

## **FEMININO NO PLURAL: RELAÇÕES DE GÊNERO EM DOIS MOSAICOS AFRO-ROMANOS ANTIGOS**

*Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Maria da Cunha Bustamante*

Laboratório de História Antiga (LHIA) e Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) / UFRJ - Bolsista de Produtividade do CNPq

---

Nas sociedades antigas, a utilização de imagens estava generalizada através da cerâmica, estátuas, relevos, pinturas, afrescos, mosaicos, moedas, amuletos, adornos... Numa época em que o domínio da escrita era privilégio de poucos e sua circulação era restrita, a imagem constituiu-se numa forma de comunicação com maior amplitude que a escrita. Contemplando ou fabricando a imagem, as sociedades antigas a utilizavam, decifravam e interpretavam. Ela se inseria ainda, e muito mais profundamente que a escrita, na vida cotidiana do mundo antigo, 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. Atualmente, no campo da História Antiga, as imagens deixaram de ser meras ilustrações e tornaram-se importantes suportes de informações históricas sobre as sociedades que as produziram e consumiram.<sup>1</sup> São consideradas uma maneira relevante de se reconhecer e se elaborar os dados sensíveis,<sup>2</sup> demandando, portanto, dos historiadores, conhecimentos e metodologia

---

<sup>1</sup> BÉRARD, C. Iconographie, iconologie, iconologique. *ÉTUDES DE LETTRES*: 5-37, 1983; 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; TRABULSI, J. A. D. Elementos para uma crítica da leitura semiológica das representações na cerâmica grega antiga. *CLÁSSICA* 3: 181-190, 1990; ZANKER, P. *The power of images in the Age of Augustus*. Michigan: Ann Arbor / The University of Michigan Press, 1990.

<sup>2</sup> THEML, N. Linguagem e comunicação: ver e ouvir na Antiguidade. In: THEML, N. (org.). *Linguagens e formas de poder na Antiguidade*. Rio de Janeiro: Mauad / FAPERJ, 2002, p. 17.

para sua leitura e interpretação.<sup>3</sup> O interesse por estas imagens advém tanto do “fascínio” que exercem em nós, o que nos aproxima dos antigos, quanto de questões, postas pela contemporaneidade.

Konder<sup>4</sup> já salientara que, mesmo que se tenha consciência da alteridade do passado, quer dizer, mesmo que se saiba que o passado é um outro, deve-se insistir em debruçar-se sobre ele, porque se percebe que, no movimento que vem dele e que – heterogeneamente – chega ao presente, está a chave para se compreender um pouco melhor os problemas atuais. No aprendizado da História, é sempre o passado do outro que se torna nosso. O que é decisivo, na realidade, é o presente, do qual ninguém pode fugir. Tentamos conhecer melhor o presente através do estudo da História e da inesgotável diversidade humana, que nela se manifesta. Renunciando à presunção dos julgamentos definitivos e irrevogáveis, empenhamo-nos na observação da dimensão plural da existência dos homens, isto é, no exame crítico das ações e das especificidades das sociedades humanas. Procuramos, de certo modo, dialogar com os antigos, esforçando-nos para nos colocarmos em lugares específicos do passado, onde eles se moviam, mesmo sabendo que os resultados alcançados por essa aventura serão, muitas vezes, precários. Tal postura coaduna-se com a de Hartog,<sup>5</sup> que defende justamente a *“manutenção desse jogo do mesmo e do outro, com sua sucessão de problemas e sua história, com suas tensões e suas reviravoltas”*, o que faz com que os antigos despertem interesse no presente por serem paradoxalmente *“nem mesmo, nem outros e, ao mesmo tempo, um e outro”*. O estudo da Antigüidade produz indubitavelmente um sentido de alteridade espacial e temporal, que é operada com a intenção de projetar uma reflexão sobre o presente, estimulando e desenvolvendo um olhar crítico sobre o social. Questões

---

<sup>3</sup> BURKE, P. *Testemunha ocular; história e imagem*. Bauru / SP: EDUSC, 2004; JOLY, M. *Introdução à análise de imagens*. Campinas: Papyrus: 1997.

