

## A CARICATURA GRÁFICA E O ETHOS POPULAR EM POMPÉIA

PEDRO PAULO ABREU FUNARI  
Universidade Estadual Paulista

---

**Resumo:** A partir do popular e do satírico, busca-se a definição do **ethos** popular em Pompéia. Parte-se de uma análise da cultura popular na sociedade antiga, ressaltando-se a sátira e a caricatura como formas expressivas especificamente populares. O simbolismo estilístico presente no grafismo parietal pompeiano é estudado em contraposição às expressões eruditas (*carmina figurata*). Caracteriza-se o sistema sócio-semiótico das caricaturas pompeianas chegando-se à especificidade do **ethos** popular.

---

**Palavras-chave:** Caricatura; cultura popular; Pompéia; cultura romana; grafismo.

---

### 1. DO POPULAR AO SATÍRICO: EM BUSCA DO ETHOS POPULAR

Desde suas origens, no século dezenove, os estudos da cultura popular têm sido marcados por discussões epistemológicas sobre a especificidade de seu objeto de estudo. A “sabedoria popular” ou folclore, como passou a ser chamada a partir dos anos 1840, foi identificada, algumas vezes com a tradição oral (Sebillot, 1913, p.6), principalmente produzida por camponeses iletrados ignorantes das regras dos padrões de elite ou oficiais (*Est populaire tout ce qui n'est pas officiel*, definiria Marcel Mauss). Talvez o melhor exemplo deste ponto de vista encontre-se na ênfase dada a composições como as mnemonias:

Um, dois, feijão com arroz;  
Três, quatro, feijão no prato;  
Cinco, seis, feijão português;  
Sete, oito, feijão com biscoito;  
Nove, dez, feijão com pastéis.

Apenas neste século iria se desenvolver uma crítica a esta abordagem e os escritos de Croce, particularmente sua “Poesia popular e poesia artística”, datada do final dos anos 1920, iriam por em questão algumas das características comumente aceitas nos pioneiros estudos do Folclore (Croce, s/d, p. 342), como sua contraposição entre *Volkslied* e *Kunstlied*. Mikhail Bakhtine (Bakhtine, 1970, pp. 19, 21, 25 *et passim*) propunha que a cultura popular fosse caracterizada por brincadeiras, ritos cômicos (*narodnii smekh*) assim como por insultos de cunho apotropaico (cf. Burke 1989a, p. 103). Contudo, somente mais tarde a “História dos de baixo” (*History from below*, Hill, 1989, p. 12) começaria a produzir monografias sobre a cultura popular medieval (Rosenberg, 1980), moderna (Burke, 1989; Hoggart, 1986) e contemporânea (Golby & Pardue, 1984) e suas implicações teórico-metodológicas (cf. Woolen, 1991, p. 72). Uma “História cultural dos pobres” (Howkins, 1990, p. 120) implica no reconhecimento do efeito potencialmente subversivo e revolucionário da cultura popular (Browne, 1989, p. 14) e, ainda, da pluralidade tanto das culturas populares como eruditas (Burke, 1989b, p. 20-1) e de sua interdependência. Entretanto, concordo com Carlo Guinsburg (Guinsburg, 1986, p. 108) que “a bi-

partição entre cultura popular e erudita é mais útil do que um modelo holístico” que não captaria corretamente a especificidade das expressões populares considerando-as como derivadas da “cultura dominante” (Trigger, 1989, p. 786).

Parece-me, contudo, que persiste, ainda, uma certa incerteza sobre a caracterização da cultura popular. A definição negativa como culturas que não são da elite (Burke, 1989, p. 15) é o suficientemente boa em termos sociológicos mas seria possível defini-la ontologicamente? As instigantes proposições metafísicas de Croce (Croce, s/d, p. 345) a respeito merecem ser citadas: “a poesia (ou a cultura) popular exprime movimentos da alma que não têm atrás de si, como precedentes imediatos, grandes elaborações do pensamento e da paixão; descreve sentimentos simples em formas correspondentes simples. A alta poesia (ou cultura) move e desperta grandes massas de recordações, experiências, pensamentos, múltiplos sentimentos com diferentes graus de sutileza; a poesia (ou cultura) popular não se alarga por tão amplos caminhos para chegar ao sentido, mas o atinge de maneira breve e rápida”. A oposição crociana entre a experiência, pensamento e sentimento da elite, com diferentes graus expressivos e o caráter direto do popular talvez não seja completamente plausível mas, ao menos, sua interpretação levanta algumas questões importantes sobre suas diferenças ontológicas. Como as culturas de classe são historicamente determinadas, qualquer definição ontológica depende da compreensão dos contextos históricos e sociais específicos através de uma análise microscópica (Nicolet, 1988, p. 40). Os desenhos parietais pompeianos adequam-se, perfeitamente, a tal estudo, como espero demonstrar neste artigo. Antes disso, entretanto, devemos considerar como a cultura popular tem sido visto no contexto da sociedade romana.

## 2. A CULTURA POPULAR E A SOCIEDADE ANTIGA

Quando Mikhail Rostovtzeff (Rostovtzeff, 1911, p. 141) escreveu seu exaustivo artigo sobre a paisagem arquitetural romana e helenística, pareceu-lhe absolutamente natural (Brunt, 1983, p. 95) citar Vitrúvio (7, 5), em sua famosa descrição da pintura parietal das casas ricas, sem levar em conta seu viés erudito (cf. Hahn, 1991, p. 364; Bulford, 1972, p. 25): *pinguntur enim portus promuntoria litora flumina fontes euripi fana luci montes pecora pastores*. As habitações populares (Hobson, 1985; Scobie, 1986) não entravam em seu discurso. R. Bianchi Bandinelli (Bandinelli, 1970, p. 64), ainda que não tratasse, explicitamente, da expressão “popular”, propôs uma análise de classe que distinguisse as tendências “senatorial” e “plebéia” (Bandinelli, 1981, p. 45; anteriormente, havia preferido denominar esta última de “corrente popular”, Bandinelli, 1961, pp. 231-2). Este “realismo popular tosco” (Brendel, 1979, p. 9) tratava, contudo, de referenciais tardios, de ambiente provincial, de classe média (Rodewaldt, 1939, p. 547) e não da expressão de cunho efetivamente popular. Já no início dos anos 1930 E. Lissberger (Lissberger, 1934), em sua palestra inaugural em Tubingen, ressaltava que as evidências epigráficas sugeriam um alto nível de alfabetização e criatividade entre a população humilde (cf. Guillemin, 1935, p. 404).

