia de espaço para mercados temporários e reuniões públicas. Com o tempo, o espaço conhecido como Circo Flamínio seria articulado aos recintos de templos e complexos pórticos (Fig. 41 e Fig. 44). Dentro e ao redor da zona sagrada, conhecida hoje como o Largo Argentina (Fig. 44.A), foram construídos templos às divindades aquáticas e, pelo menos dezesseis deles (metade dos templos em Roma prometidos durante as Guerras Púnicas), foram erguidos na planície (CONLIN; JACOBS II, 2014, p.33).

A anterior estrada de terra, usada pelas tropas de agrupamento, foi monumentalizada e renomeada como Via Flamínia, uma vez que foi construída pelo censor Caio Flamínio em 220 a.C. Tornou-se uma importante rodovia romana: por ela passavam muitos soldados que se dirigiam às distantes frentes de batalha a norte e oeste. Havia igualmente a movimentação de fazendeiros e comerciantes que se dirigiam em direção ao centro da cidade, transportando produtos agrícolas, itens importados, materiais de construção e acompanhados de animais domésticos. Outros templos e monumentos foram construídos ao longo dos anos, tais como: o Templo de Hércules, Templo de Juno Regina, Templo Castor e Pólux, Pórtico de *Metteli*,

¹²³ Livy. Books III and IV With An English Translation. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919.

Templo de Juno Estator, entre outros (CONLIN; JACOBS II, 2014, p.33-34)

A construção do teatro-pórtico de Pompeu, efetuado no Campo de Marte, deu um novo significado à tipologia de edifícios em Roma, construções que até então eram determinadas pelas imposições do senado ao longo da República. Davies argumenta que de todas as categorias de monumentos que Pompeu poderia ter financiado com *manubie*, ou seja, através dos espólios, ele escolheu encomendar um teatro, algo proibido pelo Senado. Sua tática de ajuntar um prédio de entretenimento e um templo a *Vênus Vectrix* traduziu sua determinação em desafiar os valores dos senadores conservadores. Ora, o teatro era uma tentativa de impor um respeito que ele ansiava. Uma autoridade baseada, não no cargo, mas no reconhecimento e na gratidão por suas habilidades e realizações (DAVIES, 2017, p.227).

Segundo Davies, é possível afirmar que a proibição da construção dos teatros fixos em Roma ocorreu devido ao potencial destes espaços de acomodar práticas associadas aos locais de reunião dos gregos. Dito de outro modo, estes lugares tinham a capacidade de proporcionar às plebes urbanas um ambiente permanente onde elas poderiam se reunir, sem a autoridade de um magistrado, para debater acerca de suas preocupações. E na época de Pompeu, estes mesmos perigos já haviam se intensificado com o potencial político das massas e plebes dos bairros mais desprestigiados de Roma. Com o povo e patrono exaltados, o Senado arriscou uma diminuição debilitante de seu prestígio e influência (2017, p. 228).

Como um todo, o complexo teatro-pórtico transmitia uma mensagem provocativa. Através da combinação da magnificência, inclusão e escala de edifícios, bem como da forte ênfase na vitória evergentista, na prática, Pompeu foi colocado fora do alcance de seus pares. Esta tipologia de monumento evidenciava o seu novo significado construtivo: de gratificação ao povo.

O Templo de *Vênus Venetrix* e os santuários, indica Suetônio, estavam no alto do Teatro de Pompeu, subordinado ao conjunto maior do complexo; a julgar por referências antigas, que privilegiavam o teatro sobre o templo, essa subordinação se refletia no pensamento romano. Isso marca uma mudança: embora o complexo juntasse religião e entretenimento, um ponto culminante da tática dupla dos *optimates*, no entanto, afirmar a autoridade através da reverência divina agora ocupava um segundo lugar na gratificação pública (DAVIES, 2017, p.219).

Mesmo que Pompeu justificasse sua construção como uma grande abordagem para o templo no topo, a nomenclatura mostra que foi reconhecido pelo o que era: um teatro que se configurava como o primeiro permanente de Roma. Sua *cavea* tinha aproximadamente 150 metros de largura. Os catálogos Regionais do século VI afirmam uma capacidade de 11.600

assentos (SEAR, 2006, p. 57). A magnificência e singularidade do teatro dependiam de todo o seu impacto em sua posição dentro de todo o complexo que Pompeu ergueu no setor sudoeste do Campo. Atrás da *cavea*, Pompeu construiu para si uma magnífica residência que devia estar localizada a uma pequena distância do teatro. Atrás do espaço da estrutura do palco se estendia o pórtico de Pompeu, ainda rastreável no *layout* das ruas modernas entre Campo *dei Fiori* e Largo Argentina.

O extremo leste do pórtico dava para o complexo de templos republicanos no Largo Argentina, intimamente associado à rota triunfal e às conquistas das gerações passadas, uma associação que Pompeu claramente desejava explorar (COLEMAN, 2000, p. 237-238). O pórtico compreendia um bosque duplo e decorado com estátuas e fontes. Era ladeado por colunatas, onde eram exibidas obras de arte¹²⁴, talvez uma combinação de espólio de guerra e peças encomendadas. Segundo Coleman,

A obra de arte foi cuidadosamente escolhida para construir um 'programa' temático: as esculturas enfatizavam o culto a Vênus e o mundo da poesia e do teatro; além disso, a imitação da arte de Pérgamo por Pompeu em seu pórtico contribuiu para sua autoimagem como sucessora dos reis helenísticos; e o conjunto que as esculturas formadas com as plantações demonstraram recentemente para celebrar suas realizações na Ásia romana e para colocar sua marca inconfundível na paisagem do Campus de Marte (COLEMAN, 2000, p.238).

Todo este complexo imbuía a Pompeu uma imagem poderosa, relacionada aos rituais citadinos, performances teatrais, cerimônias religiosas, lazer, exibição de arte, entre outros elementos. Não será sem motivo que César também irá projetar um teatro que carregasse seu nome, ato este que foi continuado por Augusto, em conjunto de uma completa remodelação arquitetônica do espaço onde o Teatro de Marcelo foi construído, efetuando renovações até mesmo no Teatro de Pompeu, revestindo-o em mármore (CHECA, 2005, p.98). Além disso, tal adesão do povo romano e uma possível diminuição do prestígio da camada governante de Roma, (representada pelo Senado) fortaleceram ainda mais a decisão de Augusto em incentivar a construção do seu próprio teatro.

Não obstante o primeiro teatro de pedra em Roma ter sido construído apenas em 55 a.C., isso não retirou o esplendor dos teatros provisórios na República e toda a comoção que essa atividade de entretenimento causava entre os romanos. Os teatros de madeira temporários tinham uma longa história em Roma, algo que podemos visualizar na própria obra vitruviana (*De Arch.*, Livro V, 5-7) e em outros relatos de autores antigos, tais como: Plínio, Cícero, Tito

¹²⁴ Plínio, *História Natural* 35.59, 114, 126, 132.

Lívio e Tácito. Kathleen Coleman sobre esta questão argumenta,

As apresentações teatrais são atestadas em Roma pelo menos no século III a.C., com audiências marcadas por uma inclusão que contrasta com a estreita exclusividade dos círculos literários contemporâneos; embora o conceito de ‘público leitor’ seja um anacronismo na Roma republicana, o conceito de ‘público teatral’ não é. Se o teatro era um veículo para moldar a visão dos romanos de si mesmos como povo, também criava uma atmosfera politizada em qual resposta do público poderia investir a palavra falada com conotações políticas e ideológicas altamente carregadas (COLEMAN, 2000, p. 236).

As performances teatrais (*ludi scaenici*) realizadas se conectavam com festivais e ritos específicos. Estes espetáculos foram realizados em vários lugares de Roma, dependendo da ocasião. Sabe-se que o *ludi scaenici* também foi apresentado em funerais de qualquer cidadão de destaque e na dedicação de templos (SEAR, 2006, p.54). Normalmente, os *ludi scaenici* foram realizados no local associado àquele festival (geralmente no templo da divindade relevante) e os *ludi* funerário foram realizados em um dos fóruns. Se o espaço em frente ao templo fosse adequado para a realização da performance, os espectadores poderiam ser acomodados nos degraus que levavam ao *podium* (a plataforma que suporta a superestrutura); caso contrário, instalações temporárias poderiam ser erguidas nas proximidades. Parece ter sido o caso dos *Ludi Megalenses*, que foram celebrados simultaneamente em dois locais no final da República: no espaço estreito em frente ao Templo de Cibele (*Magna Mater*); no Palatino, à beira do penhasco acima do rio Luperca, que era presumivelmente o local original; e logo abaixo, no fundo do monte, em uma estrutura temporária erguida para esse fim (COLEMAN, 2000, p. 237).

De acordo com Coleman as tentativas de construir um teatro permanente em Roma no século II a.C. sugerem que a ligação entre o local e o espetáculo estava enfraquecendo, pelo menos para algumas pessoas. Mas o fato de que essas tentativas foram frustradas indica a força da opinião tradicional. Em 154 a.C., os censores, Marco Valério Messala e Caio Cássio Longino, começaram um teatro permanente perto do Palatino; construção que o Senado ordenou que fosse demolida a pedido de Públio Cornélio Cipião Násica¹²⁵. A estrutura permanente era tão reprovada que houve, segundo Veléio Paterco, uma proibição de assentos bem explícita: “e um decreto senatorial foi aprovado avisando que ninguém deveria ter assentos na cidade ou dentro de um raio de mil passos e que ninguém deve assistir aos jogos sentados” (SEAR, 2006, p.54).

Mas o decreto senatorial não conseguiu que a prática dessas construções temporárias fosse evitada. Um exemplo disso foi a construção do teatro temporário *theatrum et proscaenium ad Apollinis*, contratado por Emílio Lépido em 179 a.C., no Campo de Marte, quase no mesmo

¹²⁵ Tito Lívio, *Periochae* 48.

espaço onde se encontra o Teatro de Marcelo (Fig.41). Alguns anos depois, em 174 a.C., a palavra *scaena* foi usada sozinha em conexão com um contrato concedido pelos censores. A *scaena* deveria ser colocada à disposição dos ediles e pretores, e como os pretores eram responsáveis pelos *ludi Apollinares*, sugeriu-se que o teatro mencionado fosse o mesmo que foi construído em 179 a.C. O fato de nenhum teatro ter sido mencionado pode sugerir que a *cavea* era permanente e a cena era temporária. Assim, este teatro poderia ter sido semipermanente. (SEAR, 2006, p.54).

Sobre este assunto, achamos interessante ressaltar como a execução dos *Ludi Apollinares* nesta área pode ser importante para a ligação entre Augusto e César, e consequentemente sinalizar a relevância da área do Teatro de Marcelo, como um todo, para a política do Principado. Como já enfatizamos, os espetáculos teatrais fizeram parte da celebração dos *Ludi Apollinares* com as ações de Emílio Lépidio. Segundo Geoffrey Sumi, em sua obra *Ceremony and Power: Performing Politics In Rome Between Republic and Empire* (2015, p. 142) o entretenimento público entre o final da República e o início Principado obtém forte conotações políticas, como um veículo de comunicação, seja como meio para um aristocrata demonstrar sua *liberalitas*, ou para divulgar um candidato para um cargo. A própria realização dos Jogos de Julho de 44 a.C. foi utilizada por Augusto como forma de honrar a memória de César através dos jogos, além de fortalecer sua imagem diante do povo romano. Já os *Ludi Apollinares* também dizem a respeito à memória de César e suas vitórias, uma vez que foi comemorado no mês de nascimento de César.

Em uma carta a Ático, Cícero descreve a pompa que incluía as estátuas de César e a deusa Vitória nas proximidades. Esta pompa provavelmente faz parte dos *Ludi Apollinares* em 45 a.C., e não da *Ludi Victoriae Caesaris* daquele ano, como se pensa a muito tempo. A presença da estátua da deusa dificilmente prova que esses jogos eram os *Ludi Victoriae*, pois todas as pompas antes do circo, provavelmente os jogos incluíam essa divindade por causa de sua importância para as competições atléticas. Há mais uma razão para a presença da deusa nos jogos de Apolo desde que foram estabelecidos, de acordo com a tradição, para garantir vitória (*victoriae ergo*) (SUMI, 2015, p. 144-145).

Consoante comentamos, posteriormente, Augusto acabou se utilizando da imagem do deus Apolo e personificando sua vitória contra Marco Antônio a partir dessa divindade. Além da construção do Templo de Apolo, no Palatino, Augusto reformou o templo de Apolo Medico e o renomeou como Apolo Sosiano (Fig. 42 e Fig. 43), ao lado do futuro Teatro de Marcelo. As três colunas do templo que ainda hoje estão em pé são de uma reconstrução do período augustano, mas sabemos que o culto a Apolo já existia nesta área desde pelo menos meados do século V a.C., quando um ‘Apolinário’ (um bosque ou altar sagrado) foi citado no

local tanto por Cícero como por Tito Lívio¹²⁶. O primeiro edifício atestado no local data de 431 a.C., quando o cônsul Cneu Júlio Mentão inaugurou no local um templo dedicado a Apolo Medico para cumprir um juramento feito por ele durante uma epidemia em 433 a.C.

Figura 42 – Templo de Apolo Sosiano

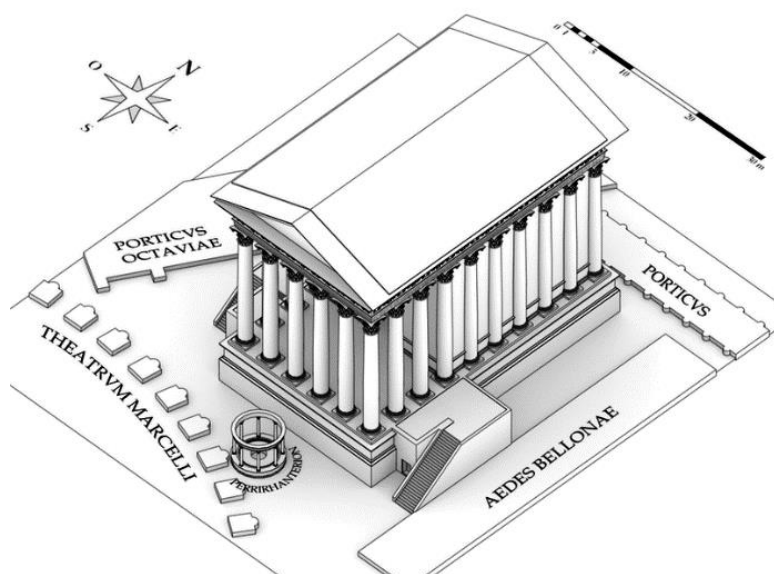
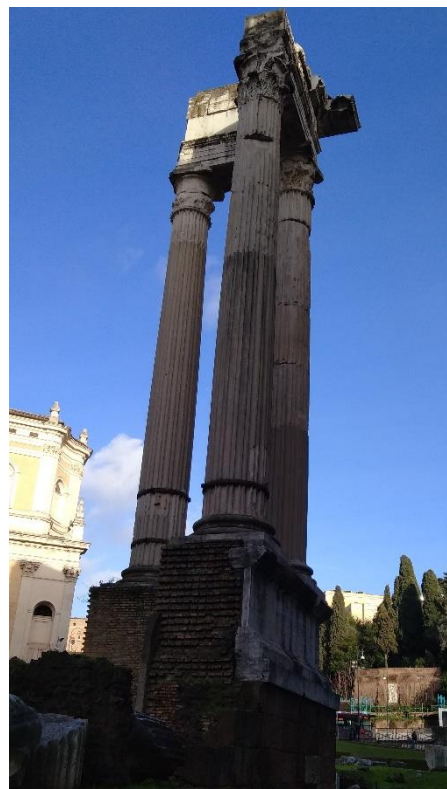


Figura 43 - Atual Templo de Apolo Sosiano



Fonte 1: Página da Wikipédia. Acesso em 7 de abril de 2020 https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Apolo_Sosiano
 Fonte 2: Arquivo Pessoal, espaço arqueológico do Teatro de Marcelo.

Ainda sobre os teatros temporários, segundo Richard Beacham, em sua obra *The Roman Theatre and its Audience* (1995), estas estruturas não deixaram vestígios tangíveis e, portanto, com base apenas nos restos estruturais, o teatro romano permanente parece ter surgido sem nenhum antecedente arquitetônico evidente. É provável, então, que as estruturas temporárias forneçam um elo perdido hipotético entre os helênicos e os teatros romanos de pedra. Somente este fato, torna os teatros temporários potencialmente uma fonte extremamente valiosa de informações sobre a prática teatral romana em geral (1995, p. 57). Como ao longo de muito tempo houve uma intensa atividade teatral entre os romanos sem a existência de teatros fixos,

¹²⁶ Tito Lívio, *História de Roma*, 34

estes edifícios foram alterados gradualmente e deram forma a um tipo de teatro que acabou refletindo a experiência propriamente romana.

A frequente construção de teatros temporários deu aos romanos uma oportunidade contínua de moldar essas estruturas para refletir seu próprio teatro à medida que desenvolvia, em seu contexto social e estético particular. Examinando o que eles escolheram usar, adaptar ou renunciar inteiramente à prática de seus vizinhos [gregos], podemos discernir as condições e atitudes que governaram essas escolhas. A arquitetura pode fornecer um registro que pode ser interpretado analogamente à comparação entre os dramas romano e grego, para revelar as diferenças entre as duas culturas e sua concepção teatral (BEACHAM, 1995, p. 57).

Estas estruturas provisórias foram diversas vezes registradas por historiadores do período, ou seja, há motivos para acreditar que estas estruturas eram de alguma forma especiais. Há fortes indicações de que, nesse período, o gosto do público romano para a exuberância já estava bem estabelecido; o cenário real do palco oferecia uma oportunidade ao público de se entregar indiretamente a um excesso aceitável. Como Cícero destacou mais tarde, o povo romano apreciava a magnificência pública, mas odiava a luxúria privada.¹²⁷ (BEACHAM, 1995, p. 63).

Desde o início do século II a.C., até a construção do primeiro teatro permanente, as estruturas temporárias e as performances que aconteciam neles eram cada vez mais luxuosas. A propósito disso, E. J. Jory (1986, p.146) observa que a atividade teatral estava intimamente ligada a três facetas da vida romana que se apresentavam interligadas: adoração aos deuses, honra aos mortos e autoglorificação, ou, em outras palavras, cerimonial religioso da família e conquista de votos. Tais aspectos, tenderam a estimular e incentivar a exibição extravagante de gastos. Além de estar presente na variedade de peças e no grande número de artistas fantasiados, a extravagância estaria concentrada na decoração da estrutura e nos elementos de palco.

Desta forma, o impulso para o espetáculo geraria experimentação e inovação, tendências que inevitavelmente tornaram as etapas anteriores obsoletas e incentivaram o uso de aprimoramentos arquitetônicos cênicos. Uma dica disso pode ser encontrada em um relato do espetáculo produzido para o triunfo de Lucio Anício Galo, em 167 a.C., quando, de acordo com Políbio¹²⁸, foi montado um palco no Campo de Marte, juntamente com uma “*skene* muito grande” e uma orquestra para dançarinos. Isso ocorreu numa época que havia em Roma o interesse pelo desenvolvimento da pintura helenística, encorajada pela presença de Demétrio

¹²⁷ Cícero, *Pro. Mur.* 76.

¹²⁸ Políbio, 30.22.12.

de Alexandria, um pintor de cenas de paisagens urbanas, santuários e afins. Tal cena foi usada em teatros helenísticos e não seria estranho sugerir que a fachada de palco de 167 a.C. teria sido aprimorada pela decoração pintada (BEACHAM, 1995, p. 64).

Um exemplo particularmente elaborado de um teatro temporário foi aparentemente construído por Marco Emílio Escauro, em 58 a.C. Os antigos escritos de Plínio, o Velho¹²⁹, fazem menção a uma estrutura teatral que ostentava uma *scaenae* de três andares, embelezada com mármore, no andar inferior, mosaicos, no meio, e madeira dourada, no topo; apresentava, ademais, nada menos do que 360 colunas, com 3.000 estátuas de bronze nos espaços entre elas. Um segundo relato é sobre o tribuno Curio que, por outro lado, ergueu uma estrutura notável não por sua decoração, mas por sua técnica: na ocasião do funeral do pai de Curio, em 52 a.C., o tribuno construiu dois teatros que poderiam girar e ganhar a forma aproximada à de um anfiteatro.¹³⁰

Além de Pompeu, a região do Campo de Marte chamou a atenção de Júlio César que, além do planejamento do teatro, efetuou a construção de uma *Saepta*, em 54 a.C., um local onde cidadãos romanos se reuniam em assembleias e votações, substituindo a estrutura anterior. A estrutura era de mármore e circundava um espaço de 300 por 95 metros, bem como ficava localizada perto do Panteão de Agripa. Após a morte de César a construção passou para Emílio Lépidio, mas depois foi terminada e dedicada por Agripa, em 26 a.C., quem a renomeou como *Saepta Julia*. A construção também foi utilizada por Augusto como espaço de combate entre gladiadores e depois serviu como mercado (FAVRO, 2006; RICHARDSON, 1992).

Desta forma, uma área indiferenciada durante o século anterior, a parte norte da planície, foi altamente organizada durante o reinado de Augusto com estruturas que se relacionavam entre si, refletindo a impressão substancial do programa de construção do imperador. Foram realizadas, pois, construções esplêndidas, tais como: o Mausoléu, ao longo da Via Flamínia; a *Ara Pacis Augustae* ao lado do marcador solar, chamado de Relógio de Augusto, composto por um obelisco de granito egípcio cinza-avermelhado, encimado por uma esfera, cuja sombra caía sobre um marcador de bronze inserido em travertino; além de vários templos terem sido renovados, como o Templo de Ferônia e o Templo de Netuno (CONLIN; JACOBS II, 2014, p.35) (Fig.44)

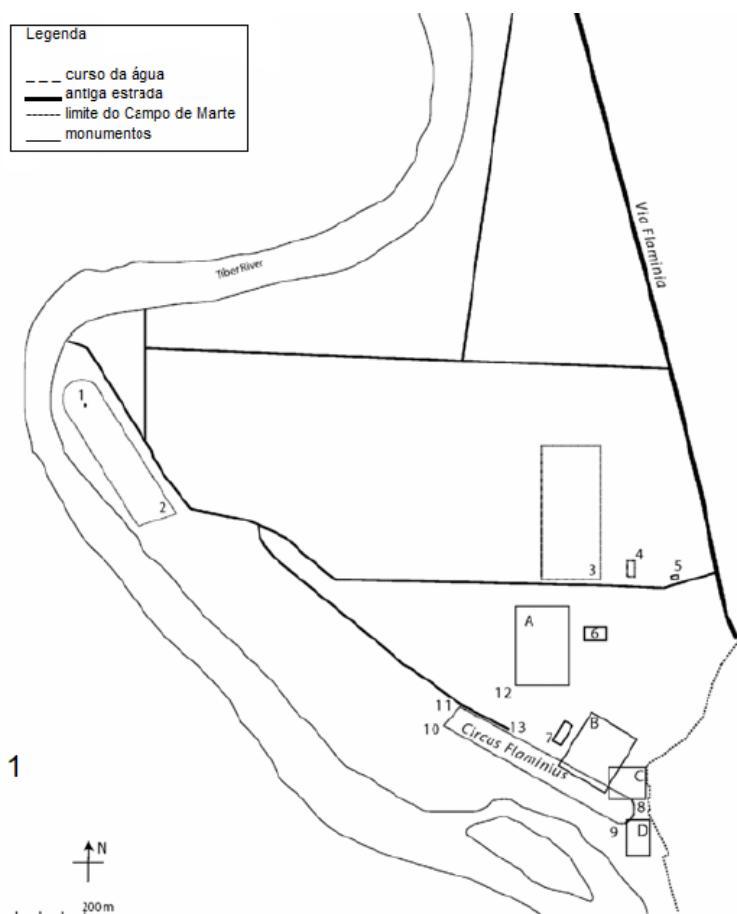
E se Augusto não foi o responsável direto pelas construções, elas se ligavam a ele através do seu comandante militar, Agripa, que recebeu a tarefa de transformar a região localizada ao

¹²⁹ Plínio, *História Natural* 36.113–115

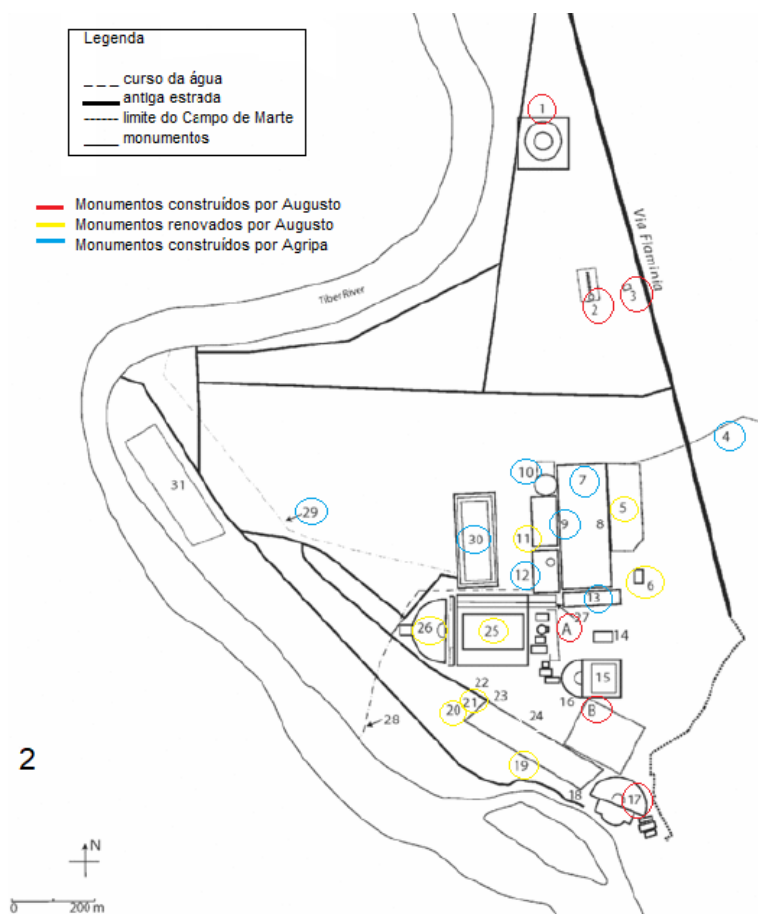
¹³⁰ Plínio, *História Natural* 36.117.

centro do Campo de Marte. Projetos incluíam a construção de um prédio para contar votos (Diribitório), o primeiro balneário imperial de Roma (a Terma de Agripa), um lago artificial (*Stagnum*) e o Panteão. A fim de abastecer os banhos e outras estruturas no Campo de Marte com água fresca, e de fornecer água potável para as vilas do Tibre, Agripa ordenou a construção de um novo aqueduto, o *Aqua Virgo* (CONLIN; JACOBS II, 2014, p.35).

Figura 44 – 1. Monumentos do Campo de Marte em 146 a.C.; 2. Monumentos do Campo de Marte em 14 d.C.



1. Altar de Dis Pater e Proserpina; 2. *Trigarium*; 3. *Saepta/Ovil*; 4. Vila Pública; 5. Altar de Marte; 6. Templo de Nymphs; 7. Templo de Hércules; 8. Templo da Piedade; 9. Templo de Diana; 10. Templo de Hércule Magnus; 11. Templo de Netuno; 12. Templo da Fortuna Equestris; 13. Pórtico de Octavius/Octavia; A: área sagrada do Lago Argentina; B: área do Pórtico de Metelli; C: área do Templo de Apolo Medico; D: Fórum Holitório



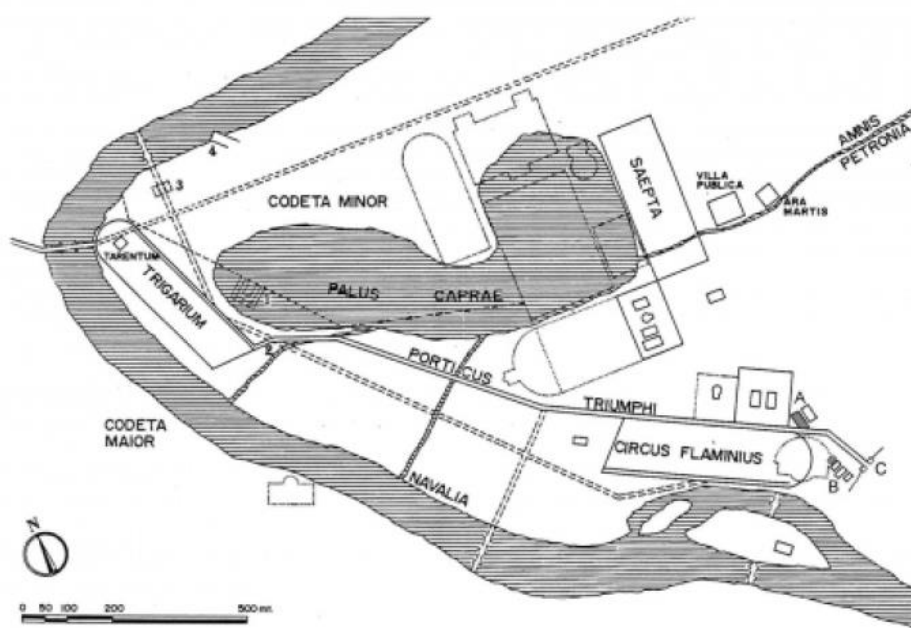
1. Mausoléu de Augusto; 2. Horóloço; 3. Ara Pacis; 4. Aqua Virgo; 5. Templo de Ísis e Sarápis; 6. Pavilhão na Vila Pública; 7. *Saepta Julia*; 8. Pórtico de Maleagro; 9. Pórtico dos Argonautas; 10. Panteão de Agripa; 11. Basílica de Netuno; 12. Termas de Agripa; 13. Diribitório; 14. Templo de Nymphs; 15. Cripta de Balbo; 16. Teatro de Balbo; 17. Teatro de Marcelo; 18. Templo de Diana; 19. Templo de Cástor e Pólux; 20. Templo de Hércules Magnus; 21. Templo de Netuno; 22. Templo de Fortuna Equestris; 23. Templo de Marte no Circo Flaminio; 24. Pórtico Otacvius/Octavia; 25. Pórtico de Pompeu; 26. Teatro de Pompeu; 27. Pórtico de *Lentorum*; 28. Canal de Euripo; 29. Canal de Agripa; 30. *Stagnum* de Agripa; 31. *Trigarium*; A: Templos do Lago Argentina no período de Augusto; B: área do Pórtico de Otávia/Octaviae

Podemos supor que Augusto tenha percebido a importância simbólica do Campo de Marte através do reconhecimento das antigas cerimônias religiosas e teatrais, bem como das ações arquitetônicas de Pompeu e César neste espaço. Procurando reunir esses elementos, ligando-os para si, edificou o Campo de Marte quase como uma vitrine da arquitetura imperial e da manifestação física da preeminência de Roma. Segundo Estrabão, ao elogiar as ações urbanísticas efetuadas por esses importantes cidadãos romanos na sua obra *Geografia* (V.3.8): “O maior número delas pode ser visto no Campo de Marte, que às belezas da natureza se juntam aquelas da arte. O tamanho da planície é maravilhoso ... [O Campo de Marte] é tão magnífico, que pareceria inútil descrever o resto da cidade depois dele. ” Não foi à toa que Augusto fortaleceu este movimento com a construção de um teatro de grandes proporções, construção que foi, de acordo com Galinsky (2005, p.4), uma referência a ser seguida pelas províncias, não apenas por seu modelo arquitetônico e estético, mas pelo crescimento da incorporação do espetáculo e do teatro na vida romana no período do Principado.

Adentrando mais especificamente no tema da área topográfica do Teatro de Marcelo, o texto *Note di Topografia sull'area del Teatro di Marcello*, de Massimo Vitti (2010), traz análises arqueológicas mais recentes em relação aos edifícios em volta do Teatro, quais sejam: o Templo de Belona e Templo de Apolo, o Pórtico de Otávia e uma estrutura circular construída a dois metros da fachada do Templo de Apolo, chamado de *Perriranterion*. O foco deste texto é compreender a navegabilidade, a pavimentação e os sistemas de esgotos, estudando as estradas antigas deste setor urbano. Segundo Vitti, a área do Teatro de Marcelo, apesar de fascinar os estudiosos, ainda é pouco conhecida devido à falta de estudos arqueológicos e às poucas informações obtidas da *Forma Urbs*. Um dos pontos em destaque é a rota/ estrada da área – em particular, da área de *Tarentum*, passando pelo trecho entre Circo Flamínico e o portão da cidade (Porta *Carmentale*) – que, desde o período republicano, assumiu uma importância particular na vida pública da cidade. Tal relevância estava ligada ao triunfo dos generais romanos na era republicana; de fato, a estrada foi nomeada para uma função específica: ser uma Via Triunfal (2010, p.549).

Podemos supor que a estrada que vem da área do Circo Flamínio, com um caminho paralelo às fachadas dos templos de Júpiter Estator e Juno Regina, e direcionada para o Porta *Carmentale*, na ausência do teatro de Marcelo, direcionava-se para o lado sul das barracas do Templo de Apolo Médico. Logo depois, voltava-se para o sul, antes do Templo de *Pietas*, para seguir em direção ao portão da cidade (Fig. 45). É provável que, neste último trecho, a estrada imperial tenha seguido o caminho da Via Triunfal da era republicana, e, portanto, também isso tenha feito com que o Fórum de Holitório servisse de projeção para os outros quatro templos.

Figura 45 - Sul do Campo de Marte na era tardia republicana. A. Apolo Medico; B. Templo da Piedade; C. Porta Carmentale.

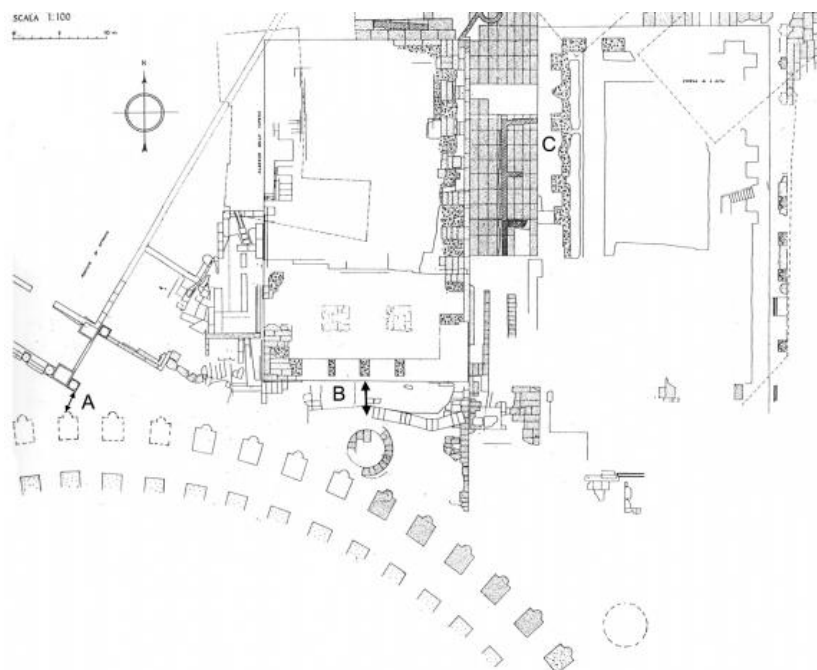


Fonte: VITTI, Massimo. Note di topografia sull'area del Teatro di Marcello, 2010, p. 552.

Igualmente devemos considerar a hipótese de que as mudanças no caminho entre as estradas republicana e imperial foram, sempre que possível, contidas por razões óbvias relacionadas à necessidade que se tinha de não alterar os antigos caminhos da procissão, bem como de deixar claro que as mudanças, quando existiam, eram impostas pela construção de novos prédios que interferiam no sistema viário existente. A construção do Teatro de Marcelo e do Templo de Apolo Sosiano, por Augusto, mudaram a rede de movimentação neste espaço, e consequentemente a Via Triunfal teve que se adaptar a estes novos edifícios, sendo restringida por passagens mais estreitas, como a que fica entre o Pórtico de Otávia e o Teatro, espaço de passagem que foi reduzido para cerca de 2,5 m (Fig. 46, A). Ainda segundo Vitti:

O espaço para o trânsito ficou ainda mais pequeno, alguns metros mais a leste, onde a escavação destacou a fundação do monóptero [*Perriranterion*], destacando assim que a largura útil para a passagem entre este e o templo de Apolo era ligeiramente superior a 2 m, tornando-o completamente inadequado para o trânsito da procissão triunfal (Fig. 46, B). É, portanto, evidente que a partir da era agostiniana a pomba triunfal não podia mais passar por esse caminho, mas, presumivelmente, como já foi sugerido, passou dentro do teatro de Marcelo (VITTI, 2010, p.554)

Figura 46 – Planta da área do teatro, com destaque para as duas passagens: A. pórtico de Otávia; B. monóptero, C. Passagem entre o Templo de Apolo e Belona.



Fonte: VITTI, Massimo. Note di topografia sull'area del Teatro di Marcello, 2010, p. 556.

Outros autores como Eugenio La Rocca (2008) e Monterroso Checa (2009) discutem como o Teatro de Marcelo se tornou, após a sua construção, um ponto principal da procissão triunfal. Maggie L Popink (2012) ao discutir sobre a ligação entre memória, arquitetura e as rotas triunfais, comenta como a suntuosa cenografia da procissão triunfal intensificava a experiência coletiva e envolvia emocionalmente seus espectadores, juntamente com o espetáculo monumental. Popink defende a ideia de que foi a partir de Augusto e do Principado, quando as procissões triunfais se tornaram prerrogativas dos *Princeps* e de seus herdeiros, que a construção de edifícios de entretenimento permanentes ao longo da rota triunfal se intensificou. Ainda segundo a autora, isso ocorreu na medida em que os imperadores buscaram meios de tornar seus triunfos mais espetaculares e memoráveis (POPINK, 2012, p.398).

Concordamos que este processo foi visto em larga escala a partir de Augusto, principalmente com a retomada da realização dos Jogos Seculares e a transformação urbanística. Porém, defendemos o ponto de que tais desejos ambiciosos, refletidos no aumento das pompas triunfais, fizeram parte de um processo contínuo de demonstração de poder pessoal, processo este que se iniciou a partir do fim da República (com as ações de Pompeu e principalmente de Júlio César) e alcançou seu cume no Principado.

Quanto mais visibilidade tivesse e mais faustoso fosse o triunfo, maior era a *honor* desse

general para a memória da sociedade. Sua representação, com componentes teatrais que mostravam os perdedores acorrentados, demonstrava o orgulho, a vanglória e a vitória através da humilhação do inimigo e da riqueza conquistada. Riqueza que poderia ser distribuída durante a cerimônia, favorecendo, assim, o ato de integração da sociedade a estes sentimentos (ZÉTOLA, 2006, p.38).

La Rocca, em seu artigo intitulado *La processione triunfale come spettacolo* (2008), além de também trabalhar o significado emocional destas atividades com os espectadores, pontua sobre a necessária prudência em relação às revisões imaginativas dos triunfos romanos feitas pelas produções cinematográficas modernas. De acordo com La Rocca, tal cuidado deve-se ao fato de que comumente essas produções modernas retratam as procissões triunfais em ruas absurdamente largas, ou ainda passando por arcos do triunfo sobrenaturalmente altos (em exemplo a chegada de Cleópatra em Roma representada pelo filme de J.Mankiewicz, de 1963). Segundo o autor:

A extensão máxima da largura permitida para procissões triunfais autênticas pode ser deduzida da largura do arco central dos arcos triunfais ainda existentes [...]. A expansão espetacular máxima poderia ocorrer apenas no Circo Máximo, onde provavelmente a pomba assumirá com certa rapidez de movimentos um arranjo mais ampliado e cenográfico. Com base nesses dados, e levando em consideração que um arco tende a reduzir o tamanho da estrada, acho que a pomba triunfante não podia percorrer uma estrada larga em média mais de 4,5-5 m aproximadamente (LA ROCCA, 2008, p. 35).

