

p.08; 04 de ago. capa e p.07. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/pesquisa.php>. Consultado em 21 out. 2009.

<sup>15</sup> Marighella já havia escrito *Por que resisti à prisão*, em 1965, sobre o episódio em que foi ferido em 1964 após o Golpe, e *A crise brasileira*, escrito em 1966. Neste último, ele já propunha [mas não decidira aderir na prática] a luta de guerrilhas acopladas ao movimento camponês. GORENDER, *op. cit.*, p.95.

<sup>16</sup> Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Ordem Social, documento 30-Z-160-12.269.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> ROLLEMBERG, Denise. *op. cit.* 2007 p. 04. Nota do autor: De acordo com a teoria do *foco guerrilheiro*, este deveria ser desencadeado a partir de uma região estrategicamente favorável ao desencadeamento da luta armada, onde um pequeno grupo de guerrilheiros realizaria as primeiras ações armadas do processo revolucionário. A partir das ações do contingente e do apoio das massas camponesas entre as quais se realizaria a propaganda armada, seriam criadas as condições necessárias para a transformação da região numa zona de guerrilhas, permitindo o surgimento de novas zonas de guerrilhas e ampliando sua zona de ação, dando-se assim os primeiros passos para a construção do Exército Popular Revolucionário (...). Dois livros teriam influenciados a esquerda brasileira a aderir ao foquismo: *A guerra de guerrilhas de Che Guevara* (1961) e *Revolução na revolução* (1967), do francês Régis Debray. Cf. SALES, Jean Rodrigues. *op. cit.* 2007, p.69; 91-92.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ver HÉBRARD, Jean. "Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias". In MIGNOT, Ana Cristina V.; BASTOS, Maria Helena C. e CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000, p.30.

<sup>21</sup> Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Ordem Social, documento 30-Z-160-12.269.

<sup>22</sup> GORENDER, Jacob. *op. cit.* p. 98.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>24</sup> SEQUEIRA, Cláudio Dantas. "O serviço secreto do Itamaraty". *Correio Brasiliense*, 22 de jul. 2007. Disponível em: <http://diplomattizando.blogspot.com/2007/07/757-o-itamaraty-colaborando-com.html>. Consultado em 10 ago. 2010.

<sup>25</sup> A imagem em questão encontra-se em: FUZILEIROS NAVAIS: *combatentes anfíbios do Brasil*. Rio de Janeiro: Action Editora, 1997, p.143.

<sup>26</sup> Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Ordem Social, documento 30-Z-160-12.269.

<sup>27</sup> GOMES, Angela de Castro. *op. cit.* 2004, p.21.

André Inácio de Assunção Neto\*

### A diversidade complexa

Na metade final da década de 1970 algumas publicações de histórias em quadrinhos na Espanha trazem na capa um registro ("para adultos" – Ilustrações 1 e 2) que pode ser tomado como emblemático de uma série de mudanças editoriais, artística e de consumo, mas também de mudanças sociais e políticas em uma Espanha que vivia quarenta anos sob regime autoritário. O registro em si não diz muita coisa, mas se voltarmos a atenção para os diversos elementos ligados à impressão na capa das revistas das palavras "para adultos", poderemos entender melhor essa reificação que alcançará seu ápice nos anos oitenta.

O lançamento de revistas como "1984", "Totem", "El Vibora", "Cimoc", "Cairo" demonstram um novo cenário insólito de publicações na Espanha. Mas esse processo de publicações mais ousadas se torna possível muito pelo fato da censura já estar em seu processo de definhamento, apesar de ainda ter força suficiente para gerar diversos constrangimentos. Em 1972 já é possível observar uma ampliação da circulação de quadrinhos satíricos, como é o caso do semanário sobre esportes "Barrabás", onde através de narrativas gráficas se dava um novo tratamento à crítica ao mundo dos esportes; tratamento que no ano seguinte se aplicou a crônica da atualidade por meio da revista "El Pápus", nascida na mesma fonte que a anterior, aproveitando o que naqueles anos se chamou popularmente de "a abertura" do regime franquista, já no fim, para canalizar o humor até a sátira político-social e erótica, limitada ainda pelas travas que o sistema político seguia impondo.<sup>1</sup> As revistas *underground*, em geral auto-produzidas, também passam a se arriscar com publicações de histórias centradas na sátira ácida, com as temáticas preferidas desse segmento: drogas, sexo e crítica social. É o caso de "El Rrollo enmascarado", que tinha entre sua equipe criativa Nazario; escritor que se tornaria bastante conhecido anos depois por seu personagem travesti *Anarcoma*, publicado nas páginas de "El Vibora".

