

## Teatro, actores e público no Alto Império romano

MARIA CRISTINA DE CASTRO-MAIA DE SOUSA PIMENTEL

*Universidade de Lisboa*

De entre os lugares-comuns e verdades supostamente irrefutáveis com que as histórias da literatura latina e os estudos sobre a civilização romana amiúde nos iludem, para descanso de quantos, em perspectiva recebida de outros séculos e que há muito deveria ter sido posta em causa, querem ver na cultura romana uma simples herdeira ou parente pobre e canhestra da cultura grega, conta-se a afirmação de que, em Roma, o teatro acabou com Terêncio, e que daí em diante se assistiu a uma progressiva e imparável agonia das formas nobres do género dramático, esvaziando-se os recintos teatrais porque a população estava muito mais interessada em ver correr o sangue de homens e animais nas arenas dos anfiteatros, em *munera* e *uenationes*, ou em amontoar-se nas bancadas do circo, gritando pelos aurigas e cavalos de Azuis e Verdes, as facções da sua preferência.

Como prova da justeza de tal dogma, cita-se em geral o célebre passo de Terêncio, em que se escutam queixas pelas duas tentativas falhadas de representação da *Hecyra*:

*Pois bem: agora tenho uma coisa para vos pedir. (...) É A sogra que lhes trago de novo — uma peça que, em atmosfera de silêncio, nunca me foi dado representar (...).*

*Da primeira vez que comecei a representar esta peça, a fama de uns pugilistas (a que se juntou, no mesmo lugar, a expectativa de um equilibrista), a aglomeração dos adeptos, a barulheira, o alarido das mulheres obrigaram-me a abandonar a cena antes do tempo.*

*A esta comédia nova resolvi aplicar o meu expediente velho — que é o de repetir as tentativas: e apresento-a de novo. No início da peça, eu estava a agradar: vai senão quando espalha-se o rumor de que iam dar um espectáculo de gladiadores. O povo concorre a toda a pressa, entra em polvorosa, a fazer escarcéu, a disputar lugares... E eu, entretanto, é que não consegui conservar o meu lugar!*

*Hoje não é dia de alvoroço; há tranquilidade e silêncio; a mim, deram-me tempo necessário para a representação; a vocês, é dada a oportunidade de honrarem os espectáculos cénicos. Não consentam que, por culpa vossa, a arte das Musas se torne apanágio de poucos: façam com: que a vossa autoridade seja, para a minha autoridade, inspiração e ajuda.<sup>1</sup>*

Quanto a mim, desconfio sempre de todas as afirmações que, de forma mais ou menos velada, implicam um juízo de valor tendente a colocar em plano de inferioridade a produção literária dos Romanos, ou a avaliar, no pressuposto da superioridade helénica, uma cultura que mais não merece que complacência perante as tentativas, umas vezes mais bem sucedidas que outras, de imitação e emulação de um gigante insuperável.

Peço, pois, que reflectam comigo sobre certas informações que a literatura clássica nos fornece sobre o teatro em Roma, especialmente desde o momento em que, com Augusto, o principado sucedeu à república, com todas as alterações que tal mudança política acarretou também ao nível da literatura e da cultura em geral.

Em primeiro lugar, há certas questões que causam perplexidade se aceitarmos que o teatro acabou com Terêncio. Se assim foi realmente, como se justifica que tenha sido na época de César e de Augusto que se construíram em Roma os três grandes recintos para as representações dramáticas, os teatros de Pompeio, de Marcelo e de Balbo? Como se explica que, depois de séculos em que, por receio das consequências nefastas do ponto de vista moral de haver recintos em pedra, e por isso duradouros, para todos os espectáculos, inclusive o teatro,<sup>2</sup> Pompeio, ainda que recorrendo ao sábio artifício de integrar o teatro no templo consagrado a *Venus Victrix*, cujas escadas de acesso eram a *cauea*, tenha conseguido aquilo que as cidades do mundo romano já tinham e há muito se desejava na capital, um teatro permanente que, como até aí acontecia, não fosse desmontado mal terminavam as festividades? Como se compreende que, no seu conjunto, os três teatros comportassem entre 60 e 70 mil espectadores,<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Hecyra*. Prólogo II, vv. 27 a 48. A tradução é de Walter de Medeiros (Coimbra 1987).

<sup>2</sup> Criando condições para a *remissio animorum* de que fala Valério Máximo (II 4.2). Cf. Ov., *Ars am.* I 107-8; Tac., *Ann.* XIV 20; Tert., *De spect.* 10. 3-6.

<sup>3</sup> O teatro de Pompeio, inaugurado em 55 a.C., tinha c. de 40 mil lugares (Plin., *HN* 36. 115); o de Marcelo, começado a construir por Júlio César e concluído por Augusto, comportava entre 14 e 20 mil espectadores; o de Balbo, inaugurado em 13 a.C., era o mais pequeno, embora nele coubessem entre 7 e 10 mil pessoas.

e que haja numerosos testemunhos antigos de que estavam sempre apinhados,<sup>4</sup> cheios de uma multidão barulhenta mas interessada? Que sentido faz que, sempre que um dos teatros sofria danos causados por incêndios ou simplesmente precisava de ver reparado o efeito do passar dos anos, os imperadores não descurassem tal tarefa e não dispensassem a necessária consagração e re-inauguração solene do espaço,<sup>5</sup> ou que, um após outro, os melhoramentos ou simplesmente os agrados ao público fossem preocupação de *principes* e magistrados, desde a água fresca que corria pelas bancadas na inauguração do teatro de Pompeio, para as refrescar do sol escaldante,<sup>6</sup> até à autorização do uso de resguardos para a cabeça para proteger do mesmo sol ou de almofadas para maior conforto dos senadores?<sup>7</sup> Por fim, que significado devemos atribuir ao facto de, à medida que os espectáculos se iam tornando cada vez mais numerosos, sobretudo por interesse dos *principes* que neles encontravam a fórmula garantida de contentar as massas e, pelo menos parcialmente, de lhes neutralizar os impulsos de rebelião,<sup>8</sup> mas também por obrigação dos magistrados que os tinham de financiar para assegurar a ascensão política, o número de dias consagrados às representações teatrais ter sido sempre o mais elevado e nunca ter diminuído, mesmo perante a ‘ameaça’ dos *munera* e dos jogos circenses, cada vez mais apreciados pelo povo? Vejam-se alguns números. Com Augusto, havia representações teatrais em 56 dos 77 dias de *ludi*; com o aumento dos dias dedicados aos espectáculos durante o séc. I, os do teatro também aumentaram, embora apenas em termos absolutos: de facto, nesta época o crescimento relativo foi maior para os *ludi circenses* e, depois destes,

---

<sup>4</sup> V. p. e. Sen., *Clem.* III. IV. 1: *in hac urbe (...) in qua tribus eodem tempore theatris tres cauias praestolantur...* Cf. *Ep.* 76. 4, onde Séneca manifesta a sua vergonha por ver o teatro de Nápoles sempre cheio de público, enquanto, para escutar as lições do filósofo Metronacte, não se junta mais de meia-dúzia de assistentes. Outro sinal desse interesse é que, por vezes, os *ludi scaenici* prolongavam-se noite dentro (cf. Suet., *Calig.* 18. 3).

<sup>5</sup> Cf. Tac., *Ann.* VI 45, 1; Suet., *Tib.* 47. 1; *Calig.* 21. 1; *Claud.* 21. 2; *Vesp.* 19. 1; Dión 60. 6. 4-5.