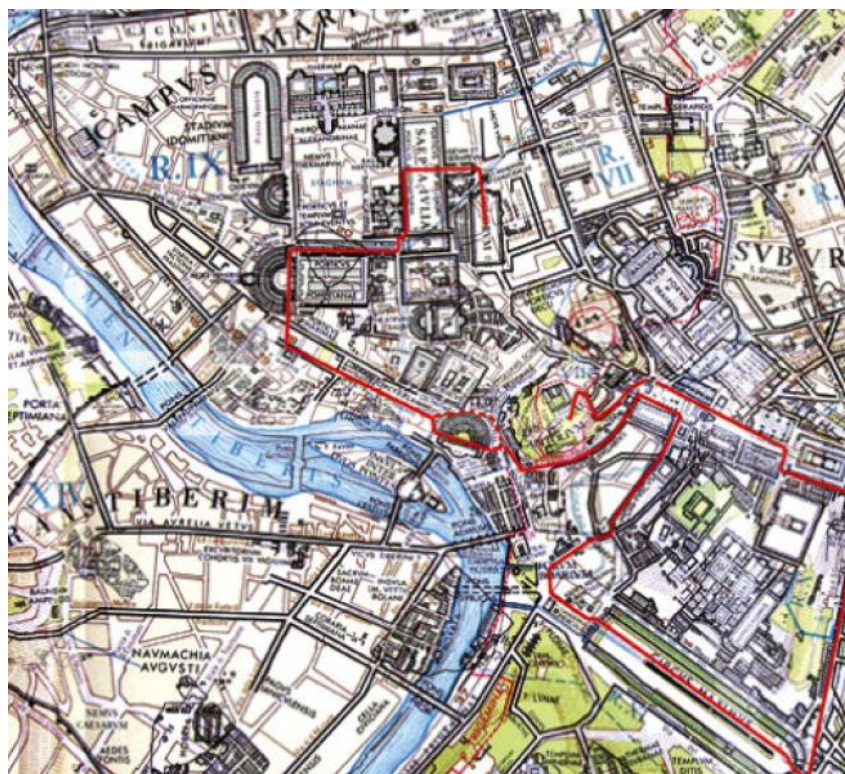
Outros elementos, tais como: o aumento de número de dias das cerimônias (de um para três, ou quatro dias de duração) e a representação iconográfica dessas procissões (que demonstrava desfiles com duas filas, em média, e no máximo três caracteres por linha), revelam que as características dessas cerimônias não demandavam larguras espetaculares.

Segundo La Rocca, antes de passar pelo portão do triunfo, a procissão definitivamente passava pelos teatros temporários do Campo de Marte. Esta hipótese foi reforçada por um relevo encontrado na região de *Castel Sant'Elia*, que demonstra um magistrado local, representando um concurso em um circo.¹³¹ Desta forma, a grande capacidade dos teatros no Campo de Marte – o Teatro de Marcelo podia abrigar mais de 15 mil espectadores – além de permitir a um grande número de pessoas que participassem do espetáculo, não excluía a possibilidade de a procissão triunfal efetuar-se dentro do Teatro de Marcelo.

¹³¹ No registro superior do relevo, o magistrado anunciou os jogos no palco de um teatro (deduzido pela cortina e de uma *frons scaena* em cujos nichos estava a estátua de Apolo) tendo ao seu lado uma figura feminina identificada com os movimentos dos braços (dança), e outros personagens como tocadores e um coral de jovens (ROCCA, 2008, p.39)

Embora a possibilidade de uma passagem do *parodoi* através da orquestra não possa ser completamente excluída, a pomba provavelmente fluía diretamente ao longo do púlpito, o palco em que os atores agiam, acessando pelas *versuras*, ou seja, as duas entradas laterais do palco. A largura do púlpito do teatro Marcelo, com seu tamanho máximo de cerca de oito metros, é superior à média da rota triunfal, como pode ser deduzida a partir da abertura dos arcos honorários e triunfais (LA ROCCA, 2008, p. 40).

Figura 47 – Reconstrução da rota da Procissão triunfal por dentro do Teatro de Marcelo por La Rocca.



Fonte: LA ROCCA, Eugenio. *La processione triunfale come spettacolo*, 2008, p.40

Os monumentos da Via Triunfal complementavam seu significado simbólico, uma vez que o elemento essencial da cerimônia deve ter sido a passagem original da procissão para os templos, lado a lado, de Apolo Medico e de Belona. Segundo Rabun Taylor, em seu texto *Memorials in Motion: Spetacle in City* (2016), as rotas triunfais foram permeadas pelo simbolismo da história e tradição acumuladas. Assim, podemos ressaltar que percurso efetuado pelo *Princeps* foi planejado para maximizar essas associações.

O deus Apolo Medico, de provável derivação grega, estava ligado ao combate às doenças. Ele era o deus purificador por excelência, que limpava os homens de sangue derramado. Complementando isso, em frente ao templo havia uma fonte, chamada *Perriranterion*, de onde corria possivelmente água doce. Devemos imaginar que a fonte era

composta de uma bacia de ablução dentro de um pequeno edifício redondo com colunatas. Segundo Rocca, é provável que as abluções rituais relacionadas à cerimônia de purificação tenham ocorrido com a água dessa fonte. Já Belona estava ligada às declarações de guerra realizadas pelos romanos:

O local da declaração de guerra e o local de expiação da purificação por sangue derramado em campanhas militares estavam lado a lado. A presença do portão triunfal nas proximidades, bem como a adoção do louro pelo exército e pelo triunfo, não pode ser considerada elementos aleatórios ou resultado de uma reconstrução arqueológica posterior (LA ROCCA, 2008, p.37).

E ainda segundo a análise deste espaço topográfico, na época de Augusto, a área entre os Templos de Apolo e Belona e o Teatro não manteve as características de uma estrada, mas assumiu a conotação de uma grande praça pavimentada, cujo piso foi resultado de várias intervenções ao longo do tempo (VITTI, 2010, p.554).

Com a construção do Teatro de Marcelo e a procissão acontecendo dentro do teatro, Augusto fixou sua imagem a estas cerimônias de triunfo. Além de renovar o Templo de Apolo, aumentou essa conexão ao espaço quando ligou sua família à renovação do Pórtico de *Metelli*, dando ao Pórtico, em 27 a.C., o nome de sua irmã. A rota pelo interior do teatro evidenciava vários elementos citadinos conectados ao *Princeps*. Compunha um quadro espacial que integrava rituais da cidade e cerimônias religiosas oferecidas às divindades, rituais que agora estavam ligados à imagem moral de Augusto e ao fornecimento de festividades e lazeres aos romanos.

A realização das peças teatrais no teatro, como parte das festividades dos Jogos Seculares de Augusto, em 17 a.C., ressignificava a localização geral do espaço para os cidadãos romanos. Estes festejos seculares comemoravam o início de um novo período e retomavam os ideais citadinos da fundação com jogos de júbilo, algo que provavelmente se encaixava nos objetivos de Augusto. Segundo o verbete *Saeculares ludi* de J.A. Hild, em sua obra *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* (1873), as comemorações seculares de Augusto incluíam sacrifícios cerimoniais e jogos oferecidos em seu nome, jogos estes que abarcavam atividades cênicas e circenses (ALMEIDA, 1994, p.20 *apud* HILD, 1873, p. 996). Estas cerimônias envolviam uma comunidade cívica em busca de comemoração, do compartilhamento de gestos e comportamentos que davam sentido aqueles que delas partilhavam. Por sua eficácia social, a festividade transmite a ideia de ordem, pressupõe a manutenção da *concordia* na *urbs*, uma vez que integra: comunidade cívica, espaço do sagrado, relações e articulações de poder (GOMES,

2016, p. 51). O ato de andar pela cidade, e por este espaço em específico, em junção com estas cerimônias e monumentos, provavelmente compunha um quadro interessante relacionado ao sentimento do cidadão romano, talvez até um misto de unidade e amor pelo espaço citadino de Roma. Gonçalves (2010, p.26) ao citar C. Meier (1975), afirma que as festas também eram momentos privilegiados para se fomentar a solidariedade entre os seus participantes, demonstrar riqueza e prazer, por isso eram doados nestes momentos: altares, templos, arcos e outros prédios públicos.

Tratando-se de uma celebração oficial dos romanos, uma inscrição notável sobre o cronograma dos jogos foi colocada em mármore e bronze nas margens do Rio Tibre, um dos locais mais importantes para o evento. Dentre as localidades, o novo teatro de Augusto fazia parte da paisagem de entretenimento no Campo de Marte. Os eventos centrais eram compostos por uma série de sacrifícios e cerimônias diurnas e noturnas em homenagem aos deuses protetores de Roma, mas Augusto acrescentou alguns divertimentos que incluíam corridas de carruagens, caça e entretenimentos de teatro grego e latino. Parte da inscrição detalhada fornece as datas, horários e locais destes eventos.

Um decreto foi publicado da seguinte forma: o Conselho de Quinze (*quindécimvir/quindécênviros*) dos assuntos sagrados declaram, adicionamos jogos honorários por sete dias para os jogos do festival, a ser iniciado em Junho, os latinos tocam no teatro de madeira no Tibre na segunda hora (depois da luz do dia), as peças gregas timélicas tocam no Teatro de Pompeu na terceira hora e as peças gregas tocam no teatro do Circo Flamínio na quarta hora do dia (SHERK, 1988, p. 55).

As datas em questão são de 5 a 11 de junho de 17 a.C., e os possíveis horários dos entretenimentos do teatro aconteciam pela manhã (entre as 7horas as 9 horas), uma vez os romanos, sem iluminação artificial, usavam a luz do dia e acordavam ao amanhecer. Assim, podemos imaginar multidões de frequentadores dos festivais movendo-se entre o grande Teatro de Pompeu, mudando-se para o novíssimo Teatro de Marcelo, que de fato seria finalmente concluído e dedicado quatro anos mais tarde.¹³²

Outro elemento relacionado ao aspecto arqueológico da área do teatro, evidenciado por Vitti, diz respeito à descoberta de um eficiente sistema de captação e descarte de água dentro e fora da área do Teatro de Marcelo, bem como nos monumentos à sua volta. Eram adições de esgoto que coletavam água da *cavea* e, passando pelos arcos, entravam no coletor de esgoto que corria para fora do teatro. A cloaca, além de ser documentada por Fidenzoni (tendo sido

¹³² No capítulo três desta dissertação, iremos discutir com maiores detalhes sobre: os eventos que ocorriam no Teatro, a procissão triunfal dos Jogos Seculares e correlação destes com a construção do Teatro de Marcelo.

detectada por ocasião dos testes de escavação), também foi destacada em vários pontos durante as investigações realizadas na área entre 1995 e 1997 (2010, p.554). E apesar de todo o sistema não ter passado por uma única fase de construção, uma vez que os canais do Teatro se reencontravam com os outros ramos dos canais (como do Templo de Belona), Vitti acha plausível determinar que todo o sistema de disposição das águas (não apenas o da praça, mas também o dos templos de Apolo e Belona e do teatro de Marcelo) era encabeçado pelo grande esgoto anular do teatro. Ainda não se sabe como esse coletor de esgoto despejava água no Tibre; provavelmente era conectado ao rio por uma grande cloaca (2010, p.558). Assim, percebemos que a construção do Teatro de Marcelo não centrou suas inovações apenas na parte estrutural do edifício, mas em toda a sua área circundante e nos monumentos à sua volta, reorganizando e se conectando com todo o canal de captação de água e esgoto do espaço.

Sobre a calçada ao redor do teatro (pertencentes ao período de Augusto¹³³) são encontradas lajes de travertino retangulares e quadrangulares, em superfícies limitadas entre o templo de Apolo e Belona, próximo ao canto sudeste do templo de Apolo e ao perímetro externo do Teatro de Marcelo (VITTI, 2010, p.559) (Fig.48.6). Segundo Vitti, na escavação arqueológica de 2000, realizada no lado leste do Templo de Belona, foi encontrado um pavimento de uma estrada ainda visível, após a praça do Teatro de Marcelo.

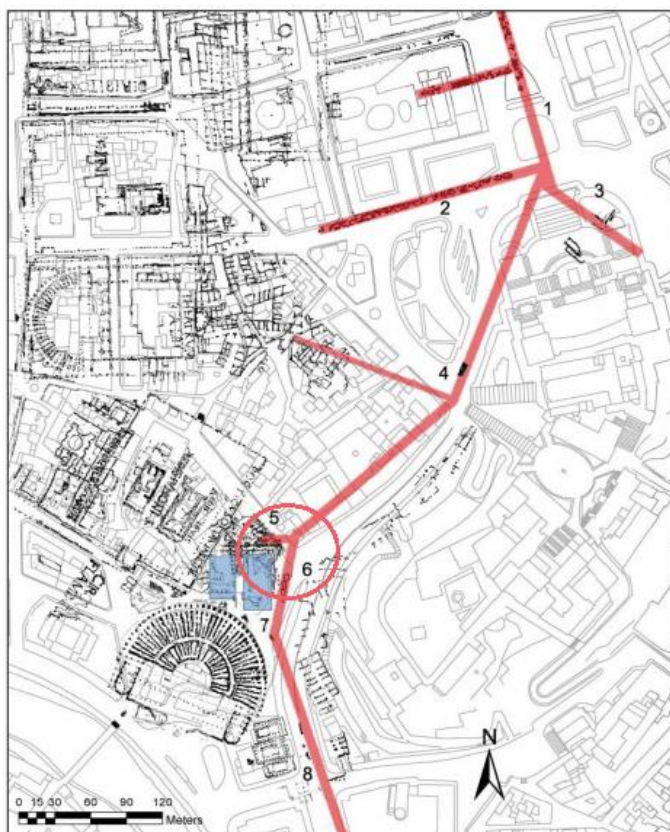
A análise arqueológica da pavimentação da área circundante do Teatro auxilia na definição dos limites da praça no lado oriental e reconstruir, pelo menos a partir da era imperial, o sistema viário ao longo das encostas do Capitólio, no trecho entre a área do teatro de Marcelo e a área sagrada de Santo Omobono. A estrada tem uma orientação nordeste/sudoeste, divergindo assim do pórtico que a separa do lado leste do templo de Belona. A pavimentação é preservada por uma largura máxima de cerca de 5,20 m, mas presumivelmente a via era de pelo menos 9 m. (VITTI, 2010, p.561)

A estrada descia em direção ao Fórum Holitório, adaptando-se à geografia da região. Na região da pavimentação foram descobertos dois blocos de travertino, alinhados, um ao lado da rampa de acesso atual da área arqueológica (Fig. 49A, 50), e outro ao extremo sul do teatro (49B, 50). Segundo Vitti, foram usados para conter a estrada, muito utilizada, entre a praça do Teatro de Marcelo e o Templo de Belona. O estudo da pavimentação, em conjunto com a *Forma Urbs* também permitiu, assim, reproduzir um sistema de estradas de aproximadamente 10 m de largura entre o templo de Belona e a Porta *Carmentale*, que permaneceu em uso até o início da

¹³³ Para maiores detalhes sobre a cronologia do pavimento da área, que remonta até a Idade Média, ler: VITTI, Massimo. *Note di topografia sull'area del Teatro di Marcello*, 2010.

Idade Média (2010, p.563). Para além disso, a estrada asfaltada para o lado do templo de Belona continuava para o norte, cruzando o caminho de pedestres entre o Templo de Apolo e o Pórtico de Otávia, no qual curvava-se para o leste seguindo as encostas do Capitólio, até ser conectada à via Lata (Flaminia).

Figura 48 – Sistema viário entre a Porta Carmentale e Via Lata: 1. Via Lata, 2 Vicus Pallacinae, 3 - Clivo Argentário, 4 - Laje atestada no Forma Urbis Romae tav. XXI, 5 - Divertículo no pórtico dos templos de Apolo e Belona, 6 e 7 - Crepidine templo de Belona, 8 - Crepidine da via Triunfal.



Fonte: VITTI, Massimo. Note di topografia sull'area del Teatro di Marcello, 2010, p. 567.

Segundo Vitti, este sistema era uma junção de extrema importante para a viabilidade neste espaço da cidade, com alguns eixos fundamentais. Um deles ia em direção ao Capitólio e ao Fórum Imperial; outro ia no sentido do centro do Campo de Marte (Via Flaminia), ao Sul do Campo de Marte e do Fórum Holitório (a rua do Teatro de Marcelo) seguia outro; e, finalmente, outro eixo seguia na direção da *Cripta Balbi* a área sagrada do Largo Argentina. Vitti conclui que a intervenção urbana complexa e articulada na área, em virtude da construção do Teatro de Marcelo, não apenas levou a uma mudança na malha viária e na paisagem da cidade, mas também causou um aumento considerável nas rotas de movimentação de pessoas (Fig. 48) (2010, p.554).

Por fim, percebemos que a área circundante ao Teatro apresentava importantes

elementos simbólicos para a política de Augusto, o que, conseqüentemente, elevava o seu significado espacial para os romanos, tanto através dos atos cerimoniais como dos festivos. O campo espacial do Teatro dentro da *Urbs*, o Campo de Marte, foi totalmente replanejado por Augusto e por seu comandante militar, Agripa, tornando-se um ponto central na política urbanística do *Princeps*. O governante conseguiu juntar, no mesmo quadro geral, um espaço citadino que agregava atos importantes da procissão triunfal e o longo processo de eventos teatrais relacionados a esta área. Logrou até-los à evocação de sua imagem como um bom governante e ao triunfo de uma nova era.

Figura 49 – Visão geral da estrada e pórticos encontrados no lado leste do templo de Belona. A. dois blocos de travertino localizados na rampa de acesso à área; B. os elementos de pedra incorporados no moderno muro de contenção; C. local entre o pórtico e o pavimento (estilo basolato).



Figura 50 – Elementos de pedra, relacionados à beira da estrada, encontrados na rampa de acesso à área arqueológica e incorporados no moderno muro de contenção ao longo do Teatro do Marcelo



Fonte: VITTI, Massimo. Note di topografia sull'area del Teatro di Marcello, 2010, p. 566.

No próximo capítulo iremos aprofundar nossa análise acerca das questões sociopolíticas relacionadas ao espaço interno do teatro, juntando a dimensão da sociabilidade e as noções arquitetônicas daquele que foi considerado o mais novo e grandioso Teatro de Marcelo. No período do Principado, poderemos ver amplamente como o ato teatral reuniu em si elementos sociais e políticos na exibição dos aplausos, nos atores e peças teatrais, nas vestimentas e decorações teatrais, bem como na distribuição social dentro da arquitetura teatral. Além de congregar ao mesmo tempo vários personagens romanos (incluindo escravos, mulheres e crianças), este espaço esteve, como veremos, diretamente relacionado com a política augustana, assim como foi arena de demonstração do poder do imperador.

CAPÍTULO 3 UMA ANÁLISE DO ESPAÇO CÍVICO E POLÍTICO DO TEATRO DE MARCELO NA LEGITIMAÇÃO DO PRINCEPS

3.1 Organização espacial: historiografia e análise dos conceitos de poder e sociabilidade no mundo romano.

“(Governante): Vives como uma espécie de teatro, cujos espectadores são todos os habitantes dos Império e não te será possível esconder nem o menor erro”.

Dião Cássio, História de Roma, LII, 34.2

A frase acima pertence ao senador romano Dião Cássio, responsável pela escrita da *História de Roma*. Tal passagem foi elaborada pelo autor em um momento temporalmente distante do período de Augusto, mas exemplifica a conexão entre a representação do poder do imperador romano e a recepção da imagem deste entre os diversos estratos sociais. Segundo Gonçalves (2013), a noção de que os homens públicos vivem como num teatro, tendo sua vida pública e privada examinadas pela população, não é uma ideia inaugurada por Cássio, uma vez que já havia sido exposta por Cícero, no final da República. O político e filósofo romano, ao escrever uma carta a seu irmão (Quinto), em 60 a.C., tinha, de fato, analisado os aspectos das atividades políticas a partir da perspectiva do funcionamento de uma peça perfeitamente apresentada. Nas palavras de Cícero:

Por fim, imploro-te e exorto-te para que, assim como costumam os bons poetas e os dedicados atores, seja diligentíssimo no fim e conclusão de teu dever e negócio público, para que este terceiro ano de teu governo, assim como o terceiro ato de uma peça, possa ser reconhecido como o mais perfeito e mais ordenado de todos (CÍCERO, *Cartas*, XVI, 46).¹³⁴

Partindo, pois, dessa aproximação entre exercício político e encenação teatral, o mundo do imperador romano não era certamente constituído pelo ato de apenas um ator, mas sim

¹³⁴ CÍCERO. Carta I, 1 de Marco Túlio Cícero ao irmão Quinto. Tradução de SANTOS, Igor Moraes In: Revice – Revista de Ciências do Estado, Belo Horizonte, v.3, n.2, p.78-93, jun./dez.2018. ISSN 2525-8036. Título original: Ad Quintum fratrem I, 1. In: *M. Tulli Ciceronis Epistularum Ad Quintum fratrem Libri Tres. Cf. Epistole al fratello, Quinto e altri epistolari minori. A cura di Carlo di Spigno*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2002, p. 50-95.

formado e construído por variados elementos. Assim como uma peça necessitava de atores, de uma história, de um espaço e de figurinos, o poder do imperador estava cercado de muitos grupos: senadores, plebe, servos, família, província, exército. E havia entre estes uma intensa comunicação. Não é à toa que a historiografia tem apontado repetidamente o esforço dos imperadores romanos de se associarem à imagem de bom governante e de fazerem tal imagem ecoar entre todos os segmentos sociais imperiais.

Na opinião de Guarinello, o poder centralizado necessitava buscar um equilíbrio entre vários poderes (alguns maiores, como o do senador, e outros menores, como o do cidadão que recebia sua porção de trigo) dos quais era o fiador em última instância. “Produzindo e reproduzindo desigualdades, o poder imperial exercia-se sobre todos e necessitava, para ser eficaz, da aceitação de todos como o único poder legítimo” (2013, p.16).

Ao tratarmos da relação entre o *Princeps* e uma possível rede de sociabilidade no espaço teatral, uma rede que representasse os elementos da nova política do Principado, objetivamos demonstrar, neste capítulo, que o Teatro de Marcelo foi um espaço físico e público do poder e da legitimação de Augusto. Um espaço público completo e construído por ele, que carregava inúmeros significados, dentro do edifício e através de seus participantes, na arquitetura e na posição geral que tal prédio ocupava na cidade de Roma.

Peter Burke (*A Fabricação do Rei*, obra de 1994) e Clifford Geertz (*Negara: Estado de Teatro no Século XIX*, obra de 1991), apesar de serem distantes da historiografia referente à História Antiga, trazem importantes elementos sobre a abordagem da imagem pública do governante e do caráter simbólico da ação política. Os citados autores nos apresentam reflexões que nos ajudam a compreender o significado dos rituais, símbolos e das imagens dos imperadores romanos. Burke, através da construção da imagem do rei francês Luís XVI, e Geertz, a partir da análise da sociedade real de Bali (no século XIX), percebem que as atividades públicas (rituais, cerimônias, festas), por meio das quais os soberanos se apresentavam diante do olhar de seus governados, ofereciam a eles e aos que os cercavam, momentos privilegiados para a reafirmação e reconstrução simbólica da autoridade e do poder. O ritual não era um instrumento, muito menos uma fraude, mas um fim em si mesmo (BURKE, 1994, p. 20-25). Neste caso, a imagem pública de Augusto, sua autoridade, assim como a metáfora acima apresentada da comparação entre a arena política e o palco de espetáculo, aconteceriam, em grande medida, no próprio edifício teatral.

Outra análise relevante sobre esta noção do poder e de suas simbologias é aquela realizada por Georges Balandier em *O Poder em Cena* (1980). Para o autor, por trás de todas as formas de arranjo da sociedade e de organização dos poderes encontra-se presente,

governando os bastidores, a *teatrocracia*, que regula a vida cotidiana dos homens em coletividade. Nas palavras de Balandier, este termo considera que,

[...] todo sistema de poder é um dispositivo destinado a produzir efeitos, entre os quais os que se comparam às ilusões criadas pelas ilusões do teatro. [...] O Príncipe deve se comportar como um ator político para conquistar e conservar o poder. Sua imagem, as aparências que tem, poderão assim corresponder ao que os seus súditos desejam encontrar nele (BALANDIER, 1981, p. 4)

Paulo Martins, ao ocupar-se das relações entre imagem e poder no tempo de Augusto, orientando-se a partir de uma perspectiva visual e histórico-literária, considerou que o poder em Roma, como em qualquer outra sociedade, não deve ser visto de forma superficial, fechado em si mesmo. Deve, ao contrário, ser analisado por meio de seus prolongamentos, de sua penetração em instituições, “corporificando-se em técnicas e munindo-se de instrumentos de intervenção material que atingem até a mais ínfima camada *societas*” (MARTINS, 2011, p. 35).

Neste sentido, no campo da política associada à história sociocultural, Maurice Agulhon (1987) afirma que um poder político não é somente composto por homens que instauram e manobram certas ideias ou ações. O poder visa fazer-se reconhecer, identificar e, se possível, ser favoravelmente apreciado graças a todo sistema de signos e de emblemas. Complementando com Martins, não basta averiguar ou constatar os poderes de Augusto, mas observar como esse poder atingiu o corpo social de forma equânime, desde os membros das camadas mais pobres até os das mais abastadas; dos membros da *urbs* aos das províncias mais distantes (MARTINS, 2011, p.36).

Focalizamos o Teatro de Marcelo em nosso estudo exatamente por ele ser um espaço de demonstração desta mistura de elementos da política do Imperador Augusto: o significado da construção de um teatro de pedra para o programa urbanístico augustano, a personificação do momento em que ele foi edificado, com a presença de toda a camada social de Roma ordenada sistematicamente; além dos próprios ritos e cerimônias efetuados no espaço. Sabemos que não podemos elevar um único edifício público a um patamar diferenciado dos outros monumentos importantes para a propaganda imperial de Augusto, porém, além de ser um espaço pouco estudado na historiografia nacional e estrangeira, o Teatro apresenta uma riqueza de aspectos para o estudo do assunto.

Uma vez que tentamos evidenciar a conexão e a comunicação entre o poder do imperador e a coletividade romana, através do espaço específico do Teatro de Marcelo, concordamos com a noção de poder enquadrada por Gonçalves. Ou seja, consideramos que aqueles que detém/conquistam a autoridade se comunicam por intermédio da dimensão teatral

para se manterem no comando e exercerem influência sobre os vários segmentos sociais, buscando um consenso social mínimo (2013, p.32). Esta comunicação, ou troca, que queremos destacar por via das redes de sociabilidade em um espaço político construído pelo *Princeps*, é essencial para o intercâmbio de mensagens e símbolos que permitiram a posição de Augusto neste novo período. O Teatro tornou-se um lugar de convergência de ideias, um dos melhores exemplos do programa imperial e urbanístico de Augusto, bem como um lugar essencial para consigamos compreender este momento de transição.

Assim, entendemos que esta noção de poder e seu reconhecimento através dos símbolos, é um assunto complexo e com ramificações. As concepções de poder foram – e são – intensamente discutidas e teorizadas. Para Pierre Bourdieu, o poder simbólico é, fundamentalmente, um poder de construção da realidade. “Faz ver e faz crer”, transforma a visão e a ação dos agentes sociais sobre o mundo – e desse modo, o próprio mundo (1989). E o acesso ao poder político poder ser compreendido tanto como um acesso à força das instituições quanto à força dos símbolos e das imagens,

O capital simbólico é uma propriedade qualquer – força física, riqueza, valor guerreiro – que, percebida pelos agentes sociais dotados de categorias de percepção e de avaliação que lhes permite perceber-la, conhece-la e reconhece-la, torna-se simbolicamente eficiente, como uma verdadeira força mágica: uma propriedade que, por responder às expectativas coletivas, socialmente constituídas, em relação às crenças, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico (BOURDIEU, 1996, p. 170).

O imperador romano utilizou-se deste capital simbólico, ou seja, recorreu a variados instrumentos que comunicassem mensagens e auxiliassem na sua posição de poder. Ainda segundo Gonçalves, para conseguir apoio, legitimidade e, por fim, autoridade para governar, os soberanos recorreram a um sistema de divulgação de imagens (2013, p.40-41). A propaganda imperial englobava vários elementos, dentre eles, a construção da figura do governante através de uma iconografia que reforçasse as bases do seu poder. “O imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para se exprimir e existir, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária” (GONÇALVES, 2013, p.35).

No mundo romano e, principalmente no Império, o governante precisava do apoio, mesmo que mínimo, das pessoas ao seu redor. Precisava construir relações de patronato, clientela, amizade, entre outros. Segundo Grimal, os primeiros imperadores foram reorganizando os suportes de poder, “conquistando espíritos” para uma nova forma de governo (2007, p 19).

Buscando compreender a sociedade envolvida na nova percepção de governo do

Principado, que foi inaugurado por Augusto, queremos trazer à tona a importância do espaço público do Teatro para a conexão entre o imperador e estes grupos de apoio tão necessários à manutenção do poder do *Princeps*. Considerando que o teatro foi um espaço de opinião pública, não restrito às elites, mas aberto a todos os segmentos e estratos sociais.

Ao tratarmos sobre uma rede de grupos heterogêneos em um determinado espaço e visualizarmos sua contribuição para o ambiente político augustano, devemos analisar primeiramente a noção do conceito de sociabilidade¹³⁵. Um autor clássico e imprescindível para nos aproximarmos deste conceito é o sociólogo alemão Georg Simmel, que considera a sociabilidade um “exemplo de sociologia pura ou formal”, uma forma lúdica e arquetípica de toda socialização humana, sem quaisquer propósitos, interesses ou objetivos que a interação em si mesma (SIMMEL, 1983).

Porém, de acordo com Heitor Frúgoli, em sua obra *Sociabilidades Urbanas* (2007), a obra de Simmel é marcada pela multiplicidade de direções e pluralidade de perspectivas, exigindo um cuidado e profundidade próprios. De um modo geral, para Simmel, a sociedade existe como um dos modos pelos quais toda experiência humana pode ser potencialmente organizada e, num sentido concreto, designa um complexo de indivíduos socializados, uma rede empírica de relações humanas operativa num dado tempo e espaço. Em um sentido abstrato, denota a totalidade dessas formas relacionais, através das quais os indivíduos tornam-se parte de tal rede (2007, p.9). Porém, não basta apenas interagir, pois “é preciso ainda que os indivíduos em interação uns com os outros formem, de alguma maneira, uma unidade, uma sociedade, e estejam conscientes disso” (FRÚGOLI, 2007, p.9 *apud* VANDENBERGHE, 2005, p.87). Se diferenciando da escola sociológica francesa, mais especificamente de Émile Durkheim, Simmel mostrou-se contrário a uma ideia de prominência do social sobre o individual. Para o autor clássico a sociedade não é composta apenas por indivíduos, mas de indivíduos *em* interação (FRÚGOLI, 2007, p. 11).

Outra contribuição sociológica a se destacar, que se aproxima em alguma medida das ideias de Simmel¹³⁶, é a do antropólogo e etnólogo Marcel Mauss. Sua principal contribuição

¹³⁵ Um ponto a se ressaltar é que o conceito de sociabilidade possui parâmetros interdisciplinares, perpassando inúmeras áreas das Ciências Humanas, como a Sociologia e a Antropologia. Além de Georg Simmel, outros importantes teóricos e escolas podem ser mencionados, tais como Émile Durkheim, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, entre outros. Nosso fito nessa dissertação não é nos aprofundar em todos os conceitos e teorias relacionados ao entendimento da sociabilidade, mas apenas situar o leitor e aplicar tais conceitos em nosso objetivo: a presença de grupos diferentes dentro do espaço teatral, no período da Roma antiga, em específico no Principado do Imperador Augusto.

¹³⁶ Apesar das aproximações entre as ideias de cada um desses teóricos (Simmel, Mauss, Durkheim, Lévi-Strauss, e outros clássicos da sociologia e antropologia), cada um possui uma contribuição que também os diferencia e distancia. Para saber mais, por exemplo, a propósito da diferença entre as ideias de Simmel e Mauss, ler mais:

para o tema sociológico é sobre o conceito da dádiva, ou seja, uma análise sobre os fundamentos da solidariedade e da aliança nas sociedades, principalmente a contemporânea. Para Paulo Henrique Martins, em seu artigo *A Sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação* (2007), Mauss tentou demonstrar que o valor das coisas não pode ser superior ao valor da relação e que o simbolismo é fundamental para a vida social.

Apesar de suas contribuições perpassarem mais o âmbito social contemporâneo, sua compreensão partiu da análise das modalidades de trocas nas sociedades antigas e da verificação do fato de que essas modalidades se perpetuaram até hoje.

Nas economias e nos direitos que precedem os nossos, nunca se constata, por assim dizer, simples trocas de bens, riquezas e de produtos num mercado estabelecido entre indivíduos. Em primeiro lugar, não são indivíduos, são coletividades que se obrigam mutuamente, trocam e contratam [...]. Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas é senão um dos termos de contrato bem mais geral e bem mais permanente (MAUSS, 2003, p. 190-191).

Em outras palavras, para Mauss a sociedade é primeiramente instituída por uma dimensão simbólica e existe uma estreita ligação entre o simbolismo e a obrigação de dar, receber e retribuir em todas as sociedades, independentemente delas serem modernas ou tradicionais.

Por fim, discutir sobre indivíduos, sociabilidade e as relações entre grupos distintos é abarcar o espaço, ou seja, a espacialização do social. Frúgoli, ao propor em sua obra a compreensão do caráter relacional e situacional de atores e grupos políticos na cidade contemporânea, deixa clara a relação indissociável destas duas noções. Sobre este assunto, os estudos relacionados ao urbano foram trabalhados, no século XX, por teóricos americanos que fundaram a Escola de Chicago. Ou seja, a noção de sociabilidade adquire contornos empíricos mais específicos e, sobretudo, uma projeção espacial muito marcada – que teria ajudado a produzir um sentido do lugar (*sense of place*) (CORDEIRO, 2008).

A Escola de Chicago – partindo de certas ideias e parâmetros de Simmel, especialmente das reflexões que realizou em *As metrópoles e a vida mental* (2004) – foi criada no século XX. Seu surgimento tem ligação direta com a expansão urbana e demográfica da cidade de Chicago, fazendo com que os fenômenos sociais urbanos novos se tornassem o objeto de pesquisa dos

FRÚGOLI, Heitor Jr. *Sociabilidades Urbana*. Coleção Passo-a-Passo. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2007, p. 11-13.

sociólogos da Escola (SANTOS, p. 1). Seu fundador, Robert Ezra Park, considerava fundamental uma pesquisa voltada para o urbano para que se alcançasse respostas que ajudassem a compreender melhor a cidade e os seus problemas. A cidade, de acordo com Park, tem uma organização física e dimensões morais que influenciam os seus habitantes. Seu estudo leva em consideração os indivíduos inseridos no seu meio social urbano e busca compreender a ligação que o espaço físico e as relações sociais mantêm com o modo e estilo de vida dos indivíduos. Nas palavras de Frúgoli,

Eis alguns estudos recorrentes desta chave: relações de vizinhança, principalmente em bairros residenciais marcados por caráter comunitário, com tradições históricas próprias; relações entre grupos de interesse, tipos vocacionais ou grupos étnicos, em regiões mais centrais e por vezes ‘decadentes’, assinaladas por Park, como regiões morais (conceito inspirado por Simmel e Durkheim, que gerou os estudos sobre áreas urbanas caracterizadas por determinadas práticas ou opções sexuais ‘desviantes’) ou então, ainda, interações entre múltiplos grupos, tais como as que ocorrem em espaços públicos definidos por forte diversidade de frequentadores (FRÚGOLI, 2007, p. 18).

Por fim, os estudos destes conceitos básicos aprofundam a questão da sociabilidade urbana, ideia que procuramos evidenciar em nosso trabalho. Em outros termos, focamos na junção de indivíduos múltiplos, em interação, e em um espaço específico. Um ponto a ser destacado é que, obviamente, não compreendemos o espaço urbano contemporâneo da mesma forma que o espaço dos romanos.

Como já apresentamos aqui¹³⁷, a cidade antiga e a cidade moderna, em suas gêneses urbanas, possuem características diferentes. Na cidade antiga percebemos que o simbólico era fortemente presente e praticamente indissociável de sua população, até na constituição e formação do espaço citadino. Através de um estudo de caráter arqueológico e antropológico da implementação e do desenho das cidades antigas do Ocidente, Rykwert evidencia a indissociabilidade entre a arquitetura e a história. Destaca, ademais, que o mundo antigo e seus homens organizavam sua espacialidade muito mais por aspectos simbólicos do que por aspectos utilitários e funcionais, uma vez que estes últimos são mais presentes nas grandes metrópoles e cidades modernas (RYKWERT, 2006). Em geral, o conceito de cidade antiga possui uma complexidade que impossibilita estudar os elementos envolvidos em sua origem, formação e dissolução sem se levar em consideração que, na História, não existe apenas racionalidade nas premissas e consequências (KORMIKIARI, 2009, p.138).

De acordo com Francisco Marshall, em *Habitação e Cidade: ordenação do espaço no*

¹³⁷Introdução, p. 13.

mundo clássico (2000), pensarmos no espaço e nos fundamentos da cultura implica em compreendermos as propriedades específicas de várias ontologias antigas, ou seja, de conceitos compartilhados em seus acidentes históricos fundamentais (2000, p. 113). A história romana está ligada aos deuses. Consequentemente a percepção de mundo daqueles cidadãos e sua vida cívica eram marcados por uma série de crenças, mitos e ritos que visavam manter o equilíbrio entre o plano terreno e sobrenatural (RYKWERT, 2006, p. 19-20). E a cidade, o espaço ordenado de vias, prédios, foi a expressão material e espiritual mais grandiloquente desses fundamentos ontológicos (MARSHALL, 2000, p. 115). A cidade expôs seus anseios, esperanças e expectativas não apenas nos edifícios, mas na organização espacial e na própria mentalidade das pessoas (RYKWERT, 2006, p. 42).

Segundo Marshall, reconhecendo a relevância histórica e categorial das crenças e seus princípios fundadores, podemos estudar o espaço antigo, o espaço ordenado por uma determinação cultural que se vê e que se apalpa em seus remanescentes arqueológicos. “As ruínas, nesta acepção, reportam os projetos e práticas, modos de vida e de organização social, hierarquias de valores sociais e de poderes, uso de riquezas, do tempo e dos materiais, visões da natureza histórica [...]” (MARSHALL, 2000, p.115). Segundo esta perspectiva, da relação espaço e sociedade e da expressão da materialidade como forma de expressão, alinham-se, hoje, arqueólogos de correntes pró-processualistas¹³⁸ que identificam o chamado “espaço construído”, uma via de comunicação entre grupos sociais hegemônicos, ou poderes institucionalizados, e os demais grupos de uma sociedade (HIRATA, 2009, p. 121).

