



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

GABRIELA ISBAES

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS: PROTAGONISMOS, SUBJETIVIDADES E
SOCIEDADE NAS PINTURAS DE POMPEIA**

CAMPINAS

2022

GABRIELA ISBAES

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS: PROTAGONISMOS, SUBJETIVIDADES E
SOCIEDADE NAS PINTURAS DE POMPEIA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em História na área de História Cultural.

Orientador: Pedro Paulo Abreu Funari

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA GABRIELA
ISBAES, E ORIENTADA PELO PROF. DR.
PEDRO PAULO ABREU FUNARI

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

Is18r Isbaes, Gabriela, 1997-
Representações femininas : protagonismos, subjetividades e sociedade nas pinturas de Pompeia / Gabriela Isbaes. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Pedro Paulo Abreu Funari.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Mulheres. 2. Feminismo. 3. Pintura. 4. Representações femininas. 5. Pompeia (Cidade extinta). I. Funari, Pedro Paulo Abreu, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Femine representations : agency, subjectivities and society in Pompeii paintings

Palavras-chave em inglês:

Women

Feminism

Painting

Female representation

Pompeii (Extinct city)

Área de concentração: História Cultural

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Pedro Paulo Abreu Funari [Orientador]

Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa

Marina Regis Cavicchioli

Data de defesa: 03-02-2022

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6287-4884>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3863242898399725>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação/Tese de Mestrado/Doutorado/Mestrado Profissional, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 03/02/2022, considerou o(a) candidato(a) Gabriela Isbaes aprovado(a).

Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari

Prof.^a Dr.^a Marina Regis Cavicchioli

Prof.^a Dr.^a Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

À Larissa Lages dos Santos,
historiadora, alma livre no céu de
estrelas e lembrança feliz no meu
coração.

AGRADECIMENTOS

Quando um ciclo é finalizado, somos atingidos com sensações diversas. Entretanto, deixo aqui destacada aquela que julgo ser uma das mais bonitas, e que me preenche nesse momento: a gratidão. Gratidão por tantas experiências vividas durante esses três anos de desenvolvimento da pesquisa, que me fizeram crescer como profissional e pessoa. Apesar das adversidades causadas pela pandemia de COVID-19, as quais ameaçaram de forma técnica e psicológica tantos pesquisadores e pesquisadoras como eu, a gratidão ainda prevalece. Por isso, deixo os meus agradecimentos a todos aqueles de estiveram comigo nessa caminhada.

Agradeço ao querido professor Pedro Paulo Funari, meu orientador, por tanto me ensinar desde a graduação, quando os conhecimentos sobre o mundo antigo tiveram como porta de entrada as suas obras. Agradeço pelas leituras pacientes do meu trabalho, assim como pelos incentivos, conselhos e diálogos enriquecedores, que sempre são sempre uma alegria para aqueles que o têm como orientador.

Agradeço à querida professora Lourdes Feitosa, por me encorajar a chegar até aqui. Meus primeiros passos enquanto pesquisadora e professora foram dados sob a sua supervisão e, tenho certeza, o caminho foi muito mais fácil e bonito devido a isso. Deixo aqui também os meus agradecimentos aos professores Fábio Paride Pallotta, Roger Gomes, Flávia Arielo, Nair Nassarala e Ketilin Pedro, que tanto me ensinaram e incentivaram. Não posso me esquecer, ainda, de tantos outros educadores com os quais pude conviver durante a graduação e especialização, cursadas na Universidade do Sagrado Coração.

Agradeço à professora Maria Regis Cavicchioli, sempre disposta a ajudar, e por ter trazido importantes contribuições para que o desenvolvimento da pesquisa ocorresse.

Aos meus pais, Sônia e Antônio, por todo o apoio que me deram com relação aos estudos desde muito cedo. O amor, cuidado e carinho de vocês, assim como dos meus irmãos, Guilherme e Ana Clara, foram peça importante para que essa pesquisa se desenvolvesse com mais leveza. A toda a minha família, de modo geral, que sempre vibrou pelas minhas conquistas, e em especial às minhas avós, Carolina e Luiza.

Ao João Víctor, por sua singularidade na minha vida, e por todo o amor e carinho. Muito do que foi construído desde o início dessa aventura acadêmica, apenas se consolidou porque suas mãos estiveram estendidas para me apoiar e mostrar o quanto sou capaz. Aos seus pais, João e Marisa que, do mesmo modo, acompanharam minha trajetória com entusiasmo.

À minha querida amiga Taís, companheira de muitos desafios e conquistas acadêmicas. Obrigada pela sua energia maravilhosa, por ser minha dupla desde a graduação e

por me dar coragem para crescer. Deixo aqui também minha gratidão à Laís, amiga que tanto compartilha comigo conversas sobre gênero, história das mulheres e educação. Eu tenho sorte em ter vocês duas.

Aos meus amigos Ana Luiza e Renan, companheiros de conversas animadas e momentos de descontração essenciais para trazer leveza à vida. Junto a eles, agradeço a todos os colegas e alunos do Colégio Galileu Galilei, onde tenho a oportunidade de compartilhar um pouco do meu amor pela História e pela Arte. Também à ETEC Joaquim Ferreira do Amaral e a toda sua equipe, pela oportunidade de hoje integrar o corpo docente de um local tão importante para a minha trajetória educacional.

Aos meus colegas, igualmente orientados pelo professor Pedro Paulo: Amábile Zanco, Catarina Rodrigues, Douglas Bonfá, Érika Angliker, Fernando Pesce, Filipe Silva, Giovanna Mauro, Isabel Gnaccarini, Karen Santos, Loly Batzakas, Paulo Duprat, Roberta Alexandrina, Sidnei Júnior, Sofia Helena, Tobias Vilhena e Widerman Silva, com os quais pude compartilhar bons momentos de conversa e discussão acerca do meu trabalho e de tantos outros assuntos instigantes – e divertidos. Obrigada também aos alunos da graduação em História, com os quais tive a oportunidade conviver durante o estágio docente, mesmo que de forma virtual.

Agradeço às professoras Luana Saturnino Tvardovskas e Margareth Rago, e a todos os colegas da Linha de pesquisa “Gênero, Cultura material e Visualidades”, pelas acaloradas e divertidas discussões sobre teoria feminista e foucaultiana a cada encontro. Agradeço também ao Michel Mendes, que foi meu professor de latim no IEL.

Aos motoristas e funcionários da Reunidas Paulista, Viação Araçatuba e Expresso de Prata, que em meio a idas e vindas semanais entre Campinas e Jaú, possibilitaram que as longas viagens fossem feitas com tranquilidade e segurança. Agradeço também aos colaboradores da Unicamp pelos serviços prestados a toda a comunidade acadêmica. Em especial, ao Leandro, secretário do mestrado em História.

Agradeço às minhas amigas Alexandra, Ana Carolina, Cláudia, Larissa, Lorena, Maria Isabel e Mariana, aos meus amigos Neto, Marco e Rodrigo, e às minhas companheiras caninas, Julie e Amora. Vocês foram/são presenças alegres na minha vida.

Agradeço à Renata, que acolheu a Taís e a mim em sua casa em Campinas, fazendo com que ela se tornasse um pouco nossa casa também.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001. Agradeço, assim, à CAPES, pela bolsa de mestrado concedida.

Agradeço a Deus, pela força, saúde e coragem para desenvolver essa pesquisa.

Por fim, agradeço a todas as mulheres que vieram antes de mim e que lutaram para a obtenção de um mundo cada vez mais igualitário, o que tornou a minha vida e a de tantas outras muito mais confortável. Que sejamos sempre combativas em busca da nossa voz e espaço!

RESUMO

A partir da influência das correntes historiográficas modernas, as quais vigoraram até meados do século XX, a História de Roma se consolidou com pontos de vistas masculinizantes, os quais atestavam a predominância do patriarcado nessa sociedade. Nesse sentido, fontes de natureza diversa eram estudadas com foco na busca de personagens masculinos de proeminência, relacionados ao campo político e militar, de modo que as mulheres eram omitidas das narrativas. Todavia, as renovações teórico-metodológicas que atingiram as Ciências Humanas no referido século, impuseram a construção de saberes que contemplassem indivíduos, temas e fontes mais abrangentes para a compreensão do passado. Foi a partir desse momento, e da abertura de diálogo com as epistemologias feministas e de gênero, que as mulheres começaram a ser estudadas. Sobretudo com o apoio das fontes materiais, houve uma revisão dos papéis desempenhados por essas personagens ao longo da história, que passaram a ganhar destaque desde então, fazendo com que as produções historiográficas sobre as mulheres avançassem nas últimas décadas. Em vista disso, analisamos uma seleção de 40 pinturas parietais provenientes do sítio arqueológico de Pompeia com representações de mulheres, a fim de demonstrar suas atuações nos meios cultural, religioso, artístico, social, profissional e familiar. A pesquisa se voltou a deixar claros os protagonismos femininos na sociedade romana, sobretudo durante o período imperial, e contribuir para o desenvolvimento de uma história das mulheres cada vez mais plural. Em um primeiro momento, foi realizada uma discussão teórica acerca da inserção dos debates feministas e de gênero nas pautas de historiadores e arqueólogos, com o intuito de demonstrar a importância desses campos para as pesquisas sobre as mulheres nas últimas décadas. Ademais, ressaltou-se a relevância das análises e estudos realizados a partir dos vestígios materiais para se conhecer as mulheres, reforçando, ainda, a necessidade do emprego das discussões voltadas à Arqueologia de Gênero. Em seguida, o sítio arqueológico de Pompeia foi apresentado, com foco em abordar informações sobre as pinturas encontradas no local, seus estilos e funções na antiguidade. Nesse tópico também foram discutidos os aportes teórico-metodológicos sobre a análise de imagem mobilizados na dissertação. Nos utilizamos nessa pesquisa da proposta semiótica discutida por Lúcia Santaella, aliada às discussões de Georges Didi-Huberman sobre a cultura visual. Durante a análise dos afrescos, foram observadas como foram representadas as gestualidades, as vestimentas, as expressões femininas, bem como a interação com os personagens e demais elementos presentes nas cenas. Isso porque, tais elementos atuam na construção e na performance dos gêneros em meio a uma sociedade, tendo como consequência a consolidação de subjetividades e a construção das relações de poder. Ademais, foi realizado um catálogo de imagens com fotografias dos exemplares de pinturas pompeianas utilizadas nas análises, a fim de melhor organizar as informações sobre elas e estruturar a visualização das conclusões obtidas.

Palavras-chave: Pompeia. Mulheres. Gênero. Protagonismo feminino. Pinturas parietais.

ABSTRACT

Based on the modern historiography, which prevailed until the beginning of the 20th century, History of ancient Rome was consolidated with masculinizing and patriarchy points of view. In this sense, different kind of sources were studied with focus on important male characters, related to the political and military life, so that women were omitted from the narratives. However, the theoretical and methodological renovations occurred in the Human Sciences during the '20s, developed a knowledge that contemplated plural themes and sources for understanding the past. It was from that moment, and in dialogue with feminist and gender epistemologies, that women beginning to be studied. Especially with the support of material sources, there was a review about the functions of women throughout history, making historiographic productions about women advance in recent decades. Thus, we analyzed a selection of 40 wall paintings from the archaeological site of Pompeii with representations of women, in order to demonstrate their performances in cultural, religious, artistic, social, professional and family circles. The research intended to demonstrate the female agency in Roman society, especially during the imperial period, and to contribute to the consolidation of a women's history. At first, a theoretical discussion about the insertion of feminist and gender studies in the agendas of the historians was realize, in order to demonstrate the importance of these fields for research on women in recent decades. Furthermore, the relevance of the studies about the material culture was highlighted, reinforcing the discussions focused on the Archaeology of Gender. Then, the archaeological site of Pompeii was presented, focusing on bringing information about the paintings found at the site, their styles and functions in antiquity. In this topic, the theoretical and methodological contributions on image analysis mobilized in the dissertation were also discussed. In this research, we used the semiotic proposal discussed by Lúcia Santaella, combined with Georges Didi-Huberman's discussions on visual culture. During the analysis, it was observed how gestures, clothing and expressions were represented, as well as the interaction between the women and other characters and elements in the scenes. Such elements are necessary for the construction and performance of gender, having as a consequence the consolidation of subjectivities and the reinforcement of power relations. Besides, a catalogue with photographs of the paintings was created in order to organize the information about them, as well as the visualization of the research conclusions.

Keywords: Pompeii. Women. Gender. Feminine agency. Parietal Paintings.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. OLHARES HISTORIOGRÁFICOS SOBRE AS MULHERES NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: DIÁLOGOS COM O GÊNERO E OS FEMINISMOS.....	16
1.1. As mulheres silenciadas na História.....	18
1.2. Contribuições teóricas feministas e de gênero	21
1.3. A antiguidade revisitada: Arqueologia de gênero e os estudos sobre as mulheres	31
2. A CIDADE SOTERRADA PELO VESÚVIO	47
2.1 Pompeia: a cidade antiga e o sítio arqueológico.....	49
2.2 As pinturas de Pompeia.....	52
2.2.1. Estilos pictóricos de Augusto Mau	52
2.2.2 As técnicas de produção e a função das pinturas na sociedade pompeiana.....	57
2.3 Questões metodológicas sobre o uso de imagens.....	62
3. AS MULHERES PROTAGONISTAS NAS PINTURAS DE POMPEIA	70
3.1 Educação feminina e a participação nos negócios	74
3.2 As atuações femininas no campo religioso.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS	105
1. FONTES ANTIGAS.....	105
2. BIBLIOGRAFIA MODERNA	105
ANEXO.....	115
1. IMAGENS.....	115

INTRODUÇÃO

Paul Veyne (1998, p. 281) expõe que a História se constitui na medida em que o presente se interessa por determinados aspectos do passado. Portanto, escrevemos a história conforme nos indagamos sobre a nossa própria realidade e buscamos respostas para tais indagações. Ao tomar essa premissa como base, é possível afirmar que as reflexões acerca das mulheres na história não surgiram por acaso, mas sim, em virtude de um ambiente cultural perpassado pela efervescência dos debates feministas.

No decorrer do século XX, a ampliação das discussões pelos direitos das mulheres fez com que os olhares da sociedade e, como consequência, do meio acadêmico, se voltassem para as personagens femininas na história. Nesse momento, mulheres de diversos períodos foram evocadas como exemplo de liderança e poder, a fim de encorajar aquelas que, na contemporaneidade, se dedicavam a requerer uma sociedade mais igualitária e menos patriarcal.

O meu próprio desejo de pesquisar sobre as mulheres surgiu das influências feministas que recebi desde muito cedo. Ao contrário do que acontece na atualidade, há cerca de 10 anos era raro aparecerem informações sobre as mulheres nos livros ou nas propostas didáticas das instituições de ensino básico. Assim, a História que eu conhecia sempre tinha sido uma disciplina permeada por figuras masculinas, algo que me incomodava, por achar impossível que as mulheres nunca tivessem se destacado ou tido alguma relevância para a construção do passado. Quando ingressei na graduação, logo passei a buscar referenciais que permitissem trazer alguma resposta para as minhas indagações. Nesse momento, ficou claro que as mulheres tinham sido protagonistas, mas que apenas precisavam ser buscadas nas fontes e estudadas por uma historiografia amparada nas bases feministas e de gênero.

Assim, percebi que a academia há algumas décadas havia iniciado um processo de questionamento da ideia de que as mulheres tinham sido, desde a antiguidade, personagens secundárias, submissas ao comando das figuras masculinas. Isso foi instigante. A partir de então, me dediquei cada vez mais a desenvolver reflexões e pesquisas sobre as mulheres, que resultaram nessa dissertação de mestrado. Desse modo, o apoio das discussões feministas e de gênero é necessário, a fim de auxiliar na construção de narrativas mais plurais sobre as mulheres na antiguidade. Como mulher e historiadora, me sinto no dever de empreender estudos nesse sentido, a fim de deixar claro que o patriarcado em suas diversas formas, é uma construção cultural, e que sempre houve resistências a ele, as quais renderam a nós, na contemporaneidade, uma existência mais libertária – ainda que tenhamos um longo caminho a percorrer.

Pompeia se situa como lócus de nossa pesquisa, posto que o sítio arqueológico, desde a sua redescoberta no século XVIII, tem oferecido um novo olhar para as investigações acerca do mundo romano. Apesar de superada a visão de que Pompeia é uma cápsula do tempo intacta, a erupção do Vesúvio legou a nós uma variedade de vestígios arqueológicos que permitem compreender de forma aprofundada como se dava o cotidiano dos romanos daquela região. Por conseguinte, a cultura material pompeiana tem auxiliado a ampliar as percepções acerca das relações de gênero presentes no mundo antigo.

Ao pensar no caso das mulheres, fontes de natureza diversa poderiam ser analisadas, no entanto, optamos pelas pinturas parietais presentes em algumas das residências de Pompeia. Antes encaradas unicamente como objetos de arte, os afrescos hoje são analisados como cultura material, inscrita nas relações sociais, a qual molda ideários e transmite concepções presentes na sociedade na qual foi produzido (FABRIS, 2004, p. 86; HALLET, 2015, p. 18). Nessa perspectiva, as pinturas fornecem informações acerca de como as mulheres viviam em Pompeia, os espaços que ocupavam, e quais eram as ideias que os diversos atores sociais possuíam sobre elas.

Volto-me apenas às mulheres romanas de Pompeia, uma vez que por mais que possamos ter uma ideia generalizada do povo romano, este, na verdade, era diverso em suas composições culturais. Roma anexou muitos territórios, falantes de línguas diferentes e que praticavam costumes distintos, sendo a própria Pompeia influenciada por culturas heterogêneas, como a etrusca, a samnita, a grega e, por fim, a romana. Desse modo, variabilidades regionais entre as identidades de gênero podem ser percebidas, e tentar estudar as mulheres romanas como grupo homogêneo não daria conta de abarcar as multiplicidades identitárias e de relações sociais presentes no universo romano antigo (FUNARI, 1995, p. 191).

Buscamos nas pinturas as representações das mulheres reais ou pouco conhecidas na historiografia sobre o mundo romano. Ou seja, os afrescos selecionados não ilustram deidades femininas ou mulheres da família imperial, por exemplo. O que visualizamos são mulheres de diversas classes em suas atividades cotidianas, a fim de demonstrar o modo como suas vidas foram ilustradas nas paredes das residências pompeianas. Durante a análise, buscamos afrescos nos quais as mulheres foram representadas executando funções que demonstrem a sua participação nas mais variadas atividades, seja no campo social, do trabalho ou religioso.

Ademais, o uso das fontes materiais se faz necessário, posto que os estudos sobre as mulheres têm avançado cada vez mais a partir da sua utilização. Isso porque, por meio da materialidade, é possível questionar a visão unilateral acerca dos sujeitos femininos, muito

empregada quando as fontes literárias, produzidas por uma pequena elite letrada, ainda eram as únicas exploradas pelos estudiosos (BROWN, 1993, p. 257; DAVIES, 2018, p. 01). Hoje, trabalha-se não apenas no sentido de ressaltar as atuações das mulheres em meio à sociedade romana, como também de ampliar o foco para personagens mais diversificadas, como as populares e escravizadas.

No primeiro capítulo, intitulado “Olhares historiográficos sobre as mulheres na antiguidade clássica: diálogos com o gênero e os feminismos”, buscamos abordar quais fatores presentes na sociedade moderna e no imaginário dos historiadores do período levaram à omissão de determinadas informações acerca do passado romano e pompeiano. Ademais, averiguamos como as relações de poder instauradas no período implicaram na retirada das mulheres das narrativas históricas. Em seguida, ao realizar uma espécie de genealogia, foi abordado como o século XX revolucionou a escrita da História, e como as pesquisas em ciências humanas voltadas às bases teórico-metodológicas feministas e de gênero alteraram as noções sobre as mulheres no passado, com especial atenção às antigas. Por fim, abordamos a importância da inserção das fontes arqueológicas para a constituição de um conhecimento cada vez mais alargado sobre as mulheres, com enfoque no papel da Arqueologia de Gênero para o desenvolvimento metodológico do trabalho.

No segundo capítulo, ao qual demos o nome de “A cidade soterrada pelo Vesúvio”, abordamos brevemente o contexto de formação e desenvolvimento da cidade de Pompeia na antiguidade romana até o ano 79 d.C., quando ocorreu a tragédia com o Vesúvio. Ademais, nesse primeiro tópico, tratamos acerca da importância do sítio arqueológico pompeiano para o desenvolvimento das pesquisas sobre o mundo romano, bem como para a compreensão do cotidiano dos sujeitos antigos. Em seguida, dedicamos uma parte do capítulo às pinturas de Pompeia, com ênfase em explicar as suas funções e discorrer acerca dos estilos pictóricos desenvolvidos por Augusto Mau. Por fim, expusemos questões metodológicas sobre o uso de imagens como fonte pelos historiadores, a fim de deixar claras as ideias que orientaram a análise das pinturas escolhidas.

No terceiro e último capítulo foram desenvolvidas as análises das pinturas selecionadas. Cabe ressaltar que as pinturas, apesar de numeradas no decorrer do capítulo, se encontram catalogadas em um anexo. Optamos por inseri-las no trabalho dessa maneira, a fim de priorizar a organização das informações para a análise, bem como a consulta dos arquivos pelos leitores. No decorrer do capítulo foram expostas as conclusões obtidas com a análise das fontes escolhidas, no sentido de evidenciar os papéis que as mulheres possuíam em meio à sociedade de Pompeia. Assim, suas atuações nos meios cultural, religioso, artístico, social,

profissional, comercial e familiar, foram expostas, com o intuito de deixar claros os protagonismos femininos na antiguidade, sobretudo durante o período imperial. Este foi escolhido, haja vista as mudanças empreendidas na sociedade por Augusto, que em certo sentido ampliaram, mas também limitaram as esferas de atuação feminina. Ademais, grande parte das pinturas com representações humanas foram produzidas durante o Principado, de modo que obtivemos um *corpus* documental mais consistente advindo desse período.

Nesse sentido, esperamos que o trabalho tenha contribuído para o desenvolvimento da história das mulheres antigas, lançando luz às reflexões que vão no sentido de evidenciar a autonomia e os protagonismos dessas personagens ao longo do tempo. Assim, demonstra que as mulheres desempenharam poder nas sociedades antigas e ajudaram a construir o mundo e a história como hoje conhecemos, sendo que elas têm uma experiência histórica e cultural diversa da masculina, o que nos leva a apreensão de aspectos mais plurais acerca do mundo romano.

1. OLHARES HISTORIOGRÁFICOS SOBRE AS MULHERES NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: DIÁLOGOS COM O GÊNERO E OS FEMINISMOS

“O relato histórico é olhar, escritura, artefato, não artifício, certamente, mas escolha intimamente ligada ao presente do escritor. O esquecimento de que as mulheres têm sido objeto não é uma simples perda de memória acidental e contingente, mas o resultado de uma exclusão consecutiva à própria definição de História, gesto público dos poderes, dos eventos e das guerras. Excluídas da cena pública pelas funções ditadas pela “natureza” e pela vontade dos deuses/de Deus, as mulheres não podiam aparecer nela a não ser como figurantes mudas, penetrando por arrombamento ou a título de exceção – as mulheres “excepcionais”, heroicas, santas ou escandalosas –, relegando à sombra a massa das outras mulheres. Na Antiguidade greco-romana como na Idade Média cristã, o silêncio da História sobre as mulheres é impressionante” (PERROT, 2009, p. 112).

Essa observação de Michelle Perrot, relacionada ao esquecimento das mulheres na produção da História, inicia as discussões a serem desenvolvidas neste capítulo e nos faz refletir que a construção do saber parte de influências do presente daquele que o escreve. Nesse sentido, a ocorrência da ausência das mulheres nas narrativas até há algumas décadas, fez parte de sistemas de pensamento que vigoraram e perpassaram a formulação da história. Esses, consolidaram visões fixas e carregadas de estereótipos acerca dos sujeitos femininos ao longo do tempo, como será visto adiante.

Com relação à afirmação de que apenas as mulheres excepcionais ganham destaque na produção do conhecimento, Moses Finley aponta em sua conhecida obra “Aspectos da Antiguidade”, publicada em 1968, que “a mulher mais famosa da história de Roma sequer era romana – Cleópatra foi rainha do Egito, a última representante de uma dinastia macedônia fundada três séculos antes por Ptolomeu, um dos generais de Alexandre, o Grande” (FINLEY, 1991, p. 149). O autor argumenta que, até então, as poucas mulheres abordadas pela historiografia relacionada à antiguidade eram aquelas ligadas às classes mais altas ou a líderes políticos. Essas chegavam ao nosso conhecimento apenas por alguns poucos fragmentos documentais, como sátiras, textos jurídicos, obras de historiadores e filósofos, além de objetos artísticos, em alguns casos.

Como é perceptível, o *corpus* trazido por Finley é, em sua maioria, constituído de fontes escritas e/ou produzidas por homens, pois o historiador ressalta que “é possível juntar as peças do quebra-cabeças, mas sempre faltará uma peça fundamental – aquilo que as próprias mulheres teriam dito se lhes fosse permitido falar por si mesmas” (FINLEY, 1991, p. 150). Assim, muitas dessas fontes trazem perspectivas acerca das mulheres romanas que dialogam com o imaginário masculino sobre estas, o qual trabalha com uma noção dicotômica de gênero, carregada de rotulações normativas que colocam as figuras femininas como mães, esposas e

filhas submissas ao *pater familias*. Esse argumento foi reproduzido durante boa parte da historiografia ocidental, em especial aquela relacionada ao período moderno, a qual influenciou e influencia a nossa visão sobre os sujeitos na antiguidade (SPENCER-WOOD, 2006, p. 311; HEMELRIJK, 2016, p. 895).

Assim, houve uma longa tradição nos estudos clássicos que deixava de lado o enfoque nas mulheres ou estabelecia interpretações masculinas sobre estas, o que dificultava a compreensão de suas experiências subjetivas próprias. Entretanto, a pós-modernidade impôs às ciências humanas o repensar da relação entre passado e presente, bem como a construção de saberes que contemplem temáticas mais abrangentes por meio do estudo de uma maior variedade de fontes. Essas, apoiadas nas abordagens feministas e de gênero, permitiram que as mulheres do passado fossem encontradas, o que culminou em uma revisão das perspectivas e na construção de abordagens cada vez mais amplas sobre estas (RABINOWITZ, 1993, p. 01;11).

Destarte, como afirma Pedro Paulo Funari (1995, p. 181), conseguimos obter as vozes das mulheres em uma diversidade de fontes provenientes da antiguidade, como por exemplo cartas, bilhetes, lápides funerárias, objetos cotidianos, grafites e pinturas parietais. Destaco as fontes arqueológicas, pois foi a partir do seu reconhecimento enquanto objeto de estudo que as mulheres puderam ser melhor conhecidas sob vieses que demonstram percepções distanciadas da normatividade binária e patriarcal. Desse modo, temos a missão de ver a antiguidade com novos olhos e continuar a formular perspectivas pautadas na diversidade dos sujeitos e de seus papéis sociais (BROWN, 1993, p. 13).

Posto isso, neste capítulo ressaltamos os processos que levaram à consolidação de uma visão androcêntrica acerca das sociedades antigas a partir da institucionalização na História, ocorrida durante o apogeu do cientificismo e do racionalismo na modernidade. Em seguida, abordamos como as revisões teórico-metodológicas que atingem as ciências humanas no decorrer do século XX e que desencadeiam discussões voltadas ao âmbito cultural, permitiram a inclusão das mulheres nas pesquisas. Para tanto, passamos por uma influência dos feminismos e dos aportes teóricos de gênero para a consolidação de uma História das Mulheres. Por fim, como as pinturas parietais constituintes da cultura material de Pompeia são as fontes de estudo utilizadas nesse trabalho, os percursos da Arqueologia e da Arqueologia Clássica são trazidos, com enfoque no desenvolvimento do campo de estudos da Arqueologia de Gênero e suas contribuições para o conhecimento das mulheres romanas.

O intuito desta primeira parte, portanto, é o de deixar claro o caminho percorrido por tantos pesquisadores e pesquisadoras para que hoje possamos nos voltar a temas e fontes

que até algumas décadas possuíam pouco espaço para se desenvolver. Ademais, são apresentadas pesquisas que discutem, na atualidade, a multiplicidade de possibilidades inscritas em tais frentes de estudo, a fim de demonstrar como hoje possuímos um consolidado campo de pesquisa sobre as mulheres e das relações de gênero na antiguidade, seja a nível internacional ou nacional.

1.1. As mulheres silenciadas na História

“Através de que processos as ações dos homens vieram a ser consideradas uma norma, representativa da história humana em geral, e as ações das mulheres foram subestimadas, subordinadas ou consignadas a uma arena particularizada, menos importante? [...] Que perspectiva estabelece os homens como atores históricos primários? Qual é o efeito sobre as práticas estabelecidas da história de se olhar os acontecimentos e as ações pelo lado de outros sujeitos, as mulheres, por exemplo? Qual o relacionamento entre o historiador e os sujeitos sobre os quais ele/ela escreve?” (SCOTT, 1992, p. 78).

Joan Scott propôs, no início da década de 1990, que levantássemos tais questões com o intuito de refletir e compreender quais parâmetros levaram a historiografia a forjar os homens como indivíduos dotados de capacidades superiores às das mulheres e, por conta disso, mais interessantes de serem abordados nas pesquisas e narrativas históricas. Ressalto, portanto, a passagem da autora, dado que foi pioneira no lançamento de tais debates para a historiografia. Na atualidade, no entanto, muitas dessas questões foram ou vêm sendo respondidas, de modo que se compreende que a preeminência masculina só pôde ser construída e consolidada por meio de discursos de saber e poder. Esses, operam em práticas, relações sociais, instituições, espaços, entre outros elementos que fazem parte do nosso convívio social e, por conta disso, moldam o ideário comum dos indivíduos de um grupo, bem como perpassam a construção do conhecimento histórico (MORO ABADÍA; DÍAZ-ANDREU, 2011, p. 226; MCLAREN, 2016, p. 120).

Posto isso, para que as mulheres se compreendam no mundo enquanto gênero feminino, é preciso que os discursos de poder as tenham subjetivado dentro de normas estabelecidas para esse gênero, as quais, por muito tempo, as designaram como indivíduos que devem estar ligados às tarefas relacionadas ao cuidado, à maternidade e ao lar, distantes da esfera pública, espaço reservado aos homens (VEYNE, 1998, p. 249; LÖWY, 2009, p. 40). As definições de gênero são vastas e desde o início das pesquisas na área têm cada vez mais se diversificado, atreladas a variantes de classe, etnia, idade, entre outras. Na definição dada por Tracey Cullen (1996, p. 410), gênero se compreende como a percepção que o indivíduo possui

sobre o seu corpo e a sua identidade, de acordo com o meio social, cultural e histórico no qual está inserido. Ou seja, a autora coloca o gênero como a construção social das identidades, que não se pauta mais apenas na determinação por meio das características biológicas.

A ideia de uma sociedade romana patriarcal, que perseverou durante muito tempo foi, sobretudo, produto de leituras empiristas e racionalistas, fundamentadas numa perspectiva moderna de ciência (RABINOWITZ, 1993, p. 08). Michel Foucault (2000, p. 340-342), em seu texto “O que são as Luzes”, caracteriza a modernidade, mais do que um período da história, como uma atitude, uma maneira de conduzir o pensamento e os comportamentos dos homens, expressiva, em particular, entre os séculos XVIII e XIX. Nesse interim, o saber científico era moldado com base nos ideais iluministas de racionalidade, os quais prezavam pela busca da liberdade do homem por meio do progresso e do uso da razão. Sendo assim, as ciências do período visavam romper com as tradições, se desvincular de uma vida ditada pelos dogmas da religião católica, dando maior autonomia para a construção de um saber pautado em explicações racionais, objetivas, com conceitos e metodologias padronizadas por meio da criação de disciplinas específicas para cada área do saber (FUNARI, SILVA, 2008, p. 29; FEITOSA, 2014, p. 239-240).

A primeira disciplina a surgir foi a Filologia, encarregada de estudar as diversas línguas existentes ao longo do tempo, suas origens e interconexões. Tendo isso em vista, a História institucionalizada, que buscava ganhar credibilidade e espaço nos meios científicos, acadêmicos e sociais modernos, desdobra-se em uma área de conhecimento com fortes ligações com a Filologia, o que acarreta na chamada filologia histórica. Historiadores, então, se dedicaram a analisar e atestar a veracidade de documentos escritos antigos, os quais serviriam para a formulação do conhecimento sobre o passado (CHARTIER, 1991, p. 174-175; FUNARI, SILVA, 2008, p. 30). Para tanto, interpretavam essas fontes com objetividade, ao pautarem-se na busca pela verdade, com um historiador/narrador que deveria se manter imparcial e que priorizava temáticas voltadas à política, ao Estado, à religião e ao militarismo, bem como aos feitos dos homens que ocupavam posições de expressão nesses meios. Ou seja, era uma História pensada e produzida por e para os indivíduos do sexo masculino e que os colocava como os principais agentes constituintes dos eventos históricos (BURKE, 1992, p. 10-16; FEITOSA, 2014, p. 240).

Isto posto, entre as ciências modernas o passado de Roma - reconhecido por sua ampla dominação territorial e pela influência que deixou às sociedades posteriores em diversas áreas, como a cultura, política, artes, arquitetura, língua e filosofia - foi revisitado a serviço dos líderes políticos que visavam a formação dos Estados Nacionais e que naquele momento

empreendiam ações coloniais imperialistas. Para justificá-las, os governos se apropriavam das narrativas e das fontes romanas com a intenção de criar uma ideia de continuidade entre passado e presente, permeadas por uma visão de mundo e de sujeito androcêntrica, branca e europeia (MORO ABADÍA, DÍAZ-ANDREU, 2011, p. 226-229). Os estudos clássicos, assim, ficaram centrados nas obras derivadas de línguas como o latim e o grego, escritas por homens e que atendiam à necessidade de encontrar explicações que aparentavam trazer maior confiabilidade na busca de verdades (FEITOSA, 2014, p. 240).

A razão não possui um sexo, no entanto, os mecanismos e relações de poder empregados pela sociedade ocidental desde a antiguidade, fizeram com que os homens fossem, por muito tempo, encarados como os únicos detentores naturais de uma forma de pensar racional, sendo permitido a eles frequentar os ambientes acadêmicos e se encarregar de produzir as narrativas históricas (BARTKY, 1997, p. 129-130; COLLIN, 2009, p. 63). Destarte, as ciências naturais auxiliavam na criação de uma ideia de superioridade masculina, mediante estudos anatômicos e fisiológicos que indicavam a existência de dois sexos, o homem e a mulher, e apontavam as diferenças entre ambos pelo ponto de vista biológico. Nessa perspectiva, os nossos corpos, distinguidos de acordo com as características dos órgãos reprodutores, determinavam o que somos, isto é, era uma ideia de sexualidade ligada à subjetividade (MCLAREN, 2016, 109; 121). Os indivíduos eram vistos por suas oposições, e a ciência provava que as mulheres não eram capazes de desempenhar as funções relacionadas ao sexo masculino por meio de estudos sobre a temperatura corpórea, a menstruação e a estatura óssea, por exemplo, que sempre inferiorizavam a anatomia feminina. Em vista disso, a imagem que se criou acerca das mulheres durante a modernidade as colocava como nascidas para exercer funções adequadas a seus corpos subalternos, funções essas que não estavam concernentes às responsabilidades políticas e cívicas, mas sim, ao cuidado (da casa, da estética, da família) (LAQUEUR, 2001, p. 45; 243; 254).

Sendo a racionalidade percebida como um privilégio masculino, em grande parte dos casos as mulheres foram excluídas das formas de poder que visavam a busca da liberdade e da independência, esferas relacionadas a um modo de pensar racional. Por meio disso, encontrava-se a justificativa para negar direitos iguais para ambos os sexos. O pensamento moderno afirmava que, apesar de serem necessárias para o bom funcionamento das sociedades, ao considerar que propiciavam a existência e manutenção das famílias, as mulheres não eram dotadas de capacidades além daquelas ligadas a essa esfera e, por conta disso, não poderiam participar da produção do conhecimento científico ou das demais áreas da vida pública (RIOT-SARCEY, 2009, p. 183; 186).

Sendo assim, o projeto de História tradicional foi moldado em um cenário cientificista, branco, de elite, androcêntrico e homogeneizador, que deu origem a um sujeito universal, o homem, e propiciou a construção de uma visão política e masculinizada da Roma Antiga – e de diversas outras sociedades ao longo do tempo. Ainda, o patriarcado como instituição pareceu ser inflexível e secular desde a Antiguidade, o que também contribuiu para a percepção das mulheres como indivíduos inferiores e, portanto, para preterição das pesquisas sobre estas (LÖWY, 2009, p. 40-41; CAVICCHIOLI, 2014, p. 266). No entanto, esse modelo, embora tenha sido bem aceito entre os estudiosos modernos, começou a sofrer fissuras ao longo do século XX, que cabem agora ser discutidas (CHARTIER, 1991, p. 174-175; FOXHALL, 2013, p. 11).

1.2. Contribuições teóricas feministas e de gênero

O fracasso da ciência moderna e iluminista está muito ligado ao cenário pós-guerra e às novas dinâmicas políticas, econômicas e sociais a partir de então instauradas no mundo ocidental. Esse declínio pôde se experienciado e demonstrado por meio das catástrofes trazidas pelas duas guerras mundiais, que causaram perdas humanas e materiais imensuráveis com o uso de armamentos, bombas atômicas e o incentivo aos regimes de segregação. Além disso, a violência, os colonialismos e imperialismos, bem como os conflitos étnicos, religiosos e econômicos presenciados no decorrer do século XX por conta dos usos perniciosos dos avanços técnicos e científicos, auxiliaram na necessidade de renovação das práticas de construção do saber (FUNARI, SILVA, 2008, p. 84).

Por conseguinte, os indivíduos requisitavam a elaboração de novos modos de vida e de se relacionar com o seu passado, o que fez com que o cenário europeu caminhasse para a criação de um conhecimento histórico com renovados modelos teórico-metodológicos. Este começou a ganhar seus contornos em 1929, com o início das publicações da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, sob a direção de Marc Bloch e Lucien Febvre, em Paris. Os historiadores ligados ao grupo, os quais realizaram pesquisas em diversas áreas no decorrer do século XX, responderam a essas necessidades por meio de abordagens que visavam encerrar a ideia de História narrativa e descritiva e se voltavam ao cultural, à pluralidade de interpretações, e a explorar novas temáticas, metodologias e fontes (CHARTIER, 1991, p. 174-175). Os paradigmas da modernidade, assim, entram em decadência e cedem lugar à compreensão de que os usos do passado mudam no decorrer da história e influem nos modos de produzi-la (FUNARI, SILVA, 2008, p. 61).

Contudo, os historiadores ligados aos *Annales*, apesar de iniciarem uma abordagem diversificada e que começava a ser aceita e utilizada, se atentaram mais aos fatores econômicos e sociais em suas pesquisas e, por conta disso, não tomaram frente para iniciar um enfoque específico sobre as mulheres (PERROT, 2009, p. 112). Todavia, por pensarem em contemplar os mais variados indivíduos e temáticas, como as massas, as crianças, a morte, a sexualidade, as mentalidades e as próprias mulheres, darão origem ao que conhecemos hoje como História Cultural, ou Nova História, campos de estudos que fazem parte da chamada terceira geração dos *Annales*, e que adiante permitirão a consolidação de uma História das Mulheres (RUBIN, 2002, p. 112-113).

Essas duas vertentes historiográficas se firmam nas últimas décadas do século XX, quando os movimentos sociais pelo mundo, como os de descolonização e os feminismos, reforçam ainda mais a necessidade de uma renovação teórico-metodológica nas ciências humanas. Dentre as inúmeras críticas que emergem ao fazer histórico, a principal delas recai sobre a ideia da busca de verdades absolutas, pelo resgate do passado tal como ele aconteceu, analisado de forma objetiva por meio de fontes documentais. Me apoio aqui no que expôs Foucault (1998, p. 15; 37), em seu texto “Nietzsche, a Genealogia e História”, no qual o filósofo sugere que rompamos com a linearidade passado-presente-futuro comum às narrativas históricas, e aponta que não existem essências, origens ou verdades absolutas dentro desse campo de estudos. As coisas se constituem de maneira paulatina, mediante influências, tensões, discursos e relações. Destarte, deve-se prezar pela busca da construção de uma História com pontos de vista heterogêneos, atenta aos acasos, às rupturas e discontinuidades, e que produza modelos interpretativos plurais sobre os sujeitos e suas relações, distantes dos padrões normativos e racionalistas até então estabelecidos pela tradição historiográfica (VEYNE, 1998, p. 273).

