

RESENHAS



DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2000. 308 p. (apoio: FAPESP).

Finalmente temos em mãos um livro que traz um estudo completo e esclarecedor sobre a obra de Aristófanes, o maior comediógrafo grego da antigüidade. Somente onze das mais de quarenta peças por ele escritas chegaram aos nossos dias. Assim mesmo, a leitura dessas comédias sempre foi superficial em nosso meio, ou se limitou ao estudo de uma peça em particular ou de um aspecto mais restrito na obra completa. Até mesmo, dentre os estudos que temos em outras línguas, poucos atingem a profundidade da leitura de Aristófanes que faz Adriane da Silva Duarte nesse seu trabalho. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes* – originalmente apresentada como tese de Doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1998 – tem como objetivo “estudar a parábase e sua evolução, formal e temática, nas peças de Aristófanes bem como os motivos que levaram ao seu desaparecimento no final do séc. V a.C.”, na explicação da própria autora (p.13). A parábase é o núcleo temático das peças, em que os temas são rediscutidos sob o ponto de vista do coro e do poeta. “Constitui, portanto, um ponto de encontro entre ele, o coro e os espectadores, aos quais se dirige”(p. 13). A parábase (do verbo *parabaíno*, “avançar”) é um interlúdio coral, localizado no meio da peça, que, de qualquer maneira, quebrava a ilusão dramática, pois o coro, nesse momento, despedia-se dos atores, que saíam de cena, e retirava a máscara típica de sua caracterização, para, então, dirigir-se diretamente ao público e falar em nome do poeta, admoestando os cida-

ãos, elogiando-se a si mesmo e a sua obra e pedindo, enfim, o primeiro prêmio no concurso teatral cômico.

Muitos estudiosos simplesmente ignoram a parábase ou a tratam apenas como um intervalo que representa o tempo decorrido para a exibição das conseqüências das ações da primeira parte da peça. O trabalho, que nos traz a professora Adriane, resgata, sem dúvida, o grande valor da parábase para o entendimento real da mensagem do poeta, que trabalha sob diversas máscaras, mas que, na parábase, promove uma harmonia dessas mesmas vozes.

A autora faz, na introdução, todo o esboço de seu trabalho, expondo o método utilizado no estudo das peças dentro da coerência temática, da semelhança das parábases, não perdendo, contudo, a ordem cronológica em que foram encenadas. Assim, ela elaborou seis capítulos com a seguinte divisão: o primeiro, “Eu falo, tu ouves, ele escreve: uma introdução à parábase aristofânica”, é de natureza introdutória; nele há, além da apresentação do tema e do *corpus* estudado, a definição do objeto, incluindo ainda uma revisão crítica da bibliografia específica, que estabelece afinidades e particularidades entre sua abordagem e as anteriores a ela. No segundo capítulo, “Um mestre dos disfarces: o poeta-personagem em *Os acarnenses*”, Adriane afirma que, embora as primeiras peças apresentem parábases semelhantes na estrutura e no tema, ela considerou conveniente analisar *Os acarnenses* (425 a.C.) de forma isolada, por seu caráter inaugural a tornar modelar para o tratamento das demais e o seu estudo requerer explicações de ordem metodológica. O terceiro capítulo, “A voz do dono”, é onde são apresentadas as comédias *Os cavaleiros* (424 a.C.), *As vespas* (422 a.C.) e *A paz* (421 a.C.). Nessas peças há uma uniformidade, identificando-se o poeta-personagem que fala através do corifeu. O comediógrafo é o criador dessa figura do poeta sábio, conselheiro da cidade, o que parece