Desta forma, entre as muitas voltas que o estudo cultural deu na virada do século XX, a ‘virada espacial’¹³⁹ é uma das mais importantes, principalmente para a conexão entre história e arqueologia. A virada espacial surgiu como meio de superar um historicismo que não considerava o espaço e suplantou seus paradigmas de desenvolvimento, evolução e progresso – atualmente considerados insatisfatórios e obsoletos: princípios com modelos territoriais

¹³⁸ De acordo com Pedro Paulo Funari a Arqueologia possui diversas correntes teóricas. A corrente teórica da Escola Pró-Processual surgiu na década de 80, em contraposição à Arqueologia Processual defendida pela *New Archeology*. Uma das críticas impostas aos conceitos processualistas estava a diminuição dos aspectos cognitivos e simbólicos das sociedades. A publicação de *Re-Constructing Archaeology*, por Michael Shanks e Christopher Tilley, em 1987, marcou o processo de reconstrução da Arqueologia. “Os autores uniram as vertentes filológicas, históricas e filosóficas da crítica social às reflexões da Antropologia contextual, em um ataque devastador aos pressupostos histórico-culturais e processuais”. Considerando isso, é importante ressaltar que a partir de 1990, houve um crescente pluralismo interpretativo na Arqueologia. Ver mais: FUNARI, Pedro P. Teoria e métodos na Arqueologia Histórica. *Mneme – Revista de Humanidades*. V. 06. N. 13, dez.2004/jan.2005. ISSN -1518-3394. Disponível em www.cerescaico.ufm.br/mneme. Acesso em 14 de agosto de 2020. ROBRAHN-GONZÁLES, Erika Marion. 150 Anos de Prática e Reflexão no Estudo de Nosso Passado. *Revista USP*, São Paulo, n.44, p. 10-31, dez./fev., 1999-2000.

¹³⁹ Aqui usamos aspas para indicar que o grande número de pesquisas sobre o espaço, com variadas ramificações, se tornou tão difundido que ganhou um nome próprio: “*the Spacial Turn*” (RUSSEL, 2010, p.16)

problemáticos relacionados à natureza colonialista e imperialista (SOJA, 1989, p.4).

Além dos estudos de Mauss e Marshall, evidenciamos as análises do arquiteto norte-americano Amos Rapoport (1982). Seus estudos, que partem de um viés antropológico, são essenciais para se entender a complexidade das análises sobre o espaço humano e sua organização. Um dos principais conceitos de Rapoport é a noção de “ambiente construído”, empregado para descrever os produtos da atividade da construção humana. Ambiente que possui variados elementos construtivos (como casas, templos, locais de rito, entre outros) que possuem o objetivo de abrigar, definir e proteger as atividades daqueles que o realizam.

Em relação ao espaço urbano, pode-se apontar que, uma vez que os determinantes socioculturais são os principais (embora não os únicos) determinantes de tais organizações, segue-se que o significado deve desempenhar um papel importante na mediação entre as propriedades de estímulo do ambiente e as repostas humanas a ele (RAPOPORT, 1982, p.28).

Desta forma, o ambiente construído seria uma manifestação cultural onde se materializam traços organizacionais de uma sociedade e seus elementos cognitivos. Em seu artigo *Origens Culturais da Arquitetura* (RAPOPORT, 1984), ao analisar a ideia do fenômeno da arquitetura, o autor evoca a necessidade estrutural da mente humana de ordenar o caos através de esquemas simbólicos que, variando entre povos, sempre se apresentam. A arquitetura seria um sistema amplo de comunicação não-verbal que engloba elementos fixos, móveis, semifixos. Por exemplo, ao discorrer sobre o espaço da casa, o arquiteto norte-americano a define para além de uma estrutura, mas uma instituição com propósitos. Trata-se de um fenômeno cultural, uma vez que sua forma e organização são influenciadas largamente pelos seus arredores (RAPOPORT, 1969). Assim, o espaço do teatro romano é uma forma de construção alicerçada na composição de seus residentes, na posição daqueles que o frequentam, nos valores sociais referentes ao uso do espaço, no estilo de vida, entre outros elementos.

Conforme Carlos F. Noreña, na obra *The Emperor and Rome, Space, Representation and Ritual* (2010), este novo interesse pelo espaço também inclui sua percepção (topografia física dos habitantes da cidade), bem como a camada simbólica de representação do espaço (NOREÑA, 2010, p.12 *apud* BACHMANN-MEDICK, 2006, p. 292). A “categoria de espaço – incluindo suas demarcações multifacetadas – também é de importância central para a descrição da relação do imperador romano e seus vários constituintes políticos” (NOREÑA, 2010, p.13). E a cidade de Roma era o espaço citadino em que o imperador se colocava como patrono. Segundo Zanker, em seu artigo *By the emperor, for the people* (2010), este patrocínio imperial, ou melhor, a organização de atividades para o povo romano a mando do imperador

possui características próprias que diferem do clientelismo e da política cultural contemporâneas. Segundo o citado autor:

O patrocínio cultural imperial romano correspondia ao dever do governante de exercer a virtude da *liberalitas* e estava firmemente ancorado no sistema político do Principado. A manutenção das tradições culturais e da herança cultural clássica, bem como a representação e a veneração do poder imperial estavam, assim, inextricavelmente entrelaçadas. O imperador criou um mundo solene, mas carregado de experiência, no qual os cidadãos de Roma podiam experimentar a si mesmos, de diferentes maneiras, como uma comunidade (ZANKER, 2010, p. 47).

Desta forma, os monumentos antigos são um poderoso instrumento para a percepção do estilo cívico romano. A ideia de espaço de sociabilidade é compreendida enquanto o espaço físico em que estão inseridos indivíduos, no caso do espaço teatral, que expressariam o movimento ideológico, político e cultural presente no Principado, sob o Imperador Augusto. E esta estrutura também reúne diferentes grupos que partilham afinidades e sensibilidades correspondentes da congregação destes indivíduos.

Como já exposto em nosso segundo capítulo, o advento do Principado foi um momento decisivo na remodelagem do tecido urbano de Roma. Na opinião de Richard Sennett, partindo da ideia de que a forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas de cada povo, o imperador romano precisava que seu poder fosse evidenciado em monumentos e obras públicas, pois “o governo não existia sem a pedra” (1997, p. 81). Os romanos pareciam gostar de olhar imagens que enfatizassem a continuidade da cidade e de atribuir um aspecto físico e palpável às divindades, “sinais visíveis de sua presença [divindades] em toda a parte, sinais esses que governantes usavam para pôr em movimento e justificar seu próprio reinado” (1997, p. 81).

Segundo Holt N. Parker, em seu artigo *The Observed of All Observers: Spectacle, Applause, and Cultural Poetics in The Roman Theater Audience* (1999), o teatro romano era um espaço que representava a sociedade romana, um local de contestação de identidades e poder. Desta forma, partindo dos princípios de Frúgoli, consideramos que o espaço público do teatro é um ambiente político que envolve relações de sociabilidade, tal como uma espécie de espaço comunicacional, onde, através da interação entre grupos, redes de indivíduos definem e redefinem simbolicamente certas diferenças socioculturais (2007, p.27).

Porém, antes de adentrarmos especificamente o espaço social do Teatro de Marcelo e de suas personagens, iremos tratar das especificidades e dos limites entre os espaços público e privado. Uma vez que trabalhamos a relação entre o estatuto político do Imperador Augusto, no

Principado, e a composição da imagem deste governante por intermédio de uma arquitetura pública, é necessário que investiguemos alguns sentidos que permeiam tais conceitos.

3.1.1 Espaços comunicativos no Principado: o espaço público e o espaço privado

A cidade antiga se apresentava como um aglomerado de espaços públicos e privados, todos eles com ordens múltiplas, programadas de maneiras diferentes. De acordo com Noreña, esses caminhos espaciais sempre revelavam o esplendor de seus ornamentos e acessórios ‘voltados para dentro’. Externamente, esses espaços eram demarcados de várias maneiras, especialmente através de barreiras, paredes, monumentos em arco, demarcações reais e imaginárias, encenação ritualística de transições etc. Embora se diferenciasssem claramente em qualidade e decoração, eram, em cada caso, locais de memória¹⁴⁰ e estiveram vinculados aos diferentes ritmos sociais e às estruturas temporais (por exemplo, os fóruns imperiais) (2010, p. 14).

Primeiramente, devemos alertar que, ao trabalharmos com os termos de público e privado na história antiga, transitamos entre duas esferas dos estudos clássicos: a História e Arqueologia. Além disso, devemos levar em conta que esses dois termos que hoje se contrapõem (*publicus/privatus*) possuíram características variáveis ao longo do tempo, o que exige que os analisemos e estudemos considerando os contextos históricos em que foram empregados. Seus significados e sentidos são constantemente ressignificados, apresentando mudanças, acréscimos e remoções de preceitos a partir do interesse dos sujeitos envolvidos. De maneira geral, imediatamente separamos público e privado através do simples contraste entre duas esferas que encontram sua inversão na realidade urbana. Público (*publicus*) designa uma propriedade do povo romano (corporativamente) e pode se referir tanto ao termo *ager publicus*¹⁴¹ (relacionado ao uso público da terra), como aos espaços públicos citadinos compartilhados. Naturalmente, esses dois lugares também eram espaços marcados pelas relações de gênero, nos quais homens e mulheres não apenas tinham graus variados de acesso (ou acesso em momentos diferentes), mas também estavam sujeitos a várias regras. Além das onipresentes distinções sociais e de status (NOREÑA, 2010, p. 15).

¹⁴⁰ *Lieux de mémoire* é um do termo do autor Pierre Nora (2006) para descrever itens investidos com relevância específica que auxiliam no entendimento da sociedade sobre sua própria história. Para Nora, isso era uma metáfora: seus locais poderiam ser eventos, pessoas e até estruturas abstratas simbólicas.

¹⁴¹ Termo técnico e legal referente a terras confiscadas de inimigos derrotados, “pertencente ao povo romano”. À medida em que o povo romano expandia seu controle, anexava territórios que poderiam ser distribuídos à propriedade privada (*ager privatus*) ou *ager publicus populi romani* (MIGNONE, 2016, p.52). Ver mais em: MIGNONE, Lisa. *The Republican Aventine and Rome's Social Order*. 1 Ed. University of Michigan Press, 2016.

Por um lado, se desenhava nesse ambiente grandes espaços e edifícios essenciais para a vida da *Res Publica*, tais como: o Fórum, as basílicas, as termas, as praças, os teatros, as redes de estradas urbanas. Por outro, se avistava o crescimento dos espaços e dos edifícios privados: casas, jardins, as moradias suburbanas, entre outros. Havia também a forte presença de uma dimensão pública, mesmo fora da cidade: *viae militares*, uma estrutura fundamental para a vida econômica e para o poder de Roma; os rios, os aquedutos, os portos e outras instalações militares opostos em terras particulares; o *heredium* (extensão de terra dada como herança), entre outros (COLOGNESI, 1998, p. 17). Porém, a categorização destes conceitos está longe de ser simplista.

Amy Russel, em *The Politics of Public Space in Republican Rome* (2016), realizou discussões relevantes acerca dos conceitos de público e privado no contexto romano. Partindo de uma análise fluída sobre estas duas categorias, Russel buscou compreender esta dinâmica espacial dos estudos romanos através dos aspectos arqueológicos e das evidências textuais. Para a autora, não houve em Roma um espaço unicamente e completamente privado ou público. Ela percebe que alguns espaços públicos se associaram à política, ao sagrado ou ao estrangeiro, mas também incorporaram aspectos do setor privado, se caracterizando como áreas complexas e não totalmente definidas. Nesse sentido, para estudarmos e entendermos a política imperial devemos compreender seus espaços. “O público e o político, tanto nos estudos do mundo antigo quanto na vida contemporânea, são frequentemente equacionados em um” (RUSSEL, 2016, prefácio). Através de dois segmentos (da unificação e divisão), Russel aborda o público e o privado perguntando-se como o complexo sistema de ideias, que forma estes dois conceitos romanos a fim de criar um todo coerente, se divide ao discriminar os espaços caracterizados por diferentes misturas de público e privado.

A primeira problemática envolve a compreensão das definições, ou seja, o que significa chamar um espaço ou edifício de ‘público’ ou ‘privado’. De acordo com Russel, muitas obras que discutem a arquitetura no mundo antigo costumam usar a palavra público como um meio útil de organizar o material e dividir em pontos ou subpontos: a arquitetura pública *versus* uma arquitetura privada. Mas tais divisões, consideradas inofensivas trazem indagações:

A loja é pública? Pode ser propriedade privada, mas serve para um propósito público. Os livros didáticos podem ter capítulos separados sobre templos e arquitetura pública: isso significa que os templos não são públicos? Algum espaço dentro da casa da elite romana é regularmente considerado público, embora uma definição comum de espaço público seja simplesmente espaço não residencial. Qualquer discussão do público e do privado no mundo romano enfrenta problemas de definição (RUSSEL, 2016, p. 1).

O arquiteto Vitrúvio apresenta em sua obra a separação da temática, até mesmo tratando dos templos em dois livros, não encaixando esta tipologia de edifício nos parâmetros do aspecto público. Porém a separação do Livro 3 e 4 apenas para os templos romanos, talvez não signifique que ele não encaixasse esta tipologia pública. Provavelmente Vitruvius queria ressaltar a importância da arquitetura religiosa, explanando longamente sobre o tema. Ou talvez, de acordo com Cunha, tenha se tratado de uma questão puramente metodológica, sugerindo a hipótese de que o plano original do arquiteto era escrever a obra em 6 livros, versando somente sobre as edificações,

[...] segundo o próprio autor (*De Arch.*, III, 1, 6-7) para os matemáticos e os gregos o seis era considerado o número perfeito; possivelmente, para destacar uma obra mais completa, ele juntou os seis livros sobre edificação mais três sobre hidráulica, gnômonica e mecânica, e de modo a atingir o número perfeito de dez, ele decidiu em dividir o livro sobre os templos em dois (CUNHA, 2013, p.74)

De qualquer modo, mesmo que Vitruvius fizesse a separação, suas definições e características sobre arquitetura pública e privada não eram totalmente fechadas. Por exemplo, a casa romana para Vitruvius era enquadrada como um edifício privado: “onde não é ali permitida a entrada de todos, mas apenas dos convidados” (*De Arch.*, VI, 5.1). Todavia ele também cita a composição de espaços comuns dentro da casa: “aqueles aos quais podem ter acesso por direito próprio, mesmo sem convite, pessoas do povo”. Na questão do luxo doméstico, Vitruvius ressalta que as casas, por muitas vezes, eram espaços de decisões públicas que poderiam ser construídas com magnificência semelhante à das obras públicas (*De Arch.*, VI, 5.2)¹⁴².

Em específico sobre a casa romana, a *domus*, e sua linguagem pública e privada, não podemos deixar de evidenciar os estudos fundadores de Andrew Wallace-Hadrill, na obra *The Social Structure of the Roman House* (1998). O arqueólogo argumenta que os aspectos físicos da casa, sua decoração e distribuição, estavam intimamente ligados à posição social daquele que nela residia (WALLACE-HADRILL, 1998, p. 44). A natureza da competição aristocrática e o papel do patrocínio nas relações políticas romanas exigiam que os membros das elites diferenciasssem o espaço interior da casa. O status social era julgado em relação ao chefe da família e isso determinava até que ponto os visitantes podiam penetrar na casa e onde eram recebidos. Quanto mais íntimo o relacionamento, mais íntimo era o ambiente para sua recepção.

Embora a análise da casa romana não seja o foco de nossa pesquisa, os estudos de

¹⁴² Discutimos sobre o assunto no Capítulo 1 desta dissertação, p.42.

Wallace-Hadrill se destacam na questão dos aspectos literários e dos aspectos arqueológicos para a análise espacial. O autor evidencia a necessidade de relacionarmos as duas categorias de estudo para entendermos a base social das formas culturais romanas.

É necessário estabelecer conexões entre as evidências arqueológicas e literárias, não apenas no nível óbvio de encontrar descrições explícitas de objetos específicos ou formas arquitetônicas, mas no nível mais difícil de expor os ritmos da vida social subjacentes e implícitos nos restos físicos. É verdade que nos imaginamos dificultados por um contraste no meio social. A literatura (assim se supõe) descreve a vida da elite, enquanto os restos arqueológicos penetram nos níveis mais baixos da sociedade. Mas é precisamente aqui que a arqueologia oferece uma evidência tão preciosa ao historiador social (WALLACE-HADRILL, 1998, p.48).

Estruturar o espaço urbano significa articular as relações políticas entre os cidadãos e as relações entre eles e a cidade como um todo. Portanto, o espaço privado representa a recuperação e o desenvolvimento do microcosmo político-urbano, bem como a cristalização – em termos de decoração, estrutura – da forma social e política do todo. Não é possível entender uma esfera sem uma análise comparativa com a outra. (RUGGIU, 1995).

Ainda sobre a problemática da definição, de acordo com Russel, os termos público e privado, além de serem expressões traduzidas, estão ligados aos conceitos e às definições de mentes contemporâneas, por isso não são perfeitamente adequados para se referirem à prática e cultura romanas. Desta forma, esses parâmetros e definições devem ser analisados com cuidado, com um olhar atento em relação às suas nuances,

[...] tanto na cultura moderna quanto na antiga, esses conceitos aparentemente simples ocultam um pântano de áreas cinzentas, mudam com o tempo e até manipulação deliberada que, apenas não complica o quadro de divisão público/privado, mas questiona sua utilidade como estrutura analítica, e, talvez, sua própria existência (RUSSEL, 2016, p.2).

Até mesmo o vocábulo original não significa uma ideia fechada, já que os conceitos romanos e seus significados são difíceis de serem capturados. Em outras palavras, por serem flexíveis, os conceitos de público e privado precisam ser negociados e reformulados constantemente. Neste parâmetro, tais conceitos precisam ser trabalhados paralelamente aos outros conceitos espaciais, dentro de uma negociação mutuamente acordada (RUSSEL, 2016, p.3).

Um exemplo interessante indicado pela autora para ilustrar a difícil definição dos espaços é o caso do Fórum romano, um edifício marcadamente público. Porém, o espaço do Fórum possuía uma característica aberta e que englobava outras estruturas. Uma delas era o

recinto sagrado das Virgens Vestais. Tais sacerdotisas, que se encontravam nos âmbitos público e privado, estavam longe de se assemelharem às freiras enclausuradas, uma vez que eram consideradas essenciais para a sociedade romana. Eram figuras sob constante exame público. E através de fontes arqueológicas, Russel demonstra que este espaço sagrado continha, além do templo a deusa Vestal, um espaço residencial para as sacerdotisas, uma espécie de alojamento. Contudo, tal espaço possuía uma arquitetura menos acessível, se assemelhando a uma casa particular, ocorrendo, assim, esta junção dos aspectos público e privado. Um quadro ambíguo em um monumento marcadamente relacionado ao povo romano e à sua conexão ao sagrado.

Já no contexto do Principado, o historiador alemão Aloys Winterling, em sua obra *Politics and Society in Imperial Rome* (2009), apresenta importantes ensaios sobre os aspectos entre o Estado romano, a sociedade e sua integração política. Para o autor, o período foi caracterizado por estruturas incompatíveis, mutuamente contraditórias, que colocaram os protagonistas diante de consequências paradoxais. Ou seja, esse período foi marcado pela coexistência entre uma estrutura histórico republicana e outra estrutura nova: a imperial.

A integração da política romana estabeleceu-se desde a República antiga e, significou, por um lado, que as estratificações sociais (em particular a proeminência social indiscutível da nobreza senatorial) garantiam o bom funcionamento político. Por outro lado, levou a uma estratificação social que foi produzida e manifestada por este mesmo sistema político (WINTERLING, 2009, p. 1-2). Dito de outro modo, através da combinação conceitual entre política e sociedade, Aloys trabalha com a ideia de que desde a República, através de uma estratificação social hierarquizada por meio das *ordines* e da *dignitas (cursus honorum)*, estabeleceram-se as bases estruturantes que atribuíram forma tanto à ordem política quanto à hierarquia social (WINTERLING, 2009, p. 1-2).

Todavia, o advento do Principado foi marcado pela introdução de uma nova ordem política, uma forma imperial de controle patrimonial, baseada em um poder pessoal, apesar de a ordem social e seus valores permaneceram basicamente os mesmos,

[...] o papel do imperador e a estrutura de organização do regime imperial, que evoluíram e se diferenciaram no final da república, eram ‘novos’. Em contraste com a ordem política da *res publica*, que se baseava em demissões temporárias por indivíduos eleitos para esses cargos, o papel de imperador durou a vida inteira [...]. Dentro da administração do domínio imperial, que se desenvolveu a partir de uma grande família aristocrática, os imperadores conseguiram fazer nomeações sem restrições formais ou limitações temporais. No entanto, ao mesmo tempo, essas posições/nomeações não tinham poder para elevar seus títulos hierarquicamente, o que seria comparável a *honos* republicanas tradicionais, que continuavam a existir (WINTERLING, 2009, p. 2).

O quadro do curso honorífico republicano não se alterou no período imperial. O *Princeps*, por seu turno, utilizou-se dele para se distinguir das elites e acumular dignidades. Não houve uma hierarquia social e política nova, uma vez que as magistraturas continuaram a existir e nortear a carreira política (DIAS, 2016, p.16)

Apesar de considerar os dois sistemas incompatíveis, Aloys enfatiza que cada um deles dependia do outro. No entanto, a coexistência deles gerou consequências que foram muito além das estruturas de organização política e de estratificação social. Eles afetaram o curso da história dos eventos políticos, a formação dos relacionamentos pessoais próximos e a semântica da autodescrição da sociedade na Roma imperial.

Sobre os parâmetros autodescritivos, entre espaço público e privado, Winterling destaca que, no período imperial, os problemas para distinguir as esferas sociais romanas entre público e privado ficaram ainda mais marcantes,

Primeiro, no nível histórico-factual, mudanças estruturais fundamentais fora dos arranjos da república são notáveis como resultado do estabelecimento de um governo único pelo imperador. O próprio Imperador romano, em termos políticos, mina a separação entre o papel da pessoa e, portanto, a antiga distinção entre *magistratus*, o cidadão que exerce um cargo e, o *privatus*, o cidadão que não exerce o cargo. Da mesma forma, uma mudança de imperador exigiu a morte da pessoa imperial: um imperador não podia ser deposto, apenas morto (WINTERLING, 2009, p. 59).

O autor ainda destaca que apesar da dificuldade maior em definir estes conceitos, algumas estruturas tradicionais de público e privado continuaram: pais de família (*pater familias*) ainda exerciam seu poder dentro de suas casas; as estruturas organizacionais políticas da comunidade cívica continuaram com suas funções; o antigo tesouro comunitário era retido, além da propriedade de cidadãos individuais, entre outros pontos.

Tal como Vitrúvio¹⁴³, Cícero, em um primeiro momento, criticou a luxúria das casas privadas, mas chegou a considera-la apropriada para as obras públicas pelo caráter de magnificência destas.¹⁴⁴ Em outra circunstância, Cícero enfatizou, inclusive, que a luxúria poderia ser apropriada em casa de homens poderosos: “na qual muitos convidados precisam ser celebrados e uma multidão de homens de todos os tipos devem ser admitidos”¹⁴⁵. Cícero menciona algo como uma escala móvel de público e privado, dependendo do papel social do

¹⁴³ O discurso de Cícero em relação à luxúria e magnificência, em conformidade com os diferentes espaços, era compartilhado com seus contemporâneos e autores posteriores (RUSSEL, 2010, p.9).

¹⁴⁴ *Odit populus Romanus luxuriam, publicam magnificentiam diligit* (Mur. 76) (RUSSEL, 2010, p.8)

¹⁴⁵ *In quam et hospites multi recipiendi et admittenda hominum cuiusque modi utilitas* (Sobre os Deveres, 1.139)

espaço de seu proprietário.

A exploração mais detalhada da retórica de Cícero sobre a luxúria aplicada às casas das elites, deixa claro que, na prática, os conceitos de público e privado não eram opostos ou completamente polarizados, mas ainda supõe que tais conceitos existiam (RUSSEL, 2016, p.9).

Assim, a utilização dos dois conceitos, aparentemente opostos, nos possibilita analisar discursos sobre as ambiguidades existentes em cada uma das esferas. Esses discursos presentes nas fontes antigas colocam em evidência as possibilidades e os cuidados que encaramos ao investigarmos os espaços público e privado da ordem romana, dado que não trata-se de uma mera aplicação de conceitos modernos ou definições estáticas.

Analizadas as dinâmicas sobre os espaço público e privado, centraremos nossa percepção no espaço público do teatro e nas suas ramificações, procurando nos concentrar no contexto de nossa dissertação, o Principado de Augusto.

3.1.2 O espaço público teatral

Podemos considerar que o espaço do Teatro estava dentro da malha urbana de Roma e pertencia a uma categoria geral determinada como espaço público. Segundo Ruggiu, toda forma de espaço comum é a criação de um cosmo: até a construção da casa, que repete seus gestos e assume o centro como um momento essencial de ordenação. Se diferenciando do limite exterior, do estrangeiro, a cidade se identificava com as funções do Estado. E essas funções convergiam no símbolo da centralidade, tal como a Ágora, um espaço comum e local de encontro para os gregos (RUGGIU, 1995, p.31). Vitruvius destaca o caráter primário do Fórum romano, precisamente pelas funções que ele deveria desempenhar como um ponto de encontro entre o público e o privado: “Antes de tudo, direi sobre o Fórum, porque é lá que os juízes exercem suas funções públicas e privadas” (*De Arch.*, Livro V, preâm.).

Assim, para a autora, Vitruvius delineia hierarquicamente as funções coletivas e, portanto, as relações que encontram referência e convergência nesses edifícios. Mas, por sua vez, cada um desses edifícios se torna um local de origem de novos relacionamentos, como evidenciado pelo fato de cada um deles, por exemplo, na era imperial, ter se associado à antiga planta e, portanto, aos significados simbólicos e metafóricos tradicionais do poder que emanavam aos novos valores determinados pela forma de poder pessoal (RUGGIU, 1995, p. 31).

Segundo Russel, a comunidade exerceu um controle comum sobre o comportamento em vários espaços públicos. Mas esse controle funcionou diferentemente em cada espaço. Por

exemplo, em *Curcúlio*, obra escrita por Plauto, o autor romano usa a palavra *publicus* com significados distintos. Ao fazer uma analogia ao espaço, ele compara a prostituta a uma via pública, pois é acessível a todos, e a mulher casada a uma fazenda cercada. Nas passagens de Plauto, *publicus* remete ao espaço aberto, acessível a qualquer um e caracterizado por uma liberdade de comportamento. Já na peça, *Captivi*, Plauto também evidencia um ato de violência que poderia ocorrer na via pública: “Se eu ver “Petro” em uma rua pública, tornarei Petro e seu mestre o mais miserável dos mortais”. Por isso, um espaço público pode ser um espaço incontrolável pela falta de regulação do comportamento e pela suscetibilidade à violência, já que nenhuma autoridade o protege.¹⁴⁶ Além de ser acessível a todos.

Dessa forma, a autora chama a atenção para o aspecto ambíguo do espaço público, uma vez que este comporta elementos como: incontrolável/controlável e inacessível/acessível,

Questões que valem a pena perguntar incluem se os espaços públicos eram realmente acessíveis a todos, ou se grupos, como mulheres, escravos, pobres, não cidadão, e assim por diante, eram eliminados. Também podemos investigar quem controlou o comportamento do espaço público – se por exemplo, se os patronos poderiam exercer o controle sobre o comportamento nos templos e pórticos públicos que ergueram. Mecanismos de controle variam das barreiras físicas ao emprego de guardas ou custodiantes com o poder legal ou extrajudicial (RUSSEL, 2016, p. 39-40).

O espaço público do Teatro de Marcelo, como demonstramos ao longo da dissertação, foi um espaço hierarquizado. Um espaço público caracterizado pelo controle dos comportamentos. E apesar de o teatro ter permitido a presença de um variado número de grupos, até mesmo os grupos excluídos politicamente (mulheres, escravos) – assunto sobre o qual falaremos no próximo ponto – seu acesso também se caracterizava como alguma forma de controle, principalmente de acesso em termos arquitetônicos.

Se diferenciando da via pública, o teatro era um espaço público que controlava o comportamento de seus indivíduos. Porém, este controle permitia uma comunicação fortemente marcada entre eles, principalmente entre o imperador, provavelmente o responsável por exercer o controle no espaço, e a população presente no teatro (espectadores e os atores). Era um espaço gerador de trocas e possibilidades de interação. Com o controle dos aspectos urbanos da cidade, o *Princeps* poderia centralizar sua performance política tanto para as elites como para plebe, que possuía, ainda que reduzido, algum poder político.

¹⁴⁶ Em sua peça teatral nomeada *Estico*, Plauto diz: “você não sabe como pessoas são mortas durante a noite nas ruas?” (*Estico*, 606). Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/plautus/stichus.shtml>. Acesso em 19 de junho de 2020.

Desta forma, no próximo ponto do capítulo, trataremos da junção entre aspectos físicos do Teatro de Marcelo e a presença desta rede de sociabilidades. Determinaremos, primeiramente, quais indivíduos da sociedade romana estavam presentes (ou não) no espaço teatral, além de analisarmos a distribuição e movimentação da *ordo*. Também iremos evidenciar o conjunto de práticas sociais simbólicas, bem como a comunicação entre os grupos e o Imperador Augusto. De acordo com Zanker, Augusto foi responsável por fundar um sistema recíproco e auto propulsor de doação e recebimento apreciativo, “um tipo de diálogo de cujo o funcionamento em ambos os lados, povo e imperador, eram dependentes” (2010, p. 78). O imperador exercia a generosidade (*liberalitas*) que esperavam dele, distribuindo benefício e patrocínio entre os indivíduos presentes no teatro, além do reforçar sua autoridade política através da construção do Teatro de Marcelo.

3.2 O Imperador Augusto e a sua rede de sociabilidades: relação da autoridade do *Princeps* com os meios sociais através do espaço teatral

“Ele observava mais atentamente a multidão do que os jogos, já que a multidão proporcionava muito mais espetáculo”.

Horácio, *Epístulas* 2.I.197-198

Ao pensarmos nos espaços públicos romanos, até mesmo nas casas privadas, como já vimos no ponto anterior, visualizamos locais onde as ideias confluíam. Locais religiosos e políticos, e, dependendo do espaço, lugares de administração, justiça, educação e atividades culturais de todos os tipos, que podiam se tornar objetos de diversão para os habitantes da cidade. Assim, devemos vislumbrar esses espaços cheios de pequenos e grandes grupos de visitantes: aqueles que se apressam, outros que procuram um conhecido e outros que estão à espera, ou seja, apenas observando (ZANKER, 2010, p. 52).

Os recentes estudos da “virada espacial” demonstraram que o espaço não é apenas um meio inerte onde os eventos ocorreram, mas deve, antes, ser considerado um ator social em uma escala maior.¹⁴⁷ “O espaço em que os eventos ocorreram não é apenas um fator passivo e limitador dos eventos, mas um participante ativo” (RUSSEL, 2016, p. 17). Porém, como o significado se atrela ao espaço?

¹⁴⁷ Análise de HORDEN, P.; PURCELL, N. *The Corrupting Sea: A Study of Medieterranean Hsitory*. Oxford: Blackwell, 2000.

A maioria das perguntas sobre o espaço é caracterizada e definida de fato em relação à experiência espacial: como um indivíduo se sente ali. A arquitetura, em particular, existe na forma física que contém e é contida no espaço real, mas também existe virtualmente nas mentes de quem habita. Todo encontro com o edifício cria um novo espaço imaginado, condicionado pela experiência corporal e visual, mas também pelas ideias e ideais, histórias, cultura e humor (RUSSEL, 2016, p.17).

Figura 51 – Representação dos romanos no espaço teatral (Teatro de Pompeu)



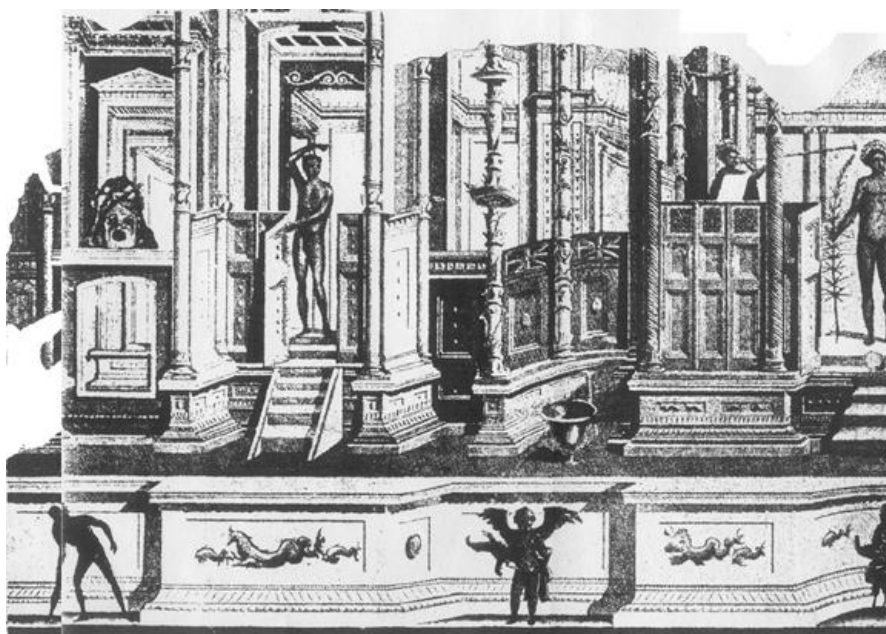
Fonte: Site *My art prints*. Disponível em: <https://www.myartprints.co.uk/a/rehlender-1/rompompejustheater.html>. Acesso em 22 de junho de 2020.

Como é possível perceber, não é tarefa fácil responder a esta questão, dado que não sabemos o que efetivamente os indivíduos sentiram ou perceberam em relação ao espaço. Assim, podemos apenas rastrear seu significado através de seus comportamentos. Amos Rapoport considera que as pessoas reagem aos ambientes de maneira global e afetiva antes de analisá-los e avaliá-los em termos específicos (1982, p.14). E essas respostas afetivas são baseadas no significado que o ambiente tem para as pessoas através dos objetos, das cores, do status social e de outros fatores.

A mente humana basicamente trabalha tentando impor significado ao mundo através do uso de taxonomias cognitivas, categorias e esquemas, e de formas construídas, assim como outros aspectos da cultura material que são expressões físicas desses esquemas e domínios (RAPOPORT, 1982, p.15).

A sociedade romana era regida por uma cultura compartilhada, representada por crenças, valores, uma visão de mundo e sistemas de símbolos que eram aprendidos e transmitidos. Dessa forma, existiam regras que orientavam a organização do espaço, do tempo, dos significados e da comunicação, uma vez que estes elementos estavam ligados a uma cultura (RAPOPORT, 1977, p.14). A regularidade e a cultura da sociedade romana estavam relacionadas ao estilo de vida e ao ambiente construído. No caso do teatro, essas regras afetavam a separação dos objetos e das pessoas de acordo com vários critérios, a saber: idade, sexo, status, papéis, dentre outros.

Figura 52 – Palco do Grande Teatro, Pompéia. Desenho do Afresco, de von Cube, op.cit. placa 4
Figuras humanas estão atrás de portas abertas em um pódio conectado por degraus a um palco, que é elevado acima do nível do solo por um púlpito articulado pintado para parecer com mármore branco.



Fonte: Por David Berker. Programa de visualização em 3D da Universidade de Warwick, Reino Unido.
Disponível em: <https://www.didaskalia.net/issues/vol6no2/baker.htm>.
Acesso em 22 de junho de 2020.

Para nos aprofundarmos nesse conjunto de regras ligadas ao espaço do teatro, primeiramente devemos trazer à tona os indivíduos sociais da Roma de Augusto. Sobre a configuração social romana, o autor clássico Géza Alföldy, em sua obra *A História Social de Roma* (1975)¹⁴⁸, nos apresenta importantes contribuições. O autor evidencia que o surgimento

¹⁴⁸ Escrita na década de 70, essa obra procurou evitar uma análise da sociedade romana pelo viés marxista, por isso rejeitou a existência de ‘classes sociais’, tendo optado pelo termo ‘estratos sociais’. Estamos cientes de que a obra de Alföldy apresenta certos problemas relacionados ao uso de conceitos que se tornaram obsoletos. Entre eles, podemos citar o uso do conceito *Pax Romana* para transmitir a ideia de um Império Romano sem guerras e conflitos, ou ainda a transmissão de uma falsa ideia de que existia, no período imperial, uma aristocracia homogênea. O autor ainda considerou Roma como uma cidade superior, cuja expansão veio apenas de si. Alföldy

de uma nova definição social, marcada pelo imperador e por sua família imperial, alterou significativamente a pirâmide social de Roma.

A pessoa do imperador e a casa imperial situavam-se no topo da hierarquia, complementando a pirâmide e sobrepondo-se à anterior camada dominante, o pequeno círculo de família rivais da oligarquia. Com Augusto, e depois dele, jamais se voltou a assistir à coexistência de vários *princeps civitas* com as suas *factiones*, como no tempo da República, existindo um único *princeps* do Senado e do povo (ALFÖLDY, 1975, p.115-116).

Contudo, Alföldy defende que, com a instauração do Principado, houve a integração das províncias e dos provinciais ao sistema estatal e social romano, o que levou à exportação do modelo social romano às populações provinciais, expondo a ideia da existência de uma aristocracia homogênea (em uma escala imperial) e de uma unificação das elites locais. Neste ponto, discordamos do autor, já que seguimos as análises de Noberto Luiz Guarinello que apontam para a existência de uma diversidade no Império e para heterogeneidade de sua sociedade. Nas palavras de Guarinello, “De início, uma identidade cívica, ligada a posse da cidadania, depois foi agregando elementos culturais e religiosos de outros povos, num processo continuo de assimilação” (2014, P. 42).

Em conforme a ideia de Guarinello, Luciane Munhoz de Omena, ao estudar a participação política dos subalternos na Roma imperial, através de Sêneca, evoca algumas críticas sobre a obra de Alföldy. Para Omena é um equívoco pensar que as camadas superiores protegiam-se e identificavam-se por pertencerem a uma organização, assim, tinham controle da admissão e qualidade de seus membros, assegurando, consequentemente, a hierarquia e a organização social (Alföldy, 1975, p.126). Nas palavras dessa autora: “A homogeneidade da elite não representava um sistema fechado, pelo simples fato de que toda categoria social formava-se pela pluralidade, inclusive a *plebs* romana” (2009, p. 159). Apesar das problemáticas que envolvem a obra do citado historiador húngaro, concordamos que a figura do *Princeps* na sociedade romana não derivou apenas da existência de uma nova posição, mas do estabelecimento de relações estreitas entre o imperador e os variados grupos da população (então agregados em corporações). No Império, o *Princeps* seguia o princípio de *amicitia* (relação de paridade) nas relações entre senadores e cavaleiros principais. Para a massa, o imperador era considerado o *pater patriae* e, por isso, era visto como responsável por garantir a proteção paternal do Império (ALFÖLDY, 1975, p.117).

também empregou constantemente termos relacionados ao pensamento evolutivo, perceptíveis através das designações “Alto Império” e “Baixo Império”.

No que tange aos homens livres, é necessário estabelecermos uma profunda diferença entre os cidadãos romanos (protegidos pelas leis) e os demais (submetidos às leis). Os próprios cidadãos romanos eram ordenados segundo uma escala de valores sociais determinada, passo a passo, pelo nível de suas fortunas (CARCOPINO, 1990, p.94). Para integrar as camadas sociais mais altas (a casa imperial, a ordem senatorial¹⁴⁹, a ordem equestre¹⁵⁰ e a dos decuriões¹⁵¹), era necessário ser rico, ter os mais altos cargos e dispor de um renomado grupo social (ALFÖLDY, 1975, p. 118).

A implementação do Principado por Augusto também efetuou algumas transformações na organização política do governo: diferentes grupos sociais passaram a ter novas funções, e, portanto, em parte, novas posições foram definidas. Por exemplo, as funções estatais do grupo dominante (senadores e ordem equestre) foram reforçadas hierarquicamente.

Havia muito o que competia aos membros da ordem senatorial a tarefa de preencher os principais cargos da administração da justiça e do comando do exército, e nada foi mudado durante o Alto Império¹⁵², para além da criação de alguns cargos no topo, entra os quais se destaca a prefeitura pretoriana, nas mãos do escol da ordem equestre. Contudo, a atividade pública dos senadores adquiriu um caráter completamente novo, pois os serviços prestados ao estado foram-se transformando cada vez mais em serviços prestados ao imperador (ALFÖLDY, 1975, p.118).