A despeito do pessimismo de alguns estudiosos a respeito de nossa acessibilidade às evidências populares (cf. McMullen, 1990, p. 186) ou de sua caracterização como grosseira e vulgar (Cebe, 1966, p. 372, referindo-se a grafites), tem-se tido uma crescente consciência de que visões comumente aceitas, como o chamado “desprezo dos antigos por atividades manuais”, não podem ser aplicadas às visões de mundo populares (cf. MacMullen, 1974, pp. 120; 202, com discussão da bibliografia anterior; Wood, 1989, p. 137 *et passim*). Um alto grau de alfabetização entre a população romana, graças aos estudos de caso das evidências epigráficas (Gichon, 1983, p. 585; Funari, 1989), vem a reforçar a impressão que, embora houvesse diferentes classes (De Martino, 1988, p. 223) e culturas (Matthews, 1990, p. 339) populares, a Romanização (Orsted, 1985, p. 11) acabaria por levar à constituição de uma *koiné* popular, abrangendo a maioria dos escravos e dos trabalhadores pobres (Harris, 1988, p. 603). Os grafites pompeianos permitem-nos, de maneira única, observar elementos de classe presentes no

discurso e visão populares (cf. Díaz, 1990, p. 499). Neste artigo, tratarei somente das caricaturas, deixando, assim, de lado as mensagens verbais, por dois motivos: em primeiro lugar, para tentar abordar o *ethos* popular através da representação gráfica, particularmente, do exagero; em segundo lugar, para limitar o universo de análise, neste estágio da pesquisa, a um corpus não tão amplo.

### 3. SÁTIRA, CARICATURA: O SIMBOLISMO CARREGADO

Aristóteles, em seu “A Arte da Poesia” (5, 22, 1449 a 32), ressaltava que “a comédia é imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo”. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente (*anódinon kai ou phthartikón*, ou seja, *kharan ablabé*, um prazer não nocivo). Embora não sejam nocivas, as situações risíveis oferecem oportunidades únicas de expressão de críticas que, de outra maneira, dificilmente poderiam ser expressas abertamente. “O que impede que se diga a verdade com uma risada?” (*Ridentem dicere uerum quid uetat?*, Hor. S. 1,1,24). “O humor e, com freqüência, mais forte e mais efetivo que a dureza para destrinchar grandes questões” (*ridiculum acri fortius et melius magnas plerumque secat res*, Hor. S. 1,10,14-5). Através da zombaria é possível falar abertamente e, assim, questionar idéias e autoridades em voga. Portanto, a risada (*riectus* ou *risus*, Quint, 6,3), significa a possibilidade de expressão particularmente aberta da crítica, permitindo ao homem do povo o fustigamento das autoridades.

Como se poderia definir o que é risível? Parece que a resposta pode ser encontrada no fato que a maioria, se não todas (cf. Bergson, 1940, p. 95), as situações ridículas apresentam exageros. Justamente o exagero está na base da *satira* ou *satura*, um gênero especificamente latino (Quint, 10,1,93: *satira quidem tota nostra est*), ligada à *lanx satura* (prato cheio de frutas) e à *satura* (um tipo de salsicha) no sentido que a plenitude é a característica comum destes diferentes e carregados (cf. a raiz \**sa* = saturado) termos. Embora sem nenhuma relação direta, a caricatura também retira seu sentido da sobrecarga (*caricare*) que caracteriza as representações ridículas. Ainda que o exagero não seja o único recurso cômico usado para “fazer o ouvinte mostrar os dentes na gargalhada”, nas palavras de Horácio (S. 1,10,6), trata-se, contudo, do mais popular, graças a sua clareza (*brevitas*, Hor, S. 1,10,8). O exagero direto permite uma mais fácil compreensão, evitando longos processos de decodificação por parte do homem comum. Se isto é aplicável à sátira literária, segundo o conselho de Horácio (S. 1,10,8-9) que “você precisa da brevidade para permitir que o pensamento corra livremente sem se perder numa massa de palavras que pesará nos ouvidos”, tanto mais o é em relação às inscrições vulgares parietais. O exagero, na verdade, constitui características comuns mesmo nas mensagens verbais em Pompéia, como se torna claro na inscrição de Florônio (CIL IV 8767):

*Floronus,  
binet ac miles  
leg, (ioni) uii hic,  
fuit, neque,  
mulieres  
scierunt, nisi  
paucae, et  
ses, erunt* (FIG. 1)

As antigas transcrições deste grafite de Della Corte (Della Córte, 1939; CIL IV 8767) e de Herescu (Herescu, 1969, p. 133) não conseguiam explicar, paleograficamente, as leituras que propunham de *binet* como *benef* (*iciarius*) (Della Corte), ou de *ses, erunt* como *se de (de) runt* (Della Corte) ou *sederunt* (CIL IV 8767 e Herescu, 1969, p. 126), em sentido obsceno (cf. Petronio, Sat. 126,10; *ego etiam si ancilla sum, nunquam tamen nisi in equestribus sedeo*). A interpretação de Pisani (Pisani, 1973) permite explicar *binet* como *bineta* (cf. Luciano, Pseudolo-

gista, 27) em sentido obsceno (= *fututor*) e, neste caso, pode-se interpretar a afirmação como um exagero para provocar o riso: “Florônio, fodeador e soldado da sétima legião, esteve aqui (sc. uma taberna) e nenhuma mulher notou: eram apenas seis, pouco (sc. para tal garanhão)”. O exagero podia, ainda, induzir ao riso pela zombaria, como neste caso (Della Corte, 1954, p. 329, n. 851 d-m):