<sup>4</sup> KONDER, L. Por que aprender / ensinar História? ENSINO DE HISTÓRIA – REVISTA DO LABORATÓRIO DE ENSINO DE HISTÓRIA DA UFF. FACULDADE DE EDUCAÇÃO / UFF. Niterói, 3 (3): 11-15, out. 1999.

<sup>5</sup> HARTOG, F. História Antiga e História. In: *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003, p. 198.

urgentes do mundo contemporâneo trazem, para o âmbito da História Antiga, campos de visibilidade da vida social que nos ajudam a compreender, através do encontro com a diferença, nossos próprios caminhos e opções.

Este é o caso dos diversos estudos sobre as mulheres na Antigüidade surgidos a partir da década de 1970,<sup>6</sup> que enfrentaram o desafio da invisibilidade feminina no passado, questionando a exclusão das mulheres no discurso universal masculino e revelando novos perfis femininos, que recuperaram suas diferentes falas. Esta produção insere-se na renovação temática e metodológica da escrita da História, que, sensibilizada pelos movimentos sociais contemporâneos, pôs em xeque seus paradigmas tradicionais e se abriu à experiência de grupos até então marginalizados, como o das mulheres.<sup>7</sup> Após a

---

<sup>6</sup> Há uma bibliografia extensa sobre esta temática, a título de exemplo, citaremos algumas, com ênfase em Antigüidade Clássica: FAU, G. *L'émancipation féminine à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1978; GOUREVITCH, D. *Le mal d'être femme; la femme et la médecine dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1984; ACTAS DE LAS QUINTAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA. *La mujer en el mundo antiguo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986; GARDNER, J. F. *Women in Roman; law & society*. London: Croom Helm, 1987; POMEROY, S. B. *Diosas, rameras, esposas y esclavas; mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid: Akal, 1987; FINLEY, M. I. As mulheres silenciosas de Roma: **In: Aspectos da Antigüidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 149-164; BROWN, P. *Corpo e sociedade; o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990; PANTEL, P. S. (dir.). *História das Mulheres no Ocidente*. v. 1: A Antigüidade. Porto: Afrontamento, 1993; BOELS-JANSEEN, N. *Vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*. Rome: École Française de Rome, 1993; CAMERON, A. (ed.). *Images of women in Antiquity*. London: Routledge, 1993; HAWLEY, R., LEVICK, B. (ed.). *Woman in Antiquity; new assessments*. London: Routledge, 1995; VEYNE, P. **et alii**. *Les mystères du gynécée*. Paris: Gallimard, 1998; ANDRADE, M. M. de. *A cidade das mulheres; cidadania e alteridade na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: LHIA / UFRJ, 2001; LESSA, F. de S. *Mulheres de Atenas; méliissa do gineceu à agorá*. Rio de Janeiro: LHIA / UFRJ, 2001; FUNARI, P. P. A. **et alii**. (org.). *Amor, desejo e poder na Antigüidade: relações de gênero e representações no feminino*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003; LESSA, F. de S. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004; FEITOSA, L. C. *Amor e sexualidade; masculino e feminino em grafites de Pompéia*. São Paulo: FAPESP / Annablume, 2005.

<sup>7</sup> SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. MULHER E REALIDADE: mulher e educação. 16 (2), jul./dez. 1990; SCOTT, J. História das mulheres. **In: BURKE, P.** (org.). *Escrita da História; novas perspectivas*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992, pp. 63-95; 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, pp. 297-312 e 490-494; SOIHET, R. História das Mulheres. **In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R.** (orgs.). **Op. cit.** pp. 275-296 e 486-490; BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999; BURKE, P. Sexo e

