

Há vida além da morte no Coliseu?

Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro (Marcial)

Antonio Martínez de Rezende

RESUMO: Um espetáculo no Coliseu é argumento bastante em favor da idéia de que a realidade supera a ficção. O sangue vencido na arena, mais do que horror e violência, representa a consagração do poder imperial, que submete a selvageria, executa o traidor, supera aquele que ousa afrontar a sua superioridade romana. A execução sob o patrocínio do Estado não pretende figurar o teatro da comiseração, mas se fazer afirmação do direito de morte e vida. Será apresentado o poeta Marcial em seus versos de celebração do “Caesareo Amphitheatro”. O Objetivo é buscar entender que relações podem ser estabelecidas entre os valores intrínsecos da poesia e os projetos políticos implícitos na edificação daquele espaço celebrado.

Palavras chave: Poder, violência, espetáculo, poesia.

“Ao entrar na arena, depois de quase dois mil anos de cristianismo, temos verdadeiramente a impressão de descer ao inferno da antiguidade. Pela honra dos romanos, gostaríamos de arrancar do livro de sua história essa página em que se turvou, manchada do sangue indelével, a imagem daquela civilização da qual se criaram vozes significativas e propagaram sua realidade viva”. Carcopino (1997) 264.

Sob qualquer linha de abordagem, perspectiva teórica ou conduta moral, falar de violência é sempre mover-se em terreno espaçoso, errar em caminho largo, obscuro e de horizonte indefinido: falamos da natureza humana, da qual somos parte e na qual nos fazemos irremediavelmente tendenciosos. Se no pó, que se dispersa ao vento, quisermos firmar uma análise histórica e se nos dispusermos a ler o que na areia do tempo se escreveu, poderemos encontrar, até mesmo aí, estampada a nossa humanidade, sequiosa de ver no “outro” a mazela maior. Assim é que na *harena* do Coliseu rastreamos as pegadas de sangue humano, de sangue animal; conhecemos a glória que emerge da matança; creditamos o direito à liberdade que se

alcança pela execução sumária do rival derrotado; lamentamos o infindável desfile de atrocidades; assistimos horrorizados ao espetáculo de uma platéia em delírio sanguinolento.

Surpreende-nos, no entanto, constatar que tudo isso pôde, igualmente, ter sido matéria de poesia, requintada literatura, que ativa o senso estético e faz a transcendência *e rebus ad verba*. É manifesta em *DE SPECTACVLIS* a genialidade de Marcial, sobretudo porque sublimou em linguagem finamente elaborada, transfigurou em poesia, o que, na realidade, pode ser considerado torpe, desumano, bárbaro. Na dimensão poética ele traduz como doce afável o elogio do imperador; transpõe para o universo do mítico o que, na prática, é o pesado jugo de um império ditatorial, absolutista.

Poderíamos, então, suscitar a dúvida: Marcial é “sincero”, partidário ao celebrar solenemente o imperador e seu regime, ou é “irônico”, poeta fingidor, dotado de uma facilidade tal, para quem todo tema é poesia? Mas nada disso importa mais do que o fato de que seu texto é um documento histórico, o registro de um momento que se instala aberto às mais variadas interpretações a desafiar diferentes recortes científicos.

A literatura, seja técnico-científica ou não, quando menciona ou estuda o fenômeno da ritualização dos espetáculos em Roma¹, põe sempre em jogo questões como as de fundo religioso, as atitudes e interesses das classes dominantes, a conformação de um sistema centralizador de poder – republicano ou imperial -, a ostentação de poderio militar, o processo de expansão territorial, as demonstrações de superioridade em relação ao estrangeiro e, sobretudo, a centralidade da *Vrbs* enquanto *caput mundi*.