[ded] *uxisti octies, tibi superat ut habeas sedecies! Coponium fecisti; cretaria fecisti; sal-samentaria fecisti; pistorium fecisti; agricola fuisti; aere minutaria fecisti; propola fuisti; luguncu-laria nunc facis, si cunnum* barreira erigida entre ‘alta’ e ‘baixa’ arte não poderia ser mantida” (Wollen, 199, p. 72) e em oposição, particularmente, à poesia concreta (Teles, 1977, p. 22; Crespo & Bedate, 1963), ao poema máquina (Pignatari, 1965, p. 151), à poesia constelação (Gomringer, 1953) ou ao popcreto (Santiago, 1977, p. 46), os poemas figurativos da erudição antiga estavam completamente fora do campo de preocupação e percepção do homem comum. Mas, se é verdade que “o papel do simbolismo na vida cotidiana tendeu a ser negligenciado tanto por historiadores da cultura (preocupados com as “obras de arte”) como por historiadores sociais (preocupados com a “realidade” social)” (Burke, 1989, p. 3) - e devemos acrescentar, ainda, os historiadores da literatura (Mac Donald, 1991, p. 238) - deve reconhecer-se que o simbolismo gráfico popular permanece quase completamente inexplorado cf. Gigante, 1979, p. 18). Infelizmente, estudos sobre práticas eruditas como pintura parietal (Rostovtzeff, 1919), desenho mural (White, 1957), quadros (*tabulae*, Perrin, 1989, p. 316), arte em geral (Dentzer, 1962) ou mesmo os estilos pompeianos (Schefold, 1972) e o imaginário da pintura antiga (Rouveret, 1989) são de difícil uso quando tratamos dos rabiscos populares. Seria possível, lendo apenas os anais do Parlamento, captar a mentalidade popular por detrás de um grafite como “não vote vomite”? (Melley, 1976, p. 104).

Para abordar a expressão estilística gráfica devemos considerar três pontos. Em primeiro lugar, “estilo é poder... [e] criar estilo é criar uma ilusão de relações fixas e objetivas. O estilo envolve o acontecimento por *linxseris, consummaris omnia*.

Afirma-se que o anônimo foi garçom, oleiro, comerciante de peixe salgado, padeiro, agricultor, vendedor de quinquilharias de bronze, varejista e, agora, vendedor de garrafinhas. Para ter feito tudo, falta-lhe apenas um trabalho: a prática profissional do cunilíngua (sobre o caráter usual desta prática, cf. Adams, 1987, p. 135; Johns, 1982, p. 141; *contra* Foucault, 1986, pp. 23-4 e Veyne, 1986, p. 47).

A caricatura gráfica (Bergson, 1940, pp. 20-1) como uma forma específica de arte, ainda que compartilhando algumas características gerais do exagero da “baixa” arte, depende de esquemas simbólicos populares próprios, relativos ao desenho parietal e à representação humana, temas que abordo a seguir.

#### 4. O SIMBÓLICO E O ESTILÍSTICO NA ARTE GRÁFICA POMPEIANA

Comparando poemas populares icônicos, com CIL IV 1595 (FIG. 2), 8031 (FIG. 3) ou 8329 (FIG. 4), com os poucos *carmina figurata* (Haerberlin, 1886) ou *technopaegnia* (Wendel, 1920, pp. 159-164) de autores eruditos como Teócrito (Wendel, 1920, pp. 159-164) e outros da Antologia Palatina, ficamos chocados pela dificuldade representada pelo uso de trocadilhos inusuais e obscuros (Willamovitz, 1899, p. 51). Diferentemente da arte pop moderna que reconheceu que “a interpretação mas fixa esta interpretação como um acontecimento. Fornece o potencial para o controle do significado e, assim, do poder” (Hodder, 1990, p. 46). Significa, portanto, que o estilo torna-se poder através dos padrões ou da repetição regular de traços significativos (Davis, 1990, p. 29). Este processo não é, necessariamente, um ato consciente, pois “o estilo pode ser, normalmente, passivo mas, mesmo assim, funciona iconicamente porque as pessoas reagem automaticamente de maneira simbólica e sem um estilo aparente... portanto, pode dizer-se que mensagens éticas são muito mais frequentemente lidas do que de-

liberadamente enviadas" (Sackkett, 1990, p. 37). Ainda mais, estilos não são apenas étnicos como sociais (Battisti, 1949, p. 42; Cândido, 1976, p. 169), diretamente relacionados à estratificação social (Lagopoulos, 1985, p. 266; Lagopoulos, inéd., p. 22). Embora evidências diretas das idéias populares estejam ausentes da tradição textual (Pollitt, 1989), podemos usar os dados disponíveis para reconstruir sua retórica gráfica (cf. Wallace-Hadrill, 1990, p. 147).

Como a caricatura trata, principalmente, da aparência humana (especialmente da face), devemos tentar definir como os romanos consideravam significativos os diferentes traços físicos e como podem ser colocados, semioticamente, em um quadro de oposições conceituais (QUADRO 1). As fontes escritas referem-se a diferentes significados atribuídos ao cabelo, barba, sombrancelha, lábios, queixo, nariz, orelha e pescoço. A calvície (*caluities*) era associada à idade (Petr. Sat. 27; Suet. Galb. 20), e, assim, tanto a senilidade como à experiência e *status* decorrente do passar dos anos, enquanto que a negligência associava-se a muito cabelo, particularmente quando mal penteado (Ter. Heaut. 2,3,49; *capillus passus, prolixus, circum caput reiectus negligenter*). A barba era, normalmente, identificada com a adolescência (cf. Cic. N.D.1,30: *quos aut imberbes aut bene barbatos uidetis*), embora adultos barbados fossem ligados a imagens positivas, como os filósofos (Pers. 4,1) ou os romanos antigos (C. Coel. 14,33: *barbula horrida* ou barbicha tosca). Portanto, a calvície e a barba produziam reações contraditórias, ressaltando a ambigüidade associada à faixa etária: juventude/barba/cabelo significam mais força física mas menos *status* e autoridade, velhice/face barbeada/calvície associam-se a senilidade (tanto física quanto mental) mas, por outro lado, também ao poder e autoridade advindos da passagem do tempo (QUADRO 2).