fase inicial de dar visibilidade as mulheres, buscou-se um aprimoramento conceitual que abarcasse a experiência coletiva de homens e mulheres no passado em toda a sua complexidade, surgindo então a categoria gênero, fundamentada na divisão cultural dos sexos, construída histórica e socialmente, enquanto uma interação entre homens e mulheres em tempos, espaços e culturas determinados. Esta categoria sublinha, portanto, experiências relacionais entre homens e mulheres, privilegiando o caráter sócio-cultural das distinções sexuais e desnaturalizando as identidades sexuais. Assim, gênero torna-se um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças. Busca-se reconhecer a diferença dentro da diferença, ou seja, que existem muitos “femininos” e “masculinos”, que demandam a ponderação e o intercruzamento de múltiplos elementos: culturais, econômicos, étnicos, geracionais e religiosos.<sup>8</sup> Esta postura rompe com as noções abstratas de “mulher” e “homem” como identidades únicas, a-históricas e essencialistas, penetrando assim no labirinto das interações e tensões que constituem as relações de gênero. Justamente, pautados nesta perspectiva, que elaboramos o presente texto. O conceito de gênero, ao abordar os diferentes modos de articulação, sensibiliza para a pluralidade das clivagens e faculta compreender o Império Romano como um campo social complexo e compósito. Objetivamos compreender as ambigüidades nas relações de gênero nesta sociedade através da análise comparada de dois mosaicos, datados de fins do século IV e início do V, que decoravam duas residências particulares da África Proconsular.

**A** África Proconsular foi a mais antiga província romana ultramarina, criada no território cartaginês (hoje Tunísia), após a vitória de Roma na 3ª. Guerra Púnica (146 a.C.). A posição geográfica da África Proconsular era estratégica para controlar o Mediterrâneo Ocidental. Destacava-se também por sua produção agrícola de cereal, vinha

---

gênero. In: *História e teoria social*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, pp. 75-79; AGUIAR, N. (org). *Gênero e Ciências Humanas; desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997; MATOS, M. I. S. de. *Por uma história da mulher*. Bauru / SP: EDUSC, 2000.

<sup>8</sup> MATOS, M. I. S. de. **Op. cit.**, p. 15.

e oliveira, que era comercializada, e por uma vida urbana, em parte herdada dos cartagineses.<sup>9</sup> Na região, já havia uma tradição púnica na arte do mosaico. Com o domínio romano, houve sua interrupção, embora subsistisse em algumas cidades púnicas. Por volta do final do século I e do início do II, mosaístas criavam mosaicos geométricos em preto e branco com padrões muito simples, semelhantes aos italianos do mesmo período, relegando suas próprias tradições. Somente em meados do século II, favorecidos pela prosperidade norte-africana, começaram a se afastar dos padrões romanos com a gradual introdução da policromia, da integração de elementos florais e geométricos e da produção de mosaicos figurativos com cenas cotidianas, caras à elite provincial.<sup>10</sup> A riqueza desta elite, fundamentada, sobretudo, na produção de cereais e na manufatura e na comercialização do azeite e do vinho, encontrou expressão tanto na construção de monumentos públicos quanto na decoração sofisticada das residências urbanas (**domus**) e rurais (**uillae**),<sup>11</sup> onde os membros da elite local, profundamente romanizada, afirmavam seu **status** e seus valores culturais. O estilo africano chegou à sua maturidade no século III, sendo disseminado em outras partes do Império. Os dois mosaicos

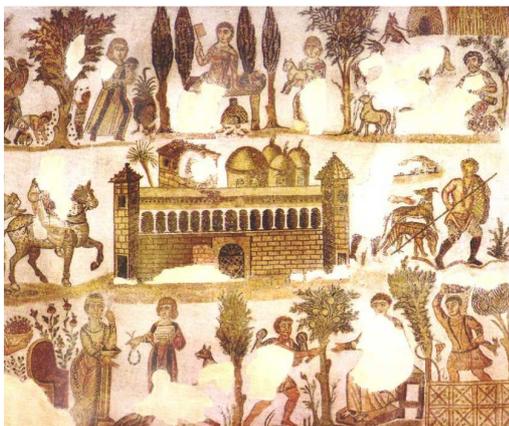
---

<sup>9</sup> Para maiores detalhes sobre a África Romana, ver: MAHJOUBI, A. O período romano. **In:** MOKHTAR, G. (coord.). *História geral da África*. v. 2, São Paulo-Paris: Ática-UNESCO, 1983, pp. 473-509; MANTON, E. L. *Roman North Africa*. London: Seaby, 1988; FÉVRIER, P.-A. *Approches du Maghreb Romain*. Aix-en-Provence: ÉDISUD, 1989-1990, 2. t.; PICARD, G.-Ch. *La civilisation de l'Afrique Romaine*. 2. ed. Paris: Études Augustiniennes, 1990. RAVEN, S. *Rome in Africa*. 3. ed. London: Longman, 1993; JULIEN, Ch.-A. *Histoire de l'Afrique*. 2. ed. Paris: Payot, 1994; DECRET, Fr.; FANTAR, M. H. *L'Afrique du Nord dans l'Antiquité*. 2. ed. Paris: Payot, 1998.