Qualquer escolha na produção do saber traz consigo as perspectivas do próprio historiador, de modo que uma História objetiva, teleológica, pronta para ser desvelada e que preza pela busca das verdades, pode ser pensada, mas jamais existirá. O que existe, na verdade, são representações dos acontecimentos baseadas nas interpretações que realizamos das fontes disponíveis a respeito destes, em diálogo com as nossas inquietações do presente (VEYNE, 1998, p. 278; VASCONCELOS, 2014, p. 112-114). O fato de historicizarmos, de concedermos conotação histórica a algo, sempre faz com que coloquemos algum juízo de valor sobre ele, o que nos leva a questionamentos em certos sentidos, os quais influenciam nos resultados obtidos em nossas pesquisas. Assim, a História é o que se faz dela, está em constante reformulação de

acordo com as relações de poder vigentes no momento de sua produção, sendo os seus discursos desprovidos de neutralidade (VEYNE, 1998, p. 274; 281; FEITOSA, 2014, p. 240-241).

É com base em tais ideias que, a partir da segunda metade do século XX, formula-se o que pode ser chamado de ambiente historiográfico pós-moderno, que, como o nome sugere, desponta como uma reação crítica aos postulados da ciência moderna (FUNARI, SILVA, 2008, p. 81). Nesse interim, diversos movimentos políticos e sociais emergem e impulsionam as mudanças na compreensão do fazer histórico (CHARTIER, 1991, p. 174-175). Um deles foi a descolonização dos países até então dominados pelas potências europeias, e que levou à emergência de uma frente de estudos conhecida como pós-colonial, a qual, paulatinamente, ganha espaço nas disciplinas que fazem parte das ciências humanas. O intuito dos pesquisadores ligados a essa vertente é o de elaborar pesquisas que permitam ressignificar a compreensão das relações ocidentais com as demais regiões do mundo, bem como realizar uma crítica às grandes narrativas desenvolvidas pela historiografia ocidental, que havia deixado muitas questões fora de destaque por privilegiar apenas essa parte do globo. Assim, o pós-colonialismo não é uma teoria unificada, com definições precisas, mas sim, um conjunto de saberes heterogêneos, que se encaixam em diferentes áreas de estudos, as quais ensejam compreender como se deu a construção da ideia de superioridade e dominação ocidental e, por consequência, de dominação masculina. Como veremos adiante, hoje os próprios feminismos têm avançado na construção de perspectivas decoloniais, as quais ampliam o escopo de discussão dos movimentos (MORO ABADÍA, DÍAZ-ANDREU, 2011, p. 223-224).

A partir disso, vários pensadores, entre eles historiadores e filósofos, têm se familiarizado e desenvolvido trabalhos nessa área de estudo, sendo Edward Said um dos mais expressivos, com a sua obra “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, publicada pela primeira vez em 1978. O autor, ao explorar algumas explicações sobre o que seria o Orientalismo, o define como uma instituição de fundo imperialista, criada, em particular, por britânicos e franceses desde o século XVIII para tratar dos assuntos relacionados ao Oriente. A partir da lente dos colonos, essa instituição produziu discursos de poder que moldaram uma visão política, sociológica, militar e cultural sobre o mundo oriental, mas também sobre as demais regiões que não dialogavam com os ideais europeus de civilização. Dessa forma, as práticas coloniais, além de estarem ligadas a uma necessidade de dominação territorial e militar europeia, criaram um discurso próprio, uma teoria que justificava a dominação, ao colocá-la como natural e necessária para o bom desenvolvimento das demais regiões (SAID, 1990, p. 13; 15). Para que essas teorias fossem divulgadas, esses discursos foram incorporados a diversas áreas do saber, como a História, a Arqueologia, a Antropologia e a Economia, que

desenvolveram saberes em favor do colonialismo branco, europeu e masculino. Nesse sentido, a obra de Said auxilia na consolidação de estudos que revisam a ideia do padrão europeu de civilização e cultura como único existente, e que acabam por propiciar a quebra da imagem masculina como a predominante na história.

A crise da modernidade se deu igualmente pela influência dos movimentos sociais emergentes na década de 1960, dos quais aqui destaco os feminismos. Nas palavras de Eric Hobsbawm (1995, p. 328), a revolução cultural datada dos fins do século XX mostra uma conquista do indivíduo sobre a sociedade, uma vez que a pós-modernidade faz com que as velhas convenções sociais aos poucos caminhem para a sua desintegração, tomando novas configurações e se tornando mais fluídas. Nesse período entra em ascensão a chamada história a partir de baixo, que se preocupa com cotidiano das pessoas, em especial daquelas que foram relegadas pela historiografia tradicional. As grandes batalhas, os feitos diplomáticos, as conquistas territoriais e as dinastias, deixam de ser o foco das pesquisas, que agora adentram nos pontos de vista dos pobres, dos colonizados, das crianças e das mulheres (FUNARI, SILVA, 2008, p. 87).

Esse movimento permite que a ideia de subjetividade entre em questão, ao compreender a pluralidade nos modos de pensar e agir presentes no mundo e ao longo da história, fruto de forças e relações de poder conflitantes (FUNARI; SILVA, 2003, p. 87). Nessa linha, as categorias globalizantes, que tratavam os sujeitos como universais, não se sustentam mais, de modo que conceitos como “homem” e “mulher” são encarados como construções culturais não fixas, os quais seguem um discurso próprio ao seu tempo, e que devem agora ser aplicados no plural, “homens”, “mulheres”, “sujeitos”. Devido a isso e a variedade de temas, personagens e fontes que passam a ser visualizados como objetos de estudo pelos historiadores, houve uma abertura para o entendimento dos processos que levaram as mulheres a serem esquecidas em meio à produção historiográfica, frente que fomentou as primeiras discussões dentro do campo teórico dos feminismos (GARRAFFONI, 2013, p. 152-153).

Por conseguinte, a História das Mulheres surge impulsionada pelos revisionismos que dão espaço à inserção dessas personagens nas narrativas históricas, bem como pelos feminismos, que reivindicavam uma quebra dos ideais que tomavam a supremacia do patriarcado como recorrente nas mais diversas sociedades ocidentais desde a antiguidade (FEITOSA, 2014, p. 243). Como afirma Margareth Rago (1998, p. 03):

“o feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo

de operação e articulação nesta esfera [...], se considerarmos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina”

Nesse sentido, as feministas foram cruciais para uma maior emancipação das mulheres no decorrer do século XX e XXI e para a consolidação da História Cultural. Isso porque, ao adentrarem na academia, permitiram que as temáticas de estudo fossem ampliadas, e que as relações de gênero entre os indivíduos fossem tomadas como objeto de pesquisa (RUBIN, 2002, p. 116). Como afirma Michelle Perrot (2009, p. 11), o que chamamos de História das Mulheres, na verdade se refere a uma sexuação da História, que visa estudar as relações entre os sexos. Contudo, como o relato histórico por muito tempo foi escrito por e para o masculino, empregou-se a expressão “História das Mulheres”.

Apesar de atribuímos aos feminismos uma existência contemporânea, oriunda do período posterior à Segunda Guerra Mundial, os movimentos pela emancipação das mulheres ganhavam contornos desde o século XVIII (BÉLO, 2018, p. 32-33). No decorrer do tempo as mulheres sempre empreenderam resistências à dominação masculina e às normas a elas impostas pela sociedade, por conta disso, a divisão dos feminismos em três ondas, como acusa Dominique Schwebel (2009, p. 145), pode parecer lacunar e excludente, ao determinar marcos e datações fixas. No entanto, o autor reitera que essa divisão pode vir a ser interessante no sentido de que considera o início de atividades mais organizadas, que contam com publicações e movimentos que reivindicam com maior amplitude a igualdade de direitos e a introdução das mulheres em esferas variadas da sociedade. Posto isso, abordo essa divisão, mesmo que com brevidade, a fim de contextualizar as diferentes etapas pelas quais a construção do saber feminista passou, bem como para deixar claras as particularidades do movimento na atualidade, que culminaram, pela primeira vez, na inserção expressiva e definitiva das mulheres na academia e nos estudos das ciências humanas.

A primeira onda feminista tem seu marco inicial atribuído à publicação, em 1792, da obra “Reivindicação dos direitos da mulher”, pela inglesa Mary Wollstonecraft (BÉLO, 2018, p. 17-18). Publicada durante o período revolucionário francês, e em resposta à Constituição Francesa de 1792, que não incluía as mulheres como cidadãs, o livro é tratado como fundador da filosofia e teoria feministas por requerer a igualdade de direitos e de oportunidades políticas e econômicas para as mulheres em um cenário no qual apenas os homens eram detentores de tais privilégios. Segundo Maria Lygia de Moraes (2016), o livro traz uma crítica ao enclausuramento feminino na esfera do lar, bem como à falta de acesso à educação e aos direitos dos quais os homens desfrutavam. Assim, o pioneirismo de

Wollstonecraft está no fato de que sua obra foi redigida em um momento no qual, no geral, a voz era dada apenas aos homens.

Essa primeira expressão feminista, que ainda dialogava com ideais racionalistas e, por conta disso, reivindicava o reconhecimento de que homens e mulheres possuíam as mesmas capacidades intelectuais, atravessa todo o século XIX e culmina com o sufrágio, o qual caracterizou-se como um movimento elaborado por mulheres de diversos países ocidentais, que requeriam maiores participações na esfera pública e política. Desencadeado na Inglaterra, entre o final do século XIX e início do XX, atingiu diversos outros países e influenciou as lutas feministas a partir de então. Algumas participantes dos sufrágios chegaram a ser presas e, no cenário inglês, conseguiram o direito ao voto apenas em 1928 (BÉLO, 2014, p. 18). No Brasil, as sufragistas tiveram a liderança de Bertha Maria Júlia Lutz, bióloga do Museu Nacional, que liderou a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, grupo que conquistou o direito de voto para as mulheres do país na Constituição de 1934.

A obra de Simone de Beauvoir, “O segundo sexo”, publicada em 1949, origina a segunda onda feminista. Com a sua célebre frase “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 09), Beauvoir propicia o início das discussões que versam acerca da construção cultural, social e individual do gênero feminino, ideia que irá se desenvolver mais adiante, a partir da terceira fase. Nesse momento, contudo, as feministas compreendiam que a igualdade política não era o bastante para findar a opressão com a qual conviviam na sociedade, posto que a ideia de superioridade masculina estava muito bem instalada na organização social e abarcava outras esferas da vida e dos cotidianos femininos (BÉLO, 2018, p. 33). Com isso, as mulheres vão em busca de adquirir espaço em novas atividades e no mercado de trabalho, de modo que passam a desempenhar papéis mais plurais, que aos poucos as distanciam da concepção de que deveriam apenas se encarregar das tarefas relacionadas ao cuidado e as colocam com voz mais ativa na sociedade e na política. As reivindicações da segunda onda serão importantes para inserir as mulheres como profissionais no espaço acadêmico e impulsionar a terceira fase de expressão do feminismo (HOBSBAWM, 1995, p. 306; 308; BÉLO, 2018, p. 33).

Esta entra em curso por volta das décadas de 1970 e 1980 e se configura como um dos principais pontos de partida para o desenvolvimento de uma História das Mulheres e de uma teoria feminista. A academia, nesse momento, começa a incorporar as mulheres como profissionais, que acompanhando as renovações teórico-metodológicas pelas quais passavam as ciências humanas, modificam os limites e enfoques da História e trazem consigo as discussões teóricas do feminismo. Como afirma Joan Scott (1992, p. 64; 76), a História das

Mulheres tem uma força política e crítica evidente, a qual realiza desde as suas primeiras aparições um deslocamento radical de perspectivas na escrita da História. De início, ao denunciar o quanto os padrões científicos seguiam uma normatividade masculina, impregnada de valores sexistas, racistas e excludentes, e hoje, ao ampliar as informações sobre as personagens femininas, suas subjetividades e vivências nos mais variados tempos e espacialidades.

Christine Delphy (2009, p. 173-174) afirma que a palavra patriarcado é antiga, e vem do grego *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando). Pai, neste caso, não possui o sentido que damos à palavra na contemporaneidade, e designa, na verdade, aquele que tinha autoridade sobre os componentes de sua família, que contemplava não apenas os indivíduos com laços sanguíneos, mas também escravizados, funcionários e bens. Antes do século XIX, ainda, a palavra era utilizada para se referir aos autores sagrados, os primeiros a levarem a palavra de Jesus, os patriarcas. Para Sarah Azevedo (2019b, p. 03) “o patriarcado romano, assim como outros patriarcados da Antiguidade, vem servindo como referência para se pensar em uma ética monogâmica baseada na ideia de posse, dominação e violência”. Dessa maneira, na atualidade, sobretudo por influência dos movimentos feministas, a palavra patriarcado designa um tipo de organização social, um fenômeno, que deve ser combatido, no qual os homens são os detentores do poder e exercem um papel de dominação que subjuga as mulheres. Ainda assim, conforme a autor, este é um termo que precisa ser historicizado para ser trabalhado, haja vista as variações das relações entre os gêneros desenvolvidas no tempo e espaço, que não permitem uma generalização da definição de patriarcado. Adiante, será melhor discutido o que podemos compreender enquanto patriarcado na Roma Antiga, e como essa instituição afetava a vida das mulheres do período, com enfoque no Império.

Uma das primeiras frentes de estudo ligadas à História das Mulheres, desenvolvida a partir da década de 1960, buscou compreender como as ações realizadas pelos homens passaram a ser consideradas como representantes de uma história e normais gerais, enquanto aquelas desenvolvidas pelas mulheres ficaram submetidas a espaços secundários, com pouca ou nenhuma representatividade. Como afirma Judith Butler (2003, p. 19), não basta que lutemos e encontremos lugar para as mulheres na política, na vida pública, ou em qualquer espaço nos quais elas desejam estar presentes. É necessário, ademais, compreender como os sujeitos dos feminismos são constituídos e reprimidos pelas estruturas de poder, e como se utilizam delas para encontrar os meios de emancipação. Ou seja, o feminismo é uma luta para tornar mais fluídos os mecanismos pelos quais o sujeito feminino é produzido e representado (RAGO, 2015, p. 16; 20).

Apesar da relevância dessa primeira fase dos estudos feministas para tornar as mulheres visíveis, recaía sobre eles uma crítica relacionada à universalização. Isso porque, a política e os movimentos feministas, neste momento, trabalhavam com a categoria “mulher” no singular, o que poderia fomentar a ideia de que as identidades, os modos de produzi-las e os papéis femininos ao longo da história, sempre foram os mesmos. Sobretudo se levarmos em conta que as análises até então partiam de seus papéis tradicionais, ligados à maternidade, ao cotidiano e à prostituição, por exemplo (PERROT, 2009, p. 113). Quando ouvimos a frase “você é uma mulher”, a nossa cabeça, na maioria das vezes, é preenchida com imagens que criam um padrão do que é ser uma mulher de acordo com as convenções sociais que nos permeiam. Mas esse padrão não se aplica a ninguém de forma completa, em especial quando estudamos as mulheres na história, inseridas em grupos, sociedades e culturas tão diversos (BUTLER, 2003, p. 17-18; 20; DAVIES, 2018, p. 01).

Portanto, Butler (2003, p. 33; 36) propunha que as feministas deveriam se atentar não apenas a criticar a universalidade imposta pela ótica masculina, mas também pelas femininas. A partir disso, as feministas discutirão noções mais complexas sobre os sujeitos femininos, as quais permeiam as pesquisas na atualidade. O feminismo, embora tenha em pauta a busca comum pelo reconhecimento das mulheres, não é um movimento unificado, ele possui suas particularidades e se divide em frentes diversas, como os feminismos negros, radicais, marxistas, cristãos, entre outros, os quais levantam reflexões teóricas muito particulares a seus grupos, tendo em vista que as formas de opressão mudam entre eles e, por conseguinte, não há um padrão estável do que é ser mulher. Nesse sentido, Butler (2003, p. 17-19; 22; 34) argumenta que o movimento feminista é político e deve visar a emancipação de seus sujeitos, mas sempre com atenção voltada às variações nas formas de subjugação e nos modos de se subjetivar e construir identidades ao longo da história e no presente.

Por conta do evidente posicionamento crítico do feminismo, sobretudo às normas sociais mais tradicionalistas, de início seus debates e aportes teóricos eram aceitos com relutância nas instituições de pesquisa, que atravessavam um período de adaptação às vertentes teórico-metodológicas pós-modernas. Como consequência, a partir dos anos 1980, no cenário ocidental, o grande foco dos estudos sobre as mulheres, além da evidência da construção de sua subalternidade, passa a ser também a criação de uma tradição historiográfica que contemple as abordagens de gênero. Por desenvolver estudos que pensavam nas relações entre homens e mulheres, as epistemologias de gênero puderam ser aceitas com maior facilidade como tema de pesquisa nas universidades, pois não pareciam atender a propósitos político-ideológicos diretamente feministas (SCOTT, 1992, p. 86-88; SCOTT, 1995, p. 75). Entretanto, apesar desse

olhar apresentado por Joan Scott, no cenário atual não é possível dar continuidade à afirmação que os estudos de gênero se desvinculam de um caráter político. Elizabeth Brumfiel (2006, p. 31) argumenta que uma História pautada nas epistemologias de gênero jamais pode estar distante de um viés político, posto que nossas escolhas no momento de produção do conhecimento são sempre embasadas em algo no qual acreditamos, ou seja, têm um fundo político intrínseco. Além disso, as questões de gênero hoje permeiam toda a sociedade, de modo que a construção de nossas subjetividades, nossas experiências, as discussões que levantamos em meio a essas pautas, são todas elas políticas.

Destarte, em alinhamento com as bases de gênero, passou-se a reconhecer que nós, mulheres, não vivemos de forma isolada em sociedade, estamos em interação constante com os demais sujeitos nela presentes e, por isso, nossas experiências podem ser melhor compreendidas se pautadas em uma perspectiva que pense esses relacionamentos (RAGO, 1998, p. 21). Com o avanço das discussões, as teorias de gênero se tornam categoria de análise histórica e cedem espaço para compreender que os sujeitos se subjetivam e constroem suas identidades de maneiras diversas dentro de diferentes esferas culturais e sociais, reforçadas por certas instituições como a família, o casamento e o trabalho, e pelas relações sociais, práticas e discursos que as compõem (SCOTT, 1995, p. 73; 75-76). Desse modo, compreende-se o gênero como o efeito que a sociedade produz nos corpos e nos comportamentos destes, os quais determinam identidades, isto é, o oposto do sexo, em geral relacionado ao que nos é natural, biológico. Sempre existirão diferenças de uma sociedade para outra no que diz respeito à organização do sistema sexo-gênero, mas em todos os casos este estará ligado a fatores econômicos, políticos e culturais, sendo assim, é uma construção social, um aparato que atribui significados, lugares e características aos indivíduos. Por conseguinte, um único gênero possui diferentes experiências históricas, que podem ser percebidas ao longo do tempo, ou ainda dentro de um mesmo grupo e período (SCOTT, 1992, p. 83; 88; LAURETIS, 1994, p. 208; 211-213).

Mesmo que hoje se preze por abordagens que contemplem uma maior pluralidade de identidades de gênero (homens, mulheres, homossexuais, *queer*, trans, entre outras), as mulheres ainda são o foco de estudos na área, tendo em vista a grande influência dos movimentos feministas na contemporaneidade. Portanto, neste trabalho me apoio em referenciais feministas e de gênero para tratar das mulheres antigas, no entanto, visio perceber nas pinturas as interações com outros personagens presentes nas cenas, posto que as mulheres podem ser melhor compreendidas se as análises colocarem em pauta as relações entre os gêneros, pois são elas que moldam as hierarquias sociais e as subjetividades (BRUMFIEL, 2006, p. 33; 58).

O sexo, durante muito tempo, foi entendido como relacionado à anatomia, ao corpo físico, enquanto o gênero dizia respeito aos comportamentos e seus significados na cultura, os quais levavam os sujeitos a serem identificados como homem ou mulher. Entretanto, essa distinção hoje sofre algumas críticas, tendo em vista que são levantadas reflexões que consideram também o sexo como socialmente construído (MCLAREN, 2016, p. 122). Joan Scott (1992, p. 86-87) afirma que não podemos conceber as mulheres a não ser que elas sejam definidas como tal e com relação aos homens, e nem os homens podem ser homens se não forem diferenciados das mulheres. Assim, nós nos tornamos mulheres pois a nossa cultura nos compele a ser, a significar nossos corpos enquanto femininos desde o nosso nascimento. Por meio disso, é possível admitir que o sexo é construído pela cultura, visto que só é compreensível a partir do momento que alguém determina o que é o sexo, ou seja, ele sempre será também algo cultural, e que tendemos a compreender na atualidade como gênero (BUTLER, 2003, p. 27).

Dessa maneira, as feministas passam a pensar de forma crítica a respeito da afirmação de que as características biológicas sentenciam nossas vidas enquanto homens ou mulheres. O gênero, ao ser tomado como corpo construído nos meios socioculturais, abre espaço para que possamos compreender a multiplicidade nas formas de se subjetivar dos sujeitos além dos padrões normativos, bem como concebe as diferenciações presentes nos sistemas de gênero (classe, raça, etnia, idade) (SCOTT, 1992, p. 86-87). Judith Butler (2003, p. 24-26), todavia, se questiona a respeito de tais definições, e complementa que, além do mais, o gênero deve ser encarado como os aparatos que produzem os sexos nas diferentes sociedades. Ou seja, a noção de gênero deve abranger as relações de poder que determinam um sexo aos indivíduos, e mesmo que a História das Mulheres hoje opere com conceitos de gênero, que são muito importantes, ela precisa dos feminismos para construir sua crítica e aflorar as discussões.

Cabe ressaltar que apesar de hoje se perceber uma maior aceitação das teorias feministas e de gênero, existem críticas a algumas questões que permeiam estas temáticas, seja no âmbito acadêmico ou fora dele. Rosi Braidotti, citada por Margaret McLaren (2006, p. 77), afirma que a desconstrução, o abandono da ideia de sujeito racional, defendida pelos estudos pós-modernos e por algumas vertentes do feminismo, implica de forma negativa para as mulheres. Isso porque, as reivindicações realizadas por estas, como igualdade de direitos e de liberdade, são pautadas no sujeito racional, que sempre foi o modelo mais aceito. Entretanto, para Braidotti nós ainda não conseguimos conquistar a total igualdade, não chegamos a ser reconhecidas como sujeitos racionais, de forma que encarar os indivíduos como dotados de subjetividades diversas, tende a fragmentar as reivindicações. Mesmo com tais críticas, não

houve um afastamento da tentativa de contemplar as agentes femininas e os saberes sobre os gêneros em sua multiplicidade, de modo que se traçou o caminho para a consolidação desses campos de estudos, que na atualidade desenvolvem um trabalho crítico muito mais profícuo, estendido a enfoque variados que chegam, inclusive, à antiguidade.

No Brasil os estudos feministas e de gênero na História se consolidam a partir da década de 1990, e desde então se expandem em frentes de pesquisa heterogêneas. Hoje contamos com revistas e obras especializadas (Revista Gênero, Universidade Federal Fluminense; Revista Ártemis, Universidade Federal da Paraíba; Revista Estudos Feministas, Universidade Federal de Santa Catarina; Cadernos Pagu, Universidade Estadual de Campinas), eventos anuais e departamentos nas instituições de ensino superior criados com a finalidade de fomentar as pesquisas na área, como é o caso do programa de pós graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, que possui uma linha de pesquisa intitulada “Gênero, subjetividade e cultura material” (até 2019 “Gênero, subjetividade, cultura material e cartografias”). Essa linha produziu diversas pesquisas na área da antiguidade e que se apoiam nas questões de gênero para referenciar os debates, tendo Pedro Paulo Funari como grande incentivador dos estudos na área.

Dentre algumas destas produções, podem-se citar as teses de Taís Pagoto Bélo, “Boudica e as facetas femininas ao longo do tempo: nacionalismo, feminismo, memória e poder” (2014); e a de Lourdes Feitosa “Amor e sexualidade no popular pompeiano: uma análise de gênero em inscrições parietais” (2002). Grande parte das pesquisas desenvolvidas no departamento, e que seguem a temática do gênero aplicado à antiguidade, utilizaram as fontes arqueológicas para construir os estudos, sendo assim, cabe ressaltar os diálogos entre essas áreas, os quais trazem questões pertinentes para o desenvolvimento deste trabalho.

1.3. A antiguidade revisitada: Arqueologia de gênero e os estudos sobre as mulheres

A Arqueologia, enquanto disciplina encarregada de estudar os sistemas socioculturais por meio da cultura material produzida e consumida pelo ser humano em diferentes épocas (FUNARI, 1988, p. 09), tem suas origens na Arqueologia Clássica. Isso porque, durante o Renascimento, no século XVI, o interesse no passado antigo se desenvolveu a partir de um estudo mais detalhado dos textos clássicos e que, em alguns casos, se expandiu para os vestígios materiais do período. Nesse momento, no qual ainda não existiam historiadores e arqueólogos profissionalizados, colecionadores e antiquários eram os encarregados de buscar, selecionar e salvaguardar os exemplares dos objetos greco-romanos

provenientes das escavações. Estas, muitas vezes, eram irregulares e as técnicas empregadas para o manuseio dos sítios arqueológicos não propiciavam a sua plena conservação, bem como das peças dele oriundas. Os objetos artísticos, em especial estátuas e pinturas, eram os mais visados durante as buscas, tendo em vista a facilidade na venda desses materiais e a sua utilização para compor as coleções particulares de famílias monárquicas e da elite, como forma de garantir *status* e poder a estas (ZANKER, 1998, p. 02; GRILLO, FUNARI, 2015, p. 43-44). Por conseguinte, o foco dos estudos nem sempre se voltava à interpretação desses artefatos com o intuito de compreender e construir um saber sobre as sociedades clássicas antigas a partir de sua cultura material, mas sim, se procurava levantar, por meio desta, os padrões estéticos de um período ou informações que complementassem aquelas obtidas pela leitura dos textos antigos (SPENCER-WOOD, 2006, p. 299).

Foi no decorrer do século XVIII, com as descobertas das ruínas das cidades de Herculano e Pompeia, que têm início as primeiras escavações sistemáticas e, como consequência, a institucionalização da Arqueologia. Os vestígios das casas, prédios públicos, objetos cotidianos e artísticos presentes nesses sítios arqueológicos, chamaram a atenção dos interessados pela antiguidade por conta de seu bom estado de preservação, possibilitado pelas centenas de anos em soterramento. Por essa razão, as visitas às cidades se tornaram recorrentes, sobretudo após a sua inserção no *Grand Tour*, uma rota de viagem e estudos encarada como um rito de passagem para os jovens da elite europeia, que deveriam conhecer diversas ruínas greco-romanas espalhadas pela Europa, principalmente na Campânia e Toscana italianas, a fim de ampliar seus conhecimentos intelectuais para a vida adulta. Com o *Grand Tour*, surgiu a necessidade de melhoria nas técnicas de escavação, que deveriam ser comandadas por um profissional capacitado, o arqueólogo, o qual colaboraria para a maior preservação dos objetos encontrados (GRILLO, FUNARI, 2015, p. 27; 59; 68). Porquanto, é possível afirmar que as escavações na região vesuviana ajudaram a impulsionar a institucionalização da Arqueologia no século XIX, de modo que a Arqueologia Clássica foi um dos primeiros campos de estudo na área.

Por conseguinte, a Arqueologia foi gestada e institucionalizada em meio aos debates da ciência moderna, o que fez com que os modelos interpretativos androcêntricos, assim como na História, estivessem presentes nas bases fundadoras da disciplina – que nesse momento, inclusive, era encarada como dependente da História. Dessa maneira, esse campo de estudos ficou ligado a ideologias masculinas, com o interesse dos arqueólogos voltado aos eventos políticos e militares, campos dominados pela presença dos homens, o que dificultou a

inserção de debates sobre sujeitos mais plurais nas pesquisas e relegou às mulheres espaços marginais nestas (SPENCER-WOOD, 2006, p. 298-299).

Sendo os vestígios materiais do período clássico alguns dos primeiros a serem estudados pela Arqueologia enquanto disciplina, as pesquisas nesse campo dialogavam com essa perspectiva masculinizada, sobretudo quando os movimentos nacionalistas e imperialistas do período moderno, mas também os do século XX, utilizaram os achados greco-romanos para consolidar seu poder e justificar a supremacia que deveriam possuir por acreditarem ser herdeiros diretos das grandes civilizações antigas, como foi o caso das ruínas de Pompeia (BERNAL, 2015, p. 15).

Joanne Berry, em sua obra *“The complete Pompeii”*, ou *“Pompeya”*, na tradução em espanhol da qual me utilizo, aborda as diversas fases de exploração dos vestígios arqueológicos da cidade vesuviana, e nos auxilia a compreender como se deram os usos desse passado na contemporaneidade. Discorro melhor sobre esse assunto no capítulo que trata sobre Pompeia, entretanto, cito aqui um dos usos mais conhecidos da cultura material da cidade, empreendido por Benito Mussolini durante o seu governo fascista na Itália. Além da apropriação de símbolos romanos, como festas, gestos e disciplinas militares, Mussolini financiou diretrizes para o restauro das ruínas de cidades como Roma e Pompeia. Nesse momento, Amedeo Maiuri ocupava o cargo de diretor das escavações pompeianas e elaborava seus planos de estudo para ir de encontro com as intencionalidades políticas do *duce*, que encarava as ruínas como um exemplo do idealizado passado romano do qual acreditava ser herdeiro, como afirma Andrea Giardina, e que se tornou a imagem de Roma em meio ao contexto dos movimentos que culminaram na Segunda Guerra Mundial (GIARDINA, 2003, p. 55-56; 64; 66). Assim, financiou as escavações de Pompeia com o intuito de demonstrar o poder do qual julgava ter direito e buscar inspiração para as artes e estilos arquitetônicos desenvolvidos durante o regime fascista (BERRY, 2009, p. 60).

Os revisionismos pelos quais passaram as ciências humanas no decorrer de todo o século XX, os quais já foram abordados, influenciam na área da Arqueologia, que sofre alterações em suas estruturas teórico-metodológicas e se alinha a debates que permeiam a trajetória da História, mas com um percurso um pouco diferente. Desse modo, é importante traçar o desenvolvimento paralelo e específico dos revisionismos das correntes de estudo ligadas à Arqueologia até chegar nas concepções atuais, por meio de um olhar atento aos aportes de gênero e feministas que atingem a disciplina e que embasam este trabalho.

A corrente teórico-metodológica denominada histórico-cultural, muito adotada pelos arqueólogos até por volta da década de 1960, foi uma das primeiras a ter suas bases

revistas, tendo em conta que os estudiosos que a seguiam trabalhavam com a ideia de sujeitos neutros, universais, mas que na prática representavam sempre indivíduos do sexo masculino. Além disso, analisavam as culturas em sistemas espaciais e temporais, de modo que todas as pessoas de um mesmo corpo social eram encaradas como portadoras de valores unificados, ou seja, era um todo, sem particularidades, e as distinções só ocorriam apenas entre sociedades diferentes, inseridas em uma hierarquia na qual aquelas apontadas como superiores levavam sua cultura a outras tidas como receptoras. As concepções atuais, no entanto, além de cederem espaço para o estudo de uma pluralidade de sujeitos, tomam as diferenciações culturais em esferas muito menores, sem juízo de valor acerca da suposta soberania de uma cultura com relação às demais (ZARANKIN, 2014, p. 361; DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 54).

Em resposta a tais descontentamentos com a vertente histórico-cultural, surge a corrente denominada Processualista, que apesar de empreender críticas a sua antecessora, teve vida breve por não findar a visão pautada na universalidade dos sujeitos, posto que afirmava que os seres humanos, devido a seus instintos naturais, sempre agem da mesma forma, não importa o tempo ou lugar. Por esse motivo, os estudos eram levados para um viés muito ligado ao biológico, e que não dava conta de atender às demandas das pesquisas mais atuais na área da Arqueologia, que compreendem as sociedades como distintas no tempo e no espaço, inclusive em seu próprio meio de convivência (ZARANKIN, 2014, p. 364).

Com isso, o Pós-processualismo se configura como o novo aporte utilizado pelos arqueólogos a partir da década de 1980. Este insere a disciplina em discussões voltadas à relação da sociedade do presente com o passado, bem como se atenta ao momento histórico, cultural e social no qual a produção de conhecimento se dá, uma vez que os pontos de vista do arqueólogo e do historiador que trabalham com as fontes materiais partem de premissas de suas formações e inquietações atuais (ZARANKIN, 2014, p. 364-365). Ainda, se preocupa com as particularidades de cada sociedade e período ao compreender que os grupos possuem subjetividades próprias, o que dá abertura para que as teorias feministas e de gênero dialoguem com a Arqueologia e possam, dessa forma, se aproveitar das fontes fornecidas pela área para a criação de saberes mais completos e plurais acerca das mulheres e de suas relações sociais em diversos momentos do passado (FALCÓ MARTÍ, 2003, p. 47; BÉLO, 2018, p. 34-35).

A abordagem feminista na Arqueologia surge em meio a essas revisões, quando as mulheres passam a frequentar os cursos de formação e a requerer uma maior participação como profissionais da área. No início, entretanto, uma parte dos arqueólogos afirmava que uma vertente feminista trataria apenas uma visão das mulheres e de coisas de mulheres, como a casa, os filhos e a maternidade - a fala de quem se pauta em um saber permeado por bases

androcêntricas. Por conta disso, os estudos feministas na Arqueologia tiveram que se desenvolver, em alguns casos, apoiados nas teorias de gênero, que em um primeiro momento foram mais aceitas pelos profissionais tradicionalistas, como supracitado (BROWN, 1993, p. 239; DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 50). Mas, assim como ocorreu no caso da História, não é possível colocar as epistemologias de gênero como apolíticas, dado que a escolha dos temas de pesquisa e a mobilização de teorias, conceitos e pautas de estudo é sempre pautada em nossas preferências, ou seja, partem de escolhas políticas (BRUMFIEL, 2006, p. 31).

Ademais, os primeiros estudos sobre a arqueologia de gênero são consolidados junto aos aportes feministas e, da mesma forma, reconheciam a necessidade de criticar uma visão de mundo dicotômica e patriarcal ao demonstrar a participação das mulheres na sociedade, haja vista que desaprovavam as teorias e práticas arqueológicas que inferiorizavam as atividades desempenhadas pelas mulheres e generalizavam seus papéis sociais. Nesse sentido, é certo que a crítica feminista foi o ponto de partida para a arqueologia de gênero, pois auxilia na busca e estudo de objetos da cultura material – pinturas, inscrições, lápides funerárias, vestimentas, artefatos cotidianos, entre outros - que indicavam a participação das agentes femininas em cenários plurais (SPENCER-WOOD, 2006, p. 303-304).

Apesar desse emergir feminista, Margarita Díaz-Andreu (2009, p. 51) compreende que foram os arqueólogos ligados ao pós-processualismo os responsáveis por consolidar a arqueologia de gênero, ao entenderem que a história deve ser composta por indivíduos diversos, os quais são encarados como agentes ativos nas sociedades das quais fazem parte e nelas constroem uma variedade de relações de gênero. Dessa maneira, se abre espaço para uma abordagem culturalista, preocupada em compreender a multiplicidade de gêneros e identidades, bem como dos modos de subjetivar, experienciar e performar esses gêneros (SPENCER-WOOD, 2006, p. 311). Essa abordagem auxilia a encerrar as categoriais universais para as mulheres, as quais as colocavam como sujeitos com comportamentos padronizados, invariáveis no tempo e espaço e que estavam subjugadas por uma cultura patriarcal tida como existente desde a pré-história (BRUMFIEL, 2006, p. 45).

Uma das primeiras publicações expressivas a incluir o gênero nos estudos arqueológicos é a de Margaret Conkey e Janet Spector, lançada em 1984 e intitulada “*Archaeology and the study of gender*”. Além do fato de ter sido escrita por mulheres, o que demonstra a atuação destas nesse campo do saber, a obra também traz críticas às primeiras pesquisas na área da Arqueologia que se propunham a discutir as personagens femininas, uma vez que se dirigiam, por exemplo, aos itens de embelezamento e aos objetos domésticos por elas utilizados. Para as autoras, essa ênfase acabava por reforçar os estereótipos sobre as

mulheres, ao relacioná-las apenas aos papéis de mães e mantenedoras do lar, delicadas, preocupadas com a estética, e ignorava as demais facetas de suas vivências e resistências. Desse modo, as apreciações trazidas no livro se voltavam ao androcentrismo presente na prática e teoria ligadas à Arqueologia e, por essa razão, requeriam uma maior participação das arqueólogas nas escavações e a procura das mulheres nos registros materiais a partir de visões mais abrangentes (BÉLO, 2016, p. 35-36; DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 50).

Cabe ressaltar que o pioneirismo da arqueologia de gênero se deu em cenário europeu e norte-americano (FALCÓ MARTÍ, 2003, p. 153). Destaco aqui o caso da Espanha, que teve o primeiro programa de doutorado voltado para a temática, criado em 1997 na Universidade Complutense de Madrid, sob coordenação de Margarita Díaz-Andreu e Víctor Fernández (DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 57). A América Latina também se destaca nesse tipo de produção, seja pelo desenvolvimento de pesquisas na área, ou por ser foco de estudo de muitos arqueólogos de gênero, que buscam informações sobre povos antigos do continente. No cenário brasileiro as pesquisas na área começam a se desenvolver um pouco mais tarde, por volta do final do século XX e início do XXI, de modo que até pouco tempo contávamos com poucos estudos acerca da arqueologia de gênero, cenário que tem mudado no decorrer dos anos e hoje mostra trabalhos promissores, que discutem questões relacionadas a diversas temporalidades, sujeitos e objetos (PAGNOSSI, 2017, p. 55).

Existem discussões que versam sobre as diferenças ou diálogos entre uma arqueologia feminista e de gênero, e se estas podem ser tratadas como campos distintos. Ruth Falcó Martí (2003, p. 44-45; 57) defende que as teorias feministas trouxeram a visualização das inadequações presentes nas interpretações arqueológicas ligadas ao androcentrismo dominante na disciplina. Para a autora, ainda, foram as feministas que possibilitaram o entendimento de que as relações de gênero são importantes e necessárias para a compreensão das dinâmicas históricas e possíveis de serem apreendidas por meio da cultura material. Deste modo, defende que as arqueologias feministas e de gênero devem caminhar juntas, numa relação colaborativa.

Em contrapartida, Díaz-Andreu (2019, p. 51-52) aponta as diferenças existentes entre as vertentes. Para a autora, as feministas centravam seus estudos apenas nas mulheres, de modo que culminavam em explicações simplistas, por considerá-las enquanto grupo com características universais. Por outro lado, a arqueologia de gênero não aceita categorias universalizantes ao sustentar um olhar voltado para todos os gêneros e suas diferenciações. Há ainda, como afirma Nádia Pagnossi (2017, p. 54), quem critique a abordagem de gênero, ao afirmar que esta tenta ser apenas mais uma versão dos estudos sobre as mulheres, mas desvinculada do viés politizado do feminismo.

Defendemos um diálogo mais próximo do que aponta Falcó Martí, ao acreditar que ambas as vertentes se preocupam com a crítica do viés androcêntrico das pesquisas em Arqueologia e são necessárias para estudos sobre as mulheres, não sendo, ainda, despolitizadas. Além disso, as feministas possibilitaram a inserção de debates que permitem buscar os papéis desempenhados pelas personagens femininas ao longo da história, mas que podem ser compreendidos por meio do auxílio de interpretações que levem em consideração as relações sociais e de gênero, haja vista que a construção do que é ser mulher, de se subjetivar e se compreender enquanto tal, só é possível mediante o entendimento das interações destas com outros indivíduos que fazem parte do meio social.

Rabinowitz (1993, p. 01) afirma que embora os feminismos estejam presentes nas discussões acadêmicas desde a década de 1960, os classicistas se mantiveram pouco adeptos às teorias feministas até o final do século XX. A resistência em estabelecer um diálogo entre as duas áreas parecia estar na longa tradição dos clássicos em trabalhar com os campos da literatura e da linguística, dominados por textos escritos por homens, analisados sob um viés despolitizado e androcêntrico, que não se encaixava nos propósitos dos feminismos. Por conseguinte, as mulheres, maiores conhecedoras das teorias feministas e que poderiam iniciar uma interação dessa área com as questões relacionadas à antiguidade, ocupavam poucas vagas nas instituições comprometidas com a produção do conhecimento. Logo, os classicistas não dialogavam dos feminismos e tampouco os feminismos tratavam de assuntos relativos à antiguidade greco-romana (RABINOWITZ, 1993, p. 03-04).