O anfiteatro configura-se, assim, como um dos mais representativos ícones da Roma imperial: na solidez da edificação e apurado engenho arquitetônico se arranjam as arquibancadas e camarotes, onde se encontra a sociedade em classes; a arena, que é palco onde se encena a viva realidade das relações sociais; os porões, os subterrâneos de onde emergem e chegam à luz o bravio indômito, o instinto carniceiro condicionado e treinado para as lutas de morte. O desenho em círculo

¹ Cf. Kyle (1998) 2.

parece querer simbolizar a aspiração de uma comunidade sem arestas, uma sociedade que busca tecer a convivência harmônica e, principalmente ser o irradiador de ondas concêntricas a alcançar os confins do império.

Sabe-se que o grande projeto político da dinastia Flávia² foi o de restaurar, reafirmar e consolidar o poder imperial, uma vez que o sistema fora tão profundamente arruinado pela desastrosa administração da família Júlio-claudiana. Segundo nos informam os estudiosos, é no bojo desse projeto que Vespasiano empreende a construção do Coliseu, inspirado em um antigo projeto de Augusto. Simbolicamente o edifica, Marcial o confirma, onde ficavam os *stagna Neronis*. É curioso notar que, ainda que o poeta não tivesse tido o propósito de atribuir carga semântica pejorativa ao termo *stagnum*, seria de todo impossível a um leitor contemporâneo, de fala portuguesa, não abrir aí um extenso leque de significações depreciativas. Com isso, a distinção entre aqueles dois momentos fica, então, flagrantemente nítida: acima de Nero, Tito se coloca; ao pântano se sobrepõe o sidéreo e colossal anfiteatro.

Não há dúvida de que a edificação do coliseu foi parte, e muito significativa, daquele projeto flaviano. É preciso lembrar também que paralelamente ao Coliseu, mas em outro plano, vinha-se reconstruindo um projeto mais antigo e intelectualmente mais sofisticado: a oratória de matriz republicana. Desse modo, enquanto o grande círculo do anfiteatro abarcava a “massa”, na oratória predominantemente judicial da *Institutio* Quintiliano educava o Príncipe.

Em que pesem os rumos que foram tomando as finalidades e usos que se fizeram do Coliseu, desde sua inauguração até o último “cartaz de espetáculo”, fica evidenciada a sua ligação com o poder constituído. Se a essa situação aplicarmos a contemporânea lógica que preside à distinção entre privado e público, entenderemos o Coliseu como

² **Tito Flávio Sabino Vespasiano (69 a 79)**

Nascimento 17 de novembro de 9
Morte 23 de junho de 79 (69 anos)

Tito Flávio Sabino Vespasiano (79 a 81)

Nascimento 30 de dezembro de 39
Morte 13 de setembro de 81 (41 anos)

Tito Flávio Domiciano (81 a 96)

Nascimento 24 de outubro de 51
Morte 18 de setembro de 96 (44 anos)

uma instituição estritamente de caráter público, isto é, controlada pelo Estado. Este, por sua vez, qualquer que seja a sua ética, por força da necessidade de existência e razão de sobrevivência, costuma não deixar de atender aos instintos da “massa”. E tanto melhor ele “atenderá” a esses instintos, quanto maior for sua habilidade de simular anuência, para que, em simulando, esteja, de fato, manipulando.

É interessante notar que Marcial constrói um discurso no qual se evidencia um movimento aparentemente contrário. O poema (De Spectaculis, II.1-9) nos mostra isso com clareza:

*Hic ubi sidereus propius uidet astra colossus
et crescunt media pegmata celsa uia,
inuidiosa feri radiabant atria regis
unaque iam tota stabat in urbe domus;
hic ubi conspicui uenerabilis Amphitheatri
erigitur moles, stagna Neronis erant;
hic ubi miramur uelocia munera thermas,
abstulerat miseris tecta superbus ager;
Claudia diffusas ubi porticus explicat umbras,
ultima pars aulae deficientis erat.
Reddita Roma sibi est et sunt te preside, Caesar,
deliciae populi, quae fuerant domini.*

“Aqui onde o sidéreo colosso contempla muito de perto os astros, e em meio à via se elevam andaimes altos, brilhavam em raios os soberbos átrios do fero rei, e em toda a Cidade se firmava uma casa única. Aqui onde se ergue o volume venerável do anfiteatro, que de longe se avista, existiam as estagnadas águas de Nero. Aqui onde admiramos as termas, presente tão prontamente dado, um soberbo campo havia expropriado aos pobres suas casas; onde o pórtico de Cláudio desdobra dispersas sombras estava a parte extrema do palácio sem valia. Roma foi devolvida a si, e, Tu sendo o regente, ó César, são do povo, todas as que foram delícias de um só dono”.