<sup>10</sup> KHADER, A. B. A. Ben. The African Mosaic in Antiquity. **In:** KHADER, A. B. A. Ben.; SOREN, D. *Carthage; a mosaic of Ancient Tunisia*. New York - London: The American Museum of Natural History - W. W. Norton & Company, 1987, pp. 132-135; PICARD, G.-Ch. Genèse et évolution de la mosaïque en Afrique; MANSOUR, S. Ben. Techniques et écoles. **In:** FANTAR, M. H. **et alii**. *La mosaïque en Tunisie*. Tunis: Les Éditions de la Méditerranée, 1994, pp. 16-59; FRADIER, G. *Mosaïques romaines de Tunisie*. Tunis: Cérès, 1997, pp. 9-20; LING, Roman Africa. **In:** *Ancient mosaics*. London: British Museum Press, 1998, pp. 77-97; DUNBABIN, K. M. D. The North African provinces. **In:** *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 101-129; BLANCHARD-LEMÉE, M. **et alii**. *Mosaics of Roman Africa; floor mosaics from Tunisia*. London: British Museum Press, 1996.

<sup>11</sup> THÉBERT, Y. Vida privada e arquitetura doméstica na África Romana. **In:** ARIÈS, P., DUBY, G. (org.). *História da vida privada*. v. 1: do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 300-398.

analisados pertencem a este estilo e decoravam o chão de aposentos de recepção, onde foram admirados pelos convidados dos proprietários das casas: um dos mosaicos (**MOSAICO 1**) enfeitava o salão (**exedra**) em abside, e o outro (**MOSAICO 2**), o vestíbulo de uma grande sala de banho privativo.<sup>12</sup> Os temas dos mosaicos estavam condizentes com a função social do cômodo que decoravam: o do salão eram cenas de um domínio rural – fonte de riqueza e **status** para seu proprietário – e o do vestíbulo das termas era uma cena de toucador feminino.



No **MOSAICO 1**, o olhar do “leitor” é atraído para a faixa central, onde se destaca a imponente residência senhorial de uma **uilla rustica**.<sup>13</sup> Esta residência era um importante marco de prestígio da elite. Neste mosaico, evidencia-se claramente o orgulho do proprietário em ostentar sua grande riqueza e seu poder através de seqüências da vida

<sup>12</sup> Atualmente, estes mosaicos compõem o acervo do Museu do Bardo em Túnis. O **MOSAICO 1** mede 4,5m X 5,5m e o outro, 2,95m X 1,8m. Os dois são **opus tessellatum** (mosaico de chão) figurativos com tesselas policromáticas em fundo branco.

<sup>13</sup> A **villa rustica** era concebida para a exploração de um domínio e compreendia todas as comodidades desejáveis. 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. (Vitruvius. *Da Arquitetura* VI, 6). 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**).

rural do seu domínio. A composição está centrada na casa, cujo caráter maciço e proporções portentosas, certamente, constituíram-se num símbolo da magnificência do proprietário, que comissionou o trabalho musivo. Representações destas edificações se estendem temporalmente do século I ao VI. É significativo que elas foram, em grande 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 de residências urbanas da elite em ambientes de circulação social. Na mesma faixa central, onde está a residência, há a representação da saída do **dominus** (senhor) com seus empregados para caçar. A cinegética – arte da caça<sup>14</sup> – era uma importante atividade de lazer masculino, praticada na **uilla**. Rica em simbolismos,<sup>15</sup> a caçada de animais pelos homens 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 dois mosaicos analisados. Sabe-se o nome do **dominus** do **MOSAICO 1** porque, no lado direito da faixa inferior deste mosaico, um dos empregados, que está carregando duas gruas, entrega ao seu senhor um pergaminho enrolado, 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** (senhora), não houve nenhuma preocupação em nomeá-la, não lhe conferindo portanto individualidade enquanto sujeito singular. Mesmo no **MOSAICO 2**, em que há somente mulheres, seus nomes nem são

---

<sup>14</sup> AYMARD, J. *Les chasses romaines; des origines à la fin du siècle des Antonins*. Paris: E. de Boccard, 1951.

