

CADMO

Revista de História Antiga

Centro de História
da Universidade de Lisboa

16

Ἰσθμίου Παναθηναίων ἑορτῆς ἐπισημοῦσθαι
ἠέτι καὶ τῆς ἐπισημοῦσθαι τῆς ἐπισημοῦσθαι
ΜΗΝΙΝ ΑΕΙΔΕ ΘΕΑ ΠΗΛΗΙΑΔΕΩ

para o estudioso de História Antiga Peninsular, uma série de pertinentes índices (de nomes de pessoas, por *nomina* e *cognomina*; geográficos) e um conjunto de documentação gráfica, constituída essencialmente fotos de sítios e materiais arqueológicos que ilustram de forma sugestiva o texto apresentado.

Este trabalho constitui, em suma, uma valiosa e utilíssima síntese, que satisfaz amplamente o público interessado por este passado remoto e transforma os resultados da investigação histórica num bem socialmente relevante.

Amílcar Guerra

SARAH BASSETT, *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Raras vezes uma dissertação de doutoramento esgota o tema que se propõe tratar. O material recolhido que fica por analisar e a multiplicidade de perspectivas de investigação que ficam por desenvolver levam muitos investigadores a retomar o tema passados alguns anos, por vezes com resultados felizes outras vezes nem tanto. O presente livro é um desses exemplos, pela positiva. De facto, parte desta obra resulta da dissertação de doutoramento que Sarah Bassett apresentou no longínquo ano de 1985, dedicada à reutilização de antiguidades em espaços públicos de Constantinopla entre os séculos IV e VI. Daí para cá, a autora teve oportunidade de aprofundar alguns dos aspectos tratados nessa dissertação, publicando resultados do seu trabalho em periódicos de referência como os *Dumbarton Oaks Papers* (1991)⁽¹⁾, o *American Journal of Archaeology* (1996)⁽²⁾ ou o *Art Bulletin* (2000)⁽³⁾.

O presente livro, portanto, constitui a maturação de uma investigação desenvolvida ao longo de mais de duas décadas. O seu objectivo consiste em reconstruir e interpretar a evolução da imagem urbana de Constantinopla durante a Antiguidade Tardia, concentrando-se, essencialmente, na estatuária e nos monumentos comemorativos que foram transferidos para a capital entre os governos de Constantino e de Justiniano. O livro apresenta-se dividido em duas partes. Na primeira parte Sarah Bassett apresenta um longo estudo sobre os modos e os motivos que presidiram à recolha dessas obras, algumas delas com vários séculos de existência, problematizando diversas questões importantes. Por exemplo, qual o papel dessas obras na re-

lação entre o centro e a periferia do Império; como é que essas obras contribuíram para a criação de laços simbólicos com o passado greco-romano (unindo Tróia, Roma e Constantinopla); como é que se ultrapassaram, ou não, as leituras cristãs que associavam a escultura clássica à idolatria e qual o papel da valorização estética e/ou histórica desses objectos no mesmo processo. A suposta selectividade das sucessivas recolhas e a intencionalidade da exposição dessas obras na capital, sobretudo durante o governo de Constantino, Teodósio, Arcádio e Teodósio II, levaram a autora a designá-las como verdadeiras «coleções» – uma classificação que merecerá alguns reparos no final desta recensão. Na segunda parte do livro, sob a forma de um catálogo com quase duas centenas de entradas, a autora tenta reconstituir essas «coleções» a partir das raras obras remanescentes (das quais apenas três se encontram *in situ*) e a partir das diversas informações documentais disponíveis (sobretudo relatos de viajantes, crónicas, panegíricos e literatura ecrástica), fazendo acompanhar cada obra com excertos traduzidos das fontes mais relevantes.

