

ESCRAVIZADOS ANTIGOS, DISCURSOS CONTEMPORÂNEOS: RECEPÇÕES DA ESCRAVIZAÇÃO NO MUNDO ANTIGO JUNTO À ITÁLIA DE AMBROSIO (1913)

ANCIENT SLAVES, CONTEMPORARY DISCOURSES: ANCIENT SLAVERY RECEPTIONS IN AMBROSIO'S ITALY (1913)

Heloisa Motelewski¹

Resumo: Desde o prisma dos Estudos de Recepção, articulados com as investigações sobre História e Cinema, este artigo se propõe a estudar os meios pelos quais a escravidão romana é recuperada na contemporaneidade italiana em discursos sobre raça e gênero. Para tal, utilizamos o filme *Gli ultimi giorni di Pompei* como documento histórico de análise, uma produção da *Società Anonima Ambrosio* de 1913. Por esse modo, verificamos como a cultura material pompeiana, a literatura inglesa do século XIX e as pinturas pompeianistas são evocadas em sua criação visual de modo a formatar esses discursos a partir de recepções da Antiguidade romana. Dessa maneira, concluímos como essa recuperação do passado antigo de escravidão serviu à fundamentação de narrativas racialistas e nacionalistas italianas ao começo do século passado – narrativas as quais se expressavam nas telas de seus cinemas.

Palavras-chave: Pompeia; Escravidão; Estudos de Recepção; Itália; Racialismo.

Abstract: From the perspective of Reception Studies, intertwined with research on History and Cinema, this article aims to study the ways in which Roman slavery is reimagined in contemporary Italy within discourses on race and gender. To this end, we use the film *Gli ultimi giorni di Pompei* as a historical document for analysis, a production of *Società Anonima Ambrosio* from 1913. In doing so, we examine how Pompeian material culture, 19th-century English literature, and Pompeiianist paintings are evoked in its visual creation to shape these discourses through receptions of Roman Antiquity. In this way, we conclude how this revival of the ancient past of slavery served to underpin racialist and nationalist narratives in Italy at the beginning of the last century – narratives that were expressed on the screens of its cinemas.

Keywords: Pompei; Slavery; Reception Studies; Italy; Racialism.

Introdução

Enfocadas em um estudo sobre as repercussões do mundo antigo na atualidade, as teorias dos Estudos de Recepção se fazem presentes nas investigações acerca da Antiguidade em suas mais variadas formas de aparição, sejam culturais, sociais e/ou políticas. Este é o caso deste artigo, cujo objeto de estudo está no filme intitulado *Gli ultimi giorni di Pompei*, produzido por Arturo Ambrosio (em tradução literal, *Os últimos dias de Pompéia*). Sob a responsabilidade da *Società Anonima Ambrosio*, a criação visual foi oficialmente estreada em

¹ Graduanda no curso de Licenciatura em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Renata Senna Garraffoni, com quem desenvolveu projetos de pesquisa nos editais do Programa de Iniciação Científica (PIBIC/UFPR) entre 2021 e 2023. Atua em temas relacionados aos Estudos de Recepção, Pompéia, Cinema, Estudos de Gênero e Orientalismos. Endereço para acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7022532050657480>.

1913, tendo sido dirigida por Eleuterio Rodolfi com roteiro escrito por Mario Casarini (Cinemateca Brasileira, 2011).

Uma adaptação do romance homônimo de Edward Bulwer-Lytton, pela primeira vez publicado em 1834, a película traz alguns de seus elementos mais centrais para o desenvolvimento da trama. Rodada em uma projeção de 35 mm, em uma velocidade de 16 quadros por segundo, totalizando 107 minutos de exibição, a tela reproduz uma narrativa dramática direcionada à vida de Nídia, uma escravizada grega. Resgatada por Glauco, de quem se torna cativa por agradecimento – apesar da insistência de seu amo para que não o fosse –, Nídia por ele se apaixona. Não obstante, este é um amor não correspondido, uma vez que seu senhor detém uma relação amorosa com a napolitana Ione. Esta, a sua vez, igualmente é o alvo das miradas apaixonadas de Arbaces – ele, um sacerdote egípcio dedicado ao culto da deusa Ísis. Em suas intenções de eliminar seu rival, o vilão termina por levá-lo a um julgamento popular por um crime que não cometeu, momento em que o Vesúvio lança toda a sua ira sobre a cidade de Pompeia. Este desfecho da história provoca, então, a morte do sacerdote, para além do suicídio de Nídia, estando a salvo apenas o casal protagonista.