Sobre as mudanças na ordem equestre, Corassim afirma que, embora Augusto tenha estabelecido distinções claras entre a ordem equestre e a senatorial – por meio do censo e do uso da túnica com a faixa larga de púrpura – cavaleiros com carreiras relevantes eram promovidos à ordem senatorial. Um privilégio que se tornou hereditário. Esta equiparação auxiliou na diminuição das oposições ao novo governo, oriundas da ordem senatorial, através da introdução de itálicos e provinciais, enriquecidos pelo desenvolvimento do Império (2001, p. 6-66).

No menor grau e fora do âmbito de governar, estavam os plebeus, categorizados como *plebs urbana* (os que habitavam a cidade) e *plebs rustica* (aqueles que habitavam o campo). Tais grupos sociais eram heterogêneos, pois apresentavam variadas condições econômicas e culturais. Os trabalhadores podiam se organizar em *collegia*, que reunia pessoas mais humildes,

¹⁴⁹ 1.000.000 sestércios; 600 membros, carreira pública e administrativa; hereditária; cavaleiros podiam ingressar apenas com a renúncia da ordem anterior (ALFÖLDY, 1975).

¹⁵⁰ 400.000 sestércios; 5 mil membros; carreira militar; não hereditário de jure; mas com casos de gerações que seguiam a carreira; libertos podiam ingressar (ALFÖLDY, 1975).

¹⁵¹ Grupo de elite em cada cidade; fortuna mínima variável; administração e obras públicas da cidade, libertos ricos podiam ingressar (ALFÖLDY, 1975).

¹⁵² Citação do autor. Não concordamos com o uso de expressões que categorizam o Império Romano dividindo-o em Alto e Baixo Império.

incluindo escravos, até para finalidade religiosa (CORASSIM, 2001, p.70).

O status legal e jurídico dos habitantes da cidade era variado. Havia homens de nascimento livre (*ingenui*), escravos (*servi*) e libertos. Os homens livres podiam ser cidadãos e não cidadãos. Mas a diferença social entre eles nem sempre correspondia a distinções jurídicas: um liberto podia ser mais rico que um cidadão ou um homem livre. Por exemplo, um liberto ou escravo do imperador podiam ser incluídos entre os grupos superiores da sociedade, como na administração, adquirindo prestígio e riqueza. No entanto, a mancha de ser liberto não permitia a esses indivíduos ingressar na carreira senatorial ou equestre (CORASSIM, 2001, p.70). As hierarquizações também podiam ser percebidas na organização social familiar, já que os membros da família ocupavam papéis específicos. O papel da mulher romana e sua importância política, por exemplo, variavam conforme o seu status social e o espaço em que essa mulher estivesse inserida.

Assim, depois de termos apresentado o panorama geral da organização social romana no Principado, direcionaremos nosso olhar aos variados grupos que frequentaram o espaço teatral, especialmente o Teatro de Marcelo. Entendemos que categorizar a organização social romana (especialmente de grupos tão heterogêneos) não é uma tarefa simples. As esferas mais altas da sociedade eram essenciais para a política imperial, mas os outros grupos sociais também tiveram relevância. A comunicação entre o *Princeps* e a Plebe no teatro, delineada pelos valores tradicionais de hierarquização, evidenciava a importância política, mesmo que diferenciada, de todos os segmentos sociais. O diálogo privilegiado entre as camadas sociais mais altas e o *Princeps* era fortemente presente, mas não era o único: a dinâmica política do Principado abarcava inúmeras organizações diferenciadas. E o teatro tornou-se um exemplo espacial que tem muito a demonstrar sobre isto.

3.2.1 Hierarquia teatral pela *Lex Julia Theatralis*

O Teatro de Marcelo era representativo da sociedade romana. As diferenças sociais eram, assim, espelhadas fortemente na arquitetura do espaço, caracterizada por corredores e entradas separadas segundo as hierarquias sociais. O controle da presença e da movimentação desses grupos no espaço auxiliava, deveras, na composição de um quadro comunicativo mais ordenado entre os indivíduos. Logo, o reforço dos limites de diferenciação, por parte do Imperador Augusto, reiterava os valores republicanos e, ao mesmo tempo, integrava todos os segmentos da população na nova forma de governo que o *Princeps* construía naquele momento. Ou seja, as formas de comunicação e legitimação deste governante eram ampliadas através do edifício

de entretenimento.

O ato de assistir aos espetáculos, além de possibilitar integração ao corpo cívico, abria brechas para que a multidão expressasse sua opinião sobre os acontecimentos da cidade e as personagens políticas. Por outro lado, o imperador, representando a obrigação cívica, se beneficiava dos espetáculos para explorar o espaço e construir sua imagem (CORASSIM, 2001, p.93).

O teatro parece ter sido o primeiro edifício de entretenimento a consagrar oficialmente os arranjos dos assentos com a criação de leis que reforçavam a hierarquia. Já em 194 a.C. o velho Cipião, não sem queixas, concedeu assentos à ordem senatorial no espaço semicircular, denominado *cavea*, em frente ao palco do teatro¹⁵³ (SEAR, 2006, p.6; PARKER, 1999, 162). Anteriormente a este momento, o historiador Tito Lívio relatou que os senadores e plebeus assistiram ao *ludi* sem discriminação de classificação.¹⁵⁴ Como já exposto, a clara distinção social estava presente na história de Roma desde sua fundação. Assim, a característica demonstrada pelos romanos comuns em relação aos seus superiores sociais significava que, mesmo antes de 194 a.C., as elites romanas sempre conseguiam reivindicar privilégios com base apenas em seu status. Portanto, embora teoricamente houvesse a sensação de que as elites e plebe se sentavam juntas para compartilhar os prazeres do *ludi*, na prática, as elites geralmente se sentavam nos assentos mais próximos do palco (EDMONDSON, 2002, p. 10).

Através do relato de Cícero,¹⁵⁵ sabemos que outro acontecimento reforçou a distribuição: o tribuno Lucio Oto Róscio foi responsável por passar a *Lex Roscia Theatralis* que marcou as primeiras quatorzes fileiras de assentos como propriedade exclusiva da ordem equestre. Quatro anos depois, em 63 a.C., já como *praetor* urbano e responsável pelos jogos de Apolo, em um momento de suprema importância política, Róscio foi à frente para presidir seus próprios jogos. O tumulto estava estourando na vasta estrutura temporária de madeira, onde mais tarde o Teatro de Marcelo seria construído. “A ordem equestre, em seus novos assentos, explodia em aplausos. As pessoas comuns, nas bancadas atrás, começaram a assoviar. Cada lado esforçava-se para aumentar seu barulho, insultos voavam”.¹⁵⁶ Enquanto isso, próximo ao Templo de Apolo, Cícero dirigiu-se ao Senado. Quando ele ouviu notícias sobre o distúrbio, apressou-se em direção ao teatro, convocando as pessoas da vizinhança do templo de Belona a se juntarem a ele. Chegando lá, Cícero falou tão persuasivamente, que convenceu a multidão a voltar para as

¹⁵³ Cícero, *Pro Corn.* 55.

¹⁵⁴ *Ab Urbe Condita*, 34.54.

¹⁵⁵ Cic. *Cartas a Ático*. 2. I. 3.

¹⁵⁶ Para a menção do discurso que Cícero escreveu: Cic. *Corn.* Fr. 53p. Outros autores antigos como Plutarco (Cic. 13) e Plínio (HN 7.117.) relatam o mesmo acontecimento.

arquibancadas e competir com os equestres na torcida de Róscio (PARKER, 1999, p. 162).

Assim, a audiência romana foi dividida em três zonas e cada conjunto de fileiras correspondeu a um *rank* da sociedade romana: senadores, equestres e a multidão. As variadas estruturas do teatro, mesmo as grandiosas estruturas temporárias da era republicana ou o teatro de pedra de Pompeu, garantiam a hierarquia social. Os senadores tinham suas próprias entradas, separadas das demais, duas passagens abobadadas (*aditus maximi*) que levavam diretamente à orquestra.

O conceito da disposição dos assentos nos edifícios de entretenimento rapidamente se espalhou para as cidades italianas e depois para as províncias romanas. Um caso externo a Roma, é o da carta de fundação elaborada para a colônia *Iulia Genetiva*, em Urso (moderna Osuna), chamada *Lex Ursonensis*¹⁵⁷, de 44 a.C., que especificava claramente os vários grupos sociais que, em jogos públicos, foram autorizados a se sentarem nos lugares de honra na orquestra do teatro da cidade. De acordo com esta carta: “nenhuma pessoa deve ocupar qualquer lugar no jogo, atribuído ou deixado para os decuriões, dos quais os referidos decuriões poderão assistir aos jogos”.¹⁵⁸ Isso incluía magistrados romanos e governadores provinciais, senadores romanos e seus filhos, servindo na equipe de funcionários provinciais romanos, bem como magistrados e decuriões locais, que também podiam conceder privilégios especiais para que outros se unissem nesses lugares de honra (EDMONDSON, 2002, p. 11). Outra seção da mesma carta (cap. 66) revela que as principais faculdades sacerdotais da colônia (os pontífices e augúrios) puderam assistir aos jogos e aos gladiadores sentando-se ao lado dos decuriões.

De acordo com Caio Suetônio Tranquilo, em a *Vida dos Doze Césares*, Augusto quis reafirmar tais regras, uma vez que ficou indignado por ninguém ter oferecido uma cadeira ao senador que chegara atrasado ao teatro lotado de Puzoules. Nas palavras do biógrafo romano,

[Augusto] corrigiu a extrema confusão e desordem reinantes nos espetáculos, regularizando-os, comovido pela injúria feita a um senador a quem a numerosa assembleia que assistia aos frequentadíssimos espetáculos de Puzoles negara passagem. O Senado decretou que, em qualquer representação pública, fosse onde fosse, a primeira fila de localidades seria reservada aos senadores. Em Roma, vedou aos deputados das nações livres e aliadas o sentarem-se na orquestra, porque notara que vários desses enviados eram descendentes de libertos (*A Vida dos Doze Césares*, SUETÔNIO, p.82).

¹⁵⁷ Uma cópia do seu texto foi inscrita em bronze, partes dela foram descobertas em 1870/71. A lei original abrangia nove tabuletas com três ou cinco colunas de texto cada uma e compreendia mais de 140 seções.

¹⁵⁸(CIL II (2). 5, 1022, cap. 127). Tábuas de bronze sobre as leis municipais de fundação da cidade de Iulia Genetiva, em Urso. Disponível em: <https://drc.ohiolink.edu/handle/2374.OX/187016>. Acesso em 29 de maio de 2020.

Não é possível conhecer com precisão os dados sobre a data (69 ou 72 d.C.) e o local de nascimento (Roma, Óstia ou Hipona) do citado biógrafo. Sabemos apenas que sua família pertencia à ordem equestre e que foi educado em Roma. Entrou no círculo de amigos do senador Plínio, o Jovem, que o considerava um *scholasticus* (*Ep.*, 1, 24, 4). Estabeleceu então contato com Tácito, com o historiador Fábio Rústico e com outros intelectuais (JOLY, 2005). Sob o imperador Trajano foi diretor das bibliotecas imperiais e quando Adriano ascendeu ao poder, em 117, Suetônio foi nomeado secretário de correspondências, *ab epistulis*, cargo que ocupou até 122 d.C. Morreu por volta de 126. De suas obras, chegaram até nós uma biografia dos Césares (*De Vita Caesarum*), de Júlio César a Domiciano, e algumas biografias de gramáticos e oradores (*De Grammaticis et Rhetoribus*)

Segundo Natália Frazão José, a biografia dos *Doze Césares* traz ricas descrições e muitos detalhes sobre os imperadores romanos, servindo de documento histórico a inúmeros historiadores. Ao longo deste capítulo, por exemplo, evidenciaremos os vários comentários que Suetônio fez sobre a presença e distribuição dos romanos nos teatros, bem como as menções que Suetônio fez a respeito da conexão entre Augusto e as atividades teatrais que realizou. Porém, ao escrever a obra, entendemos que tal autor, por não ter vivido no período de Augusto, fez uma construção passional do *Princeps*. Dessa forma, isso demanda de nós certos cuidados. Suetônio, pertenceu a um dos grupos das elites romanas e desempenhou uma função social na administração imperial, desse modo, estabeleceu laços com os integrantes da corte imperial, “relações que influenciaram tanto na sua vida pública quanto a produção de seus escritos” (JOSÉ, 2016, p.118). Ao discursar sobre Augusto, Suetônio demonstra, de certa forma, que a ascensão do *Princeps* foi algo inevitável, uma vez que esta elevação estava relacionada, segundo este autor, aos atos divinos que, presentes desde o nascimento do imperador, indicavam que ele havia sido destinado a governar Roma. Tudo isto demanda certa precaução, já que a produção de tal discurso representa um instrumento de poder e carrega a intenção de legitimar tanto a figura de determinados *Princeps*, como de enaltecer o sistema político do Principado (2016, p.247).

A propósito da presença dos senadores no teatro, Suetônio afirma que o *Princeps* fez o corpo senatorial voltar ao seu antigo número por meio de duas eleições. A primeira eleição teria ocorrido entre os senadores, já a segunda teria sido fruto da decisão do *Princeps* e de Agripa.

Foi nesta época que ele presidiu o Senado armado de uma couraça sob a toga e de gládio à cinta, enquanto dez amigos seus, dos mais robustos, cercavam a sua cátedra. Refere Cordo Cremúcio que nenhum senador era, então, admitido perto dele a não ser sozinho e depois de haver sido revistado. Convidou muitos senadores a se demitirem simplesmente, conservando, mesmo, aos

demissionários, as insígnias da ordem, o seu direito à orquestra para os espetáculos e nos festins públicos (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.71).

Percebemos que, mesmo com a retirada de opositores do corpo senatorial, Augusto não dissolveu o direito da utilização da orquestra, em parte pelo status que a posição oferecia nesse espaço público teatral e em outros edifícios de entretenimento. De acordo com a análise de Camila Ferreira Paulino da Silva, a reorganização do Senado empreendida por Augusto e Agripa – algo que é justificado pela chave do resgate dos costumes – foi uma forma que eles encontraram para fortalecerem suas posições. Porém, a conservação dos direitos evidencia a constante negociação entre as elites e o Senado: “o imperador não podia simplesmente expulsar as pessoas do Senado, sem fornecer algo em troca, e nem fazer isso sem ter que se precaver de possíveis retaliações” (2018, p.61).

De acordo com Jonathan Edmondson (2002) o edifício teatral e suas estruturas, além de chamarem a atenção dos romanos, também causavam admiração nos estrangeiros. Um relato interessante pertence a dois líderes frísios que foram a cidade de Roma, em 58 d.C. Tal relato foi citado por Tácito em sua obra *Anais*. Ele relatou que quando os frísios visitaram o Teatro de Pompeu ficaram intrigados com os arranjos de assentos da *cavea* e com a disposição dos lugares (*discrimina ordinum*):

Para passar o tempo (pois, na ignorância deles, não se deliciavam com os espetáculos), eles fizeram uma série de perguntas sobre os assentos arranjos da audiência e as distinções entre as ordens sociais: quem eram os equestres e onde estavam os senadores? Eles então notaram alguns homens vestindo roupas estrangeiras sentadas nas cadeiras dos senadores. Eles continuaram perguntando quem poderiam ser, e quando descobriram que eram delegados que receberam essa honra porque suas nações se destacaram em sua coragem e amizade com Roma, eles gritaram que nenhuma raça na Terra era mais corajosa e mais leal do que a Germânica e depois se sentaram entre os senadores. Os espectadores gostaram dessa impulsividade antiquada e do bom senso de competitividade. Nero fez dos dois cidadãos romanos, mas ordenou que os frísios deixassem o território que haviam ocupado (*Anais*, 13.54).

Essa citação é interessante, ainda que ela diga respeito ao Teatro de Pompeu, pois fornece mais um aspecto da distribuição na *cavea* teatral. Todavia, isso não minimiza a tentativa de entendermos a distribuição presente no teatro que estamos analisando. Vale lembrar que Augusto realizou atualizações da *cavea* de Pompeu para enquadrá-las às maiores distribuições das ordens. Realizou modificações na *summa cavea*, algo certamente relacionado aos seus interesses de fortalecer a ordem social da cidade (GUTIÉRREZ, 2004, p. 72).

Uma cripta é construída e, acima dela, um novo setor de assentos no limite

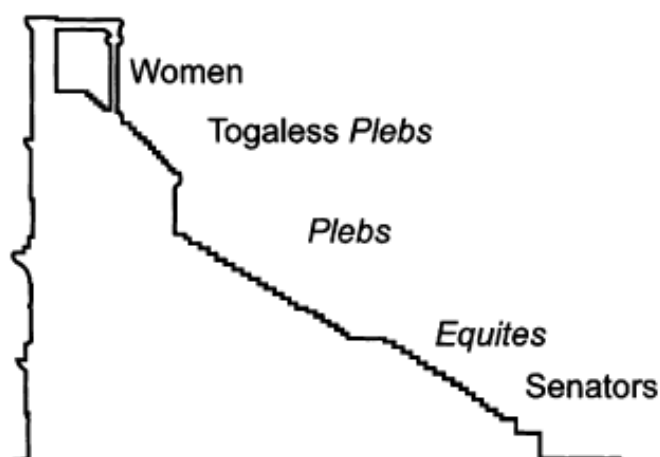
superior da *cavea*. Pretendia-se, não só criar novos acessos à *ima* e *media cavea*, mas também incorporar, desta forma, as classes mais baixas. No entanto, estes foram claramente separados do resto dos espectadores, incluindo aqueles que ocuparam o meio da *media cavea*; eles acessaram seus postos por escadas independentes ligadas ao exterior (GUTIÉRREZ, 2004, p. 72).

Assim, a passagem antiga, segundo Edmondson, parece demonstrar que, para Tácito e outros romanos, foi no teatro que a complexa hierarquia da organização social romana revelou-se. Neste espaço, mais do que em qualquer outro, todos podiam ver com mais clareza essas distinções (2002, p. 9).

A preocupação de Augusto em relação a esses assuntos é demonstrada pelo aprimoramento da lei de Róscio, através da *Lex Julia Theatralis*, que detalhava a disposição do público nos assentos. Estabeleceu-se por intermédio dessas leis, pois, um conjunto de regras que orientava o decoro e definia a localização dos grupos (*ordines*) e demais pessoas dentro do espaço teatral. De acordo com Gilvan Ventura da Silva, a preocupação de Augusto em reforçar a hierarquização ocorreu em duas etapas. A primeira aconteceu em 26 a.C., quando o imperador solicitou aos senadores que votassem determinando que, em todos os espetáculos, as fileiras iniciais fossem reservadas aos senadores (o que valeria tanto para Roma, quanto para as outras províncias, conforme descrito por Suetônio). Já a segunda etapa ocorreu alguns anos mais tarde, entre 20 a 17 a.C., com a implementação da *Lex Julia Theatralis* (SILVA, 2015, p.259).

A *cavea* foi então dividida em cinco seções horizontais (*maeniana*), separadas por meio de muretas (*podia*), denominadas *orquestra*, *ima*, *media*, *summa cavea* e a galeria superior. Da parte inferior até a galeria superior, pode-se ver a pirâmide social romana (Fig. 53).

Figura 53 – Ordem social dos assentos no teatro romano



Fonte: ROSE, Peter. *Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study of Functional Design*. Papers of the British School at Rome, Vol. 73, 2005, p. 101.

Augusto posicionou os soldados logo após os senadores, pois os primeiros (os soldados) haviam sido condecorados, ou seja, agraciados com a coroa cívica, por terem salvado a vida de um de seus companheiros. Já nas primeiras quatorze fileiras da *ima cavea*, a ordem dos equestres sofrera repartição entre os assentos. Segundo um comentário de Horácio (*Epode*, 4. 14-15), os que haviam servido como tribunos militares e os que ganharam a posição de magistrados júnior (conhecidos como *X viri*) foram autorizados a ocupar as duas primeiras fileiras da *ima cavea*, numa posição superior aos outros equestres (SILVA, 2015, p.260; EDMONDSON, 2002, p.13-14). Mas Elizabeth Rawson, em seu artigo *Ordinum: Lex Julia Theatralis* (1987), indica que dificilmente existiram tribunos militares suficientes, em Roma e em outros lugares, para preencher as duas linhas. Tal como Peter Rose (2005, p.4), acreditamos que outros equestres teriam tido permissão para ocupar este espaço.

Em alguma data antes de 19 d.C., os equestres foram divididos por idade (em grupos de *seniores* e *juniores*) e receberam blocos separados de assentos (*cunei*). Sabemos que, no mesmo ano, um dos *cunei iuniorum* foi renomeado como Germânico¹⁵⁹, em homenagem a tal membro da dinastia Júlio-Claudiana que havia morrido prematuramente naquele ano.¹⁶⁰ Temos notícias também de que havia os *cunei* Lúcio e Caio, que provavelmente receberam esses nomes após a morte dos netos de Augusto, respectivamente em 2 e 4 d.C. (EDMONDSON, 2002, p.14).

Sobre a organização dos lugares ocupados pelos equestres, Suetônio destaca a mudança da aplicação da lei teatral realizada por Augusto. Os cavaleiros arruinados pelas guerras civis que não ousavam assistir aos jogos nas primeiras 14 fileiras, com receio de incorrerem a pena teatral. Eram penalizados aqueles que se sentavam nos 14 degraus, uma vez que não possuíam um pecúlio de 400 mil sestércios. Conforme declarou Augusto, esta pena devia ser aplicada apenas aos que jamais tivessem possuído – os parentes inclusive – o censo equestre.

Segundo Suetônio, em Roma, Augusto até mesmo vetou aos representantes das nações livres e aliadas os assentos na orquestra, porque notara que vários desses enviados eram descendentes de libertos. Em outro ponto da obra de Suetônio, percebemos a preocupação de Augusto sobre a concessão de direitos romanos aos não romanos:

De outro modo, emprestando grande importância ao fato de conservar o povo

¹⁵⁹ Germânico Júlio César foi um membro da dinastia Júlio-Claudiana e um general romano. Augusto era seu tio-avô e Tibério seu tio. Germânico era bem quisto por Augusto, além de ser considerado carismático pela população de Roma. O *Princeps* quase o considerou como herdeiro, porém, em 4 d.C. decidiu a favor de Tibério como sucessor, mas com a condição de que Tibério adotasse Germânico como seu filho e o colocasse como seu herdeiro. Para firmar a adoção, Germânico casou-se com a prima de segundo grau pelo lado de sua mãe, Agripina, neta de Augusto. SALISBURY, Joyce. *Women in the Ancient World*. Santa Barbara, California, ABC Clio, 2001, p.2; LEVICK, Barbara. *Tiberius the Politician*. Routledge, 1999, p. 30-330.

¹⁶⁰ Tácito, *Anais*. 2.83.

romano puro de qualquer mistura de sangue estrangeiro ou servil, foi parcimoniosíssimo na concessão de direitos de cidadania, restringindo as manumissões (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, 126, p.73).

De acordo com o relato citado, o *Princeps* criticava Tibério¹⁶¹ alegando que este teria intercedido por um grego e o protegido. Além disso, Augusto também teria negado a solicitação de Lúvia para que fosse concedido o direito de cidadania a um gaulês tributário, ainda que o governante tenha oferecido ao indivíduo a isenção de impostos. Suetônio cita, ademais, que Augusto colocou obstáculos à alforria de escravos e à doação da plena liberdade, uma vez que organizou cuidadosamente o número de candidatos e estipulou que, aos que tivessem “sofrido ferros” ou se submetido à tortura, não seria dada a liberdade plena.

No que tange à distribuição, atrás das quatorze fileiras equestres e na frente da plebe romana, foram instalados os aparitores, funcionários (secretários, arautos, mensageiros) que prestavam serviço aos magistrados romanos. Rawson cita que provavelmente os escravos públicos¹⁶² tinham seus assentos reservados nesse espaço, pelo menos logo após o período de Augusto. “Estes formaram um grupo privilegiado, social e legalmente marcados por uma roupa especial, o *limus cinctus*¹⁶³” (1997, p.89). Em seguida, distribuída pelo restante da *ima cavea*, *media*, *summa cavea* e pórtico, encontrava-se a população em geral (SILVA, 2015, p.260).

A plebe romana também apresentava-se dividida. Os soldados em serviço, provavelmente os veteranos, foram colocados na plebe, mas recebiam seus próprios assentos. Segundo Suetônio, no período em que Augusto estava em conflito com o irmão de Marco Antônio (Lúcio Antônio) e assistia aos jogos, fez expulsar pelo bedel um simples soldado que se sentara num dos quatorze palanques.

Seus detratores difundiram o boato de que ele o fizera meter imediatamente torturas, dando-lhe morte. Pouco faltou para que perecesse de indignação da soldadesca, que ocorrera em massa. Salvou-o o ter aparecido logo e pretendido morto, são e salvo e sem ter sofrido a menor injúria. (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.58).

¹⁶¹ Tibério Claudio Nero César, imperador romano de 14 d.C. a 37 d.C.

¹⁶² Segundo Franco Luciani, além de escravos privados, pertencentes a senhores privados, e escravos imperiais, que eram propriedade dos imperadores, havia também os chamados escravos públicos (*serui publici*): eram indivíduos não-livres que não eram propriedade de um particular, mas de uma comunidade. Os escravos públicos em Roma estavam sob a autoridade do Senado Romano, enquanto nas cidades italianas e provincianas estavam sob a autoridade dos conselhos locais. Esses servos eram empregados para uma variedade de tarefas administrativas e serviços públicos humildes, mas cruciais. LUCIANI, Franco. “Public Slaves in Rome and in the Cities of the Latin West: New Additions to the Epigraphic Corpus”. *From Document to History*. Brill, 2019. 279-305.

¹⁶³ Cita como exemplo, uma inscrição referente aos escravos de Arval. Ver mais: W. Eder. *Servitus Publica*. Wiesbaden, 1980.

À direita estavam os cidadãos casados (*mariti*) e à esquerda os rapazes que ainda portavam a *toga pretexta* (vestimenta daqueles que não haviam alcançado a idade adulta, ao contrário dos que usavam a *toga virilis*) (EDMONDSON, 2001, p.14). Suetônio, ao mencionar o restabelecimento de antigas cerimônias a mando de Augusto (entre elas, as festas lupercais e os jogos seculares), explana a decisão do *Princeps* a respeito da presença de crianças nos espetáculos noturnos:

Proibiu as crianças impúberes de concorrerem às lupercais e, igualmente, os jovens de ambos os sexos de assistirem a qualquer espetáculo noturno, a menos que fossem acompanhados por algum parente idôneo. Ordenou que, duas vezes ao ano, se ornassem os lares compitais com flores (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.68).

Na condição de acompanhantes dos rapazes, os professores (*pedagogos*), muitos deles escravos ou libertos, foram autorizados a se sentarem ao lado de seus alunos. Na *media cavea* estavam presentes os cidadãos nascidos livres (*ingenui*) e seus variados grupos. Segundo Silvia:

Temos conhecimento que alguns assentos da *cavea* eram reservados em nome de determinadas personagens ou *collegia* (associações profissionais), como no teatro de Bostra, onde inscrições demonstram que uma parte da *media cavea* pertencia aos *collegia* dos bronzeiros e joalheiros. Havia também o hábito de numerar as fileiras de assentos, começando pela parte inferior. Nesse caso, os bilhetes, usualmente confeccionados em osso ou marfim e representando um peixe, um pássaro ou mesmo uma porta (a entrada principal do teatro) trazem a indicação precisa do assento (SILVIA, 2015, p. 256).

Já na *summa cavea* ficavam as categorias inferiores da sociedade romana. Nas palavras de Suetônio “Interdisse o centro do anfiteatro às pessoas vestidas de preto”. Ou seja, romanos que, não podendo adquirir uma toga branca, eram obrigados a portar a túnica negra (*pullatus*): libertos, estrangeiros e pobres em geral. Logo depois da *summa cavea* vinha o recinto dos escravos e, por último, nas cadeiras dispostas sob o pórtico coberto, as mulheres comuns, uma vez que as virgens vestais e as mulheres da família do imperador (*domus caesaris*) assentavam-se numa das tribunas laterais da orquestra.

A propósito dos escravos, ainda há dúvidas sobre a presença deste grupo nos edifícios de entretenimento. Para Rose, é improvável que eles tenham tomado assentos reservados aos que nasceram livres. Podemos sugerir, portanto, que os escravos não se sentavam realmente na *cavea*, embora permanecessem perto dela, ou em pé, próximos aos seus donos, ou ainda nos corredores (ROSE, 2005, p. 101).

Segundo Edmondson exigia-se das mulheres de todos os grupos sociais que se

sentassem em sessão própria de assentos no pórtico coberto, que corria pelos fundos dos edifícios de entretenimento (2001, p.14). Acerca disso, a autora Rawson questiona as subdivisões entre as próprias mulheres.

Não há sinal, como vimos, de que *liberti* ou *libertae* foram tratados separadamente da *plebs ingenua*; mas é provável que *matronae* (com suas filhas) tenham sido separadas dos *meretrices* e *probrosae* em geral; existem evidências de que em Atenas, talvez no século IV, *hetairai* estavam sentados separadamente de outras mulheres, e os assentos especiais para o *mariti* em Roma sugerem que as matronas também seriam privilegiadas. Parece concebível que Augusto, tão ansioso para ver os homens na toga, quisesse que as mulheres casadas usassem a estola em ocasiões formais; mas, nesse caso, é improvável que ele tenha conseguido impor essa regra em geral, e certamente foi pouco usada depois desse período. De qualquer forma, as meretrizes eram formalmente proibidas de usá-lo, ou filetes nos cabelos, e parecem ter sido facilmente reconhecidas pelo o que vestiam¹⁶⁴(RAWSON, 1987, p.87-88).

Porém a presença deste grupo nos edifícios de entretenimento torna-se um pouco ambígua. Segundo Suetônio, o imperador não permitiu às mulheres assistirem aos gladiadores, nem mesmo dos lugares mais elevados, quando, anteriormente, tinham por costume se misturarem aos homens. Tal informação, contraria aquela apresentada por Ovídio¹⁶⁵ sobre o espaço do circo. A respeito do teatro, parece que existiu uma recomendação, apesar de não a entendermos como uma proibição, que, nas palavras de Suetônio:

Afastou com tanto rigor as mulheres dos espetáculos de atletas que nos jogos pontificais ele adiou para a manhã do dia seguinte a realização de um pugilato que lhe fora solicitado, entre dois lutadores, e declarou “que não achava nada bom que as mulheres frequentassem o teatro antes da quinta hora” (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p. 77).

Na opinião de Edmondson talvez seja por isso que às virgens vestais foram concedidos lugares em frente do tribunal do pretor. Havia a intenção de evitar que as mulheres desfrutassem de uma visão nítida do corpo dos atores, bem como, teoricamente, de protegê-las dos olhares do público masculino (2001, p.14). Porém, sabemos que o espaço da *tribunaria* também estava reservado aos responsáveis por organizarem os jogos, o que atribuía ao espaço uma importância. Suetônio, ao tratar do recebimento de Augusto como Pontificado máximo e das ações deste governante nesse âmbito (por exemplo, censurar e organizar predições, bem como estruturar o

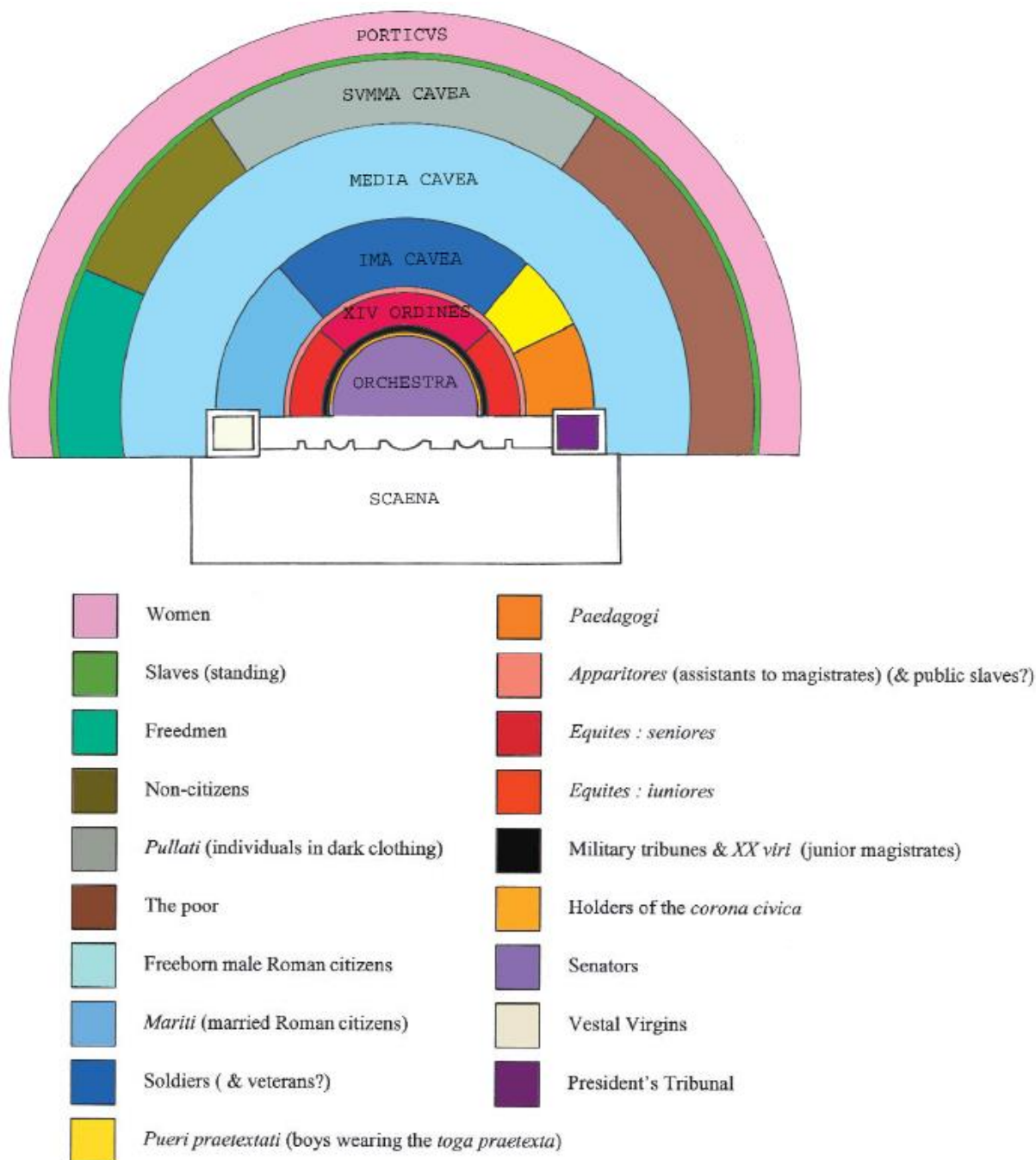
¹⁶⁴ *Vestis meretricio*, Ulp. Dig. XLVII 10.15. GARDNER, J.F. *Women in Roman law & society*. Vol. 635. Indiana University Press, 1991, p. 251.

¹⁶⁵ Sabe-se por Ovídio, em sua obra *A Arte de Amar (Ars Amatoria)* escrita entre 9 a.C. e 2 d.C., que o espaço público onde realizavam-se as corridas de carros e as performances de gladiadores era recomendado como áreas de caça, ideal para flertar e conquistar os corações das mulheres jovens (EDMONDSON, 2002, p. 11).

calendário do divino Júlio), afirma que Augusto também “aumentou o número de dignidade dos sacerdotes, assim como as vantagens que auferiam, e, sobretudo, aquelas recebidas pelas virgens vestais” (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.68). Podemos supor que, como lugares específicos no teatro demonstravam um tipo de status, a reserva de assentos na *tribunaria* se constituiria como uma das honrarias atribuídas. Sabemos que, em 24 a.C., Lúvia ganhou o privilégio de se sentar com as Virgens Vestais. Algo que, mais tarde, pode ter sido comum para as mulheres da família imperial, já que a avó de Calígula (Antônia), as irmãs desta, e depois Valéria Messalina (sobrinha bisneta de Augusto), receberam esta homenagem (RAWSON, 1987, p.91).

Sobre outros edifícios de entretenimento, como o circo e as apresentações de gladiadores, as segregações formais por categoria não foram estendidas a eles durante a República, mas apenas posteriormente, seguindo a divisão teatral. Ocasionalmente, alguma família em particular, entre as elites, recebia como benefício (recompensa pelo excelente serviço público) um espaço reservado para ver as corridas. Exemplo disso ocorreu quando um espaço para um assento foi colocado perto do santuário de Múrcia e concedido à família Valério Máximo, em 494 a.C. Mas, em geral, a forma alongada peculiar do circo também significava que havia menos possibilidades de elaborar hierarquias verticais (EDMONDSON, 2002, p. 9).

Figura 54 – Distribuição social no edifício teatral pela *Lex Julia Theatralis*, Augusto



Seating in the theatre and the ideals of Roman social organization according to the *lex iulia theatralis* (J. Edmondson)

Desta forma, podemos perceber a importância que o *Princeps* atribuiu à organização social romana e à criação de limites entre as diferentes ordens. Em paralelo à distribuição dos romanos no espaço teatral, Augusto também sublinhou sua preocupação em tentar regular os tipos de casamentos entre os romanos. Suetônio, ao tratar da correção e do restabelecimento

das leis realizadas por Augusto (como a lei suntuária¹⁶⁶, aquelas referentes ao adultério, à pudicícia, à intriga e ao casamento das diferentes ordens), afirmou que, a lei que regulava o casamento era tão severa que encontrou oposição em sua realização. Nas palavras do citado autor, Augusto “não conseguiu fazê-la passar a não ser com a supressão ou suavização de uma das partes das penas [...]” (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p. 70). Um ponto interessante deste caso, é que Suetônio afirma que, além da oposição às mudanças na lei sobre o casamento das diferentes ordens, os cavaleiros avançaram e exigiram a abolição desta regra em pleno espetáculo.

Não obstante tudo isso, resolveram os cavaleiros exigir obstinadamente, em pleno espetáculo, a abolição desta lei. Augusto mandou vir, então, os filhos de Germânico¹⁶⁷, pô-los ao seu lado, colocou outros nos braços do pai e os mostrou ao público. Com o gesto e com o olhar significou que não temia imitar o exemplo daquele jovem príncipe. Ao perceber que o espírito da lei ainda estava sendo burlado, com a realização de casamentos prematuros, restringiu a duração dos esponsais e impôs um limite aos divórcios (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.70).

Assim, não nos surpreende Augusto ter escolhido um espetáculo para apresentar Germânico como um modelo de pai romano, desfilando seus filhos adotivos na frente da multidão.

Supomos que Augusto, em um momento de extrema importância, ou seja, de estruturação de seus poderes como primeiro imperador de Roma, procurou vários elementos que reforçassem as tradições morais da República e, conseqüentemente, de suas divisões hierárquicas. Por isso, ele se colocou como o restaurador da cidade de Roma, através da reorganização urbanística, assim como dos valores essenciais do cidadão romano. Unindo a construção de um edifício de entretenimento, com cerimônias e diversão a todos do povo, o novo teatro desempenhou um papel importante na consolidação da ordem social, uma vez que nele o povo romano se deparava com sua própria estrutura social.