A primeira parte do livro abre com um capítulo sobre a evolução urbana de Constantinopla até ao momento da sua constituição como capital imperial. Fundamentalmente, a autora analisa o modo como o sítio e a urbe pré-constantiniana de *Byzantium* foram modificados para criar uma cidade que exprimissem a primazia de um poder imperial renovado. Lendariamente fundada por Byzas de Mégara, por volta de 660 a. C., a pequena cidade portuária greco-romana de Bizâncio viria a ser integralmente queimada e destruída por Septímio Severo no ano de 196 d. C., após um cerco de quase três anos, devido ao apoio que esta cidade tinha dado a Pescênio Níger. A consequente reconstrução da urbe, baptizada como Colónia Antonina, incluiu novas muralhas, avenidas com colunatas, um fórum, um complexo basilical, termas públicas e um circo (ou hipódromo) a sudeste da antiga acrópole. Quando Constantino decidiu fazer desta cidade a nova capital do Império, em detrimento de outros locais do Egeu setentrional (como Salónica ou Tróia), reaproveitou e renovou as grandiosas estruturas lançadas pela dinastia dos Severos (parte delas inacabadas), quadruplicando a área urbana da pequena península delimitada pelo mar de Mármara (a sul e este), pelo Corno de Ouro (a norte) e pelo início do estreito do Bósforo (a nordeste). Fundada em 324 e dedicada pouco depois, em 330, a nova capital foi construída a uma velocidade impressionante, destacando-se o crescimento das avenidas com colunatas, a construção do Milion (um tetrápilo), a renovação das Termas de Zeuxipo, um fórum de formato circular (onde ainda hoje se mantém a Coluna de Constan-

tino, em pórfiro), um complexo palatino virado para o mar de Máfmará, além de diversas construções religiosas, tanto cristãs como pagãs.

Apesar de se apresentar mais actualizado e melhor documentado, este capítulo introdutório não faz esquecer obras de outros autores, como o estudo de Richard Krautheimer sobre as três grandes capitais cristãs da Antiguidade Tardia (Roma, Constantinopla e Milão)⁽⁴⁾, onde a interacção entre política, urbanismo e topografia é brilhantemente desenvolvida. Os dois capítulos seguintes, contudo, constituem um dos pontos mais fortes da obra de Sarah Bassett, juntamente com o catálogo já referido. De facto, é aí que a autora analisa o sentido da «colecção» de esculturas e monumentos públicos com que Constantino dotou a nova capital, tanto os que foram encomendados de raiz como os que foram trazidos de vários pontos do Império. A análise incide, sobretudo, nas obras que ornavam as Termas de Zeuxipo (com esculturas de deuses e semideuses; dezenas de figuras mitológicas associadas aos ciclos de Tebas e, em particular, de Tróia; múltiplos retratos de poetas, filósofos, comandantes, historiadores e estadistas, cerca de metade dos quais eram gregos ilustres dos séculos V e IV a. C.), o *Forum* de Constantino (a Coluna de Constantino com a estátua dourada do imperador, o Paládio, um grupo em bronze com o Julgamento de Páris, sereias, hipocampos e outros animais) e o Hipódromo (com múltiplas imagens apotropaicas representando divindades pagãs, animais selvagens e fantásticos; diversos monumentos de triunfo e estátuas de heróis; estátuas de figuras públicas, sobretudo imperadores; e imagens de Roma, como Rómulo e Remo com a loba). Esta heterogénea «colecção», portanto, incluía grandiosos obeliscos e trípodés, retratos de imperadores e esculturas diversas representando deuses, criaturas fantásticas, heróis, poetas e filósofos da Antiguidade. A maior parte destas obras era de factura anterior ao século IV e quase sempre cópia de originais gregos, destacando-se a riqueza dos materiais empregues, como os mármore, o pórfiro e outras pedras duras vindas do Egipto, além de bronzes dourados⁽⁵⁾, cuja abundância constituía um dos melhores critérios para aferir a riqueza de uma cidade. Constantino fez deslocar esculturas e monumentos antigos a partir de pelo menos vinte e três cidades (incluindo Roma) e de diversos santuários greco-romanos (sobretudo helénicos). Num curtíssimo espaço de tempo, portanto, a nova capital do Império ficou dotada com centenas de esculturas e monumentos públicos, muitos deles já com diversos séculos de vida e alguns dos quais com uma certa celebridade dentro do Império. Assim, ao mesmo tempo que adquiriu uma estrutura urbana moderna, com várias possibilidades de expansão

controlada⁽⁶⁾, Constantinopla adquiriu também o prestígio conferido por uma colecção pública de antiguidades provenientes dos principais centros políticos, religiosos e simbólicos do Império⁽⁷⁾, sublinhando-se a centralidade e a *romanitas* da nova capital.