Quando se deu o início da inserção dos estudos de gênero voltados à antiguidade, algumas críticas foram levantadas, tendo em vista que entendia-se que os romanos não possuíam uma palavra ou um conceito para definir gênero como nós temos hoje, de modo que seria um equívoco aplicar tais epistemologias para o estudo de seu passado (MONTSERRAT, 2000, p. 153-155). Como a elaboração e a discussão das temáticas de gênero emergem apenas na segunda metade do século XX, é certo que os antigos não lidavam com o conceito tal qual fazemos. Porém, como afirma Dominic Montserrat (2000, p. 153-155), após a consolidação desse campo de estudos, entende-se que pensar o mundo romano dentro da chave de gênero é buscar compreender os aspectos e poderes que estruturavam a vida de seus habitantes e como estes se elaboravam e se renegociavam de acordo com as categorias de gênero particulares daquela sociedade.

Como exposto por Moses Finley, citado no início deste capítulo, a mulher mais conhecida de Roma foi Cleópatra. A governante egípcia foi uma das primeiras mulheres antigas a obter destaque na produção do conhecimento histórico por conta dos estereótipos que a

rondava a sua figura, os quais a colocavam como uma mulher bela, sedutora, amante de Júlio César, e que devido a estes atributos, teve notoriedade nos meios políticos (POMEROY, 1999, p. 252). Ou seja, até meados do século XX, as poucas mulheres abordadas nas pesquisas clássicas se ligavam de maneira direta a assuntos que eram de interesse para os homens, como a política, e apenas eram citadas por conta dessa relação (FEITOSA, 2005, p. 26).

Contudo, com o avanço das pesquisas na linha teórica dos feminismos e do gênero, os classicistas abriram espaço a debates mais plurais, que contavam não apenas com temáticas ampliadas, mas com fontes diversas para a construção do saber. As epistemologias feministas, quando começaram a dialogar com os clássicos, fizeram com que a objetividade ligada à disciplina se desestabilizasse e, a partir de então, as publicações mais antigas são revisitadas sob um olhar que prezava pela pluralidade cultural e de identidades, e que mediante isso evidenciavam o papel das mulheres nas sociedades antigas (RABINOWITZ, 1993, p. 06-07; 11; FOXHALL, 2013, p. 11; SANFELICE, 2016, p. 21).

Cabe destacar, no caso da Arqueologia Clássica, o trabalho pioneiro de Helen McClees, que influenciada por uma das primeiras gerações de arqueólogas, publicou, em 1920, a obra “*A study of women in Attic inscriptions*”, a qual visava remediar a invisibilidade das mulheres em um campo que até então era frequentado por homens (SPENCER-WOOD, 2006, p. 296). A autora buscou coletar todas as inscrições publicadas da região grega da Ática que mencionavam as mulheres, com a intenção de conhecer sobre as suas vidas e posições em meio a sociedade do local. McClees (1920, p. 01) expõe que não chegou a conclusões que iam muito além daquelas já expostas pelos estudos das fontes literárias e artísticas, mas defende o diferencial de sua pesquisa, ao conseguir encontrar informações acerca das atividades cotidianas desempenhadas pelas mulheres gregas no que concerne à família, religião e costumes.

Entretanto, de acordo com Taís Pagoto Bélo (2018, p. 37), é apenas em 1968, quando Moses Finley publica seu já citado livro “*Aspectos da Antiguidade*”, que os debates sobre as mulheres antigas começarão a ser suscitados no campo da História. No capítulo denominado “*As silenciosas mulheres de Roma*”, o autor defende que as mulheres na antiguidade romana eram difíceis de ser conhecidas por conta da não haver interpretações das fontes voltadas às mesmas. Ou seja, as reflexões de Finley deixam clara a necessidade de investigar documentos produzidos pelas próprias mulheres, ou que estivessem ligados a elas, de modo a entrar em consonância com vieses que se desvinculassem das noções misóginas do mundo antigo e dessem abertura às críticas feministas emergentes (FINLEY, 1991, p. 150).

A partir dessa publicação, que surgiu em um momento de grande ação por parte das feministas e de diversos revisionismo na História e na Arqueologia, um impulso aos trabalhos e pesquisas sobre a história das mulheres na antiguidade começa a se desenvolver. Novas fontes, em especial as arqueológicas, foram trazidas à tona, e novos métodos e teorias para a interpretação destas se desenvolveram (BÉLO, 2018, p. 37).

A obra de Sarah Pomeroy publicada, em 1979, “*Goddesses, whores, wives and slaves: women in classical antiquity*”, também pode ser encarada como uma das pioneiras nos estudos sobre as mulheres na antiguidade, além de ter fornecido bases para o maior reconhecimento do androcentrismo que permeava os estudos clássicos (BROWN, 1993, p. 257). Acompanhando o cenário teórico daquele momento, o livro critica a falta da presença das mulheres nas produções sobre o mundo antigo e traz um panorama geral relacionado a diversas temáticas que envolviam as vivências destas personagens na Grécia e em Roma, com o diferencial de dedicar espaço à apresentação de papéis mais plurais para elas, sobretudo na esfera pública e política. Além disso, traz a história não apenas daquelas componentes das classes abastadas, mas das que pertenciam aos estratos mais baixos, como as escravas e prostitutas, como o título sugere.

Mesmo assim, Montserrat (2000, p. 161) critica obras como a de Pomeroy, que apesar de trazer um pioneirismo na abordagem sobre as mulheres na antiguidade e abranger camadas diversas das sociedades estudadas, trabalha com uma ideia de subjetividade feminina trans-histórica. Segundo o autor, esse tipo de obra pode confundir o leitor ao não deixar claras as especificidades do que era ser mulher em Roma com relação ao que é ser mulher na atualidade, o que pode dar a impressão de que os modos de se subjetivar, os padrões aplicados a esse gênero, sempre foram os mesmos ao longo da história.

Portanto, para as concepções mais atuais que cercam a arqueologia de gênero, as mulheres se configuram como agentes ativas, criadoras de práticas e realidades sociais, que moldam identidades e resistem à lógica patriarcal em cenários diversos, ao considerar que, por mais que o patriarcado dite a predominância da figura do homem sobre a mulher, as relações de poder dentro dele sempre foram heterogêneas no tempo e espaço. Por essa razão, não devemos transpor nossos olhares acerca das mulheres de hoje – ou dos demais indivíduos - para qualquer outro período ou meio social (CULLEN, 1996, p. 409; FOXHALL, 2013, p. 03; FEITOSA, 2014, p. 243).

Em vista disso, a arqueologia de gênero auxilia a descaracterizar a visão de que as mulheres são um sujeito universal, que apresenta comportamentos e pensamentos padronizados para o seu sexo, ao reivindicar em suas pesquisas variantes de classe, etnia, idade, espacialidade,

entre outras categorias (BROWN, 1993, p. 257; DAVIES, 2018, p. 01). Atenta a isso, pretendo, ao analisar as pinturas, não apenas buscar os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade de Pompeia, mas também compreender alguns dos aspectos que faziam com que elas se constituíssem e fossem encaradas enquanto pertencentes ao gênero feminino em meio às relações de poder e às hierarquias sociais presentes na cidade.

Montserrat (2000, p. 166) afirma que a cultura material se mostra sensível às nuances de gênero, mas também as constrói. Ela não é passiva e apenas representa as relações sociais, mas determina tradições, convenções, comportamentos e resistências nelas inscritas. Os objetos adquirem funções específicas de acordo com quem os utiliza, as quais podem estar relacionadas a um determinado gênero. Do mesmo modo, a materialidade molda as subjetividades, pois é por meio da interação com os objetos que as pessoas se compreendem no mundo e em seu meio de convívio. Portanto, a abordagem de gênero atrelada à Arqueologia se mostra fundamental para a visualização da presença dos gêneros em um determinado ambiente sociocultural, com análises voltadas às relações dos indivíduos com os elementos constituintes da cultura material do local, as quais auxiliam na construção das dinâmicas históricas (SØRENSEN, 2006, p. 114; DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 67-70).

Os vestígios da cidade de Pompeia formam o maior *corpus* material do mundo antigo, tendo sido analisados sob os aportes de gênero por diversos historiadores brasileiros, pioneiros nesse tipo de abordagem no país. Dentre eles, destaco os trabalhos Pedro Paulo Funari, que conta com o artigo “Romanas por elas mesmas”, publicado em 1995, como um bom exemplo. Neste trabalho, o historiador e arqueólogo tece comentários e interpretações de algumas fontes da Roma Antiga que auxiliam a criticar pontos de vista falocêntricos sobre o passado romano, como pinturas, grafites parietais, poemas e cartas, com o diferencial de que algumas destas fontes foram produzidas pelas próprias mulheres, o que contrasta com a visão defendida por Moses Finley de que a voz das antigas era difícil de ser encontrada por meio das fontes disponíveis.

Além dele, Lourdes Conde Feitosa, em 2005, publicou o livro “Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompeia”, no qual se utiliza das inscrições parietais pompeianas para compreender as relações de gênero existentes entre os indivíduos de as suas camadas populares, bem como as expressões e significações sobre o amor e a sexualidade empreendidas por estes nos muros da cidade. Em coautoria com Pedro Paulo Funari e Glaydson José da Silva, publicou a obra “Amor desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino”, que conta com a participação de diversos autores, os quais discorrem acerca das relações de gênero no cenário greco-romano a partir de enfoques variados.

Destaco ainda a dissertação de mestrado (As representações da sexualidade na iconografia pompeiana) e a tese de doutorado de Marina Regis Cavicchioli (A sexualidade no olhar: um estudo da iconografia pompeiana), desenvolvidas na Universidade Estadual de Campinas e defendidas no ano de 2004 e 2009, respectivamente. A historiadora, por meio de um *corpus* documental por ela elaborado, aborda em seus trabalhos a diversidade de representações da sexualidade na iconografia proveniente de Pompeia, e empreende análises inovadoras sobre o tema, desvinculadas da comum obscenidade, imoralidade e perversão relacionadas ao sexo. Ademais, Pagnossi afirma em pesquisa publicada em 2017, que em meio as teses e dissertações desenvolvidas no Brasil entre 2004 e 2015, os trabalhos de Cavicchioli são uns dos poucos a citar a temática da arqueologia de gênero.

Os trabalhos de Feitosa e Cavicchioli trazem bons exemplos de como a cultura material pode ser ressignificada de acordo com os contextos nos quais são produzidas e consumidas, o que gera renovações constantes das concepções sobre o passado. Ambas as historiadoras ressaltam que é necessário buscar compreender os significados das fontes a partir do cenário romano, e se desvincular de uma perspectiva atual acerca dos objetos analisados. Ressalto aqui as representações fálicas, que em Pompeia podem ser observadas em joias, moedas, mosaicos, pinturas, portas de residências, entre outros componentes da cultura material da cidade. No cenário atual, a tendência que se segue é a de ligar o falo a algo promíscuo ou incentivador do poder dos homens, e se deixa de lado as inúmeras funções e significações que poderiam possuir entre os romanos (FEITOSA, RAGO, 2008, p. 110). Feitosa (2005, p. 45) defende a interpretação de que o falo era utilizado como símbolo de fertilidade e de proteção contra o mau olhar. Sendo assim, era colocado em objetos e locais que propiciassem a sua visualização, de modo a garantir proteção e prosperidade ao indivíduo ou família. Ademais, o fato de as representações fálicas serem abundantes, não implica que as marcas do poder sexual das mulheres não possam ser encontradas cultura material romana. Nesse sentido, as pesquisas mais recentes permitem conceber que a ordem patriarcal, embora existente na Roma Antiga e estruturante de diversos aspectos dessa sociedade, não deve ser tratada como predominante em todas as relações e interações mantidas entre os sujeitos.

Uma grande variedade de objetos que fazem parte da cultura material da cidade de Pompeia fornece informações sobre as mulheres e as relações de gênero existentes no local, inclusive as artes, se compreendidas enquanto um fenômeno dentro da cultura, as quais, como uma forma de comunicação, caracterizam e reafirmam símbolos comuns a uma sociedade (BROWN, 1993, p. 245). Os estudos atuais encaram as pinturas como componentes da cultura material, sendo que estas nem sempre são estudadas por conta da sua natureza artística, mas pelas

informações que trazem a respeito do seu contexto de produção (GRILLO, FUNARI, 2015, p. 43-44). Dessa forma, não almejo voltar o meu enfoque aos aspectos relativos à estética e produção das artes parietais de Pompeia – apesar de ter que adentrar um pouco nesse assunto, a fim de apresentar as fontes com as quais lido -, mas sim, perceber as vivências e identidades das mulheres da cidade por meio dos modos como foram representadas nos afrescos.

Há séculos as mulheres são retratadas em fontes visuais e muitas destas retratações, sobretudo as menos contemporâneas, são fruto do imaginário masculino (PERROT, 2007, p. 24). No caso das pinturas de Pompeia, como atesta Cavicchioli (2015, p. 70) é difícil afirmar quem as elaborou, no entanto, sabe-se que, em sua maioria, os donos das residências que as encomendavam, seus pintores e ajudantes, eram homens. Destarte, apesar dos afrescos terem sido produzidos por homens, as representações partem de ideias coletivas, compartilhadas no imaginário social. Diante disso, mesmo que as pinturas contem com traços das percepções próprias de seu executor ou de quem as encomenda, estas compartilham conceitos comuns da sociedade para representá-las, de modo que as pinturas parietais presentes em Pompeia permitem encontrar evidências de que as mulheres da cidade participavam de atividades diversas e exerciam influências em esferas como a econômica, a política, a do lazer, entre outras. Imagens de mulheres lendo ou aprendendo começam a aparecer em Roma desde o século III a.C. e, por conseguinte, é possível conceber que estas adquiriram papéis mais visíveis na sociedade romana ao longo do tempo, em especial aquelas pertencentes às classes mais abastadas, como será exposto adiante (DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 62-63; 118-119).

Hoje encaramos que ser homem ou mulher não diz respeito apenas às características dos órgãos reprodutores que os indivíduos possuem, sendo os comportamentos, modos de se vestir, a sexualidade e as relações sociais praticadas, fatores que implicam na demarcação dos gêneros nos corpos das pessoas. Essa concepção é muito particular ao nosso tempo, de modo que Díaz-Andreu (2019, p. 104-107) expõe que, em geral, na antiguidade greco-romana as categorias de gênero eram apenas duas, homens e mulheres e, por isso, alguns estudiosos, apoiados em autores antigos, acreditam que as fronteiras entre os sexos em meio a essas sociedades eram rígidas e não podiam ser ultrapassadas.

Thomas Laqueur em sua obra “Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud”, trabalha com os estudos do médico greco-romano Galeno, realizados por volta do século II d.C. e que, ao partir de um modelo masculino ligado à perfeição, pensava os corpos como unissexuais, não binários. Galeno propunha que homens e mulheres possuíam um sexo único, de modo que contavam com os mesmos órgãos sexuais, com a diferença, no entanto, de que as mulheres os mantinham no interior de seus corpos pela falta de calor vital durante o

desenvolvimento do feto, responsável por expelir esses órgãos (LAQUEUR, p. 116; 142). Portanto, “nesse mundo, a vagina seria um pênis interno, os lábios como o prepúcio, o útero como o escroto e os ovários como os testículos” (LAQUEUR, 2001, p. 16).

Laqueur (2001, p. 44) ainda discorre a respeito das teorias desenvolvidas por Aristóteles que, ao contrário de Galeno, assumia desde a antiguidade a dicotomia entre os sexos. Para o filósofo grego, os comportamentos que relacionamos hoje à construção do gênero em sociedade, sobretudo aqueles que colocam os homens como superiores, eram naturais. Aristóteles apontava as mulheres como possuidoras de virtudes relacionadas à esfera privada, ao sentimentalismo, enquanto os homens eram aptos para desenvolver um pensamento racional, bem como para governar e praticar atividades públicas. Sendo Aristóteles um dos autores antigos mais conhecidos, suas ideias influenciaram os trabalhos de estudiosos em diversas outras culturas e temporalidades. Por esse motivo, os homens ligados às ciências modernas viram no autor antigo um aporte para justificar um saber sobre as relações humanas e direitos dos cidadãos pautados em uma concepção de gênero misógina, binária, patriarcal, que não abarcava as diversidades das práticas na antiguidade e na atualidade (SPENCER-WOOD, 2006, p. 301; 311).

De certo, apesar de muito conhecidas por nós na atualidade, as concepções de Galeno e Aristóteles não eram as únicas compartilhadas pelos antigos, de modo que Díaz-Andreu (2019, p. 102-103) realiza uma crítica ao autor acerca da questão de que sexo e gênero não eram conceitos que dialogavam no mundo antigo. A autora entende que as categorias de gênero na sociedade romana, mesmo que binárias em grande parte dos casos, eram até certo ponto flexíveis, mais relacionadas aos aspectos culturais e comportamentais do que ao sexo biológico. Como expõe, há ainda quem trabalhe com a hipótese da existência de um terceiro gênero entre os romanos, que poderia ser expressado na figura dos homossexuais ou do Hermafrodito, uma deidade grega, filho de Afrodite e Hermes, que apresentava características masculinas e femininas em seu corpo. O deus é retratado em diversas pinturas e esculturas da antiguidade greco-romana, sendo as representações mais comuns aquelas que o colocam com a genitália masculina, mas com seios e feições femininas. Assim, o Hermafrodito representaria uma figura andrógina, que poderia quebrar com a ideia binária dos gêneros na antiguidade. Contudo, essa ideia ainda é vista com ressalvas pelos estudiosos da área (DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 102).

Ao me alinhar à historiografia culturalista, embasada em teorias feministas e de gênero, dialogo com a perspectiva de que na Roma Antiga, o que hoje compreendemos como gênero poderia ser descrito pela intersecção do sexo anatômico com a cultura e com as relações

sociais e de poder (MONTSERRAT, 2000, p. 153). Dessa maneira, o gênero entre os romanos poderia ser relacionado ao biológico, mas não apenas determinado por ele, uma vez que elementos culturais e práticas sociais também auxiliavam a construí-lo nos indivíduos. A masculinidade e a feminilidade não eram designadas somente pelos corpos, pois os comportamentos, ações e aparências mantidos pelas pessoas eram do mesmo modo considerados, e as formas de se subjetivar poderiam ser mais fluídas do que imaginamos (MONTSERRAT, 2000, p. 154-155; DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 101).

As relações de gênero também podem ser apreendidas por meio das análises dos espaços que, de acordo com os seus usos, refletem as dinâmicas sociais e comportamentais desenvolvidas em determinados contextos. Como afirma Spencer-Wood (2006, p. 299-300), as residências romanas e gregas por muito tempo foram estudadas com o intuito de buscar os estilos arquitetônicos nelas presentes. Ainda, a figura do dono da residência, o *pater familias*, era explorada com o objetivo de compreender quais eram os seus níveis poder em meio à sociedade e aos outros habitantes da casa. Porquanto, as casas romanas eram visualizadas como um centro de execução do poder masculino, onde o homem desempenhava seus afazeres profissionais e comandava aqueles que a ele estavam subjugados, como as esposas, os filhos e os escravizados. As relações entre esses indivíduos no espaço do lar, ou as interpretações que fossem na contramão da universalidade binária, não eram ressaltadas, o que implicava no reforço das hierarquias de gênero pelos usos dos espaços, divididos entre masculinos e femininos.

Contudo, as análises da cultura material trouxeram outras compreensões acerca da variabilidade dos usos das residências pelos romanos, rejeitando a ideia de segregação sexual rígida e considerando as casas como espaços de relações sociais e de gênero constantes, princípio familiar de diferenciação social, não de sexo. Como admite Paul Zanker (1995, p. 12), nas casas da elite pompeiana, a área aberta, como o átrio e o peristilo, não oferecia privacidade, pois o trânsito de pessoas nesses espaços era constante e as portas de diversos cômodos para eles se voltavam, de modo que visitantes, funcionários e habitantes poderiam ali se encontrar com facilidade. Além disso, as mulheres e crianças não tinham quartos separados, e a interação também se dava nesses ambientes. Dessa forma, a divisão dos espaços de uma residência entre públicos para os homens e privados para as mulheres, não faz muito sentido, tendo em vista que os vai e vens colocavam a casa de família como um espaço de intensa atividade social.

Além disso, Ray Laurence (1998, p. 127) expõe que não havia uma divisão feminina ou masculina do espaço nas casas de elite romanas e pompeianas. Na verdade, existiam usos diferentes desses espaços de acordo com os horários do dia. Assim sendo, os homens, logo

cedo, recebiam nas residências seus clientes para tratar de negócios e esta era tomada pela presença masculina. Na segunda hora do dia, contudo, o dono seguia para o fórum e só regressava por volta da oitava hora – vale ressaltar que as horas para os antigos eram contadas a partir do nascimento do Sol até o poente. Durante o período de ausência do *pater familias*, as residências poderiam se tornar espaço de uso feminino, e retornavam ao controle dos homens apenas ao entardecer, quando ocorriam reuniões e jantares.

No que concerne às camadas populares, entretanto, essa divisão de cômodos e de espaços não era visualizada, tendo em conta que, em muitos casos, famílias inteiras moravam e trabalhavam no mesmo local, que às vezes consistia em um único cômodo, de modo que os espaços femininos e masculinos não eram divididos nem de acordo com as horas do dia (LAURENCE, 1998, p. 129). Dessa maneira, é importante que evitemos as generalizações acerca de um modelo de casa para a antiguidade pompeiana e romana no geral, posto que cada camada da sociedade tinha uma relação diferente com estas (FEITOSA, FAVERSANI, 200/2003, p. 256).

Nesse sentido, os espaços nos trazem percepções e construções de gênero. São neles que as relações de poder atuam e constroem as subjetividades, sendo estas também fator para a diferenciação nos usos dos ambientes domésticos. Por conta disso, levarei em conta em minhas análises as casas e os cômodos nos quais as pinturas escolhidas estavam inseridas, haja vista que os significados atribuídos aos elementos e personagens retratados nas cenas podem ganhar conotações diversas de acordo com os espaços e seus usos (BRUMFIEL, 2006, p. 43-44; SØRENSEN, 2006, p. 121-122; 125).

O gênero é um sistema que reconhece as diferenças entre os indivíduos, de acordo com o seu sexo biológico, mas que também leva em consideração aspectos culturais. Por esse motivo, para ser mantido, deve contar com performances relacionadas a um determinado gênero, criadas por meio da repetição de posturas, gestos, linguagens, pelo uso de objetos, vestimentas e acessórios, elementos que têm implicações políticas e simbólicas na vida dos indivíduos e ditam comportamentos. Destarte, a manipulação da parte externa dos corpos afeta a experiência de pertencimento a um gênero, haja vista que permitem ao indivíduo e aos demais membros de seu convívio o reconhecerem como tal (BRUMFIEL, 2006, p. 37; SØRENSEN, 2006, p. 113; 117-118).

Os estudos do corpo, portanto, se relacionam à arqueologia de gênero, pois, como afirma Marie Louise Sørensen (2006, p. 127), o corpo não é mais compreendido como separado da cultura material, na verdade, faz parte dela. É uma cultura material que conta com a

possibilidade de ser maleável, moldável e interpretado de acordo com as relações de poder que levam à sua construção nas sociedades.

O corpo é um dos principais temas trazidos nas obras de Michel Foucault, assim como é um dos temas centrais para as discussões feministas contemporâneas, uma vez que é encarado como local de resistência, de luta política e de elaboração das subjetividades. Sendo assim, as obras de Foucault auxiliam o pensamento feminista a desenvolver suas teorias sobre os corpos, sobretudo ao rejeitar a dualidade entre mente e corpo, que sempre serviu para colocar as mulheres (corpo) como inferiores aos homens (mente). O filósofo francês toma o corpo como um espaço de práticas e execução de poderes, onde as normas sociais agem, influem e são rejeitadas, de modo que auxilia as feministas a compreender como o poder patriarcal atua sobre os sujeitos femininos e reitera as normas a eles impostas. Tais questionamentos levam aos estudos das subjetividades, um dos efeitos do poder sobre o corpo, e que o molda para pertencer a determinados gêneros, criando o que se pode chamar de subjetividades corporificadas (MCLAREN, 2016, p. 109-110).

Por conta disso, exploro os corpos das mulheres de Pompeia por meio das gestualidades, expressões, vestimentas e atributos físicos que estas possuíam nas cenas retratadas nas pinturas, com a finalidade de compreender quais desses elementos se relacionam às subjetividades do gênero feminino na antiguidade pompeiana, mas que também indiquem resistências às normas ou aos padrões a elas impostos pela historiografia masculinizada (BRUMFIEL, 2006, p. 40; FOXHALL, 2013, p. 20; HEMELRIJK, 2016, p. 896). Adiante me aprofundo em alguns debates que abordam a questão da subjetivação das mulheres na antiguidade, em particular em Pompeia, bem como demonstro formas de resistência aos possíveis padrões estabelecidos, por meio da análise das pinturas parietais da cidade.

2. A CIDADE SOTERRADA PELO VESÚVIO

Existe certo entusiasmo, reforçado pelos documentários, livros didáticos e matérias veiculadas na grande mídia, quando se fala sobre a antiga cidade romana de Pompeia. A sua história de soterramento pelo vulcão Vesúvio na noite de 24 para 25 de agosto de 79 d.C., aliada às ruínas encontradas no século XIX, fazem com que o local ocupe um importante espaço no imaginário moderno sobre a antiguidade. Isso se dá, uma vez que é passada a visão de que, ao entrarmos em contato com o sítio arqueológico vesuviano, estamos diante de uma cápsula do tempo intacta. Portanto, existe a presunção de que as ruínas com as quais nos deparamos na atualidade demonstram o cotidiano de uma cidade que teve sua existência findada de forma inesperada. Essa afirmação, contudo, vem sendo contestada pelos vestígios materiais pompeianos e na atualidade se mostra um tanto equivocada.

O sítio arqueológico de Pompeia não exemplifica o cotidiano de uma população que desempenhava os seus afazeres diários com normalidade. Pelo contrário, temos o retrato de uma comunidade em fuga, tendo em vista que a chuva de pedra-pomes que destruiu o local não foi inesperada. Na verdade, os registros encontrados nas cartas de Plínio, o Jovem, que passava uma temporada na região de Nápoles no momento do desastre natural, afirmam que escapar do local com antecedência tinha sido possível. Tremores ocorriam há dias, os quais alertavam a população sobre o risco eminente de erupção ou desastre: “Durante muitos dias precedera um tremor de terra, não assustador porque habitual na Campânia. Naquela noite, porém, intensificou-se a tal ponto que se acreditava que tudo não só se moveria, mas também se derruiria” (PLÍNIO, O JOVEM, *Epistulae ad Tacitum*, 20, VI, 3)¹. Plínio, o Jovem, ainda fornece mais detalhes sobre o acontecimento:

Entrementes, em muitos lugares reluziam as chamas larguíssimas e os fogos altos do monte Vesúvio, cujo fulgor e claridade se intensificavam pela escuridão da noite (*Plin, Ep. 16, VI, 13*)². [...] Já era dia em outros lugares, lá, uma noite mais negra e mais densa que todas as noites, a qual dissipavam muitas tochas e diversas luzes (PLÍNIO, O JOVEM, *Ep, 16, VI, 17*)³.

Pompeia havia passado por um grande terremoto no ano 62 d.C., que deixou algumas áreas da cidade em ruínas, as quais não foram reconstruídas em sua totalidade até 79

¹ Praecesserat per multos dies tremor terrae, minus formidolosus quia Campaniae solitus; illa uero nocte ita inualuit, ut non moueri omnia sed uerti crederentur (PLÍNIO, O JOVEM, *Ep.*, 20, VI, 3).

² Interim e Vesuuio monte pluribus locis latissimae flammae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur (PLÍNIO, O JOVEM., *Ep. 16, VI, 13*).

³ Iam dies alibi, illic nox omnibus noctibus nigrior densiorque; quam tamen faces multae uariaque lumina soluebant (PLÍNIO, O JOVEM, *Ep, 16, VI, 17*).

d.C. (ZANKER, 1995, p. 29). Sendo assim, muitas famílias haviam abandonado o local, seja porque não era viável reformar os imóveis, ou até mesmo por medo de um novo desastre. Presume-se que cerca de dois mil habitantes que adiaram a partida tentaram fugir da cidade às vésperas da erupção, mas morreram pela ação dos gases e detritos vulcânicos.

Recentemente, com o avanço nas escavações no sítio arqueológico pompeiano, levantou-se um novo debate acerca da data que corresponde à erupção do Vesúvio. Em suas cartas à Tácito, Plínio, o Jovem, sugere que ela ocorreu entre 24 e 25 de agosto de 79 d.C.: “No nono dia antes das calendas de setembro (24 de agosto), por volta da hora sétima (12 hs), minha mãe lhe mostra o surgimento de uma nuvem de inusitado aspecto e tamanho” (*Plin, Ep.*, 16, VI, 4)⁴. No entanto, vestígios de frutas colhidas entre o outono e o inverno foram encontrados em Pompeia, bem como algumas vestes preservadas parecem ser de um tecido mais grosso, como a lã, utilizado apenas em climas amenos. Desse modo, pode ser que a erupção tenha se dado entre novembro e dezembro, durante o inverno italiano, e não no verão, sendo a datação das cartas plinianas errôneas, talvez, por um erro de transcrição (BEARD, 2008, p. 17).

Mary Beard (2008, p. 19) argumenta que Pompeia teve duas vidas, ou duas mortes. A primeira delas na antiguidade, do momento de surgimento da cidade até quando se deu a erupção do Vesúvio, e a segunda, quando as escavações tiveram início no século XVIII. Desde então, a cidade fica exposta ao turismo e à ação da natureza e do homem. Aliado a isso, as técnicas de escavação mudaram muito ao longo dos séculos, de modo que nem sempre foram benéficas à preservação do sítio arqueológico e dos materiais nele encontrados (LAURENCE, 2014, p. 261). Para compreender melhor essa dinâmica de vida e “morte” de Pompeia na modernidade e na antiguidade, este capítulo ressaltará, em um primeiro momento, aspectos da formação de Pompeia desde a ocupação etrusca, iniciada no século IV a.C., e passará brevemente por toda a sua existência na antiguidade. Isso se dá, as pinturas parietais da cidade são a fonte principal de pesquisa apresentada para tecer os argumentos defendidos nessa dissertação.

Inclusive, são as pinturas encontradas nas paredes de diversas residências e estabelecimentos da cidade um de seus maiores atrativos. Estas, além de demonstrarem as preferências estéticas dos habitantes do local, nos auxiliam a compreender quais eram as dinâmicas sociais e culturais ali praticadas (MOORMANN, 2018, p. 01). Portanto, o capítulo também aborda aspectos relacionados ao desenvolvimento artístico da cidade, elenca os seus estilos e as funções das pinturas no ambiente das residências e espaços de circulação. Por fim,

⁴ “Nonum Kal. septembres hora fere septima mater mea indicat ei apparere nubem inusitata et magnitudine et specie.” (Carta 16, VI, 04).

cabe ressaltar a importância do uso das imagens para a compreensão do passado das mulheres romanas e os aportes metodológicos utilizados para a realização da análise dos afrescos.

2.1 Pompeia: a cidade antiga e o sítio arqueológico

Quando se deu a erupção do Vesúvio, Pompeia era uma cidade antiga, que há séculos vinha sendo habitada por povos diferentes, os quais deram contornos variados à paisagem urbana e à sociedade local (ZANKER, 1995, p. 03). Não há um consenso sobre como e quando começaram os assentamentos em Pompeia, e os vestígios arqueológicos não nos permitem fazer grandes suposições a respeito, tendo em vista que, no momento da erupção, nenhum prédio era anterior ao século III a.C. A data estimada para o surgimento da cidade, no entanto, está no quarto século a.C. (BEARD, 2008, p. 31).

Na residência conhecida como Casa da Coluna Etrusca, o elemento que dá nome ao local chama a atenção por possuir arquitetura diferente daquela apresentada no restante da habitação. Isso porque, é provável que a coluna tenha sido erguida durante o período de influência etrusca em Pompeia, um dos primeiros povos a habitar a cidade entre os séculos V e IV a.C. A importância de reconhecer essa coluna como de origem etrusca está no fato de que, por meio dela, podemos conceber que Pompeia era uma cidade antiga no momento de sua destruição, composta por culturas diversas que influíram nos modos de ser e de viver dos seus habitantes (ALDRETE, 2004, p. 238; BEARD, 2008, p. 27-28).

O período etrusco marca uma fase desenvolvimento urbano em Pompeia, e diversas influências culturais, como as próprias pinturas, remontam a esse povo. Todavia, a sua presença foi logo ofuscada pela companhia dos samnitas, falantes da língua osca que a partir do século III a.C. começaram a ter maior representatividade, sendo o seu idioma utilizado na cidade até a colonização romana. Os samnitas trouxeram um período de prosperidade aos pompeianos, bem como inseriram novos estilos artísticos e arquitetônicos na cidade, sobretudo com influências helênicas, as quais garantiram casas mais suntuosas à elite (ZANKER, 1995, p. 03; 31; ALDRETE, 2004, p. 238; BEARD, 2008, p. 34-35).

A relação de Pompeia com Roma tem início no século III a.C., quando a cidade passou a servir de abrigo para o exército romano e a fornecer homens para o seu incremento. Nesse momento, a cultura romana não havia sido imposta oficialmente aos pompeianos, que continuavam a falar o osco. Entretanto, a vinda dos soldados para a localidade, ponto de refúgio na guerra contra os cartagineses, fez com que a população local crescesse, o que pode ser

atestado pela grande quantidade de residências e prédios públicos que parecem datar dos fins do terceiro e início do segundo século antes da nossa era (BEARD, 2008, p. 36).

O relacionamento com Roma muda em 91 a.C., quando esta entrou em conflito com um grupo de cidades italianas, do qual Pompeia fazia parte, e que deu origem à Guerra Social. As motivações que levaram ao conflito não são muito claras, mas apontam para um descontentamento das cidades aliadas por não terem sido colonizadas pelos romanos, de modo que não gozavam de certos privilégios como proteção militar, cidadania e poder de influência. Como resultado da guerra, Pompeia foi sitiada pelo general romano Lucius Cornelius Sulla em 89 a.C. (ZANKER, 1995, p. 61). Nesse momento, os pompeianos ainda não haviam sido convertidos a cidadãos romanos, o que aconteceu apenas dez anos mais tarde, acompanhado de um grande incremento populacional, fruto da transferência de veteranos de guerra para o local. Após colonizada, Pompeia passa a ter o latim como língua oficial e recebe o nome de *Colonia Cornelia Veneria Pompeiana*. *Cornelia* devido ao nome de família de Sulla, Cornelius, e *Veneria* por conta da deusa protetora da cidade, Vênus. Assim, a colônia Pompeia de Cornelius, sob a proteção divina de Vênus (BEARD, 2008, p. 39).

Com a chegada dos colonizadores romanos, o processo de romanização da cidade se intensificou e modificações foram feitas para atender às demandas por eles trazidas. O sistema de aquedutos e de distribuição de água chega à Pompeia, de modo que um novo banho público foi erguido perto do Fórum, assim como um capitólio e o templo de Vênus, que toma o lugar de Apolo como protetora da cidade. Residências foram construídas com o aumento da população, e diversas outras foram desapropriadas, redistribuídas e até destruídas, sobretudo para a construção do anfiteatro. Desse modo, talvez os primeiros anos da colonização romana não tenham sido os melhores para os pompeianos, mas refletem as características e estruturas de uma cidade reformulada nos finais da República e início do Império. Além disso, os habitantes da cidade passaram a ser reconhecidos como cidadãos romanos e o latim se torna a língua oficial, apesar de o osco continuar a ser usado em cenários informais, o que pode ser atestado nos grafites sulcados nas paredes da cidade (ZANKER, 1995, p. 04; 62; 65; 68; ALDRETE, 2004, p. 238; BEARD, 2008, p. 40-41; 43.)

Pompeia, entretanto, não foi uma cidade de destaque no Império Romano. Com cerca de 12.000 habitantes no final de sua existência, parece nunca ter atraído grandes olhares da capital, da qual ficava distante 240 quilômetros (BEARD, 2008, p. 45). Os membros das elites de diversas outras localidades, no entanto, mantinham residências de veraneio na cidade e em seus arredores, muito por conta de sua localização à beira mar, que levava o local a ser conhecido pela possibilidade de lazer e descanso. Essas famílias viviam em grandes casas

adornadas com elementos artísticos e arquitetônicos diversos, como estátuas, fontes, átrios e pinturas murais (ZANKER, 1995, p. 06; 74).

Apesar de todas essas informações acerca da estrutura, economia e desenvolvimento da cidade de Pompeia, outros elementos muito importantes para que se compreendessem as dinâmicas sociais e cotidianas da cidade, até pouco tempo não eram devidamente explorados. Me refiro aos próprios habitantes de Pompeia, sobretudo aqueles pertencentes às classes menos abastadas ou a grupos marginalizados pela historiografia moderna, como as mulheres, os pobres, os escravizados e as crianças, indivíduos que davam vida às ruas da cidade e ali criavam redes de sociabilidade.

Mesmo que a tragédia ocorrida com Pompeia na antiguidade tenha aniquilado a vida de milhares de habitantes da cidade e da região, a posteridade, ainda assim, “comemora” o ocorrido, pois foi apenas por meio dele que as fontes materiais do local chegaram até nós. Assim, por conta do desastre natural e pelas ações e estudos desenvolvidos pelos arqueólogos, podemos conhecer informações detalhadas sobre a cultura e cotidiano de seus habitantes, as quais se alinham, em alguns aspectos, à vida cotidiana no Império romano (FUNARI, 2003; ALDRETE, 2004, p. 219).

A redescoberta de Pompeia é apontada como ocorrida no século XVIII. No entanto, Gregory Aldrete (2004, p. 238) e Joanne Berry (2009, p. 37) afirmam que autores antigos, os quais viveram em momento posterior à erupção do Vesúvio, discorriam em seus escritos sobre a localização das ruínas das cidades vesuvianas, talvez conhecidas por conta da exploração de saqueadores. Essa informação pode ser atestada pelo encontro, em Pompeia, de moedas do final do século I d.C, bem como de lâmpadas e objetos de cerâmica que datam dos séculos VI ao XVI. Dessa maneira, apesar de não haver registros formais de equipes de escavação anteriores ao século XVIII, os vestígios arqueológicos permitem conceber que a região vesuviana não ficou esquecida por tantos séculos.

Os trabalhos documentados de escavação em Pompeia se iniciaram em 1748. Isso nos traz um sítio que, mesmo que ainda não escavado por completo, passou, até o momento, por mais de 270 anos de diversas intervenções arqueológicas e humanas. Essas tiveram seus objetivos e métodos modificados ao longo do tempo, de acordo com o cenário político e com as pretensões dos diretores das escavações. Tais direcionamentos implicaram nos modos de se preservar os vestígios encontrados na cidade, sejam eles ruínas de residências, objetos cotidianos, pinturas, mosaicos, entre outros (BERRY, 2009, p. 63).

Como afirma Zanker (1998, p. 02; 30) até grande parte do século XIX as escavações sistemáticas em Pompeia eram exceção, dado que o interesse se fixava no mapeamento das

estéticas contidas nas obras de arte encontradas no local. Em vista da necessidade de se encontrar cada vez mais objetos artísticos, grande parte de Pompeia foi escavada entre os séculos XVIII e XIX. Entretanto, segundo o autor, a preocupação da diretoria atualmente, mais do que revelar as novas ruínas, é garantir a preservação daquelas conhecidas, que sofreram e sofrem com a ação de escavações pouco criteriosas, dos saques, do turismo e das intempéries climáticas. Assim, uma geração toda de arqueólogos pode se dedicar a estudar apenas um bairro ou rua de forma cuidadosa, ao passo que, antes, escava-se muito mais rápido, mas preservava-se menos.