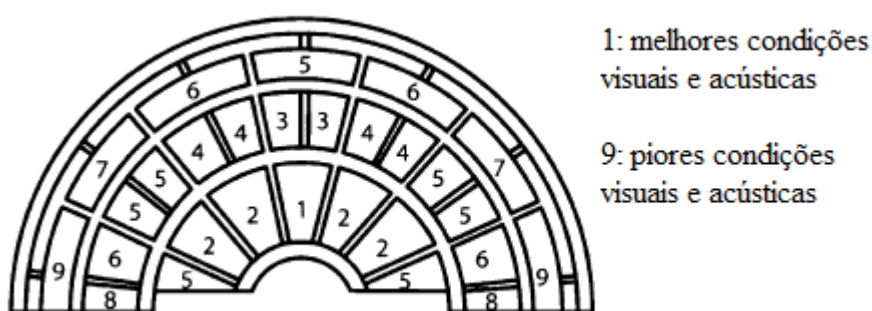
Conforme demonstramos anteriormente, o Teatro de Marcelo pode ser visto como um dos melhores exemplos de arquitetura teatral, através de sua sofisticada rede de corredores e

¹⁶⁶ Horácio, nas suas *Odes* e no *Canto Secular*, cita os felizes efeitos da lei sobre os adultérios, sobre a pudicícia e sobre o casamento das diferentes ordens; cf. Horácio, *Odes*, IV, 5 e IV, 15; *Canto Secular*, 17.

¹⁶⁷ Germânico Júlio César foi um membro da dinastia Júlio-Claudiana e um general romano. Augusto era seu tio-avô e Tibério seu tio. Germânico era bem quisto por Augusto, além de ser considerado carismático pela população de Roma. O *Princeps* quase o considerou como herdeiro, porém, em 4 d.C. decidiu a favor de Tibério como sucessor, mas com a condição de que Tibério adotasse Germânico como seu filho e o colocasse como seu herdeiro. Para firmar a adoção, Germânico casou-se com a prima de segundo grau pelo lado de sua mãe, Agripina, neta de Augusto. SALISBURY, Joyce. *Women in the Ancient World*. Santa Barbara, California, ABC Clio, 2001, p.2; LEVICK, Barbara. *Tiberius the Politician*. Routledge, 1999, p. 30-33).

escadarias que refletiam a hierarquia romana.¹⁶⁸ Assim como a circulação, os elementos relacionados ao conforto dos assentos (espaço de largura e profundidade), aos elementos acústicos e visuais estavam estritamente ligados a esta sociabilidade (Fig. 55).

Figura 55 – Evolução das condições acústicas e visuais no Teatro de Marcelo.



Fonte: Fonte: ROSE, Peter. *Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design*. Papers of the British School at Rome, Vol. 73, 2005, p. 126.

Quanto mais se avançava para a parte superior do teatro, do pórtico, menor era a profundidade e largura dos assentos (ROSE, 2005). Através de uma série de cálculos da superfície de cada uma das cinco divisões presentes no Teatro de Marcelo, em conjunto com número dos espectadores e dimensões dos assentos¹⁶⁹, Rose estipula que 15 a 20% da superfície do Teatro de Marcelo era reservada aos homens dos grupos sociais mais baixos. A classe média, por assim dizer, compunha 30 a 40% do espaço, e os senadores e equestres 30-35%, deixando uma margem de 15% a 20% para as mulheres e crianças. Rose, assim, evidencia que o teatro se caracterizava como um monumento altamente político, com o objetivo de entreter não a multidão, mas sim os espectadores de um nível social mais alto, para os quais os valores relacionados ao edifício e às suas ordens de assento tinham grande importância (ROSE, 2005, p.119). Concordamos em parte com esta afirmação. É perceptível que as camadas piramidais mais próximas ao imperador tenham possuído um canal de comunicação maior com o governante, mas elas não são as únicas que nos trazem informações sobre a dinâmica política do Principado. Ainda que a movimentação, o conforto, a acústica, entre outros elementos do

¹⁶⁸ Rever como a hierarquia social insidia sobre a movimentação de diferentes grupos sociais dentro teatro, na página 95.

¹⁶⁹ Rose estipula três conjuntos de dimensões possíveis para a largura, altura e profundidade dos assentos dos edifícios de entretenimento antigos, através de evidências arqueológicas e dos dados fornecidos por Vitruvius. Ver mais: ROSE, Peter. *Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study of Functional Design*. Papers of the British School at Rome, Vol. 73, 2005.

interior do teatro, fossem influenciados pelo status social, vimos que o edifício reunia em si todas as camadas sociais da população romana.

O espaço do teatro se configurava como um lugar de exposição do poder e de seus variados níveis, com o imperador no centro dessa movimentação. A rede de sociabilidades no espaço físico do Teatro de Marcelo se desenhava quase como um microcosmo, ou uma estrutura afetiva e ideológica da sociedade romana.

3.2.2. Imperador Augusto, política e comunicação no Teatro de Marcelo.

Ao nos depararmos com a hierarquia da sociedade romana no Teatro, percebemos a importância da presença e das formas de visibilidade que confirmavam e confrontavam o status social e político da população romana. Conforme Holt N. Parker, em seu artigo *The Observed of All Observers: Spectacle, Applause, and Cultural Poetics in The Roman Theater Audience* (1999), o teatro era preeminentemente um lugar perfeito para a autoexibição e autorrepresentação da pessoa pública (*self-fashioning*).

Além da hierarquia, um ponto a ser ressaltado é o uso das vestimentas específicas e o emprego simbólico da *sella curulis*, uma espécie de cadeira, “um símbolo de poder e cargo” (WEINSTOCK, 1957, p.148). Júlio César, em 45 a.C., recebeu roupas triunfais em todos os jogos, utilizando uma coroa de louros em todos os momentos e um sofá especial na orquestra.¹⁷⁰ Também foi o primeiro a receber o direito de sentar-se com os tribunos nos jogos, com uma cadeira e uma coroa, ambos de ouro, este último talvez para exibição caso César não estivesse presente.¹⁷¹ O Senado concedeu a Otaviano o direito de mostrar a coroa e o trono de César antes que ele entrasse para assistir todos os jogos e, mais tarde, Augusto recebeu a coroa triunfal para usar em todos os festivais e sentou-se na *sella curulis* (na orquestra) durante os jogos de abertura do Teatro de Marcelo.¹⁷² Para Stefan Weinstock a prática parece ter continuado:

Anos antes, em 23 a.C., após a morte de Marcelo, foi decretado que a imagem dourada de Marcelo, uma coroa de ouro e sua *sella curulis* fossem levadas ao teatro durante o *Ludi Romani* e colocadas entre as cadeiras de dois adiles

¹⁷⁰ Dião Cássio, *História Romana*, 42.19.3,

¹⁷¹ Dião Cássio, *História Romana*, 44.4.2, 6.3.

¹⁷² Segundo Suetônio, ao explanar sobre os títulos de Augusto, entre eles Pai da Pátria que lhe foi outorgado com uma anuência pronta, profunda e universal, em 5 de fevereiro do ano 2 a.C. Primeiramente o povo lhe enviou, a este respeito, uma deputação ao Ácio. Depois, em vista da sua recusa, foi em massa ao seu encontro e coroou-o de louros, ao momento em que, em Roma, ia assistir a um espetáculo (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.82); “Outra vez, por ocasião dos espetáculos consagratórios do Teatro Marcelo, ao se romperem as ligaduras da sua cátedra curul, caiu de costas” (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.76).

responsáveis pelos jogos. [...] podemos supor que Tibério não quis continuar esta prática pelo menos o que dizia respeito a ele. Mas o Senado decretou em 30 d.C. que duas cadeiras de ouro fossem colocadas no teatro, uma para Tibério e outra para Sejanus; [...]. Um *sella curulis* com uma coroa aparece nas moedas de Tito e Domiciano: assim, estou inclinado a pensar que eles deveriam comemorar a honra decretada por eles. Em seguida, no teatro de Petélia, um *bisellium* para Trajano foi colocado a mando dos decuriões [...]. Cerca de cem anos depois, a cadeira de Cômodo no teatro estava coberta com a pele de leão, referindo-se a ele como Hércules romano, estando ele presente ou não (WEINSTOCK, 1957, p.150).

Como um espaço onde toda Roma se reunia, o teatro oferecia uma arena inigualável para a demonstração de poder. Nas palavras de Parker, as áreas designadas de assentos, além de serem uma marca de honra, cumpriam a função prática - nem sempre notada - de garantir que as elites participassem de uma audiência. O autor pressupõe que a parte principal da audiência já estava presente, quando os senadores andavam através de suas entradas especiais abaixo. Já os cidadãos que queriam bons lugares, eram forçados a tomarem seus lugares de manhã ou mesmo no meio da noite (PARKER, 1999, p.165).

Todos os cidadãos do sexo masculino presentes tinham que usar a toga, exigência que não se tratava apenas de uma questão do código de vestimenta. “Devemos imaginar o público do teatro romano dividido em semicírculos brilhantes”: na frente, os senadores com as listras roxas em suas túnicas (*latus clavus*), os magistrados atuais e anteriores a *curule* vestindo a toga *priatexta* com sua faixa roxa. Em seguida, os cavaleiros com as listras roxas mais estreitas nas túnicas (*angustus clavus*). Atrás deles, a toga branca lisa dos cidadãos comuns, e bem atrás, os pobres vestindo túnicas escuras de roupas baratas (PARKER, 1999, p.166).

De acordo com Suetônio, Augusto parecia estar atento aos costumes e às práticas romanas de vestimenta em edifícios públicos, através dos quais a população romana deveria seguir estritamente uma ordem social.

Dedicou-se, também, ao restabelecimento das antigas maneiras e costumes. Certa vez, ao ver na assembleia um grupo de pessoas vestidas de preto, gritou indignado: “Eis aí, romanos, senhores do mundo, o povo que veste a toga!”¹⁷³. Encarregou os edis de não permitirem a ninguém, para o futuro, sentar-se no Fórum ou no circo sem capa ou toga (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.73).

As elites entravam com outros marcadores de *status*, em particular, com comitivas de escravos e clientes. Pretores e aqueles com *status* mais elevado eram acompanhados por uma procissão de *lictors*, cujo trabalho era anunciar a entrada dos magistrados, chamando a atenção

¹⁷³ “*Romanos, rerum dominos, gentemque togatam*”. Virgílio, *Eneida*, I, 282.

do povo e abrindo espaço para os grandes homens. E como já colocado, o teatro era o lugar para os heróis militares usarem suas coroas; aqueles que haviam conquistado a coroa cívica, a mais alta condecoração militar, sentando-se diretamente atrás dos senadores, que os aplaudiam (PARKER, 1999, p. 166).

Com a construção do Teatro de Marcelo, o *Princeps* se colocava como ator principal, aquele que se sentava aos olhos de todos. Apresentava-se também como editor, já que era o responsável por fornecer as atividades de entretenimento. Sua posição privilegiada era clara para todos os presentes.¹⁷⁴ Consequentemente havia uma tentativa de controlar sua autorrepresentação e recepção. “Ele deve ser o doador de imagens, nunca o objeto de outras interpretações”. Havia, ademais, o reforço de sua autoridade, seu poder e sua magnificência por meio de sua presença neste palco, recebendo e controlando seus aplausos. Segundo Erick Gunderdon, ao estudar a centralidade do espaço fornecido por outro edifício de entretenimento, o Anfiteatro flaviano, o imperador “é um ator importante; seu papel é o central; e, em outro momento de duplicação, é o olho para o qual o espetáculo é apresentado. Assim, ele é o protagonista e o espectador ideal” (GUNDERDON, 2003, p. 640).

No que diz respeito a alguns acontecimentos específicos, Suetônio nos informa de que Augusto, em um dos espetáculos, fez desfilar pela arena os reféns dos partos, os primeiros que haviam sido enviados a Roma, e os colocou acima dele no segundo banco. O autor não deixa de destacar um hábito do *Princeps*. Fora dos dias de espetáculo, caso aparecesse em Roma alguma coisa insólita e que aguçasse a curiosidade pública, o *Princeps* a exibia ao povo, como um caso extraordinário, no local que mais lhe agradasse:

Assim, expôs um rinoceronte no Recinto¹⁷⁵, um tigre no teatro¹⁷⁶, uma serpente de 50 cúbitos diante do *Comitium*. Chegou, certa vez, ao enfermar no dia dos jogos votivos, no Circo, a seguir os carros sagrados deitado numa liteira. Outra vez, por ocasião dos espetáculos consagratórios do Teatro Marcelo, ao se romperem as ligaduras da sua cátedra curul, caiu de costas. Num espetáculo organizado para os seus netos¹⁷⁷, não podendo nem reter, nem tranquilizar o povo, temeroso de que o anfiteatro desabasse, mudou de lugar, e foi sentar-se justamente no trecho que provocava maior desconfiança (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p. 76).

A comunicação entre o imperador e o povo através dos espetáculos demandava uma

¹⁷⁴ Relato de uma passagem em que Augusto, estando no teatro, comentou a um homem, pertencente a ordem equestre, sobre a bebida, e o homem respondeu que Augusto não precisava se preocupar em perder o lugar caso ele se levantasse (Quint. *Inst.* 6.3.63.)

¹⁷⁵ Recinto do Campo de Marte, onde o povo romano se reunia para votar.

¹⁷⁶ Teatro de Marcelo.

¹⁷⁷ Caio e Lúcio.

relação de frases, símbolos e comportamentos. Os sentimentos da população poderiam ser naturalmente expressados e sentidos através de outras ocasiões mais informais, porém o caráter particular das trocas distintas que ocorreram entre o povo e o imperador nas exposições públicas derivou do fato de que esses eram eventos oficiais anunciados com antecedência que possuíam seus próprios rituais e associações.

As estruturas que eram mantidos naturalmente permitiam a participação de um grande número de pessoas; o imperador fazia uma entrada formal, e então se sentava – ou pelo menos era esperado que se sentasse – em uma posição em que suas reações fossem visíveis a todos. Se o Imperador quisesse cortejar a popularidade, era necessário que ele não apenas estivesse presente em espetáculos públicos, mas que fosse visto participando e apreciando os procedimentos, sem ser distraído por outras preocupações (MILLAR, 1977, p. 369-370).

Conforme destacado na obra *Doze Césares*, Augusto e sua família apreciavam os jogos. Nela, é lembrado que Augusto tinha o costume de observar os jogos no terraço da casa dos seus amigos e dos seus libertos. Por vezes, da galeria imperial, sentado entre a mulher e os filhos. O biógrafo reforça o gosto do imperador por estas atividades ao frisar que se ausentava do espetáculo durante várias horas e, também, por dias inteiros. Suetônio ainda faz uma comparação entre os atos de César e de Augusto:

Desculpando-se de tal falta, designava os que o deviam substituir na presidência. Quando, porém, a eles comparecia, de nada mais se ocupava, para evitar murmúrios populares, tais como os provocados – dizia – por César, seu pai, que se entregava, no decurso dos espetáculos, a ler memórias e cartas e, ao mesmo tempo, a respondê-las. Isso, talvez, porque gostasse dos espetáculos, como nunca escondeu, e, algumas vezes, chegou a confessar ingenuamente (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p. 77).

De acordo com Alan Cameron, de todas as virtudes, reais e imaginárias, creditadas em diferentes épocas a diferentes imperadores, talvez a mais importante e menos discutida seja a *civilitas*. Em nenhum lugar o imperador se esforçou mais para aparecer como o primeiro cidadão entre seus contemporâneos do que nos jogos. “Se ele pudesse dominar o toque popular, poderia haver sua própria propaganda encarnada” (CAMERON, 1999, p.175). Este quadro foi visto em Augusto, a exemplo de sua tentativa de se aproveitar do erro de César, sendo caridoso para não fazer nada além de assistir.

Além de doar sua presença, sabemos que doou do seu bolso coroas e muitos outros prêmios de grande valor a festas e jogos organizados por outras pessoas. Jamais assistiu aos certames gregos sem remunerar cada um dos concorrentes, segundo seu mérito. Augusto

parecia gostar tanto de apresentações que, segundo Suetônio, enquanto fazia o banquete, mandava chamar músicos e histriões, ou mesmo saltimbancos de circos e, frequentemente, bufões. Quando celebrava as festas e os dias solenes distribuía presentes, ora roupas, ouro, prata, ora moedas com todas as efígies, e até mesmo com a de antigos reis e estrangeiros (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.90).

Ademais, as celebrações presentes no espaço permitem observar as ligações complexas entre a realidade simbólica e o funcionamento concreto das relações sociais. As celebrações festivas, no período imperial, agiam igualmente como um campo de confronto dos antagonismos de grupo e eram uma oportunidade nítida de integração de todas as camadas sociais em torno da pessoa do *Princeps* (ALMEIDA, 1994, p.60 apud CLAVEL-LÉVEQUE, 1986, p. 2563). Segundo Russel, o teatro ofereceu diferentes experiências de lazer, à medida em que a comunidade se reunia para ser vista, celebrar os deuses e expressar seu poder político ao aplaudir e vaiar figuras proeminentes (RUSSEL, 2016, p. 153). Desta forma, papel das atividades de entretenimento na vida pública também fornecia ao povo romano uma ocasião de manifestar eficazmente seus sentimentos e reivindicações. “Muitas vezes reunidas pelos atrativos dos espetáculos, a multidão opinava temas em que nada se relacionavam com os eventos realizados” (ALMEIDA, 1994, p.51).

As representações cênicas, mais que outros tipos de atividade apresentadas, se prestavam às reivindicações de caráter coletivo. “O traço mais interessante das manifestações – das quais o teatro era simultaneamente o objeto da ocasião – era que sua origem não estava restrita ao público” (ALMEIDA, 1994, p.51). Com frequência, os distúrbios nasciam da própria apresentação, isto é, do conteúdo político, fosse por vontade do autor ou dos atores, fosse por alusão intencional ou não aos fatos marcantes. O espaço teatral se constituía, em todos os aspectos sociais, como um meio aberto à expressão política. Além disso, estes espaços de espetáculos também eram marcados por reivindicações, permitindo a conexão e comunicação entre o *Princeps* e a população romana.

Cícero em uma carta que dirigiu a seu irmão (Quinto), diz: “Porque em três lugares o julgamento e a vontade do povo romano podem ser demonstrados especialmente: nas reuniões públicas (*contio*), nas assembleias de votação (*comitia*) e nos assentos dos jogos (teatro e circo) e os gladiadores.”¹⁷⁸ O teatro, ao mesmo tempo em que oferecia organização para a demonstração do poder político, deixava as elites abertas a uma comunicação que poderia ser, ou não, positiva. Segundo Parker, os romanos se encontravam ligados por um duplo vínculo

¹⁷⁸ Cic. *Pro Sestio*, 106

culturalmente determinado: serem observados publicamente era prova de poder, mas, ao mesmo tempo, serem objeto de visão dos outros significava abertura aos ataques.

Por exemplo, um momento de subversão que ocorreu nesse espaço envolveu a aplicação de versos difamatórios acerca da primeira mocidade de Augusto, versos fundados nos maldizeres que Sexto Pompeu e Lúcio Antônio proferiam contra ele:

Sua primeira mocidade foi denegrida por diversos opróbrios. Sexto Pompeu chamou-lhe afeminado. Marco Antônio censurou-lhe porter comprado a adoção do seu tio pelo preço do seu estupro. Lúcio, irmão de Marco, pretende, também, que, depois de ter deixado colher a flor da sua juventude por César, ele se prostituíra ainda, na Espanha, a Aulo Hircio, por 300 mil sestércios. Assevera o mesmo testemunho que ele costumava crestar as pernas com nozes ardentes, a fim de que o pêlo rebrotasse mais sedoso. Finalmente, um dia, nos jogos públicos, todo o povo acolheu com frenéticos aplausos e lhe aplicou, injuriosamente, estes versos pronunciados na cena, a propósito de Galo, um sacerdote da mãe dos deuses, que tocava tamborim: “Estás vendo como aquele frascário com um dedo só governa o mundo?” (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.86).

Apesar desses momentos, Augusto ainda demonstrou sua autoridade nesses espaços. Ainda que o *Princeps* tenha restringido, nos limites do teatro, a autoridade coercível que os magistrados tinham sobre os atores, parece que tomou para si este assunto. Segundo Suetônio, o *Princeps* reprimiu, rigorosamente, a licenciosidade dos histriões ao ponto de fazer uso da chibata, em três teatros.¹⁷⁹ Também exilou Estefânio porque soube que foi servido à mesa por uma dama romana casada, vestida de rapaz e de cabelo cortado. Mandou açoitar, à vista de todo mundo, no vestíbulo da sua residência, o pantomimo Hila, em virtude de uma queixa do pretor (SUETÔNIO, p. 77).

Outro evento que ocorreu no teatro foi o descontentamento do *Princeps* ao ser chamado de “senhor” (*dominus*), um título que pare ele era considerado injurioso e infame:

Certo dia em que assistia os jogos, um ator pronunciou as seguintes palavras e apontou o dedo ao Imperador: “O senhor justo e bom!”, todos os espectadores o aplaudiram, pensando que se tratasse de César. Este, porém, com o gesto e olhar, sofreu as baixas adulações e no dia seguinte vituperou-se num édito severo, vedou aos seus filhos o uso no título de “senhor”, fosse a sério, fosse por brincadeira (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p. 80-81).

Tais episódios, recorrentes em momentos de espetáculo, forneciam ao imperador o conhecimento sobre o que estava ou não a seu favor, permitindo-lhe direcionar as situações conforme sua vontade.

¹⁷⁹ Os teatros de Pompeu, Balbo e Marcelo.

Houve, todavia, casos de clemência, como o do pantomimo Pilades, oriundo de Cicília, na Ásia menor, e grego de nascimento. O ator foi expulso de Roma e da Itália porque apontou o dedo na direção de um espectador que o vaiava. Porém, escapou do desterro graças à pressão popular que fez com que Augusto anulasse a sentença (Dião Cássio, 17.5). Ressaltamos com o relato deste acontecimento que a centralização política não liquidou a negociação entre o imperador e os setores sociais. Luciane Omena, em sua obra já citada *Pequenos poderes na Roma Imperial* (2009), evidencia que “a boa convivência do imperador com seus súditos dependia de suas ações moderadoras” (OMENA, 2009, p. 82).

Segundo Cameron, em *The Circus Factions: Blues and Greens at Roman Byzantium*, depois do episódio envolvendo Augusto, tornou-se comum e normal fazer pedidos ao imperador nos circos e teatros. Pedidos aos quais o imperador era moralmente obrigado pelo menos a responder. Fica evidente que as solicitações apresentadas em um teatro, com a presença de muitas pessoas, eram potencialmente políticas (CAMERON, 1999, p.162). Além disso, em um nível modesto, as reclamações e petições podiam fornecer ao imperador informações úteis, pois permitiam a ele extrair do público teatral reações favoráveis e desfavoráveis.

Aqui evidenciamos a necessidade de o soberano negociar com seus súditos, fossem eles aristocráticos ou não. Luciane Omena reforça a atuação desses setores subalternos¹⁸⁰, ou da comumente chamada massa romana, que nunca se enquadrou como uma massa homogênea ou como grupos apáticos e ociosos (OMENA, 2009, p.23). Na opinião de Nicholas Purcell, as populações urbanas em todos os períodos sofrem por serem tratadas corporativamente – *demos*, multidão, as massas: “sob tais conceitos, um escárnio está logo abaixo da superfície, e o efeito desumanizador da designação coletiva nunca perdeu seu ponto político” (PURCELL, 2008, p.644).

É de se notar, porém, que a designação para o que seria a *pleb* romana é complexa e amplamente discutida pelos autores antigos. Por exemplo, para Senêca, o conjunto entendido pela plebe romana não agrupava escravos e libertos, sendo categorias distintas.¹⁸¹ Já Tácito, em *Anais e Histórias*, trata dos libertos como parte do grupo da *plebs*. De acordo com Omena, a

¹⁸⁰ A autora faz uso da expressão *setores subalternos* apenas para compreender o que seria essa “não elite” para o autor romano Sêneca, fonte de estudo para a obra. O termo *subalterno* origina-se do prefixo latino *sub*, que significa baixo e inferior. O termo seria sinônimo, na língua portuguesa e latina, de subordinado, dependente, inferior etc., cuja origem provém do prefixo em latim que significa inferiorizarão. Porém, a utilização de *subalterno* não implica que indivíduos ou grupos sejam desqualificados ou submissos, ou que restrinja sua heterogeneidade, mas apenas para salientar uma categoria que não faz parte das elites romanas (OMENA, 2009, p.21).

¹⁸¹ Sêneca, *Epístulas*, 86.7

historiografia contemporânea¹⁸², de modo geral, utiliza-se desses documentos como fonte de informação histórica, referindo-se à composição da *plebs* como: libertos, escravos, responsáveis pelo desenvolvimento de diversas atividades, como artesãos ricos e pobres, estivadores, médicos etc. (OMENA, p.53).

Assim, uma vez que as peças teatrais estavam unidas a um tipo de cerimônia pública, de caráter festivo, contavam com a participação da sociedade em seu todo, ou de grupos dela, com maior ou menor expressão ou força legitimadora (GUARINELLO, 2001). E este espaço público era o cenário central da relação paternalística entre o *Princeps* e a *plebs*, uma relação de mútuo auxílio entre estas duas figuras (OMENA, 2009, p.109).

Já com as elites romanas, em especial o grupo senatorial, Augusto utilizava-se da tradicional instituição de amizade (*amicitia*), envolvendo em torno de si relações de aliança. Essa estreita rede de elites permitiu a Augusto criar a estabilidade necessária para implementar mudanças na transição da República ao Principado. Através dessas relações, Augusto procurou apresentar-se como igual aos demais senadores, compartilhando honras com muitos membros do Senado e com os cavaleiros, que se tornaram cada vez mais importantes politicamente.

O espaço do teatro podia, assim, permitir uma maior articulação com as elites romanas. Segundo Gregory Dzara, em sua tese *Patronus Patriae: Augustus' Manipulation of Patron-Client Relationship in the Fouding of Principate* (2010), a relação entre Augusto e o Senado baseava-se na tentativa de uma igualdade estabelecida por Augusto, ou seja, de enfatizar suas semelhanças com o resto dos senadores. Como Ronald Syme notou, a relação patrono-cliente deve ser assimétrica (1981, p.1). Durante o Principado, certamente havia uma diferença entre a riqueza e o poder de Augusto e o restante da classe alta de Roma. Este quadro, porém, não podia corromper seu discurso de restauração de uma República. O novo governo efetuado por Augusto procurava se apresentar como algo que se opusesse ao anterior, mas um momento de restauração e adaptação das antigas formas republicanas (DZARA, 2010, p.12). Aqui ressaltamos novamente o uso de um discurso construído, ou seja, uma forma de legitimação do Imperador Augusto através dos usos e das práticas que eram aparentemente tradicionais da República, apesar da concentração de seus poderes. O título *Princeps Senatus* é um exemplo disto. Augusto ganhou um título republicano, que tradicionalmente representava o mais velho e experiente entre os senadores, todavia, o imperador deu um novo sentido ao termo, já que, na prática, Augusto obtinha uma centralização do domínio político de todos os cidadãos e aliados.

¹⁸² Ver mais: GUARINELLO, N.L.; JOLY, Fábio. Ética e ambiguidade no principado romano. In: Benoit, Héctor; Funari, P. Paulo. *Ética e política no mundo antigo*. Campinas, Unicamp, 2001, p.133-52; YAVETZ, Z. *Plebs and Princeps*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

Através das variadas denominações e outras práticas igualmente essenciais¹⁸³, o *Princeps* fortaleceu sua posição hegemônica sobre seus pares (COLLARES, 2010, 53).

Ao fazer uma análise do comportamento social dos imperadores romanos, numa composição de aproximação e distanciamento entre os conceitos de rei (*supervia*) e de cidadania (*civilitas*), Wallace-Hadrill busca demonstrar a ambivalência inerente à própria posição do governante no exercício de suas funções:

Certos tipos de conduta sugerem que um homem é igual a seus companheiros; outros servem para criar uma distância social. Em termos latinos, o comportamento dos imperadores flutuava entre *civilitas* e *supervia*, a atitude desdenhosa de um rei e de um ser sobre-humano. [...] Segundo Aristóteles, examinando as causas da derrubada de vários tipos de constituição, considera que há duas circunstâncias principais que colocam o monarca em perigo: ódio e desprezo. Para se salvar do desprezo, um monarca deve cultivar uma concha protetora” (WALLACE, 1982, p. 33).

Ainda segundo o autor, distanciando-se de uma caracterização dominante, ora monárquica ora republicana, a ambivalência entre as duas esferas é visível em várias situações. Por exemplo, a construção da imagem do imperador, a partir das moedas, que nos anversos imperiais carregavam a cabeça do imperador, assim como as moedas helenísticas carregavam a cabeça do rei. No entanto, a iconografia do principado enfatiza o status republicano do imperador: sua titulação nesses objetos chama a atenção para as formalidades legais, sem o caráter monárquico (WALLACE-HADRILL, 1982, p.32-33). Ou seja, concordamos com o autor sobre a complexidade do novo governo formado pelo *Princeps*, uma vez que a posição de Augusto não se encaixava em nenhum destes moldes (republicanos/monárquicos), mas sim por trazer diferentes configurações no processo comunicativo romano.

Um dos principais comportamentos sociais do *Princeps*¹⁸⁴, segundo Wallace-Hadrill, consistiu na condescendência do imperador para com os demais setores sociais, sobretudo as elites romanas, um dos principais eixos políticos. Esse comportamento, denominado como *recusatio* (recusa), era um gesto destinado a comprovar uma elaborada pretensão de que as coisas não eram como pareciam:

O Principado foi estabelecido por um ato de recusa (*recusatio*), ritualmente perpetuado de governo em governo. É essa postura de recusa que sua própria constituição é a característica dominante da cerimônia imperial; e, embora os elementos ‘monárquicos’ penetrassem inexoravelmente, eles só foram

¹⁸³ Por exemplo, o uso de uma ancestralidade de Júlio César e de uma propaganda política urbanística.

¹⁸⁴ Wallace-Hadrill designa cinco comportamentos considerados essenciais para a etiqueta social dos imperadores: *recusatio*, *senatus populusque romanus*, *libertas*, *privatus* e *officia amicorum*. Para o detalhe de cada um deles, ver mais: *Civilis Princeps: between citizen and king*. Published by Society for Promotion of Roman Studies. The Journal of Roman Studies, 1982, vol. 72, p. 32-48.

admitidos na medida em que foram considerados como não contrários a pose básica (WALLACE-HADRILL, 1982, p. 36).

Wallace-Hadrill ainda destaca que as fontes senatoriais deixam claro qual comportamento os senadores aprovavam ou desaprovavam. Não obstante essas fontes sejam as partes interessadas, elas registram como os imperadores realmente se comportaram e revelam que a maioria deles prestou muita atenção aos sentimentos senatoriais. E este ritual, aparentemente superficial, pode ser lido como uma tradução de realidades subjacentes a uma sociedade. Assim, apesar do autor utilizar-se do termo monárquico na citação acima, enfatizamos que não entendemos que Wallace-Hadrill se insere em uma historiografia que defende os poderes absolutos do *Princeps*, ou que o autor entende que este personagem não negociou com o Senado romano, ou com outros grupos do período.

A exemplo de sua *Res Gestae*, Augusto enfatiza seu pertencimento e semelhança ao corpo senatorial “Desde então [27 a.C.] fui superior a todos em autoridade, porém não tive mais poderes do que qualquer outro dos que foram meus colegas nas magistraturas” (*Res Gestae*, 34). E, ao mesmo tempo que recusava variadas honras dadas a ele (*Res Gestae*, 4¹⁸⁵), para demonstrar uma imagem de igualdade, Augusto compartilhava estas honras com o Senado, distribuindo presentes e prêmios aos que organizavam festas e jogos (SUETÔNIO, p.76). Mais uma vez, reiteramos que o *Princeps* não foi o único responsável pela nova organização de governo que se instalava no momento. Augusto necessitava que várias pessoas estivessem envolvidas e compartilhassem o seu ideal de uma aparente reestruturação da República romana.

Desta forma, dentro do teatro romano, e em específico do Teatro de Marcelo, os aplausos foram essenciais para Augusto. Para Parker, em suas cartas, Cícero esboça a extrema importância que era atribuída aos aplausos e às manifestações. Receber ou não os aplausos, tinha sua relevância:

Cícero falou das vaías tratadas por Gabínio e companhia como se fossem golpes com uma espada¹⁸⁶. Ele deixou clara a centralidade da recepção pública, não apenas em suas próprias reações, mas nas reações dos atacados e daqueles que simplesmente não foram aplaudidos. “César levou a sério”, continuou Cícero – tão a sério que César enviou uma carta a Pompeu em Cápua sobre isso (PARKER, 1999, p.169).

¹⁸⁵ “Duas vezes realizei um triunfo com ovações, e três vezes gozei de um triunfo curul e vinte e uma vezes fui nomeado imperador. Quando o Senado decretou mais triunfos para mim, eu declinei todos eles”. Disponível em *Teatro do Mundo*: <http://www.teatrodomundo.com.br/os-feitos-do-divino-augusto/>. Acesso em 02 de julho de 2020.

¹⁸⁶ Cartas a *Ático*, 2.19.3.

A construção e o uso do espaço do Teatro de Marcelo ofereceram uma visão simbólica a todas as camadas da população romana, ou seja, uma participação da esfera política. Para Suetônio, as atividades de entretenimento chamavam tanto atenção dos cidadãos romanos que Augusto se preocupava com o controle e a segurança da cidade. Durante os dias festivos, mandava povoar a cidade de guardas, pois temia que o número deles fosse insuficiente para coibir a ação de bandidos (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p.76). Desta passagem, podemos apenas ressaltar a grande popularidade que a participação nos espetáculos tinha entre romanos, atividade esta que causava uma diminuição na movimentação do resto da cidade. A respeito do controle e da segurança oferecidos pelo *Princeps*, eles podem se encaixar em variados fatores desconhecidos, porém, provavelmente, estavam centrados mais nas necessidades pessoais de Augusto do que propriamente em uma preocupação real com a segurança esboçada pelos cidadãos romanos.

De acordo com Mamede Dias, a *Res publica* e a arquitetura possuíam uma relação de interdependência. Tanto o contexto público, como privado, ordenavam e atribuíam sentido à dinâmica política e religiosa, ou seja, davam sentido às instituições, às organizações e às interações da sociedade romana.

Em meio a esses espaços, o poder político – traduzido nos conceitos latinos de *potestas* e de *imperium* – era encenado. Portanto, a intercessão entre a performance pública e a forma arquitetônica funcionava de maneira a legitimar e circunscrever esse poder político (DIAS, 2018, p.130)

No Principado, Augusto exerceu um grande controle sobre as intervenções topográficas públicas da cidade, mudando a dinâmica de competição aristocrática pela reparação, construção e decoração dos espaços públicos. Porém, mesmo sob a custódia do imperador, estes espaços continuavam operando formas semânticas públicas, típicas da República. Assim, o espaço público e o privado se constituíram como formas semânticas basilares que ajudaram na ordenação dos sistemas sociais – político e social – durante o Principado (DIAS, 2018, p.134). A exemplo, a estrutura do espaço público do teatro reflete o poder político, as cerimônias e os rituais públicos tradicionais da sociedade romana. Elementos estes utilizados por Augusto como instrumento de sua legitimação.

Por último, assim como vários grupos compuseram a audiência do teatro, vários tipos de atividades ocorreram nesse espaço, evidenciando fatores simbólicos essenciais para a manutenção do poder. Segundo Gonçalves um “poder que não fala pelo *décor*, pela *mise-en-scene*, perderia a adesão do grupo de apoio, pois a persuasão reforça a sujeição” (2002, p. 15-16). Assim, por fim, neste último ponto do capítulo trataremos de dois aspectos da realização

de cerimônias no Teatro de Marcelo: a realização dos Jogos Seculares, uma vez que o Teatro foi um dos palcos para essa festividade, e a realização de uma nova tipologia de peças, presente a partir do Imperador Augusto, o mimo e a pantomima.

3.3 Festividade, ritualidade e poder no Teatro de Marcelo

“Decore esta capital com público descuido com relação aos custos e torne-a mais magnífica com festivais de todos os tipos”.

Dião Cássio, História de Roma, LII, 31.1.

É de se notar a importância das atividades festivas e lúdicas em uma sociedade marcadamente religiosa como a romana. Howard H. Scullard em sua análise sobre as práticas dos festivais e as cerimônias em Roma durante a República, realizada em *Festival and Cerimonies of the Roman Republic* (1981)¹⁸⁷, evidencia a correlação e o círculo infinito entre os ritos, a religião e a população romana. O objetivo do culto inicial era garantir a boa vontade dos espíritos, ou das deidades, através de certos rituais que, se executados corretamente, eram pensados para garantir a paz dos deuses (*pax deorum*). Essa noção, de acordo com o autor, era semilegal e contratual: se os adoradores fizessem escrupulosamente sua parte, esperava-se das divindades que retribuíssem. O Estado, dos assentos agrícolas até a grande cidade de Roma (dona de extensos territórios), assumiu essa responsabilidade em nome de toda a comunidade (SCULLARD, 1981, p.19-20). Tal como as transformações citadinas, ao longo da história de Roma e do compartilhamento de tradições entre etruscos¹⁸⁸ e latinos, a religião romana e seus ritos foram ressignificando seus parâmetros e práticas através dos calendários, da organização dos sacerdócios e, conseqüentemente, da sua ligação com o poder e a política.

Além do fundo político, os espetáculos oficiais apresentavam seu papel ritualístico e simbólico. Eram vistos, além disso, como momentos de diversão e criação de uma alegria coletiva, que se desenvolvia na combinação variável entre as regras e a liberdade. Ainda segundo a autora Ludmilla Almeida, “os espetáculos e o cerimonial são partes integrante do

¹⁸⁷ SCULLARD, Howard H. *Festival and Cerimonies of the Roman Republic*. Themes and Hudson LTD, London, 1981.

¹⁸⁸ Por exemplo, a assimilação dos aspectos antropomórficos dos deuses e deusas. Os etruscos introduziram nos romanos a ideia de deuses e deusas com forma humana, retratados em estátuas, adorados em templos e não apenas em altares ao ar livre. O mais famoso dos templos em Roma, no Capitólio, foi iniciado por Tarquínio Prisco e concluído por Tarquínio (o Soberbo). Este templo foi dedicado, no primeiro ano da República, à tríade etrusca Tínia, Uni e Menrva, que foi convertida, na forma romana, em Júpiter, Juno e Minerva (SCULLARD, 1981, p.19).

poder e da política, já que promoviam a integração da plateia reunida circunstancialmente em um mesmo espaço” (1994, p.131).

São muitas as correntes historiográficas que procuram entender o significado simbólico dos jogos e festivais na relação entre o *Princeps* e a população romana, uma vez que os imperadores empreenderam vultosos gastos na realização destas atividades. Um trabalho significativo sobre este assunto, e que representou uma quebra de paradigma,¹⁸⁹ foi a obra de Paul Veyne intitulada *Pão e Circo*. Ao fazer uma crítica ao conceito de despolitização das massas romanas, através do oferecimento de pão e circo, Veyne propôs uma noção básica chamada de evergetismo. O autor relacionou este conceito a uma longa elaboração que permaneceu ativa por todo o período helenístico, sendo assim, a um traço fundamental da cultura antiga. Veyne definiu o evergetismo como uma prática de ajuste social. Todo membro da aristocracia governante de cada cidade era levado, por uma espécie de moral de classe, a fazer doações e oferecer prazeres ao povo, isto é, estas eram atitudes que todos esperavam destes membros. Estas doações da aristocracia helenístico-romana não estariam atreladas a uma obrigação, mas sim a um mecenato espontâneo:

O dom tinha uma considerável importância quantitativa substancial; ele não se reduzia a um pequeno presente ou a uma esmola, a um remédio simbólico ou a um gesto moral. Edifícios tão característicos do gênio romano, como os anfiteatros, são ainda nos dias de hoje, o vestígio material da importância do dom; todos, ou quase todos, foram, efetivamente, oferecidos como presentes de nobres ou pelos notáveis, municipais ou provinciais. A doação também não era uma conduta de milionários ou mecenas cuja a riqueza ou idealismo os posiciona em um lugar de destaque; ela não era reservada a um Herodes Ático, ou àqueles que eram tão ricos quanto ele. Até os pobres doavam, mesmo que fosse de modo simbólico; pois, como em muitas sociedades ‘arcaicas’, oferecer presentes constituía um rito [...] (VEYNE, 2015, p.9).