O quarto capítulo, dedicado às intervenções de Teodósio e seus sucessores imediatos (Arcádio e Teodósio II), acentua a ênfase na construção da *romanitas* da capital mas agora combinada com uma estratégia de promoção dinástica e de glorificação do imperador. Desde a inclusão de novos monumentos e estátuas no Hipódromo, com óbvio destaque para o obelisco de Teodósio (posteriormente acompanhado por um segundo obelisco, «falso», construído em cantaria) e para duas quadrigas de bronze⁽⁸⁾, até ao alargamento do perímetro amuralhado da capital por Teodósio II (que quase duplicou a área urbana), são vários, e imponentes, os melhoramentos introduzidos na cidade. Em todo o caso, os novos espaços públicos criados (como o Fórum de Teodósio, o Fórum de Arcádio ou três novos espaços termiais), as intervenções em espaços anteriores (como o Hipódromo ou o Senado) ou a renovação de edifícios anteriores (como a Basílica de Santa Sofia) não receberam tantas esculturas antigas como tinha sucedido no tempo de Constantino, verificando-se uma maior aposta em obras novas (as colunas historiadas de Arcádio e de Teodósio, nos respectivos fóruns, são bons exemplos desta política). Do mesmo modo, ao contrário de Constantino, também não se realizou qualquer intervenção em templos pagãos, o que está em perfeita consonância com a instituição do Cristianismo como religião oficial do Império, em 381.

O quinto capítulo é dedicado à «colecção» de Lausos, integralmente destruída por um incêndio no ano de 475. Este rico aristocrata bizantino, com funções de camareiro-mor, reuniu nos inícios do século V um conjunto de preciosidades, quase todas provenientes de santuários pagãos gregos forçados a fechar portas por um poder imperial cristão cada vez mais intolerante. De todos os conjuntos estudados por Sarah Bassett, julgamos que este é talvez o único que merece ser designado como uma verdadeira «colecção», encontrando-se exposto publicamente junto ao *Forum* de Constantino. Este conjunto era extremamente coerente, consistindo em pouco mais de uma dezena de esculturas gregas, realizadas entre os séculos VI e IV a. C. Estas obras ilustravam as principais etapas estilísticas da escultura grega, dos finais do período arcaico até aos alvares do período helenístico, ao mesmo tempo que representavam os principais mestres da escultura grega⁽⁹⁾. Esta impressionante colecção incluía a estátua de Zeus realizada por Fídias em ouro e marfim, que se encontrava no santuário

de Olímpia (talvez trazida daí depois de Teodósio ter decretado a extinção dos Jogos Olímpicos e o encerramento do santuário), a par da Afrodite de Cnido atribuída a Praxíteles, bem como duas esculturas atribuídas a Lísipo, além de outras obras menos célebres.