<sup>6</sup> Requite que foi o primeiro a proporcionar, em 55 a.C. (Val. Max. II 4.6).

<sup>7</sup> Medidas tomadas por Calígula. Também estabeleceu que, quando o sol estivesse muito quente, as representações teatrais seriam transferidas para o *Diribitorium*, cuja vegetação circundante garantia frescura e protecção (Dión 59. 7. 8). Não esqueçamos também o uso de *uelaria* e a prática de *sparsiones* e *missilia*, além da distribuição de comida e bebida entre a assistência, que assim nem precisava de a levar, nem de se ausentar para ir comer a casa ou petiscar nas ‘tendinhas’ à volta do teatro.

<sup>8</sup> Dizia a Augusto um pantomimo muito em voga que ele tinha todo o interesse em que o povo fixasse a sua atenção sobre os actores e o teatro... Cf. Dión 54. 17. 5.

para os *munera*. No entanto, em meados do séc. IV, havia em cada ano 174 dias de jogos, 102 dos quais reservados ao teatro, 64 ao circo e apenas 10 ao anfiteatro. Embora, em percentagem, as representações teatrais tenham perdido 13% do seu peso no conjunto dos espectáculos regulares, a verdade é que 102 dias por ano é um dado que faz pensar: o que se passava então no recinto dos teatros se o teatro tinha morrido? O que é que levava as pessoas ao teatro?

Se ouvirmos os conselhos de Ovídio, na *Ars Amatoria*, encontraremos, para esta última questão, uma resposta que, ainda que parcial, não deixa de ser interessante. Ao teatro ia-se, como aliás a todos os outros espectáculos, para ver e ser visto, para conquistar e ser conquistado. Diz ele, com clareza e sensatez:<sup>9</sup>

*Oferecem-te os teatros / muito mais do que possas desejar. / Aí encontrarás / desde o divertimento inconsequente / à mulher a quem amas realmente, / desde a amada que desejas conservar / àquela a quem apalpas fugazmente. / Assim como as formigas vão e vêm / em compridos carreiros na boca carregando / o grão que lhes serve de alimento, / assim como as abelhas que encontrando / seus bosques e pastagens odoríferas / voam por entre as flores e o rosmaninho, / são as mulheres elegantes atraídas / pelos jogos onde ocorre a multidão. / Muitas vezes ao vê-las (tantas são!) / a abundância retarda a nossa escolha. / Porque se vêm gozar o espectáculo / também gozam o espectáculo que dão.<sup>10</sup> / Neste lugar vos digo / que o mais casto pudor está sempre em perigo. (...) Não consintas também que a tua amante / com a sua beleza impressionante / vá sem ti ao teatro. / Para ti o espectáculo será / o das suas espáduas. / Podes olhá-la com admiração / e mil coisas teus gestos / e as tuas sobranceiras lhe dirão. / Aplaudirás então o pantomimo / que o papel da donzela desempenha. / Os actores aplaude, delirante, / que representam o papel de amante. / Põe-te de pé quando ela se levanta. / Se está sentada fica também sentado. / Aprende a perder tempo / às ordens da tua dona caprichosa.*

E, mais à frente, quando dirige os seus ensinamentos às mulheres, Ovídio lembra-lhes que devem visitar os três teatros de Roma, lugares apropriados para serem vistas,<sup>11</sup> do mesmo modo que regista a impossibilidade de

---

<sup>9</sup> I 90-100; 497-504. Citamos a versão de Natália Correia e David Mourão-Ferreira (Ed. Galeria Panorama, 1970), por ser, quanto a nós, poeticamente conseguida, embora reconheçamos que é por vezes demasiado 'livre'. Para idênticos conselhos de Ovídio quanto aos lugares dos espectáculos como sítio ideal para os encontros amorosos, v. *Am.* III 2.

<sup>10</sup> Tertuliano dirá (*De spect.* 25. 3): *Nemo denique in spectaculo ineundo prius cogitat nisi uideri et uidere.*

<sup>11</sup> III 394: *Visite conspicuis terna theatra locis...*

guardar as mulheres, pois em Roma abundam os teatros e outros locais de lazer que elas frequentam livremente...<sup>12</sup>

A resposta à pergunta de há pouco não é, porém, tão linear, sobretudo porque quem aqui fala é o *magister amoris* por excelência. Não fique, porém, sem registo o facto de outras notícias confirmarem que tais situações de sedução tinham lugar propício nos teatros, em alguns casos fazendo despontar amores que acabaram em matrimónio, como aconteceu com Sula e a sua quinta e última mulher<sup>13</sup>.

Outra resposta possível, embora logo se adivinhe que não justifica a afluência aos teatros, é a de que aí se deslocava o povo, tal como a todos os outros espectáculos, para contestar, fazer-se ouvir, manifestar de forma mais ou menos violenta o seu apoio ou desagrado perante a situação vigente e os dirigentes do momento.<sup>14</sup> Tal atitude, que encontramos bem antes da instauração do principado, acentuou-se sem dúvida nessa época mercê do desaparecimento de todas as circunstâncias em que até aí o povo era, ou se julgava, ouvido, e via, ou pensava que via, contemplada a sua vontade. São imensos os testemunhos dessas manifestações, ora atendidas, ora reprimidas cruelmente. Para exemplificar apenas com algumas reivindicações que tiveram lugar no teatro, registre-se a expressão do descontentamento pela carestia do trigo, a reclamação de que Tibério devolvesse ao público uma estátua célebre do escultor Lisipo que o *princeps* desviara das Termas de Agripa para os seus aposentos, a rejeição da hipótese de casamento de Tito com Berenice, princesa

---

<sup>12</sup> III 633: *Quid faciat custos, cum sint tot in urbe theatra...*

<sup>13</sup> Rondando os 60 anos, viúvo recente, e embora fosse longa a sua experiência em assuntos do coração, pois casara já quatro vezes (sem contar outros amores marginais com actrizes e actores de grande fama e pouca moral), Sula deixou-se literalmente seduzir pela audácia de uma jovem divorciada, Valéria, em pleno recinto do teatro (nessa altura ainda não permanente e, na ocasião, palco de um combate de gladiadores). A mulher, de boas famílias e beleza directamente proporcional ao arrojo das atitudes, passou por Sula e arrancou-lhe um fio do manto. À surpresa do poderoso chefe, respondeu com a declaração de querer associar-se, do modo que podia, à glória de tão grande homem, e logo foi sentar-se para assistir ao espectáculo. Tanto bastou para que ele mandasse saber de quem se tratava. Seguiram-se trocas de olhares, sorrisos, todo um jogo que acabou em casamento. A história é contada por Plutarco (*Sulla* 35. 5-11).

<sup>14</sup> Tácito diz claramente que o teatro e o circo são os locais onde mais se faz sentir a *uulgi licentia* (*Hist.* I 72).

dos Judeus, ou a exigência de que Tigelino, o odioso prefeito do pretório de Nero, sofresse a pena máxima, já no tempo de Galba<sup>15</sup>.