ser uma herança da poesia lírica. O quarto capítulo, “O poeta perdido entre nuvens e aves”, estuda, exatamente, *As nuvens* e *As aves* (414 a.C.). Embora a representação de *As nuvens* date de 423 a.C. (entre *Os cavaleiros* e *As vespas*), a sua parábase foi revisada pelo comediógrafo e pode ser datada entre os anos de 420 e 417 a.C. Nessa fase, há os primeiros indícios de crise na voz autoral. Os anapestos (parte principal da parábase) de *As nuvens* é totalmente na primeira pessoa do singular, dando maior voz ao poeta, como numa despedida dessa voz, enquanto que, em *As aves*, essa mesma voz desaparece, sendo então apenas a voz do coro de pássaros que se ouve. A autora explica que a autoridade do poeta como conselheiro “está abalada pela emergência de novos sábios na cidade, como os filósofos, por exemplo, e pela disseminação da escrita, responsável por alterações no processo de composição” (p.10). Ela nos adverte, no entanto, que essa mudança favorece muito a coesão estrutural do enredo, atenuando a ruptura da ilusão dramática e dando maior articulação entre as diversas seções das peças. No quinto capítulo, “O dono da voz”, as peças em destaque são: *Lisístrata* (411 a.C.), *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (411 a.C.) e *As rãs* (405 a.C.). A autora discute o impacto causado pela supressão da voz autoral sobre a parábase, que antes tinha uma estrutura formal uniforme, e passa, agora, por um período experimental, adotando um tom agonístico ou o desmembramento dos anapestos (longa passagem recitada somente pelo corifeu, que emprega, de preferência, mas não exclusivamente, o tetrâmetro anapéstico – pé formado de duas sílabas breves e uma longa, v. p. 35) e da sizígia epirremática (“estrutura em que se alternam passagens cantadas e recitadas, simetricamente duplicadas” p. 35). Há, assim, o fortalecimento da caracterização coral, integrando mais a parábase ao enredo da peça e atenuando a suspensão da ação dramática, também na re-

dução da sua duração. Nenhuma dessas peças apresenta parábase completa ou uma segunda parábase, como ocorria até *As aves*. No sexto e último capítulo, “Concerto afônico”, destacam-se as peças *Assembléia de mulheres* (392 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.). Há, nessa fase, o desaparecimento da parábase, pois já se faz a transição para a comédia intermediária. Há também o incremento do diálogo em detrimento da lírica coral, uniformização da linguagem e concentração no universo doméstico. Nesse capítulo, investigam-se os fatores que calaram a voz do coro e que, assim, foram determinantes para o fim da parábase. A autora cita, dentre esses fatores, os seguintes: o crescimento de um mercado internacional para o drama ático, a influência da tragédia de Eurípides e Agatão na consolidação de novos padrões estéticos e, talvez, o reflexo de uma certa apatia dos cidadãos numa Atenas não mais gloriosa como no passado.

O trabalho se completa com as traduções das parábases de Aristófanes, das quais apenas a de *As rãs* não foi feita por Adriane, acrescidas de notas esclarecedoras com referência a personalidades ou fatos da história de Atenas. Nota-se que a preocupação didática da autora é de permitir aos leitores uma análise mais completa da parábase aristofânica. Ao ler essa obra da professora Adriane tem-se a impressão de se estar na sala de aula ouvindo suas explicações sempre muito claras e precisas. Esse livro torna-se fundamental para qualquer um que tenha interesse em compreender adequadamente Aristófanes.

ANA MARIA CÉSAR POMPEU
Curso de Letras, Centro
de Humanidades
Universidade Federal do Ceará

AROLA, Raimon *Los amores de los dioses. Mitología y alquimia*. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1999. 179 p.

Este título sedutor se refere a um livro, dividido em quatro capítulos, como segue: “Mitos de la unión del cielo y de la tierra”; “Los amores de los dioses según Perino y Rosso”; “Los amores de los dioses según Bonasone” e “Dioses y diosas según Rosso”.

Na ausência de uma introdução, o primeiro capítulo – o mais extenso e denso em informações – tem a função de apresentar o livro. Ele relata e interpreta a vida amorosa das divindades baseado em uma série de gravuras de Gian Giacomo Caraglio (Verona 1500 – Cracovia 1565), elaboradas a partir de modelos dos mestres italianos Rosso Fiorentino (Florença 1494 – Paris 1540) e Perino del Vaga (Florença 1501 – Roma 1547).