Assim, seria correto afirmar que os interesses da sociedade romana estavam investidos nos jogos (VEYNE, 2015, p.). O mecanismo do evergetismo, que fazia com que notáveis gastassem largas somas de dinheiro com o deleite dos seus concidadãos, visava ostentar a condição destes indivíduos como homens públicos e patronos da cidade. Além da projeção social, o que importava era os prazeres e o prestígio que o corpo cívico como um todo, ricos e pobres se beneficiaria através do evergetismo (ZÉTOLA, 2004, p.59).

Deste modo, o trabalho de Veyne permitiu novos estudos sobre estas formas de

¹⁸⁹ Aqui nos referimos a uma concepção tradicional e já superada nos estudos sobre o tema. Esta concepção impunha que a realização dos jogos pelos imperadores romanos seria um instrumento de despolitização das massas romanas. Ou seja, atividade que objetivava controlar e dominar o público, que se entreteria com o oferecimento de alimentos e atividades lúdicas, não questionando a ordem estabelecida.

generosidade romana, principalmente no período imperial. O conceito do evergetismo foi retomado pelo autor em outras obras, uma vez que seu trabalho original passou por críticas. Uma dessas críticas foi, por exemplo, dirigida aos tipos de evergetismo expostos por Veyne (evergetismo sem obrigação formal e o evergetismo devido ao cargo público), dado que as diferenças entre eles eram difíceis de serem percebidas. Além disso, outras críticas recaíram sobre o autor pelo fato de que os estudiosos consideraram que Veyne tentou explicar este mecanismo como se ele fosse livre da lógica política (ALMEIDA apud ANDREAU; SCHMITT; SCHNAPP, 1978).¹⁹⁰

Assim, no capítulo intitulado *O Império Romano*, presente na obra *História da Vida Privada, Volume I* (2009), Veyne aprofunda a discussão sobre o tema e esclarece que dois sentimentos estavam ligados ao evergetismo: o civismo e a ostentação, sentimentos que favoreciam a confusão entre o homem público e o privado. Todos os oferecimentos ao povo seriam, pois, motivados (em proporções variáveis) por um misto de generosidade privada e obrigação pública.

Quem diz ostentação diz espontaneidade; quem diz civismo diz dever. Um dever paradoxal, esse de dar à cidade mais do que lhe é devido. Os cidadãos de um Estado moderno, que são administrados, limitam-se a pagar seus impostos e nem um centavo a mais; porém as cidades gregas (e, a seu exemplo, as romanas) tinham um princípio, ou pelo menos um ideal, mais exigente: quando podiam, tratavam os cidadãos como um partido moderno trata os militantes; estes últimos não devem medir seu zelo de acordo com uma cota, e sim fazer pela causa tudo que estiver a seu alcance. As cidades esperavam a mesma dedicação de seus cidadãos ricos (VEYNE, 1990, p.107).

A relação do benfeitor com sua cidade era física, face a face, como fora anteriormente a dos políticos da República, tomando decisões diante dos olhos do povo. Os imperadores desejam dar a impressão de que prosseguiram com esta tradição, assumindo pessoalmente em Roma este compromisso nos edifícios de entretenimento, espaço no qual a plebe vigiava a atitude do governante (VEYNE, 2009, p.108).

Zvi Yavetz também abordou a questão dos espetáculos em seu livro sobre o relacionamento do imperador e a plebe romana, intitulado *Plebs and Princeps* (1969). Essa obra estabeleceu um intenso diálogo com a obra de Veyne. Yavetz afirma que a figura do imperador cultivava sua popularidade junto à plebe pelo apoio que esta poderia lhe fornecer, atuando como

¹⁹⁰ Para saber com detalhes as críticas ao trabalho de Veyne, ver mais: ANDREAU, Jean.; SCHMITT, Pauline.; SCHNAPP, Alain. *La Method de Paul Veyne – Polémiques et Controverses*. Annales ESC. Paris, nº 2, p.307-325, Mars-Avril, 1978. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1978_num_33_2_293929. Acesso em 22 de julho de 2020.

um instrumento propagandístico. No entanto, Veyne se contrapõe a tal percepção, pois assinala que a generosidade dos imperadores não foi concebida de uma forma tão racional ou calculada. Essas formas rotineiras de benefício pretendiam ser, na verdade, exemplos concretos da generosidade pessoal do *Princeps*. Tal generosidade era exibida no grande palco da capital imperial, momento em que o imperador ostentava sua imagem, mas que também servia para induzir a plebe urbana a uma modalidade de cumprimento específico do regime imperial, que impulsionava a plebe a se sentir honrada pelos benefícios, ou seja, a se ver como uma coletividade privilegiada dentro do império.

Apesar de levarmos em conta a crítica de Veyne, ainda concordamos com Yvetz, pois acreditamos que a relação entre o *Princeps* e a Plebe, nos espetáculos, se dava muito mais no campo político do que no psicológico. Nas palavras de Yvetz: “Pois embora as plebes urbanas não fossem onipotentes, os governantes sabiam que os fracos também eram capazes de causar danos” (YVETZ, 1969, p.132). Embora o poder político de cada cidadão não fosse grande, quando as multidões se reuniam, nos circos ou nos teatros, elas expressavam seus sentimentos como um corpo coletivo; e diante de tais manifestações, nenhum governante ousava permanecer indiferente.

As reflexões de ambos os autores são importantes, uma vez que demonstram como o surgimento do imperador romano tornou-se chave principal no quadro que antes era composto pelo Senado. Não desconsideramos o papel crítico desempenhado pelo Senado, mas vemos como a continuidade entre República e Império, na cidade de Roma, especialmente no cotidiano da maioria de seus habitantes, foi significativa e não deve ser esquecida (NOREÑA, 2010, p.8-9). O advento do Principado trouxe um novo equilíbrio de poder político em Roma, a dupla republicana (plebe urbana e Senado) foi substituída por uma tríade que agora incluía o imperador.

Nessa distribuição de poder, entendemos que Augusto possuía vantagem ao controlar os recursos militares e materiais, porém seu poder com as elites e as massas demandava um equilíbrio construído por todas formas simbólicas, entre elas a efetuação de atividades lúdicas. (NOREÑA, 2010, p.9).

Os festivais de Roma podem ser divididos em: jogos regulares, geralmente realizados em homenagem a um deus particular (praticados em épocas específicas ao longo do ano) e espetáculos ocasionais, empreendidos em virtude de eventos extraordinários (*ludi magnivoltivi* para votos após vitórias, ou dedicações de templos como os *ludi ob dedicationem aedis*). Do meio para o final da era republicana, segundo Gensini Manuwald, houve um crescimento dos festivais ocasionais. Festivais não apenas criados em nome de toda a comunidade, mas

realizados por comandantes e nobres que o celebravam por razões específicas. De fato, os *ludi votivi*, prometidos pelos comandantes bem-sucedidos, foram conhecidos por casos de desacordo entre o Senado e os indivíduos que o juraram. “Isso sugere que esses jogos, especialmente, não eram apenas ligados a assuntos religiosos, mas passíveis de serem explorados para exibição pessoal” (2011, p.45).¹⁹¹

Dos variados eventos de comemoração anual, podemos estabelecer dois grandes grupos distintos: os espetáculos da era republicana que sobreviveram e os característicos do período Imperial. Dos oito principais jogos realizados no final da República, seis permaneceram: os *ludi romani*, consagrados a Júpiter; *ludi plebeii*, que atuaram como local de organização da força das massas romanas, a partir do III séc. a.C.; *ludi Cereales*, dedicado a Ceres, apresentavam uma forte conotação agrária; *ludi apollinares*, oferecido a Apolo; *ludi megalenses*, consagrados a Cibele; e *ludi florales*, também consagrados a Ceres, com o objetivo de garantir melhor fertilidade do solo. As comemorações eram diversificadas quanto às atividades, mas envolviam, em sua maioria, as representações cênicas (*ludi scaenici*) e as atividades circenses (*ludi circenses*)¹⁹² (ALMEIDA, 1994, p.68-69). Dos novos espetáculos, os principais centravam-se na figura do imperador, como os *ludi natalicii*, que comemoravam o aniversário do *Princeps* enquanto vivo; e os *ludi natalis imperii* que festejavam o aniversário de ascensão do imperador.¹⁹³

As representações cênicas foram introduzidas lentamente a partir do III a.C. na sociedade romana. Segundo Margot Berthold (2001), tanto em suas características dramáticas quanto arquitetônicas, o teatro romano é herdeiro do grego. Porém os romanos tinham um conjunto variado de tradições teatrais que exerceram uma influência considerável nos dramas posteriores. Tais apresentações possuíam muitos seguidores entusiasmados ao longo da maior parte da história de Roma, uma paixão pelo teatro que diz muito sobre sociedade romana, refletindo a vida cotidiana, a política, os costumes, os valores e preconceitos (MOORE, 2012, p. 5).

O teatro antigo teve como sua primeira língua o grego e depois foi escrito em latim, mas num latim que ia da língua falada ainda arcaica no tempo de Plauto até a língua poética, em

¹⁹¹ A exemplo, podemos citar os *ludi victoriae Sullanae* (do ditador Sula) e os *ludi victoriae Caesaris* (realizado por Júlio César).

¹⁹² Simplificando as tipologias de eventos, além das representações cênicas, havia as celebrações circenses (*ludi circenses*), que poderiam variar entre corridas equestres, combates de gladiadores (*munera gladiatoria*) e outros tipos de combate como *ludi athletici* e as formas diversas de jogos com os animais (*venationes*). Concordamos com a autora Almeida de que não se tratava de categorias distintas de espetáculos, mas tipos diversos de números espetaculares que se completavam, ao invés de disputarem a preferência da plateia (1995, p.64).

¹⁹³ Havia também as comemorações dirigidas às divindades importantes do período, como Marte, Hércules e Netuno (ALMEIDA, 1995, p. 70).

grande parte literária e artificial, dos coros inseridos por Sêneca nas suas peças. Segundo Grimal (1978), entre meados do século III (240 a.C.) e meados do século II a.C., havia a tragédia arcaica, com o primeiro dramaturgo romano, Lívio Andrônico, que escreveu as primeiras adaptações das peças gregas.¹⁹⁴ A exemplo deste último, houve também Gneu Névio¹⁹⁵, da Campânia, considerado o primeiro dramaturgo latino, criador do drama romano: *fabula praetexta* (assim nomeada por causa da vestimenta oficial dos pretores, que eram os personagens centrais) (BERTHOLD, 2001, p. 141) e o popular Quinto Ênio.

O século II a.c. gerou uma rica safra de produções dramáticas, ao longo da linha preestabelecida da *fabula praetexta* e da adaptação de temas gregos. No domínio da tragédia, a corrente de escritores iniciada por Quinto Ênio, e que passa por seu sobrinho e discípulo M. Pacúvio, oriundo de Brindisium e por Lúcio Ácio - a quem Brutos favoreceu - vai até Asínio Pólio, o ator considerado 'digno do coturno' (a bota alta da tragédia grega, agora possivelmente com uma sola que a elevava algumas polegadas), na época do imperador Augusto, chegando por fim, na era cristã, a Aneu Sêneca - cujas nove tragédias remanescentes, entretanto, não foram jamais encenadas no palco da Roma antiga (BERTHOLD, 2001, p. 142).

No mesmo período, no domínio da comédia arcaica, a distinção que se estabelece é entre o modelo grego da *fabula palliata*, cujos interpretes vestiam o *pallium*, e a *fabula togata*, brotada do colorido local romano, em que os atores portavam no palco a toga nativa. Seu principal expoente é Plauto (254 a.C./184 a.C.), nascido em Sarsina. Sua comédia se caracterizava por situações robustas, predominando elementos farsescos e chistes burlescos. "Personagens cômicos identidades trocadas, intrigas, sentimentalismos alimentam os mecanismos que conduz harmoniosamente suas comédias" (BERTHOLD, 2001, p.147). Já a comédia clássica, de acordo com Grimal (1978), foi realizada por Terêncio (190 a.C./159 a.C.).¹⁹⁶ Diferente de Plauto, que prestava atenção na conversa entre o povo e se apoiava fortemente no contraste entre ricos e pobres para suas situações cômicas, Terêncio buscava imitar o discurso da nobreza romana, com um refinamento urbano e uma perfeição formal em seus diálogos (BERTHOLD, 2001, p. 147).

Por fim, com o declínio do drama e da comédia romana, abriu-se espaço para a fábula atelana, uma espécie rústica de farsa. Sua origem remonta ao século II a.C., com os atores da

¹⁹⁴ Lívio Andrônico era da cidade de Terêncio e foi trazido a Roma como escravo, para a rica casa dos Lívios. Graças a seu dom da linguagem, o jovem grego logo foi promovido de professor particular a conselheiro educacional e cultural. Em 240 a.C., para as celebrações que se seguiram à vitória da primeira Guerra Púnica, escreveu uma tragédia e uma comédia (BERTHOLD, 2001, p. 140-141).

¹⁹⁵ Considerado o primeiro romano que mereceu ser chamado de poeta. Suas obras refletem a fê entusiasmada na República, embora também sua aguda crítica a seus elementos corruptos (BERTHOLD, 2001, p.141).

¹⁹⁶ Publius Terentius Afer, chegou a capital vindo de Cartago como escravo de Roma.

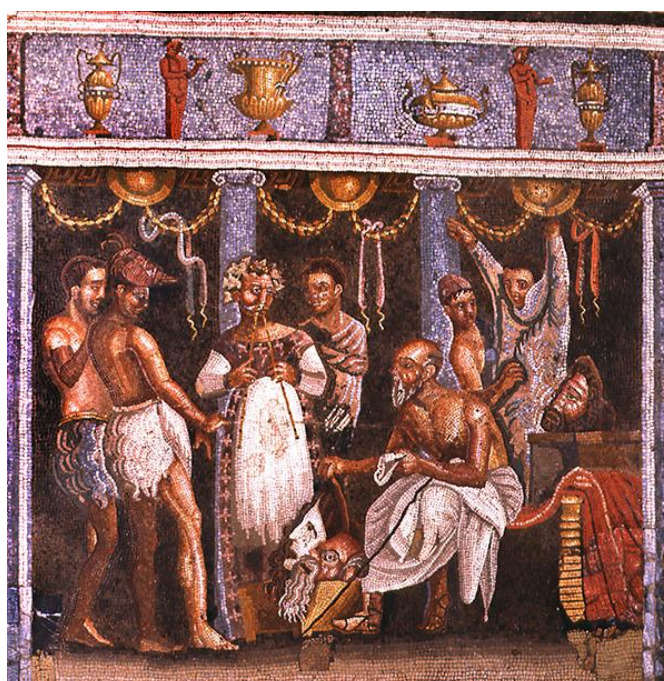
farsa popular da cidade toscana de Atela, na Campânia, que se encaminharam em bandos para o norte, em direção a Roma. “À rusticidade de suas máscaras grotescas correspondia a robusta irreverência de seus diálogos improvisados”. Porém, este estilo também perdeu espaço para os mimos e pantomimas, extremamente populares a partir do período do Imperador Augusto.

Foi durante o Império Romano que os espetáculos oficiais se multiplicaram ao longo do ano, bem como alcançaram variedade e grandiosidade em suas realizações:

No fim da República seriam cerca de setenta e sete [dias], distribuídos em cinquenta e seis de espetáculos cênicos, dezessete de várias atividades no circo e quatro de corridas equestres e banquetes. No calendário de 354 d.C., as festividades ocupavam cento e setenta e sete dias, sendo cento e um de espetáculos cênicos [...] (ALMEIDA, 1994, p.63).

Ainda na República, em tempos de mudanças e crises, os festivais foram um meio conveniente para que a elite política apresentasse a posição de Roma aos romanos e aos demais povos. Essas ocasiões poderiam abrir espaço para que as elites políticas romanas demonstrassem suas atitudes e seus ideais, bem como evidenciasse uma identidade romana ancorada na competência cultural e unidade política de Roma. Assim, as festividades romanas possuíam dimensões políticas, religiosas e culturais (MANUWALD, 2011, p.49). Assim como as festividades foram utilizadas pelas elites, Augusto também soube usar esse instrumento. O governante uniu uma nova tipologia de peças (popular entre os indivíduos de Roma) à construção de um espaço ligado à sua própria imagem.

Figura 56 – Mosaico romano demonstrando a preparação dos atores para uma peça



Fonte: Mosaico romano de Pompéia. Coleção do Museu Arqueológico de Nápoles. Disponível em: <https://www.aacollection.com/items/roman-mosaic-of-actors/>. Acesso em 06 de julho de 2020.

Figura 57 – Máscara teatral, pertencente a fachada do Teatro de Marcelo.



Fonte: Área arqueológica do Teatro de Marcelo. Arquivo pessoal.

3.3.1 A Linguagem Corporal: Pantomima e mimos

Quando nos referimos à atividade teatral do período de Augusto, percebemos a presença substancial das formas teatrais romanas caracterizadas como mimo e pantomima. Sabemos que o mimo esteve presente nas festividades romanas desde 238 a.C., relacionado às *Floralias*, festival em honra à deusa Flora, e que se tornou regular em 173 a.C. (SILVA, 2015, p. 265). Arte de rir e provocar o riso do mimo, não necessitava de nada mais do que o exercício imitativo; “sua versatilidade e sua arte da imitação em resumo, de sua *mimesis*. Mesmo o discurso era apenas um acessório” (BERTHOLD, 2001, p.162). Havia a presença de mulheres, e, em vez da utilização de máscaras, as pessoas que realizavam o mimo portavam roupas simples de homens e mulheres das ruas: farrapos. Em alguns casos, as pessoas usavam seda ou brocados quando conseguiam favores de algum patrono rico. O bobo vestia uma roupa de retalhos coloridos (*centuculus*), um chapéu pontudo (*apex*) e uma sandália baixa nos pés.

O mimo ganhou uma posição adequada no palco romano apenas quando a maioria dos outros gêneros dramáticos já estava em declínio. Os principais representantes da mímica literária latina foram: Décimo Labério e o ator Públio Siro (ambos remontam ao final período da República). Tal gênero recebeu apoio de homens como Sula e Júlio César, o que explica,

talvez, o posterior aumento da mímica, dado que ela continuou com mais força no período imperial (MANUNWALD, 2011, p. 178).

De acordo com Sabino Perea Yebénes, essa tipologia de espetáculos mímicos possuía uma estética que poderia ser qualificada como realista. Nesses espetáculos, os atores apareciam tal como eram, ao mesmo tempo em que reproduziam a linguagem do povo, repleta de metáforas de duplo sentido e palavras de baixo calão (PEREA YEBÉNES, 2004, p. 14). Os comentários realizados pelos escritos antigos posteriores (a maior parte deles cristãos) sobre os mimos foram principalmente críticos, uma vez que consideraram esse gênero baixo e vulgar. Em particular, devido ao papel das mulheres que desempenhavam o papel feminino e que, no final das peças, poderiam aparecer nuas. Famosamente, em *Ludi Florares* (55 a.C.), o público ficou envergonhado ao exigir que as atrizes mímicas se despissem, por causa da presença de Catão, o Jovem; tendo sido informado da situação, Catão deixou o teatro para que as pessoas pudessem apreciar o espetáculo conforme estavam acostumadas.¹⁹⁷

Porém, segundo Silva, se afastando de uma leitura conservadora, os mimos representam uma realidade muito mais complexa e, até certo ponto, contraditória:

Em primeiro lugar, a representação social que fazia do mundo do palco o domínio da licenciosidade, da devassidão e da desordem é justamente isso, uma representação, que não condiz em absoluto com os códigos que regiam o exercício da profissão de ator. Os mimos não são imunes às distinções hierárquicas aplicadas a outros ofícios no Império Romano, como constatamos por intermédio das inscrições tumulares dos atores e atrizes, os quais se fazem proclamar *archimimus* (chefe dos mimos) e *secundus mimus* (segundo ator em importância na companhia), informações preciosas que nos revelam a existência de uma autêntica carreira, como em qualquer outra profissão dita “honrada”. Em segundo lugar, muito embora fossem atingidos pelo estigma da *infamia*, os atores não deixavam de gozar de popularidade e prestígio junto às suas comunidades, que não hesitaram em homenageá-los (SILVA, 2015, p. 267).

O mimo parece ter tido uma forma dramática versátil e multifacetada. Sêneca, por exemplo, não diminuiu esta tipologia, ele destacou o fato de que havia muito conteúdo na publicação de Públio Siro. Ressaltou, ademais, que os temas tratados por Públio Siro eram dignos de estarem nas comédias, tragédias, ou mesmo nos tratados filosóficos.¹⁹⁸ Segundo Munuwald:

Generalizando de certa forma, pode-se concluir provisoriamente que a mímica se tornou proeminente quando o fez, porque forneceu uma combinação

¹⁹⁷ Sêneca, *Epístulas*. 97.8; Valério Máximo, 2.10.8.

¹⁹⁸ “Que quantidade de versos sagazes ele enterrou na mímica!” Sêneca, *Epístulas*. 8.8. GARANI, M.; MICHALOPOULOS, Andreas N.; PAPAIONNOU, Sophia. *Introduction: intertextuality in the philosopher Seneca*. Routledge Print, 2020.

perfeita (do ponto de vista da plateia) das duas tendências observáveis no desenvolvimento do drama na Roma republicana: mensagens significativas e elementos divertidos. Mimo forneceu entretenimento básico em um ambiente cotidiano, bem como regras morais diretas e comentários sobre questões atuais (MUNUWALD, 2001, p. 180)

Esta tipologia de apresentação, caracterizada por breves diálogos, uma mímica improvisada e frequentemente apresentada em linguagem analítica, incluía muitas gírias, fazendo com que o artista se adaptasse rapidamente ao humor e à resposta do público. Tudo isso parece demonstrar um espetáculo de fácil entendimento a todos os presentes no teatro, desde a parte superior do teatro, até os principais cidadãos sentados à frente. Uma tipologia teatral versátil, que possuía improvisação, humor e brincadeiras que influenciaram indubitavelmente os roteiristas romanos, bem como condicionaram decisivamente o gosto do público (BEACHAM, 1991, p.130).

Seu apelo popular, retratando a variedade e peculiaridade da vida cotidiana, poderia ter auxiliado no apoio político que Augusto buscava em todos os grupos romanos. De acordo com Beacham (1991, p.137), o *Princeps* reconheceu a utilidade deles, apoiando os mimos com hospitalidade e dinheiro, e aparentemente, a relevância deles, uma vez que em sua morte, ao lado de dois companheiros, questiona “se achavam que havia representado bem a farsa da vida (*mimum vitae*)” (A Vida dos Doze Césares, SUETÔNIO, p. 113).

A segunda tipologia de peças, a pantomima, se encontra associada aos nomes de Pilades e Batilo, ambos atores-dançarinos que gravitavam em torno da corte de Augusto). Os dois teriam sido responsáveis pela reestruturação dos espetáculos teatrais em Roma ao encenarem esboços extraídos de tragédias sob a forma de passos coreografados (SILVA, 2015, p.265)

A pantomima incluía vários tipos diferentes de performances, porém era caracterizada pela performance de atores solos que dançavam e personificavam famosos personagens mitológicos. Estes artistas partiam da movimentação do corpo, principalmente das mãos e dos dedos. Durante o espetáculo, os atores eram acompanhados por músicos, um cantor ou um coro. “Parte do apelo do gênero era a capacidade virtuosista do ator de pantomima de tornar-se uma vasta gama de personagens diferentes em uma rápida sucessão” (DUNCAN, 2006, p.194).

Os dançarinos da pantomima eram vistos como um tipo distinto e reconhecível de pessoas: eram artistas competitivos, atraentes, efeminados e temperamentais. Sabe-se por Dião Cássio, por exemplo, que um motim eclodiu em 14 a.C., quando um dos atores de pantomima contratado para a *Augustalia*, recusou-se a entrar no teatro e se apresentar, pois exigia que seu pagamento aumentasse. Os tribunos tiveram que solicitar uma reunião de emergência no Senado naquele mesmo dia, a fim de retirar mais fundos além do permitido (DUNCAN, 2006,

p.195)

O ator Pilades, além do óbvio apoio popular demonstrado para que fosse retirado de seu exílio, ficou conhecido por interromper suas performances para corrigir a atuação de outros atores ou corrigir as próprias reações do público. Ele abalou seu rival e ex-aluno, Hilas, que interpretava o Édipo cego, clamando: “Você está vendo! ”. Em outro momento, ao interpretar o jovem Hércules, quando os espectadores começaram a incomodá-lo por fazerem gestos inapropriados, Pilades supostamente retirou a máscara e disse: “Tolos, eu estou bancando o louco”. Segundo Duncan, não sabemos se essas histórias são historicamente precisas, mas os relatos sugerem que o público viu as pantomimas como uma tipologia marcada por artistas competitivos e provocadores (2006, p.196). Outro pantomimo popular foi o ator Batilo, contemporâneo de Pilades. Segundo as fontes antigas, Mecenas, seu patrono, nutria grande paixão pelo ator. Batilo era grego, nascido em Alexandria, e tornou-se o ídolo das damas romanas – um jovem sensível, de graça feminina, cujo número solo “Leda e o Cisne” era entusiasticamente aplaudido por sua extasiada plateia feminina¹⁹⁹ (BERTHOLD, 2001, p.164). Tais informações parecem sugerir que os pantomimos eram considerados quase como um tipo de celebridade entre a população romana, gozando de certo prestígio e popularidade.

Existia, é claro, um abismo fixado entre o palco e a audiência. Os atores estavam separados não apenas pelo espaço físico da arquitetura, mas também por um grande abismo social e legal. Aqueles presentes no palco eram literalmente considerados degradados. A lei romana definia alguns grupos de pessoas como *infames* (que não tem *fama*, ou possuem má reputação), aqueles cuja palavra não era confiável. O significado social foi a perda de *status* como cidadão respeitável, uma degradação formalmente observada pela marca do censor romano contra o nome de alguém nos papéis da cidadania. Esses grupos incluíam atores, gladiadores e prostitutas. O raciocínio cultural romano seguia uma base clara: “Como cafetões e prostitutas, os artistas públicos como atores e gladiadores vendem seus corpos para deleitar os outros, mesmo que apenas visualmente” (WIEDEMANN, 1992, 26). Desta forma, apesar de o apoio dado aos atores ter sido uma indicação da estima que a arte que eles produziam tinha entre os principais membros da sociedade (inclusive entre o imperador), a reputação moral dos dançarinos era geralmente baixa e o comportamento deles frequentemente causava escândalo (BEACHAM, p.145).

A popularidade da pantomima também pode ser explicada pelo fato de que ela envolvia a representação de assuntos mitológicos (heróis e deuses) e estava voltada aos espectadores

¹⁹⁹ Juvenal descreve um estado de frenesi sexual das matronas romanas ao assistir a dança de Batilo (6.61-70)

iletrados, por isso tinha uma construção mais simples. Se configurava, assim, de acordo com Silva, em um repertório de conhecimentos que anteriormente permaneciam, muitas das vezes, restritos às elites:

Acreditamos que a pantomima, assim como o teatro grego na fase clássica da *polis*, era um instrumento pedagógico de instrução cívica, contribuindo para a formação cultural dos habitantes dos núcleos urbanos, aqueles que tinham maiores oportunidades de assistir às *performances* teatrais (SILVA, 2015, p.264).

Queremos evidenciar que o Teatro de Marcelo reproduzia uma tipologia teatral que seguia uma ideia de pertencimento a todos que estavam presentes no espaço. A pantomima era uma forma dramática extremamente popular no período imperial e teve Augusto como o seu patrono inicial. E.J. Jory, em seu artigo *The literary evidence for the beginnings of imperial pantomime* (1981), expõe que houve precursores gregos e formas simples de pantomima anteriores na Itália, mas que foi através de atores como Pilades e Batilo que a pantomima transformou-se na forma de performance popular que a cidade de Roma conheceu. Outro ponto exposto pelo autor é que, apesar dos escritores antigos, tal como São Jerônimo, datarem a introdução da pantomima em Roma (22 a.C.²⁰⁰), a primeira grande apresentação dessa nova tipologia teatral ocorreu no Teatro de Marcelo. Vale lembrar que Augusto retomou a construção do Teatro entre 22 ou 23 a.C., e que, em 17 a.C., o espaço teatral já estava sendo utilizado.

Jory enfatiza que a declaração de Jerônimo parece ambígua e se refere apenas à inovação de Pilades: uma pantomima de Cicília, e que o ator foi o primeiro em Roma a ter um cachimbo e um coro para acompanhá-lo. Podemos sugerir, tal como autor, que a datação prevista por Jerônimo não está totalmente fechada devido às várias fases de evolução da pantomima²⁰¹. Assim, a presença dessa nova tipologia já poderia ser verificada em alguns anos anteriores e, desta forma, não seria estranho sugerir que estaria em conformidade com o uso do Teatro de Marcelo.

Por fim, não podemos deixar de mencionar a popularidade que o espaço do teatro

²⁰⁰ São Jerome cita, em 22 a.C.: *Pylades Cilex pantomimus, cum veteres ipsi canerent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praeferre fecit.*

²⁰¹ Jory demonstra, através dos divergentes relatos (Valério Máximo, Suetônio, Tito Lívio, Jerônimo, entre outros), a evolução da dança pantomímica. Segundo o autor: “uma dança imitativa muda, com acompanhamento vocal e musical, era comum no mundo grego no início do I século a.C. e era conhecida como pantomima. Uma tradição grega cresceu, possivelmente derivada dos estudiosos de Alexandria, que viram a origem dessa dança nas danças do drama. [...] A natureza dessa dança foi transformada por Batilo e Pilades, uma transformação que inclui a substituição de um coral pelo acompanhante único e um componente musical aumentado, sendo a mudança suficientemente dramática para causar uma nova criação a ser conhecida como uma tipologia italiana e a dominar o palco romano. [...] Por causa de seu sucesso sem paralelo dessa nova forma de entretenimento e da associação desses atores, ela passou a ser vista como sua criação, enquanto a rivalidade entre eles e seus estilos levou à elaboração de relatos novos e conflitantes de suas origens” (JORY, 1989, p.157).

romano evocou. A popularidade das tipologias e dos atores foi frequentemente sentida, por isso Augusto se utilizou desses sentimentos da audiência e se colocou com o responsável por fornecer essas atividades. A plateia romana e a demanda pública por entretenimento incentivaram os políticos e governantes prudentes a fornecerem o patrocínio através de apoios generosos. Além disso, Augusto utilizou um edifício popular que construiu para demonstrar um dos maiores exemplos de festividades oferecidos ao povo romano, reunindo em um único evento os aspectos políticos, culturais e religiosos romanos: os Jogos Seculares.

3.3.2 A grandiosidade e relevância política teatral: realização dos Jogos Seculares pelo *Princeps*.

Retornando de suas vitórias ao leste, Pompeu teve a satisfação de saber que Roma teria um lembrete permanente de suas realizações. O maior exemplo disso foi a construção de um grande teatro. Um palácio de entretenimento que associaria seu nome permanentemente ao prazer, o que prejudicaria a glória de quem por acaso fizesse um espetáculo lá, “Pois a beleza de um teatro era a seguinte: ele poderia ter seu próprio nome” (GREENHALGH, 1980, p. 6). Tal movimento não demorou para ser seguido por Júlio César em 46 a.C. De acordo com Cícero²⁰², além dos banquetes, espetáculos e das benfeitorias, realizados para marcar ainda mais seu sucesso e encantar a multidão, Júlio César planejou construir seu próprio teatro. Assim, com o novo Teatro de Marcelo, Augusto possuía um edifício que, apesar de não carregar o seu nome, estava ligado à sua família e à demonstração de um possível herdeiro.

Juntando-se a este quadro estava a realização dos Jogos Seculares, efetuados pelo *Princeps*. Dentro de seu projeto da restauração da República Romana, Augusto precisava, no mínimo, satisfazer três aspectos: o restabelecimento do equilíbrio entre os homens e os deuses (*pax deorum*); a garantia das liberdades individuais dos cidadãos que haviam sido rompidas durante os ciclos de guerras civis; e a reforma moral da sociedade.

A impressão que Augusto anunciava uma nova era na história dos romanos, caracterizada pelo resgate de algo bom vivido no passado, mas que há muito se perdera, provinha, como vimos desde os tempos da formação do segundo triunvirato, reforçando a paz de Brindes (outubro de 40 a.C.) com a composição de élogos de Virgílio (SILVA, 2001, p.47)

O *Princeps*, sentindo que havia garantido a paz entre as fronteiras, desejava simbolizar e reforçar a formação de sua nova era para seus concidadãos. Segundo Mamede Queiroz Dias

²⁰² Cícero, *Filípicas.*, 2.45.116

(2019, p.145), Augusto atribuiu novo sentido aos *Ludi Tarentini*²⁰³ com a organização dos seus *Ludi Saeculares*. De forma análoga aos *Ludi Tarentini*, seriam organizados sacrifícios e jogos associados aos deuses do submundo, porém os Jogos augustanos procuraram preservar aquela identidade gentilícia relacionada aos cultos mais ancestrais da *urbs*, mantendo os sacrifícios na região do Tarento.²⁰⁴

Com o intuito de associar os seus Jogos com precedentes republicanos, Augusto produziu uma nova cronologia para a sua realização. À época, dois movimentos distintos funcionaram de forma coordenada para a organização dos *Ludi Saeculares*: 1) a retórica do *saeculum augustano* como representante de uma nova era; 2) a vinculação dos Jogos com o passado republicano (DIAS, 2019, p.145).

Para Michael Lipka, em seu texto intitulado *A Test Case: The Secular Games of 17 B.C.* (2019), quando Augusto decidiu organizar os Jogos, em 17 a.C., um dos seus motivos era, sem dúvida, o desejo de marcar o fim de décadas da guerra civil e o início de uma nova era de paz e prosperidade. Ele poderia ter feito isso estabelecendo um novo foco temporal na mesma linha que Sula e César haviam estabelecido os *Ludi Victoriae Sullae* e *Ludi Victoriae Caesaris* em 81 a.C. e 46 a.C., respectivamente. Mas o foco conceitual que Augusto tinha em mente era diferente. Enquanto Sula e César pretendiam marcar suas próprias conquistas e, por extensão, a de seus *gens* e sua fundadora, Vênus, Augusto queria sinalizar uma nova era. Enquanto o quadro de ação de Sula e César foram as Guerras Civis, a perspectiva de Augusto era a história romana em sua totalidade (2009, p. 149).

A primeira alteração dos *Ludi Tarentini*, além do novo cálculo para o *saeculum* com o intervalo de 110 anos, foi a substituição dos sacrifícios noturnos das deusas Dis e Proserpina, para as seguintes divindades: as Parcas/Moiras (divindades que dirigiam o destino e a propriedade dos homens), a Ilítia (divindades gregas que presidiam o nascimento) e a Terra Mater. A segunda modificação foi o acréscimo dos sacrifícios diurnos ao período de três dias de festividades, momento em que eram realizadas oferendas aos deuses Júpiter, Juno, Apolo e Diana (SOUZA, 2013, p.34).

²⁰³ Sob a autoridade de um oráculo sibilino, em um momento crítico das Guerras Púnicas, em 249 a.C., foram organizados sacrifícios e jogos em Tarento, um espaço aberto no Campo de Marte, perto do rio Tibre, aos deuses do submundo: Dis e Proserpina. A cerimônia seria repetida a cada cem anos, razão para que os *Ludi Tarentini* fossem posteriormente chamados de *Ludi Saeculares*. A celebração seguinte ocorreu em 146 a.C. (razão do adiamento é desconhecida) (WAGENYOORT, 1956, p. 13).

²⁰⁴ Ainda havia semelhanças entre as cerimônias: além do uso da região do Tarento, havia a consulta com o oráculo sibilino, sacrifícios noturnos e a realização de hinos, e, por fim, a duração dos Jogos, que era presumidamente um período de três dias (LIPKA, 2009, p.149).

Os Jogos foram celebrados entre 31 de maio e 3 de junho, e envolveram diversos sacrifícios durante três dias e três noites. Nas comemorações, celebraram-se jogos cênicos e circenses, banquetes em honra a Juno e Diana, organizados por cento e dez matronas romanas escolhidas pelo Colégio dos Quinze. No último dia da festividade, após a realização dos sacrifícios, uma procissão partia do monte Palatino para o Capitólio e, em seguida, de volta ao Palatino, onde um coro de jovens, composto por 27 meninos e 27 meninas, entoavam, provavelmente divididos em dois grupos, o Cântico Secular composto por Horácio (SILVA; OTTO, 2016, p.53).

Um ponto a se ressaltar é a presença da figura de Augusto. O *Princeps* oferece sozinho os sacrifícios noturnos, e foi o primeiro a oferecer aos deuses Júpiter, Apolo e Diana, com o apoio de Agripa. De acordo com a *Acta* dos Jogos Seculares de Augusto²⁰⁵, que revela as prescrições dos oráculos: “Em primeiro de Junho, sob o Capitolino, o imperador César Augusto imolou, ele próprio, um touro para Júpiter Ótimo Máximo e, no mesmo lugar, Marco Agripa sacrificou outro touro.”²⁰⁶

Ainda segundo a Ata dos Jogos, as cerimônias contaram com a distribuição de materiais de purificação (*suffimenta*) para o povo por meio dos *quindecimvir*. Zósimo, um historiador da língua grega, ativo no final do século V d.C., disse: “Na temporada do verão, vários dias antes das celebrações, o Colégio dos Quinze ficava no monte Capitolino e no templo do Palatino, e distribuía objetos com os quais as oferendas deviam ser purificadas”.²⁰⁷ Um moeda, lançada um ano após a realização dos Jogos Seculares evidencia a distribuição dos materiais de purificação por Augusto. Ela demonstra, no anverso, a cabeça de Augusto, uma coroa de louros e a seguinte legenda: IMP CAESAR TR POT IIX (*tribunicia potestas* de Augusto pela 8ª vez). No verso, mostra a régua sentada em um estrado marcado com LVD.S e a distribuição dos materiais purificadores em um recipiente a frente dos dois sujeitos que estavam próximos a Augusto. A cena é legendada por AVG SVF P, i.e *Augustus suffimenta populo (distribuit)* – Augusto distribuía a *suffimenta* para o povo (ZUBIACZYK, 2016, p. 238) (Fig. 58).

²⁰⁵ Inscrição, encontrada em fragmentos, que estabelece o programa diário para os jogos, elaborado pela junta sacerdotal encarregada de detalhes do local, data e hora de cada evento. Partes significativas da Ata dos Jogos inclui discussões senatoriais em torno dos preparativos para as festividades, resumos de orações, sacrifícios e outros ritos para cada dia da celebração e a lista dos membros do Conselho dos Quinze (*quindecimvir*), responsáveis pelos jogos. Edições e comentários mais recentes sobre a Ata de 17 a.C. foram compostos por Pighi (1965), Moretti (1985) e Schnegg-Köhler (2002)

²⁰⁶ *Augustan Acta* 103–104; Schnegg-Köhler 2002, 36.

²⁰⁷ Zósimo, *História Nova*, 2.5.1.

Figura 58 – Moeda dos Jogos Seculares



Fonte: ZUBIACZYK, Monika Anna. *The Ritual of Sacrifice and Entertainment. Representations of the Roman Ludi Saeculares in Coinage*. Revista Emblema, 22, 2016, p. 321-352. ISSN 1137-1056.