Os espaços que antes eram ocupados exclusivamente por Nero passam a abrigar edificações públicas – anfiteatro, termas, que constituem as *deliciae populi*; à imagem de Nero como dono (*domini*), proprietário do povo, Marcial pinta um quando em que sugere o imperador Tito como libertador do povo: *Reddita Roma sibi est*; o imperador Tito, sereno, de espírito generoso, tão longe do *feri regis*. Mas é preciso relativizar o teor desse discurso, mantê-lo nos limites de poesia, no nível de ficção, pois não era, nem poderia ser, espelho fiel da ideologia e política reinantes.

Os registros documentais e as análises que se vêm fazendo desses documentos distinguem várias razões pelas quais o romano e também o não-romano frequentavam os espetáculos do Coliseu: iam para ver os combates de gladiadores, as caçadas de

animais exóticos, as lutas de humanos contra animais, de animais entre si; as execuções dos criminosos, dos nocivos à lei e à sociedade. Mas não nos esqueçamos de que não havia qualquer instância ou regulação explícita que obrigasse os cidadãos a frequentar os espaços de espetáculo: iam por livre e espontânea vontade, eram espectadores do que desejavam ver.

Cícero, em *Pro Murena*, já havia feito o seguinte apontamento: *Nam quid ego dicam populum ac vulgus imperitorum ludis magno opere delectari?*(38): “O que eu poderia dizer de como o povo e essa massa de gente imperita se deleite tanto com os jogos”? Entre a constatação categórica de Cícero e a invenção poética da narrativa de Marcial é possível detectar os elementos primordiais que deram essência aos espetáculos do anfiteatro.

Não se pode negar a existência de impulsos inatos de violência na espécie humana, assim como também não se pode negar que a realização do ser humano enquanto racional somente se dá na relação com o outro humano. O controle desses impulsos se torna, então, requisito básico na construção dos vínculos sociais, seja nas relações entre indivíduos, internamente aos seus grupos, seja nas relações entre grupos diferentes.

A culminação no espetáculo do anfiteatro não é outra coisa senão o final de um demorado e complexo processo de reelaboração dessa violência do indivíduo, a que, em outros termos poderíamos nomear de sublimação e ritualização. Assim, as lutas de gladiadores poderiam representar, além das inevitáveis discórdias entre cidadãos, os permanentes embates do estado nas lutas de conquista, ampliação do território e submissão dos vencidos. Dentro desse espírito, a caracterização de um criminoso, condenado a execução em público espetáculo, somente se fazia, uma vez estabelecida uma fórmula de controle social, alicerçada numa base moral “pactuada”, sancionada e garantida pelo poder central.

Por sua vez, a presença do imperador em seu camarote, visível a todos no anfiteatro, não somente divinizava, ritualizava o espetáculo, mas também permitia ao imperador, por gestos de mão e voz, estabelecer o contato direto com a “massa”. Tornava-se, assim, manifestamente expressa a sobrevalência e centralidade do poder imperial, autocrático. O fato de tudo isso acontecer em Roma fazia com que a Cidade se colocasse como o centro irradiador de um modelo de poder.

A corrida ao anfiteatro, fosse motivada pelos combates, pelas caçadas ou pelas execuções, acontecia, enfim, como forma de manifestação do instinto violento, mas por um processo de deslocamento do individual para o coletivo, isto é, num sentido amplo, o patrocinador do rito é o estado, é a coletividade em que o indivíduo se dilui e à qual transfere a força de seu instinto pessoal. É, pois na comodidade da condição de espectador do ato violento que o indivíduo, muitas vezes, dá vazão ao seu instinto. Ou o alimenta.