Além das gravuras de Caraglio, o livro divulga trabalhos criados por Giulio Bonasone, um contemporâneo dos artistas citados e, como eles, influenciado pelo Maneirismo. Levados por essa tendência, tais artistas questionam as certezas advindas da maneira tradicional de trabalhar com a arte, desde a coerência sobre os modos de idealização até a sua realização na obra. Com os maneiristas, a arte deixa de ser a representação visível de uma revelação; ela torna-se, ao contrário, um problema em si.

O capítulo inicial tem seis subdivisões. Na primeira, Arola configura um contexto específico para os princípios do século XVI e atribui à mitologia pagã um papel excepcional porque ela se incorpora aos repertórios iconográficos dos artistas. Ele identifica nessa característica e na difusão das façanhas dos deuses e dos heróis antigos,

pelas pinturas ou gravuras, mais do que finalidades de cunho artístico, erudito ou enciclopédico. Ele afirma que tais práticas têm o objetivo de ensinar aos homens os caminhos que conduzem à manifestação mais profunda do espírito humano.

Dito isso, o autor sugere uma distinção entre *ciência* do mito e *experiência* do mito, especialmente no caso da cultura renascentista. Naquela época, explica Arola, artistas e filósofos se imiscuem pessoalmente nas interpretações morais e filosóficas dos mitos e, desse modo, organizam o seu saber. Por tais razões, continua o autor, durante o Renascimento as fábulas greco-romanas são continuamente relacionadas com a doutrina da revelação cristã, a cabala judia, a mítica islâmica, a filosofia platônica, o hermetismo e outras fontes tradicionais, com todas as suas derivações, entre elas, sobretudo, a alquimia. Assim, essa confluência de conhecimentos permite aos humanistas, através de suas recriações, a *experiência* do mito, ao explicar, de forma alegórica, a união entre o homem e o sagrado. Tais reflexões conduzem Arola à exposição da idéia, que ele desenvolve, a partir da leitura de Giovanni Boccaccio, de que o mito para os humanistas, pela interpretação dos seus sentidos mais profundos, passa de fonte de inspiração artística para meio de renovação de crenças.

Ao longo do capítulo, Arola discorre sobre o problema de interpretação dos mitos, cujos diferentes sentidos podem ser estruturados em quatro níveis: *desde el más exterior, el literal, que narra un acontecimiento, hasta el más profundo, donde se esconde el misterio de Dios y su luminosa verdad* (p.14). Segundo o autor, através dos sentidos medulares do mito – as alegorias, próximas da teologia –, o homem pode vincular-se ao Criador. Arola se refere ainda, aos vínculos possíveis entre mitologia e alquimia. A partir dessa perspectiva, ele conclui: *parece que los*

amores de los dioses se refieren a distintas formas de explicar la reunión simbólica del cielo y de la tierra (p.26).

Arola dedica um subcapítulo, o quarto, para o estudo de Júpiter, citando uma plêiade de autores que valorizam o deus grego como *fuego generador de la energía universal y la inteligencia primordial* (p.33). No quinto subcapítulo, Arola reflete sobre a origem da força unitiva do amor e conclui que este sentimento nos deuses *no es un fin por sí mismo, sino que el medio para que se realice [...] la union de las partes separadas por la ruptura de la unidad entre el hombre y su creador* (p.33). Para finalizar essa parte, Arola reflete sobre o tema “El hijo de los dioses” e afirma: *De la reunión del cielo y la tierra se genera el principio de un nuevo ser, por medio del cual la creación divina alcanza su culminación y su reposo. Por esto los alquimistas comparan el proceso que se debe seguir para obtención de la piedra filosofal con la gestación y el nacimiento de un hijo* (p.39).