<sup>15</sup> SCHNAPP, A. Pratiche e imagini di caccia nela Grecia antiga. *DIALOGHI DI ARCHEOLOGIA* 1: 36-59, 1979.

mencionados, ainda que a mulher no centro do mosaico 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'..."*<sup>16</sup>. Além disso, o **ius trium nominum** (direito de usar três nomes) era apenas para os homens; as mulheres somente recebiam o pré-nome e o nome gentílico, pois elas nunca seriam a cabeça de uma estirpe, como expresso pelo jurista Ulpiano em *Digesta* L, 16, 195, 5.

A figura da **domina** no **MOSAICO 1** predomina, entretanto, na faixa superior e, na inferior, divide espaço com a do **dominus**. Na superior, ela é o centro das atenções para onde convergem os empregados carregando alguns produtos da **uilla** (azeitonas, patos e cordeiro). A senhora destaca-se pelo vestuário e adorno. Tanto na faixa superior como na inferior do **MOSAICO 1**, há um grande esmero com o adorno das jóias. Este tipo de cuidado estava muito mais afeito ao universo das mulheres na medida em que era associado à beleza, como exemplificado na faixa inferior à esquerda do **MOSAICO 1** e na parte central do **MOSAICO 2**. A cena principal deste mosaico é justamente a fase final do toucador, quando a senhora, assessorada por duas servas, se enfeita com jóias suntuosas. O banho em si, motivo mais diretamente relacionado à função do cômodo do **MOSAICO 2**, 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 univalve, 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. Estas serviam tanto para a higiene quanto para a socialização e o lazer dos seus frequentadores. As termas eram consideradas um direito dos habitantes da cidade e um dever do poder público. As mulheres tinham acesso às

---

<sup>16</sup> FINLEY, M. I. As mulheres silenciosas de Roma. In: *Op. cit.*, p. 151; POMEROY, S. *Op. cit.*, p.187.

termas em horários reservados ou em partes do edifício que lhes eram destinadas. Por algum tempo, os banhos eram mistos, voltando a ser separados por sexo somente sob Adriano (117-38). 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 novo pudor corporal. Neste processo, pode ter contribuído a falta de condições dos seus equivalentes públicos. Para Thébert,<sup>17</sup> houve uma crescente especialização de lugares na arquitetura doméstica das **domus** da África Romana no Baixo Império, que pode ser evidenciada nos banhos privativos, que foram acrescentados ao plano primitivo das moradias. Isto marca uma importante transformação: a casa rica tendeu a aumentar sua autarcia em detrimento de 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 corporais. O cristianismo contribuiu para a hegemonização deste novo pudor. Houve censura à licenciosidade das termas. Compartilhando a tradição literária clássica, os escritores cristãos, como Jerônimo (*Cartas* 79, 107 e 108) e Clemente de Alexandria (*Pedagogia* III), 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 à aristocracia, 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. Em relação à higiene feminina, Clemente de Alexandria foi influenciado tanto pela tradição médica greco-helenística, que via a

---

<sup>17</sup> *Op. cit.*, pp. 300-398.

