

IMAGENS DE CAÇA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: ENTRE A CIDADE E O CAMPO

*André Leonardo Chevitaresh**

*Marta Méga de Andrade***

*Regina Maria da Cunha Bustamante****

Abstract

From the analysis of Attic vessels and Afro-roman mosaics with hunt themes, collated with written texts, we will deal with the social consume of images in Classical Antiquity.

Keywords: Classical Antiquity; Hunt; Attic vessels; Afro-Roman mosaics.

Resumo

A partir da análise de vasos áticos e mosaicos afro-romanos com temática de caça, cotejados com textos escritos, abordaremos o consumo social de imagens na Antiguidade Clássica.

Palavras-chave: Antiguidade Clássica; Caça; Vasos áticos; Mosaicos afro-romanos.

* Professor adjunto 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). Bolsista de Produtividade do CNPq. Tema da pesquisa: "Fronteiras internas atenienses: cidade e campo na Atenas Clássica".

** 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). Apoio financeiro do CNPq. Tema da pesquisa: "Gênero, cotidiano e poder: contextos funerários e exposição feminina em Atenas".

*** 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). Bolsista de Produtividade do CNPq. Tema da pesquisa: "Império Romano e África Proconsular: identidade e alteridade".

Introdução

A modernidade é sobrecarregada pela palavra escrita, mundo da página em branco a ser preenchida e do espaço a ser percorrido pela imaginação de um leitor. Neste mundo, a memória se perde nos meandros do escrito, que fica lá para ser reconstruído, reinterpretado, silenciosamente, por indivíduos que vivem, cada um, um cotidiano. É difícil para nós tomarmos distância de uma relação abstrata com as palavras da língua criada pela leitura. Mal percebemos que, para ler, é preciso ver, ouvir ou tocar, é preciso, de qualquer modo, *sentir*. Neste esquecimento, é que se abre o caminho para a linguagem-estrutura.

E, no entanto, esse mundo moderno é, na história, um tanto recente. O mundo da escrita, da alfabetização iniciática, tem talvez uns quatro séculos. Quando pensamos numericamente a ordem de grandeza da cronologia das sociedades antigas, vemos que quatrocentos anos passam como um sopro, dando lugar a uma civilização do ver, do ouvir, do tocar, enfim, do sentir *na carne* aquilo que da sociedade se lia, se conhecia, se permitia interpretar. Em outras palavras, afirmamos que, em uma época como a Antiguidade Greco-romana, as relações humanas se teciam não tanto a partir da *legibilidade* (no duplo sentido de um código de *leis escritas* e de *leituras de um escrito*), mas a partir da *sensibilidade* do mundo.

Dáí, a importância da *arte*. Contudo, devemos reconstruir para nós mesmos uma compreensão desta palavra, partindo do encontro entre a nossa compreensão do que seja a arte greco-romana — aquela que se nos apresenta *com* artefatos de alto valor estético expostos nos museus, guardados nas coleções particulares, trocados no mercado de arte (antiguidades) — e aquilo que, para os gregos e romanos, tenha possivelmente feito sentido quanto a esses *artefatos* investidos ao mesmo tempo de símbolos relacionados a um processo “carnal” de comunicação social, a uma “leitura visual” dos poderes sociais, e do *valor intrínseco do trabalho* (*poësis*), da obra sobre-humana cujo produto *carrega*, justamente, o poder em potência, em sua relação ao não-humano, ao divino.¹

O valor intrínseco do trabalho de que falamos acima nada mais é do que o valor de uso do objeto produzido para um grupo que se serve das obras como emblemas de prestígio dentro de relações de reciprocidade. Assim, não é ao trabalho em geral nem ao trabalhador como autor das obras

que deveremos nos dirigir para compreender uma cultura visual ligada às obras artísticas na sociedade clássica. Devemos focalizar o *consumo social* que, basicamente, tece hierarquias e consolida bases, lugares e relações de poder. Tanto no caso de uma *pólis* grega, como Atenas, quanto de uma *cosmópolis* como foi Roma Imperial, podemos perceber a proeminência da *cidade* como centro da produção das “obras de arte” e, em alguns casos específicos, como, por exemplo, nos monumentos arquitetônicos, como centro de exposição dessas obras. Nossa primeira questão será, então, sobre a “serventia” do objeto artístico no contexto político urbano. Estamos nos colocando, assim, diante de uma perspectiva política sobre aquilo que, junto aos gregos e romanos, poderíamos tomar então como uma “obra de arte”.

Nossa segunda questão focaliza a base agrária desta sociedade política. Parece ser um lugar comum, quando se pensam questões relacionadas à arte antiga, falar acerca de pinturas, esculturas, mosaicos e obras arquitetônicas situadas no espaço urbano, o que acaba levando, a partir deste enfoque, à cabeça de muitos leitores a elaboração de uma pequena ponte que serviria para separar “eles”, os antigos, de “nós”, aqueles leitores vistos como os “herdeiros” culturais dos antigos gregos e romanos. Certamente, a existência desta pequena ponte estaria diretamente condicionada ao fato desses leitores não conseguirem ver (ou mesmo estabelecer) diferenças significativas entre as suas culturas e a dos antigos gregos e romanos, na medida em que elas seriam apresentadas a partir de um olhar urbano, estando centradas em espaços e estruturas exclusivamente citadinos.

Reconhece-se o papel central que as cidades ocupam nas mais diferentes manifestações artísticas e culturais produzidas na Atenas Clássica e em Roma. A forma de governo democrática ateniense tem uma importância capital para a compreensão daquilo que é comumente chamado de “Ocidente”. Por sua vez, tanto Roma Republicana quanto Roma Imperial também contribuíram como importantes referências históricas na constituição e consolidação desta tradição ocidental. Para entendê-la, assim como para entender o papel central e centralizador das cidades antigas, é necessário, porém, encará-la:

1. Como fenômeno forjado no interior de uma cultura com matizes rurais;
2. Com o calendário regulador da vida no seu interior estando baseado nas atividades agrícolas;

3. Com uma relação, senão exclusiva, com certeza privilegiada do corpo cívico com a terra; e
4. Com o proprietário fundiário gozando de um importante estatuto sociopolítico.²

Ver na cidade: Atenas Clássica e Roma Imperial

Com tudo isto, para o remédio de nossas fadigas, nós asseguramos ao espírito os desprendimentos [anapáulas] mais numerosos: temos concursos e festas religiosas que se sucedem o ano todo, e ainda, entre nós, instalações luxuosas, cujo agrado cotidiano [kath'heméran] afasta para longe a contrariedade (TUCÍDIDES. História da Guerra do Peloponeso II, 38, 1).

Segundo o testemunho de Tucídides, essas teriam sido palavras de Péricles no *logòs epitaphiòs*, pronunciado no inverno de 430 a.C, sobre as benesses que a cidade dos atenienses ofereceria aos habitantes. O político se dirigia aqui aos presentes na cerimônia fúnebre, alguns cidadãos, mas estes cercados pelas famílias (filhos, mulheres) de cidadãos e pelos metecos. Em suas palavras, uma experiência comum às cidades do mundo antigo, “candenciada” pelo ritmo do “agrado cotidiano”. Não que a cidade fosse uma cidade de ociosos; mas o ideal da cidade era o da fruição dos banquetes, do desprendimento dos banhos, de todos os espaços em que uma população efetivamente trabalhadora encontrava-se com uma idéia popular do ser cidadão: fruir e não trabalhar (ANDRADE, 2002, especialmente o Capítulo 4).

Neste sentido, também se pode compreender a expressão latina *panem et circenses*, imortalizada por Juvenal na *Sátira X*, 78-81, que sintetizava as prioridades do povo romano. Juntamente com a distribuição de alimentos, a assistência aos jogos era um dos direitos de cidadania romana, que a plebe frumentária em Roma exigia dos governantes. Havia diferentes tipos de espetáculos e cada um deles se realizava em locais próprios, que marcaram a antiga paisagem urbana romana: os *ludi scaenici* aconteciam no teatro (*theatrum*); os *ludi gladiatorii*, no anfiteatro (*amphitheatrum*); e os *ludi circenses*, no circo (*circus*). Estes marcos também se encontravam em outras cidades do Império Romano, que se constituíram em um espaço social privilegiado da construção da identidade romana frente a um meio me-

diterrâneo multicultural (BUSTAMANTE, 2006, p. 109-136). No Ocidente, onde a tradição urbana não era tão presente como no Oriente, a cidade foi um vetor de romanização,³ interagindo com as diferentes culturas locais, na medida em que seduzia as populações nativas com suas comodidades, despertava o desejo de participar da ordem romana e fomentava um estilo de vida romano (GRIMAL, 1971, p. 6-7). Assim, Tácito, em **Vida de Agrícola** 21, informou como gradativamente os bretões, tão resistentes ao domínio romano,⁴ foram sendo atraídos pelo conforto urbano implementado por Roma na região. A razão de ser da cidade romana era o desenvolvimento de uma vida coletiva entre seus habitantes; daí, a importância dos lugares de reuniões, dos edifícios públicos das mais diversas naturezas, como o fórum, pórticos, jardins, mercado, templos, bibliotecas, termas, anfiteatro, circo e teatro. Era um direito do cidadão o acesso a esses espaços, onde ocorria a socialização através das atividades políticas, em seu sentido mais amplo, abarcando também espetáculos, festas e banquetes.

A cidade abria-se aos habitantes como espaço de fruição, mas não era apenas isto. Em Atenas, segundo Péricles, a cidade não devia se apresentar aberta como uma paisagem; de modo diferente, pela relação íntima da experiência do urbano com a prática política e o *agon*, a cidade *deve ser vista* como um conjunto de signos visuais:

Não considerai somente em palavras as vantagens, sobre as quais nada se compreenderia ao se insistir longamente, falando-se sobre todo o interesse que há em rechaçar o inimigo; contemplai antes, a cada dia [kath'heméran], na sua realidade, a potência da cidade, sede tomados, e quando ela vos parecer grande, dizei que os homens que adquiriram tudo isto mostravam audácia, discerniam seu dever, e na ação, observavam a honra (TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso II**,43).

Essa perspectiva também se verifica na obra **Sobre Arquitetura**, de Vitrúvio, único tratado de arquitetura romana que sobreviveu até nós. Ele foi escrito no final do século I a.C., quando Roma estava em pleno processo de expansão no Mediterrâneo, durante o governo de Augusto. Consagrada como cidade hegemônica, centro do mundo mediterrâneo, capital geográfica de um grande Império, símbolo de uma civilização orgulhosa, Roma procurava em termos arquitetônicos representar tal posição. O tratado, de-

dicado a Augusto, tinha como objetivo explícito orientá-lo na reforma de Roma. Mais que embelezar a cidade, Vitruvius estava cênscio de que as obras púlicas, empreendidas por Augusto, tinham a intenção de registrar para a posteridade tanto a grandeza de Roma quanto a de seu então governante:

(...) pensavas [Augusto] (...) também na conveniência de dotar a cidade de edifícios púlicos, para que não somente se visse enriquecida com novas províncias, mas que, pelo ornato de suas magníficas construções, correspondesse à majestade do Império (...) (VITRÚVIO. *Sobre Arquitetura I*, Prefácio 2).

(...) posso apreciar os muitos edifícios que construístes e os que segues construindo e os muitos que, tanto púlicos como particulares, tens intenção de erguer, em relação com a grandeza de suas façanhas, a fim de que permaneçam na memória da posteridade (VITRÚVIO. *Sobre Arquitetura I*, Prefácio 3).

Em termos espaciais, o poder de Roma precisava ser evidenciado na organização e construção de monumentos e obras púlicas, que tinham na cidade o seu espaço privilegiado. Os antigos romanos pretendiam ordenar e integrar os lugares que governavam como edificadores de cidades, ou seja, transformando-os em espaços urbanos, que se constituíram em um sistema de signos, em um relato do seu poder. A cidade tornava-se então a construção material e simbólica do lugar pelo Império Romano, possibilitando, assim, pensar, observar e dar inteligibilidade às coisas. Para Sennett (1997, p. 81), “o governo não existia sem a pedra”, ou seja, a ordem visual, cujas concretude, solidez e grandiosidade enfatizavam a crença na continuidade, na durabilidade e na imutabilidade do domínio romano. Assim, o cidadão, ao olhar essas construções, seria levado a obedecer ao regime imperial.

