

**“FAZE-ME LEMBRAR, Ó MUSA...”:
LEITURAS DO MOSAICO “VIRGÍLIO E AS MUSAS”**

Regina Maria da Cunha Bustamante*

Abstract

We selected the figurative mosaic “Virgil and Muses”, that decorated a private residence in the city of Hadrumetum (modern Sousse, in Tunisia) in the Africa Proconsularis Roman province, to apply the sign dynamic, proposed by Pierce. We aim to comprehend the production mode image’s significances, that is, how this imagetic discourse provokes meanings, interpretations.

Keywords: África Proconsular; mosaico; semiotic analyses.

Resumo

Selecionamos o mosaico figurativo “Virgílio e as Musas”, que decorava uma residência particular da cidade de Hadrumetum (atual Sousse, na Tunísia) na província romana da África Proconsular, para aplicar a dinâmica de signo proposta por Pierce. Objetivamos compreender o modo de produção de sentidos da imagem, ou seja, como este discurso imagético provoca significações, interpretações.

Palavras-chave: Proconsularis África; mosaico; análise semiótica.

Introdução

Em 1896, foram encontrados, no cômodo de uma residência da cidade portuária de Sousse (antiga *Hadrumetum* romana), na Tunísia, três mosaicos figurativos de chão em tesselas¹ policromáticas, dispostos linear-

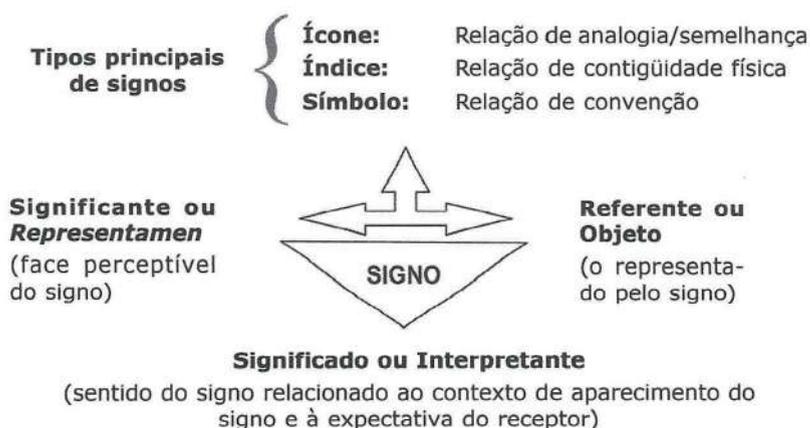
* Professora adjunta de História Antiga do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) da UFRJ. Bolsista de Produtividade do CNPq. Tema da pesquisa: “Construção de identidades/alteridades culturais na África Romana: representações musivas”.

mente, e datados do período imperial romano. Entretanto, apenas dois deles – o mosaico central e um dos mosaicos laterais – ainda estavam em bom estado para permitir o reconhecimento das cenas. Em especial, o mosaico central tornou-se um dos carros-chefe do acervo do Mosaico do Bardo e foi objeto de vários estudiosos, como por exemplo, Gauckler (1910, n. 133-135), Foucher (1960, p. 104, n. 25; 1964a, p. 216, n. 805 e p. 230; 1964b, p. 247-257), Picard (1961, p. 243-250), Bianchi Bandinelli (1971, p. 234-236, fig. 218), Dunbabin (1978, p. 269, n. 12, e pr. 131 e LI, 130), Yacoub (1993, p. 153-154 e p. 219, fig. 125), Fantar (1994, p. 196-197, 199-202), Blanchard-Lemée (1996, p. 222, fig. 167), Lancha (1997, p. 43-46, pr. A), Khader, Balanda e Uribe Echeverría (2003, fig. 234, p. 530). Estes trabalhos abordaram principalmente a identificação dos personagens, a partir da análise dos atributos das figuras. A datação da peça também foi tratada, considerando ora o critério estilístico, que, por ser muito subjetivo, acaba por abranger um amplo arco de tempo (do século I ao IV), ora o critério estratigráfico, que situa o mosaico no início do século III – período auge das construções em *Hadrumetum* –, que se tornou a hipótese mais aceita pelos estudiosos e com a qual trabalharemos.

Neste artigo, privilegiaremos o modo de produção de sentidos desta imagem, ou seja, como ela provoca significações. Apresentamos algumas interpretações sobre o mosaico efetuadas até o momento e propomos uma outra alternativa para a sua compreensão. Partimos da premissa de que a imagem é uma linguagem composta de signos icônicos e, portanto, passível de interpretação (JOLY, 1997). O produtor da imagem encontra-se numa relação dialógica com a sociedade na qual está inserido: produz por diversas motivações culturais e sociais e seus produtos retornam à sociedade reforçando, criticando ou formulando novos valores e práticas. Dificilmente, alguém cria alguma coisa que não seja compreendida, que não tenha um significado para os membros da sociedade em que vivem (ECO, 2004). Seguindo Bérard (1983, p. 5-37), consideramos que as imagens correspondem a uma narrativa e seus criadores as fizeram a partir de um repertório comum de elementos estáveis e constantes na sua sociedade. A combinação desses elementos constitui-se em uma imagem de conteúdo narrativo. Através dessas combinações associativas, pode-se passar da relação de referência à relação de significação, daí a pertinência da aplicação da leitura semiótica.

Eco (2007a) defendeu o papel ativo do intérprete na leitura de textos dotados de valor estético. Esse aspecto foi aprofundado em três ensaios

(1991, 2004 e 2007b), em que elaborou a idéia de Pierce da semiótica ilimitada; porém, isto não implica dizer que a interpretação não tivesse critério nem que fosse desprovida de objeto nem, muito menos, que corresse por si própria (2004). No esquema pierceano (1992; 2000), o signo mantém uma relação solidária entre, pelo menos, três pólos que compõem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico: o significante ou o *representamen* (a face perceptível do signo), o objeto ou o referente (o que é representado pelo signo) e o significado ou o interpretante (que depende do contexto de seu aparecimento e da expectativa do receptor). Pierce propõe três tipos principais de signos a partir da relação existente entre o significante (face perceptível) e o referente (o que é representado): o ícone, o índice e o símbolo. O primeiro centra-se numa relação de analogia/semelhança entre o significante e o referente. O seguinte estabelece uma relação causal de contigüidade física. E o último fundamenta-se numa relação de convenção. Assim, utilizando o esquema apresentado por Joly (1997), teríamos:



Na leitura do mosaico selecionado, optamos por aplicar a proposta de Pierce, pois consideramos a imagem um signo, na medida em que exprime a relação entre o significante e o significado, que se transforma em idéias e demanda uma atitude interpretativa dos seus leitores. Tal como o signo, a imagem está no lugar de alguma coisa para alguém e possui alguma relação ou alguma qualidade analógica desta coisa; constitui-se, assim, numa re-

apresentação visual. Apresenta-se como uma ferramenta de expressão e comunicação ao transmitir uma mensagem para outro. É, portanto, uma mensagem visual composta de diversos signos, ou melhor, uma linguagem (JOLY, 1997, p. 48). O texto imagético, por utilizar um código visual construído socialmente através dos seus elementos icônicos, é um importante documento para a compreensão da sociedade que o produziu e consumiu.