O estudo das artes de Pompeia é mais favorecido no sentido de que as primeiras escavações, como explicitado, em grande parte iam em busca de objetos de arte. Essas escavações ficaram conhecidas por terem sido realizadas sem grandes critérios técnicos, de modo que objetos que não estavam ligados à esfera artística, em muitos casos, foram destruídos por não apresentarem relevância para as pretensões do momento. Contudo, como as artes foram beneficiadas por essa seletividade, podemos experimentar um contato maior com esse tipo de material (LAURENCE, 1998, p. 02-03). Mesmo assim, houve a retirada de diversas das pinturas das paredes originais, sendo que nem todas elas foram catalogadas de forma adequada, o que dificulta apontar o local de origem desses afrescos.

A sistematização catalográfica irá se iniciar de forma devida apenas no século XIX, quando o sítio arqueológico foi dividido em nove regiões por Giuseppi Fiorelli, que dirigia as escavações no local (imagens 42 e 43). Cada região possui blocos (*insulae*) numerados, e cada entrada de prédio presente neste bloco também recebe um número. Por exemplo, a casa do padeiro Terentius Neo, origem de uma das pinturas utilizadas nesse estudo, fica localizada na região VII, *insula* II, porta 6 (VII, II, 6). A divisão empreendida por Fiorelli foi empregada, quando possível, no catálogo de pinturas utilizadas na pesquisa, para que essas possam ser relacionadas aos seus locais de achado. Contudo, ela não aparece em todos os casos, haja vista a falta de catalogação adequada de algumas peças, ou até mesmo à dificuldade de acesso à catálogos completos, como será explicitado adiante.

2.2 As pinturas de Pompeia

2.2.1. Estilos pictóricos de Augusto Mau

Apesar de os romanos terem desenvolvido pinturas em diversos contextos e localidades, o maior *corpus* com o qual temos contato é aquele que advém das paredes das residências da Baía de Nápoles, sobretudo em Pompeia (LORENZ, 2015, p. 252). Os estudos

sobre as artes parietais da cidade, em grande parte dos casos, se baseiam na divisão estilística criada por Augusto Mau no século XIX. O historiador da arte, a partir da observação das ruínas de residências e de seus interiores, determinou que em Pompeia se desenvolveram quatro estilos pictóricos (HALLET, 2015, p. 14; MOORMANN, 2018, p. 01). Apresentamos um breve resumo dos estilos elaborados por Mau, assim como dos debates que contemporâneos acerca da sua utilização, haja vista que a divisão estilística foi empregada no catálogo. A partir disso, o leitor poderá compreender melhor os motivos que nos levaram a selecionar determinadas pinturas em detrimento de outras.

O primeiro estilo proposto por Augusto Mau, que teria vigorado entre o final do século III a.C. e início do século I a.C. é denominado Estrutural ou Mármore Fingido. Isso porque, a técnica empregada para a sua realização consistia na aplicação de gesso em relevo nas paredes. Feitos em formato retangular, os relevos recebiam como decoração apenas uma camada de pintura (estruque), com a finalidade de que fosse criada a ilusão de que ali existiam, na verdade, placas de mármore. Esse estilo apresentava fortes influências helenísticas, haja vista a ocupação samnítica na cidade de Pompeia, que trazia para o cenário romano as referências culturais gregas da utilização do mármore nas decorações (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 114-115; LORENZ, 2015, p. 256; STRONG; FAURE, 2017, p. 17; MOORMANN, 2018, p. 03).

Exemplares do primeiro estilo são muito encontrados em prédios públicos, templos e nos átrios de diversas casas de Pompeia, sendo que, em alguns casos, os remontam a períodos posteriores aos indicados por Mau para a utilização desse estilo. Isso leva a crer que, por se tratarem de espaços públicos, esses locais requisitavam uma decoração menos elaborada e extravagante, com traços limpos e com pouca quantidade de informação para ser interpretada pelos observadores (LORENZ, 2015, p. 257-258; BEARD, 2016, p. 167).

O segundo estilo teve sua vigência durante o século I a.C. e é denominado Arquitetônico, pois criava perspectivas falsas de colunas e vistas arquitetônicas. A utilização desses elementos causava no observador a sensação de profundidade, como se houvesse uma janela na parede, a qual permitia a contemplação da paisagem externa. Karl Schefold (1983, p. 22) afirma que o surgimento de pinturas com paisagens naturais foi fruto da necessidade de interação com a natureza, a qual nem sempre era acessível no espaço urbano.

As paredes do segundo estilo, no geral, eram adornadas com dois ou três painéis centrais, separados por linhas coloridas, pilastras e colunas também pintadas. Ao contrário do estilo anterior, o Arquitetônico faz parte do período de colonização romana em Pompeia, de modo que reflete de forma mais pontual essa cultura. Como as paisagens eram temas

predominantes, as figuras humanas não marcam tanta presença nesse estilo, a não ser pelas megalografias, como a encontrada na Vila dos Mistérios (Imagem 24), que será discutida adiante (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 115; STRONG; FAURE, 2017, p. 17; MOORMANN, 2018, p. 04; 17).

De acordo com Karl Schefold (1983, p. 28) e Paul Zanker (1995, p. 22; 32; 34), o segundo estilo, apesar de romano, traz a representação de paisagens gregas, de modo que o dono da residência pudesse contemplar a beleza dessas localidades. Isso se deve, assim como no caso do primeiro estilo, à habitação osca no local durante o século II a.C. Sobretudo a elite desse povo, ao empreender relações comerciais com o mundo helênico, adquiria traços dessa cultura. É nesse momento também que se percebe um incremento nas decorações das residências pompeianas, as quais ganham portas e janelas emolduradas, grandes átrios e salas cobertas de pinturas parietais (LORENZ, 2015, p. 258).

O terceiro estilo, denominado Ornamental, vigorou do final do século I a.C. ao início do século I d.C.. Ganha esse nome por conta da riqueza de ornamentações encontradas em suas pinturas, que trazem uma infinidade de elementos, como colunas, plantas, candelabros, pessoas, cenas heroicas, paisagens marítimas, animais e motivos mitológicos. Nesse momento, os painéis centrais são os mais comuns e alguns traços egípcios podem ser encontrados, muito por conta do contato com o mundo oriental, trazido pelos comerciantes que chegavam à Campânia (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 115; LORENZ, 2015, p. 260; STRONG; FAURE, 2017, p. 19). Há nesse estilo, ainda, uma maior inserção das representações humanas e de temáticas moralizantes, haja vista um movimento de valorização do indivíduo ao final da República e início do Império, aliado às políticas de Augusto em favor do ensino dos bons costumes (SCHEFOLD, 1983, p. 32; FUNARI, 2003).

É importante frisar que entre o segundo e o terceiro estilo é visualizada uma maior presença de elementos helênicos nas pinturas. Isso se deve à entrada de moradores de descendência grega em Pompeia, bem como às relações comerciais empreendidas com esse povo. Assim, é consenso que diversas dessas produções artísticas foram realizadas a partir inspirações gregas, ou até mesmo por artistas helenos. Sobretudo as paisagens nos afrescos e a opulência nas decorações das vilas, são fruto da influência grega na região napolitana (SCHEFOLD, 1983, p. 21-22). O que muda, no entanto, são as narrativas construídas por historiadores e historiadores da arte acerca dessas trocas culturais. Como apontado por Katharina Lorenz (2015, p. 253), de um lado estão aqueles que defendem que a arte romana não passou de uma cópia decadente do original grego. Nessa linha, afirmam que a beleza

sustentada pelos gregos em suas produções não conseguiu ser atingida pelas mãos dos romanos, que desprovidos de técnicas e materiais de qualidade, criaram uma arte pouco apreciável.

Talvez os escritos de Plínio, o Velho (23-79 d.C.) sobre a arte romana e grega tenham influenciado na construção da visão de uma arte romana decadente. Em sua obra enciclopédica *História Natural*, redigida no século I d.C., o escritor antigo traz informações sobre produções artísticas gregas e romanas relacionadas à pintura, à arquitetura e à escultura. Plínio, o Velho, que estava na região de Nápoles e morreu durante a erupção do Vesúvio - como narrado por seu sobrinho, Plínio, o Jovem, supracitado -, redigiu 37 volumes que tratam sobre assuntos variados como cultura, cosmologia, geografia, zoologia, entre outros temas (FABRIS, 2004, p. 73; SANCHES, 2013, p. 115). Vê-se as menções às artes aparecerem no livro XXXV, que versa sobre a mineralogia, traduzido para o português em 1998, por Antônio Mendonça, e publicado na Revista de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas.

De acordo com Sanches (2013, p. 116-117; 119), em grande parte de seus escritos sobre a pintura, Plínio critica o fato de as produções artísticas terem sofrido certa decadência nas mãos dos romanos. O autor antigo afirma: “primeiramente trataremos do que resta dizer sobre a pintura, arte nobre outrora [...] e que [...], agora, porém, foi banida totalmente pelos mármore e até mesmo pelo ouro” (Plínio, o Velho, *Naturalis Historia*, XXXV, 2). Nessa linha, os escritos de Plínio talvez tenham auxiliado na propagação da ideia de que a arte romana seria decadente, sobretudo pela substituição das produções em formato de quadro, utilizada pelos gregos, por pinturas em paredes (FABRIS, 2004, p. 76), posto que o autor continua “mas nenhuma glória artística existe senão para os que pintaram quadros em cavalete. Nesse particular a sabedoria da Antiguidade se mostra digna de muito respeito.” (PLÍNIO, O VELHO, *HN*, XXXV, 118).

É certo que algumas das produções helenas perdidas no decorrer do tempo podem ser conhecidas por meio das obras romanas que nelas se inspiraram (GOMBRICH, 2018/1950, p. 89). Entretanto, não é possível afirmar que os afrescos romanos se limitaram a ser cópias decadentes da produção de seus vizinhos. Em diálogo com essa ideia, temos Ernst Gombrich (1950), Amedeo Maiuri (1953) e Christopher Hallet (2015), que defendem que as pinturas romanas e os artistas que as realizaram possuíam um senso estético próprio e bem desenvolvido. Como afirma Gombrich (2018, p. 89; 93), em obra publicada em 1950 e que conta com diversas reimpressões, os artistas romanos modificaram as suas técnicas e as adaptaram às demandas dos habitantes do Império, de modo que temos uma arte que busca influências externas, mas ainda assim se desenvolve dentro de particularidades regionais. Tais especificidades ficam mais perceptíveis ao final do segundo e no decorrer de todo o terceiro e quarto estilo pompeiano,

quando a arte ganha certa autonomia e características romanizadas devido ao início colonização romana em Pompeia (ZANKER, 1995, p. 14; 21; 191).

O quarto e último estilo, denominado Fantástico, tem sua presença atestada dos princípios do século I d.C. até a erupção do Vesúvio. Uma das características encontradas nesse estilo é o exagero decorativo, que mescla diversas técnicas dos estilos anteriores, como perspectivas arquitetônicas e placas de estuque em relevo. Além disso, os quadros centrais, os motivos mitológicos e as paisagens de jardins e marítimas, continuam a existir, agora com molduras pintadas em volta das cenas (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 116; LORENZ, 2015, p. 262; MOORMANN, 2018, p. 08; 10). Eugénie Strong e Élie Faure (2017, p. 24-26) ressaltam que uma das maiores novidades do quarto estilo está na representação abundante de pessoas de modo mais formalizado e realista. Elas se comunicam, se movimentam e realizam atividades em composições que, em muitos casos, reúnem uma diversidade de personagens em interação.

O quarto estilo, ainda, tem uma preocupação maior em transmitir os valores da família que encomendou a pintura para decorar a sua casa, de forma a garantir a demonstração do *status* de seu dono (ZANKER, 1995, p. 22). Apesar de ser o estilo mais encontrado em Pompeia, por conta das novas produções decorativas elaboradas após o terremoto de 62 d.C., também se torna o mais difícil de ser identificado, posto que mescla características de todos os outros estilos. Mary Beard (2016, p. 163-164) afirma que as diferenças entre o terceiro e o quarto estilo, em diversos casos, são quase imperceptíveis. Além disso, todos os outros estilos parecem ter coexistido em diferentes momentos. A exemplo das pinturas realizadas no primeiro estilo, que, como supracitado, foram utilizadas como forma de decoração para cômodos mais formais ou com menor grau de importância.

Portanto, mesmo que muito empregada, inclusive nos livros de História da Arte mais conhecidos e em materiais didáticos, a divisão de Augusto Mau é questionada na contemporaneidade (LAURENCE, 1998, p. 04). A fixação de datas sobre quando começam e terminam cada um dos estilos se mostra problemática, tendo em vista que os vestígios arqueológicos apontam para o fato de que estes se mesclaram em períodos posteriores aos indicados por Augusto Mau. As mudanças poderiam ocorrer por preferências, usos dos espaços, entre outras variantes. Ademais, é possível averiguar a existência de pinturas que não se encaixam adequadamente em nenhum dos estilos (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 116; LORENZ, 2015, p. 255).

Outro ponto que sustenta a crítica à divisão estilística de Mau se insere no fato de que, apesar de esta refletir a mudança de gostos estéticos dos romanos, não foi utilizada na

antiguidade e possui um caráter demasiado descritivo, ligado ao cenário positivista do século XIX, de modo que interage, na verdade, com valores contemporâneos (ZANKER, 1995, p. 16). Ademais, Mikhail Rostovtzeff nos alertava, desde 1919 (p. 144), que tomar essa divisão como correspondente a todas as artes desenvolvidas entre os romanos itálicos, como muitas obras historiográficas tendem a fazer, generaliza as representações artísticas de um Império que foi formado por diferentes povos e influências culturais.

Ainda assim, utilizamos a organização criada por Augusto Mau, posto que a pesquisa se refere a Pompeia, objeto de estudo do autor, e a sua divisão estilística auxilia na organização do catálogo de imagens elaborado. Como será observado adiante, a maioria das pinturas empregadas pertencem ao terceiro e ao quarto estilo, haja vista a predominância de representações humanas nos afrescos produzidos nos séculos I a.C. e I d.C. Ademais, tais datações correspondem aos primeiros anos do governo imperial romano, que é o foco maior de nosso trabalho. Cabe realizar uma ressalva, pois a pintura da Vila dos Mistérios, que também será discutida, é tida como pertencente ao segundo estilo pictórico, ou seja, em período anterior ao governo imperial. Contudo, ela foi empregada por demonstrar uma esfera importante do protagonismo feminino na Roma antiga, voltado ao âmbito religioso. Protagonismo esse que também ocorreu no período imperial, sobretudo se levarmos em consideração os cultos dionisíacos retratados no mural. Portanto, retirá-la do estudo apenas por não pertencer a uma determinada datação estilística hoje tida como não fixa, não pareceu fazer sentido.

Ademais, muitas das pinturas trazidas na catalogação não possuíam a indicação de estilo nas fontes de pesquisa, sobretudo devido à dificuldade de acesso aos materiais em cenário pandêmico, no qual o contato com as obras de referência, mantidas na universidade, ficou comprometido. Como será explicitado adiante, a maioria das pesquisas precisaram se desenvolver com recursos disponíveis *online* e com a ajuda de colegas de profissão e amigos que gentilmente cederam seus materiais. Desse modo, tomei a liberdade de datar algumas pinturas a partir da leitura da literatura que discorre sobre as características de cada um dos estilos, assim como pela observação e comparação das técnicas empregadas nos afrescos analisados.

2.2.2 As técnicas de produção e a função das pinturas na sociedade pompeiana

O conhecimento que possuímos sobre as manifestações artísticas em Pompeia, em especial aqueles relacionados à função social desses objetos são, sobretudo, oriundos de trabalhos desenvolvidos no campo da História da Arte, os quais se dedicaram ao estudo das

casas de parcelas mais abastadas da população (FUNARI, 2003; SANFELICE, 2010, p. 181; MOREIRA; CARLAN; FUNARI, 2015, p. 45). Durante muito tempo a justificativa para o enfoque nas elites esteve voltada à alegação de que as pinturas necessitaram de profissionais especializados para serem executadas, o que tinha um alto custo e não estava de acordo com o poderio financeiro das famílias plebeias. Na mesma linha, apontava-se que a qualidade dos materiais utilizados pelos mais abastados foi fator determinante para a preservação das pinturas durante os séculos de soterramento (ALDRETE, 2004, p. 226; 228; BEARD, 2016, p. 152).

Esse direcionamento se deu, uma vez que grande parte dos estudos se desenvolveram baseados em perspectivas positivistas, que ressaltavam apenas algumas parcelas da população e os objetos a elas relacionados. Em especial, aqueles que poderiam moldar e afirmar uma memória romana ligada ao prestígio e às conquistas. Nesse sentido, desvalorizavam a produção artística popular ao afirmar que esta era menos detalhada e não trazia temas relevantes (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 114).

Como será visto adiante, algumas pinturas utilizadas no trabalho fazem parte de cenários populares ou que não se relacionavam à elite pompeiana, como as lavanderias, comércios e espaços de produção. É certo que as casas da elite, com seus muitos cômodos e maior quantidade de dinheiro aplicada, usufruíam do espaço necessário para serem adornadas com uma infinidade de pinturas, mosaicos, esculturas e demais elementos decorativos. Contudo, as pinturas encontradas em outros cenários também apresentam qualidade pictórica, como o uso da policromia e do detalhamento das figuras retratadas. Portanto, são necessárias e importantes para o desenvolvimento dos estudos sobre os habitantes de Pompeia, pois possibilitam o entendimento das dinâmicas sociais e culturais da cidade em suas diversas facetas (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 117).

Uma casa, ou *domus*, pertencente a uma família abastada possuía, no geral, um átrio, ou pátio aberto, conectado à passagem que continha a porta para a rua. Esse cômodo servia como um ponto de encontro, posto que era cercado por quartos e salas, como as salas de jantar (*triclinium*), os quartos de dormir (*cubicula*) e o local onde o dono da casa fazia a recepção de seus clientes e convidados (*tablinum*) (imagem 45). Assim, quem saísse de qualquer um desses ambientes, passava pelo átrio. As áreas de uso interno, como a cozinha, eram dispostas nos fundos da casa ou em um local que não atrapalhasse as atividades sociais e cotidianas dos residentes. Ainda, perto da área mais afastada, estavam localizados os quartos dos serviçais e escravizados. Além da disposição desses cômodos ser reclusa, a mudança de cenário também era perceptível devido à falta de decoração elaborada, o que contrastava com a suntuosidade empregada nos cômodos principais (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 114).

Casas ainda mais luxuosas, chamadas de vilas, poderiam possuir pátios abertos e cercados com colunas, denominados peristilos, os quais abrigavam uma espécie de jardim interno, repleto de estátuas, afrescos, fontes e demais elementos decorativos. Essas casas de elite, no geral, eram construídas em proximidade aos portões da cidade, e até mesmo fora do perímetro urbano, onde seus donos poderiam dispor de terrenos maiores e paisagens campestres e marítimas. Isso permitia que, ao invés de ter portas voltadas à rua, a entrada dessas casas estivesse conectada a terraços, com cômodos que se voltavam a eles e a peristilos (ZANKER, 1995, p. 11-12; 17; 74; ALDRETE, 2004, p. 226).

A cidade de Pompeia contava com diversos prédios de uso público e administrativo governamental, os quais são encontrados nas ruínas no sítio arqueológico. Contudo, eles não serão abordados com maior detalhamento, haja vista que o foco de pesquisa se encontra nas pinturas, majoritariamente encontradas nas casas pompeianas e em alguns estabelecimentos comerciais, como lojas e lavanderias, posto que essas localidades refletem as dinâmicas cotidianas das variadas esferas sociais.

Nas *domus* e vilas, os elementos decorativos, como pinturas e mosaicos, tinham papel importante. Além de refletirem o gosto pessoal de seus donos, que contemplavam e usufruíam do ambiente doméstico, as decorações demonstravam seus valores, *status* e riqueza. As pinturas parietais, junto aos mosaicos, eram os principais elementos decorativos empregados nas residências, tendo em vista que os romanos, no geral, não possuíam uma grande quantidade de móveis e decorações, a não ser por pequenos artefatos de bronze e mármore, como lamparinas e estátuas (ZANKER, 1995, p. 11; 17; 19; FUNARI, 2003; ALDRETE, 2004, p. 228; STRONG; FAURE, 2017, p. 13). De acordo com Christopher Hallet (2015, p. 16) nas casas mais decoradas, os cômodos chegavam a contar com pinturas nas quatro paredes, como verdadeiras pinacotecas, e

Como pinturas parietais elas faziam parte de um conjunto decorativo, criadas para espaços específicos, estando em acordo com a função social do espaço, com a luminosidade, com o tamanho do espaço e com relação às pinturas do teto e, em conformidade, também, com a decoração do chão, muitas vezes com mosaicos tão ou mais elaboradas do que as próprias pinturas. Além disto, havia ainda, uma relação destas pinturas com estátuas, móveis, e outros objetos decorativos que, em sua maioria, não puderam ser recuperados pelo mundo contemporâneo (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 114).

Casas menos abastadas também possuíam pinturas como elementos decorativos, sobretudo aquelas reformadas após o terremoto de 62 d.C.. Nessas, são comuns as pinturas murais que preenchem toda a parede, a fim de imitar os jardins e elementos arquitetônicos característicos das vilas. Além da busca por *status*, as pinturas eram encomendadas pelos

habitantes das classes mais baixas com o intuito de demonstrar certo conhecimento cultural (ZANKER, 1995, p. 126; 184; 189; MOREIRA; CARLAN; FUNARI, 2015, p. 45). Segundo Hallet (2015, p. 29):

In many ways this was a mass culture, a culture of mass production; its characteristic imagery is employed by very different levels of society, and is found in private homes and modest tombs as well as imperial fora and luxury villas. Many sections of the population have a role and a share in this culture, and all of them can—and should—be taken into account.

Cômodos de maior circulação, como as áreas de convivência dos donos da casa e de seus visitantes, os quartos, átrios e peristilos, recebiam decorações de melhor qualidade. No que diz respeito às temáticas visualizadas nessas pinturas, são comuns e chamam bastante atenção a abundância de representações com temas mitológicos gregos e romanos. Essas temáticas são recorrentes, pois possuíam significados culturais para os habitantes da cidade vesuviana, relacionados, sobretudo, à sua religiosidade e ancestralidade. Além disso, paisagens com truques ilusionistas, cenas cotidianas e retratos também são observadas nas pinturas de Pompeia, e refletem toda uma rede cultural e de sociabilidades existente na cidade (BEARD, 2016, p. 170-171). Enquanto isso, decorações com motivos geométricos e listras, eram colocadas em áreas de menor circulação, como corredores, latrinas, áreas de serviço e quartos de escravizados (BEARD, 2016, p. 164-165).

Mary Beard (2016, p. 147-149), ao apresentar uma análise dos vestígios arqueológicos encontrados na Casa dos Pintores Trabalhando, próxima da Via dell'Abbondanza, em Pompeia, permite que compreendamos as técnicas de realização das pinturas nas paredes das residências. De acordo com a historiadora, a casa em questão passava por um processo de restauro no momento da erupção do Vesúvio, e diversos materiais e utensílios para a realização de pinturas foram deixados no local, pois, muito provavelmente, os trabalhadores saíram às pressas para tentar se salvar.

Chamada de afresco, a técnica utilizada na Casa dos Pintores Trabalhando era comum em Pompeia. Para a sua execução, os artistas aplicavam na parede várias camadas de gesso úmido. A umidade facilitava a aderência das tintas na parede, mas, em contrapartida, exigia que os desenhos fossem preenchidos com rapidez, para o que gesso não secasse (MOREIRA; CARLAN; FUNARI, 2015, p. 44; MOORMANN, 2018, p. 20). A fim de garantir pinturas mais precisas “antes de estender a última camada, o pintor mais experiente traçava as linhas fundamentais do sistema decorativo, e depois, deixava o lugar para os *parietarii*, que pintavam as paredes de cima para baixo e aos *imaginarii*, que executavam os quadros

figurados” (FUNARI; CAVICCHIOLI, 2005, p. 113). Ademais, alguns detalhes finais poderiam ser adicionados com têmpera (LORENZ, 2015, p. 254).

Sobre os próprios artistas, pouco se sabe, tendo em vista que estes não assinavam as obras realizadas nas paredes da cidade (SCHEFOLD, 1983, p. 25; HALLET, 2015, p. 16; 20). Pode-se afirmar que, na Grécia, os homens das altas classes eram os responsáveis por realizar as pinturas, haja vista que o ideal de cidadão grego se pautava no homem erudito. Em contrapartida, os romanos baseavam esse

ideal na figura do homem militar e político. Plínio, o Velho (*HN*, XXXV, 20), expõe que “a pintura não foi considerada digna da mão das pessoas de bem [...]. Tidélio Labeão, ex-pretor, que chegou a pré-cônsul da província narbonense [...] vangloriava-se de pequenos quadros, mas o caso foi motivo de zombaria e afronta”. Assim, no cenário romano, é possível que pessoas de classes menos abastadas, bem como escravizados, imigrantes gregos e libertos, realizassem as pinturas murais (FABRIS, 2004, p. 78).

Por meio dos vestígios arqueológicos encontrados em Pompeia, atesta-se que existiram oficinas especializadas no serviço de pintura. Isso porque, foi encontrado na cidade um estabelecimento com diversos recipientes que armazenavam tinta, além de compassos, espátulas, pós para mistura, entre outros artefatos relacionados às atividades de pintura. Apesar disso, é difícil afirmar quem eram estes pintores, pois, por mais que sejam encontradas obras com traçados parecidos, a falta de assinaturas ou de outras fontes que forneçam informações mais precisas dificulta esse trabalho (BEARD, 2016, p. 152-153; MOORMANN, 2018, p. 20).

Infelizmente, ao visitar o sítio arqueológico na atualidade, não é possível ter a dimensão completa de como as pinturas estavam dispostas nas residências. Isso se dá por conta da precariedade da preservação de alguns edifícios, bem como pelo fato de que, durante décadas, os afrescos encontrados eram retirados do seu local de achado e transportados para coleções de museus (BARROW, 2015, p. 587). O Museu Arqueológico Nacional de Nápoles comporta grande parte dessas pinturas retiradas do sítio arqueológico de Pompeia, sendo que, diversas delas, foram utilizadas na pesquisa.

De acordo com Paul Zanker (1995, p. 28) as configurações físicas e estéticas de uma cidade refletem a mentalidade de sua população, assim como as crenças, costumes e hábitos cotidianos. O modo como as casas são organizadas, os temas retratados nas pinturas e esculturas, a localização dos prédios e residências, acompanham as subjetividades e as atividades dos cidadãos, de modo a criar uma estrutura coerente com as suas necessidades e preferências. Nessa linha, para Annateresa Fabris (2004, p. 86) e Christopher Hallet (2015, p. 18), os romanos não concebiam as pinturas apenas como arte, mas sim, como uma ação, uma

apropriação do real, inscrita nas relações sociais, políticas e culturais. Destarte, além da função decorativa exercida pelas pinturas, é possível afirmar que esses materiais possuíam caráter social, posto que divulgavam ideias, convenções e sentimentos ligados aos habitantes de Pompeia e do Império romano.

2.3 Questões metodológicas sobre o uso de imagens

Como supracitado, dentre as inúmeras críticas impostas pela vertente da História Cultural no decorrer do século XX, a principal delas recaí sobre a ideia da busca de verdades absolutas, retiradas de fontes escritas autênticas, analisadas sob o crivo da suposta imparcialidade e objetividade dos pesquisadores que sobre elas se debruçavam. Portanto, até pouco tempo, História e imagem eram encaradas como elementos distintos, e quase não havia a possibilidade de diálogos entre elas (MOREIRA; CARLAN; FUNARI, 2015, p. 07). Os historiadores, no geral, não possuíam o costume de construir seus argumentos a partir da análise das fontes imagéticas, e quando as utilizavam, era quase sempre com o intuito de justificar argumentos que haviam sido expostos em um documento literário (BURKE, 2004, p. 12).

Todavia, com a revisão do conceito de documento histórico a partir da segunda metade do século XX, as imagens são incluídas no campo de atuação dos historiadores. Desde então, diversas teorias para a análise desses materiais são formuladas no campo da História em suas mais variadas vertentes, não mais se restringindo à História da Arte (SANFELICE, 2010, p. 182; CARDOSO, 2017, p. 13). Ainda, admite-se que não reconhecer o potencial das imagens enquanto fonte, é deixar de lado a compreensão de uma multiplicidade de aspectos sociais e cotidianos de certos grupos, os quais dificilmente seriam apreendidos sem os artefatos visuais (KNAUSS, 2006, p. 100; LORENZ, 2015, p. 253).

As imagens sempre estiveram presentes em nossas vidas e configuram-se como um dos vestígios mais antigos sobre a nossa espécie, anteriores à oralidade e à escrita (PESAVENTO, 2007; JOLY, 2007, p. 18; KNAUSS, 2008, p. 152). Mas afinal, o que é imagem? As respostas para essa pergunta são diversas, posto que o *status* da imagem muda ao longo do tempo, assim como as formas de consumi-la, divulga-la e produzi-la. Contudo, há certo consenso a respeito do tema, apontado pela francesa Martine Joly em sua obra “Introdução à análise da imagem”. De acordo com a autora, o termo imagem teria origem do latim *imago*, que designava as máscaras mortuárias utilizadas durante a antiguidade romana. Nesse sentido, a imagem seria um espectro da alma do ser humano que não está mais presente em vida. Portanto, a imagem é uma representação, que evoca e se assemelha ao que ela ilustra, a fim de

que tenhamos uma percepção do ser, do objeto, enfim, do que ela representa, sejam elas pinturas, desenhos, fotografias, entre outras (JOLY, 2007, p. 19).

De acordo com Georges Didi-Huberman (2012, p. 209), alinhado à perspectiva da cultura visual, a imagem deve ser apontada e entendida como produto do subconsciente, mas também como documento, objeto de investigação das mais variadas ciências. A imagem não é uma representação do real, mas sim, uma composição de signos, percepções e conceitos inseridos na cultura na qual ela foi produzida. Ela faz parte de um conjunto de relações que remetem ao passado e ao presente, de acordo com as apropriações e ressignificações sofridas ao longo do tempo.

Ainda, Didi-Huberman (2010) afirma que as imagens, para a História, devem ser encaradas como imagens dialéticas, no sentido de que quando as olhamos, elas também nos olham, nos suscitam sensações e nos induzem a observá-las e interpretá-las. Dessa maneira, o autor deixa claro que, para o estudo das imagens, é importante que se pense não apenas na dimensão visual dos objetos, mas também no ato de ver, carregado de percepções particulares articuladas com o tempo e espaço. Por conta disso, além de se atentar à época na qual as imagens foram produzidas, a História precisa refletir sobre como esses materiais chegaram ao nosso tempo e quais as leituras feitas sobre esses até então. Ademais, as interpretações das imagens dialéticas estão sempre em transformação, sob o alvo de críticas e revisões, como é comum acontecer na História (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173; DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Nesse sentido, as imagens, assim como as demais fontes, não são o retrato da realidade histórica, mas um fragmento do que se estuda, e cada época, cada grupo social, as compreendem, as recebem e as ressignificam de um modo (JOLY, 2007, p. 46; CARDOSO, 2017, p. 17; 19). É preciso saber filtrá-las, olhar para as apropriações sofridas ao longo do tempo, para as intencionalidades de quem as idealizou, para assim torná-las inteligíveis (PAIVA, 2015, p. 13; 17-18). As próprias lacunas deixadas pelo tempo, que marcam censuras, assim como o apagamento e destruição de certas fontes, nos são objeto de estudo valioso (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

“Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, e se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Os acervos imagéticos de Pompeia deixam claro como cada sociedade lida com a questão da memória e da preservação, e de como a visualidade é moldada em diferentes tempos e espaços. As pinturas da cidade, redescobertas ao longo dos mais de 200 anos de escavações pelos quais passa o sítio arqueológico, sofreram diversas interpretações, as quais se ressignificam à luz dos debates que permeiam cenários culturais específicos. Essas imagens foram preservadas haja vista que, de início, eram encaradas apenas como objeto de arte, foco dos arqueólogos que empreenderam as primeiras escavações, como supracitado. Assim, tiveram a vantagem de serem mantidas em acervos e nas paredes das próprias residências de Pompeia, com um cuidado que nem todos os outros artefatos do local puderam receber.

De objetos de arte, no século XVIII e XIX, a documentos históricos no século XX e XXI, as pinturas de Pompeia passaram por diversas reinterpretações. Uma das mais recentes, e que se alinha aos debates desse trabalho, estão ligadas aos feminismos e às discussões de gênero. Essas epistemologias se desdobram para o campo da análise das fontes iconográficas e permitem que os acervos imagéticos sejam revisitados à luz de debates que criticam o androcentrismo presente nas análises por muito tempo empreendidas sobre esses materiais. Assim, se volta a compreender os contextos sociais e culturais de produção e consumo dessas imagens, os quais influenciam as composições dos artistas e os olhares dos espectadores sobre esses objetos (BURKE, 2004, p. 225-226; KAMPEN, 2015, p. 71). A partir disso, ainda é possível compreender como as relações entre os gêneros se dão no momento estudado e se há conexão entre machismo e produção cultural, com a influência daquele sobre esta (COELHO, 2012, p. 448).

Enraizados na história atual, a partir das teorias culturalistas, os estudos feministas e de gênero nas artes romanas não necessitam de um novo *corpus* material para se desenvolver. O que ocorre, na atualidade, é um reexame de muitos dos objetos com longa tradição de estudos, caso das pinturas de Pompeia, analisadas desde o século XVIII. Esses vestígios, componentes da cultura visual, permitem que hoje se desenvolvam muitos conhecimentos sobre as relações de gênero na antiguidade, posto que são configurados como a apresentação visual do discurso sobre as pessoas e seus atributos inscritos em meio a um grupo social (KAMPEN, 2015, p. 72; 81-80; 85).

Portanto, as pinturas com representações femininas podem ser reinterpretadas à luz desses debates, de modo que são construídas perspectivas mais plurais sobre as mulheres nas sociedades antigas, bem como são mapeados os diferentes sistemas de sexo/gênero ao longo do tempo. Isso amplia a compreensão das participações femininas nos mais diversos contextos e

demonstra as possibilidades de autonomia destas (BURKE, 2004, p. 226; KAMPEN, 2015, p. 79-80).

Por fim, as imagens devem ser encaradas como pertencentes à cultura material, ou seja, são artefatos arqueológicos carregados de símbolos e significados. Muito além de permitir um estudo das formas estéticas e de seu desenvolvimento, esses materiais propiciam a inteligibilidade do contexto no qual estavam inseridos (SANFELICE, 2010, p. 183). Destarte, um estudo das artes romanas e dos simbolismos carregados por essas, demonstram os modos de pensar e viver desenvolvidos pelos antigos.

Após explicitados esses debates, para a análise das imagens utilizadas nesse trabalho faço um diálogo com as epistemologias alinhadas à cultura visual e desenvolvidas por Georges Didi-Huberman. Em específico para os estudos da história romana, Christopher Hallet (2015, p. 22) expõe que trabalhar com as propostas da cultura visual é importante no sentido de que se não se faz uma simples substituição da História da Arte pela História da Imagens, como seria de se supor, mas se constrói uma explicação mais abrangente para os fenômenos visuais da cultura romana. A partir disso, compreende-se que todas as artes visuais romanas fazem parte da cultura visual desse povo, sem que precisemos nos preocupar com divisões entre o que é puramente romano e o que recebe influências de outros povos.

Ademais, as propostas semiológicas de Ronaldo Moreira, Cláudio Carlan e Pedro Paulo Funari também serão utilizadas, haja vista que, para os autores, não há uma única forma de se analisar imagens, de modo que é possível um diálogo entre diferentes campos teóricos que versam sobre o assunto. Moreira, Carlan e Funari (2015) discutem a semiótica de Charles Peirce a partir do trabalho de Lúcia Santaella e de um diálogo entre História da Arte, Arqueologia e Iconografia, frentes que se alinham aos propósitos da pesquisa. Para os autores, não há forma correta de se empreender uma análise que utiliza bases semióticas, haja vista que diversos autores versam sobre o assunto e sustentam diferentes perspectivas. Contudo, é válido que se compreenda a possibilidade de que as formas visuais se transmutem em símbolos quando inseridas em convenções geridas por um código cultural (SANTAELLA, 1980, p. 08; MOREIRA; CARLAN; FUNARI, 2015, p. 12; 16).

A semiótica é definida por Lúcia Santaella (1980, p. 09-10) como a ciência que estuda toda e qualquer linguagem e seus signos. Ademais:

Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como

práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (SANTAELLA, 1980, p. 12).

Nesse sentido, com a ideia de que compreendemos o mundo não apenas por meio da linguagem verbal, mas também da corporal, gestual, visual, entre tantas outras, ao analisar as pinturas selecionadas, serão levados em conta os gestos apresentados pelas mulheres. Para Paul Zanker (2012, p. VIII) e Natalie Kampen (2015, p. 85), as artes visuais são instrumentos de comunicação e performance moldados pelas forças, valores e realidades de uma sociedade. Assim, podem revelar certas convenções comportamentais e relações de poder, por exemplo, praticadas dentro do código cultural da sociedade pompeiana e romana, e que estão relacionadas às subjetividades femininas. Nessa linha, quando se fala em “representações femininas”, isso tem mais a ver com o reflexo das práticas sociais na arte, do que com apenas uma cópia da realidade.

Portanto, os signos, compreendidos como ícones, como representação de algo, de um objeto, também serão analisados nas imagens, posto que o seu emprego em determinados cenários não se dá ao acaso. Os signos carregam significados, são um complexo de relações que produzem algo na nossa mente e podem ter sido empregados nas pinturas de Pompeia com a tarefa de formular e passar significados sociais e culturais ao observador (SANTAELLA, 1980, p. 58; 63-64). Devido a isso, demonstram aspectos que influem no modo como as interpretações se darão, dado que são múltiplos, variáveis, e modificam-se de acordo com o olhar do observador que, neste caso, se pauta nos debates de gênero.

Como explicitado antes, o local no qual essas pinturas foram realizadas e colocadas, também é importante para a análise. Isso porque, os signos e seus significados sofrem modificações de acordo com o espaço e cultura no qual são reproduzidos (MOREIRA; CARLAN; FUNARI, 2015, p. 29). A exemplo dos símbolos fálicos encontrados em Pompeia. Para os escavadores do século XVIII e XIX, esses artefatos comprovavam a promiscuidade dos romanos e pompeianos, que pareciam exaltar o sexo em todas as esferas de suas vidas. Contudo, uma análise que leva em conta os espaços nos quais esses materiais foram encontrados e o contexto cultural no qual estavam inseridos, revela que, muito além disso, esses símbolos fálicos estavam relacionados à rituais protetivos e de fertilidade. Ou seja, ocupavam, na sociedade de Pompeia, uma esfera diversa daquela atribuída na contemporaneidade. Nesse sentido, olhar para o contexto de produção e consumo das pinturas parietais nos ajuda a compreender a cultura e a sociedade romanas, em especial do período imperial (LORENZ, 2015, p. 265).

Além das benesses trazidas pelo uso de imagens na História, que permitiu a ampliação das pesquisas, das temáticas e do campo de atuação dos historiadores, alguns cuidados precisam ser tomados na utilização dessa fonte. Destacar tais pormenores não se alinha aos objetivos da pesquisa, entretanto, em cenário pandêmico, alguns desses problemas se mostraram mais evidentes, de modo que os cito, mesmo que com brevidade, com o intuito de justificar a metodologia utilizada para a seleção das imagens empregadas neste estudo.

Com o agravamento da pandemia de COVID-19, a ida até a universidade no segundo ano de desenvolvimento da pesquisa se tornou impossibilitada. Os departamentos fechados e, conseqüentemente, as bibliotecas, fizeram com que a consulta a diversas obras de referência não fosse realizada em sua completude. Nesse sentido, em alguns casos, para a montagem do catálogo, foi necessária a consulta em acervos digitais. Estes se tornaram, na atualidade, uma ferramenta importante para o desenvolvimento de pesquisa, posto que democratizam o acesso às fontes, muitas delas antes acessíveis apenas a uma restrita parcela de pesquisadores.