Nos anos sessenta houve algumas tentativas de publicações exclusivas para adultos que, entretanto, eram amortizadas pela ferrenha censura. É o caso das revistas "Can Can", "El DDT" e "Mata

"Rafos" (e outras publicações que seguiram seus traços) de 1963, 1964 e 1965, respectivamente, que se auto-apresentavam como revistas para adultos, embora o conteúdo, basicamente humorístico, não trouxesse, como diferencial, nada além de inocentes e distantes pitadas eróticas.

De forma crítica, podemos dizer que os verdadeiros quadrinhos para adultos são os com conteúdo mais complexo, dotados de exposições explícitas de uso de drogas, pornografia, críticas aos diversos elementos que constituem o *status quo* da sociedade espanhola da época. Essas publicações assumiam, estrategicamente, uma auto-representação que situava a narrativa desenhada como forma legítima de arte, com abordagens mais esteticistas em narrativas fantásticas, com elementos da ficção-científica ou de histórias de espada e magia, bem como de histórias satíricas com composições burlescas e escatológicas, para citar apenas alguns elementos, de forma reducionista, haja vista a diversidades de conteúdos. Os quadrinhos para adultos, de fato uma novidade na Espanha do final dos anos setenta, só vão se materializar na leva de publicações que surgem por impulsos editoriais específicos, e praticamente minoritários, se pensarmos a baixa tiragem dos títulos; no entanto, dizer que a força desse cenário que surge esteja apenas nos investimentos editoriais (abrindo também possibilidades para incrementações artísticas) que se arriscam a publicar quadrinhos para adultos, seria desconsiderar que essas publicações vão interessar a leitores, que vão consumi-las e tornar esse um segmento fértil e lucrativo para as editoras e para os artistas.



Ilustrações 1 e 2 – Nas capas o registro "para adultos" que, além de advertência, é também uma estratégia editorial. Arte de Nazario (acima) e de Richard Corben (abaixo) para os primeiros números das revistas "El Víbora" (1979) e "1984" (1978), respectivamente. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 1979; Barcelona: Tourtain Editor, 1978.

### Um desvio esclarecedor

Façamos um desvio momentâneo para esclarecer uma questão. Não existem conteúdos que em si sejam mais adequados para adultos ou para crianças. A própria noção de infância – com todo o conjunto de relações que a torna um período diferenciado da vida humana, que traz inclusive regras que limitam e orientam, sugerindo atitudes e conteúdos mais ou menos adequados para esse período da vida – deve ser pensada como um processo de atribuição de sentido, datado, onde dentro de um meio cultural, através de diversas práticas, os homens passam a enxergar um objeto através de uma configuração particular, sobre o qual constituem suas ações. Em outras palavras, em uma época específica, o conjunto das práticas engendra, sobre tal ponto material (o corpo humano na "primeira fase" da vida), um rosto histórico singular em que acreditamos reconhecer; mas em outra época, será um rosto particular muito diferente que se formará no mesmo ponto, e, inversamente, sobre um novo ponto, se formará um rosto vagamente semelhante ao precedente.<sup>2</sup>

"Não existe a infância através da história" é algo que pode ser categoricamente dito da mesma forma que não existe adolescência ou juventude através da história. A infância é uma invenção "recente" e está sujeita ao "desaparecimento", basta que as práticas mudem de tal forma que isso que entendemos por infância não faça mais nenhum sentido, já que em uma nova configuração de práticas os sentidos serão outros. No livro *O grande massacre de gatos* Robert Darnton escreve algo que pode tornar mais claro o que quero dizer com a questão da recusa a um objeto natural. Ele propõe que no século XVIII famílias inteiras se amontoavam em duas camas e se cercavam de animais domésticos para se manterem aquecidos.