Sobrancelhas abundantes significavam alguém orgulhoso e arrogante até o ponto de ser considerado duro e severo (Sen. Ep. 123,11); lábios finos geravam o riso (cf. Hier. Ep. 7,5: *similem habent labra lactugam*) (QUADRO 3); o queixo era associado ao poder (cf. Suet. Tib. 21). O nariz grande lembrava o sarcasmo (cf. Mart. 2,54,5: *nil nasutius hac maligniusque*; cf. Mart. 12,37,1), enquanto orelhinhas denotavam delicadeza e feminilidade (ou efeminação) (cf. Cic. Q. Fr. 2,15, a, 4), além de desatenção, em oposição à atenção associada as orelhas grandes. O pescoço produzia sensações contraditórias, sendo associado ao poder, liberdade e vida (Plaut. Trin. 2,4, 194) e, portanto, à sua privação: cf. Prop. 2,10,85: *dare colla triumpho*). Estes traços físicos podem ser divididos considerando-se suas conotações em relação ao riso, ao poder e à autoridade como nos quadros 1, 2 e 3.

## 5. AS CARICATURAS POMPEIANAS COMO UM SISTEMA SÓCIO-SEMÍÓTICO

Os estilos arquiteturais na pintura parietal pompeiana (Rostovtzeff, 1919, p. 150) eram, propriamente, um esquema decorativo interior (Wheeler, 1989, p. 12), ao mesmo tempo de caráter coletivo e de expressão privada (Perrin, 1989, p. 341), sendo a janela falsa a expressão mais perfeita deste tipo de ilusionismo consciente da classe alta (Rouveret, 1989, p. 299). A geração neroniana, embora muito breve, como todas as gerações (cf. Segal, 1991, p. 81), distinguia-se por traços particularmente marcados, em especial, pela cultura de libertos arrivistas (Stockton, 1990, p. 145; cf. Petr. Sat.) e pela introspecção das elites locais (Wilson, 1990, p. 379). Foi neste contexto que a caricatura desenvolveu-se nas paredes de Pompéia em oposição a estas expressões da elite (cf. Petr. Sat. 29). Os rabiscos gráficos tinham uma própria lógica interna (cf. Scheffold, 1972, p. 251, sobre a lógica da pintura erudita), sujeita a estímulos intrassistêmicos (Walicki, 1991, p. 101), estruturada, como a língua literária, em termos de *compositio, iunctura* e *synthesis* (Freudenburg, 1990, p. 197). Como este sistema nunca foi explicitado, devemos seguir o procedimento proposto por Hayek (Hayek, 1940: 530), ao tratar da análise de sistemas econômicos, e chegar ao conhecimento a parte de elementos dispersos (cf. Blackburn, 1991, pp. 34-5). Auto-retratos *imagines ridiculae* permitem-nos notar como o desenho realça os atributos físicos que podiam ser interpretado como ridículos ou como sinais de falta de poder e autoridade, ou, ao contrário, como símbolos de *status* e *prestígio*. Comparemos três duplas de figuras (FIGS. 5, 6 e 7; QUADROS 4, 5 e 6).

O mesmo esquema analítico pode ser aplicado a outros siufites (cf. CIL IV 1464; 7309; 7669; 7671; 8119; 8185; 10005; 10239). Notamos que auto-retratos tendem a ressaltar traços associados ao poder, autoridade, atenção, inteligência (cf. QUADRO 4), os traços ambíguos sendo representados, provavelmente, pelo seu lado positivo (cf. QUADROS 5 e 6). A contrário, *imagines ridiculae* ressaltam conotações reprováveis, provavelmente também determinantes nos traços ambíguos. Podemos concluir, portanto, que, embora não explicitamente, havia uma escolha definida de atributos informando uma estrutura icônica carregada de significado (TABELAS 1, 2 e 3). Deve notar-se que a composição sintática depende de conotações exossemióticas ou culturais, ou seja, de uma associação arbitrária de traços físicos a significados comportamentais implícitos. Ainda mais, estes desenhos demonstram que o homem comum não apenas criticava autoridades (cf. CIL IV, 9226 = FIG. 6), como, também, usava sua própria criatividade estilística e simbólica para levar a cabo esta crítica. Assim, não podemos “superestimar o poder das formulações ideológicas para controlar e manipular as pessoas e subestimar a habilidade das classes baixas em discernir as ideologias pelas quais as elites tentavam dominá-los” (Trigger, 1989, p. 786; cf. Rowlands, 1983, p. 111).

A caricatura gráfica permite-nos, ainda, compreender como o *ethos* popular era profundamente afetado por contradições graças, principalmente, à desumanização derivada da escravidão como instituição social. A escravidão estava no centro da exploração do homem e o fato que “*todos os homens são livres ou escravos*” (*omnes homines aut liberi sunt aut serui*), nas palavras de Gaio (1,3,9), significava que um processo de despossessão humana atingia a própria gente simples. A diferença dos jogos de gladiadores representados na pintura erudita (Pl. N.H. 35,51-2), os grafites expressam os sentimentos dos torcedores comuns por seus heróis (Funari, 1989, pp. 40-42; 63-66). Enquanto na elite havia divergências sobre o bom gosto dos *munera* (Ville, 1981), estes espetáculos gladiatórios estavam no centro da percepção popular da vida. Gladiadores livres ou escravos provavam que homens podiam ser condenados à morte (cf. Sen. Ep. 87: *comparare homines ad gladium*) para prazer da massa. Em última instância, a sujeição privada de homens a homens, como escravos e senhores, justificava-se, na mentalidade popular, pela posse coletiva de homens (os gladiadores) a serem sacrificados para entretenimento popular. O trabalho e a morte dos gladiadores estavam para o povo como o trabalho e a morte dos escravos privados estavam para seus senhores. Este processo de despossessão do homem de sua humanidade apresenta-se muito claro nos rabiscos dos torcedores (cf. CIL IV 8055-6; 10221; 10236). Dois exemplos bastarão para distinguir diferentes níveis de representação dos traços humanos de acordo com a valorização social do homem representado (CIL IV 8017; 10237) (FIGS. 8 e 9).