Entretanto, foram precisos alguns maiores cuidados para a utilização destes materiais. Isso porque, as imagens digitais são editadas com facilidade, de modo que podem ser colocadas na internet, por exemplo, com elementos faltando, com recortes que comprometem a análise, e com colorações alteradas – este último aspecto, inclusive, é um dos mais observados. Foi necessária, portanto, uma pesquisa em bases de dados como a do site do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles⁵ e de seu catálogo disponível na Wikipedia⁶. Outra página utilizada é a do catálogo Imagens da Antiguidade Clássica, disponibilizado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo⁷. O site *Pompeii in pictures*⁸ também foi de grande valia, uma vez que traz fotografias de grande parte das estruturas de Pompeia, organizadas de acordo com a classificação de Giuseppe Fiorelli, por regiões, quadras e portas. Para a classificação e identificação das casas, também foi utilizada a obra “*Pompeii*”, de Amedeo Maiuri, a qual traz uma descrição de cada um dos edifícios de Pompeia escavados até a data de sua publicação, em 1949. Assim, ao cruzar as informações desses sites e obras,

⁵ Disponível em: <https://www.museoarcheologicoNapoli.it/en/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

⁶ Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_\(inventory_MANN\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_(inventory_MANN)).

Acesso em: 18 mar. 2021.

⁷ Disponível em:

http://iac.fflch.usp.br/imagines?field_museum_value%5B%5D=Museo+Archeologico+Nazionale+di+Napoli.

Acesso em: 18 mar. 2021.

⁸ O site *Pompeii in pictures* pode ser acessado no seguinte endereço:

<https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/index.htm>. Acesso em: 18 mar. 2021.

consegui um rastreamento mais detalhado das pinturas, podendo ser identificados os locais de achado desses afrescos no sítio arqueológico e alguns dos estudos sobre os mesmos.

Para cumprir com os objetivos do trabalho, foram selecionadas pinturas com temáticas diversas. Dentre elas, podem ser destacadas pinturas que retratam cenas do cotidiano das parcelas femininas das classes mais e menos abastadas. Em meio a essas pinturas, é possível observar mulheres escritoras e leitoras, pintoras, participantes da economia pompeiana, bem como mulheres aristocráticas em suas atividades sociais. Ademais, a presença feminina na esfera religiosa também foi destacada, com a seleção e afrescos da Vila dos Mistérios, que demonstram a atuação feminina nos cultos a Dioniso.

Para a melhor organização do catálogo e identificação das imagens, as pinturas estão divididas em fichas, nas quais foram colocadas as seguintes informações: nome da pintura, datação, local de achado, estilo pictórico, local de conservação, descrição da imagem e citação da fonte de onde foi retirada. O nome das pinturas foi estabelecido com base nas informações encontradas nos *sites* e/ou obras das quais foram retiradas. Nos casos nos quais não havia um nome específico para o afresco, este foi designado a partir da observação dos elementos componentes das cenas retratadas.

Os locais de achado e de conservação também foram parte importante do sistema de catalogação, haja vista que muitas das pinturas foram retiradas das paredes do sítio arqueológico e levadas aos acervos de museus, sendo mais comum sua salvaguarda pelo Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. No que se refere ao local de achado, quando possível, foi empregada a classificação estabelecida por Fiorelli, que divide Pompeia em regiões, quadras e portas, como supracitado. Ademais, evidenciar o local de conservação é importante para que compreendamos a trajetória do artefato até a contemporaneidade, e realizar também observações de como a retirada do local de origem pode afetar as interpretações construídas acerca do material.

A datação e o estilo pictórico também foram empregados, quando possível, com base nas informações encontradas nos *sites* e/ou obras das quais os afrescos foram retirados. No caso dos estilos pictóricos, como atestado acima, há uma certa flexibilidade nas datações, de modo que, quando não havia menção a estes nas obras de referência, a estilização foi determinada a partir da observação dos elementos presentes na cena. De acordo com as características, assim como dos dados acerca das residências nas quais esses materiais foram encontrados, conseguimos estabelecer algumas datações. Cabe ressaltar que, apesar das críticas empreendidas a esse sistema de classificação em estilos, ele ainda é bastante empregado nas catalogações de objetos artísticos de Pompeia, de modo que escolhemos utilizá-la.

Por fim, o tópico “descrição da imagem” serviu para que fossem colocadas informações acerca de quais elementos e personagens compõem as cenas retratadas nos afrescos, sem ainda realizar uma análise desses baseada na bibliografia, realizada no decorrer do texto. Dessa forma, há uma maior organização dos dados correspondentes a cada uma das imagens, os quais, como supracitado, influem no modo como se darão as análises, haja vista os diferentes espaços, classes sociais, funções, entre outros aspectos que são particulares a cada uma das pinturas selecionadas.

3. AS MULHERES PROTAGONISTAS NAS PINTURAS DE POMPEIA

Livros didáticos, documentários, produções audiovisuais, matérias veiculadas na internet e na própria tradição historiográfica sustentaram, durante muito tempo, a visão de que as mulheres antigas viviam uma vida reclusa. Em meio a estereótipos de gênero construídos para essas personagens, pouco se pensava sobre atributos e funções de destaque que poderiam ter desempenhado na antiguidade. Ao encará-las até então como grupo unitário, que tinha suas vivências restritas aos espaços de suas casas, submissas ao poder das figuras masculinas de sua família, idealizava-se que poucas delas adquiriam especializações além daquelas necessárias para o controle das dinâmicas do lar. Nessa linha, mesmo os estudos voltados às mulheres antigas desenvolviam reflexões com ares misóginos, as quais fizeram com que se parecesse natural e incontestável a ideia da inferioridade feminina, e ainda enfatizavam noções dicotômicas de gênero (SPENCER-WOOD, 2006, p. 311; FOXHALL, 2013, p. 04; AZEVEDO, 2019, p. 274).

Esse viés empreendia diálogo com práticas disciplinares inscritas na cultura e sociedade ocidentais, as quais impunham uma subjetivação dócil às mulheres. Ou seja, utilizavam-se mecanismos encarregados de construir corpos submissos e que auxiliassem na perpetuação do silêncio das vozes femininas (BARTKY, 1997, p. 132). Portanto, visualizava-se que, na Roma Antiga, as práticas de subjetivação presentes no cotidiano de certas parcelas da população estavam voltadas a produzir identidades femininas dóceis, delicadas e obedientes, sendo que aquelas que não seguiam as normas estabelecidas pela sociedade para o seu gênero pareciam ter sido taxadas como desviantes. Ray Laurence (1998, p. 70) explicita que sobretudo prostitutas, atrizes, musicistas e atendentes, foram por muito tempo encaradas como personagens que desenvolviam comportamentos impróprios para o seu gênero.

Como exposto por Michel Foucault, a existência do poder, na verdade, está relacionada à existência de relações de poder, as quais são múltiplas e estão sempre em processo de modificação ao longo do curso da história. Essas relações de poder não emanam de um indivíduo ou instituição apenas. Elas estão inscritas no nosso cotidiano, em uma rede de dispositivos e mecanismos presentes na sociedade, que perpassa a vida de todos com maior ou menor grau de ação. O poder nos conduz enquanto sujeitos a certos modos de viver e ser, e propicia, assim, o desenvolvimento das subjetividades (FERNANDES, 2012, p. 53-58).

Roma era uma sociedade patriarcal e, portanto, é de se presumir que o poder se manifestava de acordo com as figuras masculinas, que ocupavam posições e funções dominantes na estrutura social. Entretanto, é necessário historicizar o patriarcado romano,

compreende-lo em suas especificidades, a fim de que não caiamos em generalizações acerca do termo. Eva Cantaella (2016, p.420) explicita que, durante o período republicano, as posições de poder ocupadas pelos homens na sociedade romana teriam sido mais impositivas, se comparadas ao Império. Nesse cenário, o patriarcado agia a partir das figuras masculinas conhecidas como *paterfamilias*, os quais detinham autoridade sobre todos os membros de sua família, fossem eles adultos ou crianças, assim como sobre as esposas, os escravizados e empregados. Segundo a autora, entre as classes mais bastadas era o patriarca que decidia, inclusive, com quem as mulheres da família iriam se casar. De acordo com essa perspectiva, mais do que a construção de um relacionamento amoroso, o casamento arranjado era realizado em vista de adquirir laços sociais, políticos e financeiros benéficos. Portanto, mesmo um relacionamento que envolvesse a afeição entre ambos os noivos, só poderia ocorrer mediante a autorização do *paterfamilias* (ALDRETE, 2004, p. 55-56).

Havia dois tipos de casamentos na Roma Antiga, sendo o mais comum o “*manus*”, que quer dizer “mão” em latim e que foi muito praticado durante a República. Esse nome foi dado, pois, após o matrimônio, o poder sobre a mulher passava para as mãos do marido, que adquiria os direitos sobre ela, antes exercidos por seu pai. Em alguns casos, o controle poderia não ser cedido ao esposo, entretanto, algum homem da família da noiva detinha a guarda sobre ela, de modo que esta estava sempre submetida a uma figura masculina (DUPRAT, 2017, p. 115). De acordo com Lena Lóven (2016, p. 888), após o casamento e a maternidade, o respeito dos demais membros da família pela matriarca aumentava, posto que ela passava a garantir uma das funções principais do matrimônio, que era gerar uma prole. Assim, a maternidade era incentivada pela esfera pública, mas de forma controlada, ao ser admitida apenas dentro do casamento. Desse modo, era esperado que as matronas fornecessem todo o suporte ao *paterfamilias* na gestão do lar. Por meio de uma postura forte e matronal, elas deveriam observar o crescimento e ajudar na educação das crianças, bem como gerir as rotinas da casa e as atividades dos empregados e escravizados.

Porém, um segundo tipo de casamento, menos usual na República, mas que teve seu uso alargado durante o Império, foi aquele reconhecido como casamento livre. Isso porque, a mulher, quando se casava, ficava com o direito de propriedade de seus bens, de modo que, caso houvesse divórcio, ela poderia requisitar tudo o que lhe pertencia. Esse modelo garantia uma maior independência para as mulheres, que não se viam tão obrigadas a manter relações apenas para a garantia de usufruto de seus bens, bem como lhes permitia destaque na gestão destes (ALDRETE, 2004, p. 59-60; LÓVEN, 2016, p. 888; CANTAELLA, 2016, p. 425). Portanto, será que em meio a esse cenário de apoio, as mulheres não acabavam desenvolvendo

funções próprias e a ganhavam espaço de respeito e liderança? Será mesmo que o *paterfamilias* sempre estava no controle de tudo e de todos, não sobrando às mulheres espaço algum de proeminência? Sobretudo se levarmos em conta essa mudança no estatuto matrimonial, será que as mulheres não adquiriam algum grau de autonomia e as relações de poder patriarcais teriam sofrido alterações? Estas são reflexões as quais pretendemos discutir no decorrer deste capítulo, a fim de trazer à tona algumas das perspectivas acerca das mulheres romanas que vêm sendo consolidadas por diversos estudiosos nas últimas duas décadas, mas agora a partir da análise das pinturas parietais pompeianas.

Gregory Aldrete (2004, p. 58) e Mariella Simone (2020, p. 401) afirmam que a historiografia propagou a ideia de que durante a República romana, as mulheres ideais eram encaradas como aquelas que preservavam a sua feminilidade, docilidade, castidade, moderação emotiva, piedade e obediência ao marido. Dentro dessa perspectiva que, como afirmam os autores, vêm sendo questionada, as mulheres ambiciosas e independentes não eram vistas com bons olhos. Em contrapartida, o Império é encarado como um período de maior liberdade para as figuras femininas, haja vista que a instauração do novo regime político veio acompanhada de significativas mudanças sociais, políticas e culturais, as quais afetaram as tramas cotidianas da sociedade romana (CANTAELLA, 2016, p. 424).

Sarah Azevedo (2019b, p. 02) explicita que, devido às mudanças culturais empreendidas no período imperial, sobretudo aquelas que influíram no cotidiano das mulheres, houve alegações de decadência moral da sociedade romana, se comparada com os “tempos áureos” da República, quando os homens e mulheres eram de fato virtuosos. Contudo, de acordo com Eva Cantaella (2016, p. 424), além de nos atentarmos às mudanças culturais ocorridas na era de Augusto, cabe nos voltarmos às alterações na legislação, as quais, de certa forma, flexibilizaram a condição feminina e modificaram as relações entre os gêneros.

Assim, no que diz respeito à legislação, uma das mudanças que afetaram de maneira direta as mulheres foram as três leis matrimoniais elaboradas por Augusto, a “Lei Júlia sobre o adultério (*Lex Iulia de adulteriis*), Lei Júlia sobre as ordens matrimoniais (*Lex Iulia de maritandis ordinibus*) e Lei Papia-Popeia (*Lex Pappia Popaea*)” (AZEVEDO, 2019b, p. 02). De acordo com Sarah Azevedo (2019b, p. 02), as leis matrimoniais tinham como objetivo reorganizar a aristocracia romana, ao transferir para a esfera pública diversas funções, direitos e deveres, que antes pertenciam ao âmbito privado e à figura do *paterfamilias*. A exemplo dos casos de adultério, que antes eram julgados pelo cônjuge ou pela família da suposta adúltera, mas passaram a ser julgados em um tribunal público, o que parecia dar maiores chances de a mulher não ser condenada. Todavia, apesar de ceder alguma autonomia às mulheres, a autora

ressalta que as leis também estavam a serviço de uma sociedade patriarcal e, portanto, condicionadas ao casamento e à procriação:

A legislação era abrangente e determinava sobre o casamento e sobre as relações extraconjugais como adultério e prostituição. Toda a legislação ia no sentido de fixar categorias sexuais (matronas X prostitutas) e fronteiras hierárquicas de fundo patriarcal. A ‘Lei Júlia sobre adultério’ apresentava um ritual processual que procurava anular a figura transitória e indesejada da adúltera, transformando-a em uma prostituta. A adúltera deveria ser expurgada de maneira definitiva ou se transformar em uma prostituta, a existência de uma matrona adúltera era uma contradição que precisava ser anulada. [...] Tal dicotomia, baseada em uma ideia de honra em termos sexuais, é essencial para a dinâmica da dominação masculina, uma vez que coloca o homem e o sexo como fatores de regulação do acesso das mulheres aos recursos para a sobrevivência (AZEVEDO, 2019b, p. 03).

Em consonância com tais afirmações, Kristina Milnor (2005, p. 14-15) defende que apesar da possibilidade de abertura às figuras femininas, Augusto na verdade visava restabelecer os valores tradicionais da sociedade romana, de forma a garantir a preservação do *mos maiorum* e o rompimento com os ideais republicanos. Outro exemplo que confirma essa tese está na possibilidade de emancipação das mulheres e de seus bens durante o Império. Aquelas que dessem à luz a três filhos legítimos poderiam requisitar a sua emancipação da tutela masculina. A lei também era válida para as libertas, mas desde que tivessem quatro filhos após a manumissão. Ou seja, era uma espécie de liberdade, mas condicionada ao cumprimento dos deveres maternais e matrimoniais (HEMELRIJK, 2016, p. 885; LÓVEN, 2016, p. 891). E se levarmos em conta a alta taxa de mortalidade das mulheres, sobretudo após o parto, haja vista as precárias condições sanitárias e médicas acessíveis, é possível aferir que poucas delas conseguiam, de fato, adquirir a sua independência definitiva (POMEROY, 1999, p. 191-192).

Todavia, Kristina Milnor (2005, p. 01; 03) explicita que, mesmo que as relações patriarcais continuassem a predominar na sociedade romana elas foram, até certo ponto, flexibilizadas, e as mulheres ganharam maior liberdade de atuação nas esferas familiar e pública. De certo as mulheres não passaram a ocupar todo e qualquer espaço na sociedade, que ainda era governada por um imperador que acreditava na família como base para o desenvolvimento da vida cívica e depositava no *paterfamilias* a confiança para tal. Ademais, se levarmos em conta as variações de classe, status, localidade, temporalidade e etnia, mobilizadas entre as feministas na atualidade, teremos uma pluralidade de atuações femininas na antiguidade, as quais não podem ser totalmente apreendidas neste trabalho, que se dedica ao caso específico de Pompeia entre os séculos I a.C. e I d.C. O importante, entretanto, é compreender que as mudanças culturais pluralizaram as esferas de participação dessas mulheres

na vida pública e lhes concederam uma maior liberdade de gestão de suas vidas, bens e negócios.

Assim, apesar de diversos estudos até a década de 1980 reforçarem o estereótipo das mulheres como aquelas recatadas e viventes nos espaços domésticos, a partir dos estudos atuais se torna impossível afirmar que nenhuma delas desempenhou funções de destaque. Na prática, eram muitas as divergências entre a idealização e o comportamento real dessas figuras femininas, que em diversas localidades e temporalidades, viveram experiências muito variadas e reagiram às normas impostas ao buscar algum espaço de voz e liberdade, como será demonstrado a partir de agora (DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 110-111). Por conseguinte, uma variedade de subjetividades femininas e hierarquias de gênero poderia ser visualizada na Roma antiga, assim como em qualquer período da história (DAVIES, 2018, p. 01).

Ao levar em conta que grande parte das pinturas analisadas nesse trabalho fazem parte do segundo, terceiro e quarto estilo criados por Augusto Mau, é possível apreender que estas foram produzidas entre os séculos I a.C. e I d.C., o que corresponde ao início do governo imperial romano. A partir disso, presume-se que as mudanças legislativas, portanto, afetaram até certo ponto as estruturas sociais, e podem ter acarretado também uma mudança no modo como foram descritas e representadas as mulheres nos afrescos, como será exposto a partir de agora (MILNOR, 2005, p. 3; 12; SIMONE, 2020, p. 401). Cabe realizar um parêntese, pois, de certo, é demasiado abstrato presumir que apenas a legislação tenha afetado de modo direto a visão acerca das mulheres registradas nos afrescos. As mudanças ocorridas no seio de cada grupo cultural são muito específicas e não se instituem de um dia para o outro. Elas são fruto de arranjos que já estavam em curso antes mesmo da instauração do Império, mas que podem ter sido reforçadas com o novo regime governamental e legislativo. Nesse sentido, as leis matrimoniais não são a peça de destaque dessa dissertação, mas reconhece-se a sua importância no cenário social romano e na vida das mulheres do período.

3.1 Educação feminina e a participação nos negócios

As perspectivas mais tradicionais traziam a informação de que a educação formal na Roma Antiga, no geral, era privilégio dos homens da aristocracia. Nessa linha, atestava-se que desde cedo o pai conduzia os ensinamentos aos filhos, que deveriam demonstrar níveis de aptidão satisfatórios em leitura, literatura e treinamento militar. Quando mais velhos, os estudantes passavam a frequentar escolas ou aprendiam pelas mãos de professores

especializados que auxiliavam a aprimorar esses conhecimentos (ALDRETE, 2004, p. 62-64; BARBOSA, 2020, p. 241-242).

De acordo com Gregory Aldrete (2004, p. 56), com relação às moças da aristocracia, a supervisão educacional era feita pelas mães. Contudo, para o autor, a educação para elas estava mais voltada ao aprendizado de etiqueta e de funções relacionadas ao cuidado do lar e dos filhos. Em termos de leitura, escrita, literatura, entre outras disciplinas que se mostrassem pertinentes, o ensino ficava a critério de cada família, podendo as mulheres receber ou não esse conhecimento.

Em contrapartida, os estudos de Emily Hemelrijk (2016, p. 897) e Sarah Pomeroy (1999, p. 193) atestam que, entre as altas classes, era apreciada a moça que recebia uma boa educação, a fim de que pudesse participar da vida pública e social sem passar por constrangimentos. Além da garantia de um ambiente propício à aprendizagem, com tutores especializados disponíveis a elas, as aristocratas não necessitavam sair de suas casas para exercer trabalhos remunerados, de modo que podiam desfrutar de tempo livre para se dedicar à aprendizagem.

Porém, Hemelrijk (2016, p. 897) atesta que existem visões que reforçam a ideia de que as moças com níveis educacionais encarados como acima do normal para o seu grupo, ou até mesmo com conhecimentos elevados nos ramos da pintura e da música, poderiam ser vistas com maus olhos, uma vez que se acreditava que a inteligência exacerbada levava as mulheres a comportamentos impróprios para o seu gênero. Ademais, a educação é considerada um elemento de diferenciação social, pois ela fornece aos indivíduos não apenas melhores postos de trabalho e condições salariais, como também propicia a ocupação de posições de destaque no ambiente no qual se inserem. No caso das mulheres, é sabido que um maior nível educacional facilita a sua colocação em posições de proeminência e liderança, de modo que seria interessante para aqueles que prezavam pela manutenção da ordem patriarcal barrar o acesso delas a determinados conhecimentos (BARBOSA, 2020, p. 241). Ou seja, educação demais levava à reflexão, à busca da autonomia, em um ambiente no qual, em certos casos, se queria eram mulheres submissas.

Em um ambiente no qual a historiografia se encontra amparada nas bases epistemológicas feministas e de gênero, assim como se considerarmos a amplitude que os estudos sobre as mulheres romanas ganharam nos últimos anos, não cabe mais pensar a educação feminina como algo restrito e pouco usual no mundo antigo. Elementos da cultura material, como aqueles encontrados em Pompeia, vêm sendo utilizados para realizar um contraponto à essa perspectiva, ao trazerem importantes registros que permitem mapear os

possíveis atributos educacionais das mulheres romanas de diferentes estratos sociais. Isso porque, como exposto por Sarah Azevedo (2019, p. 278), no original grego e romano existem poucos textos redigidos por mulheres que chegaram até nós, sendo um dos mais conhecidos os da poetisa Safo, de Lesbos (630-570 a.C.). Desse modo, conhecer as personagens femininas por elas mesmas a partir das fontes escritas, se torna uma tarefa um pouco mais dificultosa, mas que também pode e vem sendo feita nos últimos anos.

Entretanto, as fontes arqueológicas, por sua variedade, permitem conceber a possibilidade de letramento feminino em cenários diversos, a exemplo das pinturas parietais pompeianas, aqui utilizadas como fonte de estudo. Essas não apenas ilustram a erudição feminina entre as classes mais abastadas, como também permitem que visualizemos essa possibilidade em meio às classes plebeias. Mais do que isso, se observados os locais nos quais os afrescos foram encontrados, em certos casos é possível compreender também as funções exercidas pelas mulheres em ambientes que vão além da esfera doméstica, e que ajudam a reforçar o argumento desenvolvido por diversos pesquisadores de que não eram apenas os homens a preencher postos profissionais e de destaque na sociedade romana (BROWN, 1997, p. 12).

A primeira pintura que permite visualizar a possibilidade de alfabetização das mulheres é um medalhão que retrata uma jovem de cabelos curtos e castanhos, adornados com uma rede dourada (imagem 9) (MAIURI, 1953, p. 99; 101; 103). Ela segura em uma das mãos uma tabuinha, enquanto na outra carrega um estile, o qual leva à boca. Segundo Gregory Aldrete (2004, p. 64), ambos os instrumentos eram muito comuns na Roma antiga e funcionavam quase como os nossos cadernos atuais. O autor explica que na superfície da tabuinha, geralmente coberta com cera, sulcavam-se as palavras com o auxílio do *stylus*, a fim de deixar registradas anotações curtas.

Essa pintura pompeiana é uma das mais empregadas nos estudos que tratam sobre a educação das mulheres na antiguidade. Isso se deve, pois durante muito tempo acreditava-se que a moça representada era a poetisa Safo. Tal entendimento da pintura se deu, não apenas por Safo ser uma figura de destaque em meio à literatura clássica, mas também por se tratar de uma mulher que notadamente possuía níveis de alfabetização. Nesse sentido, as concepções historiográficas mais tradicionalistas aferiam que o retrato não poderia ser o de uma mulher comum, posto que elas não teriam tido acesso amplo e aceito à educação. Na verdade, não existe qualquer menção à Safo junto à imagem ou ao local no qual ela foi encontrada, sendo que essa visão vem sendo abandonada na atualidade, de modo que se constroem interpretações renovadas sobre o afresco (FUNARI, 1995, p. 189; SANFELICE, 2011, p. 189). A que

defendemos aqui, em consonância com Pérola Sanfelice (2011) e Pedro Paulo Funari (1995), entende que se trata do retrato de uma jovem da aristocracia, posto que seus adornos, como brincos, anéis e rede dourada no cabelo, são comuns às representações femininas das classes mais abastadas.

Com base em tal perspectiva, aferimos que a pintura retrata uma jovem em um momento de leitura, escrita, ou ainda realizando anotações relacionadas à contabilidade. Isso porque, existem interpretações que defendem que o *stylus*, aliado às placas de cera (que poderiam ser dípticos, trípticos e até polípticos), eram elementos utilizados para escrever notas administrativas, de contabilidade, e até mesmo correspondências (MOTA; PIMENTA; SILVA, 2014, p. 161). Como será exposto adiante, outras pinturas também confirmarão a hipótese de que as tabuinhas e estiletos se tratam de instrumentos também relacionados à administração de negócios e do lar.

Outras duas pinturas (imagens 7 e 8) componentes do acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, também são interessantes de serem observadas por trazerem mulheres lendo. A imagem 8 representa uma moça sentada, com o olhar direcionado para baixo. Apesar de ser uma pintura deteriorada pela ação do tempo, é possível observar que ela toca com os dedos da mão esquerda um objeto apoiado em uma mesa, o qual presume-se ser um pergaminho ou tabuinha. Seu semblante parece indicar concentração na tarefa que executa, compreendida como o ato de ler. Do mesmo modo, a imagem 7 traz uma mulher sentada de costas para o espectador e que segura um pergaminho com as mãos. Ela direciona o seu olhar para o documento, o que indica, assim, a leitura do mesmo.

Ambas as mulheres, a julgar por suas roupas com variadas composições de tecido, parecem pertencer às classes mais altas da sociedade pompeiana. De acordo com Emily Hemelrijk (2016, p. 896), as roupas volumosas, que cobriam todo o corpo das mulheres, eram utilizadas, sobretudo, pelas aristocratas, e auxiliavam no reforço da ideia de modéstia. Isso porque, elas escondiam a silhueta do corpo, assim como limitavam os movimentos, de modo que as mulheres permanecessem menos expressivas. Em contrapartida, aquelas pertencentes às classes menos abastadas usavam roupas mais simples, tanto pela condição financeira, mas também pelo fato de que os modelitos as permitiam trabalhar e vivenciar o cotidiano mais atarefado sem impedimentos. Portanto, as vestes das mulheres representadas nas pinturas, assim como os adornos, também são por nós observados ao longo da análise das fontes, posto que auxiliam a compreender a quais camadas da sociedade as personagens retratadas pertenciam.

Dessa forma, as pinturas 7, 8 e 9, trazem representações de mulheres de elite que possuíam acesso à alfabetização e à educação formal, haja vista que foram representadas com

tabuinhas, estiletes e realizando a leituras. Em contraste com a afirmação de Gregory Aldrete (2004, p. 56) de que era preferível que os níveis de conhecimento das mulheres fossem pouco evidenciados, é possível afirmar que, entre a aristocracia, o recebimento de educação formal parece ter sido difundido e aceito. Caso contrário, as mulheres poderiam não ter sido representadas nas paredes das residências de modo a demonstrar a sua erudição.

Como exposto, a educação é um elemento de diferenciação social e, portanto, era até certo ponto natural pensar que determinadas camadas da sociedade teriam acesso mais limitado ao ensino formal. Todavia, nas paredes de Pompeia, registros de mulheres de variadas classes e que eram alfabetizadas, podem ser visualizados. A começar pela pintura 11, na qual foram retratadas duas jovens que demonstram uma aparência mais simples, posto que não usam adornos, como joias e tiaras, e nem mesmo suas roupas são feitas de composições suntuosas. Assim como o medalhão da pintura 9, a moça retratada à frente do afresco tem em suas mãos uma tabuinha e um estilete, o qual dirige à sua boca. Logo atrás, outra figura feminina, com um adereço vermelho no cabelo, a observa com atenção, como se estivesse lendo o que estava escrito na tabuinha.

A pintura 10 também apoia a hipótese de que as mulheres de diferentes classes recebiam educação formal, e é muito visualizada em pesquisas que visam tratar das figuras femininas de Pompeia. O quadro, alocado no acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, foi encontrado na casa de Terentius Neo (VII, 2, 6), um padeiro de Pompeia, e chama a atenção por também representar uma mulher com estilete e tabuinha em mãos, junto a um homem que segura um pergaminho (MAIURI, 1953, p. 102-103). Esse fato leva a crer que o afresco é um retrato do casal proprietário da padaria, não pertencente a aristocracia, mas sim, à classe de comerciantes local.

Por ser uma das pinturas mais conhecidas do sítio arqueológico pompeiano, diversas interpretações sobre ela foram realizadas, as quais apontam para caminhos diferentes. Como observa Pérola Sanfelice (2011, p. 187-189), em alguns casos afirma-se que a mulher foi inserida na pintura apenas como uma formalidade, sendo o homem a figura de maior importância por estar à frente dos negócios. Esse tipo de interpretação seguia um viés tradicionalista de leitura do mundo romano como estritamente patriarcal, de modo que não fornecia bases para o desenvolvimento de reflexões nas quais as mulheres poderiam gerir os negócios, ou participar da organização destes junto aos demais membros da família. Portanto, sustentam o argumento de que as mulheres deveriam ser conhecidas por suas virtudes e pela boa administração do lar, enquanto os homens trabalhavam para trazer o sustento financeiro (BECKER, 2016, p. 916).

Contudo, Hilary Becker (2016, p. 916) explicita que as mulheres participavam da economia romana e que níveis educacionais eram exigidos para que desempenhassem as funções relativas a esse serviço. Em consonância com essa afirmação, surge uma nova possibilidade para a interpretação da pintura do casal de padeiros, a qual atesta que, devido ao local de achado do afresco ser um estabelecimento comercial, a mulher poderia comandar os negócios ao lado do marido. Se tomarmos como base ainda a afirmação de que o estilete e a tabuinha eram empregados como instrumentos de registro contábil, faz sentido indicar que a mulher não possuía um papel secundário na gerência do estabelecimento, mas sim, demonstra a cooperação entre o casal nesse ramo.

Em concordância com o que expõe Margarita Díaz-Andreu (2019, p. 61-63), é importante ressaltar que a esfera econômica precisa ser analisada sob as perspectivas de gênero, dado que, em especial as fontes arqueológicas, têm revelado as participações das mulheres nesse ambiente. Portanto, estudos nesse sentido vêm sendo desenvolvidos nas últimas décadas, de modo que nos baseamos em diversos deles para a construção da análise das fontes imagéticas utilizadas na dissertação, assim como apresentamos as principais ideias defendidas por alguns dos historiadores que trabalham com a temática.

Outra fonte que nos permite perceber a existência de letramento entre mulheres no mundo romano, sobretudo das populares, são os grafites sulcados nas paredes de Pompeia. Realizados nas ruas, casas e estabelecimentos da cidade, esses registros epigráficos auxiliam a traçar um conhecimento mais amplo sobre o cotidiano, opiniões pessoais e sentimentos das mulheres, posto que, em diversos casos, são assinados por elas, ou trazem informações que permitem relacioná-los a figuras femininas. Dentre inúmeras pesquisas que tratam dos grafites de Pompeia, destaco aqui duas produções nacionais que analisam materiais com assinatura feminina e que foram de importância para o início das pesquisas nessa área no Brasil. São os trabalhos de Pedro Paulo Funari (1995) e Lourdes Conde Feitosa (2005). Funari resalta as fontes romanas produzidas pelas próprias mulheres, a fim de indicar as possibilidades de materiais que podem ser utilizados para a construção de um saber sobre as figuras femininas romanas. Enquanto isso, Feitosa realiza uma interpretação dos grafites de cunho amoroso sulcados por elas nas paredes pompeianas, o que fornece uma dimensão dos sentimentos e das vivências dessas mulheres. Ambas as pesquisas tiveram grande peso quando foram publicadas, haja vista o ainda prematuro desenvolvimento dos estudos sobre as mulheres romanas ao final da década de 1990 e início dos anos 2000 no Brasil. Assim, elas abriram espaço para que outros trabalhos fossem desenvolvidos nessa temática, fazendo com que hoje tenhamos um campo consolidado sobre os estudos das mulheres romanas a partir do emprego de fontes materiais.

Ao seguir a linha de que as romanas se inseriam no mercado de trabalho, Hilary Becker (2016, p. 916; 924) e Emily Hemelrijk (2016, p. 896) apresentam em suas pesquisas voltadas à participação feminina na economia romana, situações nas quais elas atuam no comércio e na gestão dos negócios. Sobretudo no espaço urbano, as autoras afirmam que mulheres das mais diversas classes, livres, libertas ou escravizadas, parecem ter desempenhado tarefas ligadas à supervisão de lojas, à administração, à compra de materiais, entre outras funções de liderança.

Uma das pinturas apresentadas por Becker para confirmar essa tese é a encontrada na casa de Marcus Vecilius Verecundus (IX, 7, 6-7) (imagem 39), um *vestiarius*, profissional especializado em fabricar e vender roupas e demais itens de vestimenta. A imagem, apesar de apresentada em preto e branco, mostra uma mulher anônima, talvez funcionária contratada ou membro da família de Verecundus, trabalhando em uma loja. Ela está em destaque, no centro da composição, e segura com as mãos um par de sapatos, sendo que outros modelos podem ser vistos na mesa a sua frente, como se ela realizasse uma exposição das opções para o cliente. Este se encontra sentado em um banco no canto direito da imagem. Roupas e calçados estão nas prateleiras que preenchem o fundo do afresco (BECKER, 2016, p. 917).

Sarah Pomeroy (1999, p. 223) observa que muitas mulheres das classes mais baixas, ao trabalharem no ramo têxtil, além de produzir e vender os produtos, eram também empregadas em lavanderias. Uma pintura encontrada na lavanderia de Veranius Hypsaeus (VI, 2, 31) (imagem 6), traz a representação de pessoas nesse ambiente. Podemos atestar no afresco a presença de um homem no centro da composição, assim como de duas mulheres, identificadas por seus penteados e vestes que cobrem o corpo até os tornozelos. Todas as personagens seguram roupas e parecem trabalhar no local, pois na pintura há a representação de diversos varais com roupas penduradas acima das cabeças das pessoas, o que indica, assim, a retratação de um dos espaços da lavanderia. Assim, mais uma vez vemos os afrescos pompeianos indicando a participação feminina no trabalho realizado fora do ambiente doméstico.

Por meio de ambas as pinturas, é possível observar que a indústria têxtil e suas ramificações eram peça importante da economia pompeiana, assim como oferecia às mulheres serviços variados, que envolviam a fabricação, a venda e a manutenção dos produtos (BECKER, 2016, p. 919). Sobretudo na Itália romana, o ramo têxtil era muito valorizado e praticado por mulheres (GLEBA, 2016, p. 844; 849).

Entretanto, Sarah Pomeroy (1999, p. 222) e Margarita Gleba (2016, p. 844; 849) explicitam que entre as mulheres da elite, a fiação e a tecelagem não eram ofício e, portanto, não estavam relacionadas à garantia do sustento familiar. Na verdade, essas mulheres

aprendiam a fiar e a tecer desde muito cedo, posto que eram atividades admiradas dentro da sociedade romana, além do fato de que o aprendizado poderia ocorrer de modo informal, orientado por um familiar, dentro da própria casa. Ademais, eram formas de demonstrar a virtude feminina, algo incentivado por Augusto durante o Império. Em contrapartida, entre as menos abastadas era comum que utilizassem esse conhecimento como forma de aumentar os rendimentos da família por meio de trabalhos externos, como é possível atestar no caso da pintura da lavanderia e da loja de roupas e calçados. Isso nos leva a afirmar que, apesar de cada setor da sociedade utilizar tal conhecimento de um modo específico, a produção de tecidos e o trabalho vinculado a esse ramo rompiam algumas das barreiras sociais entre as romanas e as unia em um ofício em comum (HEMELRIJK, 2016, p. 896; DUPRAT, 2017, p. 120).

Em Pompeia, um exemplo que atesta a participação das mulheres aristocratas no ramo têxtil e ainda nos traz a dimensão de sua inserção no espaço público e na gestão dos negócios é a figura da benfeitora Eumáquia. Condecorada como patrona da indústria têxtil em Pompeia, Eumáquia viveu no século I d.C., sendo membro de uma abastada família cultivadora de vinhedos e produtora de cerâmicas, que mais tarde investiu no ramo têxtil e nele se destacou. Como prova de sua existência, a erupção do Vesúvio nos deixou o prédio da corporação de ofício dos trabalhadores têxteis de Pompeia, construído pela benfeitora, e que apresenta uma inscrição e uma estátua realizadas em sua honra logo na entrada (imagem 41) (FEITOSA, 2010, p. 262-263).

Nesse sentido, assim como a moça com estilete e tabuinha da padaria de Terentius Neo, Eumáquia também administrava os negócios da família e tinha papel importante na economia pompeiana ao impulsionar a indústria têxtil, sendo reconhecida como benfeitora. Ademais, esse caso ressalta a afirmação de Becker (2016, p. 924) de que as mulheres, sobretudo as da elite, poderiam atuar de forma a favorecer algum setor em particular, o que lhe garantia expressiva exposição pública e honras.

O comércio de *garum* era outro elemento importante para a economia pompeiana, e a participação feminina neste ramo nos é apresentada por Piotr Berdowski (2008). De acordo com o autor, foram encontradas na cidade vesuviana evidências de mulheres envolvidas na produção e comercialização do *garum*. O autor chegou a essa conclusão ao analisar ânforas e demais recipientes de armazenamento dos molhos de peixe do sítio arqueológico, e por meio das inscrições contidas nesses objetos chegou à conclusão de que, em Pompeia, existiram escravizadas, libertas e mulheres nascidas livres envolvidas na produção e comércio de *garum* (BERDOWSKI, 2008, p. 253; 256).

Assim, apesar de as convenções sociais e a própria lei – que não garantia às mulheres os mesmos direitos legais e políticos que os homens desfrutavam - tentarem barrar o acesso das mulheres a certas possibilidades, vemos que trabalhos externos, de liderança e que envolviam a tomada de decisões, não eram algo fora da realidade para as romanas. Em meio às tramas cotidianas, elas manipulavam as normas tradicionais e ocupavam as ruas de Pompeia. Desse modo, os registros iconográficos pompeianos, assim como os múltiplos estudos que vêm se desenvolvendo na atualidade, permitem conceber que diversas dessas mulheres possuíam papel atuante na sociedade e ajudavam a impulsionar a economia e o comércio local (BERDOWSKI, 2008, p. 266; HEMELRIJK, 2016, p. 896).

Todavia, como explicitado acima, grande parte dos trabalhos femininos estavam voltados ao cuidado e à indústria doméstica, onde atuavam como enfermeiras, parteiras, cozinheiras, arrumadeiras, damas de companhia e cabeleireiras (*ornatrix*), sendo esta última uma das profissões mais comuns para as mulheres (ALDRETE, 2004, p. 58). De acordo com Hilary Becker (2016, p. 916), isso pode ser atestado pela quantidade de inscrições encontradas no território romano, e que falam sobre as mulheres cabeleireiras. A autora atesta que esse tipo de trabalho era desempenhado tanto por escravizadas, como por profissionais contratadas pela dona da casa, as quais atuavam também como estilistas, camareiras e massagistas.

A imagem 13 é um desenho que reconstitui uma pintura encontrada na residência conhecida como Casa das Vestais (VI, 1, 7), em Pompeia. Apesar do nome dado ao local, escolhido pelos arqueólogos que o encontraram pela primeira vez no século XVIII, este nada tem a ver com as sacerdotisas que se dedicavam ao culto da deusa Vesta, em Roma (BEARD, 2016, p. 53). Na pintura, visualizamos duas mulheres que manipulam o cabelo e as vestimentas de uma moça que se encontra sentada. Do mesmo modo, a mulher representada à esquerda do quadro, com a mão sob o queixo, parece também ser atendida por uma mulher que está logo atrás, em pé. A suntuosidade da decoração do local, bem como o fato de essas mulheres estarem sendo servidas pelas demais figuras femininas, nos leva a crer que se trata de uma representação de personagens da elite acompanhadas de suas camareiras, em preparo para o início do seu dia, ou até mesmo para um evento especial.

A imagem 14 também traz a cena de uma toailete feminina, marcada pela presença de quatro mulheres, e foi encontrada na cidade vizinha a Pompeia, Herculano. Cabe realizar um parêntese, pois, apesar de o foco de nossa pesquisa ser a cidade de Pompeia, a mobilização de fontes de outra natureza, como a textual, ou ainda de outras localidades, se fizeram necessárias para o reforço do argumento sustentado de que as mulheres possuíam espaços de protagonismo na antiguidade. Portanto, três pinturas provenientes de Herculano foram utilizadas, haja vista a

similaridade com temas encontrados nos afrescos pompeianos, se tomarmos como base a informação de que as cidades eram vizinhas e, portanto, poderiam compartilhar um arcabouço cultural.