No corolário deste drama, observamos a aparição de inúmeras questões para serem problematizadas. Assim, neste texto, optamos por um recorte temático dedicado à representação de escravizados em sua constituição cinematográfica. Com este fim, abordamos as linhas receptivas entre a materialidade romana, as pinturas pompeianistas e a literatura dos oitocentos, as quais podem ser vistas extensamente utilizadas na elaboração dessas imagens cinéticas. Aqui, é importante sublinhar a opção pelo termo *pompeianista* para designar uma vertente artística do século XIX, em lugar de neo pompeiana ou pompeiana. Decidimos por esta terminologia por entender como ela é fruto de um movimento estético que olha para o passado desde um presente historicamente situado, criando em uma mesma proporção a sua leitura sobre uma Antiguidade pompeiana imaginada, um discurso necessariamente acordado com a realidade, tal e qual seria o Orientalismo para Said (1990).

Com isso em perspectiva, passaremos a um estudo sobre as representações escravas n'Os *Últimos Dias de Pompeia* por dois casos essenciais da produção cinematográfica. Primeiro, examinaremos as figurações de Nídia, a escravizada que assume um papel heroico e central na história. Segundo, enfocaremos na construção do cativo Sosia, relegado a um campo secundário, mas cujas ações e interações com outros personagens o fazem um indivíduo imprescindível à compreensão da perspectiva italiana da época sobre a escravidão entre o mundo antigo e a modernidade. São, ao fim, os únicos escravos detentores de ação ao longo da constituição narrativa, um ponto chave a o entendimento das formas pelas quais essa película

pode gerar figurações acerca do fenômeno da escravidão antiga sob as lentes do presente. Simultaneamente, concentram em si as dissemelhanças passíveis de serem encontradas nos mesmos discursos italianos de começos do século XX, respaldados em ideais de comportamento conforme raça e gênero: enquanto Nídia se apresenta como uma mulher branca, Sosia é um homem negro para o roteiro da produtora de Turim.

Com este contexto de estudo, haja vista as eleições de tratamento temático sobre o documento cinematográfico, organizamos este artigo segundo três campos de análise. Em um primeiro momento, a redação se concentra nas formas de recepção da cultura material de Pompeia e da pintura pompeianista na tecedura dos caracteres desses personagens. Logo, abordamos algumas considerações do livro de Bulwer-Lytton (1905) em sua composição. Por fim, concluímos como a intersecção desses aspectos serve para criar imagens raciais e de gênero muito específicas para uma Itália contemporânea desde uma antiga Roma.

Estudando Cinema e Recepção: abordagem teórico-metodológica

Antes de seguir ao estudo deste artigo, nos parece importante destacar os fundamentos teóricos e metodológicos usados em sua proposição. Delimitados segundo os Estudos de Recepção, nos orientamos em conformidade com os indicativos da teórica Lorna Hardwick (2003). Desde suas proposições, nos vemos substancialmente contra aos ideais de tradição e de legado antigo. Ao contrário desses preceitos, visualizamos como as relações entre passado e presente se formam desde uma conexão receptiva de duplo caminho, entre o material antigo e sua cultura de recepção. Desta forma, a recepção é analisada como um processo cultural mais amplo, seja na recepção mesma, com seus contextos e motivações, seja em suas formas de descrição ou de exame, ou seja, no panorama de atribuição de subjetividades a esses movimentos.

Ademais, nesse campo teórico-metodológico, ao focar nas associações criadas entre História e Cinema, Rosenstone (2010) nos oferece um interessante caminho para entender os filmes como tentativas de significação do passado e de seus vestígios. Por consequência, constituem narrativas específicas de uma *história como visão*, cercada por narrações complexas e múltiplas, ansiosas por conferir um sentido ao passado. Ainda nesse aspecto, verificamos como essas produções carregam em si processos de criação similares aos textos escritos, propriamente desde as indicações de Winkler (2009). Para o autor, as películas são tecidas por elementos audiovisuais que as permite uma abordagem metodológica filológica. Em outras palavras, o exame cinematográfico histórico é possível desde a decomposição de seus