mulher como receptadora e depositária do sêmen do homem e, devido à própria natureza de seu aparelho genital, mais propensa a eventuais miasmas, quanto 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 2**, a composição imagética do toucador da senhora assemelha-se a da faixa inferior do **MOSAICO 1**, em que a **domina**, encostada na coluna 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 da toaleta da deusa do Amor e da Beleza, Vênus / Afrodite, uma das mais populares divindades no panteão greco-romano. Ela foi representada em imagens – monumentos funerários, afrescos e mosaicos – e em textos, como o *Hino Homérico para Afrodite* II, 5-11. Na documentação textual, eram as Horas que ajudavam a deusa, enquanto, na documentação imagética sobre este tema, este papel cabia aos Cupidos.<sup>18</sup> Nos **MOSAICOS 1** e **2**, esta função era realizada pelas servas que seguram o cofre das jóias e estendem o colar (**MOSAICO 1**) ou espelho (**MOSAICO 2**) para **domina**. Com o uso do modelo venusiano, os comanditários do mosaico procuraram tanto exaltar as virtudes, o poderio e o carisma da divindade quanto se beneficiar de uma parcela do seu triunfo e benesses, um tipo de seiva nutridora que reconforta e assegura. Era uma maneira de se aparentar, se situar e 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.<sup>19</sup> No **MOSAICO 2**, 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 (Hesíodo. *Teogonia* vv. 189-192). A concha também remete à genitália feminina pela semelhança morfológica com a vulva. Como a água, a concha pertence ao círculo simbólico feminino, juntamente com a lua,

---

<sup>18</sup> BLANCHARD-LEMÉE, et alii. *Op. cit.*, pp. 147-161.

<sup>19</sup> LANCHI, J. *Mosaïque et culture dans l'Occident romain; Ier.- IV e. siècles*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1997.

pois eram percebidos como pertencentes ao circuito antropocósmico da fecundidade.<sup>20</sup> Vênus / Afrodite era uma divindade intimamente associada às mulheres, presente em signos icônicos relacionados ao comportamento sedutor, como o adorno, o perfume e o espelho, o que levava a identificá-la freqüentemente com o universo da prostituta, onde o prazer e o amor físico estavam mais presentes do que no da **materfamilias** (mãe de família). Paradoxalmente, o perfume encontra-se presente na parte esquerda faixa inferior do **MOSAICO 1** e está relacionada 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. 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<sup>21</sup> consideram que, na Grécia Antiga, o espelho servia como um operador simbólico para pensar a relação entre os dois gêneros. Este objeto fazia parte do universo e do espaço femininos: era um dos componentes do tocador das mulheres; se o espelho era portado por um o homem, o feminizava. No **MOSAICO 2**, a face oval da senhora foi refletida em um espelho seguro por uma criada. No canto esquerdo da faixa inferior do **MOSAICO 1**, a **domina** admirava-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 sinédoque da mulher, pois este acessório aparecia 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. Assim, ele foi considerado como símbolo da vaidade e do orgulho, distante, portanto, do recato e da discrição do modelo tradicional idealizado para as mulheres.

Os escritos romanos também trataram do adorno feminino, seja “ficcional” (e.g., *A arte do cosmético feminino* de Ovídio e a *Sátira VI* de Juvenal) ou “realisticamente”. Um

---

<sup>20</sup> ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. 6. ed. México: Era, 1986, p. 179.

<sup>21</sup> FRONTISI-DUCROUX, F., VERNANT, J.-P. *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Odile Jacob, 1997.

exemplo foi a revogação da lei Ópia em 195 a.C. Esta lei estabelecia um limite à posse de quantidade de ouro pela mulher e lhe proibia o luxo no vestir. Com as constantes guerras, as propriedades foram repartidas entre os membros sobreviventes da família, em sua maioria, mulheres e crianças. Além disso, muitos romanos morreram intestados e, de acordo com a Lei das XII Tábuas (V, 4), a herança era distribuída entre filhos e filhas. Assim, a riqueza em poder das mulheres aumentou significativamente e foi ostensivamente mostrada (Plutarco. *Vida de Catão, o Velho* 18; Políbio. *História* XXI, 36, 6-10). As aristocratas manifestaram-se publicamente contra a lei Ópia (Tito Lívio. *História de Roma* XXXIV, 2-7). A supressão da lei foi justificada através da tradicional divisão entre os gêneros: ao homem, a política e a guerra e à mulher, o adorno e a beleza, sendo, portanto, natural que as mulheres se enfeitassem. A posição contrária defendia que as mulheres deviam se submeter aos seus maridos, não se manifestar, se restringir ao ambiente doméstico, manter o decoro, a discrição e a simplicidade. Ao final, a lei Ópia foi ab-rogada. Tentou-se reproduzir o modelo tradicional feminino da Atenas Clássica, o da **mélissa** (mulher-abelha): passividade, submissão ao homem, silêncio, fragilidade, debilidade, sedentarismo, abstenção dos prazeres corporais (o sexo apenas para a procriação de filhos legítimos, preferencialmente do sexo masculino), atividades domésticas e exclusão da vida social, pública e econômica, restrição do cotidiano feminino ao interior do gineceu. A historiografia contemporânea<sup>22</sup> questiona a reprodução deste modelo, sobretudo, presente nos escritos de origem masculina, preocupados em regar especialmente o comportamento das esposas bem-nascidas, prescrevendo-lhes um paradigma de recato e discrição. Este paradigma também se encontra presentes nos discursos cristãos.<sup>23</sup> Na concepção dos Padres da Igreja, o gênero feminino era naturalmente afeito a atrair o homem ou a buscar o prazer, sendo seu comportamento inclinado ao coquetismo e à lascívia. As virtudes da mulher cristã foram definidas por