1. Dos significantes e referentes do texto imagético musivo

Eis o mosaico selecionado:

FIGURA 1



Local: *Hadrumetum* (Sousse na Tunísia). **Período:** Século III. **Dimensões:** 1,23m X 1,22m. **Acervo:** Museu do Bardo na Tunísia (A 226). **Ref. bibl.:** KHADER, BALANDA e URIBE ECHEVERRÍA, 2003, fig. 234.

Principiemos pelo significante da figura do meio, ou seja, pela face perceptível deste signo. Esta figura se encontra em uma posição de destaque: no centro e ladeada pelas outras figuras do mosaico, que estão de pé, enquanto ela está sentada. É um homem, com incipientes entradas laterais nos cabelos castanhos, o que indica que se encontra na idade adulta.

Ele está vestido com a *toga angusticlave contabulata*. A toga simbolizava a dignidade do cidadão. Também se relacionava à paz, pois era utilizada, em períodos pacíficos, para atividades políticas e cerimoniais, próprias do espaço urbano, diferentemente do uniforme e das armas do soldado, portados pelo cidadão em tempos de guerra (MENDES, 2003, p. 310-312). Por isso, o poeta latino Virgílio definira os romanos como “nação togada” (*Eneida* I, v. 298), ressaltando assim a *Pax Romana* (Paz Romana), obtida no Principado de Augusto (27 a.C. – 14). Os romanos consideravam-se possuidores não apenas do poder militar, mas também de uma civilização que tinha a toga como a indumentária do seu cidadão, que se opunha às vestes do “outro” (mulher, escravo, estrangeiro/“bárbaro”). Tradicionalmente, a toga era feita de um longo tecido (em alguns casos, de até 6,5m) em lã espessa e branca, que era arrumado em dobras cobrindo o corpo. A própria palavra toga deriva do verbo latino *tego, texi, tectum*, que significa cobrir. Era uma roupa tão elegante quanto incômoda: era difícil de vestir e portar, restringindo os movimentos e tornando os gestos mais comedidos e solenes, distintamente da túnica curta que era utilizada pelos trabalhadores em suas fainas diárias. A toga diferenciava os cidadãos por sua idade, condição social ou pelo cargo público que ocupavam, sendo, portanto, um fator de visibilidade da diferenciação social. Assim, a *toga angusticlave*, adornada com uma faixa estreita de púrpura, era vestida pelos membros da ordem equestre, magistrados inferiores e filhos de senadores. Este tipo de toga se opunha à *laticlave*, que se caracterizava por faixa púrpura larga e era portada pelos patrícios, senadores e altos dignitários. O qualificativo *contabulata* refere-se à roupa com longas pregas, que surgiu a partir de fins do século II^o e se tornou popular nos séculos III e IV, o que corrobora a datação do mosaico, proposta pela análise estratigráfica.

Completando o vestuário da figura central, o homem está usando *calcei* nos pés. O *calceus* era um sapato formal fechado que era posto com a toga para atividades fora de casa, distinguindo-se das sandálias utilizadas com a túnica, portadas dentro de casa (BONFANTE-WARREN, 1974). No caso do mosaico, é um *calceus repandus*, ou seja, o sapato fechado com

uma longa extremidade terminada em ponta e recurvada para dentro, como na presente situação, ou para fora. Esta forma de calçado parece remontar a um costume etrusco (BONFANTE-WARREN, 1974; RICH, 2004, p. 94), talvez advindo dos contactos com os povos do Mediterrâneo Oriental. Os pés estão descansando em cima de um *scabellum*, um pequeno tamborete posicionado diante da cadeira.

O homem togado está sentado em uma *cathedra*, uma cadeira com encosto curvo e sem braços. Esse tipo de cadeira era freqüentemente utilizado pelos professores nas Escolas de Retórica, o que originou o termo *ex-cathedra* para se referir a alguma espécie de declaração balizada por uma autoridade, ou seja, por aquele que ocupa a cadeira. Ele tem, à altura do peito, em uma das mãos, o *calamus*, um instrumento para a escrita, feito de um pedaço de cana ou junco, talhado obliquamente ou afinado na extremidade, utilizado antigamente para escrever em papiros e pergaminhos. Na outra mão, ele segura o *volumen*, que está em cima de uma das suas coxas. O *volumen* era uma folha longa e estreita, feita com certo número de faixas de papiro coladas juntas, que se enrolava, quando a obra era concluída, em torno de um cilindro, de maneira que o leitor a desenrolava na medida em que a lia. Em fins do século III, no Ocidente romano, ocorreu a afirmação definitiva do *codex* sobre o *volumen*. O *codex* era feito de folhas separadas encadernadas juntas, como as páginas³ dos nossos livros, e representou uma revolução na leitura, pois, distintamente do *volumen*, deixava as mãos livres para fazer anotações e se podia voltar mais facilmente a um trecho lido. Além disso, a economia do material era enorme, pois se escrevia nos dois lados, reduzindo os seus custos em relação ao *volumen* (CAVALLO, 1998, p. 71-102).

No *volumen* do mosaico, está escrita a frase em latim: "*Musa mihi causas memora quo numine laeso quidae*" (*Faze-me lembrar, ó Musa, as causas, que numen⁴ foi ofendido*), que é o verso 8 do canto I da *Eneida*. Esta obra épica, de autoria de Virgílio, é um marco identitário da cultura latina. Ela apresenta a epopéia do herói troiano Enéias, filho de Anquises e Vênus e descendente da raça de Dárdano e, por conseguinte, do próprio Júpiter. Com a destruição de Tróia pelos aqueus, Enéias, levando seu pai e seu filho Ascânio e liderando seus companheiros de armas, conseguiu fugir. Iniciou, então, seu périplo para encontrar um novo lar. Nesta busca, aportou em Cartago, cuja rainha, Dido, se enamorou do troiano. Este foi obrigado a abandoná-la para cumprir o seu destino: fundar sua própria cidade, sendo vaticinado aos seus

descendentes o domínio sobre o *Orbis* (VIRGÍLIO. *Eneida* I, v. 298). Assim, após mais algumas aventuras, conseguiu se instalar no Lácio (região da Itália Central) e, da sua linhagem, nasceu Rômulo, fundador de Roma. Na parte ocidental do Império Romano, Virgílio foi o poeta por excelência. A língua latina era ensinada através da sua obra, mesmo ainda em fins do século IV, como testemunha Agostinho (*Confissões* I, 13).