Ainda sob esta perspectiva sociológica, não podemos esquecer outra prática que funcionava sem dúvida como válvula de escape para as tensões do dia-a-dia, para o descontentamento real do povo ou, pelo menos, como fonte de prazer na actividade que une os que vivem subjugados a outrem, numa espécie de desforra pelas humilhações, o temor ou tão-somente a apagada e vil tristeza de uma vida sem fulgor e sem glória: a má-língua, a crítica mordaz, a censura justificada ou gratuita. O público do teatro rejubilava sempre que algum verso, alguma palavra podia ser interpretada como alusão à situação política, aos podres dos ricos e poderosos,<sup>16</sup> à prepotência ou arbitrariedade daqueles que eram donos dos seus destinos e a quem bastaria uma palavra para lhes tirar a vida, ou quando, para descanso das consciências, nesses textos se lia e partilhava a censura dos vícios humanos.<sup>17</sup> Ora, sempre que tal acontecia, ou sempre que algum actor, fazendo uso da habitual e quase nunca reprimida *theatralis licentia*,<sup>18</sup> deturpava ou sublinhava algum verso ou alusão, a alegria, o riso e as palmas, em catarse colectiva, mostravam também a atenção com que o público estava preso ao texto que se dizia ou mimava,<sup>19</sup> e o necessário conhecimento que dele tinha, para que pudesse aperceber-se de imediato das alterações ou insinuações introduzidas ou mesmo acompanhar em coro as falas dos actores.<sup>20</sup> Em resumo, e como Cícero dizia com lucidez (*Att.* II 19. 3): *Populi sensus maxime theatro et spectaculis perspectus est.*

---

<sup>15</sup> Tac., *Ann.* VI 13.1; Plin., *HN* 34.62; Díon 65.15.5; Tac., *Hist.* 1.72. V. ainda, p. e., Suet., *Iul.* 80. 4; Díon 57. 11. 6.

<sup>16</sup> Mesmo que se tratasse do amado Augusto, na sua suposta desonra juvenil (cf. Suet., *Aug.* 68. 2).

<sup>17</sup> Cf. Sen., *Ep.* 108. 9-10.

<sup>18</sup> Sobre as medidas tomadas para reprimir a *ludrica licentia* e os *fautores histrionum*, bem como os variados momentos em que os actores foram banidos de Roma, v. Tac., *Ann.* I 54; 77; XIII 24.1; 25. 4; Suet., *Aug.* 45. 6-7; *Dom.* 7. 1; *Ner.* 16. 1; Plin., *Pan.* 54. 2; Díon 57. 14. 10; 21. 3.

<sup>19</sup> Luciano (*Salt.* 79) dá como prova de que o público segue de perto e compreende o que se passa no palco o facto de muitos chorarem quando aí se representam histórias tristes. Era afinal o que acontecia a Santo Agostinho, que confessa a paixão da sua juventude pelo teatro e a sua emoção perante as desventuras das personagens (*Conf.* III. II. 2 e 4). Sobre a atenção e exigência do público, v. Cic., *De or.* 3. 198; *Par.* 3. 26.

<sup>20</sup> Cf. outros episódios e.g. em Cic., *Att.* II 19.3; Sen., *De ira* II 11. 3; Suet., *Aug.* 68.2; *Tib.* 45.2; *Calig.* 27.8; *Ner.* 39. 5; *Galb.* 13; SHA, *Marc.* 29.2. Associa-se a esta prática a citação de versos de tragédias clássicas, em referência ou censura a situações e

No entanto, o recinto do teatro – e o dos outros *ludi* – servia também aos *principes* como barómetro da sua própria popularidade ou como sítio ideal para fazer passar determinadas mensagens, algumas delas a que hoje chamaríamos subliminares, dos respectivos programas ou intenções políticas. De facto, quando o imperador entrava no recinto dos espectáculos, e por muito que isso pudesse ter de orquestrado, de pouco espontâneo, por muito que o medo ou a adulação ou ambas as coisas se concertassem na necessidade de saudar o senhor de Roma ou aqueles que lhe mereciam a confiança,<sup>21</sup> a verdade é que não é difícil imaginar a impressão de unanimidade e aplauso que dariam as vozes em unísono e as pessoas de pé,<sup>22</sup> nem entrever os efeitos contagiantes que daí resultariam e que a psicologia das multidões explica.<sup>23</sup>

Mas a resposta para a nossa pergunta continua a não ser mais que aproximada: o que se ia fazer, o que se ia ver ao teatro que tanta gente atraía?

É verdade que no recinto do teatro podiam acontecer outros espectáculos além dos teatrais, como documentam os textos antigos, que aí registam *e.g.* a realização de *uenationes* ou competições atléticas.<sup>24</sup> Mas também é verdade que o teatro extravasava desses recintos e, de um modo amplamente evidente, fazia parte da vida dos Romanos como presença constante e apreciada. Não é

---

circunstâncias do momento (cf. Díon 72. 22. 1: expressão de desagrado pelo consulado de Pértinax, com verso das *Suplicantes* de Eurípidés). O recurso a expressões ambíguas na composição dos textos podia custar caro aos autores, como aconteceu ao *atellanae poeta* de que fala Suetónio (*Calig.* 27. 8).

<sup>21</sup> V. a manifestação de alegria sincera, a acreditar em Horácio (*Carm.* 1. 20. 2-8; 2. 17. 25-26), quando Mecenas entrou no teatro de Pompeio após uma doença prolongada, ou ainda os aplausos pela presença dos filhos de Augusto no teatro (Suet., *Aug.* 56. 4). Com sinal contrário, v. a monumental vaia com que o povo recebeu o orador Hortênsio, suspeito de ter comprado os juízes, no dia seguinte a ter ganho a causa (Cic., *Fam.* VIII 2, 1). Por fim, v. o sentimento da multidão perante um verso de um mimo, relacionando-o com Augusto, e a reacção negativa deste, censurando a adulação (Suet., *Aug.* 53. 2).

<sup>22</sup> Lembre-se, por ex., que Vespasiano foi aclamado imperador no teatro de Antioquia (Tac., *Hist.* II 80).

<sup>23</sup> Sob *principes* cruéis, como Nero, havia quem, no meio dos espectadores, escutasse as conversas para as denunciar, caso pudessem incorrer na *lex maiestatis*. Nero, que se dizia o maior artista de Roma e representava em público os seus papéis predilectos, como Cànace em trabalho de parto ou Édipo cegando-se (Suet., *Ner.* 21. 5; Díon 62. 9. 4; 10. 2; 63. 22. 6), colocava soldados entre a assistência para que vissem quem censurava ou não ficava extasiado com a sua arte, e obrigassem todos, à bastonada, a aplaudir com entusiasmo (Tac., *Ann.* XVI 5. 2). Calígula, por seu turno, mandava prender e matar quem não aplaudisse os actores que ele apreciava ou homenageasse os que ele desprezava (Díon 59. 13. 4-5).

<sup>24</sup> Cf. *e.g.* Díon 60. 23. 5.

por acaso que há notícia de companhias privadas de actores, que actuavam nas casas particulares dos grandes senhores<sup>25</sup> ou eram mesmo pertença exclusiva desses Romanos abastados. Também não é de desprezar o testemunho da pintura, nomeadamente a que se praticou durante todo o séc. I nos frescos que ornamentavam as casas, em que a representação de cenas teatrais, quase sempre das mais consagradas tragédias, surge com frequência.