Em CIL IV 8017 (FIG. 8), homem e animal estão representados como seres iguais, como realmente eram na *uenatio* enquanto espetáculo público de gala (*apparatus*, Cic. Off. 2,16,55), estando o rosto de Venustus, simplesmente, não representado. A maioria dos traços usados no desenho de Venustus referem-se a armas e roupas ligadas à luta: nada mais é que um lutador sem face para a satisfação do povo (cf. FIG. 9 e TABELA 4). Em CIL IV 10237, nota-se facilmente que os atributos tornam-se crescentemente humanos dos gladiadores aos flautistas até os dois deuses visíveis acima da representação (FIG. 9 e TABELA 5). Devemos concluir, portanto, que a percepção da posição social expressava-se, inconscientemente, através de um sistema gráfico semiótico e que, desta maneira, contribuía para o reforço dos laços sociais de exploração.

A caricatura, em Pompéia, podia adquirir um caráter muito abstrato, algumas vezes captando, em um mesmo quadro, três níveis interrelacionados, verbal, fônico e icônico. Constitui um bom exemplo a epígrafe CIL IV 8329 (FIG. 10), ao mesmo tempo uma mensagem escrita (*Sseuera phelassss = seuera felas = Severa, chupas*), uma expressão fônica do ato, graças à repetição da letra s, e uma caricatura dos parceiros (Fig. ). O alto grau de abstração demonstra que a *aísthesis* e a expressão populares, antes que simples, cruas e diretas, podiam atingir altos níveis sistêmicos de complexidade e subjetividade (Funari, 1987).

## 6. EM DIREÇÃO A ESPECIFICIDADE DO *ETHOS* POPULAR

Podemos concluir este estudo dos desenhos parietais gráficos ressaltando três aspectos interrelacionados:

1. Havia um sistema semiótico específico relativo à expressão parietal gráfica;

2. Este sistema era, a um só tempo, simbólico e social. Era simbólico na medida em que cresceu em oposição à pintura erudita como uma técnica de rabisco a céu aberto com regras de composição próprias. Era, também, social pois este sistema simbólico expressava, através das contradições sociais, os sentimentos populares. Particularmente claras apresentam-se as diferenças de classe e *status* como definidoras tanto da percepção como fruição populares;

3. Como consequência, através de mecanismos simbólicos autônomos, a caricatura servia, ao mesmo tempo, para criticar autoridades (cf. CIL IV 9226), para reforçar a diferenciação e exploração social (cf. CIL 10237) e para expressar a auto-estima (cf. CIL IV 9008), interesses (cf. CIL IV 8017) e paixões (cf. CIL IV 8329) populares.

Mas, talvez, as caricaturas antigas devam ser, simplesmente, admiradas por sua beleza e espontaneidade. Se assim for, terminaria lembrando as palavras de Machado de Assis, muito a propósito, sobre as expressões populares:

"Notai que o que legitima um um vocábulo destes, é a sua espontaneidade. Eles nascem como as plantas da terra. Não são flores artificiais de academias, pétalas de papelão recortadas em gabinetes, nas quais o povo não pega. Ao contrário, as geradas naturalmente e que acabam entrando nas academias".

(A Semana, 1893).

## AGRADECIMENTOS

Expresso meu reconhecimento aos seguintes amigos e colegas que me forneceram artigos (alguns inéditos), trocaram idéias e me ajudaram de diferentes maneiras: Peter Burke, Ian Hodder, Alexandros-Phaidon Lagoulos, Michael Rowlands, Bruce G. Trigger e Ellen Meiksins Wood. A responsabilidade pelas idéias expostas refere-se apenas ao autor.

## ABSTRACT

Studying what is popular and satirical, the paper looks for a definition of ordinary people's *ethos* at Pompeii. The analysis of popular culture in Ancient Society is carried out through the characterization of Satyre and Caricature as popular expressions. The stylistic symbolism shown in wall drawing is studied in opposition to learned expressions (*carmina figurata*). The socio-semiotic system relating to caricature is studied thanks to Pompeian evidence. The paper ends with a definition of ordinary people's *ethos*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, J.N. *The Latin Sexual Vocabulary*. Londres: Duckworth, 1987.
- BATTISTI, C. *Avviamento allo studio del latino volgare*. Bari: Leonardo da Vinci editrice, 1949.
- BAKHTINE M. *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire du Moyen-Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- BERGSON, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1940.
- BIANCHI-BANDINELLI, R. *Archeologia e cultura*. Milão: Ricciardi, 1961.
- . *Rome, the centre of the power. Roman art to AD 200*. Londres: Thames & Hudson, 1970.
- . *Del Helenismo a la Edad Media*. Madri: Akal, 1981.
- BLACKBURN, R. Fin de siecle: socialism after the crash, *New Left Review*, 185, p. 5-67, 1991.
- BRENDEL, O. J. *Prolegomena to the study of Roman Art*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- BROWNE, R. B. Redefining literature, *Journal of Popular Culture*, 23,3, p. 11-21, 1989.
- BRUNT, P. A. Schiavi e classi subalterne nella comunità romano-italica, in: AA.VV. *Storia della società italiana*, 2, Milão, Teti, 1983, p. 95-132.
- BULFORD A. *Craftsmen in Greek and Roman Society*. Londres: Duckworth, 1972.
- BURKE, P. *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*. Cambridge: CUP, 1989a.
- . *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989b.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1976.
- CÉBE, J. P. *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal*. Paris: de Boccard, 1966.
- CRESCO, A. & BEDATE P. G. Situación de la poesia concreta. *Revista de Cultura Brasileira*, 5, P. 15-35, 1963.
- CROCE, B. *Poesia, storia. Pagine tratta da tutte le opere a cura dell'autore*. Nápoles: Ricciardi, s.d.
- DAVIS, W. Style and history in art history, In: CONKEY M. & HASTORF, C. (eds), *The uses of style in Archaeology*, Cambridge: CUP, 1990, p. 18-31.
- DELLA CORTE, M. Iscrizioni a Pompeii, *Notizie degli scavi*, p. 293, 1939.
- . *Case ed abitanti di Pompeii*. Roma: L'Erma, 1954.
- DENTZER, J. M. La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la Peinture italique, *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 74, p. 533-594, 1962.
- DE MARTINO, F. *Nuovi studi di economia e diritto romano*. Roma: Riuniti, 1988.
- DÍAZ, M. E. The satiric penny press for workers in Mexico, 1900-1910: a case study in the politicisation of popular culture. *Journal of Latin American Studies*, 22,3, p. 497-526, 1990.
- FOUCAULT, M. *The care of the self. The history of sexuality, volume three*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- FREUDENBURG, K. Horace's satiric program and the language of contemporary theory in Satires, 2,1, *American Journal of Philology*, 111,2, p. 187-203, 1990.
- FUNARI, P. P. A. Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível, *Revista Brasileira de História*, 7, p. 33-48, 1987.
- . *Cultura popular na Antiguidade Clássica*. São Paulo: Contexto.
- GICHON, M. Who were the enemies of Rome on the Limes Palestinae, *Studien zu den Militärgrenzen Roms III, Aalen: 13. Internationaler Lemeskongress*, 1983, p. 584-592.
- GIGANTE, M. Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompeii. Nápoles: Bibliopoli, 1979.