Todos os sinais diacríticos, até agora analisados, permitem inferir a pertença desta figura humana masculina à civilização romana e, ainda, sua plena inserção no mundo da cultura escrita latina, na qual ocupa uma posição de destaque. A frase indica a identidade do homem: “*Faze-me lembrar (...)*” (negrito nosso), ou seja, é uma solicitação do próprio escritor às Musas; o autor está pedindo e aguardando ajuda divina para compor as próximas linhas da sua obra. O gestual reafirma esta situação de escrita interrompida: o *calamus* não está na superfície já parcialmente escrita e o seu olhar dirige-se para fora do *volumen*. É o poeta Virgílio (70-19 a.C.).

Um de seus biógrafos do século IV, o gramático Donato, descreve Virgílio como tendo sido alto e moreno (HARVEY, 1987, p. 514). Para Yacoub (1993, p. 153), o mosaico selecionado seria “o mais notável e sem dúvida o mais fiel retrato do ilustre poeta romano”. Lancha (1997, p. 45) e Fantar (1994, p. 199-200) compartilham dessa opinião e sublinham que este retrato de Virgílio seria melhor que o de um mosaico de Treves, na Alemanha. Comparando com um retrato do poeta no *Codex Vaticanus* 3867, datado do século V, há uma notável semelhança. O realismo pictórico romano, presente no mosaico e na miniatura do *Codex*, teria sua origem nos retratos de autores, que eram colocados nos frontispícios dos manuscritos, prática que remonta ao século III a.C. Assim, aplicando a classificação de signo proposta por Pierce, há uma relação de analogia, e até semelhança, entre a imagem (a face perceptível do signo: o significante) e o poeta (o representado pelo signo: o referente), o que define o signo como um ícone.

A intencionalidade comunicativa do olhar de Virgílio no mosaico pode ser compreendida através das proposições de Calame (1986). Este autor analisou a representação da figura humana, e, em particular, do jogo dos olhares, na cerâmica clássica. Ele concluiu que os “olhares” não foram feitos por acaso, havendo uma relação entre os elementos do enunciado icônico e o receptor. O estudioso identificou três situações: o olhar de perfil, quando os personagens olham entre si, não se preocupando com o receptor nem se interessando pela sua presença; o olhar de $\frac{3}{4}$, quando o personagem, ao mesmo

tempo, olha para a situação do enunciado – para o interior do texto – e para o receptor, como se estivesse convidando-o a participar com ele da situação; e o olhar frontal, em que o personagem, voltado diretamente para o receptor, dialogaria com ele. No caso do mosaico, Virgílio está com o olhar de $\frac{3}{4}$, por conseguinte, está interagindo tanto com os leitores da imagem quanto com os outros personagens que compõem a cena.

Ladeando as costas do poeta, há duas figuras femininas em pé. A figura da esquerda é uma mulher de tez clara, vestida com túnica verde plissada e com um manto curto amarelo preso no ombro e drapeado nos quadris. Seus cabelos são castanhos, caindo em mechas regulares sobre os ombros e, na parte de cima, enfeitados com uma coroa. Com as duas mãos, segura um *volumen* desenrolado. Seu olhar dirige-se a Virgílio.

A figura à direita do poeta é também uma mulher de tez clara. Ela está com as pernas cruzadas. Tem um dos braços apoiado no espaldar da *cathedra* do poeta e a mão encostada no seu próprio rosto. Com a outra mão, ela segura uma máscara com *onkos* castanho, um toucado exagerado de cabelo que adicionava mais altura e então mais importância ao ator mascarado. Ela traça um longo vestido vermelho bordado em ouro, um manto esverdeado descendo do ombro e *cothurni* amarelos. O *cothurnus* era uma bota com solado alto, calçada pelos atores trágicos quando em cena (VIRGÍLIO. *Écloga* VIII, 10), para aumentar a sua altura (JUVENAL. *Sátira* VI, 633) e lhe dar um ar mais imponente. Para esconder o calçado, esses artistas usavam longos vestidos até o chão; entretanto, quando queriam afirmar sua posição de ator trágico, deixavam os *cothurni* descobertos, como no mosaico. A figura feminina possui o mesmo penteado da sua companheira e também está olhando o poeta.

Todos os personagens do mosaico, tanto o masculino quanto os femininos, encontram-se vestidos da mesma forma, ou seja, como figuras heróicas da arte clássica, utilizando, portanto, uma expressão iconográfica em termos tradicionais greco-romanos. O uso da roupa significava cultura, no presente caso, clássica.

Os atributos das figuras femininas, anteriormente apresentados, conjugados com o verso 8 do canto I da *Eneida*, permitem identificá-las como as Musas, divindades mitológicas, filhas de Júpiter, senhor do Olimpo, e Mnemósine, deusa da memória. Foram geradas após a vitória dos deuses do Olimpo sobre os Titãs para cantar a vitória e perpetuar a glória da geração olímpica. Eram em número de nove e cada uma das Musas era identificada por seus atributos, que estavam associados à sua arte ou ciência específica. Na concepção pierceana, estes atributos são signos símbolos, pois se estabeleceu uma relação de convenção entre o

significante (face perceptível do signo) e o referente (o representado pelo signo, no caso do mosaico, as Musas). Esquemáticamente, tem-se:

MUSA	SIGNIFICADO	ARTE	SIGNO SÍMBOLO
Calíope	A de bela voz	Poesia épica e eloquência	Tabuleta ou pergaminho e uma pena para escrita
Clio	A proclamadora	História	Pergaminho parcialmente aberto
Erato	A amável	Poesia lírica	Pequena lira
Euterpe	A doadora de prazeres	Música	Flauta
Melpomene	A poetisa	Tragédia	Uma máscara trágica, uma grinalda e uma clava
Polímnia	A de muitos hinos	Música cerimonial (sacra)	Figura velada
Tália	A que faz brotar flores	Comédia	Máscara cômica e coroa de hera ou um bastão
Terpsícore	A rodopiante	Dança	Lira e plectro (objeto para fazer vibrar as cordas de um instrumento musical)
Urânia	A celestial	Astronomia	Globo celestial e compasso

Assim, pelos signos símbolos, portados pelas figuras femininas, identificou-se a da direita como Calíope ou Clio (YACOUR, 1993, p. 153; FOUCHER, 1964a) e a da esquerda como Melpomene, o que estaria condizente com o poeta Virgílio. Fantar (1994, p. 200) e Lancha (1997, p. 45) seguem Foucher (1964a, p. 235 *sq.*), que defende que a Musa não seria Clio (GAUCKLER, 1910; BIANCHI BANDINELLI, 1970; YACOUR, 1993; KHADER, BALANDA e URIBE ECHEVERRÍA, 2003, p. 530), mas Calíope. Segundo o estudo de Lancha (1997), nos mosaicos norte-africanos, o atributo de Clio é o *diptycha* (tabletes duplos). Outros autores, como Blanchard-Lemée (1996, p. 222), deixam em aberto: pode ser Clio ou Calíope.