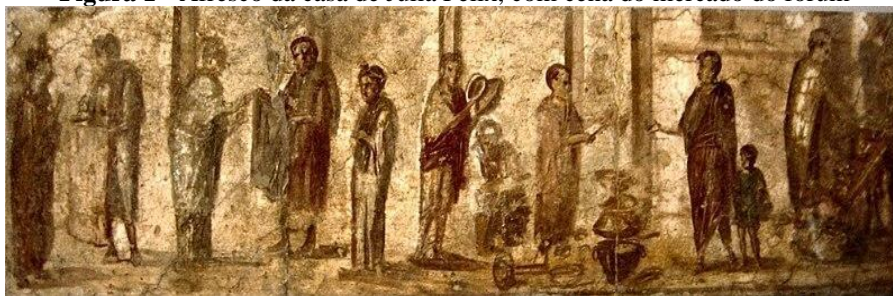
componentes, provenientes de uma interpretação de todo o seu processo de construção e de significação.

Escravidão, raça, gênero: as artes pompeianas e pompeianistas

Ao principiar com os meios pelos quais a arte romana reflete nas construções dos personagens, encontramos uma generalidade de sua relação com o cinema desde uma recuperação de alguns de seus elementos característicos. Em primeiro plano, verificamos a particularidade do desenvolvimento do gênero “popular” nas pinturas de parede antigas, as quais estabelecem relações diretas com o cotidiano, com cenas centradas na vida de pessoas “comuns” (De Franciscis, 1965). Por isso, observamos o vínculo do filme – e talvez do cinema histórico mais amplamente – com esses quadros de representação diária, pondo ao centro imagens de uma vida não tão alheia do corrente e popular. Ao mesmo tempo, mantém a centralidade do elemento humano, chave para a pintura essencialmente romana: “a magia do Oriente, o romance dos idílios rústicos ou o luxo das *villas* contemporâneas eram sempre enfocados nos homens e seu trabalho” (Ling, 1991, p. 149, tradução própria).

Em síntese, Roma e suas pinturas parietais se fizeram conhecidas na historiografia por múltiplas razões. Sem embargo, o são especialmente pela particularidade de sua composição de gêneros pictóricos documentais, associados a representações realísticas e factuais do dia a dia, acrescidas de imagens religiosas, laborais e eróticas, por exemplo. Haveria, portanto, uma maior “humanização” dessas criações visuais (como se vê na Figura 1), um ponto compreendido pela essência cotidiana das cidades antigas descobertas da atual região napolitana.

Figura 1 - Afresco da casa de Julia Felix, com cena do mercado do fórum



Fonte: *MUSEO Archeologico Nazionale di Napoli*. 2010. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_from_the_House_of_Julia_Felix,_Pompeii_depicting_scenes_from_the_Forum_market.JPG>. Acesso em: 24 mar. 2024.

Em outro nível de recepção, depreendemos como este gosto romano pelos temas cotidianos passam a ser usados pelos pintores dos oitocentos para a representação de pessoas

escravizadas. Na Itália do *Risorgimento*, é possível encontrar essa visão direcionada a personagens como cativos, gladiadores e outras pessoas não socialmente destacadas, junto a um contexto de formulação discursiva sobre a história nacional italiana. É um caminho encontrado, não obstante, pelos literatos e artistas do país de fazer frente à *questione meridionale*, trabalhando desde uma recepção histórica antiga com as diferenças entre o Sul e o Norte do país recém unificado. Daí que Figurelli (2011) situa o caso de Domenico Morelli, artista italiano com complexas interpretações relacionadas ao fortalecimento da questão social em sua localidade, expressas visualmente desde a imagem escrava (Figura 2).

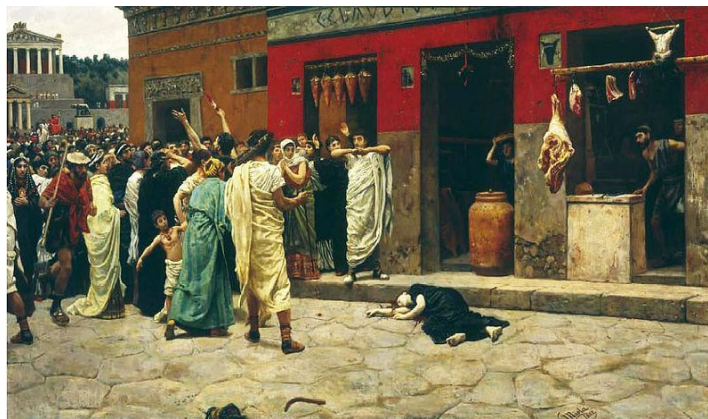
Figura 2 - IL BAGNO POMPEIANO, de Domenico Morelli (1861)



Fonte: MORELLI, Domenico. 1861. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Morelli_003.jpg>. Acesso em: 24 mar. 2024.