*Assim, as crianças se tornavam observadores participantes das atividades sexuais de seus pais. Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de comportar. As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência.*<sup>3</sup>

Dessa forma, os conteúdos produzidos na Espanha nos anos setenta, inegavelmente originais tendo em vista tudo produzido até

então, são objetivados como conteúdos para adultos, não porque esses conteúdos são naturalmente para adultos, mas por que em um contexto social específico (portanto histórico) uma série de elementos funciona como apropriados para a leitura de adultos e não para crianças.

### Algumas proposições

A compreensão do porquê o surgimento de quadrinhos para adultos na Espanha (com tudo o que os acompanha em termos artísticos) ser considerado algo tão original, ao ponto de ser amplamente valorizado como um momento áureo da história da narrativa desenhada nesse país, se explica muito pelo fato de que nunca se produziu e publicou nada com tanta qualidade estética, narrativa e amplamente livre de qualquer restrição dos aparelhos de censura.

Vejamos alguns aspectos da especificidade que diferencia a conjuntura dos anos setenta, onde surgem as HQs para adultos, em relação aos anos anteriores.

Desde seu surgimento, a produção dos quadrinhos esteve atrelada a uma necessidade de mercado, ou seja, os meios editoriais<sup>4</sup> visando produzir histórias mais comerciais e de fácil degustação, para alcançar o máximo de leitores, encomendavam determinados "formatos" aos artistas (em muitos casos os editores solicitavam aos artistas uma mimetização de estruturas que estavam em evidência e, portanto, vendendo mais), que produziam, então, sob essa "tensão". É verdade também que os artistas podiam produzir suas histórias sem imposições editoriais diretas, embora se quisessem vender seu material, as histórias tinham que estar de acordo com as possibilidades de publicação dentro do território espanhol; por outro lado, alguns preferiam enviar suas histórias para o exterior na esperança de reconhecimento e de melhor remuneração.

A hegemonia da editora Bruguera entre as décadas de 1950 e 1960, com sua política bastante comercial, arrebanhou praticamente uma geração inteira de roteiristas e desenhistas. Em um texto da revista *Historia de los comics*, o desenhista Manuel Vázquez, em tom irônico, diz algo sobre a situação dos produtores de histórias em quadrinhos nos anos sessenta:

Transcorria a década de 1960. Em Barcelona, onde no momento eu completava meus 11 anos de martírio editorial, a indústria de *comics* e de livros de bolso estava praticamente monopolizada por

uma editora em que eu colaborava (como absolutamente quase todos os desenhistas da época) e de cujo nome não gostaria de me lembrar jamais. Naqueles tempos qualquer desenhista podia trabalhar naquela santa casa, já que seu editor era um verdadeiro pai para nós todos. Pai postiço, porém pai. Se não pagava muito, tenho que reconhecer que jamais quis fazer valer seu direito "senhorial" e se conformava humildemente apenas com que lhe cedêssemos os direitos; todavia, o desenhista tinha a satisfação de ver seus trabalhos publicados na mesma editora, não uma, mas várias vezes. Pedir que pagassem por cada vez que o trabalho era publicado seria abusar de sua boa fé, coisa que, por outro lado, seria impossível, já que do assunto cuidava uma espécie de robô com forma quase humana, o gerente da editora, e do qual me lembro só de uma demonstração de humanidade: quando ficou sabendo da morte de Hitler, deixou escapar uma lágrima. Entretanto, tenho que reconhecer que apesar da escassa remuneração pelos trabalhos, os desenhistas conseguiam ir vivendo [...] e ao longo dos anos conseguiram duas coisas: 1ª, demonstrar que ninguém era original e que todos se copiavam uns aos outros; 2ª, dar-me uma fama internacional de acomodado (homologada em Nova York, Hong-Kong e Badalona) que perdura até os dias atuais. Obrigado pessoal, nunca os esquecerei.<sup>5</sup>

O texto de Vázquez demonstra alguns aspectos que nos interessam: 1) o monopólio editorial das publicações de quadrinhos, que certamente se trata da editora Bruguera, para quem Vázquez publicou até os anos setenta; 2) as regras em relação aos direitos autorais estavam configuradas de forma que os direitos sobre as produções pertenciam às editoras, que então podiam fazer o que bem entendessem com o material; 3) o pagamento pelas produções não era dos melhores, o que demonstra a situação marginal da profissão no período; e finalmente, 4) a falta de originalidade nos trabalhos publicados, onde, se alguém publicasse algo em algum aspecto mais original era logo rigidamente copiado – a cópia em si não é a questão, afinal, o mimetismo é um processo imanente a produção artística, mas nesse caso o uso dos discursos (em algum sentido mais originais) produzidos resultavam em cópias, isto é, eram usados como modelos que resultavam em apropriações nada originais - salvo raros casos.