De forma mais ampla, de resto, é um gosto claramente teatral e intrinsecamente romano o que se lê em determinadas circunstâncias e acontecimentos do quotidiano. Basta lembrar toda a encenação que implicava a realização dos triunfos, com os seus longos desfiles de cativos e carros transportando os despojos, com as estátuas dos deuses e as grandes figuras do momento, num ritual estabelecido e respeitado ao mais ínfimo pormenor, mas a que se acrescentava sempre qualquer coisa de novo e inusitado que atraía o povo e os olhares de todos.<sup>26</sup> Idêntico objectivo era atingido com os cortejos fúnebres das altas personagens de Roma:<sup>27</sup> aí, a par dos parentes, dos amigos e da longa fila de *imagines* dos antepassados, que saíam dos *armaria* para acompanhar e receber o membro da família acabado de desaparecer, mas também para mostrar a todos a importância e a nobreza da linhagem, desfilavam carpideiras que encenavam o luto e actores contratados para representarem o defunto, cujas vestes envergavam e de quem imitavam os gestos e mimavam as acções.<sup>28</sup> É ainda um gosto de cariz teatral o que

---

<sup>25</sup> Séneca (*Q Nat.* VII 32. 3) diz: *Priatum urbe tota sonat pulpitum; in hoc uiri, in hoc feminae tripudiant; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius.* Cf. Petron., *Sat.* 53. 13; Plin., *Ep.* VII 24; Suet., *Dom.* 7. 1.

<sup>26</sup> São muitos os exemplos que poderíamos aduzir, incluindo a descrição da entrada de Nero em Roma, após a sua viagem à Grécia e em celebração dos seus triunfos olímpicos (Suet., *Ner.* 25; Dión 62. 20), bem como a suposta encenação do 1º triunfo de Domiciano sobre os Catos, que, ao que foi dito, integrou actores com cabeleiras louras para parecerem cativos germanos e adereços tirados dos armazéns imperiais, em substituição dos despojos que a campanha, mal sucedida, não obtivera (cf. Tac., *Agr.* 39. 2 ss. e Plin., *Pan.* 16. 3, que qualifica os carros do cortejo como *mimici* e diz os troféus *falsa simulacra*). O mesmo se disse mais tarde, em 89, aquando da celebração do duplo triunfo sobre os Catos e os Dacos (Dión 67. 7. 4).

<sup>27</sup> Sejam modelo as descrições das exéquias de César (Suet., *Iul.* 84) e Augusto (Dión 56. 34; 42).

<sup>28</sup> A comparação entre a existência humana e uma peça de teatro, muito antes da célebre formulação de Shakespeare (*As you like it*, Acto II, Cena VII, vv. 139-142: *All the world's a stage / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances: / And one man in his time plays many parts*), está já presente no mundo romano. Augusto, nos últimos momentos de vida, pediu aos que o rodeavam que, se tinha

vislumbramos nos banquetes privados, ainda que as informações que sobre eles nos são dadas assumam o carácter de denúncia ou de sátira dos luxos e destemperos de novos-ricos como Trimalquião. Todos os pratos-surpresa, todos os momentos do famoso banquete do *Satyricon* relevam do teatral, ou, de um modo mais amplo, dos *ludi*. Para só lembrar um exemplo (§ 49) de entre muitos significativos, quando para a mesa de Trimalquião é trazido um porco que parece nem sequer ter sido esvaziado das entranhas, e a indignação geral, acicatada pelo dono da casa, traz à sala o cozinheiro que surge, temeroso e assustado, súplice e humilde perante os convidados para cuja piedade apela, o ‘número’ de teatro atinge os contornos de um verdadeiro *sketch* bem elaborado: os convivas compadecem-se do cozinheiro que Trimalquião finge estar decidido a chicotear de imediato, intervêm e intercedem por ele, e o rico liberto simula aceder ao pedido, mandando o cozinheiro, neste caso hábil personagem em tão curiosa cena, preparar ali mesmo o animal. Ao fazê-lo, quando lhe abre o ventre supostamente cheio de vísceras, saltam numerosos, variados e saborosos enchidos, para deleite dos olhos e dos paladares, num clímax dramático de algum mau gosto, como convém a um arrivista que se gaba das suas origens obscuras e evoca sem qualquer pejo os processos a que recorreu para amealhar a fabulosa fortuna que possui.

Sem dúvida estes exemplos, de um gosto no mínimo duvidoso, não andam longe de outros em que a morbidez se alia a um prazer com a dor ou a morte que os outros experimentam. Não era apenas nos combates de gladiadores ou na execução dos condenados *ad bestias* que o sangue corria perante a impassibilidade ou o gozo da população, levada tantas vezes ao paroxismo da histeria colectiva. Também nas denominadas fábulas mitológicas, que surgiram no séc. I e se encenavam com o maior realismo e aparato nos cenários, encontramos o gosto pelo teatro, ainda que com os negros contornos da execução pública de condenados, que substituíam os actores no momento do desfecho fatal. Para exemplo das massas mas sobretudo pelo prazer do espectáculo realista, punha-se em cena a história de Pasífae e a união bestial de que concebeu o Minotauro, ou Ícaro despenhando-se quando as asas

---

representado bem o seu papel, o aplaudissem, utilizando justamente as palavras com que os actores pediam o aplauso do público quando terminavam as peças (Suet., *Aug.* 99. 1). Também Séneca (*Ep.* 77. 20) compara a vida a uma peça de teatro, de que não interessa a duração mas sim a qualidade: *Quomodo fabula, sic uita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert.*

de cera derreteram, ou Orfeu despedaçado porque não se entregava a nenhum amor depois de perder a sua Eurídice, ou Hércules, enlouquecido de dor, ardendo na pira<sup>29</sup>. A relação entre estes terríveis espectáculos e o teatro torna-se evidente se pensarmos no famoso mimo *Laureolus*, dramatização da vida e aventuras de um célebre malfeitor que acabou crucificado. Representado pela primeira vez no tempo de Calígula, Marcial mostra-nos que foi um dos apetecidos espectáculos dados aquando da inauguração do Anfiteatro Flávio, em 80, num epigrama que não poupa os pormenores do suplício e nos confirma a execução, no desfecho da fábula, de um condenado, devorado por ursos após a crucifixão.<sup>30</sup>

No entanto, todas estas manifestações em que o gosto dos Romanos pelo teatro transparece de forma mais ou menos evidente não respondem à nossa pergunta: o que se representava nos teatros? Sem dúvida, ninguém o pode negar, muita coisa mudara já no tempo de Augusto e no dos seus sucessores: o chamado teatro clássico, nas suas formas de tragédia e comédia, as de tema grego tanto quanto as suas congéneres de assunto romano mas moldes gregos, a *praetexta* e a *togata*, dera lugar a outras formas dramáticas, embora não se deva esquecer que esses géneros ditos nobres não desapareceram por completo como tantas vezes somos levados a crer. Não só as tragédias e comédias consagradas continuaram a ser representadas nos *ludi scaenici*,<sup>31</sup> como também não cessou por completo a composição de novas peças: basta lembrar o *Tiestes* de Vário Rufo, apresentado nos *ludi* em celebração da vitória de Áccio, ou a *Medeia* de Ovídio, peças infelizmente perdidas, a avaliar pelo que delas disse Quintiliano.<sup>32</sup> Sabemos também de um *Atreu* da autoria de Mamerco Emílio Escauro, que lhe valeu a desgraça no tempo de Tibério, pois, na fala de uma personagem que incitava os súbditos do monarca a suportar-lhe a prepotência,

---

<sup>29</sup> Marcial, *Spect.* 6; 10; 24 e 25; Suet., *Ner.* 12.5; Tert., *Apol.* 15.4-5.