Outro exemplo seria encontrado, segundo a autora, junto a Camilo Miola. Em sua extensa obra, diferencia a existência de uma equiparação entre espectador e escravizado com intenções subversivas. Justificativa: seriam os cativos uma alusão aos campesinos sulistas, em suas vidas mantidas em condições precárias ainda depois da unificação (Figura 3). Em concomitância, encontra discursos ampliados por todo o país relegando aos habitantes do Sul a uma condição de incapacidade intelectual, impossibilitados de compreender os verdadeiros ideais de liberdade e afirmando uma suposta superioridade da região nortenha.

Figura 3 - UCCISIONE DI VIRGINIA, de Camilo Miola (1882)



Fonte: MIOLA, Camillo. 1882. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IL_fatto_di_Virginia.JPG>. Acesso em: 24 mar. 2024.

As mulheres cativas: Nídia, virtuosa ou não?

Nos deslocando à questão de gênero e retornando à arte romana, observamos a releitura proporcionada pelo filme sobre a profusão de materiais pictóricos antigos, ao passo de haver no passado pompeiano uma grande presença de retratos de mulheres “comuns” (caso da Figura 4). Acrescentamos, nesse campo de relevância histórica, o dado da inovação romana no campo de conseguir romper, ao menos em parte, com o tabu grego do retrato de corpos desnudos das imagens femininas (Wallace-Hadrill, 2008), criando uma maior atenção das pinturas parietais às mulheres.

Figura 4 - Afresco de uma mulher com uma cítara e sambuca



Fonte: MUSEO Archeologico Nazionale di Napoli. 2014. Disponível em:
<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompei-suonatrice.jpg>>. Acesso em: 24 mar. 2024.

Assim que, na arte do século XIX, tais formas de representação acabam sendo evocadas desde um olhar especialmente europeu acerca desses corpos, comuns e, em certos casos, desnudos. É o caso de Lawrence Alma-Tadema, pintor neerlandês, cuja obra indica uma maneira pela qual mulheres romanas assumiram diferentes papéis, como amantes e indolentes

(Barrow, 2001). Em Napoli, são por ele representar em meninas buscando por aventuras, ou em mulheres com auras eróticas e subversivas – ainda que suavizadas (Figura 5).

Figura 5 - *A FOREGONE CONCLUSION*, de Lawrence Alma-Tadema (1885)



Fonte: ALMA-TADEMA, Lawrence. 1885. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Lawrence_Alma-Tadema_-_A_Foregone_Conclusion_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 24 mar. 2024.

A isto, o caso estudado de Nídia reúne as ambivalências desta produção irreverente e irônica de Alma-Tadema. Ao contrário do romance inglês, em que emerge em um plano secundário de personagens, a escrava é protagonista da película, em um contraste muito bem posto com Ione (Wyke, 2019). Isso uma vez que assume um heroísmo ímpar, apesar de maldosa por sua caracterização ciumenta diante de seu amo, Glauco. Ao fim, suas más ações e intenções são depois recompensadas. Ao se considerar em dívida com o jovem grego, por quem se apaixonou, o serve até o fim, já que teria ele a salvado de sua antiga senhora, Stratonice: “Perdoame’ disse ela ‘e não falarás mais de liberdade; minha felicidade é ser tua escrava. Me prometestes que não me entregarias a outro” (Bulwer-Lytton, 1905, p. 149, tradução nossa)².

Com esses fins, a produção visual de Nídia se assegura tanto por um Impressionismo romano antigo (Charles-Picard, 1968) quanto por um moderno. O primeiro, segundo seu autor de definição, se diferencia do Classicismo das artes romanas ao passo de apostar em elementos pictóricos mais sóbrios e teatrais, em paralelo a uma recuperação das camadas populares e da defesa da liberdade das artes. Assim, Nídia empresta seus tons dramáticos e teatrais, suas emoções. Do Romantismo e do Impressionismo contemporâneos, apropria-se do simbolismo idealista, moral e forte. Apresentada como cativa, tem aspectos morais aparentes por auxiliar na fuga do casal, ainda que corrompida ao tentar fazer com que Glauco se apaixone por ela por bruxarias. No entanto, somente o faz sob a influência de Arbaces, e quando recobra sua “razão”, se sacrificaria para salvar aos dois ao se suicidar no desfecho do filme – uma forma em si mesma

carregada de perspectivas românticas, percebendo a morte como libertação da alma (Faco, 2011). Isso se dá, por exemplo, em uma base de sua representação visual escorada em pinturas românticas, caso de algumas obras de Alma-Tadema (a título de comparação entre as Figuras 6 e 7).