O segundo capítulo tem sessenta e nove páginas. Apresenta quinze gravuras de Gian Giacomo Caraglio, realizadas em Roma, em torno de 1530, tendo como modelos principais os desenhos de Perino del Vaga. Elas são concebidas como um conjunto unitário com o nome de *Amori degli dei* e mostram os deuses em relacionamentos amorosos. As gravuras são acompanhadas por epigramas, de autor desconhecido, que explicam as cenas. Segundo Arola, os *Amori degli dei* foram muito populares na época. Da série original, composta por 21 gravuras, restam apenas 15, analisadas nesse livro, como segue: Vênus e o Amor; Júpiter e Io; Júpiter e Antíope; Plutão e Prosérpina; Netuno e Dóride; Marte e Vênus; Apolo e Dafne; Mercúrio e Herse; Baco e Erígone; Hércules e Dejanira; Vulcano e Ceres; Cupido e Psiquê; Vertumno y Pomona; Jano e sua amante; Saturno e Fílira.

No capítulo III, Arola apresenta uma nova série de gravuras, da autoria de Giulio Bonasone, artista bolonhês, muito prolífero, que chega a Roma em 1531. Bonasone, segundo explica o autor, sofre forte influência de Giacomo Caraglio, perceptível nas quinze gravuras sobre os mitos relativos aos amores dos deuses que analisa: Júpiter e Leda; Júpiter e Dânae; Júpiter e Io; o ciclo de Baco; Ixíon y Juno; Netuno e Melanto; Plutão e Prosérpina; Marte e Vênus; Adonis e Vênus; Apolo e Dafne; Júpiter e Ganimedes. Para Arola, tais gravuras carecem da beleza e da qualidade técnica das gravuras de Caraglio, realizadas a partir dos desenhos de Perino e Rosso. Entretanto, Arola julga essa apresentação e análise indispensáveis para a formação de uma idéia global do significado dos amores dos deuses.

Ao longo do capítulo IV, que tem o papel de conclusão do livro, Arola explica que os sábios do Renascimento desejam ativar o sentido de culto antigo, junto a recuperação dos mitos, razão pela qual os matrimônios divinos se tornam *entidades de culto*. Também apresenta e analisa dez gravuras de Gian Giacomo Caraglio, a partir dos desenhos de deusas e deuses, feitos por Rosso Fiorentino. Trata-se das imagens de dez casais divinos, como se fossem estátuas antigas destinadas a objetos de culto: Saturno e Ops; Júpiter e Juno; Netuno e Tétis; Plutão e Prosérpina; Marte e Vênus; Apolo e Diana; Mercúrio e Ceres; Hércules e Hebe; Baco e Ariadna; Vulcano e Palas Atenea. Arola explica que essas imagens são possíveis atualmente graças aos desenhos preparatórios que se conservam de Rosso. Eles permitem notar que o gravador segue fielmente os modelos do artista florentino. As gravuras, concebidas como um conjunto unitário e próprio, são muito populares, à guisa de manual iconográfico para pintores, escultores contemporâneos e posteriores.

A rigor, este livro pode sofrer severas críticas de cunho teórico e metodológico, mas a leitura, mesmo assim, é prazerosa porque evoca aspectos fascinantes dos envolvimentos amorosos entre os deuses e deles com os homens. O livro também possui a qualidade de assinalar à consciência humana, magistralmente expressa pelos artistas do Maneirismo, o lado não-finito da existência não apenas na arte, mas do humano estendido para o divino.

MARGARET M. BAKOS
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GOLDHILL, S. & OSBORNE, R. *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 410 p.

Los diferentes ensayos que contiene este volumen, se nuclean en torno a una temática común: la noción de *performance* en la cultura ateniense, su importancia y sus distintas modalidades en la práctica e ideología de la democracia en la época clásica.

La comprensión de esta cultura *performática* permite, según la óptica de los autores que integran esta obra, explorar las distintas interconexiones de todas las áreas de la sociedad ateniense. Cuatro términos – a juicio de S. Goldhill – operan como ejes articuladores de este espacio intelectual: *agón*, *epideixis*, *schema* y *theoria*. En tanto el primero de ellos une las diferentes áreas de exhibición pública de los ciudadanos (no olvidemos que la sociedad griega es naturalmente agonística), la *epideixis* – término marcadamente intelectual – está profunda-

mente ligado a la retórica y a sus modos argumentativos.