Nos anos setenta a situação é outra. Além de serem reconhecidos os direitos autorais dos artistas sobre seus trabalhos (que antes ficavam sob a tutela da editora), novas editoras investem em produções mais ousadas, pondo em circulação no mercado revistas e livros com maior qualidade gráfica e dão liberdade para os

artistas produzirem suas histórias. Duas editoras lideraram a renovação: por um lado, a Editora Ikusager – sob o comando de Ernesto Santolaya – promove basicamente criações de artistas espanhóis e se centra em livros com alta qualidade gráfica; em 1981, depois de uma expansão, a editora lança a revista "Cimoc", com periodicidade mensal, que traria em suas páginas os mais diversos gêneros, indo do *western* a histórias de guerra, passando do policial ao histórico. Por outro, a agência de Josep Toutain, um editor bastante experiente, e há anos envolvido com o envio de material de artistas espanhóis para o exterior, funda seu próprio selo de publicações e lança na Espanha revistas com histórias já consagradas no exterior e até então desconhecidas dentro do território espanhol (por razões de censura, mas também industriais). Sob o selo e os investimentos de Toutain títulos da *Warren Publishing*<sup>6</sup> e produções de Moebius, Milo Manara, Hugo Pratt, Guido Crepax, Will Eisner, Robert Crumb, Richard Corben puderam então ser publicadas na Espanha nas páginas das revistas "1984", "Creepy", "Totem", "El Víbora", etc., e em encadernados especiais; além disso, autores que posteriormente seriam consagrados no cenário espanhol, e também no internacional, publicam suas histórias nos títulos da editora: é o caso de Josep Maria Beá e de Fernando Fernández, que além da arte belíssima e extremamente realista, produzem histórias no solo do fantástico e da ficção-científica que estão entre as melhores dessa geração de escritores.



Ilustração 2 – O protesto em prol de liberdade de expressão na segunda edição de "El Víbora" é demonstrativo de que em 1979 a censura, mesmo que já bastante enfraquecida, ainda mantinha forças e atuava efetivamente. "El Víbora", nº2, 1979.

A possibilidade de criar suas histórias sem as imposições editoriais de outros tempos permite aos escritores explorar a diversidade de gêneros literários e cinematográficos em apropriações inegavelmente astuciosas, jamais vistas anteriormente nas histórias em quadrinhos espanholas. Concomitante às produções mais autorais, vão aparecer os discursos situando a narrativa desenhada como forma legítima de arte.

O próprio Toutain na primeira edição de "El Víbora" tenta definir o que é essa linguagem e afirma, no intuito de legitimação, que é um meio artístico tão digno quanto qualquer outro; pode ser superado em muitos aspectos, embora seja insubstituível em outros. Esse parece ser um impulso comum nos anos setenta em diversas partes do mundo. É possível ver esforços similares anos antes na revista francesa *Metal Hurlant*, e anos depois no livro de Will Eisner *Comics and sequential art*, onde o autor norte-americano, há anos discutindo o assunto na Escola de Artes Visuais de Nova York, procura chamar os *comics* de *sequential art*, buscando positivar a relevância artística das histórias em quadrinhos.



Ilustração 3 – Nazario escreve um dos personagens mais ousados do período. Em uma história detetivesca que se passa no subúrbio de Barcelona, aborda, sem pudores, o universo homossexual onde a personagem principal é um travesti. Roteiro e Arte de Nazario para "Anarcoma". "El Víbora", nº2, 1979.

Ainda enumerando questões para entendermos o ambiente que torna possível a emergência dos quadrinhos para adultos na Espanha é preciso lembrar a censura, que é outro fator que constrangeu fortemente o aprimoramento da narrativa desenhada. Alguns conteúdos eram expressamente proibidos – como aconteceu a em 1966 com a longeva série “*El guerrero del antifaz*”, de Manuel Gago García, que ficou proibida de representar armas em suas histórias<sup>7</sup> – e mesmo na década de 1970, quando o regime autoritário definhava e dava lugar a democracia, várias perseguições e condenações foram perpetradas a artistas que se arriscavam a conteúdos vetados pela censura. No segundo número da revista “*El Víbora*”, de 1979, a quarta página traz um protesto contra prisões de artistas realizadas por “atentado contra a religião” (Ilustração 2).