<sup>30</sup> Suet., *Calig.* 57. 4; Marcial, *Spect.* 9. A fábula era da autoria do mimógrafo Catulo (cf. Juv. VIII 185-188), e representou-se pelo menos até ao tempo de Tertuliano (*Adu. Valent.* 14).

<sup>31</sup> Ou em outras ocasiões, como durante os jogos fúnebres em honra de César, quando se representou o *Armorum iudicium* de Pacúvio (Suet., *Iul.* 84. 3), com especial realce dado aos versos que podiam interpretar-se como alusão aos traiçoeiros assassinos.

<sup>32</sup> *Inst.* X 1. 98. A peça de Ovídio, porém, talvez se destinasse apenas às *recitationes*, como parecem indicar as palavras do poeta em *Tr.* V 7, 27. Augusto também começou a escrever um *Ájax*, mas depressa viu que não lhe saía bem, e ele próprio destruiu o texto da tragédia (Suet., *Aug.* 85. 3).

o *princeps* viu uma alusão ao seu próprio despotismo e obrigou Escauro a suicidar-se, embora escondendo a verdadeira causa sob a acusação mais comum de adultério com uma das mulheres da casa imperial.<sup>33</sup> Mas há outras informações esparsas que nos dão a certeza de que continuou a haver quem escrevesse sobretudo tragédias segundo os cânones clássicos.<sup>34</sup> Supõe-se, todavia, que, como terá acontecido com as tragédias de Séneca, quase todas essas peças não chegaram a ser representadas. Uma porque eram simples exercício de oposição ao *princeps*, como parece terem sido as peças de Curiácio Materno a que Tácito alude no início do *Dialogus de Oratoribus*, desafio que, conjugado com outras atitudes de confronto político, valeram a desgraça e a morte ao seu autor. Outras destinaram-se mesmo exclusivamente à leitura das *recitationes*, sem dúvida para grande enfado da generalidade dos ouvintes, a avaliar pelos corrosivos versos de Juvenal na sua *Satura* I (vv. 1-17; 52). Mas porquê? Porque é que, a caminho do fim do séc. I, Marcial é tão impiedoso e mordaz na sua condenação dos poetas que se lembram, vá-se lá saber porquê e para quem, de compor tragédias como a de *Tiestes* ou outras semelhantes?<sup>35</sup> A resposta parece residir no facto de que à grande maioria dos Romanos deixara realmente e de uma vez por todas de agradar um teatro demasiado erudito, com assunto estranho à vivência de um povo que, nos seus primórdios, apreciava as representações improvisadas, estreitamente ligadas à vida dos campos e às vicissitudes da existência humana, rica em gestos e palpitante nas situações retratadas. Importado um teatro com que nunca por completo se identificou,<sup>36</sup> e embora um génio como Plauto tenha conseguido cativar as audiências, talvez porque foi o único que soube vaziar nos moldes gregos algum sangue e fibra romanos, o povo afastou-se progressivamente de um teatro em que se pensava mais do que se agia, em que o espaço para o riso

<sup>33</sup> Cf. Tac., *Ann.* VI 29. 3; Díon 58. 24. 3-5.

<sup>34</sup> Apenas dois exemplos: a tragédia *Hercules* de Cevo Mémore, contemporâneo de Marcial (XI 9; 10); um *Atreu* de Rubreno Lapa, que não lhe valeu mais que a pobreza (Juv. VII 72-73). Isto para não falar das tragédias que Nero terá composto, uma delas intitulada *Átis* ou *Bacantes* (Díon 62.20. 2).

<sup>35</sup> Cf. e.g. IV 49; V 53 e X 4.

<sup>36</sup> Diz Tito Lívio (VII 2), seguido por Valério Máximo (II 4. 2 ss.), que os *ludi scaenici*, oriundos da Etrúria, se realizaram pela primeira vez em 364 a.C. para apaziguar a cólera dos deuses e pôr fim a uma peste terrível. De início eram apenas danças ou pantomimas, com acompanhamento de flauta. Depois acrescentaram-se versos e, com Lívio Andronico, nos *ludi Romani* de 240 a.C., assumiram forma de certame literário, e passaram a integrar a maior parte dos jogos realizados em Roma.

era curto e em que as peças tratavam de temas que nada lhe diziam, amputadas em grande parte da função religiosa que tinham no seu berço helénico, e limpas da missão pedagógica que obviamente haviam perdido. Obras como as de Pacúvio ou Ácio, ou mesmo Névio, Énio, Terêncio, agradavam aos Romanos mais cultos e requintados, mas esses eram sem dúvida uma escassa minoria, justamente a mesma minoria que, desde muito cedo mas sobretudo a partir do séc. I a.C., reflectiu sobre a decadência do teatro e alertou para a substituição da pureza dos modelos gregos por critérios bem mais banais e brejeiros. Ora, reflexões como a de Cícero sobre a cada vez maior complexidade dos cenários e sobre os intermináveis e custosos desfiles com que se enchiam os teatros durante horas, para enfado dos espíritos refinados como o dele mas para deleite dos Romanos menos exigentes do ponto de vista cultural,<sup>37</sup> ou apelos como os de Horácio que se apercebe de que o teatro ‘à moda grega’ perdeu definitivamente terreno ante as novas formas de teatro, ainda que, num hercúleo mas infrutífero esforço programático, procure remar contra a maré,<sup>38</sup> hão-de cair no esquecimento e o povo sentirá como suas as formas dramáticas que lhe trazem de volta aquele que era um gosto atávico pelo gesto e a mímica, pelas palavras mais cruas e as emoções mais imediatas, pelos textos menos elaborados mas mais prontamente entendidos, pelos cenários grandiosos que enchiam os olhos de quem esquecia a pobreza e a vida pequenina na magnitude do poder de Roma, senhora do mundo.

Falamos, obviamente, das três formas de teatro que quase exclusivamente ocuparam os palcos romanos após o tempo de César: a atelana, o mimo e a pantomima. Delas não direi muito mais do que escrevem as melhores, e friso que se trata apenas das melhores e mais desenvolvidas histórias da literatura, pois o que habitualmente acontece é serem por completo ignoradas, uma vez que se julga não terem jamais alcançado os parâmetros mínimos do que se considera literatura e arte. Diga-se desde já que tal juízo de valor não assenta em textos, pois quase os não temos, mas sim em informações deixadas

---

<sup>37</sup> Cícero (*Fam.* VII 1.3) fala contra o *apparatus* das peças teatrais, com milhares de figurantes e adereços vários, exibições que conquistavam a *popularis admiratio* mas traziam *delectatio nulla* a gente como ele. Noutros espectáculos, sobretudo nas *uenationes*, os cenários eram cuidados ao pormenor: para a exibição de feras e animais exóticos criava-se um ambiente tanto quanto possível semelhante àquele que era o seu *habitat* natural, com árvores, cursos de água, rochas e vegetação trazidos dos locais longínquos onde tinham sido capturados. V. o ex. da *uenatio* dada por Probo (SHA, *Prob.* 19).