De todo modo, o espetáculo do Coliseu é, igualmente, uma forma de controle social que se exerce sobre o cidadão comum, apenas, Em se tratando das execuções, são identificáveis dois tipos proeminentes de criminosos: os que atentam contra o indivíduo e os que atentam contra o estado.

A execução sumária poderia ser interpretada assim diferentemente em dois planos: como coerção do coletivo, antes que correção do indivíduo, se se tratasse do crime comum; como vingança, antes que reabilitação, se se tratasse, por exemplo, de deserção, que era considerada crime contra o estado³. Não estaremos errados em enxergar nessas atitudes punitivas duas perspectivas: ou a descrença na possibilidade de reabilitação do indivíduo que tivesse incorrido em ação criminosa, ou o desinteresse em instituir mecanismos de reabilitação, uma vez que isso resultaria em complexas estratégias operacionais e pesado encargo financeiro, além dos riscos para a sociedade e para o estado.

Certamente perpetuamos dilemas: de que maneira a comunidade deve qualificar o crime? De que maneira lidar com o criminoso?

Ainda se ouve, não raramente, *homo lupus homini*. Muito certamente não nos espantaria ouvir dizer dos antigos romanos, no Coliseu, *homo bestia ad bestias*.

ABSTRACT: A show at the Coliseum is argument enough in favor of the idea that reality overcomes fiction. Blood won in the arena, more than horror and violence, is the consecration of the imperial power, which submits savagery, executes the traitor, surpasses the one who dares to defy its Roman superiority. The execution under state sponsorship is not intended to figure the theater of sympathy, but to be affirmation of the right of life and death. The poet Martial will be presented in his celebrating verses of "Caesareo Amphitheatro". This paper aims to understand which relations can be established between the intrinsic values of poetry and political projects implicit in the building of that celebrated place.

³ Cf. Kyle (1998) 95.

Keywords: Power, violence, spectacle, poetry.

Referências

- Burkert, W. (1983) *Homo Necans*, trans. P. Bing, Berkeley: University of California Press.
- Carcopino, J. (1997) *La Vita Quotidiana a Roma*, Roma-Bari: Editori Laterza.
- Coleman, K. M. (1990) 'Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments', *Journal of Roman Studies* 80: 44–73.
- Dumézil, Georges (1974) *La Religion Romaine Archaique*, Paris: Payot
- Dupont, F. (1985) *L'Acteur-roi, ou, Le Théâtre dans la Rome antique*, Paris: Les Belles Lettres
- (1989) *Daily Life in Ancient Rome*, trans. C. Woodall, Oxford: Basil Blackwell.
- Futrell, Alison (2006) *The Roman Games*, Malden: Blackwell.
- Kyle, Donald G. (1998) *Spectacles Of Death In Ancient Rome*, New York: Routledge.
- Marcial (2004), *Epigramas*, trad.; José Guillén, Zaragoza: Institución Fernando El católico.
- (1919) *Epigrams*, London: Wilian Heinemann.
- Reggiani, A. M. (ed.) (1988) *Anfiteatro Flavio: immagine, testimonianze, spettacoli*, Rome: Edizioni Quasar.
- Sánchez, Juan Antonio Jiménez (1998) *Poder Imperial y Espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Scullard, H. H. (1981) *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Ithaca: Cornell University Press.
- Toynbee, J. M. C. (1971) *Death and Burial in the Roman World*, Ithaca: Cornell University Press.
- Veyne, P. (1990) *Bread and Circuses: Historical Sociology and Political Pluralism*, abridged with an Introduction by O. Murray, trans. B. Pearce, London: Allen Lane, Penguin (*Le Pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris: Editions du Seuil, 1976).

Data de publicação: 19 de fevereiro de 2015