---

<sup>22</sup> ANDRADE, M. M. de. Op. cit.; LESSA, F. de S. Op. cit., 2000 e 2004.

<sup>23</sup> BROWN, P. Op. cit; SALISBURY, J. *Pais da Igreja*; virgens independentes. São Paulo: Scritta, 1995.

oposição à corrupção dos costumes da mulher pagã, presente nos cosméticos, jóias e vestidos vistosos.

Justamente, nos dois mosaicos, as vestimentas femininas suntuosas foram claramente expostas e, contrariamente ao discurso cristão, valorizadas. 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 superior do **MOSAICO 1** é de mangas curtas e de ombros nus, o que não condizia com o decoro, mas estava de acordo com o calor do dia, inferido pelo leque. Na faixa 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 e 2**). A roupa feminina da **domina** no **MOSAICO 1** está em contato direto com o corpo, enfeitando-o e, paradoxalmente, insinuando-o, aproximando-se da nudez de Vênus / Afrodite, que quase sempre era representada nua, oferecendo assim o seu corpo ao olhar de todos em atitude provocativa. Mesmo sendo a roupa um indício da esfera humana, que contrasta com a nudez tradicional das divindades, não se deixou de representar a "curvilínea" feminilidade, numa significativa oposição às vestimentas largas e profusas do **dominus**, que não permitiam transparecer o corpo deste, mas sim, suas riqueza e autoridade, seja à cavalo (faixa central do **MOSAICO 1**) ou sentado num banco (lado direito da faixa inferior do **MOSAICO 1**). O **dominus** imitava o imperador em sua posição (sentado majestaticamente) com seu faustoso vestuário. Na Antiguidade 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"*.<sup>24</sup> Assim, a roupa requintada do casal de **domini**, mais evidente na mulher, é signo visível da riqueza e posição social privilegiada dos proprietários da **uilla**. Segundo

---

<sup>24</sup> BROWN, P. *Op. cit.*, p. 360.

Marrou,<sup>25</sup> uma das transformações, que caracterizou 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, constituindo-se muito menos ampla que a antiga roupa. Tais mudanças não se limitaram à ordem plástica, mas ecoaram profundamente na atitude psicológica e até moral.

Nos **MOSAICOS 1** e **2**, as senhoras, além das jóias e do vestuário, também se destacam pelo penteado em coque que as distingue das outras figuras de mulheres destes mosaicos, que têm os cabelos presos numa touca, própria para o trabalho, o que Fantar<sup>26</sup> relaciona automaticamente à condição servil. Nos mosaicos, enquanto a touca compunha o vestuário das serviçais, o coque e o cabelo solto evocavam sedução e ócio, situação própria da **domina**, orgulhosamente retratada. De forma negativa, o cabelo apareceu nos discursos cristãos, nos quais o excessivo amor das mulheres aos adornos, objetivando mostrar uma falsa beleza aos seus admiradores, caracterizava as meretrizes.

Na faixa 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 inferior do mesmo mosaico. Contudo, 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

---

<sup>25</sup> MARROU, H.-I. *Decadência Romana ou Antiguidade Tardia?* Lisboa: Aster, 1979, pp. 17-23.