Nos voltando ao afresco 14, do lado esquerdo da imagem visualizamos duas moças, uma delas sentada com o tronco desnudo, enquanto a outra se apoia no queixo e observa a cena a sua frente. Nela, uma terceira personagens tem seus cabelos arrumados por uma camareira. A não ser por essa última figura, as três mulheres se encontram vestidas com roupas suntuosas, coloridas e compostas de várias camadas de tecido, assim como portam diversos adornos. As vestes da camareira, apesar de mais simples, possuem um certo refinamento, mas, ainda assim, a marcação da diferença de *status* foi evidenciada pelo pintor.

No afresco da Vila dos Mistérios, analisado com maior detalhamento adiante, há também a representação de uma cena de toalete (imagem 36). A pintura ilustra uma moça sentada, que tem os cabelos soltos sendo arrumados por uma mulher em pé. Apesar de a composição fazer parte do afresco que ilustra um ritual de iniciação aos mistérios dionisíacos, ela demonstra a preocupação com a estética que as romanas possuíam, assim como retrata o desempenho feminino na profissão de camareira. Tatiane Reis (2003, p. 192-193) interpreta a cena como dotada de certa sensualidade, haja vista a gestualidade da personagem sentada, que está relaxada, com os braços para cima, e tem seu corpo em posição de torção. Ademais, a figura que segura um espelho se trata de um Cupido, o que pode indicar que a mulher se preparava para um momento de cortejo.

A pintura 12, ainda, traz o retrato de uma moça que se encontra sentada em um banco, com o tronco desnudo. Ela pega uma mecha de cabelo com a mão esquerda, enquanto com a direita segura um espelho apontado para o seu rosto. Assim, visualiza-se o registro de um momento de cuidado, no qual a moça se preocupa com a sua estética ao se observar enquanto arruma o cabelo.

Importante ressaltar que em todos os casos nos quais visualizamos camareiras nas pinturas, elas se encontram preparando os cabelos de suas patroas/clientes. Por isso, é possível afirmar que, de fato, a profissão de cabeleireira era muito comum entre as mulheres e esteve representada diversas vezes na iconografia de Pompeia. Ademais, atesta-se, a partir dos afrescos analisados, que a preocupação com a beleza era algo corriqueiro entre os romanos, sobretudo entre os aristocráticos, que dispndiam de maior quantidade de dinheiro e tempo para investir em profissionais e produtos. Emily Hemelrijk (2016, p. 898) explicita que todo esse cuidado não ocorria apenas em dias de eventos, mas também em dias comuns, e contava com profissionais especializados.

Outro ponto interessante de se frisar é que, em todos os casos, são sempre mulheres servindo como camareiras para mulheres. Não foram observados homens sendo preparados por mulheres, mulheres sendo preparadas por homens, ou homens sendo preparados por homens. Talvez isso ocorresse, pois a função denotava a entrada em um ambiente mais íntimo da vida da pessoa que contratava os serviços, de modo que era sempre necessário a companhia do mesmo gênero, a fim de não afetar a moral e os bons costumes. Ademais, como explicitado anteriormente e também visualizado nas pinturas, funções relacionadas ao cuidado e à beleza, no geral, eram designadas às mulheres.

Não se sabe a qual camada da sociedade romana as camareiras e cabeleireiras ocupavam. Nas pinturas analisadas, em todos os casos elas se diferenciam das demais, tanto pela tarefa que executam, quando pela simplicidade de suas vestes e adornamentos. No entanto, sabe-se que essas mulheres poderiam ser profissionais livres, contratadas para executar esse tipo de serviço em ocasiões especiais ou cotidianamente, ou ainda escravizadas que serviam às suas senhoras. O interessante, porém, é a demonstração de que essas mulheres estavam em constante interação com componentes de outras classes sociais, o que gerava uma ampliação de sua rede de sociabilidades (BECKER, 2016, p. 196; HEMELRIJK, 2016, p. 898). Todavia, as pinturas sempre mostram a *domina* como figura dominante, ao ser servida e contar com posturas, gestualidades e vestimentas que denotam o *status* superior que possuía com relação às trabalhadoras (REIS, 2003, p. 192).

A dedicação das mulheres à música também foi retratada nas pinturas pompeianas. Sendo que, de acordo com as representações observadas, temos aquelas que mantinham a prática musical como profissão, enquanto de outro, aprendiam a tocar algum instrumento visando o gosto pessoal ou o aprimoramento educacional. Hilary Becker (2016, p. 916) explicita que, no geral, as profissionais da música parecem ter sido pertencentes às classes mais baixas. Em contrapartida, entre as abastadas parece ter sido preferível que tivessem a música como *hobby* e não como profissão. Nessa linha, Michel Mendes (2010, p. 39; 42) afirma que, para os grupos mais moralistas, a dedicação à profissão musical era repreensível.

Mirella Simone (2020, p. 397) expõe que as mulheres participavam das atividades musicais sobretudo por meio da poesia, posto que era uma arte enaltecida em diversas situações do cotidiano romano, como celebrações sociais e reuniões particulares, como será demonstrado adiante. Em Pompeia foram encontradas pinturas com a ilustração de mulheres musicistas em situações diversas, o que nos leva a crer que a aprendizagem musical estava difundida entre as romanas, e o que estigma relacionado à prática dessa atividade estava restrito a alguns círculos e funções profissionais, podendo as mulheres serem livres para executá-la.

No primeiro caso (Imagem 3), temos uma cena na qual uma mulher e um homem são representados tocando lira, como se estivessem se preparando para uma apresentação. Essas informações podem ser visualizadas graças a um desenho realizado no século XIX por Nicola La Volpe, posto que a pintura original, preservada no local de achado, se encontra em avançado estado de deterioração. Algumas interpretações determinam que na pintura estão ilustrados Corinna, de Tânagra, e Píndaro, de Tebas, ambos poetas de expressividade no mundo antigo e que viveram entre os séculos VI e V a.C. Segundo as narrativas mais conhecidas sobre essas personagens, ambos teriam participado de um duelo, vencido por Corinna, o qual estaria representado na pintura encontrada em Pompeia (SIMONE, 2020, p. 401).

No segundo caso (imagem 5), mais uma vez visualizamos o retrato de um casal. O jovem a esquerda veste uma máscara, enquanto a moça segura uma lira em uma das mãos. Ambos possuem os cabelos adornados com coroas de folhas, caracterização que pode indicar, assim como no primeiro caso, a preparação para uma apresentação musical. Neste afresco em específico pode se tratar, inclusive, de uma apresentação teatral, posto que o jovem veste uma máscara, elemento utilizado nesse tipo de ato.

A pintura 4, hoje parte do acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, traz uma dimensão um pouco diferente das mulheres musicistas. Ao contrário das pinturas anteriores, que parecem retratar pessoas em preparação para apresentações, neste caso vemos a representação do que parece ser uma reunião particular. As quatro mulheres presentes no afresco estão em um ambiente decorado e, a julgar por suas vestes e adornos, são membros da aristocracia. A figura central da cena é a moça que se encontra sentada em um divã e segura com a mão esquerda uma lira, enquanto toca com a direita uma cítara apoiada no móvel. Todas as outras mulheres direcionam o olhar para a musicista e apresentam expressões que denotam atenção e curiosidade, como se participassem de uma espécie de apresentação ou aula.

Desse modo, é possível que as mulheres, em especial das elites, recebessem algum nível de educação musical, algo apreciado para o refinamento cultural. Entretanto, Becker (2016) pode estar correta ao afirmar que se dedicar à profissão de forma pública pode não ter sido algo bem aceito entre essa classe, de modo que as mulheres deveriam expressar suas aptidões em espaços reservados, como o registrado no afresco 4. Esse debate é bem desenvolvido por Fabio Vergara Cerqueira (2007), que discute acerca da imagem dos músicos e da música na antiguidade greco-romana. Segundo o autor, apesar de a música e a educação musical serem apreciados como forma de receber refinamento moral e social, dedicar-se à profissão de músico e buscar remuneração por ela era uma prática execrável. O autor explicita

que, entre os mais moralistas, o trabalho manual era tido como impróprio aos cidadãos, que deveriam priorizar o ócio e a reflexão (CERQUEIRA, 2007, p. 71-72).

Na mesma linha, Michel Mendes (2010, p. 27) explicita que, apesar de a profissão de músico não ser algo visado pelos cidadãos romanos das mais altas classes, a apresentação em reuniões particulares, os chamados simpósios, era válida. Essas reuniões, no geral, envolviam banquetes, recitações poéticas e apresentações artísticas, sendo muito retratadas na iconografia pompeiana, inclusive com a participação de mulheres (HAGEL; LYNCH, 2015, p. 403).

As imagens 16, 17, 19, 20, 21 e 40, registram a participação feminina nos simpósios. A não ser pela imagem 19, em todos os outros casos essas personagens parecem ter sido retratadas como serviçais, ou ainda formam casais com indivíduos do sexo oposto. Nesses afrescos, as mulheres se encontram com postura direcionada aos seus companheiros, estendidas sobre o seu colo ou sentadas e deitadas em leitos. Ademais, na maioria das pinturas elas estão com o busto desnudo e adornadas com joias e coroas que dão requinte às suas figuras.

Muitos pesquisadores encaram os simpósios como eventos destinados ao público masculino. Nesse sentido, quando as mulheres são visualizadas nesses espaços e interagem com um universo que, a princípio, pareceria não lhes pertencer, ganham algumas taxações. A mais comum é coloca-las no papel de *hetairai*, as quais eram tidas como serviçais, musicistas e dançarinas, em muitos casos escravizadas ou pertencentes às classes mais baixas, que garantiam o entretenimento dos simpósios e, ainda, o prazer dos homens que os frequentavam (FUNARI; REGIS, 2004, p. 02; GRILLO, 2016, p. 22; SIMONE, 2020, p. 398).

Como atesta José Geraldo Grillo (2016, p. 16; 22), a tentativa de encarar as mulheres simposiastas de forma negativa, foi embasada nas fontes literárias escritas por homens, os quais, muitas vezes, possuíam pensamentos conservadores. Por um lado, existem autores que defendem que as *hetairai* não são prostitutas, mas sim, mulheres livres, educadas e cultas, que forneciam momentos de divertimento, diálogo e prazer para os participantes dos simpósios, tendo uma vida mais emancipada se comparada a das demais romanas. Em contrapartida, e por influência dos movimentos feministas, existem pesquisadores que denunciam a exploração feminina e o reforço da dominação masculina presentes nesses ambientes e nas narrativas que tratam sobre eles (FUNARI; REGIS, 2004, p. 02).

Nesse sentido, as explicações sobre o papel dessas personagens nesse tipo de evento variam e, na contemporaneidade, vêm sendo revisitadas. Para Pedro Paulo Funari e Maria Fernanda Regis (2004, p. 03), a ideia de que as *hetairai* frequentavam os simpósios pois a sua intelectualidade atraía os homens, parece demasiado anacrônica. Do mesmo modo, encará-las

apenas como objeto a serviço do prazer masculino, é reduzir o seu papel nesses eventos e as interações sociais que neles transcorriam.

Portanto, apesar de parecer existir um padrão para a representação das mulheres nos simpósios como cortesãs, atestado pelas pinturas 15, 16, 17, 20, 21 e 40, não é possível afirmar que tais parâmetros são fixos ou que estejam de todo corretos. Mesmo que esse papel seja atestado, isso não deve pressupor sua inferioridade, pois as mulheres poderiam participar dos simpósios em pé de igualdade com os homens (GRILLO, 2016, p. 21). Nas pinturas analisadas, as mulheres parecem se divertir, algo que não denota o relacionamento forçado e demonstra a sua participação ativa durante o evento. Elas se deitam sobre as almofadas e sofás, bebem, comem, interagem com os membros presentes e, inclusive, parecem se embriagar (imagem 40), o que sugere um comportamento até mesmo transgressor às normas matronais. Mesmo quando aparecem como servas, caso das pinturas 15, 16, 20 e 21, a sua expressão não aparenta que algo corria de forma não usual ao que era esperado para aquele tipo de evento.

Na pintura 22, ainda, vemos uma outra dimensão da participação feminina nos simpósios, a qual se distancia da ideia da inclusão dessas personagens apenas como *hetairai*. Nesta, as personagens interagem em um banquete de forma um pouco mais reservada, a não ser pela figura embriagada sendo carregada no canto direito inferior. No afresco em questão, é possível visualizar a presença de homens, mulheres, serviçais e, inclusive, de crianças. Desse modo, presume-se ser uma reunião familiar ou entre amigos, um banquete oferecido por algum nobre a seus convidados, haja vista que a pintura também foi encontrada em um *triclinium*. As mulheres parecem empreender diálogos com as demais figuras retratadas, de modo que se atesta o destaque de sua presença nesse ambiente de sociabilidades.

Destarte, a partir de estudos atuais encara-se que as próprias mulheres poderiam ir em busca de divertimento nos espaços dos simpósios, fato constatado nas representações da cerâmica grega analisadas por Funari, Regis (2004) e Grillo (2016), nas quais aparecem simpósios onde apenas mulheres participam. Nesses espaços, elas conversam, jogam e tocam instrumentos, sendo que esse tipo de representação também foi encontrado no sítio arqueológico de Pompeia.

Esse é o caso da pintura 18, e pode ser também o caso da pintura 4, analisada anteriormente. No afresco, encontrado na *Fullonica*, ou lavanderia, de Sestius Venustus (I, 3, 15-18) (mesmo local de achado da pintura 17), observa-se a presença de oito mulheres envolvidas em um evento, no qual tocam alguns instrumentos de sopro e percussão. Elas parecem se divertir por meio da execução de canções e do consumo de bebidas, atestado pela quantidade de recipientes de vidro encontrados sob uma mesa à direita da imagem. As seis

mulheres em primeiro plano na imagem, a julgar pelas vestes elaboradas, são membros da aristocracia. Entretanto, no fundo esquerdo da cena, duas outras figuras femininas são visualizadas, escondidas atrás de um tecido. Por suas vestes mais simples e iguais, acreditamos se tratar de serviçais do evento.

A pintura 18 chama a atenção por se tratar de uma representação de evento social no qual apenas mulheres participam, algo que destoa das demais composições pictóricas que ilustram simpósios encontradas em Pompeia. De acordo com José Geraldo Grillo (2016, p. 16), durante muito tempo afirmou-se que as cenas de simpósio com presença apenas feminina, eram fruto da imaginação, posto que esse não era um espaço destinado às mulheres. Entretanto, em consonância com esse autor, defendemos que os simpósios femininos aconteciam e eram um espaço de divertimento e interação social para as mulheres.

Mirella Simone (2020, p. 399) explicita que essas reuniões poderiam estar relacionadas a comemorações familiares, como casamentos e aniversários. Nesse sentido, a reunião feminina demonstrada na pintura traz a dimensão das redes de sociabilidade das mulheres na Roma Antiga que, longe de ter sido restrita, poderia, inclusive, envolver encontros destinados ao divertimento e ao desenvolvimento de relações sociais. Esse argumento foi atestado por Funari (1995, p. 187) ao apresentar uma carta convite encontrada em Vindolanda, escrita por Cláudia Severa a Sulpícia Lepidina:

*“Cl. Seuera Lepidinae suae salutem
iii idus Septembres, soror, ad diem sollemnem natalem meum rogo libenter facias ut
uenias ad nos iucundioem mihi diem interuentu tuo factura si uenias
Cerialeum tuum saluta. Aelius meus te et filios salutat.
Sperabo te, soror.
Vale, soror, anima mea, ita
ualeam, karissima et haue
Sulpiciae Lepidinae
Flauii Cerialis
A Seuera”*

"Cláudia Severa para Lepidina, saudações
Convido-te a vir à comemoração do meu aniversário, no dia 11 de setembro, o que
tornará o dia mais agradável, com a tua presença.
Saudações a teu Cerialis. O meu Elio saúda-te e teus filhos.
Espero-te, irmã.
Saudações, irmã, caríssima.
espero estar bem e saudações.
Sulpícia Lepidina
esposa de Flávio Cerialis
de Severa."

(FUNARI, 1995, p. 186-187)

No mesmo texto, Funari (1995, p. 184-185) nos apresenta um grafito de autoria feminina, que indica que a escritora era flautista:

"<H>omnes nego deos. Vinca(t), uinca(t) pantorgana Tal (?)
Cit(h)ar(o)edus cantat Apol(l)o. Tibicina nempe ego.
Came(l)o (p)ardus (h)abet cor ut Achille(s) ob clar<r>ita(tem?).
Sum rabid(a). Ia(m) Vulcanus e(m) medicina est."
(CIL IV, 8873).

"Nego todos os Deuses. Vença, vença. Pantorgana Tal
Canta Apolo com a cítara. Eu sou uma flautista.
Que seja como a girafa como Aquiles, pela claridade.
Estou com raiva. Ora, a solução é Vulcano".

Para o historiador, a negação aos deuses no início do grafito indica a ira da mulher com relação às normas sociais impostas para o seu gênero. Nesse sentido, ela nega os deuses como forma de transgressão social, e admite o seu papel de musicista em meio a uma sociedade na qual tal profissão poderia não ser bem vista em alguns contextos. Cabe dizer que o uso de fontes literárias se deu como forma de fortificar os argumentos, assim como demonstrar variadas dimensões sobre determinados assuntos. Isso porque, entendemos que o trabalho do historiador deve sempre visar estabelecer diálogo com perspectivas e fontes diversas.

O local onde foram encontrados os afrescos também pode indicar o quanto era aceita a participação feminina nos simpósios e a sua profissão como musicistas. Não temos dados concretos acerca do local proveniência de todas as pinturas, todavia, em quatro dos casos observados (pinturas 19, 20, 21 e 40) os afrescos foram retirados do *triclinium* de residências pompeianas. Esse cômodo da casa era destinado à realização de refeições, onde não apenas a família, mas também convidados, transitavam e observavam os afrescos que serviam como decoração para o ambiente. De fato, as representações de simpósios caíam bem para a função do espaço, entretanto, exibiam a uma variedade de pessoas um comportamento feminino que, para as concepções mais tradicionalistas, seria desviante. Ou seja, pode ser que o envolvimento das mulheres em tais eventos fosse mais corriqueiro do que se supunha.

Mirella Simone (2020, p. 401; 408), Stefan Hagel e Tosca Lynch (2015, p. 409) atestam que, durante o reinado de Augusto, e a partir de influências helênicas na cultura romana, a música foi introduzida como disciplina importante para a consolidação da boa educação. Desse modo, o embasamento em tais autores, assim como a análise das pinturas que retratam musicistas, nos auxiliam a sustentar o argumento de que as mulheres na Roma Antiga frequentavam ambientes escolares ou até mesmo recebiam educação formal no espaço de suas casas, de modo que não estavam excluídas da esfera educacional.

Ainda com relação às mulheres envolvidas no campo artístico, as imagens 1 e 2 trazem personagens que se dedicam à realização de pinturas. No caso da pintura 2, visualiza-se duas mulheres sentadas em um banco defronte a um cavalete de pintura, com uma tela preenchida pela representação de uma figura humana. A mulher à esquerda do afresco está a realizar a pintura, pois conta com um pincel e um suporte para tintas nas mãos, enquanto a outra personagem do quadro a observa com atenção.

Do mesmo modo, a pintura 1, localizada no *cubiculum*, ao lado do jardim da Casa do Cirurgião (V, 1, 10), representa também uma mulher pintora acompanhada de mais duas mulheres, que observam o trabalho da artista com curiosidade. Em ambos os casos, percebe-se que as mulheres das cenas pertencem a estratos sociais mais altos, tendo em vista que se encontram em cômodos com suntuosa decoração. Ademais, suas vestes, compostas de muitos tecidos e complementadas com adornos como tiaras, brincos e braceletes, revelam um maior poderio financeiro. Isso leva a crer que, possivelmente, as mulheres dessa classe recebiam algum nível de educação formal atrelado às artes e, porque não, às demais áreas do conhecimento. Ainda, o fato de serem observadas por outras mulheres nos dois casos, pode indicar que estejam ensinando a elas técnicas de pintura.

3.2 As atuações femininas no campo religioso

Voltando-nos ao caso da pintura 1, mais uma vez ela traz pontos interessantes de serem observados no que se refere às práticas e atuações femininas na sociedade romana. Como atestado, o foco principal da cena está na mulher sentada em uma banquetta no centro do afresco. Ela veste uma túnica de cor lilás e se dedica, a julgar pela caixa de tinta ao seu lado e ao pincel em sua mão, a pintar uma tela. Para tanto, utiliza como modelo a estátua do deus Priapo, colocada logo a sua frente, acompanhada de um cupido logo abaixo.

Priapo é uma deidade não relacionada à religião oficial romana (*Religio*), mas sim, aos cultos de mistérios, originários do contato com a Grécia e o Oriente por volta do século III a.C. (PARRA, 2010). Pierre Grimal (1979, p. 453-454) afirma que Priapo, filho de Dioniso e Afrodite, é uma deidade oriunda da cidade de Lâmpsaco, na atual Turquia, e tem como característica o seu caráter itifálico. Segundo o autor, Hera, ao temer que Priapo nascesse com a beleza da mãe e o poder do pai, amaldiçoou o bebê, ainda no ventre, com um falo desproporcional. Abandonado pela mãe, temerosa das represálias que o filho sofreria, Priapo foi criado por pastores, de modo que possui origem humilde e seu culto se associa, no geral, às pessoas das classes mais baixas. Ademais, seus atributos físicos acabaram por relacioná-lo aos

cultos de proteção à natureza e à fertilidade, além de servir como uma espécie de amuleto contra o mau olhado e a inveja (SANFELICE, 2016, p. 179).

Esse último uso da figura de Priapo pode ser visualizado na Casa dos Vetti, em Pompeia (VI, 15, 1) (imagem 44). Repleta de pinturas com predominância do quarto estilo, a residência que pertencia a uma abastada família de comerciantes libertos, tem uma pintura do deus itifálico colocada logo em sua entrada. Além da ênfase no falo, que se encontra apoiado em uma balança, há ainda uma bolsa de moedas e uma cesta de frutas na pintura. Assim, os transeuntes que se aventurassem a bisbilhotar com o olhar o interior do edifício, se deparariam com a figura de Priapo, que inibia do lar as energias dos mal intencionados e ainda demonstrava o ensejo de prosperidade por parte de seus habitantes (GARRAFFONI; SANFELICE, 2011, p. 215; SANFELICE, 2016, p. 181-183).

Muitas das referências a Priapo na literatura antiga são encontradas na Priapeia, um conjunto de poemas gregos e latinos, em sua maioria anônimos e com teor jocoso, que, como o nome sugere, tem quase sempre como figura principal o deus itifálico. A tradução para o português dos poemas da Priapeia pode ser encontrada no livro “Falo no Jardim: Priapeia grega, Priapeia latina”, publicado em 2006 por João Angelo Oliva Neto, fruto de sua tese de doutorado. De acordo com Paulo Martins (p. 331), o trabalho de Oliva Neto demonstra a presença de Priapo na vida cotidiana dos gregos e romanos antigos, posto que, além da tradução dos textos, muitos deles encontrados em estátuas do deus colocadas em jardins, Oliva Neto traz imagens com representações visuais antigas de Priapo. Pompeia se insere nesse contexto, haja vista que no sítio arqueológico podem ser visualizadas pinturas de Priapo, como supracitado, bem como esculturas, lucernas, campainhas, entre outros artefatos com representações fálicas.

Como exposto, é comum que se atribua os cultos a Priapo às pessoas menos abastadas. Mais do que isso, Pérola Sanfelice (2016, p. 197-199), afirma que, no geral, a devoção ao deus foi relacionada às mulheres das classes mais baixas, ou àquelas tidas como prostitutas e feiticeiras. Todavia, a historiadora, em diálogo com Oliva Neto, deixa claro que:

O culto sacro e profano de que Priapo foi objeto em Roma abrangeu todas as ordens sociais e foi preponderantemente privado. Entretanto, divindade humilde que era, foi religiosamente muito cultuado entre as ordens sociais mais baixas (pequenos agricultores e comerciantes) como patrono da fecundidade das hortas, pomares e, no âmbito da casa, patrono até do matrimônio. (...) Nos estratos elevados, Priapo, relacionado que era ao poder catártico e ao riso, foi apropriado como personagem ridícula pela poesia, fato documentado pela filologia, e como adorno das casas, fato documentado pelas escavações pompeianas. Mas não se exclui a possibilidade de ter recebido culto religioso ou ter feito parte dele entre as ordens menos baixas ou mesmo elevada, como atesta documentação epigráfica. (OLIVA NETO 2006, pp. 24-25 *apud* SANFELICE, 2016, p. 180).

Assim, mesmo que não ligado à religião oficial, o culto a Priapo parece ter sido bem difundido no cenário romano e praticado por diversas camadas sociais em Pompeia, a julgar pelas representações visuais que possuímos da deidade na Casa do Cirurgião (VI, 1, 10) e na Casa dos Vetti, residências que pertenciam a indivíduos que ocupavam posições de maior destaque na sociedade. Dessa maneira, além de expandir as nossas percepções sobre os grupos sociais nos quais a devoção à Priapo estava inserida, as pinturas confirmam a ideia exposta por Oliva Neto de que as mulheres e demais indivíduos de diversas camadas sociais se envolviam em aspectos religiosos relacionados ao deus, bem como o demonstravam em suas casas.

Além disso, o trabalho de Oliveira Neto nos faz refletir sobre as crenças particulares que envolviam o cotidiano de gregos e romanos. No geral, os cultos de mistério eram relacionados à devoção religiosa pessoal, mas que não desobrigava o indivíduo a servir a religião da comunidade. Portanto, visualiza-se que a participação das mulheres na religião romana estava, em muitos casos, circunscrita a espaços particulares e envolviam deidades tidas como secundárias para os romanos.

Nessa linha, se torna interessante ressaltar que o culto a Priapo chegou a ser relacionado e praticado dentro do culto a Dioniso, seu pai, sendo que ambos os deuses tinham relação com a fertilidade e envolviam símbolos fálicos na realização de seus ritos (GRIMAL, 1979, p. 453-454). Esse fato fica bem exemplificado em Pompeia na megalografia da Vila dos Mistérios, residência aristocrática que, vale ressaltar, também possuía pinturas com representações de Priapo.

A Vila dos Mistérios é uma propriedade extramuros pompeiana escavada pela primeira vez entre 1909 e 1910. Nesse momento, os arqueólogos responsáveis pela escavação do local acreditaram que a estrutura se tratava de um templo dedicado ao deus Dioniso, haja vista a megalografia encontrada em uma de suas salas, que traz a representação do deus do vinho. Contudo, cerca de 20 anos mais tarde, com o avanço das escavações, Amedeo Maiuri e sua equipe concluíram que, na verdade, a Vila dos Mistérios era uma residência e propriedade produtora de vinhos construída no século II a.C., na qual residia uma abastada família (MAIURI, 1949, p. 95; GARRAFFONI; SANFELICE, 2011, p. 211; SANFELICE, 2016, p. 144-145).

A composição mural da Vila dos Mistérios, realizada em segundo estilo, é uma das pinturas mais conhecidas quando se trata das artes pompeianas. Como explicitado anteriormente, apesar de pertencer ao segundo estilo, a composição foi utilizada nesse estudo devido a sua relevância para os estudos sobre o protagonismo feminino na antiguidade, fato apontado por diversos pesquisadores do tema, como será exposto adiante. Ademais, as datações

propostas pela divisão estilística de Augusto Mau não são mais tratadas como fixas, o permite abertura para que utilizemos o afresco da Vila dos Mistérios sem desviar de nosso foco de estudo.

Em fundo de tonalidade vermelha, a megalografia chama a atenção pela representação de 29 figuras femininas e mitológicas que ocupa todas as paredes do *triclinium* da residência (MAIURI, 1949, p. 96; MAIURI, 1953, p. 50-51). Por ser este um espaço de grande circulação, no qual a família fazia suas refeições e recebia convidados, é possível que os donos desejassem que ficasse evidente a sua relação com o deus Dioniso.

Dioniso, ou Baco, teve grande difusão na península itálica graças a sua semelhança com o antigo deus local, *Liber Pater*, deus do vinho (GRIMAL, 1979, p. 139). No caso de Dioniso, essa atribuição se expande e, além de ser reconhecido como deus do vinho, é também cultuado como o protetor de toda a vegetação. Portanto, de acordo com Tatiana Kuznetsova-Resende (2001, p. 114), é um deus que morre e renasce, assim como as plantas e, tendo esse caráter de ressurreição, acaba por se encaixar nos cultos de mistérios.

Ao trazerem uma das versões mais conhecidas sobre a origem mitológica de Dioniso, Pierre Grimal (1979, p. 140) e Jean Pierre Vernant (2000, p. 150-151), expõem que o deus nasceu da união entre Zeus e a humana Sêmele. Em um de seus encontros amorosos com Zeus, Sêmele pede a ele que se mostre em sua forma divina, o que faz com que o corpo da moça se desintegre por não suportar observar o esplendor divino. A fim de salvar a vida do filho que Sêmele carregava no ventre, Zeus o retira do corpo da amada e o deposita em sua coxa, onde Dioniso permanece até o parto, o que o lega a imortalidade. Nascido em Tebas, Dioniso passou a vida sendo criado em localidades diferentes, haja vista que Hera, furiosa com o adultério de Zeus, persegue o filho bastardo do marido.

Vernant (2000, p. 144; 152) apresenta Dioniso como um deus epidêmico, posto que, onde chegava, seu culto se espalhava com facilidade e adquiria grandes dimensões. Segundo o autor, em algum momento de sua vida Dioniso resolve voltar a seu local de nascimento, Tebas, disfarçado como mulher. Essa ida a Tebas resulta do desejo do deus em restabelecer a relação com o divino a partir do cotidiano das pessoas, em especial com o apoio das mulheres. Dioniso, por meio dos ritos em seu favor, levava as mulheres a correr livremente pelos bosques em estado de êxtase, de modo que, ao participarem dos tíasos, elas transgrediam as normas comportamentais comumente estabelecidas para o seu gênero.

Esse fato pode ter motivado a proibição dos cultos a Dioniso pelo Senado romano no ano 186 a.C., durante o seu apogeu na península itálica. Como agravante para a elaboração das restrições, tem-se o desenvolvimento de celebrações frequentadas não apenas por mulheres,

mas também por homens, assim como o consumo de vinho associado a embriaguez e a relação do culto com a vida após a morte. Portanto, acusados de libertinagem, o que feria os propósitos da moral romana e gerava protestos sociais poucos benéficos ao Estado, os devotos de Dioniso foram proibidos de manifestar suas crenças (AMES, 2010, p. 343-344; SANFELICE, 2016, p. 141).

O *Senatus Consultum* é um dos documentos que registra o ocorrido em 186 a.C. Encontrado na Calábria, em 1640, o registro em placa de bronze traz as decisões do Senado romano acerca da proibição da execução dos tíasos dionisíacos. Em tradução do documento para o espanhol, realizada por Mabel Castello Muschiatti em 2012, ficam evidentes as proibições às celebrações, sacrifícios, entre outras manifestações religiosas relacionadas ao deus do vinho. Cecília Ames (2010, p. 345-346), ao analisar o documento, nos indica que este, longe de listar as motivações que levaram às proibições do culto a Dioniso, traz uma linguagem objetiva, tal como pedia um documento administrativo romano. Ainda assim, alguns juízos de valor ficam explícitos no *Senatus Consultum*, em especial com relação às restrições para a participação masculina nos cultos a Dioniso, o que parecia ceder às mulheres um espaço de relevância na esfera religiosa. Contudo, esse fator “longe de constituir um privilégio, contribui ao descrédito do culto, que é frequentado principalmente por mulheres” (AMES, 2010, p. 347).

Alguns relatos de Tito Lívio (59 a.C. – 17 d.C.) também abordam as proibições de 186 a.C. e atestam a perseguição de cerca de 7 mil pessoas, a destruição dos locais de celebração e a morte de alguns participantes dos tíasos dionisíacos. Em contrapartida ao documento anterior, os escritos de Tito Lívio são mais carregados de juízos de valor, sobretudo quando tratam dos possíveis rituais orgiásticos e desordens causadas pelos bacanais. Cecília Ames (2010, p. 350), portanto, aponta esses documentos como possíveis elementos de regulação social, e que tinham como um dos principais objetivos ordenar os comportamentos de gênero para que se mantivessem alinhados ao *mos maiorum*.

Durante algum tempo, assim, o culto ficou resignado a espaços particulares e círculos familiares, mas nunca deixou de ser praticado em território romano, o que lhe rendeu nova prosperidade no período imperial (GRIMAL, 1979, p. 141). Nesse momento, novos aspectos são incorporados às celebrações, que agora ganham ênfase na salvação e na garantia da vida após a morte de seus praticantes. É esse fator em especial que pode ser visualizado no mural da Vila dos Mistérios, em Pompeia (SANFELICE, 2016, p. 142).

Sobre as interpretações acerca dos significados do afresco Pedro Paulo Funari (1995, p. 189) atesta que, no geral, elas apontam para duas direções. De um lado, existem leituras que o relacionam a um ritual de casamento, ao levar em conta a presença de cupidos na

cena e a predominância das figuras femininas. Todavia, o autor explica que a perspectiva mais comum, que é aqui utilizada, é a de que a megalografia da Vila dos Mistérios representa um ritual de iniciação aos mistérios dionisíacos.

Funari (2001, p. 284-285) também expõe que Gilles Sauron, em sua obra “*La Grande Fresque de la Villa des Mystères à Pompéi*”, de 1998, divide a leitura da cena retratada em duas partes, sendo uma delas pertencente a um ritual de iniciação masculino, e a outra feminino:

O primeiro rito consiste na representação de uma mulher com vestido violeta segurando um tirso diante de uma mênade nua, representação de Sêmele como a primeira mênade, ou seja, como deusa prenhe do próprio Dioniso. O segundo rito iniciático consiste na representação de Sêmele a ser chicoteada, em imagem figurada de sua destruição por um raio, seguida da sacerdotisa que está a ponto de descobrir algo. Debaxo do véu, encontra-se o falo, representação do nascimento de Dioniso, deus da fecundidade. Em seguida, aparecem cenas com a *domina* enquanto educadora de seu filho, assimilado a Dioniso criança que aprende a leitura. Por fim, apresenta-se a morte de Dioniso e a participação da *domina* na iniciação masculina aos mistérios. Assim, a sucessão de cenas do afresco corresponde à cronologia do mito. Após a evocação da sua infância e paixão, Dioniso reaparece no Olimpo. A sucessão temporal rigorosa que preside à organização das cenas refere-se sempre ao mito, seja Sêmele à direita, seja à divinização de Dioniso, à esquerda, não à vida da *domina*. Ela está representada nas etapas do ciclo mitológico com referências, em cada momento, a sua própria vida de iniciada nos mistérios. Sauron propõe que a autora intelectual da pintura mandou executá-la, ao final da vida, como uma maneira de preparar-se para a morte (FUNARI, 2001, p. 284-285).

Contudo, a proposta apresentada por Sanfelice (2016, p. 147), e que me parece mais adequada, é a de que se interprete a composição de forma oposta, da esquerda para a direita, ou seja, com início na parede voltada ao norte (imagem 25) e fim naquela a oeste da sala (imagem 28). Nessa linha, o ritual se inicia com o caminhar de uma mulher vestida com uma túnica que lhe cobre os cabelos. Ela vai em direção a um garoto e a uma outra figura feminina, ambos com pergaminhos em mãos (imagem 29). Amedeo Maiuri (1949, p. 96; 1953, p. 59) atesta que é provável que as personagens estejam lendo a prescrição dos rituais sacros destinados a Dioniso, pois é por meio dessa leitura que o processo de iniciação aos mistérios começa. Além disso, destaca-se o fato de a mulher realizar a leitura do documento, o que demonstra a sua erudição.

Em seguida, observa-se uma mulher grávida, a qual carrega um ramo de videira e uma bandeja com oferendas ao deus. A sua condição remete ao nascimento e à fertilidade, elementos intrínsecos aos cultos dionisíacos (imagem 29). Logo à frente, visualiza-se a execução de um ritual de purificação (imagem 30), no qual a mulher sentada ao centro tem as mãos lavadas e secas por outras duas figuras femininas que a acompanham. A representação da

purificação pode ter sido inserida na composição do afresco tendo em vista que, alcançar a vida eterna, apenas seria possível após a purificação da alma do indivíduo.

Adiante, observa-se Sileno a tocar uma lira (imagem 31), sendo que dentro dos cultos a Dioniso “este é famoso por ser o tutor do deus, sendo o mais velho, o mais sábio e o mais beberrão de todo o séquito, e, por isso, considerado a personificação daquele que inicia, que passa os seus conhecimentos ao iniciado aos mistérios” (SANFELICE, 2016, p. 150). Ao lado de Sileno, há um casal. Enquanto o homem segura um instrumento de sopro em uma das mãos, a mulher alimenta uma cabra com o seu leite, o que mais uma vez faz referência à fertilidade (imagem 31). A parede sul finaliza suas sequências com uma mulher envolta em um véu, e que olha para as cenas adiante com espanto.

Na parede leste, como elemento central da composição, mas também da sala na qual o afresco se insere, temos a figura de Dioniso ébrio, identificado pelo tirso e pela coroa de folhas de videira, a repousar nos braços de Ariadne (imagem 33). As interpretações de Gilles Sauron sobre a obra apontam que a mulher retratada, na verdade, é Sêmele, mãe de Dioniso. Essa confusão é causada, tendo em vista que não é possível identificar a figura feminina em sua completude, posto que a pintura, nesse trecho, se encontra deteriorada. Contudo, para as interpretações aqui propostas, a figura de Ariadne, resgatada pelo deus na ilha de Naxos após Teseu ter a abandonado, talvez seja mais adequada. Isso porque, de acordo com Sanfelice (2016, p. 125), ela faz alegoria à salvação da alma após a iniciação aos mistérios dionisíacos, tendo em vista que a moça foi salva e se tornou imortal após conhecer e se casar com o deus.

Apesar da centralidade dessa composição, outras figuras aparecem representadas na parede leste do *triclinium*. Do lado esquerdo de Dioniso é possível observar um conjunto de figuras masculinas, enquanto do lado direito, próximas a Ariadne, temos mulheres representadas. O grupo de homens é composto por Sileno segurando um recipiente, acompanhado de dois sátiros (imagem 32). Um deles olha para dentro do recipiente que Sileno tem em mãos, enquanto o outro estende os braços e segura uma máscara (FUNARI, 1995, p. 190). Para Sanfelice (2016, p. 152) há a possibilidade de que esta seja a representação de um ritual de iniciação masculina, e que a jarra provavelmente conteria vinho, bebida com a qual se chega ao estado de embriaguez necessário para que ocorra a iniciação. Ainda podemos observar:

“[...] a prática da *catoptromancia*, que seria a adivinhação por meio do espelho (*kátoptron* – do grego – espelho); ambas partes integrantes do ritual dionisíaco. Assim, o jovem sátiro, ao mirar o fundo do jarro espelho, poderia ver o seu futuro, simbolizado pela máscara estendida pelo outro sátiro, a qual refletiria no jarro (SANFELICE, 2016. P. 152).”

A cena feminina ao lado de Ariadne retrata um ritual de fertilidade, relacionado ao desvelar do falo coberto por um tecido. Em seguida, um ser alado que levanta com as mãos um chicote, olha em direção ao seu alvo, uma mulher ajoelhada retratada na primeira cena da parede sul (imagens 34 e 35). Segundo Sanfelice (2016, p. 155) e Maiuri (1953, p. 62), a flagelação teria relação com a *Lupercalia*, festa que ocorria em 15 de fevereiro em comemoração ao deus Pan. Dos animais sacrificados durante o evento, eram extraídas tiras de couro utilizadas para chicotear mulheres que buscavam fertilidade. Portanto, a flagelação, aliada ao falo representado, seria sinônimo de fertilidade e, por isso, foi retratada na cena de ritual. Funari (1995, p. 190-191) expõe que, para aqueles que interpretam o mural da Vila dos Mistérios como um ritual de casamento, a representação do falo está associada ao falocentrismo preponderante nessas relações, na qual a mulher acabava subjugada ao comando de seu marido. Ou seja, o intento era o de reforçar as bases patriarcais dessa instituição, bem como o poder masculino dentro dela.