- GOMRINGEN, E. *Konstellationen*. Frankfurt: 1953.
- GOLBY, J. M. & PURDUE, A. W. *The civilization of the crowd. Popular cultures in England 1750-1900*. Londres: Batsford, 1984.
- GUILLEMAN, Compte-rendu, *Révue des Etudes Latines*, 13, p. 404-6, 1935.
- GUINSBURG, C. An interview to Keith Luria & ROMULO Gandolfo, *Radical History Review*, 39, p. 89-111, 1986.
- HAHN, I. Klassegebundtheit, Tendenz und Anspruch auf Objektivität der Antiken Geschichtsschreibung, in: Alonso-NUNES J. M. (ed), *Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum*, Darmstadt: W. B., 1991, p. 363-405.
- HAEBERLIN, C. *Carmina Figurata Graeca*. Hanover: Janeck, 1886.
- HARRIS, W. V. On the applicability of the concept of class in Roman History, in: *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Tóquio: p. 598-610, 1988.
- HAYEK, F. A. von The uses of knowledge, *American Economic Review*, p. 525-540, 1940.
- HERESCU, N. J. Sur le sens érotique de sedere, *Glotta*, 38, p. 125-134, 1969.
- HILL, C. *History and Present*. Londres: South Place Ethical Society, 1989.
- HOBSON, D. W. House and household in Roman Egypt, *Yale Classical Studies*, 28, p. 211-229, 1985.
- HODDER, I. Style as historical quality in art history, in: CONKEY, M. & HASTORF, C., (eds). *The uses of style in Archaeology*, Cambridge: CUP, p. 44-51, 1990.
- HOGGART, R. *The uses of literacy*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- HOWKIKNS, A. Labour history and the rural poor. 1850-1980, *Rural history, economy, society, culture*, 1,1, p. 113-122, 1990.
- JOHN, C. *Sex or symbol? Erotic images os Greece and Rome*. Londres: British Museum Publications, 1982.
- LAGOPOULOS, A. P. Historical materialism, semiotics and urban space: towards a social semiotics of urban texts, *Ars Semiotica*, 8,3/4, p. 253-268, 1985.
- . *Sign conceptions in architecture and the fine arts in ancient Greece and Rome*. Tessalonica: manuscrito inédito.
- LISSBERGER, E. *Das Fortleben der roemischen Elegiker in den Carmina epigraphica*. Tuebingen: E. Goebelin, 1934.
- MACDONALD, A. H. Theme and style in Roman historiography, in: ALONSO-NUNEZ, J. M. (ed), *Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum*, Darmstadt: W. B., p. 220-238, 1991.
- MACMULLEN, R. *Roman social relations, 50 BC to AD 284*, New Haven: Yale University Press, 1974.
- . *Changes in the Roman Empire*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- MATTEWS, T. Roman life and society, in: GRIFFIN, J. & MURRAY, O. (eds), *The Roman World*, Oxford: OUP, p. 338-360, 1990.
- MELLY, G. *The writing on the wall*. Londres: Elmtree books, 1976.
- NICOLET, C. *Rendre a Cesar. Economie et société dans la Rome Antique*. Paris: Gallimard. 1988.
- ORSTED, P. *Roman imperial economy and Romanization*. Copenhagen: Mueseum Tusculanum Press, 1965.
- PERRIN, Y. *Peinture et société à Rome: question de sociologie, sociologie de l'art, sociologie de la perception*, *Mélanges Pierre Lévêque*, 3, Paris: Belles Lettres, p. 313-342, 1989.
- PIGNATARI, D. *Tecnic de poesia concreta*. São Paulo: Invenção, 1965.
- PIGANI, V. Su un graffito pompeiano, *Parola del Passato*, 28, p. 213-5, 1973.