Esta paixão informada pela arte grega, contudo, não colidia com o cristianismo do coleccionador e constitui, de acordo com a autora, quer um sinal da hibrididade que pautava a formação da aristocracia deste tempo, entre a paideia greco-romana e a catequese cristã, quer um sinal do debate que pautava a sociedade da época, entre a protecção do património greco-romano e a sua destruição pura e simples. A colecção de Lausos constitui uma prova de que parte da elite sabia estimar o valor histórico e a qualidade artística dos objectos, denotando um certo espírito de antiquariato, separando-os com clareza do valor sagrado que lhes era atribuído pelos pagãos. A análise da legislação produzida durante o governo de Teodósio e dos seus sucessores imediatos acentua precisamente esta dualidade: intransigência no que respeita à supressão progressiva dos cultos pagãos greco-romanos (implicando por vezes a demolição de santuários), mas obrigatoriedade de preservar os ornamentos dos templos, incluindo as imagens dos deuses. Este cuidado do legislador só pode ser entendido à luz da valorização das qualidades estéticas e patrimoniais dos objectos em questão, tanto mais que os pensadores cristãos viam nas imagens pagãs uma fonte de idolatria. Apesar desta resistência, o facto de as imagens de divindades greco-romanas não terem outro valor que não o de tesouros culturais e artísticos constitui um bom indicador da solidez do triunfo cristão entre as elites.

O sexto capítulo, que antecede a apresentação do catálogo, é dedicado a Justiniano. Um dos aspectos mais evidenciados é o hiato existente entre a realidade de Constantinopla no tempo da sua fundação como capital, em 324-330, e no tempo de Justiniano, dois séculos mais tarde. Por exemplo, se Constantino não fundou mais do que seis templos, apenas metade dos quais eram cristãos, no tempo de Justiniano existiam já cinco dezenas de igrejas ou mosteiros cristãos na capital, ultrapassando-se largamente os catorze santuários do período de Teodósio. Do mesmo modo, enquanto Constantino fez deslocar para a capital mais de uma centena de monumentos e esculturas greco-romanas, já Teodósio e os seus herdeiros imediatos fizeram deslocar apenas três dezenas de peças, e em relação a Justiniano apenas se conhece o reaproveitamento de algumas esculturas provenientes do Templo de Ártemis em Éfeso (Górgonas e cavalos de bronze), parte delas aplicadas na Porta de Chalke e no pátio das

Termas de Arcádio. O próprio número de esculturas públicas e monumentos comemorativos realizados de raiz tornou-se cada vez mais pequeno e o temário das peças foi abandonando progressivamente o fundo mitológico greco-romano para se concentrar apenas nos retratos de imperadores e numa ou outra figura cívica.

Justiniano, inclusivamente, quase não recorreu a estatuária e monumentos antigos para a renovação do centro da capital, mesmo depois de os incêndios causados pela revolta de Nika, em Janeiro de 532, terem destruído locais tão importantes como Santa Sofia, Santa Irene, o Augusteion, o Senado, a Porta de Chalke ou as Termas de Zeuxipo. A escultura antiga que se salvou desses incêndios foi parcialmente redistribuída pela cidade, sem qualquernexo ou respeito pelos programas iconográficos em que se inseriam. O papel que era concedido às antiguidades gregas e romanas e às personagens que elas representavam, reais ou mitológicas, passou a ser desempenhado pelas relíquias de figuras sacras e, num segundo momento, pela representação dessas entidades sob a forma de ícones. As verbas que eram investidas nos programas de embelezamento de espaços públicos e que serviam também como projecção simbólica da identidade colectiva (termas, *fora*, avenidas com colunatas, circos e pórticos) passaram a ser gastas na aquisição de relíquias, na caridade e na construção de igrejas e mosteiros. A beleza urbana e a virtude de uma cidade, ou *kalos*, passou a ser medida não pelos seus edifícios públicos e espaços cívicos, mas sim pelas igrejas, relíquias e ícones que possuía. No século VI, a conjugação do iconoclasmo bíblico, com o desprezo platónico pelas obras que imitavam o mundo natural e com a crença de que as antigas imagens pagãs (fundamentalmente imagens esculpidas) eram animadas por demónios deixou pouca margem de manobra aos defensores da escultura greco-romana como testemunho cultural do passado ou como expressão da habilidade técnica de artistas célebres. De capital do mundo greco-romano, Constantinopla tornou-se, com Justiniano, a capital do mundo cristão, renegando grande parte do seu passado pagão.