Entretanto, como aqui se segue a interpretação da megalografia como representação de um ritual dionisíaco, atribui-se ao falo o sentido de fertilidade. Apesar de durante muito tempo terem sido considerados como objetos relacionados às relações sexuais e à promiscuidade dos romanos, os símbolos fálicos, recorrentes em Pompeia, ganham novas interpretações na atualidade. Estas, construídas à luz dos debates que visam analisar a cultura material a partir do seu contexto de utilização e inserida no dia a dia dos romanos. Assim, em uma sociedade na qual os deuses relacionados à fertilidade eram muitos, pois as taxas de mortalidade eram altas e a prosperidade das famílias dependia de colheitas generosas, a utilização dos símbolos fálicos como sinônimo de fertilidade e de proteção contra o mau agouro era recorrente (FEITOSA, 2005, p. 45; GARRAFFONI; SANFELICE, 2011, p. 213).

Logo adiante do ritual de flagelação aparecem duas bacantes, nome dados às mulheres envolvidas nos cultos e celebrações em devoção a Dioniso (imagem 35). Uma delas está vestida e carrega um tirso (uma espécie de vara com uma pinha na ponta e que, no geral, aparece nas representações imagéticas das bacantes), enquanto ao seu lado a figura despida toca um címbalo e dança em aparente estado de possessão. Apesar de a megalografia continuar na parede sul e oeste, o ritual dionisíaco termina com as bacantes. Portanto, observa-se na composição diversos elementos que integram os ritos de iniciação aos mistérios dionisíacos, como o consumo de vinho, o retrato do próprio deus, as danças em transe, os símbolos de fertilidade, entre outros aspectos, apontados acima.

Na continuidade da pintura, observamos uma mulher com vestes amarelas sentada, enquanto uma outra mulher arruma o seu cabelo. Defronte a ambas, um cupido segura um espelho que reflete a imagem da moça de amarelo, elemento que pode indicar a preparação para um casamento, condição necessária para que as mulheres possam realizar as iniciações no culto de mistérios a Dioniso (imagem 36). Por fim, na última parte da parede oeste, visualizamos o que as interpretações, no geral, compreendem como o retrato da *Domina*, a dona da casa (imagem 38).

A imagem da *Domina* fecha todo o ciclo, sendo que esta é representada aos modos de uma verdadeira matrona romana. Isso porque, além de seu semblante sereno, mas que expressa a sensação de respeitabilidade, a mulher está adornada com diversas joias, como anéis, braceletes e brincos, além de vestir uma roupa com diversas composições de tecido, que lhe cobrem a cabeça (MAIURI, 1953, p. 53). Ademais, realiza o gesto que representa a *pudicitia*, encontrado em diversas estátuas e pinturas com representações de matronas romanas, e que consiste em levar uma das mãos próximo a lateral do rosto (ALDRETE, 2004, p. 57). A *pudicitia* seria a personificação da modéstia, da integridade e da castidade das matronas romanas, mulheres casadas que impunham respeitabilidade e estavam ligadas às classes mais abastadas.

Uma das principais características da *pudicitia* é que ela deveria ser pública, demonstrada para todos, ou seja, exigia uma identificação visual por meio de comportamentos, costumes, vestimentas, linguagens, gestualidades e representações. Como afirma Sarah Azevedo (2019b, p. 10), a *pudicitia* era um conceito subjetivo, mas que deveria ser exposto nos corpos femininos por meio de um controle pessoal, a fim de zelar por sua integridade física e moral. Portanto, a representação da *pudicitia* e a evocação da dignidade matronal nas artes romanas se fazia pelo modo como as mulheres eram representadas, sempre com gestualidades e expressões corporais serenas a austeras, e roupas que cobriam todo o corpo. Vemos a expressão desse conceito aparecer em diversas das pinturas analisadas na dissertação, as quais, como observado, apresentam as mulheres, sobretudo das elites, sempre com vestes amplas. Ainda, averiguamos que, na maioria dos casos, suas expressões não denotam emoções de forma exacerbada, sendo que a serenidade prevalece nas representações.

Glenys Davies (2018, p. 02; 04) chama a atenção para o fato de que desde a antiguidade vê-se a importância da utilização da linguagem corporal adequada dentro de cenários específicos. A autora ressalta que, nesse período, os gestos eram empregados nas obras pelos artistas com a intenção de comunicar *status*, afazeres, sentimentos, e expressar mensagens e relações entre as figuras representadas. Portanto, a *domina* foi assim retratada, a fim de deixar

clara a caracterização de uma mulher que desempenhava papel de relevância e era respeitada em seu meio social.

Ademais, o modo como a *domina* foi retratada dá ao espectador a sensação de que ela observa todos os acontecimentos anteriores ilustrados na megalografia. Para Funari (2001, p. 285), em diálogo com Sauron, esse gesto indica que ela faz uma reflexão sobre a sua própria vida e sobre o seu processo de iniciação nos mistérios dionisíacos:

Essa pintura de força expressiva excepcional resulta de seu caráter pessoal, da projeção da vida interior da *domina*, com sua memória, sentimentos, crenças e o que se exprime é, em última instância, a convicção íntima dessa mulher de poder participar da eternidade e da felicidade da vida dos deuses (FUNARI, 2001, p. 285).

Pérola Sanfelice (2016, p. 160) explicita que o afresco da Vila dos Mistérios, além de deixar clara a devoção pessoal da *domina* ao deus Dioniso e sua busca pela vida eterna, também pode ter sido realizado visando um segundo objetivo: a fertilidade da vegetação. Isso porque, segundo a autora, a Vila dos Mistérios era uma propriedade produtora de vinho, a julgar pelas prensas e demais vestígios arqueológicos encontrados no local, como espaços amplos para a colocação de parreiras de uvas. Assim, mais do que a esperança em encontrar a felicidade no plano espiritual, a família e a dona da casa poderiam cultuar o deus e ter iniciado em seus mistérios devido à busca pela prosperidade em seus negócios no ramo de vinho, ao qual Dioniso se relacionava.

Outras duas pinturas (imagens 22 e 23) nos mostram o envolvimento direto das mulheres nos cultos a Dioniso. A imagem 22, que hoje faz parte do acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, foi encontrada na cidade de Herculano, vizinha de Pompeia. Nela, três mulheres se direcionam ao deus Dioniso, sentado em um trono e identificado pela coroa de folhas em sua cabeça e pelo tirso que carrega em uma das mãos. Uma das mulheres, com vestes de tom azul, segura uma bandeja, possivelmente com oferendas ao deus. À sua frente, há outras duas mulheres. Uma delas leva um tirso, enquanto a outra, também com uma bandeja em uma das mãos, coloca uma coroa de folhas na cabeça de Dioniso. Portanto, se trata, pelos elementos elencados, alguns deles também visualizados na pintura da Vila dos Mistérios, de um ritual ao deus do vinho.

A próxima pintura (imagem 23) foi encontrada no *tablinum* da Casa de Marcus Lucretius Fronto (V, 4, 11), em Pompeia, e permanece no local. Como supracitado, o *tablinum* era um espaço das casas mais abastadas onde se realizavam refeições com familiares e convidados. Assim, a pintura se inseria em um local de grande circulação de pessoas e ilustra Dioniso e Ariadne em cima de um touro. Acompanhando o casal em uma espécie de procissão,

estão dois homens e duas mulheres, sendo que uma delas toca um címbalo em comemoração. Essa pintura demonstra uma segunda dimensão dos cultos a Dioniso que, além de serem promovidos a partir de ritos particulares, como o ilustrado na Vila dos Mistérios, também ocorriam em cerimônias e festas públicas, tal qual a pintura da Casa de Marcus Lucretius Fronto (GARRAFFONI; SANFELICE, 2011, p. 210). De acordo com Kuznetsova-Resende (2001, p. 115), em ambos os casos as bacantes possuíam atribuições dentro das comemorações e ritos, de modo que visualizamos a sua participação nas pinturas.

Na cidade de Pompeia observamos uma diversidade de deuses e deusas sendo cultuados e representados nas pinturas ou mencionados nos grafites. A própria patrona da cidade, Vênus, era uma divindade feminina, e diversas pinturas e estátuas em sua devoção foram encontradas em Pompeia. Entretanto, o foco nos cultos a Dioniso se deu, posto que as mulheres tinham participação importante e necessária na execução das celebrações e dos cultos ao deus. Além do seu mito, que o relacionava às personagens femininas, é sabido que as práticas do culto permitiam às mulheres engendrar um processo de libertação dos ditames sociais que envolviam suas vivências cotidianas. A começar pelo consumo de vinho, atitude tida como desaconselhável às mulheres, sobretudo às mais jovens, posto que gerava um estado de embriaguez e descontrole com o qual, presumia-se, as mulheres não sabiam lidar (PURCELL, 1994, p. 199). Gregory Aldrete (2004, p. 61) afirma que, aos maridos, era permitido inclusive decretar a morte de suas esposas caso fosse confirmada a ingestão de vinho sem a sua permissão.

Aliado a isso, as canções, danças, entre outras experiências extáticas ligadas ao culto, acabavam por provocar um estado espiritual que alterava as personalidades dos indivíduos participantes e lhes dava um momento de fuga das convenções comportamentais aplicadas ao seu gênero. Portanto, como citado na própria história mitológica de Dioniso, apresentada acima, as mulheres que seguiam o deus abandonavam suas vidas comuns durante alguns momentos em busca de cultuá-lo e de experimentar um pouco de liberdade (KUZNETSOVA-RESENDE, 2001, p. 114-115).

Tais transgressões comportamentais, segundo as perspectivas mais tradicionalistas, iriam contra ao esperado para uma matrona romana. Contudo, na Vila dos Mistérios, visualizamos o envolvimento de uma abastada pompeiana nos mistérios dionisíacos, o que contraria, assim, as normas estabelecidas, e gera um processo libertador para sua vida e personalidade. Nesse sentido, concebe-se que mulheres de diferentes classes participavam dos ritos a Dioniso, e visavam não apenas a garantia de uma vida após a morte, ou a busca fertilidade para suas plantações e ventres, mas também almejavam construir experiências de vida mais libertárias (KUZNETSOVA-RESENDE, 2001, p. 117).

Ademais, Tatiana Kuznetsova-Resende (2001, p. 13) afirma que a existência de tios compostos, em sua maioria, por mulheres, refletia de forma positiva para essas não apenas no plano espiritual e pessoal, mas também no social. Isso porque, acredita-se que os grupos formados em prol da devoção a Dioniso eram espaços de diálogo para essas mulheres, no qual trocavam experiências e geravam uma rede de apoio para um processo social libertador, mesmo que em um espaço restrito.

Nesse sentido, a pintura da Vila dos Mistérios é um registro importante da religiosidade romana, sobretudo para os rituais nos quais havia a presença feminina. Apresenta esferas nas quais as mulheres poderiam exercer poder, simbolizado, por exemplo, na figura da *domina*, bem como contesta algumas percepções de gênero discutidas para a antiguidade (GARRAFFONI; SANFELICE, 2011, p. 213).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como exposto nas páginas iniciais desse trabalho, desde o século XIX houve uma tendência de leitura do mundo antigo como um espaço de embates e conquistas militares, no qual o jogo político se desenvolvia sempre encabeçado por figuras masculinas, as quais exerciam grande poder na sociedade. Tais informações foram fixadas no imaginário comum, que propagou essa imagem da antiguidade durante um grande período de tempo.

Mais do que uma construção desatenta das narrativas sobre o passado, tais direcionamentos foram moldados por regimes políticos e perspectivas historiográficas que visavam justificar suas aspirações a partir da ligação com a antiguidade. Essa visão, que hoje se encontra revisada, não dava conta de abordar as dinâmicas sociais e culturais presentes nas tramas cotidianas dos romanos. Por conseguinte, pesquisas mais abundantes acerca das mulheres, dos escravizados, dos habitantes das classes mais baixas e de tantos outros grupos, ficaram estagnadas.

Entretanto, o ambiente historiográfico atual passou por diversas revisões, as quais culminaram na ampliação das discussões sobre as mulheres na antiguidade, tornando este um campo consolidado de pesquisa. Em vista disso, desenvolvemos uma reflexão acerca de como a História e a Arqueologia construíram os olhares acerca do mundo antigo e, do mesmo modo, como as revisões aplicadas a esses campos no decorrer do século XX implicaram em transformações nas narrativas consolidadas até então. Portanto, a partir do diálogo com as teorias feministas e de gênero, buscamos demonstrar os percursos da construção da crítica acerca das visões imperialistas, militares e patriarcais do mundo antigo. O objetivo foi o de tentar elucidar como tais parâmetros são questionados pelas pesquisas atuais, e como essas têm renovado os saberes acerca da antiguidade em suas mais variadas dimensões.

Dentre os múltiplos recortes hoje possíveis, selecionamos aquele que trata sobre as mulheres. A escolha não se deu ao acaso, mas sim, foi permeada por um ambiente acadêmico no qual os olhares menos normativos acerca do mundo antigo têm espaço para o seu desenvolvimento.

Ainda, coube repensar a própria relação que construímos com os documentos antigos ao longo do tempo, demonstrando, como sugere a historiografia atual, que as possibilidades de análise desses materiais são infindáveis. A abertura de olhares para as contribuições da cultura material como objeto de pesquisa trouxe à luz informações que não poderiam ser apreendidas por uma História que se constituía apenas pelas fontes escritas. A partir da inserção das teorias feministas e de gênero na pauta dos arqueólogos, os temas acerca

das mulheres na antiguidade têm ganhado maior destaque, e as pesquisas reconhecem que, definitivamente, essas personagens impulsionaram os motores da história.

Ao trabalhar com as questões relativas às mulheres, é imprescindível consultar as orientações dadas por Foucault acerca das relações de poder e da necessidade de nos libertarmos das amarras de determinadas formas de representação do passado. Portanto, ensejamos compreender alguns dos modos como as mulheres resistiram e se adequaram às relações de poder impostas nas tramas do mundo antigo, a partir da análise de uma seleção de pinturas do sítio arqueológico de Pompeia. Apesar de estudadas desde o século XVIII, quando se deu o início das escavações no local, renovadas perspectivas sobre as mulheres, a partir da análise dos afrescos, têm sido formuladas por historiadores de diversas partes do globo. Assim, dentro das inúmeras possibilidades de pesquisa, ressaltamos como as pinturas do período imperial mostraram as atuações das mulheres e o seu protagonismo.

O intuito não foi o de dar conta de abordar todos os tipos de trabalho ou aspirações que as mulheres romanas tiveram, mas sim, auxiliar a demonstrar algumas possibilidades de protagonismo para essas personagens em meio ao ambiente social de Pompeia. Ademais, as pinturas certamente não contemplaram muitas das atividades desenvolvidas pelas mulheres da Roma Antiga, mas, ainda assim, elas têm permitido a construção de saberes renovados sobre essas personagens.

Muitas outras fontes e pesquisa, do mesmo modo, têm expandido as percepções que possuímos sobre as mulheres antigas. Sobretudo a partir da análise da cultura material, mulheres das mais diversas camadas sociais e localidades conseguem ser alcançadas e conhecidas. Ressaltamos aqui a necessidade de analisar os vestígios arqueológicos de Pompeia, dado a preservação destes, assim como a relevância das ruínas da cidade para as pesquisas atuais sobre a Roma itálica. Muitos estudos sobre as mulheres, assim como de diversos indivíduos relegados pela historiografia, têm sido desenvolvidos a partir da análise dos artefatos pompeianos.

A linguagem corporal de gênero é reforçada por estruturas sociais, as quais a perpetuam e modulam padrões culturais e comportamentais que definem indivíduos e grupos. Portanto, em algumas das pinturas analisadas observou-se que as mulheres foram representadas a fim de que fosse evidenciada a *pudicitia*, comportamento tido como ideal às romanas. Ainda assim, diante do cenário historiográfico atual, não nos cabe colocar as mulheres como seres inscritos em relações de poder e subjetividades unitárias. Na verdade, mesmo que existissem determinados padrões de representação da gestualidade feminina na antiguidade, na prática as suas vidas eram muito mais plurais, algo atestado pelos próprios afrescos, que nos permitem entrar em contato com uma infinidade de vivências femininas.

Destarte, por mais inseridas em parâmetros comportamentais que estejam, as representações nas pinturas comprovam que, ao contrário do que a historiografia tradicional defendia, as mulheres poderiam ser atuantes em esferas diversas. Por meio dos afrescos e de tantas outras fontes materiais que não foram contempladas nessa dissertação, mas que estão presentes na produção acadêmica mundial, é atestada a emancipação e participação feminina em espaços plurais. Dessa forma, voltamo-nos para a compreensão de novas formas de cultura, educação, comportamento e subjetividades para essas personagens em meio a sociedade romana.

Por fim, acreditamos que a discussão aqui trazida é necessária não apenas para que compreendamos as dinâmicas culturais e as relações de gênero praticadas no mundo antigo, mas também no nosso cotidiano atual. Ao mostrar que mesmo na antiguidade as mulheres resistiam às amarras impostas ao seu gênero e construía subjetividades mais libertárias, podemos dar inspiração para reflexões sobre o nosso presente.

REFERÊNCIAS

1. FONTES ANTIGAS

PLÍNIO, O VELHO. *Naturalis Historia* (textos extraídos do Livro XXXV, 2 a 30 e 50 a 118). Seleção e tradução de Antonio da Silveira Mendonça. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, p. 317-330, 1998.

PLÍNIO, O JOVEM. *Epistulae ad Tacitum* (VI, 16; 20). Tradução de Mauri Furlan. *Scientia Traductionis*, 2014.

SENATUS CONSULTUM DE BACCHANALIBUS. 186 a.C. Transcrição e tradução de Mabel Castello de Muschiatti. *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, Buenos Aires, v. 16, 1971.

2. BIBLIOGRAFIA MODERNA

ALDRETE, Gregory S. *Daily life in the roman city: Rome, Pompeii and Ostia*. Westport: Greenwood Press, 2004.

AMES, Cecília. Religião e controle social no mundo romano: a proibição das Bacanais em 186 a.C. Traduzido por Nathalia Monseff Junqueira. Conferência do I Colóquio Internacional e III Colóquio Nacional do LEIR (Laboratório de estudos sobre o Império Romano) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Campus Franca. Setembro de 2010. **História**, Franca, v. 29, n. 2, p. 341-356, 2010.

AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino de. História das mulheres, feminismo e gênero nos estudos clássicos. In: GUARINELLO, Norberto Luiz et al (Orgs.). **Fronteiras mediterrânicas**. Estudos em comemoração dos dez anos do LEIR-MA/USP. Porto Alegre: Editora Fi, 2019a, p. 274-279.

AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino de. A ética da monogamia e o espírito do feminicídio: marxismo, patriarcado e adultério na Roma Antiga e no Brasil atual. **História**, São Paulo, v. 38, p. 1-19, 2019b.

BARROW, Rosemary J. *The myth of Pompeii. Fragments, frescoes and the visual imagination*. In: BORG, Barbara E (Org.). **A companion to Roman Art**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 587-601.

BARTKY, Sandra Lee. *Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power*. In: CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah (Orgs.). **Writing on the body: female embodiment and feminist theory**. Nova York: Columbia University Press, 1997, p. 129-154.

BEARD, Mary. *The fires of Vesuvius: Pompeii lost and found*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2008.

BEARD, Mary. **Pompeia**. A vida de uma cidade romana. São Paulo: Record, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. A experiência vivida. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BECKER, Hilary. *Roman women in the urban economy. Occupations, social connections, and gendered exclusions*. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Orgs.). **Women in antiquity**. *Real women across the ancient world*. Londres: Routledge, 2016, p. 915-931.

BÉLO, Tais Pagoto. **Boudica e as facetas femininas ao longo do tempo**: nacionalismo, feminismo, memória e poder. 2014, 241 f. Tese (doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BÉLO, Tais Pagoto. Os estudos de gênero na arqueologia. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAMARGO, Vera Regina Toledo. **Divulgando o patrimônio arqueológico**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 31-42.

BERDOWSKI, Piotr. *Roman Businesswomen. I: The case of the producers and distributors of garum in Pompeii*. **Analecta Archaeologica Ressoviensia**, Rzeszow, v. 3, p. 251-272, 2008.

BERRY, Joanne. **Pompeya**. Tradução: David Govantes. Barcelona: Akal edições, 2009.

BERNAL, Martin. A imagem da Grécia como uma ferramenta para o colonialismo e a hegemonia europeia. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Org.). **Repensando o mundo antigo**. Coleção textos didáticos nº 49. 2ª ed. Campinas: IFCH/Unicamp, 2005.

BERRY, Joanne. **Pompeya**. Tradução: David Govantes. Barcelona: Akal Edições, 2009.

BORG, Barbara E. (Org.). **A companion to Roman Art**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015.

BROWN, Shelby. *Feminist research in Archaeology: what does it mean? Why is it taking so long?* In: RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy. **Feminist Theory and the classics**. Londres: Routledge, 1993.

BROWN, Shelby. “Ways of seeing” women in antiquity: An introduction to feminism in classical archaeology and ancient art history. In: KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga; LYONS, Claire (orgs.). **Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology**. Londres: Routledge, 1997, p. 12-42.

BRUMFIEL, Elizabeth M. *Methods in feminist gender archaeology: a feeling for difference – and likeness*. In: NELSON, Sarah Milledge. **Handbok of gender in Archaeology**. Berkeley: Altamira Press, 2006, p. 31-58.

BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Orgs.). **Women in antiquity**. *Real women across the ancient world*. Londres: Routledge, 2016.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 7-37.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução: Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANTAELLA, Eva. *Women and patriarchy in Roman Law*. In: PLESSIS, Paul J.; ANDO, Clifford; TOURI, Kaius. **The Oxford Handbook of Roman Law and Society**. Oxford University Press: Oxford, 2016, p. 420-431.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. **As representações da sexualidade na iconografia pompeiana**. 2004. Dissertação (mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. **A sexualidade no olhar: um estudo da iconografia pompeiana**. 2009. Tese (doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. A posição da mulher na Roma Antiga: do discurso acadêmico ao ato sexual. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; SILVA, Glaydson José. **Amor, desejo e poder na Antiguidade**. Relações de Gênero e representações do feminino. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. Belas e desejadas: imagens da beleza feminina no universo mítico religioso romano e suas continuidades. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; MARQUETTI, Flávia Regina (Orgs.). **Sobre a pele**. Imagens e metamorfoses do corpo. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015.

CERQUEIRA, Fabio Vergara. A imagem pública do músico e da música na antiguidade clássica: desprezo ou admiração? **História**, São Paulo, v. 26, n. 01, p. 63-81, 2007.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 05, n. 11, p. 173-191, 1991.

COLLIN, Françoise. Diferenças dos sexos (teorias da). In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009, p. 59-66.

CONKEY, Margaret W.; SPECTOR, Janet D. *Archaeology and the Study of Gender*. In: **Advances in Archaeological Method and Theory**. Londres: Springer, 1984.

CULLEN, Tracey. *Contributions to feminism in archaeology*. **American Journal of Archaeology**, Boston, v. 100, n. 02, p. 409-414, abr. 1996.

DAVIES, Glenys. **Gender and body language in roman art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009, p. 173-178.

DÍAZ-ANDREU, Margarita. **Arqueologia crítica e humanista**. São Paulo: Fonte Editorial/CNPQ, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**, Belo Horizonte, v. 02, n. 04, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUPRAT, Paulo Pires. Trabalho feminino na hispânia romana: preconceitos e resgates. **Hélade**, Rio de Janeiro, v. 03, n. 03, p. 107-129, 2017.

FABRIS, Annateresa. Plínio, o Velho: uma história material da pintura. **Locus**, Juiz de Fora, v. 10, n. 02, p. 73-91, 2004.

FALCÓ MARTÍ, Ruth. **La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio**. Valência: Universidad de Alicante/Centro de Estudios sobre la Mujer, 2003.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. **Amor e sexualidade no popular pompeiano**: uma análise de gênero em inscrições parietais. 2002. Tese (doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FAVERSANI, Fabio. Sobre o feminino e a cidadania em Pompéia. **Pyrenae**, Barcelona, n. 33-34, p. 253-259, 2002-2003.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. **Amor e sexualidade**: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; RAGO, Margareth. Somos tão antigos quanto modernos? Sexualidade e gênero na antiguidade e na modernidade. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; RAGO, Margareth (Orgs.). **Subjetividades Antigas e Modernas**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 107-121.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. Cinema e Arqueologia: leituras de gênero sobre a Pompeia romana. *Revista Gênero*, Niterói, v. 10, n. 02, p. 257-271, jan./jun., 2010.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. Teoria da História e questões de gênero na Antiguidade Clássica. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (Orgs.). **Narrar o passado, repensar a História**. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2014.

FINLEY, Moses Isaac. **Aspectos da Antiguidade**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 13ª ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. O Que São as Luzes? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Tradução: Elisa Monteiro. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2000, p. 335-351.

FOXHALL, Lin. *Studying gender in classical antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Arqueologia**. São Paulo: Ática, 1988.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Romanas por elas mesmas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 179-200, 1995.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Resenha: SAURON, Gilles. *La Grande Fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une Dévote de Dionysos*. **História Questões e Debates**, Curitiba, n. 34, p. 283-286, 2001.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Representações do corpo nas paredes pompeianas. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza (Orgs.). **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; REGIS, Maria Fernanda Brunieri. Mulheres nos *symposia*: representações de *hetairai* na cerâmica ática. **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. ANPUH/SP-UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004, p. 01-08.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAVICHIOILLI, Marina Regis. A arte parietal romana e diversidade. **Revisão Historiográfica e o Estado da Questão**. Campinas, p. 111-124, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; SILVA, Glaydson José. **Teoria da História**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAMARGO, Vera Regina Toledo. **Divulgando o patrimônio arqueológico**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

GARRAFFONI, Renata Senna; SANFELICE, Pérola de Paula. A religiosidade em Pompeia: memória, sentimentos e diversidade. **Mneme**, Natal, v. 12, n. 30, p. 204-226, dez. 2011.

GARRAFFONI, Renata Senna. Parte IV. História Romana. In: CORNELLI, Gabriele; COSTA, Gilmário Guerreiro da (Orgs.). **Estudos Clássicos II: história, literatura e arqueologia**. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 149-161.

GIARDINA, Andrea. O mito fascista da romanidade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, n. 62, pp. 55-76, 2003.

GLEBA, Margarita. *Women and textile production in pre-roman Italy*. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Orgs.). **Women in antiquity. Real women across the ancient world**. Londres: Routledge, 2016, p. 844-851.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução: Cristiane de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

GRILLO, José Geraldo Costa. As simposiastas de Eufrônio: hetairas ou mulheres? **Revista Diálogos Mediterrânicos**, Curitiba, n. 10, p. 14-25, jun. 2016.

GRILLO, José Geraldo da Costa; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Arqueologia clássica: o cotidiano de gregos e romanos**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de mitologia griega y romana**. 6ª ed. Tradução de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1979.

HAGEL, Stefan; LYNCH, Tosca. *Musical education in Greece and Rome*. In: BLOOMER, W. Martin. (Org.). **A companion to Ancient Education**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015, p. 401-412.

HALLET, Christopher H. *Defining roman art*. In: BORG, Barbara E (Org.). **A companion to Roman Art**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 11-33.

HEMELRIJK, Emily. *Women's daily life in the roman west*. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Orgs.). **Women in antiquity. Real women across the ancient world**. Londres: Routledge, 2016, p. 895-904.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony; EIDINOW, Esther (Orgs.). **The Oxford Classical Dictionary**. 4ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

KAMPEN, Natalie. *Roman art and gender studies*. In: BORG, Barbara E (Org.). **A companion to Roman Art**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 71-91.

KUZNETSOVA-RESENDE, Tatiana. A bacante no mundo clássico. In: SANTOS, Maria Clara Curado (Org.). **A mulher na História**. Actas dos colóquios sobre a temática da mulher 1999-2000. Moita: Tipografia Belgráfica, 2001, p. 113-122.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURENCE, Ray. **Roman Pompeii. Space and Society**. 2ª ed. Londres: Routledge, 1998.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LORENZ, Katharina. *Wall painting*. In: BORG, Barbara E (Org.). **A companion to Roman Art**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 252-267.

LÓVEN, Lena Larson. *Roman motherhood*. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Orgs.). **Women in antiquity. Real women across the ancient world**. Londres: Routledge, 2016, p. 885-894.

LÖWY, Ilana. Ciências e gênero. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009, p. 40-44.

MAIURI, Amedeo. **Pompei**. 5ª ed. Roma: 1949.

MAIURI, A. **La peinture romaine**. Suíça: Copyright, 1953.

MARTINS, Paulo. Resenha de João Angelo Oliva Neto. **Falo no jardim: Priapeia grega, Priapeia latina**. Campinas: Ateliê Editorial/Unicamp, 2006. **Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, Belo Horizonte, v. 30, n. 02, p. 328-331, 2006.

MCCLEES, Helen. **A study of women in attic inscriptions**. Nova York: Columbia University Press, 1920.

MCLAREN, Margaret. **Foucault, feminismo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

MILNOR, Kristina. **Gender, domesticity and the age of Augustus. Inventing private life**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MONTSERRAT, Dominic. *Essay six: Reading gender in the Roman world*. In: HUSKINSON, Janet (Org.). **Experiencing Rome. Culture, identity and power in the Roman Empire**. Londres: Routledge, 2000.

MOORMANN, Eric M. *Roman Wall Painting*. In: SMITH, C. (Org.). **Encyclopedia of Global Archaeology**. Cham: Springer, 2018.

MORAES, Maria Lygia Quartim. Prefácio. In: WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. São Paulo: Boitempo, 2016.

MOREIRA, Ronaldo Auad; CARLAN, Cláudio Umpierre; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Iconografia e semiótica. Uma abordagem histórica**. São Paulo: Annablume, 2015.

MORO ABADÍA, Oscar; DÍAZ-ANDREU, Margarita. *Post-colonial studies y arqueología: Potencialidades de la definición de la arqueología como un dispositivo colonial*. In: **História, Teoria e Método da Arqueologia - Atas do IV congresso de arqueologia peninsular**. Portugal: Universidade do Algarve, 2011, p. 223-235.

MOTA, Nuno; PIMENTA, João; SILVA, Rodrigo Banha. Acerca da ocupação romana republicana de Olisipo: os dados da interveção na Rua do Recolhimento, nº 68-70. **Atas do III Congresso Conquista e Romanização do Vale do Tejo**. Vila de Xira, Portugal, dezembro de 2014, p. 149-177.

NELSON, Sarah Milledge (Org.). **Handbok of gender in Archaeology**. Berkeley: Altamira Press, 2006.

OLIVA NETO, João Angelo. **Falo no jardim** - Priapeia grega, Priapeia latina. Campinas: Ateliê Editorial/Unicamp, 2006.

PAGNOSSI, Nádia Carrasco. **A arqueologia de gênero e as suas aproximações com a História**. 2013. 72 f. Monografia para conclusão de curso (bacharelado em História), Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

PAGNOSSI, Nádia Carrasco. Construindo uma Arqueologia de Gênero. **Revista Arqueologia Pública**, Campinas, v. 11, n. 1, p. 50-66, 2017.

PARRA, Amanda Giacon. **As religiões em Roma no Principado: Petrônio e Marcial** (séculos I e II d.C.). 2010, 145 f. Dissertação (mestrado em História), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. História (sexuação da). In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009, p. 111-115.

POMEROY, Sarah. **Diosas, rameras, esposas y esclavas**. Mujeres en la antigüedad clásica. Tradução: Ricardo Lezcano Escudero. 3ª ed. Madrid: Akal, 1999.

PURCELL, Nicholas. *Pudicitia*. In: **Oxford Classical Dictionary online**, 2016. Disponível em: <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-5431>. Acesso em: 25 jun. 2021.

PURCELL, Nicholas. *Women and wine in Ancient Rome*. In: MCDONALD, Maryon (Org.). **Gender, drink and drugs**. Oxford: Berg, 1994, p. 191-208.

RABINOWITZ, Nancy Sorkin. *Introduction*. In: RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy. **Feminist Theory and the classics**. Londres: Routledge, 1993.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e História. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (Orgs.). **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. **Narrar o passado, repensar a história**. 2ª ed. Campinas: IFCH/Unicamp, 2014.

RAGO, Margareth. Foucault, a governamentalidade neoliberal e o contradiscurso feminista. In: NUNES, Maria Lúcia da Silva; MACHADO, Charliton José dos Santos; VASCONCELOS, Larissa Meira de (Orgs.). **Diálogos sobre Gênero, Cultura e História**. Fortaleza: EDUECE, 2015, p. 13-27.

REIS, Tatiana Cardoso. A representação pictórica da toaleta das mulheres na região da Campânia na Antiguidade. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza (Orgs.). **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003, p. 189-196.

RIOT-SARCEY, Michèle. Poder(es). In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009, p. 173-178.

ROSTOVTZEFF, Mikhail. *Ancient decorative wall-painting*. **The Journal of Hellenic Studies**, Cambridge, v. 39, p. 144-163, 1919.

RUBIN, Miri. Que é História Cultural hoje? In: CANNADINE, David (Org.). **Que é a história hoje?** Lisboa: Gradiva, 2002, pp. 111-128.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SANCHES, Pedro Luís Machado. Textos do período imperial romano sobre a pintura grega dita clássica: o que é preciso ver e saber acerca da arte e de sua decadência. In: CERQUEIRA, Fabio *et al* (Orgs). **Saberes e poderes no mundo antigo**. Estudos ibero-latino-americanos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 115-121.

SANFELICE, Pérola de Paula. Sexualidade, amor e erotismo na Roma Antiga: as representações de Vênus nas paredes de Pompeia. **OP SIS**, Catalão, v. 10, n. 02, p. 167-190, jul./dez. 2010.

SANFELICE, Pérola de Paula. Pinturas parietais em Pompéia: representações femininas. **Cadernos de Clio**, Curitiba, n. 2, p. 171-195, 2011.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão: representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano**. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

SCHEFOLD, Karl. *Roman visions and greek inventions at the foot of Mount Vesuvius*. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, v. 10, p. 20-39, 1983.

SCHWEBEL, Dominique Fougeyrollas. Movimentos feministas. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2009, p. 144-148.

SCOTT, Joan Wallach. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 63-95.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SIMONE, Mariella. *Music and gender in Greek and Roman culture: Female performers and composers*. In: LYNCH, Tosca. ROCCONI, Eleonora. **A companion to Ancient Greek and Roman Music**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, p. 397-408.

SPENCER-WOOD, Suzanne M. *Feminist research in Classical Archaeology*. In: NELSON, Sarah Milledge (Org.). *Handbok of gender in Archaeology*. Berkeley: Altamira Press, 2006, p. 295-329.

SØRENSEN, Marie Louise Stig. *Gender, things and material culture*. In: NELSON, Sarah Milledge. *Handbok of gender in Archaeology*. Berkeley: Altamira Press, 2006, p. 105-137.

STRONG, Eugénie; FAURE, Élie. **Arte romana**. Adaptação de J.P. Calosse. Tradução de Gil Reyes. São Paulo: Folha de São Paulo, 2017.

TURCAN, Robert. *L'art romain dans l'histoire*. Paris: Flammarion, 1995.

VASCONCELOS, José Antonio. História e pós-estruturalismo. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. **Narrar o passado, repensar a história**. 2ª ed. Campinas: IFCH/Unicamp, 2014, p. 103-119.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltz e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. São Paulo: Boitempo, 2016.

ZANKER, Paul. *Pompeii. Public and private life*. Tradução: Deborah Lucas Schneider. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995.

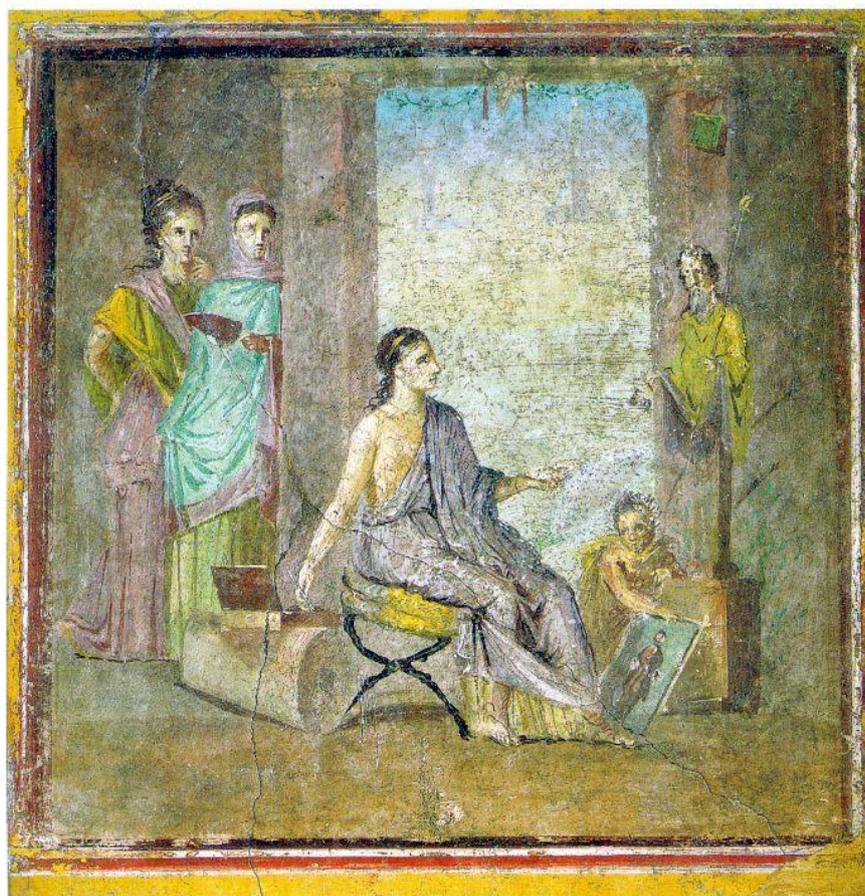
ZANKER, Paul. *Roman Art*. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

ZARANKIN, Andrés. *El pensamiento moderno y el pensamiento pós-moderno en Arqueología*. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (Orgs.). **Narrar o passado, repensar a História**. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2014, p. 353-373.

ANEXO

1. IMAGENS

Imagem 1

**Identificação da Imagem**

Nome: Pintora I.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Casa do cirurgião, Sítio Arqueológico de Pompeia (V, 1, 10).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9018.

Descrição

A pintura ilustra três mulheres em uma sala. Duas delas se encontram no fundo do cômodo, e olham com expressão de curiosidade para a mulher posicionada no centro da imagem. Esta está sentada em um banco e segura um pincel com a mão direita, a qual está direcionada para uma caixa de tintas de madeira em cima de uma mesa de apoio. A pintora colore uma escultura de uma deidade (que pode ser Priapo), para a qual direciona o seu olhar. No chão, aos seus pés, estão uma tela e um cupido.

Referência

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_Painter.jpg. Acesso em 19 dez. 2019.
SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 198-199.

Imagem 2

**Identificação da Imagem**

Nome: Pintora II.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: *Cubiculum*, Sítio Arqueológico de Pompeia (VI, 14, 42).

Dimensões: 50cm x 49cm

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9017.

Descrição

Duas mulheres sentadas em um banco. Uma delas, à esquerda da imagem, segura um pincel e uma aquarela e se dedica a pintar um quadro colocado logo a sua frente, enquanto a outra, à direita, com as vestes em amarelo e a cabeça coberta por um véu, observa a ação. Ambas vestem túnicas com várias composições de tecidos, e apresentam semblante de interesse pela pintura que está sendo realizada. Uma terceira mulher, pouco visível por conta do comprometimento da pintura, está em pé ao lado da tela e a segura com uma das mãos. Na tela, é possível observar a representação de uma figura feminina com túnica.