Figura 6 - GLAUCUS AND NYDIA, de Lawrence Alma-Tadema (1867)



Fonte: ALMA-TADEMA (1867). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lawrence_Alma-Tadema_-_Glaucus_and_Nydia_-_1977.128_-_Cleveland_Museum_of_Art.tiff>. Acesso em: 24 mar. 2024.

Figura 7 - NIDIA È FELICI



Fonte: *GLI Ultimi Giorni di Pompei* (1913).

A raça determina a escravidão antiga?

Ao pular esta análise para Sosia, sublinhamos em este outro personagem a sua racialização (como vemos na cena da Figura 8). Um dos poucos, se não o único, ator negro a compor o elenco da produção, é de suma importância que examinemos esta escolha de representação por parte da produtora. Essa é uma eleição de problemática que se justifica uma vez de inexistir menções a caracteres raciais não-brancos ao personagem no texto literário que fundamenta a criação cinematográfica (Bulwer-Lytton, 1905). Isso faz crer em sua originalidade contextual de seleção representativa.

Figura 8 - NIDIA È RINCHIUSA IN UN SOTTERRANEO DEL TEMPIO



Fonte: *GLI Ultimi Giorni di Pompei*. 1913.

É um cenário social, político e cultural italiano demarcado por discussões raciais e orientalistas, onde se pautam distintos autores transitando entre o Orientalismo, o Classicismo e o Mediterraneísmo, ademais do arianismo. São, em uma perspectiva mais generalista, contestações a um panorama em que a Itália ansiava pela afirmação (ou não) como parte da Europa, criando uma identidade racial que confrontava a sua situação do “Outro” europeu. Devido a isso, apareceram as teorias de hierarquização dos povos próximos, resultando em discursos de postulação de inferioridade dos árabes e, com maior relevo, dos africanos (De Donno, 2019). Em consonância com a investigação por De Donno (2019), um dos casos mais emblemáticos desses autores italianos, lançadores dos fundamentos de teorias raciais e racistas, reside em Lombroso. Estudante da frenologia, argumentaria por uma superioridade branca e judia, redigindo um antissemitismo focado nos muçulmanos, por eles considerados apenas levemente superiores aos negros.

Por esse histórico de ideias na Itália, não é de surpreender que a atribuição de caracteres raciais aos escravos siga ocorrendo na produção cinematográfica. Em uma cena posterior, esse processo ocorre na forma da técnica de “*black face*” – atores brancos que têm sua pele pintada de preto e usam perucas com o intuito de imitar a racialização de pessoas negras (Figura 9). Uma prática extensamente criticada pelas estereotípias carregadas em sua projeção, igualmente o pode ser por refletir uma consciência epistêmica africanista, nós temos de Mudimbe (2019, p. 17-51). É, pois, um meio de representar o desconhecido sob os moldes do conhecido aos europeus, criando imagens de brancos enegrecidos que resultam em uma hierarquia por estabelecer símbolos identitários de segregação cultural pode ideais raciais.

Figura 9 - ARBACE ESCE E SI FA CONDURRE DALLA STREGA DEL VESUVIO



Fonte: *GLI Ultimi Giorni di Pompei*. 1913.

Em troca, essas eleições não são feitas aleatoriamente para a trama visual. Sosia é o cativo facilmente enganado por Nídia, dado que é extremamente supersticioso – essa sim uma característica que já se lia nas páginas de Bulwer-Lytton (1905, p. 394, tradução nossa)³:

“Por Pollux! Eu gostaria de conhecer tanto quanto meu mestre; mas isso não é esperado. Deixe-me saber, pelo menos, se deveria guardar dinheiro suficiente para comprar minha liberdade, ou se este egípcio irá me concedê-la sem pagamento. Ele faz coisas tão generosas às vezes. Depois, supondo-se que seja verdade, devo tomar posse daquela confortável taverna entre Myropolia, que há tempos me brilha aos olhos?...”