- POLLITT, J.J. *The art of Rome c. 753 BC-AD 333, Sources and documents*. Cambridge: CUP, 1989.
- RODENWALDT, G. The transition to late-classical art, in: *Cambridge Ancient History*, Cambridge: CUP, p. 545-565, 1939.
- ROSENBERG, B. Was there a popular culture in the Middle Ages? *Journal of Popular Culture*, 14,1, p. 149-154, 1980.
- ROSTOVTZEFF, M. Die hellenistisch-roemische Architekturlandschaft, *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Institut, Roemische Abteilung*, 26, p. 1185-1911.
- . Ancient decorative wall-painting, *Journal of Hellenic Studies*, 39, p. 144-163, 1919.
- ROUVERET, A. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V s. av. J.C. – 1 s. ap. J.C.)*. Roma: École Française de Rome, 1989.
- ROWLANDS, M. Objectivity and subjectivity in Archaeology in: Spriggs, M. (ed), *Marxist perspectives in archaeology*, Londres: p. 108-113, 1983.
- SACKETT, J. R. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochretism, in: CONKEY, M. & HASTORF, C. (eds). *The uses of style in Archaeology*, Cambridge: CUP, p. 32-43, 1990.
- SANTIAGO, S. Paulistas e mineiros, *Revista de Cultura Vozes*, 1, 71, p. 39-46, 1977.
- SCHEFOLD, K. *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*. Bruxelles: Latomus, 1972.
- SCOBIE, A. Slums, sanitation and mortality in the Roman World, *Klio*, 68, p. 399-433, 1986.
- SEBILLOT, P. *Le Folklore*. Paris: Garnier, 1913.
- SEGAL, L. Socialism, Feminism and Future, *New Left Review*, 185, p. 81-91, 1991.
- STOCKTON, D. The founding of the Empire, in: BORDMAN, J., GRIFFIN, J. MURRAY, O. (eds), *The Roman World*, Oxford: OUP, 121-149, 1990.
- TELES, G.M. O nome da poesia concreta, *Revista de Cultura. Vozes*, 1, 71, p. 19-22, 1977.
- TRIGGER, B.G. Hyperrelativism, responsibility, and the social sciences, *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 26,5, p. 776-797, 1989.
- VEYNE, P. A homossexualidade em Roma, in: ARIÉS P. & BÉJIN, A. (eds), *Sexualidades ocidentais*, São Paulo: Brasiliense, p. 39-49, 1986.
- VILLE, G. *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*. Paris: De Boccard, 1981.
- WALICKI, A. From Stalinism to post-communist pluralism: the case of Poland, *New Left Review*, 185, p. 93-121, 1991.
- WALLACE-HADRILL, A. Roman arches and Greek honours: the language of power at Rome, *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 216, p. 143-181, 1990.
- WENDEL, C. *Ueberlieferung und Entstehung der Theocrittsscholien*. Berlin: Weidmannische, 1920.
- WHEELER, M. *Roman art and architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1989.
- WHITE, J. *Perspective in ancient drawing and painting*. Londres: S. Press of Hall Studies, 1957.
- WILAMOWITZ, U.V. Die Greschischen Technopaegnia, *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Institut*, 14, p. 51-59, 1989.
- WILSON, R. J. A. Roman Art and Architecture, in: BORDMAN, J., GRIFFIN, T., MURRAY, O. (eds), *The Roman World*, Oxford: OUP, p. 361-400, 1990.
- WOOD, E. M. *Peasant-citizen and slave. The foundations of Athenian Democracy*. Londres: Verso, 1989.
- WOOLEN, P. Scenes from the future: Komar & Melamid, *New Left Review*, 185, p. 68-80, 1991.

QUADRO 1

APARÊNCIA FÍSICA	ADJETIVOS	CONOTAÇÃO
CALVÍTIES (CALVÍCIE)	CALVVS (CALVO)	SENECTUS (SENILIDADE)
CAPILLVS (CABELO)	PASSVS PROLIVS REIECTVS	NEGLIGENTIA (NEGLIGÊNCIA)
BARBA (BARBA)	(SE JOVEM) (SE ADULTO)	JUVENTUDE SABEDORIA
SUPERCILIVM (SUPERCÍLIO)	SUPERCILIOSVS	PETULÂNCIA
LABRA (LÁBIOS)	SIMILEM LACTUGAM (COMO ALFACE)	RISÍVEL
MAXILLA (QUEIXO)		PODER
NASVS (NARIZ)	NASVTVS	SARCASMO
AVRIS (ORELHA)	AVRICVLA AVRITVS	FEMINILIDADE ATENÇÃO

QUADRO 2

TRAÇOS CONOTATIVOS DE PODER/AUTORIDADE	TRAÇOS AMBÍGUOS	TRAÇOS CONOTATIVOS AUSÊNCIA DE PODER/AUTORIDADE
IDADE ↔ PODER	CALVÍCIE VELHICE	DECLÍNIO FÍSICO E MENTAL
ADULTO ↔ SABEDORIA POTÊNCIA FÍSICA	BARBA	JOVEM — JUVENTUDE POUCO STATUS
QUEIXO SALIENTE		AUSÊNCIA DE QUEIXO
PESCOÇO		AUSÊNCIA DE PESCOÇO
ORELHAS GRANDES		ORELHAS PEQUENAS
NARIZ GRANDE		NARIZ PEQUENO

QUADRO 3

TRAÇOS RISÍVEIS

CARACTERÍSTICA FÍSICA	CONOTAÇÃO
CAPILLVS PASSVS PROLIXVS REIECTVS	NEGLIGENTIA (NEGLIGÊNCIA)
SVPERCILIOSVS	PETULÂNCIA
LABRA (SIMILEM LACTUGAM)	RIDÍCULO
NASVTVS	SARCÁSTICO
AVRICVLA	FEMINILIDADE

**QUADRO 4**

CARACTERÍSTICAS CONOTANDO AUSÊNCIA DE PODER/AUTORIDADE OU RISÍVEL		CARACTERÍSTICOS CONOTANDO PODER/ AUTORIDADE	
CIL IV 10222 PROMVS FELATOR			
TRAÇO FÍSICO	CONOTAÇÃO		
CAPILLVS PASSVS → REIECTVS →	DESCUIDO		
AVRICVLA →	FEMINILIDADE		
AUSÊNCIA DE NARIZ →	INGENUIDADE		
AUSÊNCIA DE QUEIXO →	IMPOTÊNCIA ←	//	
MENSAGEM ESCRITA (COMO PARTE DO DESENHO): FELATOR →	FEMINILIDADE		
		CIL IV 9008 SVM MAX (IMVS)	
TRAÇO FÍSICO	CONOTAÇÃO		
AVRIS →	ATENÇÃO		
QUEIXO →	PODER ←		
MENSAGEM ESCRITA (COMO PARTE DO DESENHO): MAXIMVS →	PODER ←		

QUADRO 5

CARACTERÍSTICAS AUSÊNCIA DE PODER/ AUTORIDADE OU RISÍVEL		CARACTERÍSTICAS PODER/AUTORIDADE	
CIL IV 9226 RVFVS EST			
TRAÇO FÍSICO	CONOTAÇÃO		
CALVITIES →	SENILIDADE →		IDADE/PODER
NASVTVS →	SARCASMO →		INTELIGÊNCIA
AVRICVLA →	FEMINILIDADE		
MAXILLA PROGNATA			PODER
SUPERCILOSVS →	PETULÂNCIA		
LÁBIOS FINOS →	RIDÍCULO		
AUSÊNCIA DE PESCOÇO →	FALTA DE PODER →		INDEPENDÊNCIA
		CIL IV 10205 DECIVS MVS	
		TRAÇO FÍSICO	CONOTAÇÃO
	SARCASMO ←	NASVTVS →	INTELIGÊNCIA
		AVRIS →	ATENÇÃO
	FALTA DE PODER ←	PESCOÇO →	INDEPENDÊNCIA