A operação visual com o espaço da cidade pode ter sido mais ou menos acentuada, da Atenas clássica ao mundo romano; de qualquer modo, o uso estratégico dos espaços urbanos para construir uma cumplicidade entre o *lugar habitado* e o corpo de cidadãos parece ter imperado em meio ao que costumamos chamar de obras artísticas no mundo clássico.

Um fenômeno curioso, neste sentido, é o da relação estreita entre as obras e a produção de espaços propícios às sociabilidades públicas. O espaço urbano capitaliza para si as obras enquanto *espaço político*, ou seja, porque espaço condicionado pelo reencontro público de um corpo de cidadãos. Essa dimensão de apropriação do espaço urbano tendia a sobrepujar, no *sentido* ou no espaço de representações, outras maneiras de viver a cidade. E assim, a linguagem da *arte* dirigia-se à produção desse espaço de convivência política. Isto equivale a dizer que não se executava uma obra como a de um templo com vistas ao entretenimento ou ao “turismo”, mas com o objetivo de *demarcar* a cidade *para a política*, demarcar a cidade como um espaço *exclusivo*, espaço de uma relação simbólica excludente com a cidadania.

A cinegética no texto literário e nas imagens dos vasos áticos

O tema rural mais comum encontrado nos vasos áticos de figuras negras e vermelhas é a caça (atividade cinegética). É possível estabelecer, a partir dessas imagens, elementos que ajudam a caracterizar o caçador, bem como definir os instrumentos que ele emprega na caçada (ANDERSON, 1985, p. 30-56). Antes de partirmos para uma análise mais detalhada, seria interessante explicitar os critérios metodológicos⁵ que determinaram a seleção do material:

1. Da mesma forma que a grande maioria dos autores antigos gregos estava situada no espaço urbano e, por isso, acabou por privilegiá-lo em suas narrativas, também os pintores de vasos, os oleiros, as oficinas, os fornos para cocção dos vasos e as várias dependências, inclusive as lojas para a comercialização desses produtos, estavam localizados no espaço urbano, particularmente no bairro do Cerâmico. Isto implica que se deve ter o mesmo cuidado no momento de extrair informações sobre o espaço rural nas pinturas dos vasos áticos de figuras negras e vermelhas, já que os pintores olhavam a *khóra* (espaço rural) a partir de valores e de critérios citadinos;
2. A metodologia de trabalho está baseada no trabalho de Malagardis (1988). Foi essa autora quem estabeleceu a quase totalidade dos temas rurais presentes nos vasos áticos. Tomando por base o seu artigo,

foi possível empreender um levantamento da cerâmica ática de figuras negras e vermelhas em todos os volumes do *Corpus Vasorum Antiquorum* e, paralelamente, em um vasto acervo bibliográfico que tivesse utilizado cenas de vasos áticos relacionadas com o mundo rural. Esta tarefa proporcionou a identificação de novos temas na cerâmica ática de figuras negras e vermelhas;

3. A fim de evitar qualquer tipo de embaraço no uso das informações, adotamos a denominação proposta por Beazley (1963) para os pintores dos vasos. A principal vantagem, nesta opção, é que esses nomes são aceitos internacionalmente;
4. Algumas cenas retratando o espaço rural podem trazer heróis e/ou deuses. Como observou Schnapp (1997), porém, esta figuração não pode plenamente existir no imaginário senão por seu contrário. Assim, partimos do pressuposto que essas imagens projetam ações reais que perpassavam a *khóra* ateniense; e
5. Por fim, lançamos mão de uma série de indícios presentes nas imagens dos vasos (topografia, vegetação, animais), como forma de ajudar a identificar uma temática como rural.

Ao lançar mão dos dados fornecidos pela documentação textual (**A Caça**, de Xenofonte) e pela cultura material (as cenas contidas nos vasos áticos de figuras negras e vermelhas) sobre a cinegética, três questões básicas se apresentam:

1. Ao comparar essas duas fontes de informação, onde poderia ser localizada a narrativa de Xenofonte: no passado distante, reforçando aí uma característica saudosista do autor, ou na sua época histórica, permitindo que o seu leitor vislumbrasse o seu próprio tempo presente?
2. Teria permanecido estável a forma como as cenas de caça foram concebidas pelos pintores de vasos atenienses entre o século VI e o V a.C.? e
3. Poderia ser assumida uma divergência básica entre as narrativas sobre a cinegética propostas por Xenofonte e pelos pintores de vasos?

O material cerâmico não é a única documentação existente, nem mesmo é a mais utilizada pelos pesquisadores em seus trabalhos sobre a

cinagética. Tal primazia seria ocupada pelo opúsculo de Xenofonte denominado **A Caça**. De fato, ele é o mais explorado nas atuais pesquisas sobre o tema, proporcionando uma outra base de informações sobre essa atividade rural.

Pode-se admitir que a caça era, para Xenofonte, uma atividade desenvolvida basicamente a pé (ANDERSON, 1961, p. 100; FOX, 1996, p. 136). Não pode passar despercebido este elemento, já que se constata aí uma uniformidade de opiniões entre o argumento de Xenofonte e a narrativa das imagens relacionadas à cinagética nos vasos áticos.

Deve-se ter em mente, de imediato, que o enunciado imagético apresenta uma gramática e uma sintaxe diferentes das dos textos antigos. Partindo desse argumento inicial, analisar-se-á, em separado e de forma abreviada, cada um dos documentos citados acima, começando pela referida obra de Xenofonte, e passando, posteriormente, para os vasos áticos com imagens associadas à cinagética.

O livro de Xenofonte não deve ser visto como um tratado pormenorizado sobre a caça. Tudo indica que não apenas ele, como também o seu público alvo, em termos práticos, deveriam conhecê-la bem. Assim sendo, o objetivo do texto não era o de estabelecer uma análise aprofundada do caçador, das técnicas, dos animais e dos equipamentos utilizados na caça. Xenofonte (**A Caça** 1.1-17) estava mais interessado em demonstrar que ela tinha um triplo aspecto positivo para a sociedade:

1. Sendo uma invenção divina, ela só poderia levar os homens para o caminho da perfeição. Vários heróis haviam conseguido, por meio dela, alcançar fama entre todos os helenos e foram honrados pelos deuses ainda em vida. O autor (**A Caça** 1.18-2.1) aconselha os jovens aristocratas a não a desprezarem. Cultivava-se, entre os membros da aristocracia, o princípio de que a caça deveria aparecer bem cedo na vida do jovem (PLATÃO. **Alcibíades** 121e);
2. A cinagética torna os homens mais virtuosos (XENOFONTE. **A Caça** 1.5, 12.18) e aptos para a guerra (XENOFONTE. **A Caça** 12.8-9, 11,15). Assim sendo, todo aquele que trilha esse caminho encontra a saúde do corpo, aperfeiçoa a vista e a audição, retarda a velhice e, acima de tudo, educa-se para a defesa da sua *pólis*, tornando-se um bom soldado (XENOFONTE. **A Caça** 12.2-5); e

3. A caça constitui não apenas uma forte barreira moral contra o avanço das idéias sofistas entre a juventude (rica) ateniense (XENOFONTE. *A Caça* 13.1-18), como também estabelece uma linha demarcatória entre oligarcas e oponentes ideológicos advindos de outros estratos sociais (MOURA, 2000, p. 68-71).

Essa atividade, representando uma das bases da educação tradicional, teria a capacidade de reintroduzir os jovens aos verdadeiros valores políades. Xenofonte acaba compartilhando, com relação aos sofistas, um tipo de crítica muito próximo daquela apresentada por Aristófanes e Platão.⁶ O seu objetivo, no momento em que escreveu uma obra sobre a cinegética, portanto, não era o de estabelecer um tratado sobre essa atividade, e sim o de constatar que, por meio dela, a juventude aristocrática poderia ter uma educação diferente e melhor do que aquela oferecida aos demais estratos sociais atenienses. O fato de Xenofonte deixar de apresentar informações mais detalhadas sobre a caracterização do caçador e dos equipamentos utilizados na caçada, neste sentido, não constitui nenhum absurdo na referida obra. Como foi observado, não era este o objetivo do seu opúsculo.

Os pintores dos vasos áticos de figuras negras e vermelhas, diferentemente de Xenofonte, não conheciam a caça em termos práticos. Não apenas os seus espaços de ação eram incompatíveis com o desenvolvimento dessa atividade, tendo em vista que as suas oficinas estavam majoritariamente instaladas no espaço urbano,⁷ como também os seus estatutos sociais os alijavam de participar dessa ação, visto que uma parte significativa dos pintores era estrangeira de origem escrava (SARIAN, 1993, p. 112-115; WILLIAMS, 1984, p. 97). Mesmo aqueles pintores de estatuto livre, fossem eles cidadãos ou metecos, não deveriam ter dinheiro e tempo de lazer necessários para participar das caçadas. As informações que eles dispunham sobre a caça eram, provavelmente, oriundas de relatos míticos, de conversas com pessoas e (ou) clientes que haviam participado de alguma caçada, assim como das suas próprias experiências, já que certamente eles teriam visto cidadãos vestidos como caçadores, com os seus equipamentos, partindo ou chegando de uma caçada. Os pintores, de posse dessas informações e lançando mão, como modelo para caçadores, dos corpos nus dos atletas nos ginásios (ANDERSON, 1985, p. 34), seriam capazes de construir as cenas de caça, desde o momento em que o caçador partia da sua casa, passando pela reunião com o grupo de amigos que iria participar des-

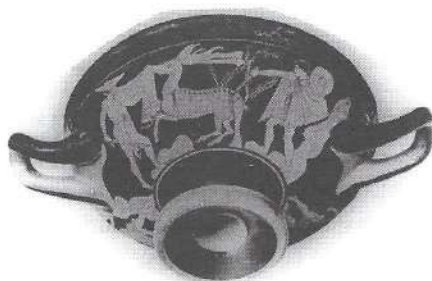
sa empreitada, até o seu envolvimento direto, tanto individual quanto grupal, no enfrentamento dos animais caçados. A necessidade de compor a cena, em cada uma dessas situações, exigiria a inclusão do caçador nu (ou vestido) com parte do (ou com todo o) seu equipamento. Essas representações, ao mesmo tempo que fornecem um grande conjunto de informações sobre o universo da caça, estão muitas vezes associadas às idealizações propostas pelos pintores ou pelos próprios clientes, através dos seus pedidos.⁸ Essa questão pode ser plenamente observada em cenas envolvendo dois tipos de repertórios: **a)** O caçador partindo sozinho, com seu cão de caça, levando poucos equipamentos para a caçada (**Vaso 1**); **b)** Caçadores enfrentando apenas com a espada um cervo e um javali (**Vaso 2**); e **c)** Caçador retornando da caça sozinho⁹ (**Vaso 3**).

Vaso 1



Lécito ático de figuras vermelhas. **Acer-**vo: Boston, Museum of Fine Arts (inv.: 13.198). **Proveniência:** Gela. **Autoria:** The Pan Painter. **Data:** 470-460 a.C. **Bibliografia:** BEAZLEY, 1963, p. 557, 113; BEAZLEY, 1918, p. 114-115, fig.71; BEAZLEY, 1931, p. 16, pl. 24, 1; CASKEY, D.;BEAZLEY, 1931-1963, v. II, p. 54-55, fig. 97; BOARDMAN, 1991, p. 179-181, 193, fig. 347; SCHNAPP, 1997, p. 428 (n. 501).

Vaso 2



Taça ática de figuras vermelhas. **Acer-**vo: Copenhague, Musée National (inv.: 6327). **Proveniência:** Santa Maria di Capua. **Autoria:** The Dokimasia Painter. **Data:** 485-475 a.C. **Bibliografia:** BEAZLEY, 1963, p. 413, 16; *CORPUS VASORUM ANTIQUORUM*, 1928, pl. 143, figs. 1a-1c; SCHNAPP, 1997, p. 361 (n. 411) e 367 (n. 418).



Vaso 3

Lécito ático de figuras vermelhas. Acervo: Atenas, National Museum (inv. 3036). **Bibliografia:** BÉRARD e VERNANT, 1984, p. 56, fig. 85; SCHNAPP, 1997, p. 324 (n. 317).

Percebe-se uma nítida preocupação do pintor, nesses casos, em apresentar o caçador como senhor de si mesmo, dotado de um equilíbrio, de uma força e de uma virilidade próprias dos *kaloi k'agathoi* ou mesmo, quem sabe, dos heróis ou dos deuses.

Verifica-se, portanto, que diferentemente de Xenofonte, os pintores da cerâmica ática de figuras negras e vermelhas não teriam um conhecimento prático da caça. Através das suas fontes de informações, no entanto, eles seriam capazes de proporcionar um conjunto enorme de dados referentes ao caçador, às técnicas, aos animais e aos equipamentos utilizados durante a caçada. Tudo isto sugere que os dados fornecidos por Xenofonte e pelos pintores dos vasos não seriam incompatíveis entre si, mas complementares.

Como forma de verificar a viabilidade dessa hipótese, ela será testada. Para tanto, serão adicionados novos dados na argumentação.

Admitindo que imagens e textos são enunciados discursivos – deve-se ter em mente a necessidade de um tratamento metodológico¹⁰ adequado, a fim de poder cruzar as informações advindas da imagem e do texto –, é possível estabelecer comparações não apenas entre o próprio repertório imagético relacionado com o universo da caça, como também aprofundar ainda mais as relações presentes entre esse tipo de imagem e a referida obra de Xenofonte.

Com relação às grandes feras apontadas por Xenofonte (*A Caça* 11.1),¹¹ verifica-se um total de seis imagens de caça à pantera na cerâmica ática de figuras negras (*Vaso 4*).



Vaso 4

Bol ática de figuras negras. **Acervo:** Viena, Kunsthistorisches Museum (inv.: 4690). **Data:** fim do século VI a.C. **Bibliografia:** SCHNAPP, 1997, p. 262 (n. 218).

Leão, lince, leopardo e urso, todos eles mencionados pelo referido autor, nunca aparecem como objeto de caça no repertório imagético dos vasos do período arcaico. Por outro lado, não há registro de qualquer imagem de caçador caçando um grande felino ou um urso na cerâmica ática de figuras vermelhas. O baixíssimo número de representações de caça às grandes feras nos vasos atenienses – todas as cenas são relativas ao século VI a.C., estando situadas entre 580 e 500 a.C. – pode ter como explicação não apenas o fato de nenhum desses animais integrar a fauna ateniense, no particular, e a grega, no geral, como também o total desinteresse, se é que esses animais eram conhecidos, da imensa maioria dos caçadores áticos e dos pintores de vasos atenienses. Há dois argumentos que não devem ser desconsiderados aqui:

1. Xenofonte, ao mencionar esses animais, deixa claro aos seus leitores um conhecimento muito acima do que eles próprios seriam capazes de possuir. Nota-se que o autor (*A Caça* 11, 2-4) procura condensar os vários métodos utilizados para caçar essas feras, muito mais como forma de dizer que ele os conhece do que reconhecer qualquer validade prática para esse tipo de informação, pelo menos sob o ponto de vista do animal caçado pela maioria dos seus leitores. Pode-se dizer, em poucas palavras, que a caça às grandes feras traz um componente altamente exótico, com pouca ou nenhuma relação com o cotidiano grego; e
2. Isto não significa dizer que Xenofonte e os seus leitores não considerassem a cinegética ateniense perigosa. Ambos, como amantes da caça, tinham clareza que tal atividade expunha o caçador ao perigo.¹² Como observou Cloché (1931, p. 24), a sua discussão sobre a caça ao javali, que era um animal que integrava a paisagem rural ática, é mais do que suficiente para reforçar tal argumento.

O interesse que Xenofonte nutre pela caça não está deslocado das opções feitas pelos consumidores de vasos áticos de figuras negras e vermelhas com temática rural. Dos 360 vasos utilizados como suportes nesse variado repertório imagético, 239 estão relacionados com cenas de caça, o que equivale a dizer 66,4% de todo o suporte cerâmico, com um total de 272 imagens distribuídas por onze temas:

TEMA	FIGURAS NEGRAS	FIGURAS VERMELHAS	TOTAL
Caça ao Javali	61	22	83 (30,74%)
Caça ao Cervo	61	14	75 (27,78%)
Caça a Lebre	36	9	45 (16,67%)
Caçador	13	20	33 (12,22%)
Caça a Raposa	9	3	12 (4,44%)
Caça a Pantera	6	---	6 (2,22%)
Leão Caçando	5	---	5 (1,85%)
Pantera Caçando	---	5	5 (1,85%)
Caça aos Pássaros	2	3	5 (1,85%)
Caça ao Carneiro	2	---	2 (0,74%)
Caça ao Touro	1	---	1 (0,37%)
TOTAL	196	76	272

Verifica-se, sob o ponto de vista do público consumidor dos vasos áticos associados à cinegética, diferentemente do que poderia sugerir a leitura do referido opúsculo de Xenofonte, um interesse maior por cenas relacionadas às caças ao javali e ao cervo, já que ambos os animais apresentam consideráveis taxas de risco ao caçador – um, por causa das suas potentes presas, poderia feri-lo mortalmente; o outro, devido às galhadas, poderia causar-lhe sérios estragos. Tais riscos, quando associados à *andreaia* do cidadão, ajudariam a explicar o porquê de 58,52% das imagens estarem relacionadas às duas referidas temáticas. A caça à lebre, por outro lado, apresenta um número pequeno de imagens (16,67%), se comparada com os dois itens anteriores.

De posse dessas novas informações, pode-se retornar aos três tópicos contidos logo no início deste trabalho, os quais serviram como fios condutores de toda esta argumentação:

1) Dos dados advindos da documentação textual e da cultura material, onde poderia ser localizada a narrativa de Xenofonte sobre a caça: no passado distante, reforçando aí uma característica saudosista do autor, ou na sua época histórica, permitindo que o seu leitor vislumbrasse o seu próprio tempo presente?

Convém observar, de imediato, quatro aspectos com relação aos pintores de vasos áticos de figuras negras e vermelhas: **a)** há mais referências sobre a caça como esporte de homens ricos do que como complemento alimentar das populações pobres, em particular, daquelas campesinas; **b)** deve-se ter em mente que ao se enfatizar, desde o início, a relação caça / esporte, os pintores de vasos remeteram à cinegética e ao universo oligárquico; **c)** esta vinculação ajuda a explicar, senão no todo, pelo menos em grande parte o porquê de uma diminuição significativa desta temática na documentação ao longo do período clássico, em especial, a partir da segunda metade do século V a.C., com a chamada democracia radical; e **d)** as imagens de caça contidas nos vasos áticos de figuras negras e vermelhas enfatizam mais a *andréia* do que a caçada em si, muito embora deva ser ressaltado que, por meio dessas cenas, pode-se compreender melhor a cinegética praticada pelos antigos gregos.

O conservadorismo de Xenofonte parece também caminhar nesta mesma direção. Ele pensa a cinegética como estando associada aos *kalot k'agathóv*. É por isto que ele ataca (A Caça 12) a educação sofista que leva o jovem (rico) a se afastar da caça e não a forma como ela é praticada no seu tempo.

2) A forma de conceber as cenas de caça entre os pintores áticos de figuras negras e os de figuras vermelhas permaneceu estável, formando uma unidade passível de ser identificada a partir de esquemas iconográficos homogêneos?

Muito embora tenham existido algumas variações no tema da caça entre uma técnica e outra,¹³ a maneira de apresentar a cinegética nos vasos praticamente permaneceu estável entre o século VI e IV a.C. Implica dizer, é possível o pesquisador estabelecer esquemas iconográficos homogêneos, como forma de contrapor-los às narrativas textuais.

3) Poderia ser assumida uma divergência básica entre as narrativas sobre a cinegética propostas por Xenofonte e pelos pintores de vasos?

Não deixa de ser curioso notar, antes de responder à questão, o fato de Xenofonte exortar os perigos da cinegética e, ao mesmo tempo, como chamou a atenção Delebecque (1973, p. 22-23), passar a maior parte do seu opúsculo enfocando a caçada dos animais menos perigosos:

NOME DO ANIMAL	ESPAÇO CONSUMIDO NA ARGUMENTAÇÃO SOBRE A CAÇA DE ANIMAIS
Lebre	71,5%
Javali	16%
Cervo	11%
Leão, Leopardo, Lince, Panteras e Ursos	1,5%

Essa característica pode ser explicada, como argumentou Anderson (1985, p. 48), pelo fato de, no século IV a.C., caçar-se muito mais lebre (ver **Vaso 5** – para a sua descrição, ver ficha 5 no catálogo) do que javali ou cervo. Essa escolha não deve ser entendida como uma opção feita pelo caçador, mas, talvez, decorrência de uma possível diminuição do javali e do cervo na fauna helênica.

Vaso 5



Kýathos ático de figuras vermelhas. **Acervo:** Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (inv.: A 2323). **Autoria:** The Oinophile Painter. **Data:** final do arcaísmo. **Bibliografia:** BEAZLEY, 1963, p. 333, 2; *CORPUS VASORUM ANTIQVORVM*, 1937, pl. 20, 1; BÉRARD e VERNANT, 1984, p. 82, fig. 120; SCHNAPP, 1997, p. 345 (364a, 364b, 364c).

Como foi observado ao longo do trabalho, se há um flagrante descompasso entre os dados advindos do opúsculo denominado **A Caça**, de Xenofonte, e as informações contidas nas imagens dos vasos áticos de figuras negras e vermelhas, tal desarmonia não deve ser entendida como leituras incompatíveis entre si, mas complementares. Xenofonte produz a sua obra a partir de uma experiência concreta – ele é um caçador. Os pintores de vasos áticos estabelecem as suas imagens a partir do que eles vêem (caçadores partindo ou retornando da caça); dos relatos que eles conhecem

(sejam eles mitológicos ou fornecidos pelos amantes da cinegética); e das encomendas que eles recebem (elas podem inclusive determinar o tipo de tema e a forma como ele deve ser trabalhado) – em suma, diferentemente de Xenofonte, os pintores de vasos não são caçadores.

Elite e cinegética: representação nos mosaicos baixo-imperiais da África Romana

A África do Norte oferece uma rica coleção de mosaicos exposta tanto nos museus quanto nas ruínas de suas cidades. Centenas de pavimentos têm sido descobertos desde o século XIX e a busca por novos exemplares continua. Os mosaicos apresentam uma gama muito variada de temas (simples, geométrico, floral e/ou figurativo) e cores (bicromático ou policromático). A abundância e a variedade de pedras norte-africanas favoreceram o desenvolvimento da confecção dos mosaicos na região. Desde o período púnico, já havia uma tradição neste campo. Com o domínio romano, houve sua interrupção, embora subsistisse em algumas cidades púnicas. Por volta do final do século I e do início do II, mosaístas criavam mosaicos geométricos em preto e branco com padrões muito simples, semelhantes aos italianos do mesmo período, relegando suas próprias tradições. Durante a segunda metade do século II e o início do III, quando as cidades norte-africanas passaram por um período de prosperidade econômica, as suas oficinas se dissociaram dos cânones dos mosaicos italianos e estabeleceram seu próprio estilo com a gradual introdução da policromia nas bordas e da integração de elementos florais e geométricos. Cada região desenvolveu um estilo (MANSOUR, 1994, p. 46-59); assim, enquanto a África Proconsular caracterizou-se por motivos florais, Bisacena produziu motivos figurativos, seguindo a tradição helenística, com cenas idílicas, mitológicas e inspiradas na vida econômica e social, em especial da elite. A representação do cotidiano oscilou entre o realismo, a caricatura e alguma idealização, recorrendo em certas ocasiões ao uso de cenas mitológicas. O estilo africano chegou a sua maturidade no século III. O trabalho dos mosaístas norte-africanos era muito apreciado, sendo disseminado em outras partes do Império, como Sicília (CARANDINI, 1967, p. 93-120), Sardenha, Roma e Península Ibérica. Os mosaicos foram realizados pelas oficinas especializadas localizadas da região costeira de Cartago a Tanger, que produziam uma grande quantidade de mosaicos policromáticos, geo-

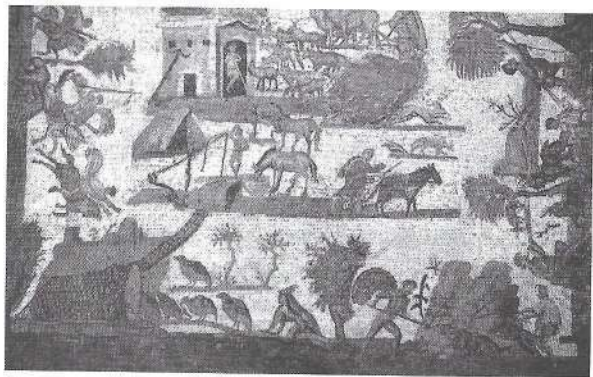
métricos, florais e figurativos. Os mosaicos da África do Norte, por sua qualidade e quantidade, constituem-se em importantes suportes de informação deste período (KHADER, 1987, p. 132-135; PICARD, 1994, p. 16-54; FRADIER, 1997, p. 9-20; LING, 1998, p. 77-97; DUNBABIN, 1999, p. 101-129; KHADER, BALANDA e URIBE ECHEVERRÍA, 2003; BLANCHARD-LEMÉE, 1996; PICARD, BLANCHARD-LEMÉE, BOUCHENAKI, REBUFFAT e VITA, 2000, p. 68-74; TROMBETTA, 2004, p. 13-33).

Os mosaicos eram utilizados na decoração de obras públicas e das ricas residências (*domus*) da elite.¹⁴ Segundo Veyne (1990, p. 30), a arquitetura privada da elite, cristalizada na *domus*, é uma das criações mais belas da arte grega e romana. Um dos elementos decorativos mais admirados eram os mosaicos de cores vivas nos chãos, nas paredes e nos tetos. Esses mosaicos não trouxeram apenas leveza às *domus* da elite local, decorando aposentos como se fossem afrescos e tapetes, como também revelaram os prazeres aristocráticos, cujas repercussões sociais e políticas eram relevantes para a compreensão da cosmovisão daquele grupo. A caça era um tema decorativo muito recorrente nos mosaicos da África Romana durante o Baixo Império (ENNAÏFER, 1996, p. 178-185), o que comprova a sua importância e valorização para aquela sociedade.

Desde os tempos pré-históricos, a África era conhecida como terra de caçadores. A região era famosa pela riqueza de sua fauna, tanto de grande porte quanto de pequeno. No mosaico “Orfeu encantando os animais”,¹⁵ aparecem leão, pantera, javali, antílope, veado, onagro, lebre, serpente, chagal e diversas aves, ao lado de animais de outras regiões, como a tartaruga, o porco-espinho e o lagarto. Em outro mosaico, pertencente à Casa de *Protomai*, aparecem medalhões com 21 animais.¹⁶ No mosaico “África”, encontrado na *villa* siciliana da *Piazza Armerina*,¹⁷ a região é representada por uma mulher ricamente adornada e cercada por animais. Além disso, havia outras condições para o desenvolvimento de uma vigorosa cultura de caça: uma longa tradição devotada a melhorar as linhagens de cavalos barbos¹⁸ (ver **Mosaico 1**: lateral esquerda; **Mosaico 2**: faixa central; **Mosaico 3**: faixas superior e inferior), típicos da região; e excelentes cães de caça, tais como o *sloughi* (tipo galgo),¹⁹ indispensáveis para uma cavalgada de caçada (ver **Mosaico 1**: parte direita da lateral inferior; **Mosaico 2**: faixa central; **Mosaico 3**: faixas central e inferior). Frequentemente, os cavalos e os cães eram nomeados nos mosaicos.²⁰

Mosaico 1

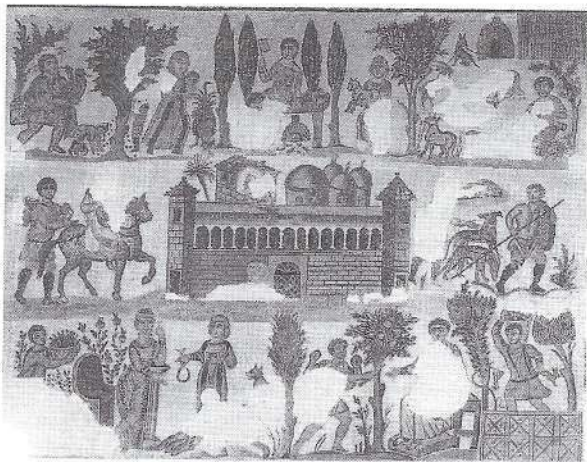
Mosaico de pavimento com tesselas policromáticas em fundo branco. **Proveniência:** Parte central (*impluvium*) do *atrium* do lado oeste do pórtico da *villa dos Laberii* (conhecida também por “Casa de Icário”; construção datada de meados do século II) em *Uthina* (atual Oudna, na



Tunísia). **Acervo:** Museu do Bardo. **Autoria:** Desconhecida. **Data:** Século III. **Dimensões:** 3,9m X 2,7m. **Bibliografia:** WHITE, 1979, fig. 19; BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 174-175; FANTAR, 1994, p. 38-40; LING, 1998, p. 79, 92-93; BUSTAMANTE, 2002, p. 328-358.

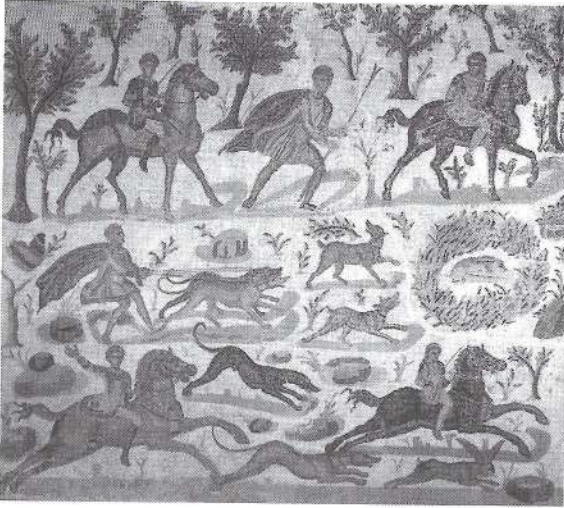
Mosaico 2

Mosaico de pavimento com tesselas policromáticas em fundo branco. **Proveniência:** Grande sala de recepção (*exedra*) em absíde de uma residência urbana (Casa do *Dominus Iulius*) a aproximadamente 200m norte da antiga catedral de Cartago (perto de Túnis, capital da Tunísia). **Acervo:** Museu do Bardo.



Autoria: Desconhecida. **Data:** Fins do século IV e início do V. **Dimensões:** 4,5m X 5,5m. **Bibliografia:** MERLIN, 1921, p. 95-114; DUNBABIN, 1978, p. 119-121, pl. 109; VEYNE, 1981, p. 248-252; DUVAL, 1986, p. 163-174; THÉBERT, 1990, p. 386; FANTAR, 1994, p. 108-112 e 140-143; BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 174-178; FRADIER, 1997, p. 48-49, 51-53; LING, 1998, p. 93; DUNBABIN, 1999, p. 118-119, fig. 122; BUSTAMANTE, 2002, p. 328-358.

Mosaico 3

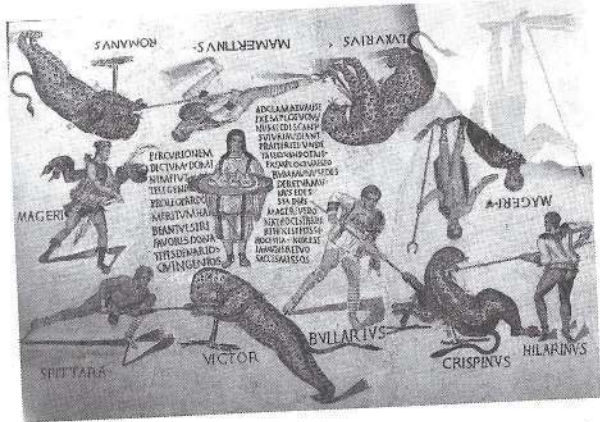


Mosaico de pavimento com tesselas policromáticas em fundo branco. **Proveniência:** Residência em *Thysdrus* (El Djem, na Tunfisia). **Data:** Fins do século III. **Dimensões:** 3,25m X 3,7m. **Acervo:** Museu do Bardo. **Bibliografia:** BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 181, fig. 130. **Bibliografia:** YACOUB, 1993, p. 137 e 208, fig. 102; FANTAR, 1994, p. 168-169; BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 181, fig. 130; FRADIER, 1997, p. 98.

Há diversos tipos de caça:²¹ enfrentamento direto com fera de grande porte para deleite aristocrático (**Mosaico 1:** lateral esquerda); caça de animal de pequeno porte para defesa das plantações para os camponeses e fornecimento de apreciáveis recursos para a alimentação tanto da população rural quanto da elite (**Mosaico 1:** parte esquerda da lateral inferior e parte de cima da lateral esquerda); expedições de caça de animais em grande quantidade e variedade para os espetáculos no anfiteatro;²² as próprias caçadas na arena (*uenationes*), que faziam o público partilhar das emoções da captura, o que era muito apreciado pela população e motivo de cuidados por parte das autoridades e das elites locais, que subvencionavam este tipo de espetáculo, como foi o caso de *Magerius*, que comissionou um mosaico, no qual deixou registrada sua generosa benemerência por escrito e em imagem ao patrocinar uma *uenatio* envolvendo quatro *uenatores* contra quatro leopardos (ver **Mosaico 4**).

Mosaico 4

Mosaico de pavimento com tesselas policromáticas em fundo branco. Proveniência: Cômmodo de uma residência romana em Smirat (atual Amira, Tunísia), perto de Moknine, na região das antigas *Hadrumentum* (Sousse) e *Thysdrus* (El Djem). Acervo: Museu Arqueológico de Sousse. Autoria: Desconhecida. Data: Meados do século III.



Dimensões: 4,2m X 2,2m. **Bibliografia:** BESCHAOUCH, 1966, p. 134-157 e 1986 (1987), p. 677-680; DUNBABIN, 1978, p. 67-69, pls. 52-53; BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 209, 214 e 216; FANTAR, 1994, p. 159-161; LING, 1998, p. 87-88; DUNBABIN, 1999, p. 117, 119 e 319; HUSKINSON, 2000, p. 119; BUSTAMANTE, 2005, p. 169-178.

Tem-se um quadro bastante diversificado e rico de informações sobre a caça, que propicia diversas leituras sobre essa atividade. O desenrolar da caça aristocrática seguia um plano costumeiro: homenagem às divindades, que era recomendada no século II pelo historiador Arriano (*Cinegética* XXXIV *Apud* AYMARD, 1951) de modo a assegurar bons resultados;²³ a partida do grupo de caça; cenas de perseguição; a tomada da presa; e, finalmente, o retorno.²⁴ Um recurso, desenvolvido pelos mosaístas norte-africanos, para mostrar esta seqüência temporal foi a divisão em níveis sucessivos, como no **Mosaico 3**, em que aparece a partida para a caçada, os cães cercando a lebre em uma moita e a perseguição a cavalo e com os cães atrás da lebre.²⁵ Costumava-se também representar os senhores a cavalo (**Mosaicos 1, 2 e 3**). No **Mosaico 1** (lateral esquerda), há uma cena emprestada do repertório clássico, quando o senhor em seu cavalo, junto com dois companheiros, ataca uma leoa que já havia sido ferida; ele está se preparando para matá-la com sua lança. Frequentemente, o senhor a cavalo estava cercado de suas matilhas e de empregados, que serviam de guias (ver **Mosaico 2**: faixa central e **Mosaico 3**: faixa superior). A caça com falcão foi introduzida na África Romana durante o Baixo Império.²⁶ Os mais humildes, como os

camponeses, simplesmente capturavam as perdizes em uma armadilha, como no **Mosaico 1** (parte esquerda da lateral inferior), no qual um camponês, escondido sob uma pele de bode, está aguardando que uma perdiz entre em uma armadilha para fechar o tampo desta, ou pequenas aves, colocando uma linha de visgo nos galhos das árvores (**Mosaico 1**: parte superior da lateral direita). Evidencia-se que, a partir do século III, havia o interesse da elite em comissionar trabalhos em mosaicos que ilustrassem atividades diárias de seus domínios e uma delas era a caça de pássaros e animais de pequeno porte, que abastecia a mesa tanto do proprietário quanto do camponês.

Os grandes proprietários eram apaixonados por tudo que tivesse a ver com cavalgar e se entregavam à atividade da caça com prazer; era a atividade dos deuses e heróis, muito antes que se tornasse a dos príncipes e imperadores. No **Mosaico 1** (parte direita da lateral inferior), há uma referência à caçada do javali de *Cálidon* por Meleagro.²⁷ Para sua inspiração, o mosaísta apelou para a mitologia ao mostrar o combate entre um homem, vestindo apenas uma clâmide (sua nudez era indicativo de que o personagem não pertencia à esfera humana, distintamente dos outros personagens do mesmo mosaico), e o javali. Colocadas à disposição dos mosaístas, as narrativas míticas lhes serviam de modelos. A recorrência ao herói parecia se revestir de uma dupla dimensão: cultural e simbólica. Esta prática indicava que o comanditário do mosaico quer se mostrar imbuído de uma cultura clássica e desejava se assimilar ao herói. Assim, pela caça ao javali, exaltava sua força física, sua coragem e seu dom de caçador, capaz de dominar as feras. A cavalo, perseguiram o felino, como nas expedições de caça do tipo imperial, ou derrubavam o javali em um confronto direto, digno das cenas heróicas; o senhor do domínio se apresentava como verdadeiro *dominus, dominator*. Pelo recurso ao herói da mitologia e pela presença de suas imagens, procurava-se exaltar suas virtudes, seu poderio e seu carisma. Também desejava poder se beneficiar de uma parcela do triunfo de um herói grego, um tipo de seiva nutritiva que reconfortava e assegurava. Era igualmente uma maneira de se aparentar, de se situar e de se identificar. A imagem desvelava a cultura; era enobrecedor se identificar, se lembrar da “sua memória” e se colocar ao lado daqueles que podiam e sabiam se lembrar: reconheciam-se apenas aqueles que tinham uma história e que sabiam contá-la para seduzir e se fazer admitir.

A julgar pelos mosaicos norte-africanos, a caça ocupava um lugar considerável na vida e no lazer da elite. O bispo Agostinho (354-430), em **Contra acadêmicos** I, 2, descreveu a vida de um de seus membros: “*Tu passavas a vida, Romiano, em moradias esplêndidas, banhando-te voluptuosamente, em caças, em jogos, em festins*”. É a mesma descrição expressa sucintamente em uma inscrição encontrada em *Thamugadi*: “*Caça, banhar-se, brincar e rir: eis a vida*” (CAGNAT, 1912, p. 70). Era essa idilicamente a vida da elite, aquela que deixou mais registros de si mesma, cuja fortuna se afirmava nos magníficos mosaicos domésticos. Nestes, apareciam grandes casas de campo: *villa* de dois andares (ver **Mosaico 2**), rodeadas de cavalariças, tanques de peixes e bosques, onde seus proprietários, vestidos com trajes próprios, caçavam a cavalo acompanhados de empregados e cães de caça (ver **Mosaicos 2 e 3**). Uma visão menos ascética da caçada foi dada por Agostinho no **Sermão LXX, 2**:

(...) sem se preocuparem com o frio e o calor, barrancos ou torrentes, feridas nas pernas ou mordidas, comendo miseravelmente e bebendo água muita suja. E tudo isto para receber um javali ou um cervo que alegra mais o coração do caçador quando vê o animal exposto, que propriamente pelo seu paladar quando o servem assado à mesa.

Para o bispo católico, a paixão pela caça era incompreensível e motivo de repreensão. Essa atividade ocorria no espaço do selvagem, à margem do mundo civilizado, como ressalta a composição figurativa do **Mosaico 1**. Este, na sua parte central, apresenta atividades agropastoris: animais voltando para o estábulo; homem com uma charrua atrelada a uma parrelha de bois; uma canga encostada no estábulo; muare bebendo água retirada por uma bomba de alavanca; um arado perto do poço; um burro carregado de sacos de cereais. Sem dúvida, trata-se de uma faina rural, em que a própria escolha do lugar de sua representação no mosaico, ou seja, no centro, indica não apenas a importância desta atividade, como também uma divisão espacial privilegiando a atividade humana: através da técnica e do conhecimento, o homem com a agricultura e a pecuária domina a natureza, subjulgando-a em seu favor. Contrariamente, a atividade da caça encontra-se nas laterais do **Mosaico 1**, nas suas bordas, no espaço externo, da natureza, do selvagem.

Rica em simbolismos (Ver SCHNAPP, 1979, p. 36-59), a caçada de animais pelos homens foi considerada pelos filósofos gregos Platão (**Protágoras** 322 b) e Isócrates (**Panatenaico** 163) como a garantia da identidade humana, fundadora da política e da vida dos homens em sociedade, permitindo-lhes livrar-se da bestialidade do mundo selvagem. Por outro lado, havia também o caráter de domínio e autoridade. No **Mosaico 2**, a autoridade senhorial aparecia na principal faixa de registro da peça, a central: o senhor a cavalo, escoltado, saindo de sua suntuosa residência para caçar. O senhor assegurava a ordem necessária à sua propriedade para que as atividades transcorressem normalmente. A concepção decorativa da temática da caça exaltava o poder do senhor e lhe permitia assumir suas funções sociais dentro de um marco de prestígio. O senhor se distingue pela vestimenta²⁸ e por estar a cavalo. A roupa era uma forma de distinção social (AGOSTINHO. **Sobre a Doutrina Cristã II**, 25). Escoltam o senhor seus colonos, que portam a rede e a lança, cuidam dos galgos, dispõem armadilhas (responsabilidade dos empregados, pois este tipo de caça era considerado indigno do aristocrata que enfrentava a fera sem subterfúgios) e arrancam as peles dos animais caçados. O tipo de animal e a forma de caçá-lo eram também sinais da superioridade do senhor. Platão (**As Leis** VII, 823 e, 6-7; VII 824 a, 15-17) já condenava a caçada noturna de pássaros que empregava armadilhas (como no **Mosaico 1**: parte superior da lateral direita), não lhe reconhecendo valor educativo nem virtude cívica; considerava-a pouco digna de um homem livre. Esse tipo de caça pequena e realizada pelos colonos aparece também no referido **Mosaico 2** em dois momentos: na faixa superior, quando o colono leva os patos à senhora (atividade de verão) e, na faixa inferior, quando um outro apresenta duas guias ao seu senhor e um terceiro carrega uma lebre na mão (atividade de outono). Para Veyne (1981, p. 248-252), esse mosaico mostra a autoridade que o proprietário exercia sobre outros; os presentes em espécie dos colonos, considerados como oferendas simbólicas, provavam a riqueza do terratenente e sua entrega era vista como uma cerimônia na qual se manifestava a autoridade social do latifundiário. O tradicional tema dos portadores de oferendas que rendem homenagem a um potentado ou a um deus foi inserido por Grabar (1962, p. 394) no “ciclo dos *latifundia*”, em que proprietários, ao receberem as oferendas de seus dependentes, estavam cumprindo um costume definido e solene de importância social, que se perpetua desde a Antiguidade até a atualidade: era um ato simbólico do

dependente econômico de render homenagem ao latifundiário, oferecendo-lhe as primícias de suas colheitas ou atividades de caça e de pesca. Assim, no **Mosaico 2**, cada homem está representado em sua função social, reafirmando a hierarquia social e a importância da propriedade fundiária.

Desde o Alto Império, predominou na África do Norte a grande propriedade. Tertuliano já o denunciava em **O Testemunho da Alma XXX**: “*Agradáveis domínios substituíram os desertos mais recalcitrantes, campos cultivados invadiram as florestas, rebanhos domésticos colocaram em fuga os animais selvagens.*” Gradativamente, terrenos foram desmatados e transformados em campos de trigo, vinhedos e plantações de árvores frutíferas, sobretudo oliveiras, contendo também a casa do proprietário contornada por uma linha de aldeias, onde viviam os agricultores. Formaram-se imensas explorações agrícolas. Essas propriedades eram fator de riqueza e prestígio social, daí a sua representação nos mosaicos das casas urbanas da elite. Para Precheur-Canonge (1962) e Parrish (1979, p. 281-283), este tipo de mosaico precisa o modo de vida da aristocracia que, durante a primavera e o outono, abandonava suas *domus* urbanas pelas *villae* campestres. Na mesma linha de interpretação, posiciona-se Sarnowski (1978) que, ao analisar a origem de 13 mosaicos,²⁹ evidencia que 11 deles provêm de *domus* urbanas. As imagens deste grupo de mosaicos não se relacionam, portanto, à realidade do ambiente imediato, mas publiciza, nas salas de jantar (*triclinium*) ou de recepção (*exedrae* e *oeci*) destas *domus*, ambientes onde se recebiam os convidados, a *villa* rural do proprietário, fonte de riqueza e prestígio social. Esse aspecto social da arquitetura doméstica não escapava aos antigos: o arquiteto romano Vitrúvio (**Sobre Arquitetura** VI, 8) já atentava para a vinculação existente entre a planta das casas e o *status* social de seu proprietário. O arquiteto romano (VII, 5) ainda recomendava cuidado na adequação da decoração ao tipo de cômodo. Tal premissa era seguida pela elite norte-africana, que colocava as cenas de caça no *triclinium*, refeitório, peça fundamental na sociabilidade da Antiguidade. Esse era o lugar de reunião diária para a família, onde se reforçava a coesão familiar, e, ao mesmo tempo, devido a uma série de convenções próprias impostas pela sociedade, mantinha-se a hierarquia familiar. Era também o lugar onde se homenageavam os hóspedes e se recebiam os amigos, principalmente para ceiar, o que se fazia à tardinha. Nas espaçosas e luxuosas áreas do *triclinium*, o proprietário também afirmava sua posição privilegiada frente à sociedade. O cerimonial da mesa nos banquetes era o momento do anfitrião mos-

trar sua fortuna e apregoar sua imagem para o exterior, tanto pela comida e bebida oferecidas quanto pela decoração da sala, destacando-se aí os mosaicos de caça.

Février (1981, p. 95-101) destaca a função prevista das imagens, qual seja, a decoração concebida para fazer sonhar e reportar ao ócio rural. O autor aponta a relação entre as imagens dos mosaicos e a decoração no mundo helenístico e romano, que expressariam uma sociabilidade condizente com a unidade cultural da Antiguidade Tardia ao buscar manter as tradições e formas clássicas e utilizar um código visual comum com símbolos conhecidos. Duval (1986, p. 163-174) compartilha desta posição de Février. Considera que os mosaicos seguiriam o modelo vindo de fora, imitando os mosaicos nilóticos da época helenística. Reproduzir-se-iam alguns modelos e convenções, tais como perspectiva e detalhes arquitetônicos emprestados de construções do período e atividades caracteristicamente mediterrâneas, como as atividades agrícolas e de caça. Percebe-se alguma nostalgia de uma vida mais natural, campestre, afastada do perímetro urbano. O poder político e econômico manifestou-se através das grandes proporções das residências da elite e, por conseguinte, dos motivos decorativos de seus cômodos, como os mosaicos.

Adotando uma perspectiva política, Thébert (1990, p. 392) considera o mosaico de caça como uma reprodução do modelo imperial (ver AYMARD, 1951, p. 523-558), na medida em que a perícia da caça, em particular a do leão, era uma *virtus* do imperador, uma manifestação do favor divino e uma garantia de prosperidade para o mundo. Ao vencer a força animal, o imperador demonstrava sua potência, inteligência e destreza, elementos distintivos do poder. A caça ao leão seguia o modelo heróico e guerreiro ao oferecer ao governante a ocasião de demonstrar à coletividade sua coragem. Tal concepção ganha um significado ainda mais patente quando se sabe que a caça ao leão era monopólio do imperador até Honório (395-423). Entretanto, o imperador poderia consentir a algum senhor caçar a fera imperial (*CTh* XV, 11, 1; ver AYMARD, 1951, p. 416-419), levantando então a hipótese de que os mosaicos de caça ao leão poderiam retratar a concessão desse privilégio. Por outro lado, a elite norte-africana, ao se retratar em combate com as feras, em especial com o leão, chamaria para si o poder. Assim, nos mosaicos de caça, poderia estar presente a intenção de uma imitação respeitosa do modelo imperial ou a evidência de uma concor-

rência potencial entre o poder do imperador e o da elite local, condizente, pois, com a situação política do Baixo Império, que se caracterizava por uma fragmentação do poder central público e um crescimento dos poderes locais privados. Este tipo de decoração refletiria então que o senhor dentro de seus domínios privativos era como um imperador em menor escala. Assim, a elite norte-africana construiria sua concepção de poder reproduzindo em nível de imagens e ritos cerimoniais, expressos nos mosaicos de caça, o poder imperial.

Conclusão

Na Atenas Clássica, raras são as residências privadas, no campo e na cidade, construídas e dotadas de relevos, pinturas murais, pisos em mosaico, etc. Havia então o que alguns historiadores caracterizam como um ideal de simplicidade do *habitat* privado, de tal modo que objetos como vasos decorados ou metais acabam por ser encontrados pelos arqueólogos em necrópoles e/ou santuários, muito raramente nas residências e geralmente para um período posterior ao século V a.C. Porém, o que nós nos habituamos a ver como simplicidade, não seria, então, melhor compreendido como *inexpressividade*? Como diz Redfield (1992, p. 147-171), havia um ideal de *desaparição* que votava o espaço privado ao silêncio e ao esquecimento. Por outro lado, Sennett (1997) já havia também observado que os monumentos atenienses existiam projetados para fora, não para dentro, de forma que a visibilidade das obras fosse exterior e alcançasse o espaço externo da cidade, não o interior das edificações; caso, por exemplo, do *Parthenon*. À medida que a casa vier assumindo uma função relevante no agenciamento dessas sociabilidades públicas no período helenístico e romano, veremos em seu espaço arquitetônico projetar-se o ideal de *visibilidade* que se aplicava ao urbano.

O fenômeno dos vasos figurados de cerâmica se sobressai um pouco na interpretação geral do referido ideal de *desaparição*. De fato, o que se pode observar nas imagens pintadas nos vasos do período clássico, auge do regime democrático em Atenas, é a ausência do espaço urbano como cenário, por um lado, e a *escolha* por representar espacialmente os espaços domésticos e os espaços rurais (*agros*). Isto significa dizer que, ao nos concentrarmos na relação daquela sociedade com o espaço em suas obras,

em particular sob o aspecto *visual*, perceberemos uma dificuldade muito grande em dar a ver a cidade, aliada à necessidade de se representarem diacriticamente (isto é, de forma não *realista*) os espaços domésticos e o campo. Assim sendo, se as obras arquitetônicas e esculturas promovem uma determinada leitura visual do espaço urbano dirigida para a relação do urbano com a sociabilidade pública dos *cidadãos*, os vasos pintados trabalham no sentido de esconder a cidade e mostrar a casa e o campo, ou seja, tematizar espacialmente a *vida doméstica* e o *status privado* da sociedade ateniense, em um contexto de produção que é, ele próprio, urbano (o bairro do cerâmico situava-se na intercessão entre o centro cívico ateniense e os portos do Pireu e do Falero). Vivendo na cidade, fabricando produtos para um mercado largamente “exportador”, os ceramistas não viram a própria cidade como um espaço cotidianamente vivido ao ar-livre das relações políticas e cidadãs, mas a viram, primeiro, como um espaço fechado de casas, oficinas, lojas e templos, e, depois, como um lugar nostálgico do campo, saudoso do campo e para o qual as atividades agrícolas, com relação ao trabalho, e a caça, com relação ao prestígio de um grupo social, constituíam paradigmas, antes de se constituírem em quadros naturais da vida rural.

Distintamente, os mosaicos de caça na África Romana no Baixo Império coadunaram referências realistas e idealizadas da caça e de outras atividades realizadas no espaço rural. Essas cenas rurais afirmavam o *status* privilegiado da elite, comanditória das obras. A própria natureza do suporte – o mosaico – constitui-se em um vetor para potencializar o seu *status* em diversos momentos: nos gastos de recursos significativos para a decoração dos interiores de suas residências com opulentos pavimentos, evidenciando assim o aumento da importância da esfera do privado, bem como uma maior hierarquização social e o crescimento de seu poder político em detrimento do poder central; na seleção dos temas retratados relacionados a um estilo de vida faustoso condizente com a fortuna da elite e expressando uma unidade cultural do Baixo Império, ao buscar manter as tradições e formas clássicas e utilizar um código visual comum com símbolos conhecidos; e na localização dos mosaicos em ambientes de sua casa, onde ocorriam a sociabilidade visando reforçar a coesão e a hierarquia familiares, e afirmar sua posição privilegiada frente à sociedade, apregoando sua imagem para o exterior. Deve-se destacar que a África Romana, considerada um dos celeiros de Roma, era a mais antiga província ultramarina do Império e

tinha uma rede urbana bastante extensa (em parte herdada dos cartagineses), o que favoreceu a romanização da região, compreendida como um intenso processo de interação nos mais diversos níveis – econômico, social, político e cultural – entre Roma e as diversas sociedades locais sob seu domínio, cujos maiores beneficiários eram a elite tanto romana quanto a provincial.

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 municipais em todo o Império Romano. Como beneficiária da ordem romana, essas adotaram um marco decorativo que lhes servia como elemento de identificação e de integração ao permitir-lhes viver em todas as partes à maneira romana. Assim, manifestavam sua participação na gestão do Império Romano e afirmavam sua posição privilegiada na sociedade local. A homogeneidade social e a cumplicidade política dessas elites foram fatores fundamentais para a perceptível uniformidade dos princípios básicos de sua decoração doméstica. No caso específico, a elite da África Romana, composta de uma aristocracia rural romana ou romanizada, proprietária de extensos domínios explorados por uma massa de trabalhadores compulsórios, integrava-se através de sua economia de exportação (vinho, azeite, trigo, *garum*, cerâmica, animais selvagens...) e da sua crescente atuação na política imperial, principalmente a partir da dinastia dos Severos. Entretanto, não se deve erroneamente pensar em uma reprodução mecânica por parte da elite norte-africana, que adaptou os padrões romanos aos seus interesses, necessidades e condições financeiras. A escolha da temática do mosaico não ficava a critério exclusivo do mosaísta: era o resultado dos interesses e do gosto do cliente, que estava em situação de poder impor. Refletia, portanto, as necessidades da elite daquela sociedade. Através dos mosaicos, é possível inferir o estilo de vida da elite local no Baixo Império e desvelar a imagem que esta elite tinha de si própria. O surgimento de temáticas de caça neste período estava condizente com as transformações sociais que marcaram o Baixo Império. A concepção decorativa da temática da caça exaltava o poder do senhor e lhe permitia assumir suas funções sociais dentro de um marco de prestígio.

Documentação escrita

- AGUSTÍN. *Contra Académicos*. In: AGUSTÍN. **Obras completas de San Agustín**. v. 3: Escritos filosóficos. ed. bilíngüe. Madrid: La Editorial Católica, 1948. (Biblioteca de Autores Cristianos)
- AGUSTÍN. *La doctrina cristiana*. In: AGUSTÍN. **Obras completas de San Agustín**. v. 15: Escritos bíblicos (1º.) ed. bilíngüe. Madrid: La Editorial Católica, 1953. (Biblioteca de Autores Cristianos)
- AGUSTÍN. *Sermones*. In: AGUSTÍN. **Obras completas de San Agustín**. v. 8: (2º.) 50-116. ed. bilíngüe. Madrid: La Editorial Católica, 1960. (Biblioteca de Autores Cristianos)
- ANACREONTE. **Odes de Anacreonte**. 4. ed. Trad. A. Cousin. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- CODEX THEodosIANUS*. **The Theodosianus Code and Novels and the Sirmodien**. Trad. C. Pharr, T. S. Davidson, M. B. Pharr. Princeton: Princeton University Press, 1952.
- HOMÉRE. **Iliade**. 4 v. Trad. P. Mazon *et alii*. Paris: Les Belles Lettres, 1955-1957. (Collection des Universités de France)
- ISOCRATE. **Discours**. 4 v. Trad. G. Mathieu e E. Brémond. Paris: Les Belles Lettres, 1928-1962. (Collection des Universités de France)
- JUVÉNAL. **Satires**. Trad. P. de Labriolle e F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1921. (Collection des Universités de France)
- PAUSANIAS. **Description of Greece**. 5 v. Trad. W. H. S. Jones. London: William Heinemann, 1955-1959. (The Loeb Classical Library)
- PLATO. **Charmides. Alcibiades. Hipparchus. The lovers. Theages. Minos. Epinomis**. Trad. W. R. M. Lamb. London: William Heinemann, 1955. (The Loeb Classical Library)
- PLATON. **Les Lois**. 2 v. Trad. E. Des Places. Paris: Les Belles Lettres, 1951. (Collection des Universités de France)
- PLATON. **Protagoras**. 2. ed. Trad. A. Croiset e Louis Bodin. Paris: Les Belles Lettres, 1948. (Collection des Universités de France)
- TACITE. **Annales**. 3 v. 5 ed. Trad. H. Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1962. (Collection des Universités de France)

- TACITE. **Dialogue des Orateurs. Vie d'Agricole. La Germanie.** Trad. H. Goelzer, H. Bornecque e G. Rabaud. Paris: Les Belles Lettres, 1949. (Collection des Universités de France)
- TERTULIANO. O Testemunho da Alma. In: TERTULIANO *et alii*. **Opúsculos selectos de filosofia medieval.** 3. ed. Trad. A. S. Pinheiro. Braga: Faculdade de Filosofia, 1990.
- THUCYDIDES. **La Guerre du Péloponnèse.** 5 v. Trad. J. de Romilly, R. Weil e L. Bodin. Paris: Les Belles Lettres, 1953-1972. (Collection des Universités de France)
- VITRUVIO. **Los Diez Libros de Arquitectura.** Trad. A. Blánquez. Barcelona: Ibéria, 1955.
- XÉNOPHON. **L'Art de la Chasse.** Trad. E. Delebecque. Paris: Les Belles Lettres, 1970. (Collection des Universités de France)

Documentação material

- BEAZLEY, J. D. **Attic Red-Figured Vases in American Museums.** Cambridge: Harvard University Press, 1918.
- BEAZLEY, J. D. **Der Pan Maler.** Berlin: Verlag Heinrich Keller, 1931.
- BEAZLEY, J. D. **Attic Red-Figure Vase Painters.** Oxford: Clarendon Press, 1963.
- BÉRARD, Cl.; VERNANT, J.-P. **La Cité des Images.** Religion et Société en Grèce Ancienne. Paris: Fernand Natan - L.E.P., 1984.
- BESCHAOUCH, A. La mosaïque de chasse à l'amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie. **Comptes Rendus des Scéances de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres (CRAI):** 134-157, 1966.
- BESCHAOUCH, A. A propos de la mosaïque en Tunisie. **Africa Romana** 4: 677-680, 1986 (1987).
- BLANCHARD-LEMÉE, M. *et alii*. **Mosaics of Roman Africa; floor mosaics from Tunisia.** London: British Museum Press, 1996.
- BOARDMAN, J. **Athenian Red Figured Vase – The Archaic Period.** London: Thames and Hudson, 1991.
- CASKEY, D.; BEAZLEY, J. D. **Attic Vase Painting in the museum of Fine Arts Boston.** London: Oxford University Press, 1931-1963, 2 v.

- CORPUS VASORUM ANTIQUORUM*. Copenhagen, Musée National, 3, Danemark, 3, 1928, pl. 143, figs. 1a-1c.
- CORPUS VASORUM ANTIQUORUM*. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 2, Belgique, 2, 1937, pl. 20,1.
- DUNBABIN, K. M. D. **Mosaics of the Greek and Roman World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- DUNBABIN, K. M. D. **The mosaics of Roman North Africa**; studies in iconography and patronage. Oxford: Claredon Press, 1978.
- DUVAL, N. L'iconographie des *villae africaines* et la vie rurale dans l'Afrique Romaine de l'Antiquité tardive. ACTES DU III^e. COLLOQUE INTERNATIONAL SUR L'HISTOIRE ET L'ARCHÉOLOGIE DE L'AFRIQUE DU NORD (Montpellier, 1-5 avril 1985). **Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord**. Paris: C.T.H.S., 1986, p. 163-174.
- FANTAR, M. H. **La mosaïque en Tunisie**. Tunis: Les Éditions de la Méditerranée, 1994.
- FRADIER, G. **Mosaïques romaines de Tunisie**. Tunis: Cérés, 1997.
- HUSKINSON, J. Élite culture and the identity of Empire. In: HUSKINSON, J. (Ed.). **Experiencing Rome**; culture, identity and power in the Roman Empire. London: Routledge / Open University, 2000, p. 95-122.
- KHADER, A. B. A. B., SOREN, D. **Carthage: a mosaic of Ancient Tunisia**. New York – London: The American Museum of Natural History – W. W. Norton & Company, 1987.
- LING, R. **Ancient Mosaics**. London: British Museum Press, 1998.
- MERLIN, A. La mosaïque du seigneur *Julius*. **Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques**: 95-114, 1921.
- SCHNAPP, A. **Le Chasseur et la Cité**. Chassé et Érotique dans la Grèce Ancienne. Paris: Albin Michel, 1997.
- 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. (Org. P. Veyne). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VEYNE, P. Les cadeaux des colons à leur propriétaire: la Neuvième Bucolique et le Mausolée d'Igel. **Revue Archéologique** 2: 248-52, 1981.
- WHITE, K. D. **Country Life in Classical Times**. 2. ed. Ithaca – New York:

Cornell University Press, 1979.

YACCOUB, M. **Le Musée du Bardo (Départements antiques)**. Tunis: Agence Nationale du Patrimoine, 1993.

Bibliografia

- ANDERSON, J. K. **Ancient Greek horsemanship**. Berkeley: University of California Press, 1961.
- ANDERSON, J. K. **Hunting in the Ancient World**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- ANDRADE, M. M. **A vida comum: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- AYMARD, J. **Les chasses romaines; des origines à la fin du siècle des Antonins**. Paris: E. de Boccard, 1951.
- BLANCHARD-LEMÉE, M. *et al.* **Mosaics of Roman Africa; floor mosaics from Tunisia**. London: British Museum Press, 1996.
- BUSTAMANTE, R. M. da C. Representação do espaço rural em dois mosaicos norte-africanos: *Laberii e Dominus Iulius*. **Phoînix** 8: 328-358, 2002.
- BUSTAMANTE, R. M. da C. Sangue, suor e prestígio social: o mosaico de *Magerius*. In: CARVALHO, M. M. de; SILVA, M. C. da; ROCHA, I. E.; ANDRADE FILHO, R. O. (Org.). **Relações de poder, educação e cultura na Antiguidade e Idade Média**. São Paulo: Solis, 2005, p. 169-178.
- BUSTAMANTE, R. M. da C. Práticas culturais no Império Romano: entre a unidade e a diversidade. In: MENDES, N. M.; SILVA, G. V. da (Org.). **Repensando o Império Romano; perspectiva socioeconômica, política e cultural**. Rio de Janeiro – Vitória: Mauad – Edufes, 2006, p. 109-136.
- CAGNAT, R. **Carthage, Timgad, Tébessa et les villes antiques de l'Afrique du Nord**. Paris: H. Laurens, 1912.
- CAMPS, G. Chars protohistoriques de l'Afrique du Nord et du Sahara: engins de guerre ou véhicules de prestige? ACTES DU Ve. COLLOQUE INTERNATIONAL D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'AFRIQUE DU NORD. **L'Armée et les Affaires Militaires**. t. 2. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1991, p. 268-288.

- CARANDINI, A. La villa di Piazza Armerina, la circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero ed altre precisazioni. **Dialoghi di Archeologia** 1: 93-120, 1967.
- CHEVITARESE, A L. A Caça na *pólis* ateniense nos períodos arcaico e clássico. **Phoínix** 8: 24-48, 2002.
- CHEVITARESE, A. L. **O espaço rural da *pólis* grega**. O caso ateniense no período clássico. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, 2001.
- CLOCHÉ, P. **Les classes, les métiers, le trafic**. Paris: Les Belles Lettres, 1931.
- DELEBECQUE, E. **Le commandant de la cavalerie**. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- DESANGES, J. Os protoberberes. In: MOKHTAR, G. (coord.). **História geral da África**. v. São Paulo – Paris: Ática – UNESCO, 1983, p. 429-447.
- DUNBABIN, K. M. D. The North African provinces. In: DUNBABIN, K. M. D. **Mosaics of the Greek and Roman World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 101-129.
- DUVAL, N. L'iconographie des *villae africaines* et la vie rurale dans l'Afrique Romaine de l'Antiquité tardive. ACTES DU IIIe. COLLOQUE INTERNATIONAL SUR L'HISTOIRE ET L'ARCHÉOLOGIE DE L'AFRIQUE DU NORD (Montpellier, 1-5 avril 1985). **Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord**. Paris: C.T.H.S., 1986, p. 163-174.
- EDFIELD, J. O homem e a vida doméstica. In: VERNANT, J-P. (Ed.). **O homem grego**. Lisboa: Presença, 1992, p. 147-171.
- ENNAÏFER, M. Life in the Great States. In BLANCHARD-LEMÉE, M. *et alii*. **Mosaics of Roman Africa**; floor mosaics from Tunisia. London: British Museum Press, 1996, p. 178-185.
- FÉVRIER, P.-A. La maison et la mer; réalité et imaginaire. ACTES DU IIIe. CONGRÈS INTERNATIONAL D'ÉTUDE DES CULTURES DE LA MÉDITERRANÉE OCCIDENTALE (Jerba, 1980). **L'homme méditerranéen et la mer** v. 1. Alger: Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1981, p. 95-101.
- FINLEY, M. I. **A economia antiga**. Porto: Afrontamento, 1980.
- FINLEY, M. I. **A política no mundo antigo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

- FINLEY, M. I. *Escravidão antiga e ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- FOX, R. L. Ancient Hunting: from Homer to Polybios. *In*: SHIPLEY, G.; SALMON, J. (Ed.). **Human landscapes in Classical Antiquity**. Environment and culture. London: Routledge, 1996.
- FRADIER, G. **Mosaïques romaines de Tunisie**. Tunis: Cérès, 1997.
- GARNSEY, P. **Famine and Food Supply in the Graeco-Roman World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- GARNSEY, P. **Cities, peasants and food in Classical Antiquity**; essays in social and economic history. Cambridge: Cambridge University Press, 1999a.
- GARNSEY, P. **Food and society in Classical Antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999b.
- GAUTIER, É.-F. **Le passé de l'Afrique du Nord; les siècles obscures**. Paris: Payot, 1952.
- GERMAINE, S. **Les mosaïques de Timgad**. Paris: CNRS, 1969.
- GRABAR, A. Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des *latifundia* romains. **Cahiers Archéologiques** 12: 380-400, 1962.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.
- GRIMAL, P. **Les villes romaines**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- KHADER, A. B. A. B. The African Mosaic in Antiquity. *In*: KHADER, A. B. A. B., SOREN, D. **Carthage: a mosaic of Ancient Tunisia**. New York - London: The American Museum of Natural History - W. W. Norton & Company, 1987, p. 132-135.
- KHADER, A. B. A.-B.; BALANDA, É. de; URIBE ECHEVERRÍA, A. (dir.). **Image in stone; Tunisia in mosaic**. Paris: *Ars Latina* / Tunisian Agency for the Development of Heritage and Cultural Promotion, 2003.
- LING, R. Roman Africa. *In*: LING, R. **Ancient mosaics**. London: British Museum Press, 1998, p. 77-97.
- MALAGARDIS, N. Images du monde rural attique à l'époque archaïque. **Arkhaiologikē Ephemeris** 127: 95-134, 1988.

- MANSOUR, S. B. Techniques et écoles. *In*: FANTAR, M. H. **La mosaïque en Tunisie**. Tunis: Les Éditions de la Méditerranée, 1994, p. 46-59.
- MENDES, N. M. Romanização: cultura imperial. **Phoînix** 5: 307-324, 1999.
- MOURA, J. F. **Imagens de Esparta**. Xenofonte e a ideologia oligárquica. Rio de Janeiro: Fábrika de Livros, 2000.
- PARRISH, D. Two mosaics from Tunisia: an African variation of the season theme. **American Journal of Archaeology** 83: 281-283, 1979.
- PELOSO, D. M. del. **Actéon, quando a caça é transgressão: Atenas no século V a.C.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da UFRJ. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Neyde Theml. Rio de Janeiro, 1999.
- PICARD, G.-Ch. Genèse et évolution de la mosaïque en Afrique. *In*: FANTAR, M. H. **La mosaïque en Tunisie**. Tunis: Les Éditions de la Méditerranée, 1994, p. 16-54.
- PICARD, G.-Ch.; KHADER, A. B. A.-B.; BLANCHARD-LEMÉE, M.; BOUCHENAKI, M.; REBUFFAT, R.; VITA, A. di. L'Afrique romaine: le langage de la couleur. *In*: LAVAGNE, H.; BALANDA, É. de; URIBE ECHEVERRÍA, A. (dir.). **Mosaïques, trésor de la latinité; des origines à nos jours**. Quetigny: Ars Latina / Union Latine, 2000, p. 68-74.
- PRECHEUR-CANONGE, T. **La vie rurale en Afrique Romaine d'après les mosaïques**. Paris: P.U.F., 1962.
- SARIAN, H. *Poieîn-Gráphein*: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo** 3: 112-115, 1993.
- SARNOWSKI, T. **Les représentations de villas sur les mosaïques africaines tardives**. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich-Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1978.
- SCHNAPP, A. Pratiche e immagini di caccia nella Grecia antiga. **Dialoghi di Archeologia** 1: 36-59, 1979.
- SCHNAPP, A. La morale de la chasse en Grèce Ancienne: éthique du citoyen ou école du tyran? *In*: DESSE, J.; AUDOIN-ROUZEAU, F. (Org.). **Exploitation des animaux sauvages a travers le temps**. Juan-les-Pins: APDCA, 1993, p. 375-403.

- SENNETT, R. **Carne e pedra**; o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 1997.
- STAINKHÁOUER, G. *Paratērçseis stēn Oikistikē Morphē tōn Attikōn Dēmōn*. In: COULSON, W. D. E.; PALAGIA, O.; SHEAR JR.; T. L.; SHAPIRO, H. A.; FROST, F. J. **The Archaeology of Athens and Attica under the democracy**. Oxford: Oxbow Books, 1994.
- THÉBERT, Y. Vida privada e arquitetura doméstica na África Romana. In: ARIES, Ph., DUBY, G. (Dir.). **História da vida privada**. v 1: do Império Romano ao ano mil (Org. P. Veyne). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 304-401.
- TROMBETTA, S. **O cotidiano e sua representação nos mosaicos das províncias romanas da Gália, Norte da África e Palestina**. Tese de Doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) / USP. Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz Borba Florenzano. São Paulo, 2004.
- VEYNE, P. Les cadeaux des colons à leur propriétaire: la Neuvième Bucolique et le Mausolée d'Igel. **Revue Archéologique** 2: 248-252, 1981.
- VEYNE, P. A casa: água, chamas, cores, luz, vazio. In: ARIES, Ph., DUBY, G. (Dir.). **História da vida privada**. v 1: do Império Romano ao ano mil (Org., P. Veyne). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 302-304.
- WALLACE-HADRILL, A. (Ed.). **Patronage in Ancient Society** London: Routledge, 1990.
- WALLACE-HADRILL, A. (Ed.). **City and country in the Ancient World**. London: Routledge, 1992.
- WEBSTER, J.; COOPER, N. J. (Ed.). **Roman imperialism: post-colonial perspectives**. Leicester: School of Archaeological Studies of University of Leicester, 1996. (Leicester Archaeology Monographs, 3)
- WHITE, K. D. **Country life in classical times**. New York: Cornell University Press, 1977.
- WILLIAMS, D. Women on Athenian Vases: Problems of interpretation. In: CAMERON, A.; KUHRT, A. (Ed.). **Images of Women in Antiquity**. 2. ed. Sydney: Croom Helm, 1984.

¹ Lembremos aqui a caracterização de linhagem que Homero faz ao descrever o *cetno*, inaugurador do poder e da palavra dos heróis da aristocracia guerreira em sua epopéia: “então se levanta o comandante-em-chefe / Agamêmnon, portando o *cetno*, exímia lavra / de Hefestos, dom de Hefestos ao Croníade, Zeus / que, por seu turno, o deu a Hermes, matador de Argos, / a Hermes, o porta-voz, que o deu então a Pélops, / hábil ginete. Ao rei Atreu, pastor-de-povos, / este o repassa. Atreu, já moribundo, a Tiestes / mil-ovelhas, o lega. Agamêmnon de Tiestes / o ganha, e soberano reina sobre as ilhas, / sendo o primeiro em Argos” (*Ilíada* II, vv. 100-109).

² Há uma extensa bibliografia sobre estes aspectos. À guisa de exemplo, citando apenas algumas obras que abordam o mundo clássico, ver: FINLEY, 1980, 1985 e 1991; WHITE, 1977; WALLACE-HADRILL, 1990 e 1992; GARNSEY, 1989, 1999a e 1999b.

³ Entende-se romanização no sentido desenvolvido pela historiografia pós-colonial; ver: WEBSTER e COOPER, 1996 e MENDES, 1999, p. 307-324.

⁴ Tácito, em *Anais* XIV, 31 e *Vida de Agrícola* 16, narra a resistência dos bretões à fundação da colônia militar de *Camulodunum* (atual Colchester).

⁵ Esses critérios foram adaptados, com modificações, do livro de CHEVITARESE, 2001, p. 196-202.

⁶ Com relação às críticas formuladas, ver: FINLEY, 1985, p. 147-148.

⁷ Existe a possibilidade, embora ela não seja comum, de se encontrar uma oficina cerâmica, provida de quatro fornos, no espaço rural. Sobre esta questão, ver STAINKHÁOUER, 1994, p. 180.

⁸ Apesar de o tema não estar relacionado ao universo da caça, é interessante observar como Anacreonte (*Odes de Anacreonte* 16, 17) prescreve para um pintor de vaso não nomeado (trata-se de um *zôgráphôn áriste*), como se ele estivesse fazendo uma encomenda, o que pintar e como pintar uma determinada cena. Agradeço ao meu colega Prof. Dr. Fernando José Santoro Moreira (Departamento de Filosofia / UFRJ) por esta valiosa indicação.

⁹ Sobre a herma itifálica no *Vaso 3* denotando um forte indício de um marco fronteiro, ver: CHEVITARESE, 2002, p. 45.

¹⁰ Ver MALAGARDIS, 1988, p. 95-134. Trata-se de um bom exemplo de como deve ser feita esta aplicação metodológica.

¹¹ Convém observar, muito embora haja um intervalo de tempo bastante significativo que não deve ser de forma alguma desprezado, que Pausânias (1.32.1) fala da caça ao urso no Parnes.

¹² A noção de perigo ficava mais evidente em três níveis:

1) no próprio desempenho desta atividade, na medida em que ela impunha um risco (calculado ou não) não só pelo enfrentamento caçador/caça, como também pelas condições adversas das áreas geográficas onde essa prática era desenvolvida (ver Vaso 2);

2) nos exemplos que os próprios caçadores tinham das narrativas dos heróis, muitos deles amantes da caça, os quais terminaram as suas vidas muito mal; e 3) na figura do caçador, ele mesmo portador de uma violência que, se não fosse devidamente controlada, poderia se voltar contra a sua própria cidade. Para uma discussão envolvendo esses três elementos, ver: SCHNAPP, 1993, p. 375-403 e 1997; e PELOSO, 1999.

¹³ Assim, por exemplo, há temas que estão completamente ausentes na cerâmica de figuras vermelhas, muito embora eles estejam presentes nos vasos de figuras negras: caça à pantera; caça ao carneiro; caça ao touro; e leão caçando (um quadrúpede). Verifica-se, sob o ponto de vista das imagens relacionadas à cinegética nos vasos áticos de figuras negras, em oposição à cerâmica ática de figuras vermelhas, a ausência do seguinte tema: pantera caçando (um quadrúpede).

¹⁴ Por exemplo, de acordo com o levantamento de mosaicos de *Thamugadi* (colônia romana na Numídia; atualmente, na Argélia), dos 235 mosaicos da cidade, 124 provêm de casas ricas (GERMAINE, 1969).

¹⁵ **Proveniência:** Casa romana de *Bararus* (atual Henchir Rougga, na Tunísia). **Data:** Fins do século II a início do III. **Dimensões:** 4,13m X 3,59m. **Acervo:** Museu de El Djem. **Bibliografia:** KHADER e SOREN, 1987, p. 210-211.

¹⁶ **Proveniência:** Sala IX da Casa de *Protomai* em *Thurburbo Maius* (atual Henchir Kasbet, na Tunísia). **Data:** 2^a. metade do século IV. **Dimensões:** 6,60m X 5,05m. **Acervo:** Museu do Bardo. **Bibliografia:** DUNBABIN, 1999, p. 111.

¹⁷ **Proveniência:** *Villa Ercolia* da *Piazza Armerina* (Sicília). **Data:** Século IV. **Dimensões:** 59,63m X 5m. **Bibliografia:** CARANDINI, 1967, p. 93-120; DUNBABIN, 1999, p. 134, fig. 135.

¹⁸ O cavalo sempre foi um animal importante para as populações norte-africanas. O barbo era um equino de pequena estatura, linha convexa entre a testa e o focinho, dorso proeminente, espinha dorsal com cinco vértebras lombares e garupa em declive. Desde a época púnica, houve o cruzamento entre o barbo e o árabe, que resultou em um tipo de cavalo muito apreciado no período romano. Ver: GAUTIER, p. 24-26 e 175-177; DESANGES, 1983, p. 429-447; CAMPS, 1991, p. 268-288.

¹⁹ Maiores detalhes sobre os cães norte-africanos, ver AYMARD, 1951, p. 271-274.

²⁰ Por exemplo, o cão *Sagitta* foi descrito como "o flagelo dos coelhos". **Proveniência:** "Casa da Carruagem de Vênus" em *Thurburbo Maius* (Tunísia). **Data:** Século

IV. **Acervo:** Museu do Bardo. **Bibliografia:** BLANCHARD-LEMÉE *et al.*, 1996, p. 182. Em outro mosaico, são nomeados os cães *Ederatus* e *Mustela*: **Proveniência:** Passagem central do *oecus* da “Casa de Icário” em *Uthina* (Oudna, na Tunísia). **Data:** Século IV. **Dimensões:** 2,31m X 1,81m. **Acervo:** Museu do Bardo. **Bibliografia:** BLANCHARD-LEMÉE *et al.*, 1996, p. 112-113, fig. 74. Estes dois cães estão forçando a marcha: um atrás de um coelho e o outro, de uma raposa, animal raramente representado nos mosaicos da África Romana. No mosaico da grande sala de banquete do “Edifício *Asclepieia*” em *Althiburos* (Medeina, na Tunísia), há vários cavalos, que tiveram seus nomes imortalizados. O mosaísta distinguiu duas das montarias ao equipá-las com rédeas de pescoço à maneira nômada; o resto dos cavalos está equipado com freio e rédeas à maneira romana (**Data:** Fins do século III. **Dimensões:** 5,87m X 5,22m. **Acervo:** Museu do Bardo. **Bibliografia:** BLANCHARD-LEMÉE *et al.*, 1996, p. 184-185, fig. 132).

²¹ Aymard (1951) fez um estudo detalhado sobre a caça romana, abordando: histórico, armas, vestimentas, técnicas próprias para cada animal, os diferentes sentidos e valores relacionados à guerra, educação, religião e poder.

²² Há diversos mosaicos que trataram desta temática. Um dos mais emblemáticos e completos foi realizado por mosaístas norte-africanos na Sicília, no Corredor da Grande Caça na Praça Armerina (ver nota 17).

²³ Um caso de sobrevivência do culto pagão na Antiguidade Tardia é o mosaico “A oferenda do grou para Diana e Apolo”: **Proveniência:** Sala de recepção (*oecus*) de uma residência em Cartago (Tunísia). **Data:** Séculos V-VI. **Dimensões:** 7,30m X 5,25m. **Acervo:** Museu do Bardo. **Bibliografia:** BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 187, fig. 134.

²⁴ Ver, por exemplo, o mosaico da Grande sala de banquete do “Edifício *Asclepieia*” em *Althiburos* (nota 20), contendo a imagem de diversos participantes de uma caçada, ricamente vestidos; aparentemente eram membros de uma corporação de expedidores ou proprietários de navios que se especializaram em juntar as colheitas dos campos vizinhos da região e arranjar seu transporte para os portos do Sahel a fim de serem transportadas de lá para Óstia (porto de Roma).

²⁵ Um outro exemplo é o mosaico com os cães *Ederatus* e *Mustela* (nota 20).

²⁶ Encontra-se um exemplo de um mosaico contendo a ação de um coelho aprisionado nas garras de um falcão solto pelo caçador, enquanto cavalgava a pleno galope com seus cães atrás de coelhos em direção a uma armadilha: **Proveniência:** Casa dos Dois Leões em Cartago (Tunísia); **Data:** século V (período vândalo); **Dimensões:** 5,30m X 1,10m. **Acervo:** Museu do Bardo; **Bibliografia:** BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 182, fig. 131. Este tipo de caçada com falcões nunca foi descrito por nenhum dos antigos escritores. Mas é encontrado retratado especialmente nos mosaicos dos séculos V e VI em Cartago, Hergla, Tabarka. Um outro

mosaico tem o mérito de descrever individualmente diferentes caçadas, mas justapostas umas às outras; dentre elas, há a caçada com falcão: **Proveniência:** Entrada da sala principal da ala sudeste da Casa das Duas Caçadas em *Clupea* (Kelibia, na Tunísia); **Data:** século VI (?); **Dimensões:** 4,65m X 3,85m. **Acervo:** Museu do Bardo; **Bibliografia:** BLANCHARD-LEMÉE *et alii*, 1996, p. 180, fig. 129.

²⁷ Famoso pela “caça de *Cálidon*”, que foi narrada na *Ilíada* de Homero. Meleagro era filho do rei de Cálidon, que oferecera, após a colheita, um sacrifício a todas as divindades, exceto a Ártemis. Como castigo, a deusa enviou um enorme javali para assolar os campos de *Cálidon*. Meleagro reuniu caçadores de todas as cidades vizinhas para matar o animal, que acabou sendo morto por ele (GRIMAL, 1997, p. 299).

²⁸ Pequena túnica para dar liberdade de movimento e capa solta ao vento, pernas protegidas por faixas, as *fasciae crurales*, e nos pés, botas de cano curto.

²⁹ Quatro de Cartago, um de Utica, três de Tabarka, um de Thina, um de Djemila, um de Constantina e dois de uádi Athmenia.