2. Dos significados do texto imagético musivo

O mosaico selecionado é um dos seis que decoravam uma *domus* (residência) da antiga *Hadrumentum* (atual Sousse). Esta cidade situa-se numa região que, desde a Antiguidade, permaneceu próspera devido à cultura da oliveira, cuja produção era exportada. Ela é de origem fenícia e se encontrou material arqueológico remontando ao século VI a.C. (FOUCHER, 1964a, p. 22-96) Durante a Segunda Guerra Púnica (218-202 a.C.) entre

Cartago e Roma, *Hadrumetum* aliou-se a Roma recebendo como recompensa o *status* de *ciuitas libera*, o que lhe permitiu manter a sua autonomia até as guerras civis do Primeiro Triunvirato entre Pompeu e Júlio César em meados do século I a.C. (APIANO. **Guerras Civis** XCIV) Como se posicionou favorável aos pompeianos, com a vitória de Júlio César, foi agravada com pesados tributos, juntamente com o *conuentus ciuium romanorum*⁵ ali instalado (**Guerra da África** XCVII, 2). Entretanto, moedas hadrumetinas da época de Augusto mostraram que a *libertas* era ainda conservada ou fora restaurada (FOUCHER, 1964a, p. 112-116).

A história municipal de *Hadrumetum* é mal conhecida,⁶ devido à continuidade da ocupação humana da cidade, o que afeta a sobrevivência de material epigráfico. Por uma tábua de patronato, datada de 326 (*CIL* VI, 1687 = *ILS* 6111), sabe-se que o imperador Trajano (98 a 117) promoveu *Hadrumetum* a colônia honorária e estabeleceu um *procurator regionis Hadrumetinae*, responsável pelos domínios imperiais (*CIL* VI, 7039 = *ILS* 1437). Desde o Alto Império, *Hadrumetum* era uma capital regional e, no governo de Diocleciano (284-305), com a criação da província de Bisacena,⁷ a cidade tornou-se a sua capital. A partir do século II, a cidade ganhou monumentos públicos como teatro, anfiteatro, circo, termas e suntuosas residências aristocráticas. A riqueza econômica da região fundamentava-se principalmente na produção e comercialização do azeite.

Em fins do século II (193-197), um cidadão hadrumetino, *Decimus Clodius Albinus*, disputou o trono imperial com Septímio Severo, natural da cidade afro-romana de *Leptis Magna* (ESCRITORES DA HISTÓRIA AUGUSTA. *Clodius Albinus* IV, 1). A ascensão da dinastia severiana (193-235), de origem africana e oriental, ao poder representou um período de grande prosperidade para as províncias norte-africanas; foi a época de esplendor em *Hadrumetum*, quando houve uma significativa atividade edilícia, dentre elas, a residência onde se localiza o mosaico em tela (FOUCHER, 1964a, p. 216 e n. 805).

Os mosaicos nas paredes e no teto eram um dos elementos decorativos mais admirados. Traziam leveza às *domus* da elite local, ao decorar seus aposentos como se fossem afrescos e tapetes, e também revelavam a vida cotidiana, os prazeres e os valores da elite provincial. A riqueza dessa elite, fundamentada, sobretudo, na produção de cereais e na manufatura do vinho e do azeite como em *Hadrumetum*, encontrou expressão tanto na construção de monumentos públicos quanto na decoração sofisticada das

residências urbanas (*domus*) e rurais (*villae*), onde os membros da elite provincial, profundamente romanizada, afirmavam seu *status* e seus valores culturais. Segundo Veyne (In: THÉBERT, 1990, p. 303), a arquitetura privada da elite, cristalizada na *domus*, foi uma das criações mais belas da arte greco-romana. Produziram-se muitos mosaicos com motivos figurativos, que seguiam o estilo da tradição helenística, com cenas idílicas, mitológicas e inspiradas na vida econômica e social, em especial da elite. A decoração doméstica nas residências urbanas de pessoas abastadas buscava reafirmar a posição privilegiada do seu proprietário frente à comunidade romanizada. A aceitação social do pavimento com mosaicos nas cidades norte-africanas era uma prática do estilo de vida urbano romano-africano. Dessa forma, pode-se esperar que o conteúdo das decorações revele muito a respeito dos gostos e valores da elite nessa parte do mundo romano.

O mosaico de Virgílio e as Musas decora o *tablinum*,⁸ um cômodo que se encontra no eixo da porta de entrada, tendo as funções de recepção dos clientes e convidados do proprietário da casa e de escritório para o senhor tratar de seus negócios e guardar os documentos referentes à casa e à família, podendo conter também imagens dos ancestrais (VITRÚVIO. *Da Arquitetura* VI, 4) e obras literárias. Portanto, sua circulação era semi-aberta, ficando no meio termo entre o *atrium* e o *peristylum* (ver nota 8), e relacionava-se à preservação da memória familiar. Seu acesso era facultado somente àqueles convidados pelo proprietário. Na *domus* em questão, os dois mosaicos, que decoravam seu *tablinum*, inseriam-se na esfera da cultura clássica e, em especial, da latina, principalmente o mosaico central de “Virgílio e as Musas”.

A poesia épica **Eneida**, escrita por Virgílio em fins do século I a.C., procurou resgatar a unidade romana, ou melhor, a sua identidade coletiva, agora sob a égide do poder centralizado do *Princeps*, na época Augusto, cristalizando um passado comum a todos os romanos através da reafirmação contundente das origens da cidade e dos valores tradicionais (*mos maiorum*) (GRIMAL, 1992). No período augustano, estabeleceu-se uma história oficial das origens da cidade, para a qual os escritos virgiliano e liviniano notadamente contribuíram para fornecer a sua forma definitiva. Esta se apresenta como a combinação de dois episódios distintos: a tomada de Tróia pelos aqueus, levando à fuga do troiano Enéias e seus companheiros, até a sua instalação no Lácio, apresentada em versos na **Eneida**, e a fundação de Roma por seu descendente Rômulo.