<sup>38</sup> Cf. *Epist.* 2.1, além da teorização da denominada *Ars Poetica*.

precisamente por aqueles que defendiam o outro tipo de teatro, aquele que, na perspectiva que assumimos, era o dos cânones clássicos... mas importados, e por isso estranhos à idiossincrasia e aos gostos romanos. Das atelanas, oriundas da Campânia, justamente onde o teatro nunca se afastara do que fora nas origens de Roma, não devemos esquecer que, conhecendo o seu apogeu no tempo de Sula, assumiram carácter literário com Nívio e Pompónio. Mas, talvez porque eram demasiado fixos os seus ‘bonecos’<sup>39</sup> e a história parece que nunca se afastava muito do esquema mínimo do velho enganado pelo espectralhã e do tolo que apanhava a torto e a direito, talvez também porque o mimo acabou por ganhar mais importância no campo da *uis comica*, a atelana veio a ser absorvida pelo mimo.

Quanto a este, que conheceu o momento de maior fulgor no tempo de Júlio César, não podemos escamotear-lhe o valor que os testemunhos antigos deixam entrever: é verdade que Ovídio se admira de que a política cultural de Augusto, que o condenou e exilou, admita nos palcos, e perante a presença de mulheres e crianças, peças de grande impudor no conteúdo, nas palavras, nos gestos;<sup>40</sup> é verdade que os mimos eram afamada atracção também por serem as únicas representações em que participavam mulheres, as *mimae*, a quem o público, em determinadas alturas como nos *Floralia*, podia exigir a *nudatio*, o *strip-tease* com que até o austero Catão de Útica contemporizou, saindo do teatro quando se apercebeu de que o povo, por respeito para com ele, se acanhava em reclamar o apetecido espectáculo;<sup>41</sup> mas também é verdade que, com Décimo Labério e Publílio Siro, de que possuímos fragmentos assaz elucidativos e sobre quem se teceram, na antiguidade, juízos de valor elogiosos<sup>42</sup> quer quanto ao estilo, quer quanto ao conteúdo das peças, o mimo transcendeu o esquema linear da situação escabrosa e da palavra obscena, das histórias estafadas de adultérios, envenenamentos e trapaças, do *gag* das estaladas entre

---

<sup>39</sup> *Dossennus*, o corcunda, *Bucco*, o comilão, *Pappus*, o velho, *Maccus*, o pateta que passava a vida a apanhar dos outros...

<sup>40</sup> *Tr.* II 497 ss. Para maior verdade dos mimos, Heliogábalo determinou que os adultérios representados acontecessem de facto (SHA, *Heliogab.* 25.4), num desejo de realismo que ele próprio punha em prática quando representava o papel de Vénus na *fabula Paridis* (cf. § 5. 4).

<sup>41</sup> Cf. Val. Max. II 10.8; Sen., *Ep.* 97.8; Marcial I *praef.* 16 ss.

<sup>42</sup> Séneca, que cita muitas *sententiae* de Publílio, sublinha-lhe a superioridade em relação às habituais *mimicae ineptiae* e aos *uerba ad summam caueam spectantia* (*De Tranq. an.* 11. 8). V. também *Ep.* 8. 8.

personagens<sup>43</sup> ou do escravo que engana e foge ao seu senhor, para ascender a uma forma literária donde não anda ausente a censura dos vícios e da sociedade,<sup>44</sup> a paródia aos deuses e a crítica mordaz e impiedosa dos grandes do momento, inclusive o chefe de Roma.<sup>45</sup> Foi, como se sabe, pela convergência de todos esses aspectos que o mimo se sobrepôs definitivamente à comédia.

Quanto às pantomimas, embora a princípio as houvesse cômicas e trágicas, foram as últimas que prevaleceram e quase por completo substituíram as tragédias nos palcos de Roma. Surgidas no tempo de Augusto (cf. Luciano, *Salt.* 34), consistiam, como é sabido, na encenação de mitos ou na representação abreviada de tragédias ou episódios épicos,<sup>46</sup> numa espécie de versão condensada que eliminava os longos monólogos e tudo aquilo que pudesse ser sentido como ‘partes mortas’. Essas adaptações, que incidiam sobre as peças consagradas dos grandes autores dramáticos, não impediam que outros textos fossem propositadamente escritos, por encomenda dos organizadores dos *ludi*, o que demonstra que havia que dar ao público novos títulos ou, pelo menos, as mesmas histórias com outra roupagem. Sabemos que Lucano e Estácio escreveram pantomimas, aquele talvez como quem prepara as asas para voos mais altos,<sup>47</sup> este para ganhar dinheiro e garantir a subsistência.<sup>48</sup>

Neste tipo de representações, o pantomimo, que desempenhava todos os papéis, mimava todas as acções e sentimentos, enquanto o texto ia sendo entoado por um leitor, acompanhando-se as palavras e os gestos com música que, a avaliarmos pelos testemunhos antigos, era pouco elaborada, para facilmente entrar no ouvido e agradar a todos. Estava-se, assim, muito perto do chamado ‘teatro total’, num género de espectáculo de certo modo antepassado da ópera e que, tal como esta, tantas vezes e por tantos era considerado com desprezo e preconceito. Ora, há que não perder de vista que a pantomima

---

<sup>43</sup> Como as que refere Marcial, entre os mimos Latino e Panículo, em II 72, 3-4; V 61, 12.

<sup>44</sup> Em *De Breu. uit.* XII 8, Séneca diz até que pecam por defeito na censura da *luxuria*, pois, no tempo em que vive, os *uitia* cresceram de tal modo que os mimos podem ser acusados de *neglegentia* nessa função.

<sup>45</sup> Cf. Séneca, *Ep.* 108. 8-9.

<sup>46</sup> Um dos que parece ter colhido mais favor foi o dos amores de Dido e Eneias, como provam as afirmações de Luciano (*Salt.* 46) e Macróbio (*Sat.* V 17. 5).

<sup>47</sup> Perderam-se as *XIV fabulae salticae* compostas por Lucano (e uma tragédia *Medea* que não chegou a concluir).

<sup>48</sup> Cf. Juv. VII 82 ss. O *libretto* de uma *Agave* foi vendido ao pantomimo Páris, o famoso amante da mulher de Domiciano (cf. *infra*).

funcionava como um traço de união entre todos os que assistiam ao teatro, Romanos e estrangeiros, pois falava a internacional linguagem dos gestos e da mímica.<sup>49</sup> É significativo o episódio do príncipe bárbaro que visitou Roma no tempo de Nero, e que foi levado ao teatro.<sup>50</sup> Aí, assistindo à exibição de um pantomimo, manifestou-se maravilhado pois tinha entendido tudo o que se passara. Por isso, na despedida, pediu a Nero que lhe oferecesse o actor para lhe servir de intérprete nos seus contactos com os povos que o rodeavam e com quem tantas vezes não conseguia entender-se. Considerado este aspecto, não será despropositado concluir que o teatro, mesmo que possa ter perdido em qualidade, ganhou em divulgação e, se nos é permitida a palavra, em democratização:<sup>51</sup> numa sociedade fortemente hierarquizada, em que as diferenças sociais eram, talvez mais que em qualquer outro sítio, claramente evidentes na distribuição dos lugares nos espectáculos,<sup>52</sup> todos iam ao teatro, todos entendiam o que lá se passava, e, ao que tudo indica, todos ou quase todos gostavam do que viam, quer se sentassem na *orchestra*, nos lugares reservados aos senadores e altos dignitários, quer ocupassem as primeiras catorze filas da *cauea*, exclusivas dos cavaleiros, quer lutassem por um espaço nas restantes bancadas ou fossem relegados para os bancos superiores, onde ficavam as mulheres, as crianças, os estrangeiros e os escravos.