Schema, según Goldhill, constituye mucho más que una forma o una estructura: es un modelo a imitar y a desarrollar. Así comprendida, resulta una expresión fundamental para el desarrollo de la *epideixis* en el agonístico mundo de la *polis*. Finalmente, *theoria*, es un término de vasta significación que cubre cada uno de los aspectos de la dinámica de la vida política ateniense.

Estos cuatro términos muestran pues, la complejidad del discurso público, su construcción, su articulación y el modo particular en que es reflejado.

De acuerdo con estos parámetros, la obra se estructura en cuatro secciones. En la primera de ellas, “The performance of drama”, Oliver Taplin en su artículo “Spreading the word through performance”, analiza la tragedia en el marco de los festivales, considerándola no sólo uno de los centros más importantes de la cultura ateniense, sino un género que trasciende los límites de la *polis*, y por esto mismo, internacional. Peter Wilson en “The *aulos* in Athens”, estudia el lugar del *aulos*, instrumento por excelencia de la tragedia y explora los rasgos culturales (la educación y la mitología) que lo envuelven.

La primera parte se completa con el ensayo de Edith Hall, “Actor’s song in tragedy”, quien analiza cuándo y por qué los actores cantan, concluyendo que el canto y la métrica no constituyen formas separadas de la sociología de la tragedia, y, en consecuencia, lo que es relevante para ésta, lo es para la sociología de la *polis*.

La segunda parte “The drama of performance” se abre con un estudio de C. Calame, “Performative aspects of the coral voice in Greek tragedy: civic identity in performance”, en el que este autor vuelve a

considerar exhaustivamente una temática que constituye el centro de su atención: el coro griego, el rol que asumen sus miembros en el espacio teatral y la figura no menos compleja del espectador. Pat Easterling, en tanto, en su trabajo “Actors and voices: reading between the lines in Aeschines and Demosthenes”, indaga la voz del orador (y la del actor como orador) analizando las posibles relaciones entre ellos y la forma en que se definen los valores sociales.

Froma Zeitlin, por último, ofrece al lector una reinterpretación de la comedia antigua. En “Aristophanes: the performance of utopia in the *Ecclesiazousae*”, la autora investiga cómo la *performance* cómica se ajusta a la imagen ideal de la sociedad de la época.

La tercera parte, “Rhetoric and performance”, se integra con los trabajos de Jon Hesk, A. Ford y S. von Reden y S. Goldhill. El primero de ellos en “The rhetoric of anti-rhetoric in Athenian oratory”, analiza los límites y las prácticas del engaño, considerándolo, junto con la persuasión, como las dos formas que integran la vida de la democracia. Su análisis de la retórica de las cortes ofrece interesantes aspectos: la demostración de construcciones estratégicas, los peligros y las ambigüedades del *logos*.

Andrew Ford en “Reading Homer from the rostrum: poems and laws in Aeschines’ *Against Timarchus*” demuestra cómo el mundo de la épica integra el debate público, ilustrando su hipótesis mediante la comparación de estrategias por las cuales Esquines usa a Homero y a otros poetas, para representarse a sí mismo y a su oponente ante la audiencia de jueces. Finalmente, los últimos autores que integran esta sección, ofrecen en “Plato and the performance of dialogue” un novedoso enfoque que revela las tensiones entre argumento y *performance* y las implicancias intelectuales y políticas de este modo de articulación.