A preocupação dos romanos em relacionar as suas origens a um passado helênico explica-se pela sua reverência à cultura helênica, considerada o berço da civilização. Havia um filo-helenismo disseminado entre parte da aristocracia romana culta. Neste sentido, compreende-se também o tema do mosaico lateral do *tablinum*: Hércules bêbado aproximando-se de Auge⁹ para violentá-la; o filho desta relação, Télefo, teve participação na Guerra de Tróia.¹⁰ A versão mais corrente da lenda de Auge e Télefo foi fornecida por Eurípedes, nas peças **Auge e Télefo**, e por Sófocles, nas peças **Mísios e Aleadas**. Esta relação com as tragédias gregas foi apresentada por Lancha (1997, p. 45) ao refutar diferentes comentadores que constataavam a heterogeneidade entre o mosaico de “Virgílio e as Musas” e o de “Hércules e Auge”. Para esta autora, os outros mosaicos da *domus* atestam a cultura e o gosto literário de seu proprietário, portanto, conhecedor das peças dos dramaturgos gregos e de autores latinos perdidos envolvendo Télefo. As imagens dos pavimentos da casa não estavam separadas das leituras de seu senhor. Além disso, acrescentamos uma outra relação mais direta com Roma e Enéias. Nos mitos itálicos, apresentados em **Cassandra** de Lícofron e **Antigüidades Romanas I**, 28 de Dionísio de Halicarnasso, os netos de Auge e de Hércules (Tirreno e Tárcon) teriam emigrado para a Etrúria depois da queda de Tróia. Outros ainda se referem a Roma (heroína epônima da cidade) como filha de Télefo que teria se casado com Enéias (GRIMAL, 1997, p. 408 e 433), havendo, entretanto, diversas versões sobre a origem deste personagem nas **Antigüidades Romanas I**, 57 de Dionísio de Halicarnasso.

Fantar (1994, p. 198) questiona se o mosaico “Virgílio e as Musas” seria realmente demonstrativo da “grande erudição da sociedade aristocrática [local]” ou da “vitalidade da cultura clássica tradicional” na África Romana. Levanta a possibilidade de considerar o comanditário do mosaico como um “novo rico”, cuja ascensão social adveio das primeiras gerações enriquecidas pela prosperidade da oleicultura e seus descendentes, como financistas, produtores ou armadores, que estavam mais preocupados em manter transações comerciais rentáveis e em ter uma carreira política bem-sucedida. Para o autor, não se pode negligenciar os modismos e esnobismos que influenciavam na escolha dos temas dos mosaicos. Esses tipos de fenômenos também estão presentes em épocas mais recentes, como, por exemplo, o orientalismo em voga no Ocidente durante o século XVIII e o “american way life” dos séculos XX e XXI.

A elite provincial afro-romana buscava se aparentar, se situar e se identificar à ordem romana através da reprodução de cenas que desvelavam a

cultura clássica entre a elite, que mesmo com a cristianização do Império não deixou de estar presente e ser valorizada na decoração das suas casas. O seu uso era fator de distinção e enobrecedor, pois se permitia identificar, se lembrar da “sua memória” e se colocar ao lado daqueles que podem e sabem se lembrar; se reconheciam apenas aqueles que tinham uma história e sabiam contá-la para seduzir e se fazer admitir. Portanto, os membros da elite provincial, profundamente romanizados, afirmavam, assim, não apenas o seu *status*, mas também valores culturais comuns.

As temáticas clássicas, como a das Musas, por exemplo, eram reproduzidas e se inseriam na retórica, que teve papel central no mundo greco-romano na construção do pensamento e expressão da elite. No *corpus* de 129 mosaicos relacionados à cultura e oriundos do Ocidente Romano durante o período imperial (séculos I ao IV), Lancha (1997, p. 317 e 379) identificou 35 com temas de Musas, correspondendo a cerca de 27% das representações. Na África Romana, foram encontrados 19 mosaicos com Musas, ou seja, aproximadamente 15% do total do *corpus* levantado e um pouco mais da metade dos mosaicos com este tipo de divindades. O motivo das Musas era uma maneira de representar experiências e acontecimentos dentro de certa espécie de moral ou rede social; era uma forma de expressar alguns “significados compartilhados”, que fundamentavam a cultura da qual se originava (HUSKINSON, 2000, p. 7). Para Huskinson (2000, p. 5 e 8), apesar da diversidade cultural do Império Romano, havia uma experiência cultural compartilhada, manifestada no emprego de representações aceitas de identidade comum, que foi perceptível através dos temas escolhidos do mosaico central “Virgílio e as Musas”. Especificamente, as Musas constituíam-se em um assunto mais tradicional para simbolizar a ligação com a cultura sábia, dispendida pelas Musas, segundo crença que se forjou principalmente na época helenística. Desta forma, expressava-se a constante vontade de tornar viva uma cultura literária, que era componente essencial da sociedade romana provincial, e inferia a pertença ou o aceite da ordem imperial romana.

Até aqui, não nos afastamos muito do significado conferido pelas interpretações realizadas sobre o mosaico de “Virgílio e as Musas”. A nossa ruptura de leitura adveio da inscrição contida no mosaico, reproduzindo em latim o verso 8 do canto I da *Eneida* de Virgílio: *Musa mihi causas memora quo numine laeso quidae* (*Faze-me lembrar, ó Musa, as causas, que numen foi ofendido*).

Analisando o verso citado, surgiram alguns questionamentos: se a intenção do mosaico era a de exaltar a cultura romana e sua aceitação pela elite local, através da referência ao relato épico sobre a origem de Roma, por que não se transcreveram os primeiros versos que apresentam o herói Enéias e suas aventuras? Os primeiros versos de um poema épico, tão famoso quanto a **Eneida** e ensinado nas escolas romanas daquela época, seriam mais facilmente reconhecidos pelos antigos leitores do mosaico. Se a questão era fazer referência à inspiração da Musa, divindade associada tradicionalmente à cultura sábia, por que então continuou o verso com o “*numen* ofendido”, acrescido que afeta uma melhor visualização da inscrição musiva?

No mosaico, Virgílio aparece em posição de escrita interrompida, condiscente com a frase escrita em seu *volumen*. O poeta pede inspiração à musa da Poesia Épica, Calíope, ou da História, Clio, como seria de se esperar de um autor de obra épica sobre um herói relacionado às origens de Roma. Entretanto, lá está também a vistosa e teatral Melpomene, a Musa da Tragédia, para lhe avivar a memória sobre a divindade ofendida que causou o destino trágico. De quem? De Enéias? Não, pois o seu fado é glorioso: seus descendentes, os romanos, teriam o *imperium sine fine* (império sem fim) (VIRGÍLIO. Eneida I, vv. 278-279). O perfil de Enéias é o do herói da epopeia, seu destino não é trágico. Nesse contexto, como compreender, então, a presença da segunda Musa relacionada à arte da tragédia, cuja identificação no mosaico é indubitável em vista do atributo da máscara e das roupas de ator trágico, distintamente da outra Musa (Calíope ou Clio)?

Foucher (1964b) explica a seleção do verso pelo comanditário do mosaico como uma forma de evocar indiretamente suas preocupações pitagóricas. Virgílio solicitaria às Musas não a inspiração, mas as causas dos fenômenos celestes; este conhecimento faria dele um “herói cuja alma, após várias reencarnações, poderia alcançar à morada do venerável Zeus”. Assim, coloca-se sob a proteção das Musas, esperando uma “heroicização”. Lancha (1997, p. 45) aventa a possibilidade de ser uma referência aos episódios da **Eneida**, que poderiam ter sido representados sob forma dramática ou teriam inspirado obras dramáticas, que não sobreviveram.