Além de que está conectado aos cultos isíacos, que ao olhar do providencialismo nacionalista e orientalista do filme se constrói por um discurso pautado em uma suposta “corrupção oriental” – se coloca como ajudante de Arbaces sem o questionar sobre suas maléficas atitudes. Nesse ponto da discussão, recuperamos ainda os postulados das discussões racialistas anteriormente citadas pelos apontamentos de Leopardi (De Donno, 2019). Por esse escritor, se amplificou na Itália um discurso sobre os problemas pretensos da superstição, vinculada às vivências bárbaras corruptas, prejudiciais ao ser humano. Assim, a associação da superstição e, por consequência, do barbarismo a um personagem que passa às telas como um homem negro revela a força das percepções negativas que se sobrepunham sobre as pessoas de cor nas narrativas e discursos italianos da década de 1910.

Considerações finais

A partir dos retratos de Nídia e Sosia, explorados ao longo deste texto, concluímos como a escravidão antiga emerge um *topos* discursivo visual para abrigar uma ótica racialista sobre a

condição de pessoas negras: como cativos na antiguidade, não eram vistos nessa condição por motivos heroicos ou de valor. O eram por acreditar em superstições, por não refletirem sobre suas condições. Por outro lado, uma mulher branca escravizada o é por questões de honra: aceita a escravidão como forma de agradecer pelo suposto resgate de seu amo. O cativo lhe parece caminho de redenção, enquanto igualmente se torna o meio pelo qual comete os perigosos erros ao enfeitiçar seu senhor. E, ao fim da trama, é por essa mesma condição de escravizada que se sacrifica e salva a seus amos, atuando como ferramenta de uma providência que lhes pouparia a vida.

Os escravizados antigos deixam de ser meras metáforas visuais para as condições precárias dos camponeses do Sul, como o eram nas pinturas do século XIX. Ainda estas possam ter servido de inspiração para se assumir o decadentismo dessa situação. Decadentismo, porém, apenas atribuído aos que são cativos por supostos atributos de sua raça: a incapacidade de reflexão, a crença supersticiosa – algo que não afetaria, sob a mirada de Ambrosio, tanto a mulher grega, cuja escravidão assume agradecimento a seu salvador.

Nada mais que elementos receptivos de novas leituras, racializadas e racistas, que em nossos estudos atuais, devem ser aproximados de modo crítico.

Fontes

Gli Ultimi Giorni di Pompei. Direção: Eleuterio Rudolfi. Turin: Società Anonima Ambrosio, 1913. 1 filme (107 min.), silencioso, 35 mm.

BULWER-LYTTON, Edward. **The Last Days of Pompei.** London: Thomas Nelson & Sons, 1905.

Referências Bibliográficas

BARROW, Rosemary. **Lawrence Alma-Tadema.** London: Phaidon Press Limited, 2001.

CHARLES-PICARD, Gilbert. **Roman Painting.** Norwalk: New York Graphic Society, 1968.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Catálogo da V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011. p. 50.

DE DONNO, Fabrizio. **Italian Orientalism: Nationhood, Cosmopolitanism and the Cultural Politics of Identity.** Berna: Peter Lang, 2019.

DE FRANCISCIS, Alfonso. **La Pittura Pompeiana.** Firenze: Sadea, 1965.

FACOS, Michelle. **An Introduction to Nineteenth-Century Art**. New York: Routledge, 2011.

FIGURELLI, Luna. “Italian Classical-Revival Painters and the ‘Southern Question’.” In: **Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today**. New York: Oxford University Press, 2011. p. 136-152.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. New York: Cambridge University Press, 2003.

LING, Roger. **Roman Painting**. New York: Cambridge University Press, 1991.

MUDIMBE, Valentin Y. **A Invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2019.

ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes, os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

WALLACE-HADRILL, Andrew. **Rome’s Cultural Revolution**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WINKLER, Martin M. **Cinema and Classical Texts: Apollo’s New Light**. New York: Cambridge University Press, 2009.

WYKE, Maria. Mobilizing Pompeii for Italian Silent Cinema. **Classical Receptions Journal**, v. II, n. 4, p. 453-475, 2019.

² Do original, no inglês: “*Thou forgives me, ’ said she, ‘and thou Will talk no more of freedom; my happiness is to be thy slave. Thou hast promised thou Will not give me to another – “*

³ Do original, no inglês: “*By Pollux! I should like to know as much as my master; but that is not to be expected. Let me know, at least, whether I shall save enough to purchase my freedom, or whether this Egyptian will give it me for nothing. He does such generous things sometimes. Next, supposing that be true, shall I possess myself of that snug taberna among the Myropolia, which I have long had in my eye?”*