QUADRO 6

CARACTERÍSTICAS CONOTANDO AUSÊNCIA DE PODER/AUTORIDADE OU RISÍVEL		CARACTERÍSTICAS CONOTANDO PODER/AUTORIDADE	
CIL IV 10008 (SEM BARBA)			
TRAÇO FÍSICO	CONOTAÇÃO		
CALVÍCE PARCIAL	→ SENILIDADE		→ IDADE/PODER
CAPILLVS PASSVS REIECTVS	→ NEGLIÊNCIA		
AUSÊNCIA DE ORELHA	→ FEMINILIDADE		
MAXILLA PROGNATA			→ PODER
NASVTVS	→ SARCASMO		→ INTELIGÊNCIA
		CIL IV 10008 (BARBADO)	
		TRAÇO FÍSICO	CONOTAÇÃO
		CABELO PENTEADO	→ CUIDADO
		ORELHA GRANDE	→ ATENÇÃO
	POUCO STATUS ←	BARBA	→ POTÊNCIA FÍSICA
	SARCASMO ←	NASVTVS	→ INTELIGÊNCIA
	FALTA DE PODER ←	COLO LONGO	→ INDEPENDÊNCIA



TABELA 1 CARACTERÍSTICAS DO QUADRO 4:		
POSITIVAS:	0	3
NEGATIVAS:	5	0
AMBÍGUAS:	0	0
	CIL IV 10222	CIL IV 9008

TABELA 2 CARACTERÍSTICAS DO QUADRO 5:		
POSITIVAS:	1	1
NEGATIVAS:	3	0
AMBÍGUAS:	3	2
	CIL IV 9226	CIL IV 10205

TABELA 3 CARACTERÍSTICA DO QUADRO 6:		
POSITIVAS:	1	3
NEGATIVAS:	2	0
AMBÍGUAS:	2	2
	CIL IV 10008 (SEM BARBA)	CIL IV 10008 (BARBADO)

<b>TABELA 4</b> TRAÇOS DA FIGURA 8 (VENVSTVS):		
CARACT. DO CORPO HUMANO:	7 TRAÇOS	21,2%
TRAÇOS AMBÍGUOS (PERNAS):	2 TRAÇOS	6%
TRAÇOS LIGADOS À LUTA:	24 TRAÇOS	72,7%

<b>TABELA 5</b> TRAÇOS DA FIGURA 9 (TRAÇOS DA FACE POR FIGURA HUMANA):		
GLADIADORES	3,5	(100)
FLAUTISTAS	7	(200)
DEUSES	20	(571)

FIG. 8 OS POUCOS TRAÇOS, ESSENCIAIS PARA A CARACTERIZAÇÃO DE VENVSTVS COMO UM LUTADOR, NÃO APRESENTAM NENHUMA CARACATERÍSTICA HUMANA (COMO EXPRESSÕES FACIAIS) E, DESTA FORMA, SEU DESENHO ASSEMELHA-SE MUITO À REPRESENTAÇÃO.

FIG. 9. OS NÚMEROS NA TABELA 5 REFEREM-SE APENAS AOS DOIS DEUSES ACIMA POIS OS DOIS DESENHOS ABAIXO NÃO SÃO REPRESENTAÇÕES CLARAS DE ÍDOLOS.

FLORONN/-  
 BINET DLINWLE/  
 LEG-VIIHIL.  
 FUIT-NORVE  
 XV LIEVES  
 SCIERVINTN.//  
 CAY CAEET  
 SESERV NT.

PRENTIIVSSIDENT  
 SIBIFORPENOVAVISSUMINISORVOSFACHINGENILUSPECTATOR  
 SCENAEIVESTUDIORUMSEVORVMSSIBABEASIMKESSE  
 PRONUNCIARE





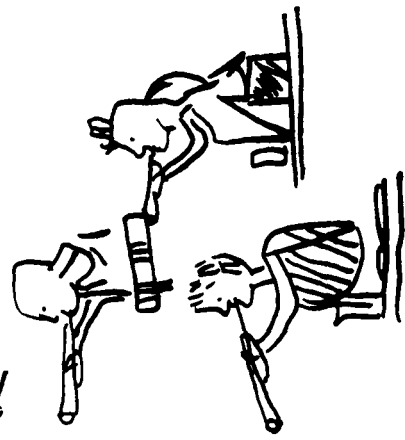


VEN VIVVS IS OF V ... VIBVCO LIBVA K

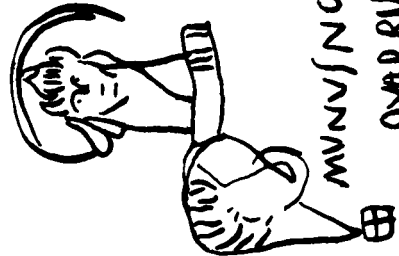
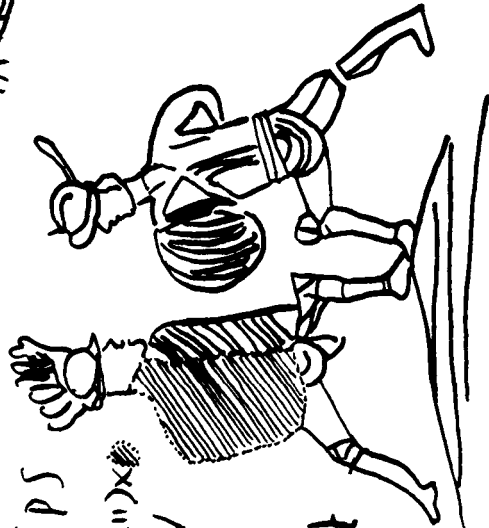


HILARUS MER XIV) (REVNVS VII) VM  
V  
\*#

~~TA##~~



PRIEPS  
NE R. XII) X



MVNVS NOLA. DE  
QVAD RIBV  
M. FORMINI  
HEREDI