Seguindo em parte a possibilidade de Lancha, propomos que a resposta se encontra nos versos seguintes (vv. 12-22) à questão posta pelo poeta para as Musas lhe avivar a memória, a fim de compreender a ira de Juno contra Enéias (vv. 9-11):

Colônia títia¹¹ no ultramar, Cartago,
Do ítalo Tíbre¹² contraposto à fozes,
Empório antigo, na milícia aspérrimo,
Possante e opimo; ao qual, se conta, Juno
Até propôs a predileta Samos:¹³
Lá coche, armas lá tive; e, anua o fado,
No orbe entroná-lo então já traça e tenta.
Porém de Teucro¹⁴ ouvira que progênie,
Dos Pesos¹⁵ subvertendo as fortalezas,
Viria a ser, desmoronada a Líbia¹⁶
À larga rei belipotente povo:
Que assim no fuso as Parcas¹⁷ o fiavam.

Nestes versos explicita-se o drama da cidade de Cartago, que, apesar de ser próspera e guerreira, não conseguiu fugir ao seu destino sentenciado pelas Parcas. Devia-se cumprir, assim, o final trágico com a apaixonada rainha de Cartago, Dido, que, abandonada pelo amante troiano, amaldiçoa-o e seus descendentes e depois se mata (VIRGÍLIO. *Eneida* IV), como uma antevisão das Guerras Púnicas que envolveriam posteriormente Cartago e Roma. Nem a poderosa Juno, esposa de Júpiter, pôde reverter o fim trágico de seu povo protegido, pois, apesar das várias artimanhas engendradas, suas tentativas foram frustradas.

O ponto fulcral na nossa proposta de significado é a escolha do verso 8 do canto I da *Eneida* para aparecer no mosaico. A nossa interpretação segue um outro viés condizente com as preocupações da historiografia pós-colonial, que busca fugir do monólogo do dominador através do diálogo com o “outro”, que cria lugares de ambigüidades em que o elemento de alteridade encontra ou cria espaço para se expressar. No caso do mosaico de “Virgílio e as Musas”, há um discurso normativo – estratégia da ordem estabelecida na acepção de Certeau (1999, p. 99-100) – advindo da cultura clássica. Porém, percebem-se “trilhas” heterogêneas ao sistema hegemônico em que se infiltram e esboçam as astúcias de interesses e de desejos diferentes – a tática, a “*arte dos fracos*”, “*determinada pela ausência de poder*”, que se contrapõe à estratégia “*organizada pelo postulado do poder*” (CERTEAU, 1999, p. 100-102). Essa trilha heterogênea encontra-se nas linhas escritas do verso que foram associadas aos versos seguintes, em que a exaltação do passado púnico, com o seu poderio econômico e militar, pode ser inferido pelo discurso virgiliano. Interessante constatar que o poeta, ao expressar as mágoas de Juno, elencou primeiro o destino trágico dos púnicos, fadados a se submeterem ao poderio da nova Tróia, e, depois, o episódio do julgamento de Páris que a preteriu, juntamente com Atena, em favor de Afrodite, mãe de Enéias, cau-

sando ressentimento em Juno. Assim, para Virgílio, os problemas da nova Tróia com Cartago tinham primazia sobre os da antiga Tróia. Também, devemos considerar que o reconhecimento do poderio de um povo rival era uma forma de engrandecer ainda mais o vitorioso. Seja como for, esse discurso hegemônico pode ser ressemantizado pelo “vencido” e se constituir como uma manifestação de um passado púnico glorioso, do qual *Hadrumentum* compartilhou por ter sido também uma colônia fenícia e ter-se mantido autônoma até Augusto, passado que o proprietário da *domus* lembrava com o mosaico, recorrendo às musas Calíope ou Clio e Melpomene.

A localização do mosaico no *tablinum*, por um lado, está condizente com a função cultural do aposento e, por outro, sendo um cômodo relacionado à memória dos ancestrais, não deve deixar esquecer este passado, resgatado da coisa ao símbolo, posto em evidência. A memória demarca e restabelece laços ao lembrar o que os homens teimam em esquecer e não devem. É necessária, pois promove a identidade social, forma o sistema de valores da sociedade e permite tomar consciência de certas cristalizações sociais mais profundas que a própria sociedade deseja situar como parte dos seus ideais perenes ou mesmo “eternos”. Como referido anteriormente, lembrar da “sua memória” e se colocar ao lado daqueles que podem e sabem se lembrar era uma forma de distinção, pois se reconheciam apenas aqueles que tinham uma história e sabiam contá-la para seduzir e se fazer admitir. O mosaico “Virgílio e as Musas” oferece paradoxalmente uma visão de alteridade púnica, ainda que hierarquizada e dominada pela romana hegemônica, ao engendrar um terreno ambíguo e revelar uma cultura reconhecidamente diferenciada da romana, apresentando assim, concomitantemente, uma identidade romana e alteridade púnica. Considere-se o mosaico analisado – encomendado por um membro da elite romano-norte-africana para decorar sua residência – como uma construção sociocultural que cria significações sobre o poder, gerando e mantendo suas hierarquias.

Conclusão

As sociedades são realidades em movimento, apresentando uma dinâmica extraordinária e plural. Os conceitos de identidade e alteridade culturais envolvem uma retórica aberta às apropriações e à aceitação da pluralidade constitutiva de subjetivar-se como “outro” em relações dialógicas de interações e de assimilações culturais, sem deixar de serem reconhecidas as diferenças. A concepção que se formula do “outro” permite verificar elementos de iden-

tidade cultural que fazem com que se reconheçam como “nós”. Quando se constrói a explicação do “outro”, produz-se a própria identidade. A concepção do “outro” está profundamente associada ao processo de identificação, pois este opera por meio da diferença, produzindo “efeitos de fronteiras” na medida em que sua consolidação requer aquilo que é deixado de fora: o exterior é constitutivo da identificação (HALL, 2002).

A manutenção da unidade do Império Romano demandou compatibilidade de valores entre as unidades participantes da comunidade romana, compartilhando códigos de moralidade e comportamento social. Estes valores ganhavam efetividade quando incorporados a instituições, língua, religião, nomes, vestuário, culinária, imagens..., originando uma forma de vida comum, que reforçava os laços entre as unidades e originava um sentimento comum, estabelecendo, assim, confiança e lealdade mútuas entre as unidades da comunidade. Entretanto, não se excluía a alteridade através da existência de identidades locais; havia espaço para o elemento local. O respeito aos direitos e costumes locais era um dos princípios essenciais da política romana. O sistema político romano buscava agregar novos elementos sem comprometer sua própria existência e, ao mesmo tempo, todos salvaguardavam sua organização particular. Tal diretriz permitiu a manifestação de uma multiplicidade de identidades. Entretanto, não se podia ter segurança de que os valores locais não pudessem se converter, em certas ocasiões e quase inesperadamente, em centros de insatisfação e de protesto contra Roma, acentuando, então, o caráter de alteridade frente à identidade romana.