La cuarta y última parte de este volumen focaliza su atención en otro aspecto vital de la vida cultural ateniense: el ritual. Con la denominación “Ritual and state: visibility and the performance of citizenship”, esta sección abarca los estudios de Athena Kavoulaki, Michael Jameson, Robin Osborne y F. Lissarrague. El primero de ellos, “Processional performance and the democratic polis”, analiza el rol de la procesión en la ciudad y en el drama ateniense; el segundo ensayo “The spectacular and the obscure in Athenian religion”, se aboca al estudio del ritual (palabras y actos) como parte esencial del sacrificio animal de la religión griega; “Inscribing performance”, y “Publicity and performance: *kalos* inscriptions in Attic vase-painting”, completando este enfoque, analizan el modo en que ciudadanos y estado decoraban la ciudad con inscripciones recordando votos, honores, decisiones, victorias. F. Lissarrague indaga el significado de la publicidad y la importancia del *symposium* como especial contexto para la formación y circulación de los valores sociales.

La obra resulta de sumo interés no sólo por su carácter interdisciplinario, su excelente estructura y su cohesión temática, sino – y quizá sea esto lo más importante – por los enfoques novedosos, exhaustivos y enriquecedores de los críticos comprometidos en este volumen. A esto se suma, además, una extensa bibliografía, imágenes, un índice general de autores y obras y otro similar de los términos más relevantes de los estudios citados.

VIVIANA GASTALDI
Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, Argentina

HINGLEY, Richard. *Roman Officers and English Gentlemen. The Imperial Origins of Roman Archaeology*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000, 224p. ISBN 0415235804.

Richard Hingley, professor de Arqueologia romana da Universidade de Durham, na Inglaterra, notabilizou-se, no campo da Arqueologia romana, com a publicação, em 1989, de um original estudo do assentamento rural na Bretanha romana (*Rural Settlement in Roman Britain*). Frente ao predomínio das análises das cidades antigas, Hingley propunha um deslocamento da atenção dos estudiosos para o espaço em que vivia a maioria da população, atitude que, na Arqueologia Clássica brasileira, seria tomada, na década seguinte, por André Leonardo Chevitaresh (*O Espaço Rural na Pólis Grega, O caso ateniense no período clássico*, Rio de Janeiro, Fábrica de Livros, 2001) e Norberto Luiz Guarinello (*Classica 7/8*, 1994/1995, p. 271-284). Naquela obra pioneira, que seria seguida de outros estudos sobre a temática rural, Hingley já mostrava como a compreensão do espaço rural antigo dependeu, em diferentes momentos, da construção historiográfica que, por sua parte, derivava de precisos engajamentos sociais e políticos dos estudiosos da Antiguidade. Cada vez se tornava mais claro, para Hingley como para muitos outros arqueólogos, que uma História social da própria Arqueologia fazia parte da própria faina arqueológica (cf. Thomas Patterson, *opera permulta*). A constituição dos objetos de pesquisa realizou-se no entrelaçar-se de interesses políticos e sociais de suas épocas e a desconstrução dos discursos historiográficos e a compreensão dos envoltimentos políticos dos acadêmicos tornaram-se procedimentos essenciais.

É neste contexto que pode ser entendido este volume, uma verdadeira história social da Arqueologia britânica voltada para a Bretanha romana. O autor mostra como um ‘discurso imperial’, surgido no bojo do avanço imperialista inglês, forjou uma romanidade e um conceito de ‘romanização’ que pudessem servir de modelo para o Império Britânico e sua administração do mundo. Particular atenção é dada à invenção, no início do século XX, da noção mesma de ‘romanização’, definida como o processo pelo qual o bretão incivilizado (ou o europeu) atingiu a civilização, processo esse que nada mais era do que um espelho da ‘europeização’ do mundo, em curso nesse período, segundo a ótica imperial. Mommsen criara, em 1886, o termo *Romanieserung*, transposto para Romanização por Haverfield. Os historiadores e arqueólogos clássicos desempenharam papel importante na criação desse discurso imperial e o estudo das línguas e literaturas grega e latina, por parte das elites imperiais, fazia parte central na formação de uma *Weltanschauung* imperial, com o resultado que os administradores deviam ser, antes de mais nada, bons conhecedores do mundo antigo, antes que das ciências naturais ou econômicas.