Além disso, havia também a prática de *acceptio fragum*, momento em que frutos frescos eram coletados. As pessoas os depositavam em frente aos templos de: Júpiter Capitolino e Júpiter Tonante, Apolo (no monte Palatino) e Diana (no monte Aventino) (ZUBIACZYK, 2016, p.239). Cordeiros e cabras pretos eram sacrificados às Moiras e uma porca grávida preta à Terra Mater. Enquanto isso, louvores a Júpiter e Juno eram realizados no templo do Capitolino, cujas ofertas sacrificiais ocorriam por meio de gados brancos. Apolo e Diana recebiam vinte e sete bolos cada, sendo as oferendas carregadas por crianças. Hinos também eram cantados por crianças, tanto no templo de Júpiter e Juno (no Capitolino), quanto no templo de Apolo (no Palatino) (DIAS, 2019, p.141-142).

As apresentações no palco já eram realizadas na primeira noite dos jogos²⁰⁸ e todos os detalhes dos eventos estavam previstos. Depois dos três dias e das três noites de sacrifícios, as duas semanas de *ludi honorarii* começavam. Incluíam apresentações teatrais gregas e romanas, exibição de cavaleiros e acrobatas, corrida de carruagens, além de combate entre animais selvagens e o Jogo de Troia (*Lusus Troiae*)²⁰⁹. Os jogos atraíam multidões por causa de sua natureza extraordinária, representavam também a possibilidade da experiência com o elemento exótico (ZUBIACZYK, 2016, p.246). Dião Cássio cita que o próprio neto de Augusto estava presente na participação dos jogos equestres (*luso Troiae*) e que seiscentas bestas selvagens da África foram mortas para o espetáculo.²¹⁰

²⁰⁸ *Augustan Acta*. 100-101, Schnegg-Köhler 2002, 36.

²⁰⁹ Desfile e exercício paramilitar realizado por jovens equestres de Roma. Uma mistura de culto, esporte e política, *Lusus Troiae* era frequentemente realizado em associação aos grandes eventos do governo romano, incluindo triunfos militares, dedicações a templos e funerais imperiais. Ver mais: *Lusus Troiae*. In: BAGNALL, Roger. S., et al., eds. *The encyclopedia of ancient history*. Vol. 1. Wiley-Blackwell, 2013.

²¹⁰ Dião Cássio, *História Romana*, LIV, 26.

Segundo Hazel Dodge os locais de entretenimento podiam ser multifuncionais e polivalentes. Por exemplo, o circo era normalmente considerado um local para corrida de carros, mas também se tornou local preferido para a realização de grandes caçadas e exibição de animais, embora estas últimas atividades fossem mais comumente realizadas no anfiteatro. Outro autor antigo, Plínio, diz que o Teatro de Marcelo foi palco da exibição de caçadas, além de ter sido espaço de demonstração, pela primeira vez ao público romano, de um tigre (2014, p. 282).

A realização dos Jogos Seculares no Teatro de Marcelo, edifício cuja construção nem tinha sido finalizada, parece demonstrar a necessidade sentida por Augusto de ligar seu nome e sua presença a um monumento que incorporava, ao mesmo tempo, os aspectos religiosos das festividades e a magnificência urbanística. Além da estrutura, a realização de inscrições bem colocadas em locais de entretenimento, onde o público podia passar o dia inteiro, receberam atenção garantida. Silvia Orlandi, em seu artigo *Un'iscrizione monumentale dell'area del Teatro di Marcello*, propõe que a inscrição presente em uma grande peça de mármore retirada do Campo de Marte (até então despercebida), se refere a uma dedicatória de Augusto ao seu herdeiro morto. Orlandi destaca que “de fato, se há uma coisa que podemos ter certeza, é precisamente que o devoto era um imperador, ou, pelo menos, um membro da sua família” (2005, p.203). Essas inscrições, seguramente, parecem ser a terceira em grandeza das letras (42 a 44 cm), entre todas as epigrafias de Roma, após a dedicação ao Parthenon, com as letras de 70 cm e a da reconstrução tiberiana do campo de *Castor e Pólux*, cuja maioria atinge 53 cm. Orlandi argumenta que qualquer pessoa que não estivesse de algum modo ligada à família imperial não teria a honra de fixar seu nome em um monumento com letras de grandeza semelhante (2005, p. 204).

De acordo com Orlandi e todos os estudiosos que lidaram com este assunto, tais como: Paul Zanker, Geza Alföldy, não há dúvidas de que foi Imperador Augusto quem primeiro entendeu o potencial de propaganda inerente a esse tipo particular de capitel epigráfico, no qual os componentes puramente visuais (dimensões, materiais, cores) tiveram um papel fundamental, tanto em relação ao conteúdo como no que diz respeito à transmissão da mensagem ao receptor do texto. Através das reflexões de Geza Alföldy, a autora Orlandi defende que as características da presente paleografia²¹¹ se enquadram precisamente nesse início do período imperial (Fig.59).

²¹¹ Letras planas e largas, com sinais de pontuação em forma de triângulo com o vértice virado um para outro (Fig.59).

Figura 59 – Fragmento da inscrição monumental do Teatro de Marcelo



Fonte: ORLANDI, Silvia. Un'iscrizione monumentale dell'area del Teatro di Marcello. Contributi all'Epigrafia D'Età Augustea – Actes de la XIII rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, a cura di Gifranco Paci, 2005, p. 209.

Desta forma, a inscrição com os nomes de Marcelo e Augusto em letras grandes provavelmente foi exibida em um ponto específico do Campo de Marte. Não é exagero dizer que cada pedra foi concebida e criada com o objetivo preciso de honrar a entidade, as virtudes e a família de Augusto (2005, p. 210-211). Através da comparação com a inscrição encontrada no Mausoléu de Augusto, onde Marcelo foi enterrado junto com sua mãe (Otávia), poderia ser proposta uma integração desse tipo:

Figura 60 – Inscrição do Teatro de Marcelo: hipótese de reconstrução



Fonte: Un'iscrizione monumentale dell'area del Teatro di Marcello. Contributi all'Epigrafia D'Età Augustea – Actes de la XIII rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, a cura di Gifranco Paci, 2005, p. 207.

Ou seja, falar do teatro como um mero lugar onde ocorriam performances cênicas

significa apresentar uma visão restrita de tal espaço. São elementos essenciais para se captar os fenômenos da política e da ideologia imperiais, bem como de suas formas de expressão: as manifestações cerimoniais, a reflexão que elas geraram em certos circuitos urbanos, o papel desempenhado pelas elites municipais na consolidação e no desenvolvimento do poder do culto imperial nas províncias (algo não exposto aqui).

Percebemos, assim, que imperador fazia uso desses momentos (e espaços) festivos para se colocar como modelo de: generosidade, ao promover distribuições de dinheiro ou alimentos; de força, ao ser aclamado pelas legiões e pela plebe urbana de Roma; e do pontificado, ao realizar importantes ritos religiosos (jogos, peças teatrais, danças), responsáveis por garantir a proteção das divindades e a prosperidade do Império (GONÇALVES, 2002, p.17).

Toda a preparação (que envolvia realização de ritos, hinos e de atividades de entretenimento) congregava a participação de muitos indivíduos provenientes de todas as camadas da população. Era possível verificar a presença de mulheres e crianças no coro, oriundas de famílias das elites senatoriais e, de acordo com Monika Anna Kubiacyk (2012), a presença de aparições nos preparativos: “Os cavaleiros andavam por toda a parte para incentivar a todos a participarem das observâncias em homenagem a deusa [?] ²¹², uma celebração que nunca haviam visto nem jamais veriam”.²¹³ A multidão de frequentadores podia observar a magnificência dos novos prédios construídos pelo *Princeps* movimentando-se entre os locais onde eram realizados os rituais e pelos edifícios que sediavam os jogos.

A posição e construção do Teatro de Marcelo, bem como sua importância para os Jogos Seculares são aspectos que igualmente merecem destaque. Matthew Nicolls, a partir do gerenciamento de modelos tridimensionais dos monumentos da cidade de Roma, o *Virtual Rome*, demonstra que o uso de tal material digital nos traz aspectos de natureza editável, flexível, navegável, transmissível e compartilhado. Consideramos esse tipo de estudo uma maneira útil de apresentar o passado, juntamente com métodos mais tradicionais, pois trata-se de uma ferramenta capaz de ampliar as nossas percepções sobre os edifícios antigos e, consequentemente, aumentar nossas chances de captar o significado que tiveram para aqueles que o visitaram.

O modelo tridimensional do Teatro de Marcelo, por exemplo, nos auxilia a ver com mais detalhes as rotas da cidade antiga, as linhas de visão e iluminação. O modelo nos possibilita observar como o palco do teatro era iluminado em diferentes momentos do dia. O que nos ajuda a entender como foram organizadas as atividades teatrais neste edifício em um dos eventos mais importantes do *Princeps*, os Jogos Seculares.

²¹² Deusa desconhecida.

²¹³ Zózimo, 2. 5.

Sobre a rota, sabemos que o destino da procissão, que ocorria no terceiro e último dia, era o Capitólio. Assim, traçando uma rota da área de Tarento, onde aconteciam as cerimônias e sacrifícios, até o destino, percebemos como isso evidenciava os edifícios construídos pelo Imperador Augusto. Ao longo da rota, os espectadores teriam experimentado o espaço de Augusto no Circo Flamínio, com o pórtico de Otávia à esquerda, e encerravam o percurso com a vista do Teatro de Marcelo. É possível, até mesmo, olhar a colina do Capitólio e seus templos, demonstrando o objetivo final da procissão.²¹⁴

Figura 61 – Percepção do espectador sobre Teatro de Marcelo (área do Circo Flamínio) durante a rota.



Fonte: *Virtual Rome* disponível no curso online do Prof.º Matthew Nicolls, nomeado *Rome: a Virtual Tour of Ancient City*. O curso é disponível gratuitamente apenas em alguns períodos pelo site *FutureLearn*. Disponível em: <https://www.futurelearn.com/courses/rome>. Acesso em 10 de julho de 2020.

Como já citamos²¹⁵ segundo a Ata de Jogos, que estabelecia o programa diário dos jogos, com detalhes do local, data e hora de cada evento, as atividades do Teatro de Marcelo durante os jogos eram realizadas, provavelmente, entre as 8 horas ou 9h30 da manhã.²¹⁶ Este ponto, segundo Nicolls, nos permite investigar como os planejadores dos Jogos aproveitaram

²¹⁴ Já comentamos, no capítulo 2.3, sobre o processo da procissão triunfal e a importância política deste acontecimento para o *Princeps*.

²¹⁵ Informação citada na página 163.

²¹⁶ Ver citação da Ata na página 163.

particularmente o sol do verão. Os Jogos eram realizados no início de junho, com eventos começando (como era comum no mundo antigo) logo após o nascer do sol. Quando os espectadores chegavam ao novo Teatro de Marcelo, já passava das oito e quinze da manhã. Assim, o Teatro de Marcelo é, exclusivamente, o único teatro em Roma, entre os três, cujo palco é orientado para o nordeste; os outros locais dos Jogos apontam para oeste (Fig.62). Segundo Nicolls, com a ajuda do assistente de pesquisa de graduação da UROP, Ed Howkins:

[...] o palco [do Teatro de Marcelo] teria sido perfeitamente iluminado exatamente durante o período em que as peças foram realizadas ali, com o sol brilhando nos atores e não nos rostos dos espectadores. Parece que os arquitetos de teatro de Augusto criaram um local destinado especialmente para apresentações matinais, e que seus planejadores de jogos responderam a isso, garantindo que o entretenimento de cada dia culminasse no esplêndido novo teatro exatamente no momento em que era mais perfeitamente iluminado – e além disso, sutilmente nos lembramos que o reinado de Augusto e a contínua prosperidade de Roma foram, como implicavam as orações pelos Jogos, ordenados cosmicamente e favorecidos pelo céu (NICOLLS, 2012).²¹⁷

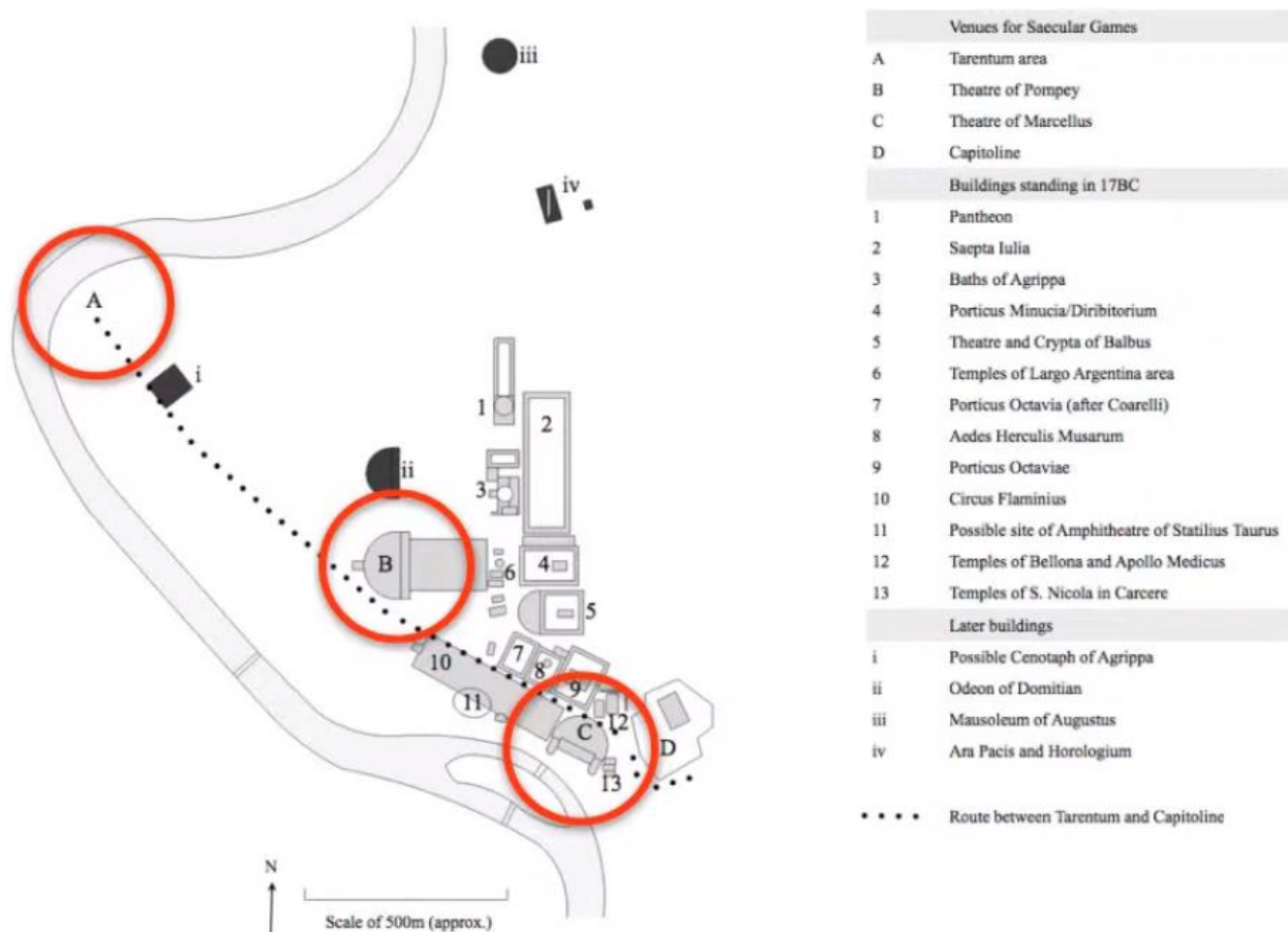
Assim, juntando o texto da inscrição com o material tridimensional, podemos observar pela imagem (Fig.63) como o período das 9 horas da manhã era o momento ideal para o uso da iluminação do palco. Devemos nos lembrar da passagem em que Vitrúvio relata a exposição do calor sobre os corpos presentes no teatro e como este ponto deveria ser levado em conta quando o edifício fosse construído (*De Arch.*, Livro V, 3, 2-3).²¹⁸

Segundo Nicolls, provavelmente os organizadores dos jogos estavam tentando contornar esse problema ao realizarem os eventos o mais cedo possível. O programa do dia começava logo após o amanhecer, mas isso criava o seguinte problema: no teatro de Pompeu, que apontava para o leste, o sol nascente chegava aos olhos de todos; já no teatro de Marcelo, a sudoeste, o sol iluminava o palco. Todos os eventos formais foram encerrados por volta das 9h30 da manhã, para que o dia não ficasse insuportavelmente quente para os espectadores.

²¹⁷ NICOLLS, Mathew; HOWKING, Ed. Roman fragments and digital modelling shed light on urban spectacle. *Connecting Research: The Forum, News and events about world-class research at University of Reading*. Mar., 2012. Disponível em <http://blogs.reading.ac.uk/the-forum/2012/03/09/roman-fragments-and-digital-modelling-shed-light-on-urban-spectacle/>. Acesso em 21 de julho de 2020.

²¹⁸ Ver citação na página 163. Nos horários atuais, a segunda hora do dia seria, mais ou menos, entre as 6 e 7 horas da manhã, a terceira hora do dia aconteceria entre as 7 e 8h15 da manhã, e a quarta hora do dia seria entre as 8h15 e 9h30 da manhã. Informações retiradas da Palestra online 3D Workshop: Matthew Nicolls, Virtual Rome, Realizado pela página do Youtube Sunoikisis DC. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b9M89RnZ6hs&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0D9LJjwyZJS_2QmdUQvgGh1JOoc2yVm2YbgfE_XykvMLtEScGI8cGbnP. Acesso em 21 de julho de 2020.

Figura 62 – Rota entre *Tarentum* e o Capitólio (pontilhado) A. Área de *Tarentum* B. Orientação do Teatro de Pompeu, C. Orientação Teatro de Marcelo

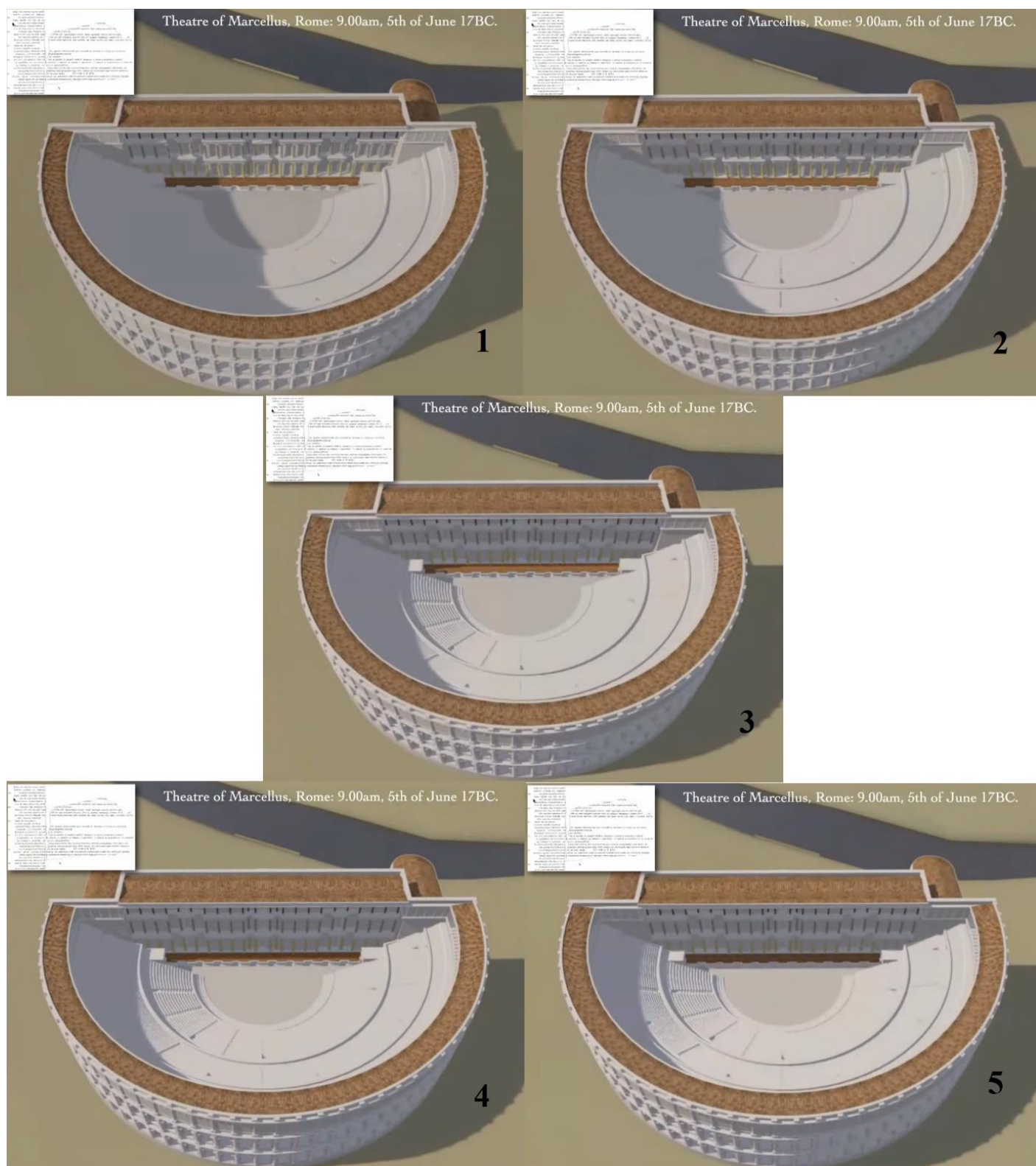


Fonte: Palestra online *3D Workshop: Matthew Nicolls, Virtual Rome*, realizado pela Página do Youtube *Sunoikisis DC*.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=b9M89RnZ6hs&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0D9LJJwyZJS_2QmdUQvgGh1JOoc2yVm2YbgfE_XykvMLtEScGI8cGbnP0. Acesso em 21 de julho de 2020.

Figura 63 – Movimentação da iluminação no palco durante a realização das atividades no Teatro de Marcelo. Numeração 66.1 indica o início das atividades, e numeração 66.2 e 66.3 demonstrando a melhor exposição do sol no palco. Numeração 66.4 e 66.5 indicariam o encerramento das atividades.



Fonte: Palestra online *3D Workshop*: Matthew Nicolls, *Virtual Rome*, realizado pela Página do Youtube *Sunoikisis DC*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=b9M89RnZ6hs&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0D9LJJwyZJS_2QmdUQvgGh1JOoc2yVm2YbgfE_XykvMLtEScGI8cGbnP0. Acesso em 21 de julho de 2020.

Augusto soube compreender a relevância do cenário da cidade e do oferecimento de atividades religiosas e lúdicas ao povo para a exaltação de sua imagem. Ele combinou a cultura literária proveniente dessas atividades com gestos populares que o aproximavam da população romana. Concordamos com Guarinello, quando este destaca em *Festa, Trabalho, Cotidiano* (2001), que as realizações de atos festivos significavam uma ação coletiva de afetos e emoções em torno de algo que era celebrado e comemorado, cujo produto principal era a simbolização da unidade dos participantes na esfera de determinada memória (2001, p. 972-974). Os Jogos Seculares poderiam ser categorizados como um ponto de confluência das ações sociais, cujo fim era a própria reunião ativa de seus participantes. Assim, concluímos que a realização dos Jogos Seculares foi um instrumento que reforçou a ideia de estabilidade dos valores republicanos que Augusto queria demonstrar. Ademais, o *Princeps* reforçava o poder imperial através de eventos essenciais para a vida cívica. A construção deste edifício público (que além de ter carregado o nome de Augusto, o nome de sua família e de sua ancestralidade com o divino Júlio César), representou a edificação de um espaço extremamente popular entre os romanos, fossem eles oriundos das elites, ou da heterogênea massa romana. Para mais, o espaço interno do Teatro de Marcelo e de seu contexto dentro da *Urbs* e dos Jogos Seculares se tornou parte de uma forte imagem urbanística utilizada por Augusto. O *Princeps* se conectava a uma rede de sociabilidade romana através das atividades do cotidiano, por meio das quais o governante participava, integrava e se expressava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos nesta pesquisa compreender a relação entre a construção do Teatro de Marcelo, de seu espaço cívico como um local permeado de significados, e a busca de Augusto por legitimar seu lugar como novo governante de Roma. Ou seja, tivemos o fito de analisar em que medida essa construção pode ser vista como um tipo de instrumento político largamente utilizado pelo *Princeps* para a edificação de seu poder. Caio Júlio César, após vencer Marco Antônio e Cleópatra, colocou-se no papel de restaurador da República, retomando supostos valores tradicionais da *Res Publica* que haviam se perdido no contexto de disputas do I séc. a.C. Assim, apesar de os romanos e o próprio Imperador não perceberem, naquele momento, estava sendo construído por Augusto um novo tipo de governo que conduziria à formação do que conhecemos como Principado.

Partindo de um projeto que estivera inicialmente relacionado a Júlio César (seu pai adotivo), Augusto colocou-se à frente da construção de um teatro de grandes proporções. Um espaço público que proporcionou ao *Princeps*, de certa forma, uma ponte de acesso direto, em termos políticos, aos diferentes grupos sociais de Roma. Grupos que, com maior ou menor importância, se tornaram essenciais para constituir a fronteira entre República e Principado. Lançando mão do uso da propaganda desde o início de sua carreira política, Augusto conseguiu construir uma imagem que foi utilizada como exemplo de virtude e liderança por seus sucessores.

Ao longo desta pesquisa, procuramos evidenciar três pontos essenciais do Teatro de Marcelo que auxiliaram Augusto na construção de seu novo governo, a partir da ótica do indivíduo atrelado ao espaço; um espaço que também é conectado aos objetos, sentidos, expressões culturais, às ideias e práticas de poder. Assim, um primeiro ponto que destacamos foi a inovação arquitetônica do edifício e como ela impactou na presença do público romano. Através de uma análise conjunta dos elementos arqueológicos e da planta tridimensional do Teatro de Marcelo, percebemos a relevância dada à construção do teatro e como seu modelo teatral foi posteriormente repetido durante o Império.

Vimos que a estrutura interna do edifício possuía novas salas de articulação interna que permitiam melhor acesso, circulação e distribuição dos espectadores. Percebemos como os variados grupos, quer dizer, a rede de sociabilidade dentro do Teatro de Marcelo foi incorporada a uma evolução da estrutura arquitetônica teatral romana. Os espectadores, apesar de possuírem diferenciações hierárquicas que insidiam sobre a locomoção, conforto dos assentos, elementos acústicos e visuais, se encontravam em um novo sistema funcional de circulação, sistema que

maximizava a movimentação do público. É possível que a sociabilidade dentro do teatro ratificasse estes aspectos. Ainda que a hierarquia social romana pudesse ser mais fortemente visualizada, este monumento permitia um amplo acesso a todas as camadas da população. Não obstante cada espectador estivesse envolto por um estrito controle social dentro do teatro, com seus lugares demarcados e forçosamente alocados num mesmo grupo, em algum momento, deslocando-se pelas várias baias, as diversas camadas da sociedade podiam se esbarrar. Dessa forma, o teatro poderia significar um espaço da maioria. Aqui reiteramos as noções de sociabilidade, isto é, de indissociabilidade entre a organização da espacialidade e os variados grupos que sobre ela atuam. Seguindo os parâmetros de Amos Rapoport (1982), notamos como o ambiente construído comunica a identidade, o contexto e os códigos de compartilhamento de uma sociedade.

Sobre o processo construtivo, a utilização de técnicas inovadoras de construção e de materiais mais resistentes demonstram os esforços arquitetônicos empregados na edificação do Teatro. A pozolana, principal material usado no teatro, permitiu aumentar a resistência, a compressão e diminuir a absorção d'água (efeito importante, uma vez que o teatro ficava posicionado perto do rio Tibre), aumentando a durabilidade do edifício. A implementação deste material foi vista principalmente a partir do início do Principado, sugerindo que o Teatro de Marcelo foi um dos primeiros exemplos de edifícios construídos a utilizá-lo.

Ao adentrarmos na confluência entre o espaço teatral romano e os indivíduos, recorreremos, além da planta tridimensional, à análise e às reflexões de um importante arquiteto romano, Vitrúvio, cuja obra *Tratado de Arquitetura* chegou quase completa aos nossos dias. Neste momento de efervescência política e de fomento à edificação de obras, o projeto de urbanização efetuado pelo *Princeps* chamou a atenção deste arquiteto. Vitruvius, ao discorrer sobre a arquitetura romana, abordou inúmeros assuntos, indicando processos inerentes à construção de teatros romanos. E, apesar das problemáticas expostas sobre a real utilização das normas vitruvianas nos edifícios do período de Augusto, percebemos que Vitruvius desenvolveu interessantes conceitos a respeito da utilização e do entendimento do espaço teatral. Ele destacou a localização em que o teatro romano devia ser construído e como este ponto estava conectado à presença do público nos edifícios de entretenimento. Em seu livro sobre a arquitetura pública, grande parte do tema sobre a construção de teatros romanos está associado a acústica, evidenciando a importância atribuída pelo arquiteto para que todos dentro do teatro ouvissem os espetáculos da melhor forma possível.

Para além de suas contribuições em relação ao desenvolvimento dos conceitos arquitetônicos, Vitruvius é uma valiosa fonte, pois tentou ligar-se à intensa transformação urbana

articulada pelo *Princeps*, dedicando *De Architectura* a Augusto. Defendemos a ideia de que quando a arquitetura estava em foco e se tornava, mais do que nunca, uma verdadeira ferramenta política, Vitruvius considerou a necessidade de fornecer, de acordo com o serviço que assumiu por toda a vida, um arquivo mais completo possível. Esta conexão entre o Imperador e Vitruvius nos demonstra que o *De Architectura* foi moldado pela ideologia do Principado.

Um segundo ponto que elencamos, ligado à construção do Teatro e à sua utilização para a legitimação do *Princeps*, foi a localização geral deste edifício de entretenimento na *Urbs*. Dito de outro modo, procuramos compreender como o monumento estava inserido em um contexto maior das transformações urbanísticas realizadas pelo Imperador e dos significados simbólicos do Campo de Marte (localidade do teatro) para os cidadãos romanos. Entendemos que, apesar da construção ter tido inicialmente o impulso de Júlio César e de ter sido retomada por Augusto com a finalidade de se conectar à figura de seu pai adotivo, outras questões estiveram relacionadas à construção deste monumento.

Entre os elementos que ressaltamos para a escolha desta importante região, o Campo de Marte, podemos citar seus aspectos ancestrais, dado que foi um espaço dedicado à realização de inúmeras cerimônias relacionadas à fundação da cidade de Roma. Seu nome é proveniente do mito de fundação de Roma, uma vez que os irmãos Rômulo e Remo foram atirados ao rio Tibre, que corria na fronteira ocidental do que tornar-se-ia o Campo de Marte. Soma-se a isso, sua localização ter sido permeada pelas construções de inúmeros templos ao longo do período republicano, como o Largo Argentina, e usada como mercados temporários e reuniões públicas. No mesmo local em que posteriormente seria realizada a construção do Teatro de Marcelo, foram edificadas teatros temporários para celebrar o *Ludi Apollinares*, jogos anuais preparados em honra ao deus Apolo. A construção do teatro-pórtico de Pompeu, efetuada no Campo de Marte, deu um novo significado à tipologia de edifícios em Roma, determinada pelas imposições do Senado ao longo da República

Assim, observamos que houve um olhar criterioso por parte de Augusto ao escolher o local da construção do teatro. Todos estes elementos, se encaixavam no ideal que Augusto buscou consolidar e colocavam ênfase na sua mensagem de poder, bem como na sua figura como bom *Princeps*. Procurando reunir esses elementos, ligando-os a si, Augusto edificou o Campo de Marte quase como uma vitrine da arquitetura imperial e da manifestação física da preeminência de Roma. Júlio César já havia demonstrado a intenção de construir uma imagem imperial, com a criação de um sentimento público favorável, do qual emanava glória, clemência e fama. E Augusto, de certa forma, seguiu os passos de seu pai adotivo se embasando no uso da arquitetura para se favorecer da opinião pública. Imperadores posteriores buscaram manter tal

preceito ao construírem monumentos públicos e privados que fossem integrados às suas políticas de governo. E foi através de Augusto, com um grande programa urbanístico, que tal segmento se formou como um modelo que, definitivamente, entrou no processo ritualístico e cultural, transformando Roma, por um longo período, na cidade digna da capital do Império.

Apesar das limitações do espaço em que o teatro foi construído, Augusto procurou a melhor perspectiva para todas os detalhes que circundavam o novo prédio. Através da análise do espaço circundante ao Teatro, além da criação de uma praça cívica organizada, percebemos a inovação arquitetônica aplicada na área. Como resultado, um teatro grandioso foi construído, cercado por outros monumentos e espaços nobres como o Circo Flamínio, o Templo de Apolo, o Pórtico de Otávia, entre outros. Mais um aspecto que evidenciou a importância desta área para os romanos e para o *Princeps* foi a realização de procissões triunfais no período da República neste espaço específico. As procissões partiam da área sagrada conhecida como *Tarentum*, seguiam pela estrada que foi denominada Via Triunfal até o Circo Flamínio e Fórum Holitário; e posteriormente, seguiam até as portas da cidade.

Percebemos que estes atos triunfais, acompanhados de uma suntuosa cenografia, intensificavam a experiência coletiva e envolviam emocionalmente seus espectadores, além de se associarem a um espetáculo monumental. Uma cerimônia em que o *Princeps* poderia demonstrar sua grandeza e compartilhar sua glória conquistada com a sociedade presente. A propósito disso, através de discussões historiográficas, evidenciamos como o Teatro de Marcelo se tornou um ponto principal da procissão triunfal após a sua construção. Trabalhando com a hipótese de que essa procissão passava pelo palco do Teatro, pudemos perceber como Augusto fixou sua imagem e a de sua família a estas cerimônias triunfantes, ao juntar a este quadro festivo o aspecto monumental do teatro.

Um último ponto, de certa forma, o mais importante de nossa pesquisa, é a sociabilidade presente no teatro. Procuramos nos afastar de concepções que defendem uma monarquia disfarçada de Augusto, ou de ideias que evoquem um total destaque para a figura do *Princeps* como único autor da formação desse novo governo. Entendemos que o poder político presente na sociedade romana não foi somente composto por figuras históricas que instauraram e manobraram certas ideias ou ações. Complementando Paulo Martins (2011, p.36), não nos basta averiguar ou constatar os poderes de Augusto, mas observar como esse poder atingiu todo o corpo social de forma equânime.

Além de apresentarmos uma historiografia que discute a noção de poder e legitimação do *Princeps*, através de elementos simbólicos que permeavam toda a sociedade romana, concedemos atenção à questão do conceito de sociabilidade e sua percepção em um espaço

específico. Abordamos a conexão que o Imperador alcançou com os variados grupos ao estar presente em um espaço construído por ele e no qual eram fornecidas atividades cívicas essenciais.

Através do panorama cívico do Teatro de Marcelo, percebemos o quão importante foi o contato de Augusto com todas as camadas da sociedade. E esta conexão era feita através das regras de hierarquização que foram reforçadas pelo *Princeps* no âmbito do teatro, com a criação da *Lex Iulia Teatralis*. Assim, voltando-se para valores mais tradicionais da República, percebemos a preocupação de Augusto em reorganizar tais arranjos, reforçando posições e criando definições, principalmente em relação à ordem equestre.

Porém, notamos que, ao mesmo tempo em que se voltou para os valores tradicionais, Augusto permitiu, no espaço de entretenimento, a presença de toda a população. Uma população que se expressava politicamente e possuía um papel relevante no jogo político. Depois de Augusto, tornou-se comum fazer pedidos ao Imperador nos circos e teatros. Ficando evidente que as solicitações apresentadas em um teatro, com a presença de um grande número de pessoas, eram potencialmente políticas.

As elites romanas também se aproveitavam desse espaço para a autorrepresentação da pessoa pública, usando-o como arena de exibição de poder. Todo esse processo envolvia os aspectos arquitetônicos dos assentos, a riqueza das vestimentas e de outros objetos, expondo as elites aos olhares e demarcando seus *status*. O Imperador se encaixava como um personagem central colocando-se como o responsável por fornecer as atividades de entretenimento.

Sobre as celebrações que ocorriam no Teatro de Marcelo, duas se destacaram: o aparecimento das pantomimas e mimos, muito populares a partir de Augusto, e a realização dos Jogos Seculares, atividade esta que também foi perpetuada pelo *Princeps*. Ao fazermos a análise destas atividades, percebemos que as celebrações presentes no espaço permitem observar as ligações complexas entre a realidade simbólica e o funcionamento concreto das relações sociais. As celebrações festivas, no período imperial, eram uma oportunidade clara de integração de todas as camadas sociais em torno da pessoa do *Princeps*.

O popularismo do mimo e das pantomimas poderiam refletir uma tipologia de fácil compreensão, versátil e divertida, devido à forma como eram realizadas, com movimentações corporais e a abordagem dos assuntos, que representavam desde temas do cotidiano até sobre os mitos presentes na sociedade.

No que tange aos Jogos Seculares, a realização desse amplo conjunto de cerimônias demonstrava o objetivo de Augusto em constituir uma imagem de uma nova era constituída por ele. Era que resgatava as antigas tradições de Roma, criando um equilíbrio entre os deuses e os

homens e a restituição da paz, marcando o fim de décadas de guerra civil. O palco do Teatro de Marcelo se insere neste recorte, uma vez que as fontes antigas descrevem que o teatro foi utilizado para este fim antes de sua construção estar completa. Assim, além do Imperador ser o foco na realização das cerimônias diurnas e noturnas, seu novíssimo teatro era posto em evidência durante a procissão que ocorria até o Capitólio. A inclusão do Teatro de Marcelo como local de realização dos Jogos Seculares, demonstra a necessidade de Augusto em ligar seu nome e sua presença a um monumento que incorporava, ao mesmo tempo, os aspectos religiosos das festividades e da magnificência urbanística dada por ele ao povo romano.

Focamos nosso estudo no Teatro de Marcelo justamente por ele demonstrar esta mistura de elementos da política do Imperador: o significado da construção de um teatro de pedra para o programa urbanístico augustano, a personificação do momento em que ele foi edificado com a presença de toda a camada social de Roma, ordenada sistematicamente; além dos ritos e cerimônias efetuados no espaço. Sabemos que não podemos elevar um único edifício público a um patamar diferenciado de outros monumentos importantes para a legitimação e propaganda imperial de Augusto, porém, além de ser um espaço pouco estudado na historiografia nacional e estrangeira, o Teatro de Marcelo apresenta uma riqueza de aspectos para o estudo.

Desta forma, os monumentos antigos são um poderoso instrumento para a percepção do estilo cívico romano. A ideia de espaço de sociabilidade é compreendida enquanto o espaço físico em que estão inseridos os indivíduos, no caso, do espaço teatral, que expressariam o movimento ideológico político e cultural presente no Principado, sob o Imperador Augusto.

REFERÊNCIAS

A. DOCUMENTAÇÃO

ATHENAEUS: THE DEIPNOSOPHISTS. Translated by C.D.Yonge, 1854. Disponível em: <http://www.attalus.org/old/athenaeus14a.html>. Acesso em 20 de julho de 2020.

ARISTÓTELES. *Politics*. Ed. Richard McKeon, trad. Benjamin Jowett, Nova York, Random House 1968.

CÍCERO. *Carta I*, 1 de Marco Túlio Cícero ao irmão Quinto. Tradução de SANTOS, Igor Moraes. *Revista de Ciências do Estado*, Belo Horizonte, v.3, n.2, p.78-93, jun./dez.2018. ISSN 2525-8036. Título original: Ad Quintum fratrem I, 1. In: *M. Tulli Ciceronis Epistularum Ad Quintum fratrem Libri Tres. Cf. Epistole al fratello, Quinto e altri epistolari minori. A cura di Carlo di Spigno*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2002, p. 50-95.

CICERO. *Epistulae ed Familiares*. Volume X. Tradução D.R. Shackleton Bailey. Cambridge: University of Cambridge, 1977.