O mosaico “Virgílio e as Musas” permitiu compreender o processo de construção de identidade e alteridade entre Roma e a elite provincial afro-romana. As identidades coletivas envolvem sistemas complexos de interpelações e reconhecimentos através dos quais os agentes sociais se inscrevem na ordem das formações sociais de diversas formas, tais como voluntária, negociada, consensual, imposta e outras. Como beneficiária da ordem romana, a elite afro-romana adotou um marco decorativo que lhe servia como elemento de identificação e de integração ao lhe permitir viver à maneira romana. Assim, manifestava sua participação na gestão do Império Romano e afirmava sua posição privilegiada na sociedade local. A existência de uma comunidade cultural mediterrânea, incentivada pela civilização romana e apoiada num intenso intercâmbio econômico, político e intelectual, ocasionou o desenvolvimento de uma decoração privada característica das elites em todo o Império Romano. A homogeneidade social e a cumplicidade política dessas elites foram fatores

fundamentais para a perceptível uniformidade dos princípios básicos de sua decoração doméstica, sem, contudo, excluir de todo os elementos locais.

As identidades culturais são formadas e transformadas dentro de um contexto social complexo composto, não apenas de instituições, mas também de símbolos e representações. A constituição de uma comunidade demanda a capacidade de gerar um senso de identidade e aliança e de construir significados que norteiem e organizem ações e auto-imagens. As identidades resultam, portanto, de processos de produção de identificação e, mesmo as aparentemente mais óbvias, abrigam negociações e conflitos em permanente curso, pois as identificações ocorrem no plural, sujeitas a uma diferenciação e hierarquia em relação ao “outro”. É fundamental, portanto, compreender as estratégias implementadas para a construção de identidades com a elaboração de modelos de comportamento e valores, e imagens que permitam manter unidos grupos de pessoas que, se identificando culturalmente, se reconheçam e se distingam dos “outros”, como expressos no mosaico ora analisado.

Documentação material

BIANCHI BANDINELLI, R. **Roma, el fin del arte antiguo**. El arte del Imperio Romano desde Septimio Severo hasta Teodosio I. Madrid: Aguillar, 1971, p. 234-236, fig. 218.

BLANCHARD-LEMÉE, M. *et alii*. **Mosaics of Roman Africa; floor mosaics from Tunisia**. London: British Museum Press, 1996, p. 222, fig. 167.

DUNBABIN, K. M. D. **The mosaics of Roman North Africa; studies in iconography and patronage**. Oxford: Claredon Press, 1978, p. 269, n. 12, e pr. 131 e LI, 130.

FANTAR, M. H. *et alii*. **La mosaïque en Tunisie**. Tunis: Les Éditions de la Méditerranée, 1994, 196-197, 199-202.

FOUCHER, L. **Inventaire des mosaïques**. Feuille n. 57 de l'Atlas Archéologique: Sousse. Tunis: Institut National d'Archéologie et d'Arts / Imprimerie Officielle, 1960, p. 104, n. 25.

_____. **Hadrumetum**. Paris: PUF, 1964a, p. 216, n. 805 e p. 230.

_____. **L'art de la mosaïque et les poètes latins**. LATOMUS, Bruxelles, 23: 247-257, 1964b.

GAUCKLER, P. **Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique**. v. 2: Afrique Proconsulaire (Tunisie). Paris: Ernest Leroux, 1910, n. 133-135.

KHADER, A. B. A.-B.; BALANDA, É. de; URIBE ECHEVERRÍA, A. (dir.). **Image in stone; Tunisia in mosaic**. Paris: *Ars Latina/Union Latine/Tunisian Agency for the Development of Heritage and Cultural Promotion*, 2003, fig. 234, p.530.

LANCHA, J. **Mosaïque et culture dans l'Occident romain; Ier.- IV e. siècles**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1997, p. 43-46, pr. A.

PICARD, Ch. La datation des mosaïques de la maison du Vergile à Sousse. **ATTI DEL VII CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ARCHEOLOGIA CLASSICA** (Roma-Napoli, 6-13 set. 1958). Rome, 1961. p. 243-250.

YACOUB, M. **Le Musée du Bardo; Départements antiques**. Tunis: L'Agence Nationale du Patrimoine, 1993, p. 153-154 e p. 219, fig. 125.

Obras de referênci

FALCON MARTINEZ, C. *et alii*. **Diccionario de la mitología clásica**. v. 1. 10. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1994 (Sección Humanidades).

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de literatura clássica; grega e latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LAMBOLEY, J.-L. **Lexique d'histoire et de civilisation romaines**. Paris: Ellipses, 1995.

RICH, A. **Dictionnaire des antiquités romaines e grecques**. Paris: Molière, 2004.

Bibliografia

BARTON, I. M. **Roman domestic buildings**. Exeter: University of Exeter Press, 1996 (Exeter Studies in History, dir. J. Barry *et alii*).

BÉRARD, C. Iconographie, iconologie, iconologique. **Études de Lettres / Revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Lausanne**, Lausanne, 4: 5-37, 1983.

BONFANTE-WARREN, L. **Roman Costumes: A Glossary and Some Etruscan Derivatvons. Aufstieg und Niedergang der Römisch Welt**, Berlin e New York, I (4): 584-614, 1974.

- CALAME, C. **Le récit en Grèce Ancienne**; enonciations et représentations de poètes. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- CAVALLO, G. Entre *volumen e codex*: a leitura no mundo romano. In: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (Org.). **História do mundo ocidental**. V. 1. São Paulo: Ática, 1998, p. 71-102. (Col. Múltiplas Escritas)
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. v. 1: Artes de fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ECO, U. **Lector in fabula**. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Estudos, 89)
- _____. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007a. (Col. Debates, 4)
- _____. **Os limites da interpretação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Estudos, 135)
- _____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991. (Col. Fundamentos, 64)
- _____. **Tratado geral da Semiótica**. 4. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007b. (Col. Estudos, 73)
- GASCOU, J. **La politique municipale de l'Empire Romain en Afrique Proconsulaire de Trajan à Septime-Sévère**. Rome: École Française de Rome, 1972. (Coll. de l'École Française de Rome, 8)
- GRIMAL, P. **Virgílio ou o segundo nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HUSKINSON, J. (Ed.). **Experiencing Rome; culture, identity and power in the Roman Empire**. London: Routledge / The Open University, 2000.
- JOLY, M. **Introdução à análise de imagens**. Campinas: Papirus, 1997.
- MAHJOUBI, A. O período romano e pós-romano na África do Norte. pte. 1: O período romano. In: MOKHTAR, G. (Coord.). **História geral da África**. v. 2: A África Antiga. São Paulo - Paris: Ática - UNESCO, 1983, p. 473-509.
- MENDES, N. M. Estrabão e a enunciação de uma “estrutura de atitudes e referência da cultura imperial”. **Phoênix**, Rio de Janeiro, 9: 305-313, 2003.
- PIERCE, Ch. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Col. Estudos, 46)

THÉBERT, Y. Vida privada e arquitetura doméstica na África Romana. In: ARIÈS, P., DUBY, G. (org.). **História da vida privada**. v. 1: do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 300-398.