O fato de aparecer um protesto estampado nas páginas da revista, sem falar em todos os conteúdos produzidos nesse período, indo do pornográfico ao escatológico, mostra que a censura já não era tão feroz e temível como em outros tempos, embora ela existisse e freqüentemente mostrasse suas garras. A própria “*El Víbora*” foi vítima da censura; seu nome seria *Goma-3* (uma tiragem com esse título chegou a ser impressa), mas o título foi vetado por se tratar do nome de um explosivo.

Por fim, há ainda um ponto que merece atenção. Essa evolução das histórias em quadrinhos na Espanha se dá em um contexto de luta por liberdade após quarenta anos do regime franquista. Uma parcela da população – principalmente jovens, intelectuais e estudantes – insatisfeita com a situação social e política do país se põe a agir das mais variadas formas e, mais intensamente após a morte de Francisco Franco, desafia os diversos níveis de imposições restritivas que até então vigoravam. O resultado disso é um amplo processo efervescente de busca por prazeres (aos moldes da tríade contracultural norte-americana: sexo, drogas e rock’n’roll) e de produções nas mais variadas áreas artísticas: cinema, teatro, quadrinhos, literatura, pintura e etc. Nasce daí Pedro Almodóvar, Fernando Márquez (*El Zurdo*), Millás, Carlos Berlanga, entre outros.

Esse momento de efervescência cultural no final dos anos setenta, que se deu de forma efetiva em algumas capitais espanholas, foi batizado de *La Movida* (ou também *Rollo* ou *Reinaixença*, variando de acordo com a região). Almodóvar em uma entrevista para o jornalista Rafael Cervera diz algo sobre o que foi *La Movida*:

*É difícil falar de La Movida e explicá-la para os que não viveram estes anos. Não éramos uma geração, nem um movimento artístico, nem um grupo com ideologia concreta, éramos simplesmente um montão de gente que vivia em um dos momentos mais explosivos do país, e de Madri em particular. [...] Como dizia, houve um momento em que de repente as pessoas perdem o medo da polícia, dos vizinhos, da própria família, do ridículo, e delas mesmas. Constata-se que Franco morreu de verdade há dois anos e isso provoca uma explosão de liberdade enorme em todo o país, ainda que eu me refira sempre a Madri e ao pequeno círculo no qual eu me movia.<sup>8</sup>*

É dentro desse turbilhão de acontecimentos que os quadrinhos na Espanha alcançam sua maturidade. Algumas produções trazem, de forma mais explícita, as marcas das mudanças sócio-políticas do período e da sensação de liberdade que acomete essa geração de escritores e desenhistas. Embora haja também artistas mais preocupados em aprimoramentos estéticos e gráficos, ou na utilização original de gêneros e da própria linguagem por qual narram suas histórias.

Logicamente que não quero sugerir aqui que qualquer artista gráfico que produzia *comics* para adultos na Espanha nos anos setenta possa ser enquadrado no que se chama de *La Movida*, que é um nome genérico para uma série de práticas bastante localizadas de grupos distintos, no entanto, não se pode desconsiderar que diversos artistas de quadrinhos estivessem envolvidos com esses grupos. De outra forma, se *La Movida* for pensada como uma espécie de “renascença” cultural espanhola, no sentido de que as pessoas não se preocupavam mais com a censura e simplesmente produziam o que bem entendessem, de acordo com a *disposição* e as possibilidades, talvez a explosão da narrativa desenhada para adultos possa ser enquadrada aí; mas isso não diria muita coisa sobre as particularidades desse gênero específico e da configuração particular do campo com agentes distintos, muitas vezes desarmônicos, buscando produzir suas histórias e conquistar não só capital monetário, mas também simbólico.