Talvez um último aspecto, também ele com implicações sociológicas, nos possa dar a medida do interesse que havia pelo teatro na Roma imperial: a exigência do público para com a arte da pantomima e para com a preparação e habilidade dos *histriones*, de que nos dá conta Luciano no diálogo *De Saltatione*. Aí conta como Demétrio, filósofo cínico e feroz detractor da pantomima, acabou por se render ao valor da arte e ao rigor da disciplina a que os seus actores se sujeitavam. Da dieta aos exercícios físicos que lhe permitiam manter a forma e a agilidade do corpo, até à vasta cultura que era obrigado a possuir, para conhecer em pormenor as histórias e os mitos que representava, o pantomimo não podia descurar nenhum aspecto, sob pena de se ver posto a ridículo ou, pelo menos, de não receber o aplauso do público, o que equivalia a

---

<sup>49</sup> Cf. Quint., *Inst.* XI 3, 85-87.

<sup>50</sup> Cf. Luciano, *Salt.* 64.

<sup>51</sup> Também é nesse sentido que aponta a atitude de César, retomada por Augusto, de dar representações teatrais, sem dúvida bem ao gosto popular, em todos os bairros de Roma e por actores falando em várias línguas (Suet., *Iul.* 39. 1; *Aug.* 43. 2).

<sup>52</sup> V. a rigorosa legislação de Augusto (Suet., *Aug.* 44).

não singrar na profissão. Luciano regista alguns episódios curiosos em que o público rejeitou com sarcasmo impiedoso alguns pantomimos, em clara manifestação de um gosto a um tempo exigente e desperto: é o pantomimo demasiado grande que representa Capaneu a escalar o muro de Tebas e a quem logo gritam que alce a perna pois não precisa da escada para nada; é o outro, baixote, que pensa representar Heitor, mas a quem chamam em coro Astíanax; é um actor gordo e pesado que dá grandes saltos e a quem pedem que poupe o palco, e outro, magricelas, a quem desejam boas-melhoras...<sup>53</sup>

Ora, estes actores, a par dos gladiadores e aurigas,<sup>54</sup> eram verdadeiros ídolos da multidão, que os conhecia e lhes permitia todo um conjunto de atitudes próprias de estrelas caprichosas,<sup>55</sup> com as suas claques que os seguiam por toda a parte e, durante as actuações, os aclamavam e vaiavam os actores rivais,<sup>56</sup> quantas vezes resvalando perigosamente todos eles, *histriones* e seus *fautores*, para um comportamento à margem da lei e de clara infracção das normas morais e sociais.<sup>57</sup> Para tal contribuía sem dúvida esse favor do público, que lhes valia amiúde a riqueza<sup>58</sup> e um reconhecimento que contrastava com o estatuto de *infamia* que legalmente os atingia, mas sobretudo o acolhimento que tinham junto de todos os Romanos, dos mais nobres aos mais humildes,<sup>59</sup> e, a fazer fé no que dizem línguas viperinas como a de Juvenal, sobretudo das Romanas, que por eles desmaiavam ou adoeciam

---

<sup>53</sup> Luciano, *Salt.* 76. Sobre as exigências do público, v. também Macrob., *Sat.* II 7. 12; *Anth. Pal.* XI 253- 255.

<sup>54</sup> Como *propria et peculiaria vitia* dos Romanos desde o ventre materno, deixando o espírito *occupatus et obsessus*, sem lugar para as *bonae artes*, Tácito enumera: *histrionalis fauor et gladiatorum equorumque* (*Dial.* 29.3).

<sup>55</sup> Cf. Hor., *Sat.* 1. 10, 76-77; Suet., *Aug.* 45. 7; Díon 56. 47. 2; 57. 21. 3; 60. 28. 5; Macrob., *Sat.* II 7, 16.

<sup>56</sup> As claques pagas eram comuns no teatro (Plauto, *Amph.* 66). Para o aplaudir, Nero criou um corpo especial de 5 mil apoiantes, os *Augustiani*, todos filhos de cavaleiros ou jovens plebeus escolhidos entre os mais robustos. Estavam divididos em facções, a cada uma cabendo diferente modo de aplaudir. Cf. Suet., *Ner.* 20.5; 25.1; Tac., *Ann.* XVI 5. 1-2.

<sup>57</sup> V., entre muitos exemplos, Tac., *Ann.* IV 14.3 e Suet., *Aug.* 45.7.

<sup>58</sup> Só a um *tragoedus* deu Vespasiano, quando reinaugurou o teatro de Marcelo, reconstruído após um incêndio, 400 mil sestércios (Suet., *Vesp.* 19. 2). V. também o caso paradigmático de Róscio, o *comoedus* que Cícero defendeu, e que amontoou uma fortuna fabulosa, bem como o do pantomimo Pílades (Díon 55. 10. 11).

<sup>59</sup> Cf., p. e., Cic., *Fam.* IX 26: o escritor não desdenhava a companhia de Citéris, a mima das paixões de Marco António (relação que ele censurou...), e que foi depois musa inspiradora do elegíaco Cornélio Galo.

de amor<sup>60</sup>. Recebidos em todas as casas, companheiros de banquetes e esbórnias, membros de comitivas imperiais,<sup>61</sup> mimos, mimas e pantomimos ocupavam um lugar de excepção no tecido social romano mas, por isso mesmo, viviam sobre o fio da navalha, como sempre acontece quando se goza do favor dos poderosos. Muitos entraram no coração ou deitaram-se na cama de *principes*, políticos e mulheres de estirpe,<sup>62</sup> mas pagaram quantas vezes com a vida essas paixões efémeras e nefastas. Foi o caso do pantomimo Mnester que, entre muitos amores com gente de relevo, foi amante de Calígula,<sup>63</sup> que o beijava em público e em qualquer momento;<sup>64</sup> depois, e embora tivesse tentado resistir aos avanços de Messalina, a terceira e devassa mulher de Cláudio, acabou por ter de aceder-lhe aos desejos por ordem do próprio imperador, a quem a mulher se queixara que Mnester não obedecia ao que ela o mandava fazer;<sup>65</sup> por fim, quando a desgraça atingiu a jovem imperatriz e ela foi sumariamente executada, Mnester foi arrastado na voragem do ajuste de contas. Foi também o caso de Páris, o pantomimo que Domícia Longina, a mulher de Domiciano,<sup>66</sup> amou, o que fez com que o *princeps* a repudiasse, embora com desgosto,

---

<sup>60</sup> V. Juv. VI 63 ss. sobre o efeito dos pantomimos nas mulheres e o diagnóstico de Galeno no caso da mulher atingida por depressão causada por amor a um pantomimo (*De praenot. ad Epigen.* 6, 631, 5-633). Petrónio, por seu lado, regista (*Sat.* 126.6): *harena aliquas accendit (...) aut histrio scaenae ostentatione traductus.*

<sup>61</sup> Cf. Díon 59. 21. 2.

<sup>62</sup> Entre as muitas informações sobre amantes e favoritos de imperadores e gente grada v., por ex., Tac., *Ann.* I 54. 2; Díon 68. 10. 2; 72. 13. 1. Lembre-se, também, que a mulher do imperador Justiniano, Teodora, fora actriz de mimos.

<sup>63</sup> Suet., *Calig.* 36.1; 55.1. Foi também amante de Popeia Sabina (Tac., *Ann.* XI 4.1), mãe da belíssima e ambiciosa mulher do mesmo nome que casou com Nero.