Notas

- ¹ Peças de pedra, vidro ou terracota cortadas aproximadamente no formato de um cubo.
- ² O termo *contabulata* é derivado do escritor afro-romano Apuleio (c. 125 – c. 190), em **Metamorfoses** XI, 3, quando descreve o pregueado complexo da *palla* (manto retangular feminino) de Ísis.
- ³ Originalmente, as folhas eram pedaços de tabuinhas de madeira revestidas de cera. Depois, esta matéria foi substituída pelo papiro e pergaminho.
- ⁴ Na religião da Roma Antiga, *numen* (pl. *numina*) era a vontade, o poderio de uma divindade (SCHEID, 1998, p. 128).
- ⁵ Negociantes romanos que comerciavam os produtos agrícolas da região para serem exportados para Itália.
- ⁶ Para o Alto Império, ver GASCOU, 1972, p. 67-75.
- ⁷ Ignora-se a data precisa da criação da província; supõe-se entre 294 e 305. A reforma administrativa diocleciana dividiu a Província da África Proconsular em três: Zeugitana ou África Proconsular propriamente dita, Bisacena e Tripolitânia. Essa divisão visava aumentar os recursos fiscais destinados a enfrentar as ameaças exteriores, reforçar a autoridade imperial e, ao mesmo tempo, diminuir a do procônsul da África Proconsular, cujo poder em geral fazia o jogo dos usurpadores (MAHJoubi, 1983, p. 482).
- ⁸ *Tablinum*: servia de vestibulo de comunicação, mas era também o cômodo no qual o dono da casa recebia seus convidados e tratava dos negócios (LAMBOLEY, 1995, p. 241). Era uma sala ampla localizada no fundo do *atrium* (cômodo principal da antiga casa romana, cujo texto tinha uma abertura – *impluvium* – para recolher água da chuva, iluminar e ventilar). Nos tempos antigos, o *tablinum* freqüentemente abria-se também para uma varanda que dava para o jardim; é possível que fosse o quarto de dormir do senhor. Mais tarde, quando outros quartos de dormir passaram a ser usados, a entrada de trás foi fechada. O quarto passou a ser utilizado para propósitos mais formais, mas freqüentemente o *lectus genialis* (leito de casamento cerimonial) ainda ficava ali para lembrar o seu uso anterior. Mais tarde ainda, se um *peristylum* (pátio cercado de colunata) fosse adicionado à parte de trás da casa, a parede de fundos do *tablinum* poderia ser aberta novamente para o pátio (BARTON, 1996, p. 41-42).
- ⁹ Auge é filha do rei da cidade arcádia de Tégea, Aleu, e de Neera, a filha de Pereu. Uma das mais antigas versões mostra Auge vivendo na corte do rei de Tróia, Laomedonte, onde foi amada por Hércules, quando o herói conquistou a cidade. A versão mais corren-

te, fornecida pelos trágicos Eurípides e Sófocles, apresentam que Aleu, avisado por um oráculo, consagrou sua filha Auge à deusa Atena e proibiu-a de casar para evitar que tivesse filho e que este matasse os tios (os Alcadas) e usurpasse o seu trono. Aleu acolheu Hércules em sua corte e, após um lauto banquete, o hóspede, bêbado, violentou Auge, sem saber que era filha do rei. Quando este soube da gravidez de Auge, quis matá-la ou colocá-la em um cofre, juntamente com seu filho, para ser lançado no mar – este cofre teria chegado a Mísia ou o Rei confiou os dois ao navegador Náupilo para afogá-los. O navegador não o fez e vendeu-os como escravos a uns mercadores que os levaram a Mísia, cujo rei, Teutra, desposou Auge e, como não tinha filhos, adotou Télefo. Uma versão distinta diz que Auge foi vendida e seu filho exposto no cimo do monte Partênio, onde uma corça o amamentou. Mais tarde, a conselho do oráculo délfico, Télefo foi a Mísia e reencontrou sua mãe (GRIMAL, 1997, p. 56 e FALCON MARTINEZ *et alii*, 1994, p. 104-105).

¹⁰ Télefo lutou contra a primeira tentativa de expedição aquéia contra Tróia e foi ferido pela lança de Aquiles na perna quando tentava fugir do herói e caiu após prender o pé num cepo de vinha, colocado por Dioniso, pelo fato de Télefo não lhe ter prestado as devidas honras. A sua ferida não cicatrizava e, segundo predição de Apolo, só poderia ser curada por aquele que o feriu. Na segunda expedição contra Tróia, a frota aquéia estava concentrada, mas não sabia como alcançar esta cidade. Télefo para lá se dirigiu e ofereceu para guiá-la, contanto que Aquiles curasse a sua ferida. Na peça **Télefo**, de Eurípides, Télefo teria raptado o pequeno Orestes e ameaçado matá-lo caso não consentisse que Aquiles sanasse a sua ferida (GRIMAL, 1997, p. 433 e FALCON MARTINEZ *et alii*, 1994, p. 582-584).

¹¹ Tíria: cidade fenícia que fundou colônias nas costas norte-africanas, dentre elas Cartago.

¹² Tibre: rio que banha Roma. Nasce na Toscana e deságua no Mar Tirreno.

¹³ Samos: era um dos locais de cultos favoritos da deusa Juno. Foi nesta ilha, situada na costa ocidental da Ásia Menor, próxima à Turquia, que uma tradição afirma que Juno nascera.

¹⁴ Teucro: embora existam tradições que afirmam que Teucro era oriundo de Creta ou da Ática, ele é, geralmente, considerado filho do deus-rio frígio, Escamandro, e de Idéia, uma ninfa do monte Ida, e, por isso, antepassado da família real troiana (GRIMAL, 1997, p. 445).

¹⁵ Penos: cartagineses, do latim *phoenix*, relacionado aos fenícios, fundadores de Cartago.

¹⁶ Líbia: antiga designação grega para África.

¹⁷ Pencas: divindades do Destino. Identificadas às Moiras gregas. São representadas como fiandeiras, medindo a seu bel-prazer a vida dos homens. São três irmãs: uma preside ao nascimento, a outra ao casamento e a terceira à morte (GRIMAL, 1997, p. 355).