Embora não cheguemos ao ponto de confundir a «imagem urbana» da cidade com os seus monumentos escultóricos públicos, como faz a autora, a verdade é que eles contribuem decisivamente para criar uma ideia de cidade e para agregar uma população heterogénea em torno de valores comuns – seja por simpatia e identificação com essas obras e discursos, seja por repúdio e eventual destruição colectiva das mesmas. O livro de Sarah Bassett tem, pois, o grande mérito de dar o justo valor à estatuária pública e aos monumentos comemorati-

vos erguidos em Constantinopla nos primeiros dois séculos de vida da capital⁽¹⁰⁾, ainda que tenhamos de ter algumas reservas perante certas interpretações avançadas pela autora. Com efeito, a principal razão para este assunto se encontrar muito menos estudado na literatura da especialidade do que os edifícios-chave de Constantinopla ou o urbanismo da capital, por exemplo, é a mesma que constitui um dos maiores obstáculos a boa parte das interpretações propostas. As fontes em que a Autora se baseia para reconstruir as «coleções» são quase todas muito posteriores à época estudada e apresentam dados contraditórios entre si. O facto de não se ter a certeza, por exemplo, se determinada escultura se encontrava exposta neste ou naquele edifício, torna difícil sustentar alguns dos significados dos programas iconográficos construídos com antiguidades que, inclusivamente, podem ter sido reunidas em alturas diferentes. Por isso, confessamos que nem sempre vemos a lógica, a coerência e a sistematização da recolha de antiguidades apontadas pela Autora, parecendo-nos que Sarah Bassett não tem em conta o carácter aleatório da maior parte das proveniências, a proximidade geográfica dos principais centros «doadores» e, no caso de Constantino, a urgência em concluir a nova capital. Desta feita, a não ser no caso de Lausus, parece-nos exagerado falar-se de «coleções», ainda que num ou noutro contexto se tenham criado discursos iconográficos bastante homogêneos a partir das esculturas recolhidas. Apesar destes problemas, o livro em questão constitui um enorme contributo para o estudo do urbanismo de Constantinopla nos seus primeiros dois séculos de vida, além de fornecer excelentes indicações para se compreender o processo de transição entre a arte paleocristã e a arte bizantina.

Luís U. Afonso

Notas

(1) «The antiquities in the Hippodrome of Constantinople», vol. 45, pp. 87-96.

(2) «*Historiae custos: sculpture and tradition in the Baths of Zeuxippos*», vol. 100, pp. 491-506.

(3) «Excellent offerings: the Lausus collection in Constantinople», vol. 82, pp. 6-25.

(4) Referimo-nos a *Three Christian Capitals: Topography & Politics*, Berkeley, University of California Press, 1983.

⁽⁵⁾ A necessidade de cunhar moeda em alturas de crise ditou a destruição da esmagadora maioria destas esculturas públicas através do Império, um problema que felizmente não afectou as esculturas em pedra.

⁽⁶⁾ Note-se que as grandes obras promovidas posteriormente na capital, sobretudo por Teodósio, Teodósio II e Justiniano, não alteraram o essencial da matriz urbana definida por Constantino.

⁽⁷⁾ Uma das mais interessantes, parcialmente *in situ*, é a coluna-serpente de bronze junto ao obelisco de Teodósio, no centro do antigo hipódromo. Esta obra fazia parte de um monumento (um trípede) que comemorava a vitória grega sobre os persas na batalha de Plateias em 479 a. C. e que se encontrava no importantíssimo santuário de Apolo em Delfos.

⁽⁸⁾ Uma das quais poderá ser a que foi levada para a Praça de S. Marcos, em Veneza, após o saque de 1204.

⁽⁹⁾ Quer a narrativa evolucionista quer o destaque dado a certos escultores encontravam-se facilmente disponíveis na literatura da época, sobretudo em obras como a *História Natural* de Plínio ou suas congéneres.

⁽¹⁰⁾ Os estudos sobre o urbanismo da capital aludem de passagem apenas a uma ou outra obra, normalmente as poucas que se encontram *in situ* ou as que possuíam maiores dimensões.