<sup>26</sup> FANTAR, M. H. *et alii*. Op. cit., p. 107.

pelo jardim de ciprestes. Ademais, há a postura majestática do **dominus**, sentado e recebendo o pergaminho de seu empregado, que contrasta com a do **domina** languidamente sentada, se abanando e, de tempos em tempos, se servindo 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 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 às vistas de uma ovelha. Os signos denotam uma esfera de prosperidade e fecundidade da natureza tanto da fauna (casal de patos / galinha e pintinhos / ovelha e cordeiro) quanto da flora (figos / pêras / uvas / azeitonas), que fazem com que a **domina** assuma uma posição de propiciadora e dispensadora de dádivas. Esta posição é reafirmada ainda na faixa inferior, do lado esquerdo, em que são depositados peixes (um símbolo de abundância e proteção contra o mau olhado) aos seus pés. Os presentes em espécie oferecidos pelos empregados, considerados como oferendas simbólicas, provavam tanto a riqueza do terratenente quanto o caráter de exibição da autoridade que este exercia sobre outros. Era um ato simbólico do 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 – estava intimamente relacionada à geração, ao despertar para 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.

Neste mesmo mosaico, na faixa inferior, gestos, objetos e mobiliário relacionam-se à representação visual das mulheres. A **domina** está apoiada numa 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 a **klismós** – cadeira de espaldar alto e de braço, cujo uso é associado geralmente à dona da casa e ao espaço interior doméstico, lugar considerado por excelência da atuação feminina. A mobília caracterizava a privacidade, que contrastava com o espaço exterior do homem, representado na cena contígua da faixa inferior, em que o **dominus**, sentado majestosamente, recebe as oferendas de seus dependentes no seu pomar. No **MOSAICO 2**, a senhora está entronizada numa cadeira de braço com espaldar reto; seus pés descansam no escabelo retangular, igual ao do **dominus Iulius** no pomar da faixa de registro inferior do **MOSAICO 1**. Uma variação aparece na faixa superior do **MOSAICO 1**: a **domina** está sentada no banco do jardim. Seja como for, o “sentar” dos senhores e se opõe às ações das outras mulheres do mesmo mosaico, que a ela se dirigem ou a servem, como na faixa inferior. Em pé ou agachados, os empregados estão em atividade produtiva ou servil, numa clara hierarquização social. Se em pé, como na parte esquerda da faixa inferior do **MOSAICO 1**, a senhora distingue-se por estar encostada à coluna e com pernas cruzadas, excluindo uma situação de domesticidade servil.

Numa perspectiva intertextual entre o discurso escrito e o imagético, evidenciamos 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 criticar qualquer tipo de embelezamento feminino, houve uma valorização 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 e, 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

afro-romanos do Baixo Império aqui trabalhados, o que questiona se este padrão desejado era em sua totalidade praticado. A iteração 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 elementos que inferem e reforçam positivamente o ideal de fecundidade, procriação e domesticidade associado comumente às mulheres, por outro, há elementos 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 regrar 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 influência nas famílias do grupo dirigente da sociedade.

Nos mosaicos, quando se apresentam figuras femininas em 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, a qual pertencia a **domina**. Neste contexto, a **domina** tornou-se mais um bem de prestígio como os outros bens do **dominus**: residência suntuosa, cavalos e plantações. 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 o dos 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 valorizado e está profundamente relacionado aos outros anteriormente mencionados, pois se referem ao casal de **domini**. Por sua vez, o tema do trabalho servil está presente 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, ou seja, as residências urbanas da elite provincial.

Os diferentes e, às vezes, contrastantes elementos icônicos relativos às mulheres nos mosaicos atribuíram-lhes um certo número de qualidades sócio-culturalmente construídas que denotam as contradições, os embates, as negociações, as táticas e as astúcias nas relações de gênero durante o Baixo Império. Mesmo havendo um discurso normativo – estratégia da ordem estabelecida<sup>27</sup> – 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*”<sup>28</sup>, associando assim gênero e poder. Os modos de representação visual das mulheres nos mosaicos analisados – encomendados pela elite afro-romana para decorar suas residências – são, portanto, construções sócio-culturais, criando significações sobre o poder, gerando e mantendo hierarquias.

---

<sup>27</sup> CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. v. 1: Artes de fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 99-100.

<sup>28</sup> CERTEAU, M. de. **Op. cit.**, p. 100-102.