<sup>64</sup> Díon (57. 21. 3) diz que Calígula gastou com os actores, gladiadores e aurigas larguíssimas somas, exaurindo as reservas do tesouro público, e fala-nos (59. 5. 3-5) ainda de Apeles, o actor trágico mais famoso do momento, que estava constantemente na companhia de Calígula e que, por isso, se achava no direito de fazer tudo o que quisesse.

<sup>65</sup> Mnester acabou por se afastar dos palcos porque a imperatriz o mantinha sempre junto dela. Sobre este pantomimo, seu destino e arte, v. Tac., *Ann.* XI 28. 1; 36. 1; Díon 60. 22. 3-5; 28. 3-5; 61. 31. 5.

<sup>66</sup> Domiciano tinha Páris em grande apreço (Juv. VII 86-90). Um outro pantomimo de nome Páris era companheiro de devassidão de Nero (Tac., *Ann.* XIII 20.1), mas acabou por tombar, vítima da inveja do imperador (Suet., *Ner.* 54. 2; Díon 62. 18. 1). Íntimo de Domiciano era também o mimo Latino (Marcial I 5; IX 29; Juv. I 36), talvez um delator, que punha o *princeps* ao corrente de tudo o que se passava em Roma (Suet., *Dom.* 15. 10).

porque a amava.<sup>67</sup> Páris foi assassinado em plena rua,<sup>68</sup> mas o favor de que gozava entre o povo era tanto que, desafiando a proibição de Domiciano e ignorando as ameaças de morte contra quem desobedecesse, surgiam flores e oferendas de mãos anónimas junto ao local onde ele morrera<sup>69</sup>.

Poderemos querer ver em todos os dados aduzidos marcas de que o teatro fora invadido pelas forças da devassidão e da baderna, e que este teatro, o do império, trazia em si o gérmen da decadência ou era já a própria decadência, social e política, mas também literária. Se assim fizermos, estaremos de acordo com Juvenal e as suas sátiras devastadoras de crítica social, mas também com os autores cristãos dos primeiros séculos que, numa condenação liminar de todos os espectáculos e por razões claramente moralistas, rotulam o teatro como lugar de impudícia e perdição.<sup>70</sup> Ou, embora lutando com a ausência de textos – porque não era o texto que mais importava, mas sim o momento da representação plenamente vivido e sentido o que prendia os Romanos –, embora com o peso do juízo crítico negativo das vozes que habitualmente consideramos como as mais esclarecidas entre os Romanos, podemos reler os textos e neles perceber a alegria do espectáculo e da partilha de emoções, aí encontrando talvez a principal razão para a sobrelotação das bancadas do teatro.

---

<sup>67</sup> Mais tarde, simulando aceder aos pedidos do povo, recebeu-a de volta (Suet., *Dom.* 3.2), manifestando os Romanos, no anfiteatro onde surgiram ambos, o regozijo por vê-los de novo juntos (*ibid.* 13. 2).

<sup>68</sup> O ódio de Domiciano contra Páris não cessou com a morte deste: um jovem discípulo do pantomimo foi morto apenas porque tinha feições que lembravam o mestre (Suet., *Dom.* 10. 2) e Helvídio Prisco, por ter escrito uma farsa, *Paris et Oenone*, em que o *princeps* leu alusões às suas desventuras conjugais, foi também assassinado (*ibid.* 10. 6).

<sup>69</sup> Díon 67.3.1. Muitos anos após a sua morte, quando era já seguro fazê-lo pois Domiciano fora entretanto assassinado, Marcial dedicou-lhe um epitáfio poético (XI 13).

<sup>70</sup> Cf. p. e. Tert., *Spect.* 10: *Theatrum proprie sacrarium Veneris est*; 17: *priuaturn consistorium inpuclitiae, ubi nihil probatur quam quod alibi non probatur*.

## Teatro, actores e público no Alto Império romano

\* \* \* \* \*

**Resumo:** Nesta comunicação pretendemos rebater a afirmação constantemente repetida de que, após Terêncio, o teatro latino entrou em franca decadência e os recintos em que tinham lugar as representações dramáticas ficaram vazios e sem público.

Analizamos brevemente os tipos de teatro que floresceram ou existiram desde o fim da República, aduzindo provas claramente reveladoras da importância do teatro na vida dos Romanos. Daremos especial atenção aos aspectos sociológicos do teatro, como o aproveitamento dos recintos teatrais para reivindicações ou manifestações de apoio ou oposição ao poder vigente, a divulgação e propaganda de medidas e decisões dos *principes*, e o estatuto excepcional de que gozavam os actores, idolatrados pelas multidões e verdadeiras *stars*, ainda que socialmente marcados de infâmia.

**Palavras-chave:** teatro e principado; sociologia do teatro; atelana; mimo; pantomima; peças; actores; público.

**Abstract:** In this paper we intend to discuss the constantly repeated statement according to which, after Terence, Latin theatre has entered a phase of decadence and that the precincts in which the dramatic performances took place were left empty and without audience.

We will analyse briefly the types of theatre that had flourished or had existed since the end of the republic, adducing proofs to illustrate the importance of theatre in Roman life. We will heed particularly on the sociological aspects of theatre, such as the use of theatrical precincts for demonstrations of support or opposition to the established power, the propaganda of decisions or measures taken by *principes*, and the exceptional status enjoyed by actors, real stars, worshipped by crowds, though socially stigmatized by infamy.

**Keywords:** theatre and principedom; sociology of theatre; mime; pantomime; plays; actors; public.

**Resumen:** En esta comunicación pretendemos rebatir la afirmación constantemente repetida de que, tras Terencio, el teatro latino entró en franca decadencia y los recintos en que tenían lugar las representaciones dramáticas quedaron vacíos y sin público.

Analizaremos brevemente los tipos de teatro que florecieron o existieron desde el final de la República, aduciendo pruebas claramente reveladoras de la importancia del teatro en la vida de los romanos. Prestaremos especial atención a los aspectos sociológicos del teatro, así como al aprovechamiento de los recintos teatrales para reivindicaciones o manifestaciones de apoyo u oposición al poder vigente, a la divulgación o propaganda de medidas y decisiones de los *principes* y al estatuto excepcional de que disfrutaban los actores, idolatrados por la muchedumbre y verdaderas *stars*, aunque socialmente marcados por la infamia.

**Palabras clave:** teatro y principado; sociología del teatro; atelana; mimo; pantomima; piezas; actores; público

**Résumé:** Par cette communication, nous prétendons réfuter l'affirmation constamment répétée selon laquelle, après Térence, le théâtre latin serait entré en franche décadence et les enceintes, où les représentations dramatiques avaient lieu, se seraient trouvées vides et sans public.

Nous analyserons brièvement les types de théâtre qui fleurirent ou qui existèrent depuis la fin de la République, tout en présentant des preuves clairement révélatrices de l'importance du théâtre dans la vie des Romains. Nous prêterons une attention spéciale aux aspects sociologiques du théâtre, comme la récupération des enceintes théâtrales pour des revendications ou des manifestations d'appui ou d'opposition au pouvoir en vigueur, la divulgation et la propagande de mesures et de décisions des *principes*, et le statut exceptionnel dont jouissaient les acteurs, idolâtrés par la foule et considérés de vraies *stars*, tout en étant, socialement, marqués par l'infamie.

**Mots-clé:** Théâtre et principauté; sociologie du théâtre; atellane; mime; pantomime; pièces; acteurs; public.