Os administradores civis e militares ingleses colocavam-se como em situação análoga à dos conquistadores romanos. Hingley dedica grande atenção ao arqueólogo Francis Haverfield, estudioso que, no início do século XX, viria a desenvolver a noção de ‘romanização’. O autor começa por mencionar a importância da educação popular, presente em livros didáticos do final do século XIX e do início do XX, nas interpretações que os futuros acadêmicos teriam da relação entre romanos e bretões, ao apresentar uns como civilizados e os outros como bárbaros que só tinham a aprender, ao dei-

xarem seus costumes e adotarem os *mores* romanos. Em seguida, Hingley historia os avatares da construção de uma identidade inglesa, ao mostrar que uma identidade teutônica, dominante antes da expansão imperialista do final do século XIX, foi substituída pela comparação da missão romana e britânica de civilização do mundo. Outro aspecto tratado por Hingley refere-se ao tratamento dado aos antigos heróis da resistência celta aos romanos, como Boudica ou Boadicea, Caratacus, encarados como precursores de uma mescla racial que grandes benefícios traria tanto aos romanos antigos, como aos britânicos. A tocha da civilização teria passado do Império Romano àquele britânico, como fica claro no discurso entre guerras do arqueólogo, filósofo e historiador, Robin G. Collinwood, segundo o qual “até hoje o caráter inglês mistura o amor ordeiro dos romanos pelo bom governo com a autoconfiança dos navegantes saxões”.

A parte central do livro está dedicada ao estudo detalhado do desenvolvimento do conceito de romanização. Tal como formulado por Haverfield, é um conceito teleológico que considera ter havido uma transição simplista e direcionada do indígena ao romano, evoluindo do primitivo para o civilizado. “No final, os bretões, em geral, adotaram a língua e a civilização romanas e, em nossa ilha, a diferença entre ‘romano’ e ‘provincial’ praticamente desapareceu”, nas palavras de Haverfield em 1906. A cultura romana, eclipsada nas ilhas britânicas na Alta Idade Média, teria retornado no Renascimento. Os sucessores de Haverfield, a partir da década de 1930, continuaram a se utilizar desses conceitos, ainda que já com Collinwood apareça a figura dos incultos habitantes das aldeias, impérvios à romanização prevalecente nas cidades. Rivet, no pós-Guerra, viria a mostrar como a pesquisa arqueológica continuava a privilegiar os vestígios ‘romanos’, como

as *uillae*. Whittaker, já em fins do século XX (1997), considerava que a romanização ocorria por osmose. Hingley demonstra, por meio de um levantamento de sítios arqueológicos de época romana escavados, que de 1920 a 1965 sempre prevaleceram os estudos de sítios militares, cidades grandes, *uillae* ou cidades pequenas, com apenas 4% a 10% de outros sítios. Nas últimas décadas, o percentual desses outros sítios aumentou até 23% no período entre 1991 e 1995, ainda que os sítios militares continuem a prevalecer, com 36%. Criaram-se, portanto, dados arqueológicos enviesados, se considerarmos que, em levantamentos, calcula-se que, no campo, 15% dos sítios são *uillae*, com 85% de outros sítios.

O livro de Hingley representa parte de uma crescente preocupação, por parte dos estudiosos da Antigüidade, com o estudo da história social da própria disciplina. A desconstrução dos discursos permite que se mostrem como se formaram conceitos e como esses, em grande medida, moldaram a própria coleta, apresentação e estudos dos dados empíricos. A História da ciência apresenta-se ligada, de forma umbilical, à História contemporânea, pois são os interesses da época em que vivem os pesquisadores, em última instância, que levam à criação, divulgação e ao êxito de conceitos interpretativos. O imperialismo e o colonialismo modernos explicam, assim, em grande parte as feições dos estudos sobre o mundo antigo e o volume de Hingley demonstra como perscrutar os meandros dos conceitos modernos constitui importante meio para entender as sociedades antigas.

PEDRO PAULO A. FUNARI

Departamento de História, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas