

REPRESENTAÇÕES VISUAIS DAS MULHERES NOS MOSAICOS NORTE-AFRICANOS BAIXO-IMPERIAIS: ISOTOPIA E GÊNERO

*Regina Maria da Cunha Bustamante**

Abstract

*This article aims to decode the icons which form the representations of women built by the Roman North-African society, to identify the context of their production, their sociocultural inferences and to insert them into a gender perspective, using the isotopical semantic analysis of three mosaics of the **Africa Proconsularis** from the Late Empire and collating them with others sources. Thus, it is intended to understand the dynamics of the power relations, the play between the stable situations and the sociocultural changes that affected the Roman women.*

Introdução

Na atualidade, as imagens encontram-se disseminadas em nosso cotidiano: televisão, vídeo, DVD, cinema, jogos de computadores, fotografias, histórias em quadrinhos, cartazes, *outdoors*... E nas sociedades antigas, era diferente? A utilização de imagens estava generalizada através de cerâmica, estátuas, baixo e alto-relevos, pinturas, afrescos, mosaicos, moedas, amuletos, adornos... Numa época em que o domínio da escrita era privilégio de poucos e os documentos escritos tinham uma circulação restrita, a imagem constituiu-se numa forma de comunicação de grande amplitude. Contemplando-a ou fabricando-a, cotidianamente as sociedades antigas a utilizavam, decifravam e interpretavam. Mas, o que são imagens? Como trabalhá-las?

* Professora de História Antiga da UFRJ e membro do Laboratório de História Antiga - LHIA/UFRJ. Doutora em História pela UFF. Pesquisa atual: Identidade e alteridade nos mosaicos da África Proconsular.

E:mail: rbustamante@webcorner.com.br

Atualmente, no campo da História Antiga, consideram-se as imagens, apresentadas na documentação arqueológica (vasos, pinturas, mosaicos, monumentos...), como suporte de informações históricas sobre a sociedade que as produziu e consumiu, procurando construir, a partir delas, novos problemas e objetos de pesquisa. A relação entre os estudos da História Antiga e a imagem foi marcada por diferentes atitudes condizentes com as “fases” da construção do saber histórico sobre a sociedade greco-romana. Até, pelo menos, meados dos anos ‘60, a História se construía através dos textos com os quais o historiador se sentia mais à vontade (GASKELL, 1993: 237). As imagens eram consideradas quase como que “fotografias”, quer de fatos históricos, quer da “vida cotidiana”, reduzidas à condição de confirmar ou não um texto escrito (METZ, 1973: 12-13). Tradicionalmente, os historiadores da Antigüidade utilizavam a documentação arqueológica para extrair uma informação pitoresca sobre a vida privada e a arte, visando complementar a história “real” advinda da documentação textual (ver críticas a esta postura em MENESES, 1984 e TRABULSI, 1990). A partir de meados dos anos ‘60, surgiram novas perspectivas de abordagem da iconografia. Historiadores, antropólogos e arqueólogos, participando das grandes discussões referentes aos saberes relativos às Ciências Humanas, ao tratarem de problemas ligados a teoria, métodos e técnicas dos referidos saberes, levantaram questões relativas a comunicação social, circulação e significados das mensagens. Os historiadores da Antigüidade, que já tinham a prática de dialogar com arqueólogos e antropólogos, viram a necessidade de se aproximarem das teorias da Comunicação e da Semiótica ao trabalharem com imagens. Atentaram, pois, para a relação entre imagem e mensagem, considerando a primeira como “texto” permeado de um código visual construído socialmente através dos seus elementos icônicos. Nesta perspectiva, a cultura material e as imagens produzidas pelas sociedades antigas tornaram-se suportes de informação – documentos históricos – tão importantes quanto os textos escritos. Assim, em História Antiga, o estudo das imagens frutificou e temas como gênero, práticas religiosas e identidade/alteridade, dentre outros, ascenderam à cena histórica.

Através das imagens produzidas pelo mundo greco-romano, procura-se justamente responder às novas questões, postas por nossa era e pela sede de imagens que, na atualidade, nos aproxima dos antigos. A imagem é uma maneira de se reconhecer e se elaborar o dado sensível (THEML, 2002: 17),

porém não numa perspectiva isomórfica em relação ao real. Ela se insere na ordem do texto, no sentido de que precisa ser lida para ser compreendida. Para tanto, o historiador deve deixar de ser um “*analfabeto visual*” (BURKE, 2001:12). Seria simplista considerar que a escrita e a imagem sejam um todo homogêneo de tal forma que se possa passar o olhar de um a outro: o texto escrito e a imagem textualizada apresentam duas formas de apropriações diversas, em termos de interações e de comunicações sociais. Esta distinção se baseia na forma material dos suportes (papiro, livro, vaso, tinta, pedra, etc.), nos variados lugares de produção e usos sociais e culturais, bem como em códigos diferentes. O texto antigo estava restrito aos círculos aos quais se dirigia (ao teatro, ao simpósio, aos discípulos; nada parecido com o jornal ou a mídia no mundo contemporâneo); as imagens, pelo contrário, proliferaram quase como um discurso social anônimo e de amplo alcance, levando, por exemplo, a presença de Augusto aos municípios mais longínquos do Império Romano através das moedas, estátuas, camafeus... (ZANKER, 1990) A imagem se inseria ainda, e muito mais profundamente que a escrita, na vida cotidiana do mundo clássico, recontando narrativas míticas, nas quais se apresentavam deuses ou reis, mas também familiarizando seus integrantes uns com os outros através de representações de situações vivenciadas e idealizadas.

Neste artigo, privilegiou-se o modo de produção de sentido da imagem através de sua interpretação, ou seja, como provoca significações, suas mensagens. Desta forma, a imagem torna-se um signo, pois exprime a relação entre o significante e o significado que se transforma em idéias e demanda de seus leitores uma atitude interpretativa. Tal como o signo, a imagem está no lugar de alguma coisa para alguém e possui alguma relação ou alguma qualidade analógica desta coisa, constituindo-se assim numa representação visual. Apresenta-se como uma ferramenta de expressão e comunicação, pois transmite uma mensagem para outro; é, portanto, uma mensagem visual composta de diversos signos, ou melhor, uma linguagem (JOLY, 1997: 48).

Para viabilizar o estudo das representações visuais de mulheres através da imagem textualizada dos mosaicos, importantes questões se colocam, tais como: como fazer a leitura e como se chegar ao sentido da mensagem dos enunciados imagéticos? Como decodificar os signos icônicos que fazem parte de um enunciado imagético? Que leituras possíveis eram feitas pelos receptores das imagens? Como estas mensagens interagiam na organização do pensar e do agir na sociedade e na sua dinâmica?

Numa abordagem preliminar, para este artigo, fez-se um levantamento do *corpus* imagético, de acordo com a temática problematizada. A preocupação, então, foi conhecer todas as imagens no suporte selecionado, a forma do objeto, seu uso social, o lugar em que foi encontrado, a data provável do objeto, onde foi produzido e, se possível, quem produziu, onde foi e quem o decorou, e, se existem inscrições no objeto, o que significam; atentou-se também para a observação da figura e do esquema de composição das imagens.

Além disso, para se compreender o sentido das mensagens que circulavam, ou seja, interpretá-las, é imprescindível conhecer a sociedade, sua cultura e seus códigos de linguagem. Segundo Bérard (1983), as imagens correspondem a uma narrativa e seus criadores as fizeram a partir de um repertório comum de elementos estáveis e constantes na sociedade em que viviam, denominados pelo autor de unidades icônicas formais mínimas. A combinação destas unidades forma um sintagma mínimo suscetível de se articular com outras unidades ou outros sintagmas para se constituir uma imagem de conteúdo narrativo. Através destas combinações associativas, pode-se passar da relação de referência à relação de significação. Muitas vezes, as imagens acentuam significativamente o aspecto construtivo e identitário da representação, provocando associações sistemáticas que servem para identificar este ou aquele objeto, esta ou aquela profissão, este ou aquele grupo, atribuindo-lhes um certo número de qualidades socioculturalmente elaboradas. 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 vive (ECO, 1992). Entretanto, a alteridade – tanto temporal quanto espacial – do historiador contemporâneo em relação ao seu objeto de estudo, no caso as representações visuais das mulheres nos mosaicos norte-africanos baixo imperiais, dificulta a compreensão de seu significado, mas não a inviabiliza.

A operacionalização para a leitura dos mosaicos será realizada através da análise semântica isotópica (CARDOSO, 1997a e 1997b), objetivando obter um conjunto de signs e símbolos empregados na representação visual das mulheres nos mosaicos da África Proconsular. Há precondições que antecedem a análise: identificação do gênero a que pertence o discurso, a compreensão do funcionamento e das características deste gênero na época

em que surgiu o relato analisado e a contextualização do relato. Sendo isto conhecido, passa-se a observar a isotopia semântica, ou seja, o conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme do relato, tal como resulta das leituras parciais dos enunciados e da resolução de suas ambigüidades, visando uma leitura única (GREIMAS, 1970: 188). Busca-se identificar os elementos de significação recorrentes, repetitivos, redundantes, os quais, por tais características, são subjacentes à coerência textual. Isolando-se as categorias sêmicas isotópicas, forma-se uma grade de leitura isotópica, constituída por três níveis semânticos discursivos: figurativo, temático e axiológico. O nível figurativo refere-se aos cinco sentidos, (audição, paladar, olfato, tato e visão), ou seja, à percepção do mundo real, do mundo exterior ao texto. O nível temático relaciona-se com o figurativo, pois este remete a uma ação envolvendo os sentidos, enquanto o temático, a uma forma mais geral, uma idéia central. O nível axiológico refere-se a algum sistema de valores (éticos, estéticos, religiosos, etc.) manifestado pelos conteúdos dos textos; assim, a partir deste sistema, evidenciam-se temas euforizados (valorizados), disforizados (desvalorizados) e aforizados (sem valoração).

As representações visuais das mulheres nos mosaicos norte-africanos foram consideradas a partir de uma concepção de divisão cultural dos sexos construída histórica e socialmente enquanto uma interação entre homens e mulheres ao longo do variado e complexo contexto cultural mediterrâneo antigo. Esta posição remete à categoria de gênero, que sublinha as experiências relacionais entre homens e mulheres, privilegiando o caráter essencialmente sociocultural das distinções sexuais, rejeitando o sexo como determinado biologicamente e transcendendo as oposições e contradições dualistas e excludentes (SCOTT, 1992; PANTEL, 1993; ENGELS, 1997; SOHIET, 1997; BURKE, 2000). Assim, gênero torna-se um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os gêneros, logo, é uma maneira de significar relações de poder. Neste contexto,

“(...) gênero adquire a conotação de uma organização social da diferença sexual, baseada nos saberes, nas instituições e práticas produzidas pelas culturas sobre as relações homens e mulheres e que variaram no decorrer do tempo pois estavam condizentes com contextos históricos específicos” (LESSA, 2001).

Condizente com o exposto anteriormente, este artigo foi elaborado basicamente em dois segmentos. No primeiro, buscou-se informar sobre o contexto de produção, o uso social do suporte trabalhado – os mosaicos – e dados específicos dos mosaicos selecionados. No outro, apresentaram-se os signos, suas combinações e os seus significados, que permitem compreender os diferentes sintagmas dos textos imagéticos dos mosaicos, presentes nas figuras, gestos, vestuário, mobiliário e objetos relacionados às mulheres, que formaram as categorias sêmicas isotópicas e compuseram a grade de leitura isotópica. Para tanto, fez-se um cotejamento com informações de outras documentações, visando identificar as inferências sociais e culturais das representações visuais que permitissem compreender a dinâmica das relações de poder, o jogo das permanências e mudanças socioculturais.

1. Mosaicos: tradição e decoração na África do Norte ¹

A África do Norte possui 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 ou figurativo) e cores (bicromático ou policromático). Indubitavelmente, foram preservados mais mosaicos norte-africanos do que em qualquer outra região do Império, em vista, em parte, do clima seco e da ausência de cidades modernas de qualquer tamanho sobre muitos dos sítios antigos. Além destas condições propícias para a sobrevivência dos mosaicos, devem-se considerar também as condições favoráveis de produção: a abundância e a variedade dos mármore norte-africanos, a existência de uma tradição local na arte dos mosaicos; a demanda social por este tipo de decoração; e a enorme prosperidade das províncias norte-africanas do Império Romano, nas quais se aglomeravam ricas e importantes cidades.

Na região norte-africana, já havia uma tradição púnica na arte dos mosaicos. Depois da destruição de Cartago, em 146 a.C., houve uma interrupção deste estilo, embora subsistisse em algumas cidades púnicas, daí considerarem-se alguns padrões como tradicionais. Por volta do final do século I e do início do II, mosaístas norte-africanos criavam pavimentos de mosaicos geométricos em preto e branco com padrões muito simples, lembrando mosaicos italianos do mesmo período (GERMAINE, 1971). Os artesãos norte-africanos trabalhavam como se estivessem prosseguindo com as técnicas dos mosaicos italianos e relegavam suas próprias tradições. So-

mente em meados do século II, os mosaístas da região começaram a se libertar da estética italiana (FOUCHER, 1959: 263-274). Suas inovações iniciais consistiram na gradual introdução da policromia nas bordas do pavimento e na integração de elementos florais e de padrões geométricos. 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. Distinguiram-se principalmente pela adoção permanente da policromia e por uma preferência pela decoração vegetal muito sofisticada. Desenhos policromados mais ricos e geométricos parecem ter sido reservados para locações mais importantes. Mas, mosaicos em preto e branco continuaram a ser usados onde decorações mais simples e baratas eram desejadas. Entretanto, a tendência principal dos mosaicos norte-africanos, após o começo do século II, foi policromia. Cada região desenvolveu seu próprio estilo e seus temas. Na metade do século III, a produção de mosaicos arrefeceu devido à diminuição da atividade de construção. Mas, o século IV e boa parte do seguinte foram o período áureo da arte do mosaico norte-africano. As diversas oficinas da região produziam uma grande quantidade de mosaicos policromáticos, geométricos, florais e figurativos com desenhos sofisticados. O estilo africano, desenvolvido desde meados do século II, chegou assim a sua maturidade e foi disseminado em outras partes do Império, como Sicília (CARANDINI, 1967), Sardenha, Roma e Espanha.

A riqueza da elite provincial, fundamentada sobretudo na produção de cereais e na manufatura do azeite e do vinho, encontrou expressão tanto na construção de monumentos públicos quanto na decoração sofisticada das residências urbanas (**domus**)² e rurais (**villae**), onde os membros da elite provincial, profundamente romanizada, afirmavam seu **status** e seus valores culturais. Segundo Veyne (**In**: THÉBERT, 1990: 303), a arquitetura privada da elite, cristalizada na **domus**, foi uma das criações mais belas da arte greco-romana. Um dos elementos decorativos mais admirados era o mosaico de cores vivas no chão (**opus tessellatum**), nas paredes e no teto (**opus musium**). O mosaico trouxe leveza às residências da elite local, decorando aposentos como se fosse afresco e tapete, e revelou também sua vida e seus prazeres, seus valores e suas práticas. 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. Desta forma, pode-se esperar que o conteúdo das decorações revele muito a respeito dos gostos e valores da elite nesta parte do mundo romano.

Neste artigo, partiu-se de quatro critérios para compor o **corpus** iconográfico sobre as representações das mulheres nos mosaicos: 1º.) forma e estilo de mosaico: **opus tessalatum** (mosaico de chão) em **tessera** (tessela); figurativo e policromático; 2º.) cronológico: séculos IV e início do V; 3º.) espacial: residências da elite da África Proconsular (atual Tunísia); e 4º.) temático: mulheres mortais.

Exemplares de mosaico de chão – **opus tessalatum** – são encontrados em maior número que os de parede e abóbada – **opus musium**. Isto se deve, em parte, a um acidente de preservação. A primeira parte de um prédio a desmoronar, seja em uma destruição violenta, seja em um processo de desgaste gradual, é a superestrutura; os destroços resultantes, por seu turno, selam os pavimentos e os protegem dos desgastes do tempo e da interferência humana. No entanto, há também um outro fator: o uso de mosaicos em paredes e abóbadas era muito menos comum do que nos pavimentos, devido ao custo superior dos materiais e da mão-de-obra no **opus musium**, bem como às pressões sociais para se decorar pavimentos, o que era naturalmente conseguido com um meio bem adaptado a resistir ao desgaste a que essas superfícies eram particularmente expostas. Segundo Ling (1998: 9), a técnica favorita da Antiguidade (e da maioria dos períodos posteriores) foi o mosaico de **tesserae**: pequenos cubos, geralmente de pedra de tonalidades distintas mas poderiam ser de vidro ou de outros materiais; eles eram combinados de maneira a formar padrões geométricos, florais e figurativos. O último tipo de motivo foi o mais comum no período e na região selecionados.

A opção pelos séculos IV e V justifica-se por este período ser considerado o auge do estilo norte-africano de mosaicos. Por sua vez, a África Proconsular, antigo território cartaginês e a primeira província romana na região norte-africana, possui um rico e acessível acervo de mosaicos. Nesta província de notória importância econômica para Roma, desenvolveu-se uma intensa vida urbana, em parte herdada dos púnicos. A elite provincial, cuja riqueza advinha das propriedades fundiárias, manifestou seu estilo de vida e seu ideário na decoração de suas residências, sejam urbanas, sejam rurais, valendo-se de um repertório visu-

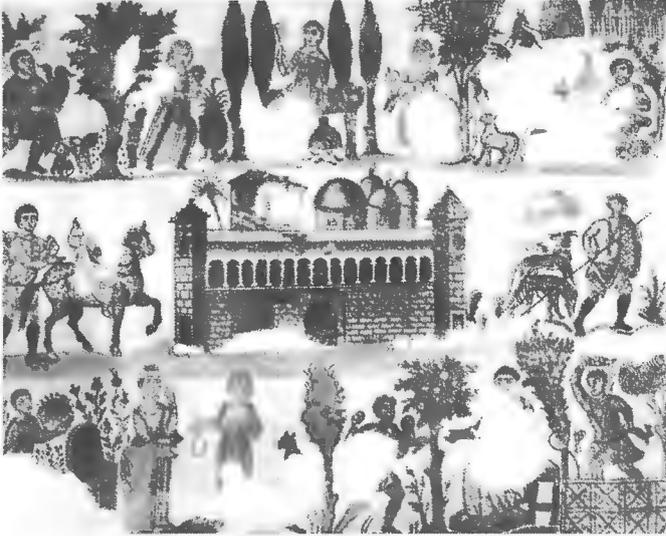
al disseminado e conhecido pela sociedade para ressaltar o prazer de viver, o seu poder e o seu prestígio social. Sendo dona das grandes herdades, controlava a exploração agrícola da chamada tríade mediterrânea (trigo, oliveira e vinha) e dominava a vida social local. Assim, era essa elite também que costumava comissionar os mosaicos de suas residências, tanto urbanas quanto rurais; constituía-se nos clientes majoritários dos mosaístas da região.

Selecionaram-se mosaicos com representações visuais de mulheres da esfera humana. Entretanto, como se abordará no próximo seguimento, o modelo divino estava presente nos referidos mosaicos. Motivos de caráter religioso apresentam-se em profusão nos mosaicos norte-africanos, inferindo a inserção e a importância da religião na sociedade antiga. Especificamente a figura feminina apresenta-se através de divindades do panteão greco-romano (destacando-se Vênus), seres mitológicos (como as Ménades, Nereidas e Musas) e alegóricos (Estações e Províncias).

Assim, trabalhou-se com três mosaicos, a saber:

	MOSAICO 1	MOSAICO 2	MOSAICO 3
Período	Fins do século IV e início do século V	Fins do século IV e início do século V	Início do século V
Proveniência	Grande sala de recepção (exedra) em abside de uma residência urbana (Casa do Dominus Iulius) cerca de 200m norte da antiga catedral de Cartago (perto de Túnis, capital da Tunísia)	Sala em trifolium de uma vila de Thabraca (atual Tabarka; noroeste da Tunísia, perto da Argélia)	Vestíbulo de uma grande sala de banho privativo de uma residência na atual Sidi Ghrib (30km de Túnis)
Autoria	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida
Estilo / Forma	Opus tessellatum (mosaico de chão), em tessera, figurativo, policromático com fundo branco	Opus tessellatum (mosaico de chão), em tessera, figurativo, policromático com fundo branco	Opus tessellatum (mosaico de chão), em tessera, figurativo, policromático com fundo branco
Inscrições	IV DOM (no rolo entregue ao homem sentado na faixa de registro inferior)	Nenhuma	Nenhuma
Tamanho	4,5m X 5,5m	5,35m X 3,50m	2,95m X 1,8m
Temática	Cenas de um domínio rural	Cenas de um domínio rural	Toucador de uma senhora
Acervo	Museu do Bardo (Tunísia)	Museu do Bardo (Tunísia)	Museu do Bardo (Tunísia)

MOSAICO 1



(BLANCHARD-LEMÉE et alii, 1996: 170, fig. 121)

MOSAICO 2



(FANTAR et alii, 1994: 147)



(BLANCHARD-LEMÉE et alii, 1996: 162-163, fig. 116)

2. Representações visuais das mulheres: categorias sêmicas isotópicas

No **MOSAICO 1**, distintamente dos outros dois (**MOSAICOS 2 e 3**), as figuras humanas presentes não são apenas de mulheres. Neste mosaico, o olhar do observador é atraído para a faixa de registro central, onde se destacam dois elementos: a imponente residência senhorial e a saída do **dominus** com seus empregados para caçar.

A casa senhorial de uma **villa rustica**³ é o componente central tanto do **MOSAICO 1** quanto do **2**. Esta imponente residência era um importante marco de prestígio da elite. Nestes mosaicos, a iconografia ilustra bem claramente o orgulho do grande senhor de terras que queria mostrar com ostentação sua grande riqueza e seu poder através de seqüências da vida rural de suas propriedades. A composição está centrada na apresentação da casa, que, levando-se em conta seu caráter maciço e proporções portentosas, certamente constituiu-se num símbolo da magnificência dos proprietários que comissionaram o trabalho dos mosaicos. As representações destas edificações se estendem temporalmente da era flaviana à era bizantina. É bastante significativo que elas sejam, em sua maior parte, encontradas em residências urbanas e não nas

rurais. Sendo a terra fonte por excelência de riqueza na Antigüidade, as propriedades rurais eram indubitavelmente um fator de prestígio social, daí a sua representação nos mosaicos das residências urbanas da elite⁴ em ambientes de circulação social (**triclinium** – sala de refeições; **exedra** – sala de recepção), onde poderiam ser admirados pelos convidados do proprietário.

A cinegética – arte da caça⁵ – constituía-se numa importante atividade de lazer praticada na **villa** (BUSTAMANTE, 2002: 338-341). Rica em simbolismos (SCHNAPP, 1979: 36-59), a caçada de animais pelos homens, segundo os filósofos gregos, garantia a 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 poder e autoridade. Considerava-se que o **dominus** assegurava a ordem necessária à sua propriedade para que as atividades transcorressem normalmente. Portanto, 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 **dominus** foi o único personagem nomeado nos três mosaicos analisados.

Sabe-se o nome do **dominus** do **MOSAICO 1** porque, no lado direito da faixa de registro inferior deste mosaico, um dos empregados, que está carregando duas gruas, entrega ao seu senhor um pergaminho enrolado⁶, no qual há uma inscrição: **IV DOM**, abreviatura do dativo **Iulio Domino**, ou seja, para o senhor Júlio. Por esta razão, o mosaico ficou conhecido como do **Dominus Iulius**. Distintamente, em relação à **domina**, não houve nenhuma preocupação em nomeá-la, não lhe conferindo, portanto, um caráter de individualidade como sujeito próprio. Mesmo nos outros dois mosaicos (**MOSAICOS 2 e 3**), em que há somente mulheres, seus nomes não são mencionados, ainda que a mulher no centro do **MOSAICO 3** esteja indubitavelmente numa posição de prestígio (centro da ação, sentada, ricamente vestida e ornada e sendo servida pelas outras duas mulheres em cena). Em Roma, “*as mulheres não possuíam nomes individuais até época relativamente tardia da história romana, sendo denominadas pela forma feminina dos sobrenomes masculinos da sua família*” e “*distinguidas por meio de epítetos como ‘a mais velha’, ‘a mais nova’, ‘a primeira’, ‘a segunda’...*” (FINLEY, 1991: 151; cf. também POMEROY, 1987: 187). Além disso, o **ius trium nominum**⁷ era apenas para os homens; as mulheres somente recebiam o pré-nome e o nome gentilício, pois elas nunca seriam a cabeça de uma estirpe, como expresso pelo jurista Ulpiano (morto em 228) em *Digesta* L, 16, 195, 5 (RODRIGUES ADRADOS, 1986: 205-206). A mulher romana era considerada uma eterna

menor por sua debilidade física e mental, devendo ficar sob a tutela masculina, seja do pai, marido ou parente agnatício mais próximo, de acordo com a Lei das XII Tábuas, segundo Gaio em *Institutos* I, 144-145.

A figura da **domina** no **MOSAICO 1** predomina, entretanto, na faixa de registro superior e, na faixa de registro inferior, divide espaço com a do **dominus**. Na superior, ela é o centro das atenções para onde convergem os empregados carregando alguns produtos da **villa**. À esquerda no fundo, enquanto um homem usa a vara para derrubar as azeitonas⁸ e outro as colhe no chão para colocá-las no cesto, em primeiro plano, um homem carrega dois patos e uma mulher leva um cesto com azeitonas para sua senhora. À direita, uma outra mulher tem nos braços um cordeiro dirigindo-se à mesma senhora, que se destaca pelo vestuário e adorno. Tanto na faixa de registro superior quanto na inferior do **MOSAICO 1**, há um grande esmero com o adorno das jóias. Deve-se ressaltar que este tipo de adorno estava muito mais afeito ao universo das mulheres na medida em que era associado à beleza, como exemplificado no registro inferior à esquerda do **MOSAICO 1** e na parte central do **MOSAICO 3**.

A cena central do **MOSAICO 3** é justamente a fase final do toucador, quando a senhora, assessorada por duas servas, se enfeita com jóias suntuosas: um colar com duas fileiras de pérolas, brincos e numerosos braceletes; seu volumoso penteado é embelezado por duas faixas coloridas de cabeça. O banho em si, motivo mais diretamente relacionado à função do cômodo do **MOSAICO 3**, está apenas insinuado através de seus numerosos acessórios: um par de sandálias, uma caixa na forma de cuba contendo toalhas, uma bacia em forma de concha univalve⁹, uma ânfora, dois baldes e uma caixa hexagonal com uma pequena corrente.

O cuidado com o corpo entre os antigos romanos inseria-se na vida coletiva das cidades através das termas. O banho era o momento privilegiado do dia, ao ponto de Veyne (1990: 193) afirmar que “*a melhor parte da vida privada transcorria em estabelecimentos públicos*”. Foi durante o Império que esta prática se tornou uma instituição. Suas funções eram tanto de socialização e de lazer para os seus frequentadores quanto de higiene. Não havia cidade que não tivesse pelo menos uma destas termas alimentadas às vezes por um complexo aqueduto. As termas eram consideradas um direito do pobre e um dever do poder público. Cada cidadão passava em média duas horas por dia nas termas, ou, no dizer de Robert (1995: 55), na “*villa do pobre*”. Eram lugares onde se privilegiava o convívio. Homens, mulheres, escravos,

crianças, todo mundo tinha acesso aos banhos, inclusive os estrangeiros. As termas caracterizavam-se por uma grande agitação e nelas todos os tipos de pessoas das mais diversas profissões e com os mais diversos fins se encontravam. O clima era geralmente de muita sensualidade. As mulheres tinham acesso às termas em horários reservados ou em partes do edifício que lhes eram destinadas. Por algum tempo, os banhos tornaram-se mistos, voltando a ser separados por sexo somente sob Adriano (117-38). As termas passaram a ser construções cada vez mais suntuosas, onde as palavras de ordem eram luxo e conforto. Com material e decoração requintados, contavam com piscinas de água com diversas temperaturas, biblioteca, salas de repouso, salas de conversa, campos de esportes, salas de jogos e passeios, englobando assim vários ambientes que complementavam este complexo arquitetônico.

Gradualmente, a prática de convívio social nas termas foi dando lugar aos banhos particulares nas casas mais abastadas. Passou-se a construir banhos privativos onde somente os iguais podiam tomar parte e onde, acima de tudo, se afirmou um pudor antes não tão prolapado. Neste processo, pode ter contribuído a falta de condições dos seus equivalentes públicos. Thébert (1990) infere esta transformação ao analisar a arquitetura doméstica das **domus** da África Romana no Baixo Império, repensando o papel destinado ao espaço privado e, no interior deste, à crescente especialização dos lugares. O estudo destas casas mostra com frequência que estes banhos foram acréscimos ao plano primitivo das moradias. Para Thébert, isto marca uma importante transformação: a casa rica tendeu a aumentar sua autarcia em relação a uma noção mais coletiva de conforto. Tal transformação coaduna-se com um quadro de hierarquização social cada vez mais concentrado, permitindo aos aristocratas preservar as distâncias desejadas dos demais membros da sociedade. Assim, o crescimento do conforto privado permitiu aumentar o distanciamento social entre os diferentes grupos e a pudicidade, numa nova forma de lidar com a nudez e os odores dos corpos.

O cristianismo contribuiu para a hegemonização deste pudor em relação ao corpo¹⁰. Houve censura à licenciosidade das termas. *“Padres e concílios não condenaram os banhos em si mesmos, mas reprimiram seus abusos, com multiplicação de banhos promíscuos ou, mesmo separados por sexo mas em comum, agravados por requintes antes e depois do banho”* (BERARDINO, 2002: 1347). Compartilhando a tradição literária clássica, os escritores cristãos preocuparam-se em especial com o comportamento das mulheres pertencentes à elite, ignorando as de outras condições sociais.

Apresentaram normas morais às mulheres cristãs, sobretudo àquelas convertidas ao cristianismo pertencentes ao grupo dos **honestiores**¹¹, que deveriam estar predispostas a aceitar os ideais da nova religião. Por isso, deve-se ter cautela na interpretação dos textos cristãos na medida em que, inseridos num contexto polêmico e apologético, tenderam a apresentar a sociedade romana do Baixo Império como luxuriosa e depravada moralmente pela riqueza.

Para Jerônimo (ap. 340-420), as virgens cristãs não deviam mimar o seu corpo com banhos quentes (*Carta* 79) nem se verem nuas nem aticarem o fogo dormente da paixão com o prazer dos banhos nem acudir em às termas públicas, freqüentadas por eunucos e casadas, pois aqueles não abandonaram seus ânimos varões e estas apresentavam um aspecto feio com o “ventre inchado” (*Carta* 107, 11). Radicalizando, Jerônimo defendeu que a mulher cristã deveria ser suja, pois a curiosidade do corpo e do vestido delatava a sujeira da alma (*Carta* 108, 20). O comportamento dos cristãos, que feria a sociabilidade tradicional, indispôs contra eles os pagãos. Entretanto, termas foram erguidas para cristãos por iniciativa de membros da Igreja e imperadores em Roma (os papas Dâmaso [366-384] e Símaco [498-514]), em Constantinopla (imperador Constantino [306-337]) e em outros lugares (e.g., em Ravena pelo bispo Vítor), na medida em que os banhos também eram utilizados pelos cristãos para purificação depois do uso do matrimônio, antes de receber a eucaristia no domingo e antes das festas (BERARDINO, 2002: 1347).

Além de Jerônimo, outros escritores cristãos também condenaram os banhos, dentre eles, Clemente de Alexandria (ap. 160-ap. 215). Para este autor, o uso dos banhos privativos pelas aristocratas, que não excluíam o acesso de certas pessoas ou de certos homens que freqüentavam os círculos das usuárias, não objetivava manter sua higiene, mas cometer todo tipo de intemperanças, como comer e se embebedar dentro do banho, expor impudicamente sua nudez como se estivessem diante de comerciantes de carne e constranger inclusive os seus escravos (utilizando-os como simples objeto de prazer), apesar de pouparem estranhos (*Pedagogo* III, 5, 32). Quatro eram os motivos alegados para as pessoas em geral tomarem banho: limpeza, aquecimento, saúde e prazer. Este último devia ser descartado tanto para o homem quanto para a mulher. Para os homens, era recomendado apenas para manter a saúde e, para mulheres, além das razões de saúde, havia a necessidade de limpeza (*Pedagogo* III, 9, 46). Na interpretação de Conde Guerri (1986: 333-334), Clemente de Alexandria fora influenciado tanto pela tradição médica greco-helenística¹², que via a mulher como receptado-

ra e depositária do sêmen do homem e, devido à própria natureza de seu aparelho genital, mais propensa a eventuais miasmas, como pela tradição vetero-testamentária, que trata da impureza advinda com o contato com o sêmen e o fluxo menstrual (*Levítico* 15, 18-32).

No **MOSAICO 3**, a composição imagética do toucador da senhora assemelha-se à da faixa inferior de registro do **MOSAICO 1**, em que a **domina**, encostada na coluna canelada de meia altura e segurando o espelho, estende a outra mão para apanhar o colar, oferecido pela serva, que carrega o cofre das jóias. Tal atitude e ocupação lembram a do toucador da deusa do Amor e da Beleza, Vênus/Afrodite, uma das mais populares divindades no panteão greco-romano. Ela era representada em imagens – monumentos funerários, afrescos e mosaicos – e em textos, como o *Hino Homérico*¹³ para Afrodite II, 5-11:

“Em sua cabeça divina elas [as Horas] colocam uma coroa finamente cinzelada; em suas orelhas, e nas curvas de seus lóbulos, elas colocam bronze ou preciosas flores douradas; elas adornam seu tenro pescoço e sua garganta com colares dourados brilhantes (...)”

Na documentação textual sobre o toucador de Vênus, eram as Horas que ajudavam a deusa, enquanto, na documentação imagética sobre este tema, este papel cabia aos Cupidos (cf. BLANCHARD-LEMÉE et alii, 1996: 147-161). Nos **MOSAICOS 1** e **3**, esta função era realizada pelas servas que seguram o cofre das jóias e estendem o colar (**MOSAICO 1**) ou espelho (**MOSAICO 3**) para **domina**. Com o recurso ao modelo venusiano, os comanditários do mosaico procuraram tanto exaltar as virtudes, o poderio e o carisma da divindade como buscaram se beneficiar de uma parcela do seu triunfo e benesses, um tipo de seiva nutritora que reconforta e assegura. Era uma maneira de se aparentar, de se situar e de se identificar. A reprodução deste modelo desvela a cultura clássica entre a elite, que, mesmo com a cristianização do Império, não deixou de estar presente e ser valorizada na decoração de suas casas (LANCHA, 1997:396). O seu uso era fator de distinção e enobrecedor, pois permitia se 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 que sabiam contar para seduzir e se fazer admitir.

Neste mesmo contexto, pode-se situar também uma outra narrativa mitológica relacionada ao adorno feminino que se aproxima do modelo venusiano: a criação de Pandora – a primeira mulher. Nos relatos hesiódicos¹⁴

(*Teogonia*. vv. 581-585 e *Os trabalhos e os dias*. vv. 42-105), Pandora foi moldada da terra e da água por Hefesto e adornada com auxílio de outros deuses, por ordem de Zeus como punição da raça humana, à qual Prometeu acabara de dar o fogo divino. Cada um dos deuses lhe atribuiu um dom¹⁵: de Hefesto recebeu força e voz humanas, rosto semelhante às deusas imortais e bela forma de virgem; de Afrodite, graça, desejo e “preocupações devoradoras de membros”; de Atenas, destreza manual para tecer; e de Hermes, capacidade de persuadir, seduzir e dissimular. Pandora foi cingida e adornada por Atenas. As Graças e a Persuasão puseram colares de ouro em torno de seu pescoço e as Horas coroaram sua cabeça com flores¹⁶. Assim, tal qual no nascimento de Vênus/Afrodite, a primeira mulher mortal – Pandora – também se destacou pela preocupação com o adorno, visando o seu embelezamento e potencializando o seu “ardiloso” poder de sedução.

A documentação textual, relativa a Roma, também abordou a questão do adorno, seja de forma “ficcional” – como *A arte do cosmético feminino* de Ovídio (43 a.C.-18?) e a *Sátira VI* de Juvenal (ap. 60-70 - início do século II) –, seja de forma “realista”. Um exemplo bastante concreto foi a discussão sobre a revogação da lei Ópia em 195 a. C. Esta lei fora proposta pelo tribuno C. Ópio em um plebiscito em 215 a. C., durante os percalços (216 a.C.: derrota romana para os cartagineses na batalha de Canas) da 2ª. Guerra Púnica (218-201 a.C.). Ela estabelecia um limite à posse de quantidade de ouro pela mulher e proibia o luxo das vestimentas femininas e o passeio de mulheres em carruagens até uma milha de Roma ou em povoados rurais, exceto em cerimônias religiosas. Em vista da mortandade masculina na guerra, as propriedades haviam sido repartidas entre os membros sobreviventes da família, em sua maioria as mulheres e crianças. Além disso, muitos romanos morreram intestados e, de acordo com a lei (Lei das XII Tábuas V, 4 de meados do século V a.C.), a herança era distribuída igualmente entre os filhos e as filhas. Assim, a riqueza em poder das mulheres aumentou significativamente, que passaram a ostentá-la (cf. PLUTARCO [ap.46-120]. *Vida de Catão, o Velho* 18; POLÍBIO [ap. 202-120 a.C.]. *História XXI*, 36, 6-10). Com a lei Ópia, as aristocratas eram obrigadas a ter um comportamento “mais apropriado” a uma situação de desastre. Mas, após sete anos do término da guerra, o tribuno L. Valério propôs o fim da lei Ópia. As aristocratas manifestaram-se publicamente favoráveis a esta proposição, através do bloqueio das ruas da cidade e do acesso ao Fórum, de súplicas aos homens para a permissão das vestimentas e ornatos luxuosos,

da interpelação de cônsules, pretores e outros magistrados e do assédio às portas de Marcos e P. Júnio Bruto, que se opunham à proposta do seu colega L. Valério. O historiador latino Tito Lívio (50 a.C.-17), em *História de Roma XXXIV, 2-7* apresentou os discursos pró e contra a revogação da lei. O discurso do tribuno L. Valério justificou a ab-rogação da lei reafirmando a tradicional divisão entre os gêneros, ou seja, ao homem, a política e a guerra, e à mulher, o adorno e a beleza, sendo portanto natural que as mulheres se enfeitassem.

“Nem magistraturas, nem triunfos, nem insígnias, nem recompensas guerreiras ou butim podem ser concedidos às mulheres; a elegância, as tinturas, as roupas, eis as insígnias das mulheres, eis o que faz sua alegria e sua glória, eis o que nossos ancestrais chamaram elegância feminina.” (TITO LÍVIO. *História de Roma XXXIV, 7*)

A posição contrária foi defendida pelo então cônsul, M. Pórcio Catão (TITO LÍVIO. *História de Roma XXXIV, 2-4*), defensor do **mos maiorum** (costumes dos ancestrais), ameaçado pela adoção de hábitos e valores de outros povos, com os quais Roma entrou em contato durante sua expansão. Ele defendia que as mulheres deviam se submeter aos seus maridos, não se manifestar, se restringir ao ambiente doméstico, manter o decoro, a disciplina e a simplicidade. Ao final da discussão, a lei Ópia foi ab-rogada (cf. POMEROY, 1987: 199-205; FAU, 1978).

Os comportamentos prescritos no discurso de Catão para as mulheres também se verificaram em muitos aspectos no modelo tradicional feminino da Atenas Clássica, o da **mélissa** (mulher-abelha): passividade, submissão ao homem, silêncio, fragilidade, debilidade, sedentarismo, abstenção dos prazeres corporais sendo o sexo apenas para a procriação de filhos legítimos (preferencialmente do sexo masculino), exercício de atividades domésticas e exclusão da vida social, pública e econômica, restrição do cotidiano feminino apenas ao interior do gineceu no **oïkos** (casa). A historiografia contemporânea tem questionado a aplicação deste modelo à sociedade grega, na medida em que reproduz uma ideologia masculina normativa daquela época, presente sobretudo na documentação textual de origem masculina, preocupada em regrar principalmente o comportamento das esposas bem-nascidas¹⁷, prescrevendo-lhes um modelo de recato e disciplina (cf. LESSA, 2001 e ANDRADE, 2001).

Recato e discrição para mulheres também se encontram presentes nos discursos cristãos (cf. BROWN, 1990; SALISBURY, 1995), tais como os do norte-africano Tertuliano (ap. 160-ap. 212)¹⁸, Clemente de Alexandria (ap. 160-ap. 215)¹⁹, Cipriano de Cartago (início do século III-258)²⁰ e Jerônimo (ap. 340-420)²¹. Tertuliano considerava que as jóias, maquiagens, tinturas e tecidos (**cultus** e **ornatus**) eram de origem satânica (*O toucador das mulheres* I, 1, 1-2); o luxo, o ouro, a prata e as pedras preciosas contidas nas jóias eram signos da **ambitio** que se contrapunha a **humilitas**, verdadeira essência do bom cristão, ou melhor, da boa cristã. Para esta, o seu adorno incorruptível eram as virtudes cristãs que a preparavam para o matrimônio com Deus (*O toucador das mulheres* II, 13, 7). Para mulher pagã, que se dedicava a estes artifícios, o seu destino era a condenação no Dia do Juízo Final, pois toda atividade humana, que objetivava transformar a natureza das coisas, pressupunha um atentado contra a obra divina, essencialmente perfeita (*O toucador das mulheres* II, 7). O luxo, presente na púrpura, seda, ouro e pedras preciosas, trazidos das mais diferentes regiões (*O toucador das mulheres* II, 8, 1-2), estava mais associado às mulheres (*O toucador das mulheres* II, 12, 2), como já o percebera no século I o escritor Plínio, o Velho (23/24-79) em *História Natural* XXI, 18, 84, que denunciou a fuga de recursos do Império Romano para a importação deste tipo de artigo. Para Tertuliano (*O toucador das mulheres* I, 7, 2), o desejo insaciável de possuir jóias era considerado ostentatório, perdulário, cobiçoso e vanglorioso. A condenação ao luxo feminino manteve-se, quase meio século depois, em Cipriano de Cartago (SAAVEDRA GUERRERO, 1986: 312).

Por sua vez, para Clemente de Alexandria, os colares de ouro, os braceletes (comparados às correntes com que os etíopes aprisionavam seus cativos, segundo Heródoto [ap. 480-ap. 425 a.C.] em *História* III, 23), os anéis para os pés (por demais indecorosos) e os brincos (que exigem a perfuração antinatural dos lóbulos das orelhas) eram ornamentos próprios das meretrizes (*Pedagogo* II, 10, 121-122 e 127). As mulheres deviam se preocupar somente com o embelezamento interior através do adorno das boas obras, como referido por Paulo em *Timóteo* 2, 9-11. Todas as pedras preciosas juntas em forma de colar (ametistas, jaspes, topázios, esmeraldas de Mileto, pérolas...), que exercem uma profunda fascinação sobre as mulheres levianas, não se comparariam à única pedra santa, o **Logós** de Deus, chamado de pérola pelas Escrituras, quem seja, Jesus (*Pedagogo* II, 12, 118, 3-5).

De maneira similar, posicionou-se Jerônimo. Ele manteve uma significativa correspondência dirigida às mulheres (virgens, viúvas, casadas e mães) aristocratas, exortando-as a seguirem o caminho de um rigoroso ascetismo em sua vida e na dos seus familiares (MARCOS SANCHEZ, 1986: 315 e 319-320). Na sua concepção, o gênero feminino era naturalmente afeito a atrair o homem ou buscar o prazer (*Carta* 128, 2), sendo seu comportamento inclinado ao coquetismo e à lascívia (*Carta* 130, 8). Para seduzir os homens, as mulheres, além de pintarem os olhos e rosto, faziam perfuração das orelhas, “oprimiam” o colo com pedras e ouro, colocavam diadema de pedras na cabeça e tinta na cabeça (*Carta* 107). Jerônimo definiu as virtudes da mulher cristã por oposição à corrupção dos costumes da mulher pagã. Em sua *Carta* 127, ao falar das viúvas pagãs, parece fazer uma descrição das **dominae** dos **MOSAICOS 1 e 3**: “*Estas têm o hábito de andar com o rosto pintado (...) brilhar em vestidos de seda, adornar-se com jóias e colares de ouro, usar brincos com as pérolas mais preciosas do Mar Vermelho e ir deixando na sua passagem um rastro de perfume.*”

Justamente, nos **MOSAICOS 1 e 3**, as vestimentas femininas suntuosas são claramente expostas e, contrariamente ao discurso cristão, elas são euforizadas. A **domina**, nos dois mosaicos, traça um vestido longo, como não poderia deixar de ser para uma mulher aristocrata casada. Entretanto, o vestido da faixa de registro superior do **MOSAICO 1** é de mangas curtas e de ombros nus, o que não condiz com o decoro mas está de acordo com o calor do dia, inferido pelo leque²². Na faixa de registro inferior do **MOSAICO 1**, a pose da senhora de pernas cruzadas e encostada na coluna acentua as curvas de seu corpo já delineadas pelo trapeado justo do vestido, distinguindo-se das roupas de trabalho, que são largas e impessoais, como um “uniforme”: longo com uma faixa escura vertical de cada lado (**MOSAICOS 1, 2 e 3**). A roupa feminina da **domina** no **MOSAICO 1** está em contato direto com o corpo, enfeitando-o e, paradoxalmente, dissimulando-o e dando-lhe visibilidade. O denominado efeito de “tecido molhado” é um artifício artístico que insinua a nudez, deixando por conta da imaginação de cada “leitor” a sua “visualização”. Assim, mesmo sem ser tão explícita quanto as imagens nuas de Vênus/Afrodite, há uma proximidade entre a representação visual das mulheres com a desta divindade. Sendo o símbolo da beleza e do prazer sexual, imagem da felicidade terrena e sensual, Vênus/Afrodite era quase sempre representada nua, oferecendo assim o seu corpo ao olhar de todos em atitude provocativa. Imbuída de poder talismânico, sua nudez constituía tanto um atributo ritual quanto um símbolo de sedução.

Evidencia-se portanto que, mesmo sendo a roupa um indício da esfera humana que contrasta com a nudez tradicional das figuras relacionadas à esfera divina, não se deixa de representar a “curvilínea” feminilidade, numa significativa oposição às vestimentas largas e profusas do **dominus**, que não permitem transparecer o corpo deste mas, sim, suas riqueza e autoridade, seja de cavalo (faixa de registro central do **MOSAICO 1**) ou sentado num banco (lado direito da faixa de registro inferior do **MOSAICO 1**). O **dominus** imitava o imperador em sua posição (sentado majestaticamente) e no seu faustoso vestuário. Na Antigüidade Tardia, os imperadores “*deixam de exibir seu poder incontestável através da exposição do corpo nu e passam a exercê-lo através da ostentação de vestimentas pesadas que não possuíam outro fim a não ser apontar para uma modificação radical dos costumes e regras morais dos romanos*”.(BROWN, 1990: 360). Assim, a roupa requintada do casal de **domini**, mais evidente na mulher, é signo visível da riqueza e posição social privilegiada dos proprietários da **villa**.

Para o cristianismo, o vestuário luxuoso também foi alvo de críticas. O bispo norte-africano Agostinho (354-430) estava ciente de que havia distinção entre a roupa do rico e a do pobre, mas que, no entanto, a pele era idêntica (*Sermão* 61, 2). Por sua vez, para Clemente de Alexandria (*Pedagogo* II, 10, 106, 4), não havia diferença de sexo no que se referia à única missão da roupa – cobrir e proteger o corpo das diferenças de temperatura. Entretanto, reconhecia que havia necessidade de adotar, para os homens, um adendo que cobrisse sua masculinidade aos olhos das mulheres, salvaguardando o pudor feminino das tentações. Interessante constatar que não havia o mesmo receio com o pudor masculino, talvez por considerar os homens mais resistentes às tentações e/ou por não ser uma característica cultural/moral exigida dos homens pela sociedade daquela época. Assim, não há ressalva em relação a um adendo para os seios femininos pelo desejo masculino que podiam despertar. A única concessão que Clemente de Alexandria fez à mulher foi que esta usasse tecidos mais macios que os dos homens. Especificamente o traje feminino foi uma das preocupações por parte da Igreja, principalmente no tocante ao luxo que podia conter. Clemente de Alexandria referiu-se aos fios de ouro entrelaçados ao tecido, aos tecidos vindos da Índia, à seda transparente e macia, que moldava a silhueta feminina com maior atrevimento do que a nudez (*Pedagogo* II, 10, 107, 3) – tal como aparece na faixa de registro inferior do **MOSAICO 1** –, e aos vestidos de púrpura ou tingidos com cores vistosas (quando o recomendável seria a cor

branca); estas roupas femininas muito coloridas e chamativas eram consideradas sinônimo de mulheres provocantes, participantes de bacanais e outras mascaradas (*Pedagogo* II, 10, 108, 1). Os gastos com roupas luxuosas eram um atentado contra o pudor feminino e afetavam a economia familiar (*Pedagogo* II, 10, 111, 1), além de serem a prova de que essas mulheres valiam menos que os tecidos e as coisas raras e custosas que compravam, pois não reconheciam o que era realmente belo e bom (*Pedagogo* II, 10, 115, 4-5). Jerônimo (*Carta* 66, 13) considerou que certas mulheres, que eram “escravas do mundo” por portarem pesados vestidos de seda mesmo com o calor e o incômodo, passavam a se vestir com tecidos humildes, quando se convertiam ao cristianismo, distinguindo-se das pagãs. As cristãs deviam desprezar os tecidos de seda e os delgados filamentos de ouro (*Carta* 107) e usar vestidos simples somente para salvaguardar seu corpo das intempéries e da nudez, nunca para exhibições impudicas (*Carta* 127). Clemente de Alexandria (*Pedagogo* III, 11, 53, 1) também defendia este tipo de comportamento: as mulheres cristãs deveriam usar vestidos simples e dignos, adequados à idade, à pessoa, aos lugares e às ocupações. Jerônimo (*Carta* 79) aconselhava que as “jóias” de uma mulher deviam ser “*o jejum, o rosto pálido e os vestidos descuidados*”.

Segundo Marrou (1979: 17-23), uma das transformações, que caracterizaram a Antigüidade Tardia (séculos III ao VI), foi a roupa, ocorrendo uma verdadeira “revolução do vestuário”. No período clássico, utilizava-se uma grande peça de tecido flexível (himatión grega, toga romana, clâmide...), presa por um colchete ou fíbula e sem mangas propriamente ditas, visando dar calor e proteger o pudor. Esta situação se modificou na Antigüidade Tardia, atingindo sobretudo a veste principal por dentro da toga: a túnica, que passou a ter costuras continuadas e a ser solidamente fixada ao corpo, sendo muito menos ampla que a antiga roupa. Tais mudanças não se limitaram à ordem plástica, ecoando profundamente na atitude psicológica e até moral. À nobreza própria do conjunto estudado e instável das pregas, que exigia um andar digno e mesurado, sucedeu este tipo de vestuário que rodeia as formas do corpo, dando muito maior facilidade aos movimentos. Até o trabalhador manual podia ficar vestido, ao passo que, na época clássica, para atuar livremente, tinha de se despir quase por completo. Impôs-se uma outra definição do pudor, acompanhada de uma sofisticação (e sublimação) do erotismo.

Nos **MOSAICOS 1 e 3**, as **dominae**, além das jóias e do vestuário, também se destacam pelo penteado em coque que as distingue das outras figuras de mulheres destes mosaicos e daquela do **MOSAICO 2**, que têm os cabe-

los presos numa touca, própria para o trabalho, o que Fantar (1994: 107) relaciona automaticamente à condição servil. Nos **MOSAICOS 1 e 3**, enquanto a touca compõe o vestuário das empregadas, o coque e o cabelo solto²³ evocam sedução e ócio, situação própria da **domina**, orgulhosamente retratada.

De forma negativa, o cabelo apareceu nos discursos cristãos. Tertuliano (*O toucador das mulheres* II, 1) colocou os cuidados com o cabelo (tinturas e penteados) e a pele (**ornatus**) ao nível da **prostitutio**, oposta às **castitas** e **pudicitia**, próprias da moral cristã. Entretanto, os cosméticos para tingir cabelos não eram de uso exclusivo feminino (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. *Pedagogo* III, 2). Havia também o frisado no cabelo e Jerônimo (*Carta* 38, 3) acrescentou um outro artifício capilar: o uso de perucas e postições, “cabelos alheios”, quando, com a idade, as mulheres vão perdendo os seus cabelos, mas se pretendem passar por donzelas, apesar de algumas serem até avós. Mesmo quando as mulheres pagãs cobriam os seus cabelos com véus, estes, sendo de púrpura, atraíam os olhares de todos, o que não era conveniente para uma mulher decente (CLEMENTE DE ALEXANDRIA. *Pedagogo* II, 10, 114, 4). Tal comportamento se distinguia daquele das mulheres honestas: abster-se de toda ostentação, procurar cobrir a cabeça com véu para não mostrar os cabelos e manter o rosto velado, seguindo o prescrito paulino em *1 Coríntios* 11, 7-10 (*Pedagogo* II, 10, 114, 3); escovar simplesmente os cabelos prendendo-os com uma presilha simples e não usar perucas, quase todas confeccionadas com cabelos de mortos (*Pedagogo* II, 11). Tal como em Jerônimo, para Clemente de Alexandria (*Pedagogo* III, 2, 5, 1-4 e 6, 1-2), o excessivo amor das mulheres aos adornos, objetivando mostrar uma falsa beleza aos seus admiradores, caracterizava as meretrizes. O desprezo da beleza natural era considerado por Clemente (*Pedagogo* III, 6, 3-4) como uma ofensa ao Criador, descuidando-se por inteiro da beleza do coração e afetando a economia doméstica com a compra de cosméticos. Recomendava, portanto, que as mulheres se afastassem dos malvados artifícios de embelezamento se quisessem obter a salvação, desejada pelo Verbo a todo custo (*Pedagogo* III, 2, 9, 1). Para Agostinho, o cabelo tornou-se signo do pecado (*Sermão* 4, 14) e considerado supérfluo (*Sermão* 62, 14), principalmente nas mulheres (*Sermão* 99, 13), portanto, cortar o cabelo foi visto como um ato de penitência (*Sermão* 112, 5).

No **MOSAICO 3**, aparece uma referência a um outro conhecido atributo venusiano: a concha univalve. Este signo icônico lembrava o nascimento de Vênus da espuma do mar fertilizada pelo esperma de Uranos, que havia sido destronado e teve seus órgãos sexuais ceifados por seu filho mais

novo, Cronos, como apresentado por Hesfodo na *Teogonia* vv. 189-192. De acordo com a lenda, ela nasceu de uma pérola em Chipre, então uma colônia fênícia, e seu nome original era **Cypris** (“dama de Chipre”). Às vezes, ela era também chamada de Dione ou, ainda, de **Anadyomene**, que significa “vinda das águas”. O signo icônico da concha também remete à genitália feminina pela semelhança morfológica com a vulva. Como a água, a concha pertence ao círculo simbólico feminino (LURKER, 1997: 146) juntamente com a lua pois eram percebidas como pertencentes ao circuito antropocósmico da fecundidade (ELIADE, 1986: 179).

Vênus/Afrodite era uma divindade intimamente associada às mulheres, presente em signos icônicos relacionados ao comportamento sedutor, como o adorno (analisado anteriormente), o perfume e o espelho, o que levava a identificá-la freqüentemente com o universo da prostituta, onde o prazer e o amor físico estão mais presentes do que no da **materfamilias**.

O perfume encontra-se presente na parte esquerda da faixa de registro inferior do **MOSAICO 1** e está relacionado à **domina**. Vindo de um roseiral, um homem carrega um cesto com rosas e dirige-se à senhora. A rosa é um atributo de Vênus, simbolizando ao mesmo tempo a primavera e o perfume que seduz. No *Peruigilium Veneris*²⁴ v. 23 (**Apud** BLACHARD-LEMÉE **et alii**, 1996: 147), as rosas são consideradas as flores de Vênus, “filhas do sangue de Chipre e dos beijos do amor”, referindo-se tanto à deusa quanto à primavera, sua estação. A imagem desta flor remete também ao perfume que reforça a sedução, a presença do invisível e a mudança de estado, pois os perfumes “(...) purificam, embelezam e despertam os sentidos e seduzem” (THEML, 2000: 267). O signo icônico da rosa vetoriza tais ações consideradas tipicamente de Vênus e das mulheres.

A relação perfume-mulher-sedução também foi expressa por escritores cristãos, como, por exemplo, Jerônimo (*Carta* 127). Clemente de Alexandria (*Pedagogo* II, 8, 62, 3 e 69,4) criticava os perfumes e unguentos: por serem apenas óleos adulterados; por ressecarem a pele e os cabelos; e por levarem ao prazer e à libido. Entretanto, ele abrandou um pouco sua crítica ao permitir que as mulheres escolhessem perfumes, contanto que não inebriassem os homens (*Pedagogo* II, 8, 66, 1). Não seria então contradição com o comportamento de Ester (*Ester* 2, 9 e 12), que se perfumou por seis meses, para seduzir o rei persa Assuero? Para Clemente de Alexandria (*Pedagogo* III, 2, 12, 4), esta atitude se justificaria com a obtenção da benevolência do governante persa para com os judeus exilados de Susa, ou seja,

Ester foi movida pela preocupação escatológica com o destino do povo eleito, único depositário da fé e da palavra do Deus verdadeiro. Há também duas passagens neotestamentárias em que os perfumes e unguentos foram valorizados. Uma delas é em *Lucas 7*, 36-50, quando, numa refeição na casa do fariseu Simão, uma pecadora penitente banhou os pés de Jesus com suas lágrimas, enxugou-os com o seu próprio cabelo, beijou-os e os ungiu com perfume. Clemente (*Pedagogo II*, 8, 61, 1-2) forneceu sua explicação para esta passagem: a pecadora honrou ao Senhor com o que acreditava ser o melhor. A outra referência ao perfume encontra-se em *2 Coríntios 2*, 14-16: Deus difunde através dos cristãos o perfume do seu conhecimento em todo lugar: “*somos para Deus o perfume de Cristo entre os que se salvam e entre os que se perdem*”, dando aos primeiros o odor da vida e aos outros, o odor da morte. Esta passagem foi comentada tanto por Clemente (*Pedagogo II*, 8, 65, 2) quanto por Agostinho (*Sermão 273*, 5).

Quanto ao espelho – um outro atributo venusiano –, tornou-se o símbolo do próprio gênero feminino: ♀, enquanto o do masculino - ♂ - refere-se ao arco de Apolo. Frontisi-Ducroux e Vernant (1997: 9) consideram que, na Grécia Antiga, o espelho servia como um operador simbólico para pensar a relação entre os dois gêneros. Este objeto faz parte do universo e do espaço femininos: “*quem diz espelho diz mulher*”, um dos componentes do toucador, e, se o espelho é portado pelo homem, o efeminiza (FRONTISI-DUCROUX, 1997: 56 e 59)²⁵. Enquanto “*o espelho masculino é o olho de um outro homem, seu semelhante e igual, em que cada um procura e encontra sua imagem*” (Ibid.: 65), o espelho feminino é o objeto reflexivo que permite um reconhecimento da mulher e do outro (THEML, 2000: 270). No **MOSAICO 3**, esta característica apresenta-se de forma bem cabal. A face oval da senhora é refletida em um espelho segurado por uma criada. Ela tem traços finos; seu olhar é nostálgico. Segundo Frontisi-Ducroux (1997: 55 e 59), entre o espelho e a sua proprietária, a relação face a face é permanente, permitindo uma constante contemplação. No canto esquerdo da faixa inferior do **MOSAICO 1**, a **domina** admira-se num espelho, refletindo tanto sua beleza quanto a sua riqueza e o seu prestígio, presentes nos adornos e na vestimenta suntuosa e insinuante. Neste caso, o espelho tem um valor emblemático de sinédoque²⁶ da mulher, pois este acessório aparece como um prolongamento da mão da **domina**, pertencente ao seu corpo. Na documentação textual, este precioso objeto de luxo foi acentuado como produtor de falsos-semblantes, de duplos vãos, ilusórios e enganadores. O espelho

foi considerado como símbolo da vaidade e do orgulho, distante portanto do recato e da discrição do modelo tradicional idealizado para as mulheres.

Na faixa de registro superior do **MOSAICO 1**, a senhora relaxa abanando-se sentada no banco do jardim sob a sombra de ciprestes, que a separam do olival (à esquerda) e da provável tosa e plantação de cereal (à direita). Esta situação assemelha-se à posição hierárquica superior do **dominus** no lado direito da faixa de registro inferior do mesmo mosaico. Entretanto, existem dois aspectos essenciais que distinguem a situação da **domina** e a do **dominus**: este está inserido em uma área produtiva, inferida pelas árvores frutíferas carregadas, pela oliveira tendo enroscada uma videira com um cacho de uva e pela latada – cercado, enquanto a **domina** encontra-se separada das atividades produtivas pelo jardim de ciprestes; e a postura majestática do **dominus** sentado e recebendo o rolo de seu empregado, que contrasta com a da **domina** languidamente sentada, abanando-se e, de tempos em tempos, servindo-se de um prato com frutas da estação (figos, pêras e uvas), que lhe foi colocado próximo. Além disso, embaixo do banco da **domina**, há uma gaiola e pintinhos e, próxima, uma galinha ciscando, ou seja, a mãe com sua prole. Esta cena central da faixa de registro superior do **MOSAICO 1** se completa com a aproximação pela direita de um homem com um casal de patos em seus braços e de uma mulher carregando um cesto com azeitonas. Pela esquerda, acerca-se uma outra mulher com um cordeiro sob as vistas de uma ovelha. Os signos icônicos constroem uma esfera de prosperidade e fecundidade da natureza tanto da fauna (casal de patos/galinha e pintinhos/ovelha e cordeiro) quanto da flora (figos/peras/uvas/azeitonas), que fazem com que a **domina** assuma uma posição de propiciadora e dispensadora de dádivas. Esta posição é reafirmada ainda na faixa de registro inferior, do lado esquerdo, em que são depositados peixes (um símbolo de abundância e proteção contra o mau olhado) aos seus pés²⁷.

Para Veyne (1981: 248-252), os presentes em espécie oferecidos pelos empregados, considerados como oferendas simbólicas, provavam tanto a riqueza do terratenente²⁸ quanto o caráter de exibição da autoridade que este exercia sobre outros. A sua entrega era vista como uma cerimônia na qual se manifestava a autoridade social do casal de latifundiários. Além do foro anual, renda ou parceria, os colonos romanos trariam ao seu arrendatário pequenos presentes que seriam as primícias das atividades desenvolvidas na **villa**. O tradicional tema dos portadores de oferendas que rendem homenagem a um potentado ou a um deus foi inserido por Grabar (1962:

394) no “ciclo dos **latifúndia**”, 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 de o dependente econômico render homenagem ao latifundiário, oferecendo-lhe as primícias de suas colheitas ou atividades de caça e de pesca e não apenas o pagamento da renda devida pelo uso da terra. Assim, no **MOSAICO 1**, cada um está representado em sua função social, reafirmando a hierarquia social e o valor do latifúndio.

Por outro lado, a fertilidade associada à **domina** encontra referência em Vênus/Afrodite. Na África do Norte, sua rica personalidade – que era um reflexo tanto da Afrodite grega quanto da Astarté fenícia – exerceu uma significativa fascinação tanto sobre a elite quanto sobre o povo em geral, fosse ele de origem romana ou africanos romanizados. Esta deusa estava intimamente relacionada à geração, ao despertar para a vida e ao crescimento de plantas, constituindo-se numa divindade da fecundidade em todas as suas formas. Por isso, Vênus tinha uma grande popularidade entre os norte-africanos, que nela redescobriram Astarté, a grande divindade da fertilidade e fecundidade, a quem eles tinham adorado no período cartaginês. Como deusa do Amor e soberana realizadora do bem, era cultuada e admirada. O aspecto da procriação em Vênus encontra-se manifesto nos versos 63 a 68 de *Peruigilium Veneris* (Apud BLACHARD-LEMÉE et alii, 1996: 147):

“Vênus é aquela que, com seu hálito fino, penetra no sangue e na alma e exercita um misterioso poder sobre a procriação. Através dos céus, através da terra, através dos mares, ela mapeou caminhos para si mesma nos quais não cessa de fecundar as sementes da vida; o mundo aprendeu a gerar vida sob suas ordens”.

Portanto, Vênus/Afrodite também estava associada aos ideais de fertilidade próprios da esposa e mãe, como são representados metaforicamente nas faixas de registros superior (frutas/azeitonas/casal de patos/galinha e sua prole/cordeiro e ovelha) e inferior (peixes) do **MOSAICO 1**.

Neste mesmo mosaico, na faixa de registro inferior, gestos, objetos e mobiliário constituem-se em signos cuja combinação e composição relacionam-se à representação visual das mulheres. A **domina** está com suas pernas cruzadas e apoiando-se com um cotovelo em uma coluna, elemento decorativo indicativo de passagem do exterior – representado pelas roseiras –

ao interior – inferido pela poltrona, pelo toucador e pelo cão (típico animal doméstico: guardião do lar e fiel ao seu dono). Além disso, a **domina** é mostrada em frente à **klismós** – cadeira de espaldar alto e de braço, cujo uso é associado geralmente à mulher e ao espaço interior da casa, lugar considerado por excelência da atuação feminina. A mobília doméstica caracteriza a privacidade que contrasta com o espaço exterior do homem, representado na cena contígua da faixa de registro inferior, em que o **dominus**, sentado majestosamente, recebe as oferendas de seus dependentes no seu pomar. Especificamente sobre a poltrona, Veyne (1998: 23-37), ao analisar o afresco dos “Mistérios em Pompéia” propondo-lhe uma nova interpretação, destaca a relação entre a poltrona e a mulher, como símbolo de sua posição de senhora da casa. No **MOSAICO 3**, esta senta-se entronada numa cadeira de braço com espaldar reto e embelezada por um desenho de volutas; seus pés descansam no escabelo (banco pequeno) retangular, igual ao do **dominus Iulius** no pomar da faixa de registro inferior do **MOSAICO 1**.

Na faixa de registro superior do **MOSAICO 1**, a senhora sentada no banco do jardim contrasta com as ações das outras mulheres do mesmo mosaico, que a ela se dirigem ou a servem, como na faixa de registro inferior. Interessante notar que neste mosaico e no **MOSAICO 3**, os/as senhores/as aparecem sentados/as, em bancos e poltronas, ou montado no cavalo (faixa de registro central do **MOSAICO 1**), enquanto os empregados estão a pé e agachados, em atividade produtiva ou servil, numa clara distinção social. Se em pé, como na parte esquerda da faixa de registro inferior do **MOSAICO 1**, a senhora distingue-se por estar encostada na coluna e com pernas cruzadas, excluindo uma situação de domesticidade servil. Quanto à mulher sentada no **MOSAICO 2**, Fantar (1994: 107) considera que ela não representa uma **domina** mas, sim, uma pastora, identificada pela touca no cabelo e pela atividade de fiar, que lhe exige a posição sentada e, ao exercê-la, o faz não em cima de um banco mas sobre uma pedra para reforçar a evocação do ambiente bucólico do **MOSAICO 2**. Segundo este autor, o signo da pastora fiando com sua roca também foi encontrado numa navalha datável do século IV a.C., inferindo que a tecelagem era uma atividade tradicional das mulheres bem conhecida em Cartago.

Mais acentuadamente que no **MOSAICO 1**, predominam no **MOSAICO 2** os bens como os signos de **status**, não apresentando de forma explícita as relações sociais hierárquicas, tal como entre o casal de proprietários e seus empregados e colonos no **MOSAICO 1**. No **MOSAICO 2**,

destacam-se: a residência senhorial, as plantações intercaladas de videiras e oliveiras, o cavalo de raça e as regiões silvestres propícias à caça. Assim, o mosaísta com esta composição louva a abundante prosperidade e a riqueza do **dominus**. Neste ambiente bucólico do **MOSAICO 2**, insere-se a única figura humana: uma mulher, sentada numa rocha à sombra de um cipreste e vestindo uma longa túnica de duas listras verticais e com uma touca nos cabelos, está atenta à atividade de fiar com o fuso²⁹.

O signo icônico da mulher tecendo está condizente com o modelo tradicional e idealizado de mulher romana, que se assentava sobre quatro pontos: esposa de um só marido (**uniuira**), permanência em casa (**domiseda**), dedicação a fiação e tecelagem (**lanifica et lentifica**) e talento no bordado (**acu pingere**) (MONTERO MONTERO, 1986: 200). Estas virtudes eram reforçadas na fórmula comum de epitáfios de esposas: **Casta fuit, domum seruaui, lanam fecit** (Casta foi, serviu ao senhor, fez lã; **CIL** 1007)³⁰. No cortejo nupcial, o fuso, juntamente com a roca, eram levados por duas das companheiras da **noua nupta** como emblemas ostensivos das suas virtudes e das suas ocupações domésticas como donas-de-casa (CARCOPINO, s/d: 108). Como referido anteriormente, o poeta grego Hesíodo já atentara que o dom de tecer fora concedido por Atenas a Pandora, a primeira mulher criada. Assim, distintamente da posição de Fantar (1994: 107), não se pode afirmar com certeza que a mulher do **MOSAICO 2** seja de condição servil por estar dedicada à atividade de fiar, mas sem dúvida ela está “trabalhando” (signos icônicos: touca e vestido simples) numa atividade doméstica considerada típica do gênero feminino (signo icônico: fuso) indistintamente da posição social da mulher. Deve-se ainda considerar que, se fosse uma atividade produtiva de subsistência, as condições retratadas no **MOSAICO 2** não seriam propícias nem próprias: sentada na pedra e no jardim de cipreste. O fiar foi sempre considerado uma atividade feminina entre os romanos (POMEROY, 1987: 222), independentemente da condição social, pois enquanto para as pobres era um meio de sobrevivência³¹, para as mulheres da elite, inseria-se no **mos maiorum** (costumes dos ancestrais) na medida em que era exercido no âmbito doméstico pelas mulheres, ocupando-as produtivamente e contribuindo com a economia e autarcia da casa. Assim, quando Augusto desejou restaurar o respeito às antigas virtudes entre as mulheres da **domus** imperial Augusta, colocou-as para trabalhar a lã cujo tecido era utilizado nas vestes da família, em especial na roupa diária do próprio imperador (SUETÔNIO [ap. 70-ap. 160]. *Vida de Augusto* 64, 2). Paradoxal-

mente, o discurso cristão (JERÔNIMO. *Carta* 107, 10; CLEMENTE DE ALEXANDRIA. *Pedagogo* III, 10, 49, 5) apropriou-se deste comportamento ao recomendar para as mulheres o trabalho manual, sobretudo a tecelagem, como um meio de fazer frente à ociosidade das aristocratas romanas e uma forma de se afastar do luxo das sedas do seu vestuário. Aliou-se a tradição pagã à bíblica, expressa em *Provérbios* 31, 19: “*Põe a mão roca, seus dedos manejam o fuso*”.

Como síntese do exposto até agora na análise intradiscursiva dos mosaicos, construiu-se a grade de leitura isotópica a seguir, a partir da identificação das categorias sêmicas isotópicas referentes às mulheres presentes nos textos imagéticos dos três mosaicos selecionados*, o que permitiu a constituição dos três níveis semânticos discursivos: figurativo, temático e axiológico (veja a página seguinte).

* **M1** = Mosaico 1; **M2** = Mosaico 2; **M3** = Mosaico 3

NÍVEL FIGURATIVO	NÍVEL TEMÁTICO	NÍVEL AXIOLÓGICO
/centralidade do dominus / M1 /imponente residência senhorial/ M1 e M2 /villa rustica/ M1 e M2 /caça/ M1 e M2 /nome/ M1 /roupa requintada e larga/ M1 /montado no cavalo/ M1 /sentado com escapelo/ M1 / dominus recebendo o rolo e oferendas/ M1	Poder e autoridade dos homens	EUFORIZAÇÃO
/vestido requintado/ M1 e M3 /adorno de jóias/ M1 e M3 /coque/ M1 e M3 /cabelo solto/ M1 /vestido insinuante/ M1 /rosas/ M1 /espelho/ M1 e M3 /sandálias, cuba c/ toalhas, bacia, ânfora, dois baldes e caixa hexagonal/ M3 /sentada no jardim e se abanando/ M1 /encostada à coluna e de pernas cruzadas/ M1	Beleza e sedução das mulheres	EUFORIZAÇÃO
/concha univalve/ M3 /prato com figos, uvas e peras/ M1 /galinha e pintinhos/ M1 /casal de patos/ M1 /cesto com azeitonas/ M1 /cordeiro e ovelha/ M1 /peixes/ M1 / domina recebendo oferendas/ M1	Fecundidade e procriação das mulheres	EUFORIZAÇÃO
/cordeiro e ovelha/ M1 /jardim de ciprestes/ M1 e M2 /coluna/ M1 /poltrona/ M1 e M3 /cão/ M1 /fuso/ M2 /touca no cabelo/ M2	Domesticidade das mulheres	EUFORIZAÇÃO
/touca no cabelo/ M1 e M3 /oferecimento de oferendas/ M1 /trabalho ajoelhado/ M1 /trabalho em pé/ M1 e M3 /atividades agropastoris/ M1 /auxílio no toucador da domina / M1 e M3	Trabalho servil	AFORIZAÇÃO
/centralidade dos domini / M1, M2 e M3 /imponente residência senhorial/ M1 e M2 /villa rustica/ M1 e M2 /roupa requintada dos domini / M1 e M3 /subserviência dos empregados/ M1 e M3 /cabelo solto da domina / M1 /coque da domina / M1 e M3 /cavalo/ M1 e M2 / dominus montado no cavalo/ M1 / domini sentados c/ ou s/ escapelo/ M1, M2 e M3 / domina encostada na coluna/ M1 / domini recebendo oferendas/ M1	Riqueza senhorial	EUFORIZAÇÃO

Conclusão

Numa perspectiva intertextual entre o discurso escrito e o imagético, evidencia-se uma contradição no tratamento da questão dos cuidados com a aparência das mulheres (banho, jóias, vestido, cabelo, espelho e perfume). Enquanto a documentação textual tendeu a disforizar qualquer tipo de embelezamento feminino, houve uma euforização nos mosaicos analisados, que contradiz o modelo tradicional de recato e discrição para as mulheres. Tradicionalmente, o paradigma de comportamento recomendado às mulheres no mundo clássico – e apropriado em parte pelo cristianismo – pautou-se em diretrizes que privilegiavam sua atuação na esfera doméstica através da procriação, educação da prole e cuidados com a casa, enquanto que ao homem cabia o exercício político e militar na esfera pública. Tal idealização das mulheres, reproduzida principalmente pela documentação textual, encontrou-se apenas parcialmente presente na linguagem imagética dos mosaicos norte-africanos do Baixo Império aqui trabalhados, o que questiona se este padrão desejado era em sua totalidade praticado. A isotopia da crítica aos adornos femininos nos documentos textuais pode ser indício da resistência das mulheres ao modelo tradicional. Nos mosaicos, se, por um lado, têm-se categorias semânticas isotópicas que inferem e reforçam positivamente o ideal de fecundidade, procriação e domesticidade associado comumente às mulheres, por outro, há categorias semânticas isotópicas que valorizam o aspecto mundano da beleza e da sedução das mulheres, principalmente daquela pertencente à elite, que os textos escritos tentaram “enquadrar”. O interesse em reger em especial o comportamento destas mulheres, seja nos discursos pagãos, seja nos cristãos em suas diferentes modalidades (jurídico, epigráfico, literário, histórico, filosófico, teológico...), compreende-se em parte pela preocupação com questões de dotes, transferências de propriedades, alianças políticas e de influência nas famílias do grupo dirigente da sociedade.

Nos **MOSAICOS 1 e 3**, onde se apresentam figuras femininas de diferentes condições sociais (**domina** e trabalhadoras – domésticas ou não), as distinções sociais ganham uma significativa visibilidade nas representações imagéticas, pois, se a **domina** aparece com maior poder para romper o citado modelo tradicional, do qual era o alvo prioritário dos discursos textuais, abrindo espaço para uma representação “transgressora” como bela e sedutora, por outro lado, este aspecto “transgressor”, através das roupas sofisticadas, jóias e ociosidade, reforça a imagem de riqueza e de poder da elite terratenente, à qual

pertence a **domina**. Neste contexto, a **domina** torna-se mais um bem de prestígio, como os outros bens do **dominus**: residência suntuosa, cavalos e plantações, situação mais fortemente evidenciada no **MOSAICO 2**. Ela é “objetificada”, sem direito a um nome próprio, distintamente do seu marido (**MOSAICO 1**). Assim, os temas relativos às mulheres (beleza/sedução, fecundidade/procriação e domesticidade) e aos homens (poder/autoridade) não são excludentes nem opostos, pois se complementam, se encontram e reforçam positivamente o tema central: a riqueza senhorial. Este tema é euforizado e está profundamente relacionado aos outros anteriormente mencionados, que são também euforizados, pois se referem ao casal de **domini**. Por sua vez, o tema do trabalho servil foi considerado aforizado porque não está representado por si só, ou seja, não tem um valor próprio, “assessorando” os outros temas; ele é desenvolvido na medida em que contribui para o tema da riqueza senhorial ao fornecer mais um elemento demonstrativo desta riqueza. Assim, deduz-se que o tema da riqueza senhorial é a chave para a interpretação dos discursos imagéticos nestes mosaicos, o que é compreensível tendo em vista o seu contexto social de produção.

A própria natureza do suporte – o mosaico – constitui-se num vetor para potencializar o **status** e o prestígio da elite 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 ocorria 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 Pronconsular, 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 (cf. HUSKINSON, 2000).

As diferentes e, às vezes, contrastantes categorias semânticas isotópicas relativas às mulheres tornam-se símbolos provocando associações sistemáticas que servem para identificá-las, atribuindo-lhes um certo número de qualidades socioculturalmente construídas que conotam as contradições, os embates, as negociações, as táticas e as astúcias nos padrões das relações de gênero durante o Baixo Império. Mesmo havendo um discurso normativo – estratégia da ordem estabelecida (CERTEAU, 1999: 99-100) – para o comportamento das mulheres, percebem-se “trilhas” heterogêneas ao sistema hegemônico onde se infiltram e se 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: 97, 100-102), associando assim gênero e poder. Se o gênero é produzido na interseção entre o sexo biológico e as relações sociais, constituindo-se numa relação de poder ao estabelecer hierarquias através de práticas e discursos – sejam textuais, sejam imagéticos –, os modos de representação visual das mulheres nos mosaicos analisados – encomendados pela elite romano-africana para decorar suas residências – são, portanto, construções socioculturais criando significações sobre o poder, gerando e mantendo suas hierarquias.

Documentação Imagética

- BLANCHARD-LEMÉE, M. **et alii**. *Mosaics of Roman Africa; floor mosaics from Tunisia*. London: British Museum Press, 1996.
- 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: Clarendon Press, 1978.
- FANTAR, M. H. **et alii**. *La mosaïque en Tunisie*. Tunis: Les Éditions de la Méditerranée, 1994.
- FRADIER, G. *Mosaïques romaines de Tunisie*. Tunis: Cères Éditions, 1997.
- LANCHA, J. *Mosaïque et culture dans l'Occident romain; Ier.- IV e. siècles*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1997.
- LING, R. *Ancient mosaics*. London: British Museum Press, 1998.

Documentação Textual

- AGUSTÍN. Sermones (2º): 51-116. In: _____. *Obras completas de San Agustín*. v. 10. Madrid: La Editorial Católica, 1964. (La Biblioteca de Autores Cristianos)
- BÍBLIA SAGRADA. 16. ed. trad. Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: “Ave Maria”, 1971.
- CLÉMENT D’ALEXANDRIE. *Le pédagogue*. trad. M. Harl, C. Mondésert et C. Matray. Paris: Cerf, 1950-1970. 3 v. (Sources Chrétiennes)
- HERODOTE. *Histoires*. trad. Ph.-E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1932-1958. 9 v. (Collection des Universités de France)
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. 1ª. pte. trad. M. de C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HESÍODO. *Teogonia; a origem dos deuses*. trad. Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1981.
- HOMÈRE. *Hymnes*. trad. J. Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1976 (Collection des Universités de France).
- JÉRÔME. *Lettres*. trad. J. Labourt. Paris: Les Belles Lettres, 1949-1955. 5 v. (Collection des Universités de France)
- JUVÉNAL. *Satires*. trad. P. Labriolle et F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1921. (Collection des Universités de France)
- OVIDE. *Les remèdes a l’amour. Les produits de beauté pour le visage de la femme*. trad. H. Bonecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930. (Collection des Universités de France)
- PLINE. *Histoire Naturelle*. trad. J. Beaujeu **et alii**. Paris: Les Belles Lettres, 1957. (Collection des Universités de France)
- PLUTARQUE. *Vies*. trad. R. Flacelière, É. Chambry et M. Juneaux. Paris: Les Belles Lettres, 1957-1966. 4 v. (Collection des Universités de France)
- POLIBIUS. *The histories*. transl. W. R. Paton. London: W. Heinemann, 1954-1960. 6 v. (The Loeb Classical Library)
- SUÉTONE. *Vie des douze Césars*. 2. ed. trad. H. Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 1961. 3 v. (Collection des Universités de France)
- TERTULLIEN. *La toilette des femmes*. trad. M. Turcan. Paris: Cerf, 1971. (Sources Chrétiennes)

TITE-LIVE. *Histoire romaine*. trad. J. Bayet e G. Baillet. Paris: Les Belles Lettres, 1946-1962. 21 v. (Collection des Universités de France)

Obras de Referência

- BERARDINO, A. di (org.). *Dicionário patrístico e de antigüidades cristãs*. trad. C. de Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CIRLOT, J.-E. *Diccionario de símbolos*. 6. ed. Barcelona: Labor, 1985. (Serie Nueva Colección Labor)
- FREDOUILLE, J.-C. *Dictionnaire de la civilisation romaine*. 2. ed. Paris: Larousse, 1995. (Collection Références Larousse, dir. Emmanuel de Waresquiel)
- GAFFIOT, É. *Dictionnaire latin-français*. 52. ed. Paris: Hachette, 1998.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3. ed. trad. V. Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica; grega e latina*. trad. M. da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- LAMBOLEY, J.-L. *Lexique d'histoire et de civilisation romaines*. Paris: Ellipses, 1995.
- LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. trad. M. Krauss e V. Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RICH, A. *Dictionnaire des antiquités*. trad. M. Chéruef. Paris: Payot, 1995. (Grande Bibliothèque Payot)

Bibliografia Teórico-Metodológica

- ANDRADE, M. M. de *A cidade das mulheres; cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga (LHIA) / IFCS / UFRJ, 2001.
- BÉRARD, C. Iconographie, iconologie, iconologique. **In:** ÉTUDES DE LETTRES: 5-37, 1983.
- BURKE, P. Sexo e gênero. **In:** _____. *História e teoria social*. trad. K. B. Gerhardt e R. V. Majer. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 75-79.
- BURKE, P. *Visto y no visto; el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

- CAMERON, A. (ed.). *Images of women in Antiquity*. London-New York: Routledge, 1993.
- CARDOSO, C. F. S. *Narrativa, sentido, História*. Campinas: Papirus, 1997a.
- CARDOSO, C. F. S., VAINFAS, R. História e análise de textos. **In:** _____ (org.). *Domínios da História; ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997b. p. 375-399 e 501-502.
- CARDOSO, C. F. S., MAUAD, A. M. História e imagem; os exemplos da fotografia e do cinema. **In:** CARDOSO, C. F. S., VAINFAS, R. (org.). *Domínios da História; ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997b. p. 401-417 e 502-504.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. v. 1: Artes de fazer. 4. ed. trad. E. F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CIRIBELLI, M. C. Reflexões sobre a História da Mulher em Roma. **In:** PHÔINIX 1: 137-146, 1995.
- DUVAL, N. L'iconographie des "villae" africaines et la vie rurale dans l'Afrique Romaine de l'Antiquité tardive. **In:** 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.
- ECO, U. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Bernard Grasset, 1992.
- ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. 6. ed. México: Era, 1986.
- ENGELS, M. História e sexualidade. **In:** CARDOSO, C. F. S., VAINFAS, R. (org.). *Domínios da História; ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 297-312 e 490-494.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. v. 1: A vontade de saber; v. 2: O uso dos prazeres; v. 3. O cuidado de si. trad. M. T. da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984 (5. ed.) / 1985 (4. ed.) / 1985. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências, v. 2, 15 e 16, dir. J. A. G. Albuquerque e R. Machado)
- GASKELL, J. História das imagens. **In:** BURKE, P. (org.). *A escrita da História; novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 237-289.
- GREIMAS, A. J. *Du sens; essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. trad. A. D. Lima

- et alii.** São Paulo: Cultrix, 1989.
- HAWLEY, R., LEVICK, B. (ed.). *Woman in Antiquity; new assessments.* London / New York: Routledge, 1995.
- 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.
- LESSA, F. de S. *Mulheres de Atenas; méliSSa do gineceu à agorá.* Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga (LHIA) / IFCS / UFRJ, 2001.
- LISSARRAGUE, F., THELAMON, F. (ed.). *Images et céramique grecque.* In: ACTES DU COLLOQUE DE RUEN (25-26 nov. 1982). Rouen: Publications de l'Université de Ruen n° 96, 1983.
- MENESES, U. B. de. A cultura material no estudo das civilizações antigas. In: ANAIS DO I SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANTIGA. *Pesquisas, problemas e debates.* João Pessoa: Imprensa Universitária, 1984. p. 34-42.
- METZ, C. *A análise das imagens.* trad. L. C. Lima e P. V. Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MONTSERRAT, D. Reading gender in the Roman world. In: HUSKINSON, J. (ed.). *Experiencing Rome; culture, identity and power in the Roman Empire.* London: Routledge / The Open University, 2000. p. 153-181.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PANTEL, P. S. (dir.). *História das Mulheres no Ocidente.* v.1: A Antigüidade. trad. M. H. da C. Coelho **et alii.** Porto: Afrontamento, 1993. (DUBY, G. e PERROT, M., dir. da coleção)
- PIERCE, C. S. *Semiótica e filosofia.* São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1975.
- SCHNAPP, A. Pratiche e imagini di caccia nela Grecia antiga. In: DIALOGHI DI ARCHEOLOGIA 1: 36-59, 1979.
- SCOTT, J. História das mulheres. In: BURKE, P. (org.). *Escrita da História; novas perspectivas.* 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 63-95.
- SOIHET, R. História das Mulheres. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (orgs.). *Domínios da História; ensaios de teoria e metodologia.* Rio de Janeiro: Campus, 1997b. p. 275-296 e 486-490.
- THEML, N. Linguagem e comunicação: ver e ouvir na Antigüidade. In: THEML, N. (org.). *Linguagens e formas de poder na Antigüidade.* Rio de Janeiro: Mauad / FAPERJ, 2002. p. 11-24.

TRABULSI, J. A. D. Elementos para uma crítica da leitura semiológica das representações na cerâmica grega antiga. **In:** CLÁSSICA 3: 181-190, 1990.

ZANKER, P. *The power of images in the Age of Augustus*. transl. A. Shapiro. Michigan: Ann Arbor / The University of Michigan Press, 1990.

Bibliografia Específica

AYMARD, J. *Les chasses romaines; des origines à la fin du siècle des Antonins*. Paris: E. de Boccard, 1951.

BROWN, P. *Corpo e sociedade; o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BUSTAMANTE, R. M. da C. Representações do espaço rural em dois mosaicos norte-africanos: **Laberii e Dominus Iulius**. **In:** PHOÏNIX 8: 328-358, 2002.

CARANDINI, A. La villa di Piazza Armerina, la circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero ed altre precisazioni. **In:** DIALOGHI DI ARCHEOLOGIA: 93-120, 1967.

CARCOPINO, J. *A vida cotidiana em Roma no apogeu do Império*. trad. A. J. Saraiva. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

CARRIÉ, J.-M., ROUSSELLE, A. *L'Empire Romain en mutation; des Sévères à Constatin (192-337)*. Paris: Seuil 1999. (Coll. Nouvelle Histoire de l'Antiquité, 10)

CLARKE, J. R. *The houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250.; ritual, space and decoration*. Berkley / Los Angeles / London: University of California Press, 1991.

CONDE GUERRI, E. La mujer "ideal" en el Pedagogo de Clemente Alejandrino. **In:** ACTAS DE LAS QUINTAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA. *La mujer en el mundo antiguo*. Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 1986. p. 329-341.

FAU, G. *L'émancipation féminine à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

FINLEY, M. I. As mulheres silenciosas de Roma: **In:** _____. *Aspectos da Antiguidade*. trad. M. B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 149-164.

- FOUCHER, L. Influence de la peinture hellénistique sur la mosaïque africaine au IIe. et IIIe. siècles. **In:** CAHIER DE TUNISIE 7: 263-274, 1959.
- FRONTISI-DUCROUX, F., VERNANT, J.-P. *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Odile Jacob, 1997.
- GARDNER, J. F. *Women in Roman, law & society*. London: Croom Helm, 1987.
- GERMAINE, S. *Les mosaïques de Timgad*. Paris: CNRS Éditions, 1969.
- GERMAINE, S. Mosaïques italiennes et mosaïques africaines: filiation et opposition. **In:** ANTIQUITÉS AFRICAINES 5: 155-159, 1971.
- GOUREVITCH, D. *Le mal d'être femme; la femme et la médecine dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1984.
- GRABAR, A. Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des **latifundia** romains. **In:** CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES 12, 1962.
- KRINGS, V., DEVILLERS, O. Autour de l'agronome Magon. **In:** ATTI DEL' XI CONVEGNO DI STUDIO (Cartagine, 15-18 dicembre 1994). *L'Africa Romana*. Ozieri: Ed. Il Torchetto, 1996. p. 489-582.
- MARCOS SANCHEZ, M. del. La visión de la mujer en San Jerónimo a través de su correspondencia. **In:** ACTAS DE LAS QUINTAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA. *La mujer en el mundo antiguo*. Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 1986. p. 315-321.
- MARROU, H.-I. *Decadência Romana ou Antiguidade Tardia?* trad. H. B. Ruas. Lisboa: Aster, 1979.
- MERLIN, A. La mosaïque du Seigneur Julius à Carthage. **In:** BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES ET SCIENTIFIQUES 95-114, 1921.
- MONTERO MONTERO, M. La mujer en Roma. **In:** ACTAS DE LAS QUINTAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA. *La mujer en el mundo antiguo*. Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 1986. p. 195-204.
- POMEROY, S. B. *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la Antigüedad Clásica*. trad. R. Lezcano Escudero. Madrid: Akal, 1987. (Akal Universitaria, Serie: Interdisciplinar, dir. J. C. Bermejo Barrera)
- PRECHEUR-CANONGE, T. *La vie rurale en Afrique Romaine d'après les mosaïques*. Paris: P.U.F., 1962.

- ROBERT, J.-N. *Eros romain; sexe et morale dans l'ancienne Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- ROBERT, J.-N. *Os prazeres em Roma*. trad. M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (O homem e a História)
- RODRIGUES ÁDRADOS, J.-V. Sistema onomastico de la mujer en el mundo romano. **In:** ACTAS DE LAS QUINTAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA. *La mujer en el mundo antiguo*. Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 1986. p. 205-215.
- ROUSSELLE, A. *Pornéia; sexualidade e amor no mundo antigo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ROUSSELLE, A. *La contamination spirituelle; science, droit et religion dans l'Antiquité*. Paris: Belles Lettres, 1998.
- SAAVEDRA GUERRERO, La mujer como inductora de un fenómeno económico, la inflación según Tertuliano. **In:** ACTAS DE LAS QUINTAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA. *La mujer en el mundo antiguo*. Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 1986. p. 307-313.
- SALISBURY, Y. *Pais da Igreja; virgens independentes*. trad. T. Marques. São Paulo: Scritta, 1995.
- SÁNCHEZ SALOR, E. (ed.). *Polémica entre cristianos y paganos a través de los textos; problemas existenciales y problemas vivenciales*. Madrid: Akal, 1986. (Col. Akal/Clásica, 3, dir. E. Montero Cartelle)
- SARNOWSKI, T. *Les représentations de villas sur les mosaïques africaines tardives*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1978.
- SOREN, D. KHADER, A. B. A. B. *Carthage; a mosaic of Ancient Tunisia*. New York-London: The American Museum of Natural History - W. W. Norton & Company, 1987.
- 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. trad. H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 300-398.
- THEML, N. Casamento de Alceste e o pintor de Erétria. **In:** PHOÏNIX 6: 262-281, 2000.

- VEYNE, P. Les cadeaux des colons à leur propriétaire: la Neuvième Bucolique et le Mausolée d'Igel. **In:** REVUE ARCHÉOLOGIQUE 2: 248-252, 1981.
- VEYNE, P. **et alii.** *Les mystères du gynécée*. Paris: Gallimard, 1998. (Coll. Le Temps des Images)
- VEYNE, P. O Império Romano. **In:** ARIÈS, P., DUBY, G. (org.). *História da vida privada*. v. 1: do Império Romano ao ano mil. trad. H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-223.
- ZACCARIA RUGGIU, A. *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana*. Rome: École Française de Rome, 1995. (Collection de l'École Française de Rome, 210)

Notas

- ¹ Este aspecto também foi tratado em BUSTAMANTE, 2002: 328-329.
- ² A título de exemplificação, de acordo com o levantamento de mosaicos de **Thamugadi** (colônia romana na Numídia, atual Argélia), dos 235 mosaicos da cidade, 124 provêm de casas ricas (GERMAINE, 1969). Sobre a **domus** romana, cf.: CLARKE, 1991 e ZACCARIA RUGGIU, 1995.
- ³ A **villa rustica** era concebida para a exploração de um domínio e compreendia todas as comodidades desejáveis (FREDOUILLE, 1995: 189). O termo designa tanto o domínio de exploração (**pars rustica**) quanto a casa de recreação do senhor (**pars urbana**). A **villa rustica** compreendia as fazendas e todas as dependências necessárias à exploração ou às diversas atividades: prensas, celeiros, currais, estrebarias, armazéns, viveiros de pássaros, oficinas de reparos, alojamentos de escravos, olarias de ânforas e de telhas, etc. Encontra-se em Vitrúvio (*Os dez livros sobre Arquitetura* VI, 6) a descrição de uma **villa rustica** ideal. Segundo Catão, para ser viável, uma exploração devia ter uma superfície mínima de 250 **iugera** (1 **iugerum** = pouco mais de 25 ares, ou seja, aproximadamente 250m²). O pessoal da exploração (**familia rustica**) era de origem servil; as **villae** podiam ser administradas pelo seu proprietário (**dominus**) mas as maiores eram confiadas a um gerente (**villicus**). (LAMBOLEY, 1995: 374).
- ⁴ Há duas tendências historiográficas antagônicas em relação à interpretação deste tipo de temática no mosaico: uma que busca indícios arquitetônicos de vilas reais nestas representações e outra que as situa dentro de um repertório imagético do mundo romano (cf. BUSTAMANTE, 2001: 328-358).
- ⁵ Sobre a caça romana, cf. AYMARD, 1951.

⁶ Segundo Merlin (1921: 95-114), o descobridor do mosaico, o documento entregue ao senhor seria uma relação com os resultados da exploração. Veyne (1981: 248-252) não concorda com esta interpretação pois, para este autor, os produtos ofertados ao casal de proprietários seriam as primícias, inviabilizando assim que fosse uma lista de prestação de contas da produção. Isto porque, em algumas cenas, como a do registro superior esquerdo, a atividade produtiva está ainda ocorrendo.

⁷ Direito de usar três nomes: o **praenomen** (pré-nome), nome pessoal, designava o indivíduo, vinha primeiro e era indicado de forma abreviada; o **nomen** (nome), nome da **gens** (clã) a qual pertence; e o **cognomen** (sobrenome), inicialmente designando uma particularidade do indivíduo mas que acabou por se transmitir aos descendentes e nomear um dos ramos da família. Inicialmente, este direito era privilégio dos patrícios, sendo posteriormente estendido aos plebeus. (LAMBOLEY 1995: 100, 263, 301 e359)

⁸ Prática desaconselhada pelo agrônomo púnico Magon e denunciada por Columela (*Da agricultura*) e Varrão (*A economia rural* I, 55), seus sucessores latinos. Conhece-se o tratado agrícola de Magon (século III a.C.) apenas pelas citações dos escritores latinos (COLUMELA. *Da Agricultura* I, 13; VARRÃO. *A economia rural* I, 1, 10 e II, 5,18; CÍCERO. *O orador* I, 249; PLÍNIO, O VELHO. *História Natural* XVIII, 22-23), pois a referida obra está atualmente perdida. Cf. KRINGS e DEVILLERS, 1996: 489-582.

⁹ Concha de molusco constituída de uma só peça.

¹⁰ A sociedade clássica, que tinha tido no corpo são a condição **sine qua non** para uma mente positiva, passou a inferiorizá-lo; vigorando uma prática discursiva que privilegiou o contato do homem com uma força superior, ora chamada de Uno-Bem – pelo discurso neoplatônico – ora chamada de Deus – no caso do discurso cristão. Este exaltou a virgindade e a continência, fazendo calar o corpo e submetendo-o à busca da salvação da alma. Assim, houve uma inversão da antiga concepção de corpo enquanto base para uma mente sã. Entretanto, não se devem penhorar tais feitos somente à moral cristã. Segundo Foucault (1985), a ética baseada na **sophrosýne** (o controle de si) possibilitou o aparecimento de um lugar de ambigüidade criado pelo embate entre o paganismo e o cristianismo. A **sophrosýne** pressupõe: controle de si, temperança, obediência às leis, culto às virtudes e a estética do belo (harmonia/proporção/equilíbrio), sendo o desregramento censurado. A mudança da **sophrosýne** filosófica pagã, presente por exemplo em Epicuro e nos estoicos, pela da ascese cristã criou um lugar de ambigüidade e de diluição de margens, em que o patrimônio cultural simbólico comum a todos foi sendo definido através da criação de novos códigos de comportamentos, de nova ética, a moral cristã, que buscou a hegemonia.

¹¹ Cidadãos pertencentes à ordem senatorial ou eqüestre (assim como as suas esposas e seus **adgantae**), por oposição aos **humiliores**. Os **honestiores** eram patrícios ou plebeus. Os notáveis municipais fizeram também parte desta classe social. Pelo direito público, eles se beneficiavam de uma jurisdição especial que lhes era favorável (LAMBOLEY, 1995: 200).

¹² Há uma vertente historiográfica que tem se fundamentado na documentação originária dos antigos tratados médicos para estudar a sexualidade na Antigüidade, tais como os estudos realizados por Rousselle (1987 e 1998), Robert (1997) e Gourevitch (1984).

¹³ Nome dado a uma coleção de prelúdios do gênero cantado pelos menestréis como introdução a seus lais, contendo invocações a algum deus cuja festa se celebrava, ou às Musas. Os hinos mais curtos enumeravam os epítetos do deus e alguns de seus feitos; os mais longos desdobram-se em narrativas épicas, algumas delas de grande beleza. Esses hinos foram compostos em várias épocas e se relacionam com localidades diferentes. Desconhecem-se os autores (HARVEY, 1987: 273).

¹⁴ Hesíodo, antigo poeta grego, autor de *Os trabalhos e os dias*, a quem eram também atribuídos por escritores antigos com unanimidade praticamente quase absoluta a *Teogonia* e o *Catálogo das Mulheres* (inclusive os **Eóiai**). Os eruditos modernos não estão de acordo quanto à autoria desses últimos poemas. Aparentemente, Hesíodo escreveu suas obras após a composição dos poemas homéricos, mas não muito mais tarde – talvez no século VIII a.C. (HARVEY, 1987: 271).

¹⁵ O próprio nome Pandora significa presente de todos.

¹⁶ Andrade (2001: 40) ressalta como, no mito de Pandora, o sentido de alteridade e o feminino encontram-se entrelaçados: “*Para fazer da mulher um ser estranho à cidade e ao nōmos, o discurso da época clássica, e mesmo o posterior a ela, reproduz o alarido de uma ‘estória do começo’: o discurso mitológico da ‘Teogonia’ e de ‘Os trabalhos e os dias’ já lembrava, com efeito, que o feminino ‘nascia do estranho’. A mulher tinha em sua origem algo irreduzível à ordem humana: a fabricação divina, o imbatível ardil, a armadilha de Zeus aos humanos.*”

¹⁷ “*Mulheres legítimas de cidadãos que pertencem ao segmento social das kaloí kagathoi*” (LESSA, 2001: 29)

¹⁸ *De Virginibus Velandis, De Exhortatione Castitatis, Ad Uxorem, De Pudicitia, De Monogamia e De Cultu Feminarum.*

¹⁹ *Paidagogós.*

²⁰ *De Habitu Virginum.*

²¹ *Epistolae* 1; 65; 66; 77; 127; 128; 130.

²² “A senhora utiliza um leque quadrado muito parecido aos que os atuais artesãos tunisianos de Gabes fazem para combater os rigores da canícula” (FANTAR, 1994: 108 e 110).

²³ Frontise-Ducroux (1997: 60-62) contrapõe a cabeleira luminosa das mulheres ao pêlo masculino. Citando Sêneca (*Questões naturais* I, XII, 2-5), a autora estende este conceito aos romanos e relaciona-o ao espelho: se a natureza deu aos homens a possibilidade de se verem eles próprios numa fonte transparente ou sobre uma pedra polida, não era certamente para que os homens depilassem sua barba diante de um espelho, nem que pudessem polir o rosto.

²⁴ “Vigília para Vênus”, título de um pequeno poema latino de autor desconhecido e data incerta. Composto em 93 versos tetrâmetros troqueus. Trata-se de um canto para a celebração da primeira festa de Vênus **Genetrix** (HARVEY, 1987: 391).

²⁵ Seu uso pelo homem somente é aceitável quando relacionado a uma atividade profissional louvável, como a oratória (Demóstenes encomendou um espelho de seu tamanho para melhorar suas performances) e a filosofia (objetivando conhecimento de si e manter a “toalete moral”, como Apuleio em *Apologia* XIII, 5 ss.) (FRONTISI-DUCROUX, 1997: 62-63).

²⁶ Tropo que se funda na relação de compreensão e consiste no uso do todo pela parte, do plural pelo singular, do gênero pela espécie, etc., ou vice-versa. Em relação ao espelho, este objeto indica mulher.

²⁷ Devido à sua grande reprodução e por serem “frutos do mar”, os peixes são símbolos de fertilidade, algumas vezes também com sentido fálico. Entre os romanos, e ainda hoje na África Setentrional, os peixes são portadores de sorte; o seu sinal protege contra o mau olhado (LURKER, 1997: 534). Assim, percebe-se o caráter tanto apotropaico quanto o de fertilidade, na Tunísia atual, em especial em Túnis e em algumas grandes cidades como Sfax, na prática tradicional de a mulher casada saltitar sobre os peixes, que o marido deposita ritualmente aos seus pés, no dia seguinte da cerimônia de casamento (FANTAR, 1994: 110).

²⁸ Sobre as diferentes interpretações sobre o **MOSAICO 1**, cf. BUSTAMANTE, 2002: 328-358.

²⁹ O fuso e a roca, como a ação de fiar, são símbolos da vida e da duração, pelos quais estão relacionados com a esfera da lua, isto é, do transitório, do que tem fases. Por isso, as deidades, que integraram as qualidades da lua, da terra e da vegetação, costumam ter como atributo o fuso e a roca (CIRLOT, 1985: 246). A mulher insere-se neste campo simbólico (ELIADE, 1986: 178 e ss.)

³⁰ Extensão desta fórmula dos epítáfios femininos encontra-se presente na oração fúnebre “Elogio a Túria”, presumivelmente de um certo Lucrécio Vespúlio, que serviu

sob o comando de Pompeu em 48 a.C. e foi cônsul na época de Augusto (19 a.C.), para sua esposa morta Túria, exaltando sua coragem e fidelidade tanto durante o noivado quanto ao longo de 40 anos de vida conjugal (*CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM* [CIL] VI, 1527 = DESSAU, *Inscriptiones Latinae Selectae* [ILS] 8393, 30; *Laudatio Turiae*. trad. M. Durry. Paris: Les Belles Lettres, 1950).

³¹ Finley (1991: 158) destaca que, para as mulheres das classes mais baixas da sociedade romana, era indispensável sua força de trabalho na fazenda, na barraca de feira, na estalagem e na oficina e que trabalhar a lã era “de verdade” e não apenas um modelo de comportamento. Muitas mulheres das classes baixas, escravas e livres, eram empregadas no trabalho da lã, tanto em suas casas quanto em estabelecimentos de pequena escala industrial, onde se juntavam trabalhadores com as mulheres, como tecedores e pesadores de volumes de lã (POMEROY, 1987: 222).