CICERO. *Defence Speeches*. Translation with Introduction and notes by D. H. Berry. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CICERO. *Dos Deveres*. Tradução de A. Chiapeta. Revisão de G.C. Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CICERO. *Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. Invectives. Handbook of Helectioneering*. Tradução D.R. Shackleton Bailey. Cambridge: University of Cambridge, 2012.

CICERO. *On the Republic. On the Laws*. Translated by Clinton W. Keyes. Loeb Classical Library 213. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1928.

CICERO. *Political Speeches*. Translation with Introduction and notes by D. H. Berry. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DIO CASSIUS. *Roman History. Books LXI-LXX*. With an English translation by Earnest Cary. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005.

JUVENAL. *Sátiras*. Edición bilingüe de Rosário Cortés Tovar. 1ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

LIVY T. *Books III and IV With An English Translation*. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919.

LIVY, T. *The History of Rome, Book I*. Trad. Foster, B.O. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi0914.phi0011.perseuseng1>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

LIVY, T. *The History of Rome, Book II*. Trad. Foster, B.O. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi0914.phi0012.perseuseng1>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introduções e notas de Carlos A. André; prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics -Companhia das Letras, 2011.

PLINY, the Elder. *The Natural History*. John Bostock, M.D., H.T.Riley, Esq., B.A., Ed. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137:book=1:chapter=dedication&highlight=plinius>. Acesso em 17 de julho de 2020.

POLYBIUS: *The Histories*. The Loeb Classical Library (in Ancient Greek). Translated by Paton, W.R. Chicago: University of Chicago, 2012.

RES GESTAE DIVI AUGUSTI. THE ACHIEVEMENTS OF THE DIVINE AUGUSTUS. Trans. P. A. Brunt and J. M. Moore. Disponível em: <http://ancientrome.ru/ius/library/august/ada.htm>. Acesso em 20 de julho de 2019.

SÊNECA, L. *Cartas a Lucílio*. Tradução, Pref. e Notas de J.A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

SUETONIUS. 'Life of Augustus' In: SUETONIUS. *Lives of the Caesars*. Trad. J. C. Rolfe. London: William Heinemann, 1914. (The Loeb Classical Library).

STRABO. *Geography*. Translated by Horace Leonard Jones. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1923.

SUETÔNIO, *A Vida dos Doze Césares*. Edições do Senado Federal, volume 171, Brasília, 2012, ISBN: 978-85-7018-420-7.

TÁCITO, *Anais*. Trad. J.L. Freire de Carvalho. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores. Vol. I, II, III, IV, V e VI, 1952.

TITO LÍVIO. *História de Roma desde a Fundação da Cidade. Livro I – A Monarquia*. Edição Bilingue. Trad. Mônica Costa Vitorino e introd. E notas Júlio César Vitorino. Belo Horizonte, Ed. Crisálida, 2008.

VALÉIO PATÉRCULO. *História Romana I*. Trad. Maria Assunción Sánchez Manzano. Madrid: Gredos, 2001.

VALÉIO PATÉRCULO. *História Romana II*. Trad. Maria Assunción Sánchez Manzano. Madrid: Gredos, 2001.

VIRGÍLIO, *Eneida*. Trad. Manuel Odorico Mendes (1799-1864). Centaur Editions, 2013.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007.

VITRUVIUS. *The ten books on architecture*. Trad. Morris H. Morgan. New York: Dover Publications, 1960.

ZOSIMUS. *New History*. Translation with Commentary by R. T. Ridley, 1982.

B. OBRAS GERAIS

ADCOCK, F. E. *Las ideas y la practica política en Roma*. Caracas: Instituto de Estudios Políticos, [19--?].

AGULHON, M. Politiques, images, symboles dans la France post-révolutionnaire. In: *Histoire vagabonde*, t. 1. *Ethnologie et politique dans France contemporaine*. Paris: Flammarion, 1987.

ALBERTO, PAULO F. *O Simbólico na Construção da Imagem e do Programa ideológico de Augusto: mitos e fundação da Cidade*. Ágora, Estudos Clássicos em Debate 6, Unidade Lisboa, 2004, p. 27-50.

ALBURQUERQUE, Marcelo. *Roma Antiga: para artistas, arquitetos e viajantes*. Belo Horizonte. Edição do autor, 2020.

ALFOLDY, GÉZA. *A História Social de Roma*. Lisboa, Editora Presença, 1975.

ALMEIDA, Ludmilla Savry. *O Significado Político dos Espetáculos Oficiais da Roma Imperial* (Dissertação de Mestrado) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

ANDREAU, Jean.; SCHMMIT, Pauline.; SCHNAPP, Alain. *La Method de Paul Veyne – Polémiques et Controverses*. Annales ESC. Paris, nº 2, p.307-325, Mars-Avril, 1978. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1978_num_33_2_293929. Acesso em 22 de julho de 2020.

BABLITZ, Leanne. *Actors and audience in the Roman courtroom*. Publicado por Taylor & Francis e-Library, 2007.

BAGNALL, Roger. S., et al., eds. *The encyclopedia of ancient history*. Vol. 1. Wiley-Blackwell, 2013.

BALDWIN, Barry. *The Date, Identity, and Career of Vitruvius*. Latomus, T. 49, Fasc. 2 (APRIL-JUN 1990), p. 425-434.

BALANDIER, George. *O Poder em Cena*. Brasília: Edunb, 1980.

BARNES, T. D. Christians and the theater. In: SLATER, W. J. (ed.). *Roman theater and society*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, p. 161-180.

BARRET, Anthony A. *Lives of Caesars*. Blackwell Publishing Ltd., 2008.

BARROS, Sidney de Souza. *O Revelar de uma Inscrição, a Res Gestae Divi Augusti*. NEARCO, Revista Eletrônica de Antiguidade, 2019, vol. XI, n.º I, ISSN: 1982-8713.

BLANQUÉZ, Agustín. Tradução e ed. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona: Iberia, 1955.

BEACHUM, Richard. *The Roman Theatre and its Audience*. Harvard University Press, 1995

BERTHOLD, Margot. *A História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula, V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 139-169.

BJORN, Edwald C.; NOREÑA, Carlos F. *The Emperor and Rome, Space, Representation and Ritual*. Cambridge University Press, 2010.

BOATWRIGHT, Mary T. *Theaters in the Roman Empire*. The Biblical Archaeologist, Vol. 53, No. 4, Dez., 1990, p. 184-192.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand. Tradução de Fernando Tomás, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Razões e Práticas: Sobre a Teoria da Ação*. Campinas: Papirus, 1996.

BRANDÃO, José Luís Lopes. *Máscaras dos Césares: teatro e moralidade nas Vidas suetonianas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2009.

BRANDÃO, José Luís, and Francisco Oliveira. *História de Roma Antiga Volume II: Império e Romanidade Hispânica*. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2020.

BROTHERS, A. J. Buildings for entertainment. In: BARTON, I. M. (ed.). *Roman public buildings*. Exeter: University of Exeter, 1989.

BUONFIGLIO, Marialetizia. M.E. Blake e Lo Sviluppo dell' oppus testaceum a Roma: Il Caso del Teatro di Marcello. In: *Musila e Sectilla, An International Journal of Study of Ancient Pavements an Wall Revetments in their Decorative an Architectural Context*. Fabrizio Serra Editore, Pisa, Roma, 2010, p. 109-122.

BUONFIGLIO, Marialetizia. L'utilizzo di laterizi nella costruzione augustea del Teatro di Marcello. In: (Org.) BUKOWIECKI, Evelyne; VOLPE, Rita; WULF-RHEIDT, Ulrike. *Archeologia Dell' Architectura, Il Laterizio nei Cantieri Imperiali Roma e Il Mediterraneo*. Atti del Workshop "Laterizio", Roma, 27-28 novembre, 2014. Editore All'Insegna del Giglio. P. 13-19, 2015.

BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei. A construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994

CALIFF, David J. *Battle of Actium (Great Battles Throught the Ages)*. New York Chelsea House, 2003.ISBN 0-7910-7440-4.

CALLEBAT, Louis; FLEURY, Philippe (Colab.). *Rhetorique et Architecture dans le De Architecture de Vitruve*. In Gros, P. (a cure di) *Le project de Vitruve. Object, destinataires et reception du De Architectura*, Acte du colloque international, Rome, 1993.

CALLEBAT, Louis. Vitruve. *De l'architecture, livre X*, Paris: Les Belles Lettres, 1986.

CALLIL, Marcos Rogerio. A Astronomia de Vitruvius e a datação de sua época (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013.

CALZA-BINI, Alberto. *Il teatro di Marcello: forma e strutture*. Publisher, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1953.

CAMERON, Alan. *The Circus Factions: Blues and Greens at Roman Byzantium*. Oxford: Claredon, 1999.

CARDOSO, Isabella Tardin. *Estico de Plauto*. Edição Bilingüe. Campinas: Editora da Unicamp (2006).

CATROGA, Fernando. *Pátria Nação*. (p.15-32). In: NAXARA, Márcia e CAMILOTTI, Virgínia. (Org.) Conceitos e linguagens: construções identitárias. São Paulo: Intermeios, 2013.

CHECAA. MONTERROSO. *Sobre los Orígenes Helenísticos del Modelo Teatral Romano: Los Primeros Teatros in Plano de Italia*. *Revue archéologique* 2009/1 (n° 47), 2005, p. 3-51.

CHECAA. MONTERROSO. *Via Triumphalis Per Theatrum Marcelli, Símbolos de Arquitectura en La Forma Urbis Marmorea*. Secretaria de Estado de Universidades e Investigación Fundación FECYT. *Rev. Arch.* 1/2009, p. 3-51.

CHECAA. MONTERROSO. *La Frons Scaenae del Theatrum Marcelli según la Forma Urbis Marmorea, Primeros Planteamientos de un Problema Abierto*. *Romula* 6, 2007, p. 51-74.

CLARIDGE, Amanda. *Roman An Oxford Archeological Guide*. Oxford University Press Inc. New York, 2010. P. 275-276.

CLAVEL-LÉVÊQUE, M. L'Espace des Jeux dans le Monde Romain: Hégémonie, Symbolique et Pratique Sociale. In: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II – Principat 16.3 – Religion*. Berlin: Walter de Gruyter, 1986.

CLOSS, Virginia Margaret. *"While Rome Burned: Fire, Leadership, and Urban Disaster in the Roman Cultural Imagination"*. Publicly Accessible Penn Dissertations, 844, 2013.

COLLARES, Marcos. *Representações do senado romano na Ab Urbe Condita Libri de Tito Lívio 21-30*, online. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p 193.

COLLARES, Marcos. *A Legitimidade do Poder Político de Otávio Augusto ao Início do Principado*. Alétheia: Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo, Volume 1, Janeiro a Julho de 2010, p. 20-38.

COLEMAN, Kathleen. *Entertaining Rome. In Ancient Rome, The Archeological of the Eternal City*, editado por Jon Coulston and Hazel Dodge. Oxford University School of Archeology, Beaumont Street, 2000.

COLOGNESI, L. Capogrossi. Spazio privato e spazio pubblico. In: *La Forma della Città e del Territorio. Esperienze metodologiche e risultati a confronto*. Atti dell'Incontro di Studi, S. Maria Capua Vetere, 27-28, nov. 1998. Seconda Università degli studi di Napoli, Lerma di Bretschneider, 27-28, Nov., 1998.

CONLIN, Diane Atnally; JACOBS I, Paul. *Campus Martius, The Field of Mars in The Life of Ancient Rome*. Cambridge University Press, 2014.

CORASSIN, M. L. *O cidadão romano na República*. Projeto História, São Paulo, n.33, dez. 2006, p. 271-287.

CORDEIRO, Graça Índias. *Sociabilidade Urbana. PontoUrbe* [Online], 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1838>. Acesso em 8 junho 2020.: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1838>

CUNHA, Macsuelber de Cássio Barros da. *Construção do Fórum de Augusto e do Templo de Mars Ultor e a Obra de Vitruvius: Repensando a Aemulatio Dos Cânones Arquitetônicos Gregos no Período Augustano (SÉC. I A.C/I D.C)*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás, 2014.

ECK, Werner. *The Age of Augustus*. Translate by Deborah Lucas Schneider. New material by Sarolta A. Takács. Blackwell Publishing, 2003.

ECKSTEIN, A. M. *Moral vision in the Histories of Polybius*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.

EDMONDSON, J. Public spectacles and Roman social relations. In: BASARATTE, N.; CASTELLANO, HERNÁNDEZ, A. (ed.). *Ludi romani: espectáculos en Hispania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2002, p. 9-29.

ÉTIENNE, R. *Le siècle d'Auguste*. Paris: Armand Colin, 1970.

EVERITT, Anthony. *Augustus, The Life of Rome's First Emperor*. Random House Trade Paperbacks, 2006.

D'AGOSTINO, Mário Henrique S. *A beleza e o Mármore: O tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010.

D'AGOSTINO, Mário Henrique S. Modelos de Vitruvius. *Estudo de projeto e análise de edifícios antigos prescritos por Vitruvius em seu De Architectura*. Pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Modelos Tridimensionais da FAU-USP. Coord. Prof. Dr. Mario Henrique Simão D'Agostino, 2010, p. 53-60.

D'AGOSTINO, Mário Henrique S. *A Obscuridade do Arquiteto Vitruvius e a Redação dos Dez Livros de Arquitetura*. Revista do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP 14, 2003, pág. 26-47.

DAVIES, Penelope J.E. *Architecture and Politics in Republican Rome*. The University of Texas at Austin, Cambridge University Press, 2017.

DIAS, Mamede Queiroz. *Imperador ou tirano: comunicação e formas sociopolíticas sob(re) o Principado de Domiciano (81-96)*. Tese de Doutorado, UFOP/Ouro Preto, 2019.

DIAS, Mamede Queiroz. *Entre senadores e príncipes: formas historiográficas e atuação política no Principado*. Romanitas – Revista de Estudos Greco-Latinos, n. 7, p. 104-125, 2016. ISSN: 2318-9304.

DZARA, Gregory. *Patronus Patriae: Augustus' Manipulation of the Patron-Client Relationship in the Founding of the Principate*. Tese de Doutorado. Universidade do Arizona, 2010

FAVRO, Diane. *Pater Urbs: Augustus as City Father of Rome*. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 51, No. 1, Mar. 1992, p. 61-84.

FAVRO, Diane. *The Urban Image of Augustan Rome*. Cambridge University Press, 1996.

FERREIRA, J. M. Simões. *Teoria de Arquitetura nos Mitos e Ideias Primordiais da Antiguidade, Da Antiga Mesopotâmia e Antigo Egito à Grécia e Roma, de Vitruvius* (Tese de Pós-doutoramento) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. IHA/ FL/UL, 3 vols. em prints, 800 p. – Em apreciação para eventual publicação pela Fundação Calouste Gulbenkian

FERREIRA, J. M. Simões. *Plínio, o Velho na Recepção de Vitruvius, na Interpretação Crítica da Arte e da Arquitectura, e na Fundação da História da Arte*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 3-56.

FERRI, Silvio. Problemi di estetica vitruviana. In *La Critica d'Arte VI-VII*, Firenze: Sansoni, 1941-42. Note archeologico-critiche al testo di Vitruvio. In: *Parola del passato*, XX, 1953.

FIDENZONI, Paolo. *Il Teatro di Marcello*. Editora Liber, 1970.

FLEURY, Philippe. *Vitruve. De l'architecture, livre I*. Paris: Les Belles Letres, 1990.

FRÚGOLI, Heitor Jr. *Sociabilidades Urbana*. Coleção Passo-a-Passo. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2007

FUNARI, Pedro. Paulo. A. *Antiguidade Clássica: a História e a Cultura a partir dos Documentos*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1995

GALINSKY, Karl. *The Cambridge Companion to The Age of Augustus*. Cambridge Collections Online, Cambridge University Press, 2007.

GALINSKY, Karl. *Augustus. Introduction to the life of an Emperor*. New York: Cambridge University Press, 2012.

GARANI, M.; MICHALOPOULOS, Andreas N.; PAPAIONNOU, Sophia. *Introduction: intertextuality in the philosopher Seneca*. Routledge Print, 2020.

GARDNER, Jane F. *Women in Roman law & society*. Vol. 635. Indiana University Press, 1991.

GEERTZ, Clifford. *Negara: Estado de Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

GOMES, Erick M. C. O. *Uma Análise dos Ludi Saeculares de 17 a.C.: festividade, ritualidade e poder*. Romanitas, Revista de Estudos Grecolatinos, n. 7, 2016, p. 49-68, 2016.

GONÇALVES, Ana Teresa. *A Noção de Propaganda e sua Aplicação nos Estudos Clássicos: O Caso dos Imperadores Romanos Septímio Severo e Caracala*. Jundiaí, Paco Editorial:2013.

GONÇALVES, Ana Teresa. *As Festas Imperiais na Roma Antiga: os Decennalia e os Jogos Seculares de Septímio Severo*. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2002, p. 17-34.

GONÇALVES, Ana Teresa. Uma pequena Roma no Norte da África uma análise de Leptis Magna. In: CORNELI, Gabriela (Org.). *Representações da Cidade Antiga: categorias históricas e discursos filosóficos*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p. 75-86.

GUARINELLO, Norberto Luiz. *História Antiga*. Editora Contexto, 1 ed., São Paulo: Contexto, 2013.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCSÓ, I; KANTOR, I. (Org.). *Festa, cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 969-975.

GUARINELLO, Norberto Luiz *Introdução*. In: MENDES, N. M.; SILVA, G. V. da (Org.). *Repensando o Império romano. Perspectiva socioeconômica, política e cultural*. Vitória; Rio de Janeiro: EDUFES; Mauad X, 2006.

GUARINELLO, N.L.; JOLY, Fábio. Ética e ambiguidade no principado romano. In: Benoit, Héctor; Funari, P. Paulo. *Ética e política no mundo antigo*. Campinas, Unicamp, 2001, p.133-52.

GUEDES, Rosane Mavigner. *Gênero Epídico: Ferramenta da Argumentação Jurídica*. Puc-Rio, Trad.Revi. 23653, 2014.

GUTIÉRREZ, Oliva Rodriguez. *O teatro romano de Itálica: Estudio Arqueoarquitectónico*. Madrid. Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 2004.

GRENHALGM, Peter. *Pompey. The Roman Alexander*. London, 1980.

GRIMAL, P. *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70, 2008.

GRIMAL, P. A civilização Romana. In: *História de Roma*. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições 70, 1984.

GRIMAL, P. *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, 2002.

GRIMAL, P. *As Cidades Romanas*. Lisboa: Edições 70, 2003.

GRIMAL, P. *Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 1978.

GROS, Pierre. La ville idéale à l'époque de César: mythe et réalité du « beau paysage »

urbain. In: *Vitruve et La Tradition des Traités D'Architecture, Fabrica e Ratiocinato*. Publications del École française de Rome, 2006

GROS, Pierre. Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du *De architectura*. In: *Vitruve et La Tradition des Traités D'Architecture, Fabrica e Ratiocinato*. Publications del École française de Rome, 2006.

GROS, Pierre. Sur le théâtre de Pompée, voir P. Gros, La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne. In: *Vitruve et La Tradition des Traités D'Architecture, Fabrica e Ratiocinato*. Publications del École française de Rome, 2006

GUNDERSON, E. *The Flavian Amphitheatre: All the world as stage*. In Boyle; Dominik. (Eds.). *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Boston: Brill, 2003.

HANSON, John A. *Roman Theater-Temples*. Princeton University Press, 1959.

HAAS, Luis Henrique. *Patrimônio de Intervenção em Preexistências no Renascimento Italiano: Três Casos Exemplares*. Revista Pós Graduação Arquitetura Urbana. FAUUSP. São Paulo, v.25, n.46, p.139-149, mai-ago. 2018.

HAVELL, H.L. *Ancient Rome. the republic*. New Kanark - Escócia: Geddes & Grosset, 2003, ISBN 1 84205 186 5.

HIRATA, Elaine Farias V. *Monumentalidade e Representações do Poder de uma Pólis Colonial*. In: Laboratório de Estudos Sobre a Cidade Antiga (LABECA), 2009.

HOMO, Léon. *Les Institutions Politiques Romaines: De La Cité à l'État*. Paris: Éditions Albin Michel, 1927.

HORDEN, P.; PURCELL, N. *The Corrupting Sea: A Study of Medierranean Hsitory*. Oxford: Blackwell, 2000.

JORY, E. J. *Continuity and Change in the Roman Theatre*. In: J.H. Betts, Hooker; J.T. Hooker and J.R. Green (ed.), *Studies in Honour of T. G. L. Webster*. Bristol, 1986.

JORY, E. J. *The literary evidence for the beginnings of imperial pantomime*. Bulletin of the Institute of Classical Studies, 1981, No. 28 (1981), pp. 147-161. Published by: Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/43635151>.

BRANDÃO, José Luis. Da Monarquia à República. In: *A História da Roma Antiga, volume I: das origens à morte de César*. BRANDÃO, José Luis (Coord.); OLIVEIRA, Francisco de (Coord.). Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. ISBN: 978-989-26-0954-6.

JOLY, Fábio Duarte. *Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero*. História vol.24 n.º2, Franca 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742005000200005&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em 22 de agosto de 2020.

JOSÉ, Natália Frazão. *Retratos de Augusto, A Construção de um Imperador Romano*. Editora

Prismas, Curitiba, 2016.

JOSÉ, Natália Frazão. “Imagem e Poder: construções iniciais acerca das imagens discursivas sobre Augusto nas biografias e histórias do Principado Romano (séculos I a.C. A III d.C.)” [em linha], *De Rebus Antiquis* 4 (2014). Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/imagem-poder-augusto-biografias.pdf>

KORMIKIARI, M. C. N. O conceito de ‘cidade’ no mundo antigo e seu significado para o Norte da África berbere, *Estudos sobre a cidade antiga*. IN: Florenzano, M. B. B. & Hirata, E. F. V. (orgs.). São Paulo, Edusp/Fapesp, 2009, p. 137-72.

KONRAD, Christoph F. From the Gracchi to the First Civil War. In: ROSENSTEIN, Nathan; MORSTEIN-MARX, Robert (Org.). *A companion to the Roman Republic*. Nova Jérsei: Blackwell, 2006. p. 167-89.

KRINSKY, Carol Herselle. *Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, 36-37.

LAMP, Kathleen. *A City of Marble The Rhetoric of Augustan Rome*. The University of South Carolina Press, 2013.

LA ROCCA, Eugenio *La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni*, in E. La Rocca, S. Tortorella (a cura di), *Trionfi romani*, Roma, 2008, p. 34-55.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Digital Source, trad. Bernardo Leitão, Campinas, SP Editora da Unicamp, 1990 (Coleção Repertórios).

LEME, André Luiz. *Suetônio e o Diálogo com o Poder no século II d.C.: Reflexões a respeito de seu afastamento da vida pública romana*. XV Encontro Regional de História, ISSN 1808-9690, julho de 2016, p. 1-9.

LEVICK, Barbara. *Tiberius the Politician*. Routledge, 1999 LINTOTT, Andrew. *The Romans in Age of Augustus*. Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2010.

LIPKA, Michael. *A Test Case: The Secular Games of 17 B.C.* Published by Brill, 2009, p.147-166. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h314.8>

LUANDE, Jr. Francisco. *O que é Arquitetura*. Editora Cia do Ebook, 2017.

LUCIANI, Franco. “Public Slaves in Rome and in the Cities of the Latin West: New Additions to the Epigraphic Corpus”. *From Document to History*. Brill, 2019. 279-305.

LYNCH, Kevin. *A Boa Forma da Cidade*. Edições 70 Arquitetura e Urbanismo, 2007.

MACIEL, M. Justino. *Frabrica e Ratiocinatio no De Architectura de Vitruvius e sua Interação com a História da Ciência na Antiguidade*. Revista da Faculdade de Sociais e Humanas, nº 19, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 145-152.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. de M. Dicionário Grego-Portugues. 2a. ed. São Paulo: Atelier Editorial, 2006.

MANUWALD, Gesini. *Roman Republican Theater*. Cambridge University Press. 2011.

MAR, Ricardo. *Vitrubio y La Tipología de Los Teatros Augústeos, um problema de interpretación histórica*. Revista Braçal, revista del Centre d' Estudis, n.º 10, 1994, p. 24-44.

MARSHALL, Francisco. *Habitação e Cidade: ordenação do espaço no mundo clássico*. Anos 90, Porto Alegre, n.14, dez. 2000.

MARTINS, Manuela. Espaços, usos e sociabilidade na cidade antiga: contributos e limites da Arqueologia. In: *Usos do Espaço no Mundo Antigo*. Org. SILVA, Gilvan V. da; SILVA, Érica Cristhyane M. da Silva; NETO, Belchior Monteiro Lima. Gráfica e Editora GM, Vitória, Es., 2008.

MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder, Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto*. Edusp, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MARTINS, Paulo Henrique. *A Sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 73, Dez. 2005, p. 45-66

MASTERSON, Mark. *Status, Pay and Pleasure in The Architectura of Vitruvius*. The American Journal of Philology, Vol. 125, No. 3, Autumn, 2004, p. 387-416.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução Paulo Neves. 3º ed. Catalogação da Fonte de Departamento Nacional do Livro, Fundação da Biblioteca Nacional. São Paulo: Cosac Nayfy, 2003.

MENDES, N. M.; SILVA, Gilvan Ventura da. “As representações do poder imperial em Roma entre o principado e o Dominato”. In: *Dimensões*. Vitória: n 16, 2001.

MENDES, N. M. O sistema político do Principado. In: MENDES, N. M.; SILVA, G. V. da (org.). *Repensando o Império romano. Perspectiva socioeconômica, política e cultural*. Vitória; Rio de Janeiro: EDUFES; Mauad X, 2006.

MEYERS, Gretchen E. *Vitruvius and the Origins of Roman Spatial Rhetoric*. Memoirs of the American Academy in Rome, V. 50, pp. 67-86, 2005.

MIGNONE, Lisa. *The Republican Aventine and Rome's Social Order*. 1 Ed. University of Michigan Press, 2016.

MOMMSEN. Theodor. *A History of Under the Emperors*. 1882-86. London: Routledge, 1ª ed. 1999.

MOTA, Thiago Eustácio Araújo. *Do Descensus à Consagratio: Analisando os funerais Heróicos na Eneida de Virgílio (I a.C.)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2011.

NETO, Belchior Monteiro Lima. A arena pública de Cartago como espaço de recuperação da

honor de Apuleio de Madaura. In: Org. SILVA, Gilvan V. da (Org.); SILVA, Érica Cristhyane M. da (Org.); NETO, Belchior Monteiro Lima (Org.). *Usos do Espaço no Mundo Antigo*. Gráfica e Editora GM, Vitória, Es., 2008.

NICHOLS, Marden Fitzpatrick. *Author and Audience in Vitruvius 'De Architectura*. Georgetown University. Cambridge University Press, 2017.

NICOLLS, Mathew; HOWKING, Ed. Roman fragments and digital modelling shed light on urban spectacle. *Connecting Research: The Forum, News and events about world-class research at University of Reading*. Mar., 2012. Disponível em <http://blogs.reading.ac.uk/the-forum/2012/03/09/roman-fragments-and-digital-modelling-shed-light-on-urban-spectacle/>. Acesso em 21 de julho de 2020.

NORA, Pierre. *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*. Volume II. Translated by D. Jordan. 2006.

OMENA, Luciane Munhoz de. *Os Pequenos Poderes na Roma Imperial: os setores subalternos na ótica de Sêneca*. Ilha Vitória, Editores Flor&Cultura, 2009.

OPSOMER, Jan. Antiperistasis: A Platonic Theory. In: Jiménez, López, Aguilar (eds.). *Plutarco, Platón y Aristóteles*. Actas del V Congreso Internacional de la I.P.S. (1999), p. 417-430.

ORLANDI, Silvia. Un'iscrizione monumentale dell'area del Teatro di Marcello. *Contributi all'Epigrafia D'Età Augustea. Actes de la XIII reencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, a cura di Gifranco Paci*. Editrice Tipigraf, Villa Adriana-Tivoli (Roma). ICHINIA, vol. 8, Università Degli Studi di Macerata Facoltà di Lettere e Filosofia, 2005.

PERNOT, Laurent. *Rethoric in Antiquity*. Trans. W. E. Higgins. Whashington, D.C.: Catholic University Press of America, 2005.

PEARSON, Michael Parker; RICHARDS, Colin. *Architecture and Order, Approaches to Social Space*. London and New York, Routledge, 1994.

PETIT, P. *A paz romana*. São Paulo: Pioneira, 1989.

PIGANIOL, André. *Historia de Roma*. Editora Universitaria Buenos Aire, 1974.

PLATNER, S. B. *A topographical dictionary of Ancient Rome*. London: Oxford University Press, 1929, p. 513-515.

PORTO, Vagner Carneiro. *A cidade como discurso ideológico: monumentabilidade nas moedas do Império Romano*. R. Museu Arq. Etn. Supl., São Paulo, n. 18, p.93-101, 2014.

POTTER, David S. *A Companion to The Roman Empire*. Blackwell Companions to The Ancient World, 2006.

PURCELL, Nicholas. The city of Rome and the plebs urbana in the late Republic. *The Cambridge Ancient History*, 1994, p.644-688.

RAWSON, Elizabeth. *Intellectual Life in the Late Roman Republic*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1985.

RAWSON, Elizabeth. *Ordinum: Lex Julia Theatralis*. Paper of British School at Rome, Vol. 55, 1987, p.83-114. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40310839>. Acesso em 19 de julho de 2020.

REPOPORT, Amos. *The Meaning of Build Environment, A Nonverbal Communication Approach*. The University of Arizona Press Tucson, 1982.

RAPOPORT, Amos. *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-environment Approach to Urban Form and Design*. Universidade de Michigan. Elsevier Science & Technology, 1977.

RAPOPORT, Amos. Origens Culturais da Arquitetura. In: SNYDER, James C. e CATANESE, Anthony. *Introdução à Arquitetura*. Rio de Janeiro: Ed. Campus Ltda., 1984.

RAPOPORT, Amos. *House, form and culture*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1969.

RICHARDSON, J.S. *Empire and the Language of Power*. The Journal of Roman Studies. Vol. 81, p. 1-9, 1991.

ROBRAHN-GONZÁLES, Erika Marion. 150 Anos de Prática e Reflexão no Estudo de Nosso Passado. *Revista USP*, São Paulo, n.44, p. 10-31, dez./fev., 1999-2000.

ROMANO, Elisa. *La capanna e il tempio: Vitruvio o dell'architettura* (Leteratura Classica). Palermo: Palumbo, 1987. Paper, L.

ROMANO, Elisa. *Dal De officiis a Vitruvio, da Vitruvio a Orazio: il dibattito sul lusso edilizio*. Le projet de Vitruve, pp. 63–93. Rome, 1994.

ROQUE, Renato. *As Profecias na Eneida ou A profecia como máquina de viajar no tempo*. FLUP, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/10299356/AS_PROFECIAS_NA_ENEIDA_ou_A_profecia_como_m%C3%A1quina_de_viajar_no_tempo. Acesso em 20 de julho de 2020.

ROSA, Cláudia Beltão. *Terminatio e limitatio: inauguração, fundação e cena ritual na República Romana*. História: Questão & Debates, Curitiba, n. 59, p. 173-191, jul/dez. 2013. Editora UFPR.

ROSE, Peter. *Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design*. Papers of the British School at Rome, Vol. 73 (2005), p. 99-130.

ROSTOVTZEFF, M. *A História de Roma*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

ROSTOVTZEFF, M. *The social and economic history of the Roman Empire*. Clarendon Press; 2nd edition, 1966.

ROSSETTO, Paola C.; SARTORIO, Giueppinna Pisani. *Alle originele del linguaggio rappresentato. Censimento analítico di tutti i teatri greci e romani dell'antichità. Uma grande*

opera a cura dele archeologhe. Editora Seat per la Comunicazione, 1994.

ROSSETTO, Paola C.; BUONFIGLIO, Marialetizia. Teatro di Marcello: Analisi e Riflessione sugli Aspetti Progettuali e Costtrutive. In: COMPOREALE, Stefano (Org.); DESSALES, Hélène; PIZZO, Antonio. Certosa di Pontignano, Siena *Arqueología de la Construcción II, Los Procesos Constructivos em el Mundo Romano: Italia e Provincias Orientales.*, 13-15 de Noviembre de 2008. P. 51-70, 2010.

ROWLAND, Indrid D.; HOWE, Thomas Noble. Tradução, comentários e Ilustrações. *Vitruvius, Ten Books of Architecture*. Cambridge University Press, 1999.

RUSSEL, Amy. *The Politics of Public Space in Republican Rome*. Cambridge University Press, 2016.

RUGGIU, AnnaPaola Zaccaria. *Spazio Privato e Spazio Publico nella Città Romana*. Collection de L'École Française de Rome, vol. 210. L'erma di Bretschneider, Via Cassiodoro, Roma, 1995.

RYKWERT, Joseph. *A ideia de Cidade. A Antropologia da Forma Urbana em Roma, Itália e no Mundo Antigo*. São Paulo: Perpectiva, 2006, (Coleção Estudos;234/ dirigida por J. Guinsburg). 1ª Edição, 1976.

SALLER, Richard. *Personal Patronage Under the Early Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

SALISBURY, Joyce. *Women in the Ancient World*. Santa Barbara, California, ABC Clio, 2001, p.2; LEVICK, Barbara. *Tiberius the Politician*. Routledge, 1999.

SÁNCHEZ, Jorge García. *Planos de Arquitectos Españoles Publicado em Roma (s. XIX): El Teatro de Marcelo y el Santuario de Hércules Vencedor*. Archivo Español de Arqueología 2008, 81, p. 177-200.

SANTOS, Thais Dias Luz Borges. *A abordagem do fenômeno urbano da Escola de Chicago*. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Ano 18, Nº 185, Oct. de 2013. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/>. Acesso em 08 de junho de 2020.

SCULLARD, Howard H. *Festival and Cerimonies of the Roman Republic*. Themes and Hudson LTD, London, 1981.

SEAR, Frank Bear. *Roman theatres: an architectural study*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SEAR, Frank Bear. *Vitruvius and Roman Theater Design*. Published by: Archaeological Institute of America. American Journal of Archaeology, Vol. 94, No. 2, Apr., 1990, p. 249-258.

SEQUEIRA, João Menezes de. *Os Desenhos do De Architectura (Arcitektouikh)*. Revista Lusófona de Arquitectura e Educação 4 (2010): 42-92

SHAYA, J. *The public life of monuments: the summi viri of the forum of Augustus*. American Journal of Archaeology, 2013.

SILVA, Camila Ferreira Paulino da. *A Representação de Augusto no Lugar Social do Poeta no Principado de Augusto a partir das Epístolas de Horácio*. Tese de Dissertação – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

SILVA, Gilvan Ventura da. *Política, ideologia e arte poética em Roma: Horácio e a criação do Principado*. Politeia, Vitória da Conquista, v. 1, p. 29-52, 2001.

SILVA, Gilvan Ventura da. Por uma História do Corpo na Cidade. In: FUNARI, P. P. A., CARVALHO, M. M. de, JOSÉ, N. F. (Org.). *Diversidades Epistemológicas: A Teoria Aplicada à Pesquisa da História*. Curitiba: Editora Prismas, 2015, p. 199-220.

SILVA, Gilvan Ventura da. Ordem e Desordem na Cidade Antiga: O Teatro entre a Tradição Clássica e Cristã. In: VIEIRA, Ana Livia Bomfim (Org.); ROSA, Claudia Beltrão da (Org.). *Teatro Grego e Romano, História, Cultura e Sociedade*. Editora UEMA, São Luís, 2015.

SIMMEL, Georg. *Sociologia*. Em: MORAES FILHO, Evaristo (org). São Paulo: Atica, 1983.

SHERK, Robert K. *The Roman Empire: Augustus to Hadrian*. Edited and Translated. Cambridge University Press, 1988.

SHOTTER, David. *Augustus Caesar*. Second Edition. Routledge, London and New York, 2005.

SOJA, E.W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London and New York, 1989.

SOUZA, Diógenes M. Frazão de. *Horácio e os Jogos Seculares: Tradição, Religião e Política no Carmen Saeculare* (Dissertação Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, 2013.

STACCIOLI, Romolo A. *Acquedotti, fontane e terme di Roma antica*. Newton & Compton, Roma, 2005.

SYME, Richard. *The Roman revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1960.

TATUM, William Jeffrey. The final crisis. In: ROSENSTEIN, Nathan; MORSTEIN-MARX, Robert (Org.). *A companion to the Roman Republic*. Nova Jérsei: Blackwell, 2006. p. 190-211.

TAUB, Liba. *The Historical Fuction of The Forma Urbis Romae*. Journal Imago Mundi The International Journal for the History of Cartography Volume 45, p. 9-19, 1993.

TAYLOR, Rabun. *Roman Builders: A study in architectural process*. Cambridge: Cambridge University, 2003.

TAYLOR, Rabun; RINNE, Katherine; KOSTOF, Spiro. *Rome, An Urban History, from Antiquity to the Present*. Cambridge University Press, 2016.

VEYNE, Paul. *O Império Grego-Romano*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda, 2009.

VEYNE, Paul. *Pão e Circo*. Trad. Lineimar P. Martins. Editora Unesp, 2015, ISBN: 9788539306060

VEYNE, Paul. O Império Romano. In: ARIÈS, P.; DUBY, George (Org.). *História da Vida Privada: Do Império ao ano mil*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, Vol.1., p.11-212.

VITORINO, Júlio César Vitorino. *Sobre a História do Texto de Vitruvius*, 2004

VITTI, Massimo. *Note di topografia sull'area del Teatro di Marcello*. Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité, 122. Il nuovo museo del castello di Baia, 2010, p. 549-584.

ZANKER, Paul. *Augusto y el poder de las imagines*. Madrid: Alianza Forma, 2005.

ZANKER, Paul. By Emperor, for the people: “popular” architecture in Rome. In: BJORN, Edwald C.; NOREÑA, Carlos F (Org.). *The Emperor and Rome, Space, Representation and Ritual*. Cambridge University Press, 2010.

ZÉTOLA, Bruno Miranda. *Da Antiguidade ao Medievo: O Cristianismo e a Elaboração de um Novo Modelo Caritivo*. Saeculum, Revista de História [11]; João Pessoa, ago. /dez.,2004, p.54-71.

ZÉTOLA, Bruna Miranda. *Triunfos Militares e legitimação de poder na Antiguidade romana*. MÉTIS: História & Cultura, vol.5, n.10, p.35-59, jul. / dez.2006.

ZUBIACZYK, Monika Anna. *The Ritual of Sacrifice and Entertainment. Representations of the Roman Ludi Saeculares in Coinage*. Revista Emblema, 22, 2016, p. 321-352. ISSN 1137-1056.

WAGENYOORT, H. *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*. Leiden, E. J. Brill, 1956.

WALLACE-HADRILL, A. A Mutation morum: the ideia of cultural revolucion. In: Habineck, Thomas and Shiesaro. *The Roman Cultural Revolucion*. Cambridge University Press, 1997.

WALLACE-HADRILL, A. *Rome's Cultural Revolucion*. Cambridge University Press, 2008.

WALLACE-HADRILL, A. *The Social Structure of the Roman House*. Papers of the British School at Rome 56, 1988, p. 43-97. Disponível em: www.jstor.org/stable/40310883. Acesso em 22 de julho de 2020.

WALLACE-HADRILL, A. *Civilis Princeps: between citizen and king*. Published by Society for Promotion of Roman Studies. The Journal of Roman Studies, 1982, vol. 72, p. 32-48.

WEINSTOCK, Stefan. *The Image and the Chair of Germanicus*. The Journal of Roman Studies 47, no. 1/2 (1957): 144-54. Doi:10.2307/298580.

WIENDEMANN, Thomas. *Emperors and Gladiators*. London, 1992.

WINTERLING, Aloys. *Politics and Society in Imperial Rome*. Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.