As histórias em quadrinhos na Espanha no final dos anos setenta até meados dos oitenta vivem momentos de tamanha expressividade por meio dos títulos para adultos, abrindo novas possibilidades editoriais e artísticas. O interesse dos leitores por essas publicações também estão entre os motivos centrais para o triunfo dos novos tipos de histórias. Entretanto, como vimos ao longo do texto, são diversos os elementos, todos importantes, que

constituem o espaço de possibilidade para a emergência dos quadrinhos para adultos e tudo o que representam no universo de produtores e leitores no território espanhol.

### Notas de Referência

- \* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), orientado pela Professora Doutora Andréa Casa Nova Maia. Contato: andreassuncao10@hotmail.com Bolsista CAPES.
- <sup>1</sup> COMA, Javier (org.). *História de los comics*. Barcelona: Toutain Editor, 1984, Fascículo 41.
- <sup>2</sup> VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.
- <sup>3</sup> DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamã Ganso. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 47.
- <sup>4</sup> É importante deixar claro que "meios editoriais" são pensados aqui não como uma unidade essencial que funciona harmoniosamente, mas sim os indivíduos-agentes em toda a sua diversidade se relacionando imersos em uma conjuntura contingencial particular, sobre qual agem, e onde alguns são mais talentosos que outros.
- <sup>5</sup> COMA, Javier (org.). *História de los comics*. Barcelona: Toutain Editor, 1984, Fascículo 41.
- <sup>6</sup> Editora norte-americana que durante a década de 1960, pouco se importando com o *Comics Code Authority*, retomou a linha editorial popularizada pela *EC Comics* com publicações dos gêneros de ficção criminal, horror, sátira, ficção militar e ficção científica.
- <sup>7</sup> COMA, Javier (org.). *História de los comics*. Barcelona: Toutain Editor, 1984, Fascículo 38.
- <sup>8</sup> CERVERA, Rafael. *Alaska y otras historias de La Movida*. Barcelona: Plaz & Janés, 2002.

### O Modelo Político de Alexandre, O Grande na Roma do Século II d.C.: Perspectivas Teóricas na *Anábese de Alexandre Magno* de Arriano de Nicomédia

André Luiz Leme\*

Quando realizamos a leitura da obra *Anábese de Alexandre Magno*, composta pelo grego Arriano de Nicomédia (cerca de 90 – após 145/6 d.C.)<sup>1</sup> na primeira metade do século II d.C., nossa primeira impressão é a de uma narrativa que simplesmente ordenou os acontecimentos da notável expedição militar do rei macedônio. No entanto, tal escrito possuía, no tempo de Arriano, uma inteligibilidade própria, atribuindo-lhe um potencial teórico instrutivo em relação à discussões sobre a política e o poder em seu tempo. Consideramos, portanto, a obra de Arriano enquanto uma proposta historiográfica. Desde Tucídides o discurso histórico sobre o passado ganhava uma espécie de função social: servia de amparo aos homens que, no presente ou no futuro, deveriam lidar com situações semelhantes ou iguais àquelas já ocorridas no passado<sup>2</sup>. Políbio também ressaltou a importância do paralelo passado/presente quando se avaliava as circunstâncias do momento<sup>3</sup>, novamente ressaltando a ideia de utilidade do discurso histórico. Este, para ser útil e servir aos homens, deveria, necessariamente, apresentar relatos verdadeiros, amparados no rigor crítico e metodológico do historiador. Arriano, logo ao início de sua obra, deixa claro aos leitores que seu escrito era verdadeiro, tendo em vista a crítica e manuseio das fontes que fez<sup>4</sup>; além disso, propunha através dele servir à humanidade com alguma utilidade<sup>5</sup>.

Podemos, a partir dessas considerações, propor um olhar diferenciado sobre a obra de Arriano, buscando entrever uma narrativa que, através da escrita historiográfica, levantava perspectivas teóricas sobre o comportamento e as ações de um governante. Boas ou ruins, tais perspectivas seriam, invariavelmente, pertinentes e adequadas em relação ao panorama político de seu tempo de composição. Como, então, poderíamos encontrá-las na obra? Devemos, antes de tudo, procurar as regularidades: momentos no quais Arriano atribua uma mesma característica ao personagem Alexandre. Dessa forma, vislumbramos a subjetividade do autor na construção de seu trabalho, bem como seu desejo em incutir no leitor determinado pensamento. No seguimento realizamos tal exercício de análise tendo por base uma questão principal: quais aspectos