Referência

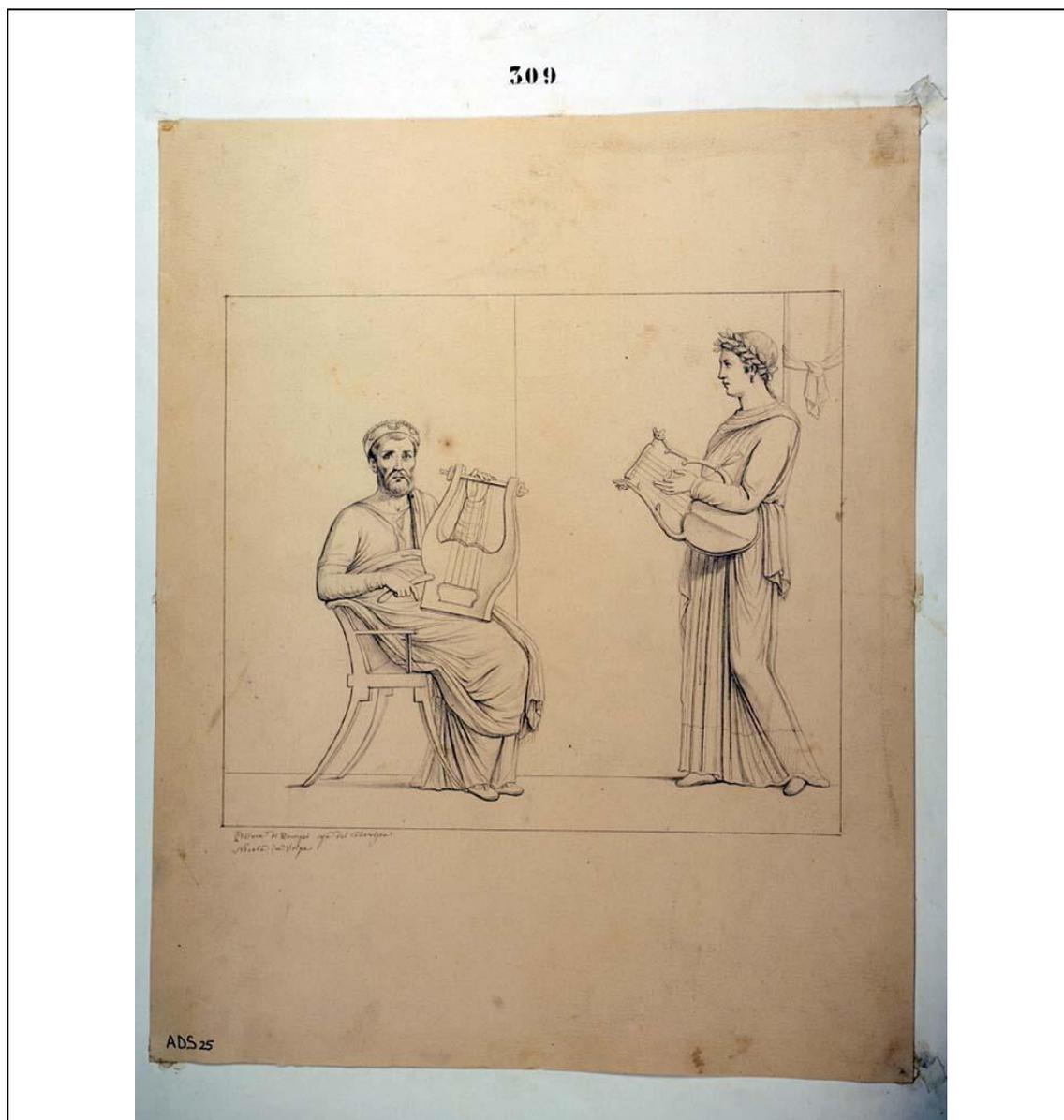
Disponível

em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pittice_che_termina_quadro_con_erma_di_dioniso_da_casa_dell%27imperatrice_di_russia_a_pompei,_9017.JPG. Acesso em: 12 abr. 2020.

Imagem 3





Identificação da Imagem

Nome: Apresentação musical (ou Corinna e Píndaro).

Datação: Desenho de Nicola La Volpe, século XIX.

Local de achado: Domus de L. Rapinasi Optati, Sítio Arqueológico de Pompeia (I, 4, 5-28).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: A pintura, comprometida pela ação do tempo, encontra-se no local de achado, enquanto o desenho que a representa está no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: ADS25.

Descrição

Um homem sentado em uma cadeira segura uma lira. Tem cabelos curtos, veste uma túnica com várias composições de tecido. Defronte a ele, uma mulher em pé, com coroa de folhas, cabelos presos e vestindo túnica, segura uma lira. Identificação de uma apresentação musical ou da competição entre os poetas gregos Píndaro e Corinna de Tanagra, no século V a.C.

Referência

Disponível em: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2004%2025%20p6.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Imagem 4

**Identificação da Imagem**

Nome: Recital de Lira (cítara)/Mulher Musicista

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número do inventário 9023.

Descrição

Quatro mulheres reunidas em volta de um divã de madeira, coberto com uma colcha com estampas geométricas nas tonalidades de verde, amarelo e roxo. A figura central da cena é a mulher de cabelos castanhos, sentada no divã e que segura uma lira na mão esquerda e toca outro instrumento de cordas, que aparenta ser uma cítara, com a mão direita. Todos os olhares estão direcionados para esta personagem com expressão de interesse. As mulheres vestem roupas com várias composições de tecidos, que, no geral, variam em tonalidades de roxo, amarelo, branco e verde. Todas possuem tiara nos cabelos e adornos como brincos e pulseiras.

Referência

Disponível em: <http://iac.fflch.usp.br/node/953>. Acesso em 18 dez. 2019.

Foto tirada por Paulo Martins – Grupo Imagens da Antiguidade, Universidade de São Paulo, 2011.

Imagem 5

**Identificação da Imagem**

Nome: Casal com instrumento musical.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9079.

Descrição

Um casal. O jovem se encontra posicionado à esquerda da imagem, de cabelos escuros e cacheados, tem uma máscara sob a cabeça. A mulher está à direita, com cabelos mais claros, segura uma lira e usa uma coroa de folhas como adorno.

Referência

Disponível

em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Napoli%2C_museo_archeologico_%288105468590%29.jpg. Acesso em: 17 set. 2020.

Imagem 6

**Identificação da Imagem**

Nome: Trabalhadores de uma lavanderia.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Lavanderia de *Veranius Hypsaeus*, Sítio Arqueológico de Pompeia (VI, 2, 31).

Dimensões: III estilo.

Estilo de Pintura: Não há informação.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9774.

Descrição

Três pessoas, sendo duas mulheres e um homem (ao meio). A mulher da esquerda, com vestes mais elaboradas, entrega ao homem uma peça de tecido, enquanto a outra, do lado direito, sentada em um banco, parece estar segurando também uma peça. Acima dos indivíduos são vistos varais com roupas estendidas, o que indica se tratar de uma lavanderia.

Referência

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Fullonica_of_Veranius_Hypsaeus_2_-_MAN.jpg. Acesso em 19 dez. 2019.

Imagem 7

**Identificação da Imagem**

Nome: Mulher lendo.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9083.

Descrição

Mulher de cabelos curtos ou amarrados em um penteado que segura um pergaminho com ambas as mãos e inclina a cabeça para lê-lo. A pintura está comprometida na parte inferior. Vestes aparentam ser de tonalidade laranja e brancas, sem adornos. O cômodo no qual a mulher foi retratada possui decorações com colunas nos cantos.

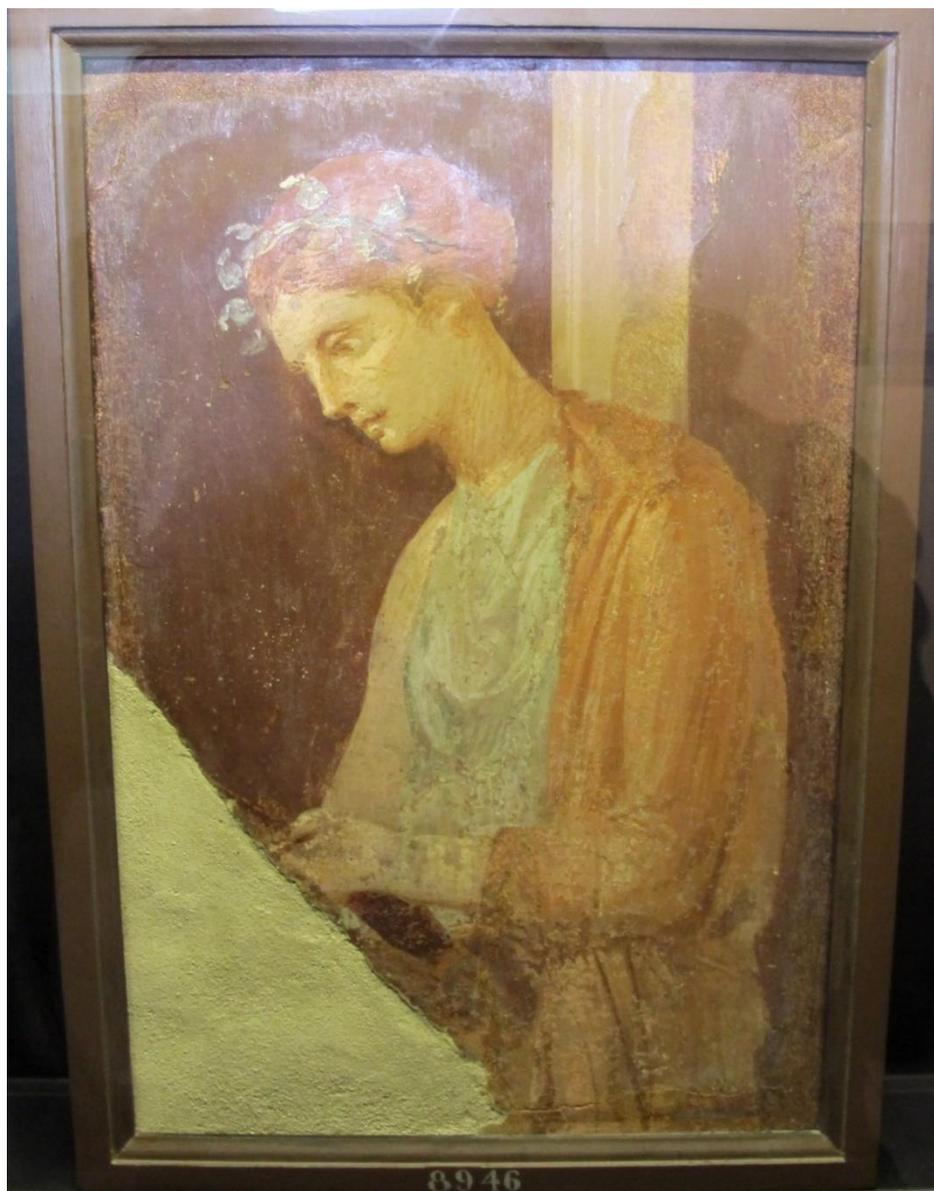
Referência

Disponível

em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fanciulla_intenta_alla_lettura_\(IV_stile\),_I_sec._da_pompei,_MA_NN_9083.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fanciulla_intenta_alla_lettura_(IV_stile),_I_sec._da_pompei,_MA_NN_9083.jpg). Acesso em 19 dez. 2019.

Imagem 8

**Identificação da Imagem**

Nome: Mulher leitora.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número do inventário: 8946.

Descrição

Mulher de cabelos ruivos adornado com coroa de folhas, segura algum objeto e a ele direciona seu olhar, que demonstra atenção. Deduz-se que o objeto seja um pergaminho ou tabuinha, uma vez que a parte inferior da pintura, que trazia o elemento, foi comprometida. A mulher veste uma túnica que parece possuir tonalidades de branco e laranja.

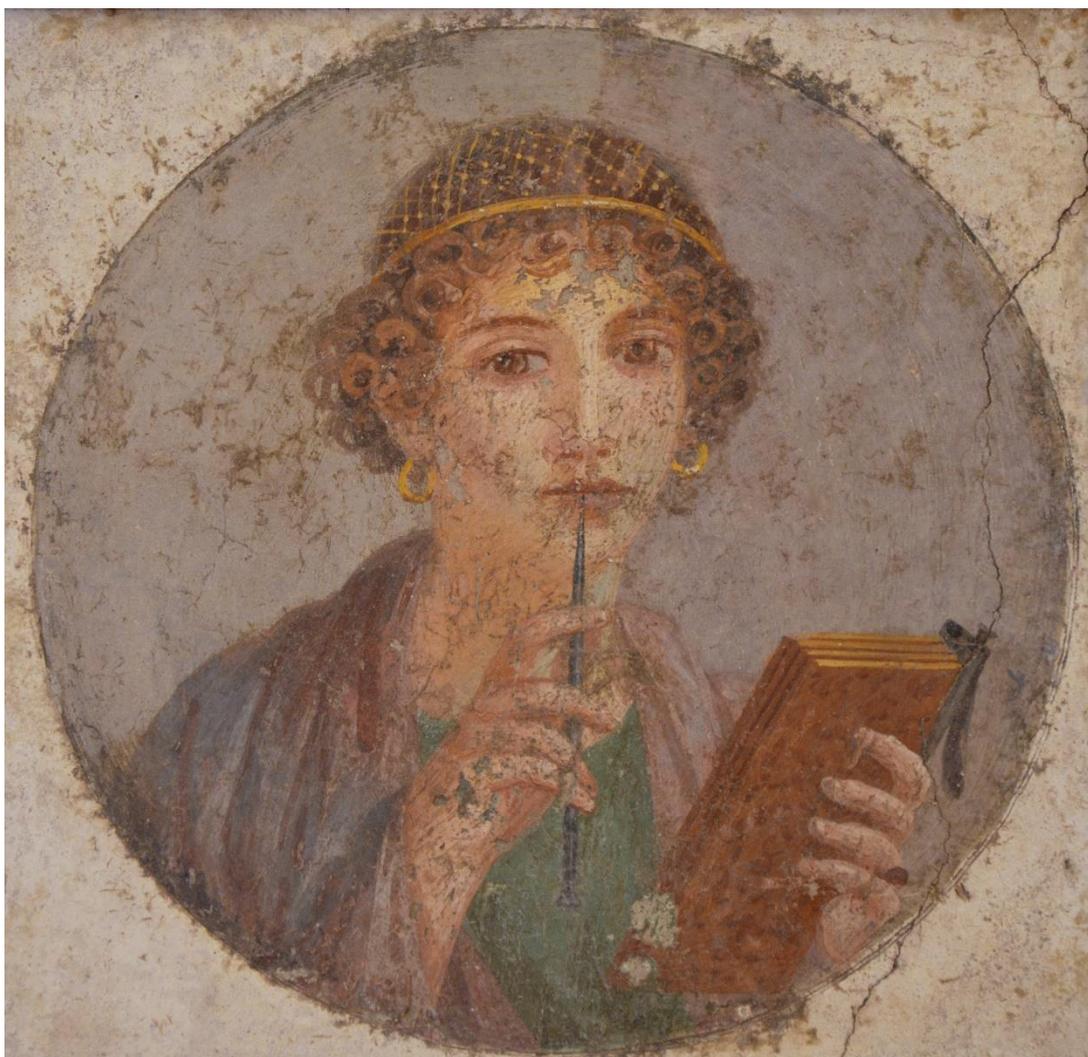
Referência

Disponível

em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fanciulla_intenta_alla_lettura_\(IV_stile\),_I_sec._da_pompei,_MA_NN_8946.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fanciulla_intenta_alla_lettura_(IV_stile),_I_sec._da_pompei,_MA_NN_8946.JPG). Acesso em 19 dez. 2019.

Imagem 9

**Identificação da Imagem**

Nome: Mulher com estilete e tabuinha.

Datação: Século I d.C. (por volta de 50 d.C.).

Local de achado: Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: 37cm x 38cm.

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9084.

Descrição

Retrato do busto de uma jovem que segura, na mão esquerda, uma tabuinha, e na mão direita um estilete, o qual leva à boca. A moça possui cabelos curtos, cacheados e acastanhados, adornados com uma espécie de rede dourada, assim como leva brincos dourados em formato de argola, o que denota o pertencimento a uma classe abastada. Suas vestes se mesclam em uma tonalidade de verde e roxo.

Referência

MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p. 99, 100, 103.

Imagem 10

**Identificação da Imagem**

Nome: *Terentius Neo* e sua esposa.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Casa do padeiro *Terentius Neo*, Sítio Arqueológico de Pompeia (VII, 2, 6).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número do inventário: 9058.

Descrição

Casal identificado como o padeiro *Terentius Neo* e sua esposa. O homem veste uma toga branca e segura na mão direita um pergaminho. A mulher veste uma túnica de tonalidade marrom ou vermelho escuro, tem na mão esquerda uma tabuinha, e na mão direita, um estilete, o qual leva à boca. Ambos possuem figuras e expressões individualizadas, sem muita expressividade.

Referência

MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p. 102-103.

STRONG, Eugénie; FAURE, Élie. *Arte romana*. Adaptação de J.P. Calosse. Tradução de Gil Reyes. São Paulo: Folha de São Paulo, 2017, p. 28.

Imagem 11

**Identificação da Imagem**

Nome: Meninas com estilete e tabuinha.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: 36cm x 40 cm.

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9074.

Descrição

Duas moças, uma delas posicionada em primeiro plano, segura uma tabuinha na mão esquerda e um estilete na mão direita, o qual leva à boca. Veste uma túnica de tonalidades de branco e roxo claro, e seus cabelos cacheados estão presos em um penteado para trás. A moça em segundo plano olha diretamente para a tabuinha que está na mão da outra personagem. Seus cabelos estão presos em um penteado e adornados com um tecido vermelho.

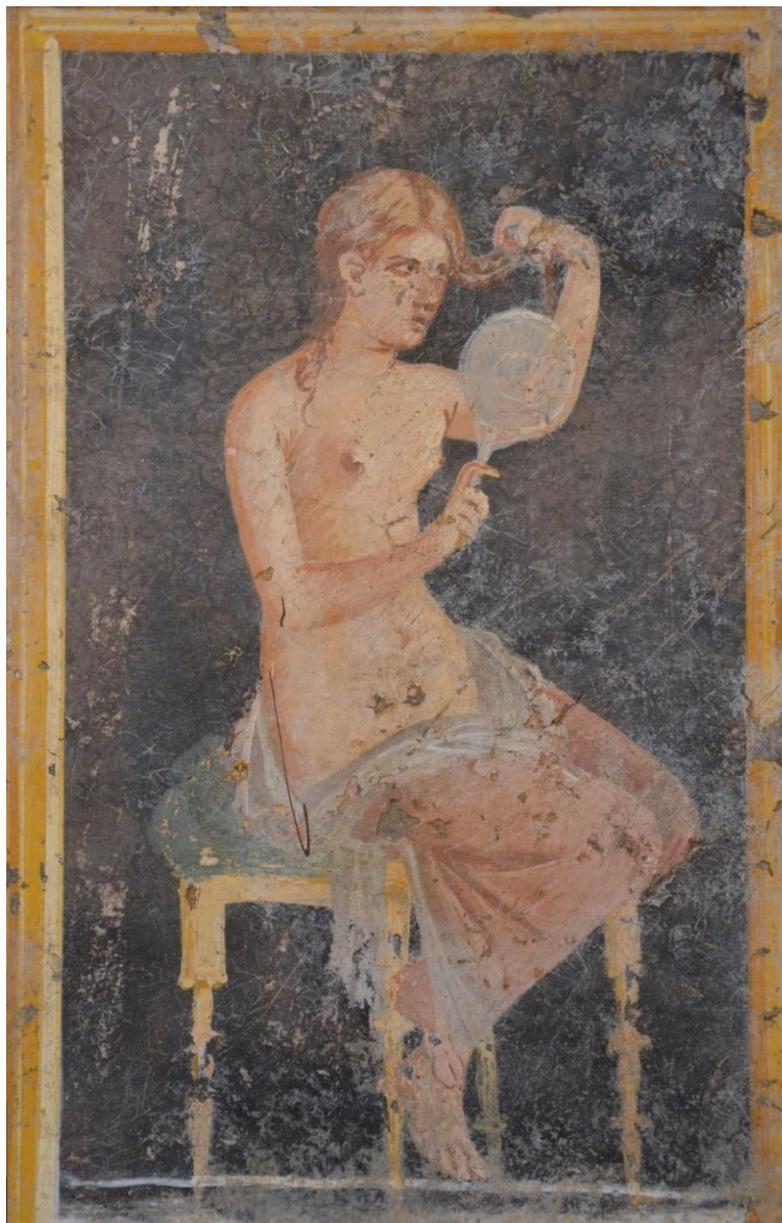
Referência

Disponível

em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fanciulle_che_scrivono_messaggi_d%27amore_\(IV_stile\),_I_sec._da_pompei,_MANN_9074.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fanciulle_che_scrivono_messaggi_d%27amore_(IV_stile),_I_sec._da_pompei,_MANN_9074.JPG). Acesso em 19 dez. 2019.

Imagem 12

**Identificação da Imagem**

Nome: Mulher se olhando no espelho.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Vila Arianna, Sítio arqueológico de Stabia.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles.

Descrição

Mulher com os seios desnudos sentada em um banco estofado e com as vestes lhe caindo sob a parte inferior do corpo. Segura um espelho com a mão direita, apontado para o seu rosto, a fim de visualizar o penteado que realiza com a mão esquerda. Pode ser uma cena de toailete.

Referência

Disponível

em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_showing_a_woman_looking_in_a_mirror_as_she_dresses_\(or_undresses\)_her_hair_from_the_Villa_of_Arianna_at_Stabiae_\(Castellammare_di_Stabia\),_Naples_National_Archaeological_Museum_\(17392924485\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_showing_a_woman_looking_in_a_mirror_as_she_dresses_(or_undresses)_her_hair_from_the_Villa_of_Arianna_at_Stabiae_(Castellammare_di_Stabia),_Naples_National_Archaeological_Museum_(17392924485).jpg). Acesso em: 12 abr. 2020.

Imagem 13

**Identificação da Imagem**

Nome: Senhora na toailete com outras mulheres (imagem reconstituída em desenho).

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Casa das Vestais, Sítio Arqueológico de Pompeia (VI, 1, 7).

Dimensões:

Estilo de Pintura: III estilo.

Local de conservação: Casa das Vestais.

Descrição

Ao fundo do lado esquerdo há uma mulher em pé. Logo a sua frente, encontra-se uma mulher sentada, a qual veste túnica e tem os cabelos adornados com uma tiara. Leva a mão esquerda à boca e a direita repousa sob a mesa de apoio ao seu lado. Preenchendo o centro e o lado direito da imagem, duas mulheres, que usam vestidos, se encarregam de realizar a toailete de uma quinta mulher sentada em uma cadeira. Elas arrumam os cabelos e colocam jóias na moça.

Referência

Disponível em: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2001%2007%20p6.htm>. Acesso em: 16 abr. 2020.

Imagem 14

**Identificação da Imagem**

Nome: Cena de toalete/vestimenta/gineceu.

Datação: Não há informação.

Local de achado: Sítio Arqueológico de Herculano.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9022.

Descrição

Cena de vestimenta e/ou toalete. Quatro mulheres na cena. Da esquerda para a direita, uma mulher de cabelos presos com uma tiara e vestes de tonalidade amarela está em pé e repousa o cotovelo direito em uma mesa, enquanto a sua mão está apoiada no queixo. Ao seu lado, uma mulher com os seios à mostra e colar dourado está sentada na mesa. Ela é a figura de maior tamanho na cena, veste sandálias e um véu sob a cabeça. Na sua frente, duas mulheres estão em pé. A mais alta, com vestes de tonalidade azul claro arruma o cabelo da que está à sua frente, que veste roupas com várias composições de tecido e está adornada com tiara, colar e braceletes dourados. O ambiente é uma sala com colunas, que conta com uma mesa de apoio com alguns objetos em cima, como ramos de folhas, um candelabro com uma vela e uma jarra de vidro transparente no canto direito.

Referência

Disponível em: <http://iac.fflch.usp.br/node/952>. Acesso em: 17 set. 2020.

Foto tirada por Paulo Martins - Grupo Imagens da Antiguidade Clássica, Universidade de São Paulo, 2011.

Imagem 15

**Identificação da Imagem**

Nome: Simpósio I.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Sítio Arqueológico de Herculano.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9024.

Descrição

Cena de um simpósio com três pessoas. Ao fundo, uma mulher jovem carrega uma caixa ou bandeja. Sentados em uma espécie de divã, se encontram um homem que segura no alto um objeto em formato de cornucópia, e uma mulher com o tronco desnudo, a qual veste túnicas de coloração amarela e adorna os cabelos com uma rede dourada. A mulher parece apontar a mão direita em direção à jovem, enquanto o olhar se volta ao homem. Ela é a figura central da cena.

Referência

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herculaneum_Fresco_001.jpg. Acesso em: 12 abr. 2020.

Imagem 16

**Identificação da Imagem**

Nome: Simpósio II.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Casa dos Amantes, Sítio Arqueológico de Pompeia (IX, 12, 6-8).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Casa dos Amantes.

Descrição

Cena de banquete com cinco pessoas, três mulheres e dois homens. As três mulheres têm posicionamento superior ao dos homens na imagem e seus olhares se direcionam para o homem no meio do quadro, que segura uma vasilha não esquerda e um objeto em formato de cornucópia na direita. O outro personagem masculino repousa desacordado sob os braços da moça sentada à direita do divã, que tem os seios à mostra e os cabelos presos e adornados com uma tiara. A mulher à esquerda do divã também está com os seios à mostra, adorna o cabelo com coroa de folhas e as orelhas com brincos dourados. Ela auxilia o homem a segurar a cornucópia. A terceira mulher está posicionada em pé, ao fundo da extrema direita da cena e veste uma túnica. O ambiente foi ilustrado com paredes de coloração esverdeada. A parte superior aparenta ter tecidos segurados por hastes, formando uma tenda.

Referência

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Casti_Amanti_-_Banquet.jpg.

Acesso em: 13 abr. 2020.

Imagem 17

**Identificação da Imagem**

Nome: Simpósio com um casal se beijando.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: *Fullonica* de *Sestius Venustus*, Sítio Arqueológico de Pompeia (I, 3, 15-18).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9015.

Descrição

Cena de banquete com sete pessoas. Árvores ao fundo, evento retratado em ambiente externo. Casal central da cena está se beijando. A mulher se debruça sobre o homem para beijá-lo e suas vestes, de tom amarelo, caem pelo seu ombro direito. O homem está com o tronco nu e sentado em um divã ou acolchoado colocado no chão. Há outro casal no lado direito da pintura. A mulher está sentada de costas para o homem, que levanta o braço esquerdo em direção a uma figura pouco distinguível ao fundo da cena, possivelmente um serviçal, que parece apoiar com uma haste o tecido que serve de tenda para os frequentadores do banquete. Do lado esquerdo do afresco há um terceiro casal. O homem, com roupas de coloração escura, leva à boca um recipiente enquanto a mulher o observa. Mesas de apoio douradas foram retratadas na parte frontal direita do quadro. Utensílios de prata, como copos e vasilhas, estão sobre elas.

Referência

Disponível em: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2003%2018.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Imagem 18

**Identificação da Imagem**

Nome: Simpósio de mulheres.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: *Fullonica* de Sestius Venustus, Sítio Arqueológico de Pompeia (I, 3, 15-18).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9016.

Descrição

Cena de banquete com oito mulheres. Quatro duplas, comentadas da esquerda para a direita. Duas mulheres conversam próximas a um pano de fundo escuro. A da direita olha para a da esquerda, que segura o que parece ser uma bandeja pequena e tem o olhar direcionado à cena que acontece em primeiro plano. Nesta, duas mulheres interagem. Uma está sentada sobre um divã e tem o olhar direcionado ao objeto segurado pela outra moça, em pé e com o tronco à mostra. Ambas vestem túnicas com várias composições de tecido em tonalidade de branco, amarelo e rosa claro. Ao fundo da cena estão duas mulheres, pouco identificáveis pelo comprometimento da pintura. Uma delas olha e aponta para a direita enquanto a outra tem a apenas a silhueta demarcada e expõe uma das mãos. Na extrema esquerda da pintura se encontram duas mulheres sentadas, uma toca um instrumento de sopro com as duas mãos. Ao seu lado, uma mulher com a cabeça coberta pelos tecidos da túnica observa a cena. Sua expressão é mais austera e um de seus pés toca uma bacia dourada na parte inferior do quadro, colocada defronte a uma mesa de apoio com utensílio como copos e vasilhas.

Referência

Disponível em: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2003%2018.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Imagem 19

**Identificação da Imagem**

Nome: Simpósio III.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Triclínio da Casa do *Triclinium*, Sítio Arqueológico de Pompeia (V, 2, 4).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 120029.

Descrição

Cena de banquete realizada em um *triclinium* com dez pessoas. Descrição da esquerda para a direita. Homem de toga branca com sobreposição de tecido vermelho escuro, tem o sapato do pé direito sendo calçado por um serviçal que aparenta ser uma criança. Outro serviçal, adulto, serve algo ao homem, que tem o olhar direcionado à mulher ao seu lado, vestida com túnica verde caindo sob os ombros. Ao lado dela está outro homem, de toga branca e amarela, que volta seu olhar e gestos para o lado oposto, em direção a uma mulher e uma criança. A mulher, de túnica verde e com a cabeça coberta, segura a criança de cabelos escuros. Ao seu lado, há uma outra mulher de túnica verde. Todos os indivíduos, com exceção dos serviçais, estão sob um leito coberto com tecido amarelo. Na extrema direita da imagem, um serviçal carrega um homem desacordado ou embriagado.

Referência

Disponível em: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2004%20p4.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

BEARD, Mary. *The fires of Vesuvius: Pompeii lost and found*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2008, p. 219.

Imagem 20

**Identificação da Imagem**

Nome: Simpósio IV.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Triclínio da Casa do *Triclinium*, Sítio Arqueológico de Pompeia (V, 2, 4).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 120029.

Descrição

Cena de banquete realizada em um triclínio com sete pessoas. Seis delas estão reclinadas sobre um leito coberto com tecido verde. Da esquerda para direita, um indivíduo que aparenta ser um homem olha para a mulher ao seu lado, que se encontra de costas para ele e com o tronco à mostra. Ela direciona seu braço esquerdo para o homem à sua frente, que tem uma faixa vermelha transpassando o peito. De costas para este há outra mulher com o tronco desnudo e dois indivíduos que não podem ser muito bem identificados por conta do estado comprometido da pintura. Na parte inferior direita do afresco estão um serviçal, retratado em tamanho menor. No centro da cena há uma mesa.

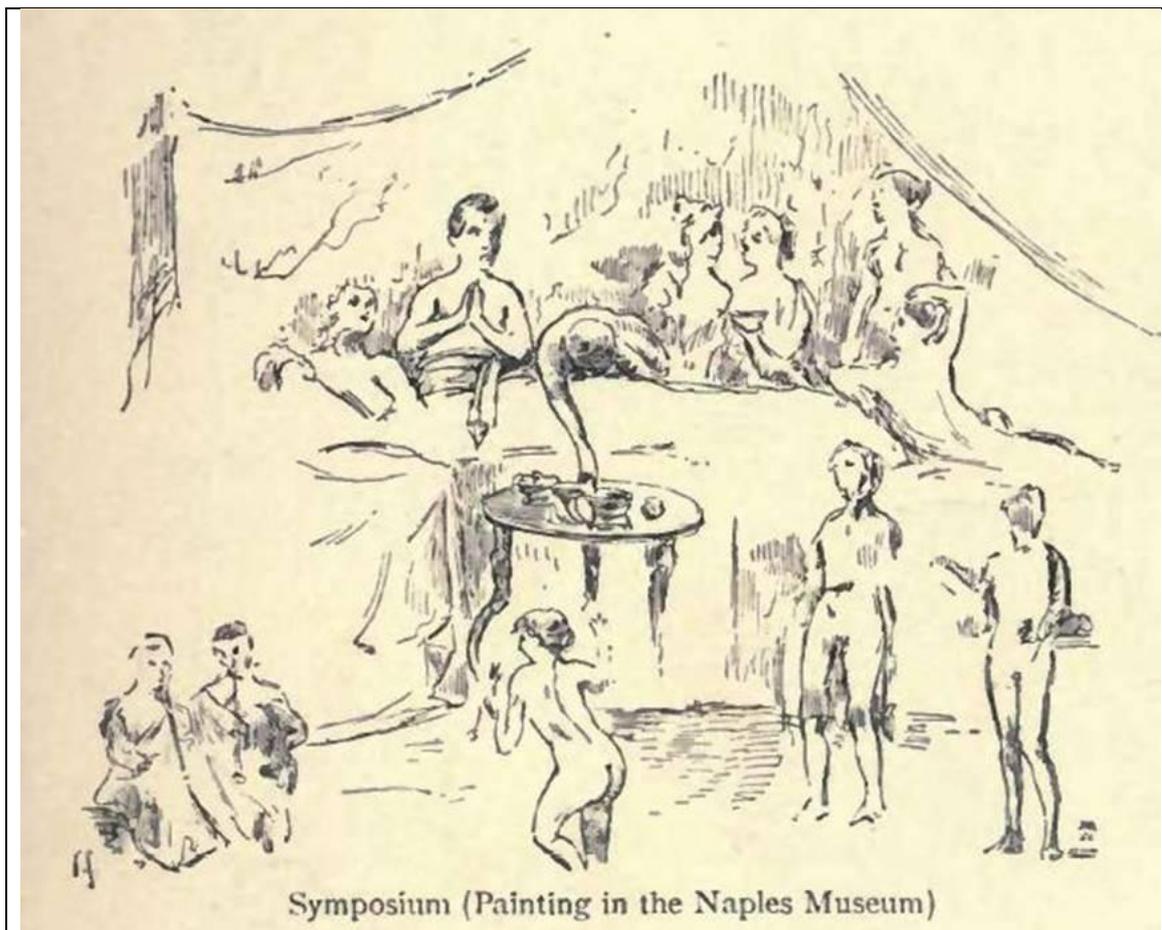
Referência

Disponível em: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2004%20p4.htm>.

Acesso em: 15 abr. 2020.

Imagem 21





Identificação da Imagem

Nome: Simpósio V.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Casa do *Triclinium*, Sítio Arqueológico de Pompeia (V, 2, 4).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 120030.

Descrição

Cena de simpósio ou banquete realizado em um triclínio. Apesar do comprometimento da pintura, o desenho da mesma permite afirmar que doze pessoas compõem a imagem. Por essa representação, compreende-se a presença de cerca de oito ou nove mulheres. Algumas delas estavam nuas ou com partes do corpo expostas, sobretudo os seios. Há interação entre os personagens, e a distinção entre serviçais e participantes do simpósio, não pode ser bem percebida no desenho ou mesmo no afresco que sofreu agressões ao longo do tempo.

Referência

Disponível em: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2004%20p4.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Imagem 22

**Identificação da Imagem**

Nome: Culto a Dioniso.

Datação:

Local de achado: Sítio Arqueológico de Herculano.

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 9127.

Descrição

Da esquerda para a direita. Uma mulher, em pé e com vestes de tom azul e amarelo segura uma bandeja. Ao seu lado uma mulher de roupa cor de rosa segura um tirso. Logo a frente, uma mulher com vestes brancas, segura uma bandeja na mão esquerda e estende a direita para colocar uma coroa sobre a cabeça do deus Dioniso, sentado em um trono e identificado pela coroa de folhas e pelo tirso que segura na mão esquerda. As três mulheres são encarregadas de levar as oferendas ao deus. No canto inferior esquerdo, é possível ver uma pequena figura, a qual, apesar do tamanho pequeno desproporcional, pode ser encarada como uma criança, também encarregada de entregar oferendas.

Referência

MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p. 84;89.

Imagem 23

**Identificação da Imagem**

Nome: Procissão a Dioniso.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: *Tablinum* da Casa de *Marcus Lucretius Fronto*, Sítio Arqueológico de Pompeia (V, 4, 11).

Dimensões:

Estilo de Pintura: III estilo.

Local de conservação: Casa de *Marcus Lucretius Fronto*.

Descrição

Dioniso está sendo carregado por touros junto a Ariadne. O deus está reclinado sobre uma espécie de liteira aberta, tem coroa de folhas como adorno, segura uma taça dourada em uma das mãos e na outra um tirso. Atrás está sentada Ariadne, também com coroa de folhas e veste de tom azul claro. Abaixo, à esquerda da imagem, vemos um homem montado em um cavalo olhando para o deus, acompanhado de outro em pé. À direita da imagem estão duas mulheres. Uma delas, nua, dança enquanto toca címbalos.

Referência

Disponível

<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2004%20a%20house%20p3.htm>. Acesso em: 13 out. 2020.

em:

Imagem 24

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios. Visão completa.

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Da esquerda para a direita. Cena de ritual dionisíaco. Mulher vestida com um véu caminha de encontro a outra mulher, que segura um pergaminho na mão esquerda e toca uma criança com a mão direita, provavelmente um garoto, que também tem um pergaminho em mãos. Após o menino há outra mulher, grávida, e que segura uma bandeja na mão esquerda e um ramo com folhas na direita. A sua frente estão mais três mulheres, uma delas sentada e que tem a mão direita lavada pela mulher posicionada à esquerda, que segura um jarro, enquanto a outra, à esquerda, seca a mão da mulher sentada. Ao lado está Sileno tocando lira e um casal relacionado a Pã, sendo o homem aquele que segura um instrumento de sopro (flauta de Pã) enquanto a mulher alimenta uma cabra com o leite de seu seio. Ainda, uma mulher em pé, segurando um véu e com expressão de espanto, dirige o olhar para as cenas seguintes. Nelas, ao centro Baco-Dioniso estão bêbado sob os braços de sua amante Ariadne (que teve a cabeça ocultada pela parte comprometida da pintura). À sua esquerda estão três sátiros. Um deles é Sileno, junto a um sátiro que segura um recipiente redondo e outro que segura uma máscara. À direita de Dioniso e Ariadne há uma mulher ajoelhada desvelando um falo à sua frente. Em seguida, uma mulher com asas segura uma espécie de chicote em uma das mãos, e o usa para açoitar a mulher ajoelhada a sua frente, que é consolada por uma dama sentada, acompanhada de duas bacantes em pé. Uma delas segura um tirso, enquanto a outra dança em estado de êxtase. Fim do rito dionisíaco, início das demais cenas. Toailete nupcial, mulher sentada com vestes amarelas tem seus cabelos arrumados por uma outra em pé, enquanto o cupido a sua frente lhe mostra um espelho. Por fim, a última cena da composição, uma *domina*, entendida como a dona da casa, olha com austeridade para a direita, parecendo observar todo o ritual.

Referência

Disponível

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Villa_of_the_Mysteries_%28Pompeii%29_-_frescos_01.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

em:

Imagem 25

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios. Parede norte completa.

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Parede norte completa do afresco da Vila dos Mistérios. Da esquerda para a direita, mulher com véu caminha em direção a outra mulher, sentada, que carrega um pergaminho na mão esquerda e toca um garoto com a mão direita. À sua frente uma mulher grávida carrega uma bandeja com alimentos e um ramo de folhas. Em seguida, há um processo de purificação/higienização, no qual uma mulher de vestes amarelas, sentada em um banco, tem a mão direita lavada por uma ajudante que segura um pequeno jarro, enquanto a ajudante à esquerda seca uma de suas mãos. Adiante, o sátiro Sileno toca uma lira, enquanto um casal relacionado ao deus Pã está sentado. A mulher oferece seu seio para alimentar uma cabra enquanto o homem toca um instrumento de sopro (flauta de Pã). Ao final da parede, uma mulher, em pé, segura um véu e olha em direção às cenas seguintes, com expressão de espanto.

Referência

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005.jpg. Acesso em 25 ago. 2020.

Imagem 26

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios. Parede leste completa.

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Detalhe da parede leste completa do afresco da Vila dos Mistérios. Ao centro, Dioniso encontra-se embriagado sobre os braços de sua amante, Ariadne, que tem a cabeça ocultada pela falha na pintura devido a ação do tempo. À esquerda estão três sátiros. Um deles é Sileno, que ajuda outro sátiro a segurar um recipiente redondo. Em pé, um sátiro com vestes amarelas, segura uma máscara. À direita de Ariadne está uma mulher ajoelhada desvelando um falo, enquanto a outra, alada, possui um chicote na mão.

Referência

Disponível

em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Villa_of_the_Mysteries_\(Pompeii\)#/media/File:Megalograf%C3%ADa._Villa_de_los_Misterios._05_crop.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Villa_of_the_Mysteries_(Pompeii)#/media/File:Megalograf%C3%ADa._Villa_de_los_Misterios._05_crop.JPG). Acesso em 25 ago. 2020.

Imagem 27

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios. Parede sul completa.

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Detalhe da parede sul completa do afresco da Vila dos Mistérios. Da esquerda para a direita, mulher ajoelhada parece ser chicoteada pela figura alada e se recosta no colo de uma mulher sentada. A frente delas, duas bacantes. Uma dançando em estado de êxtase enquanto a outra segura um tirso. Na extrema esquerda da imagem há a execução de uma toailete nupcial. A mulher sentada tem os cabelos arrumados por uma outra em pé, enquanto um cupido exhibe à sua frente um espelho.

Referência

Disponível

em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Villa_of_the_Mysteries_%28Pompeii%29_-_Hall_of_the_Mysteries_%28South_wall%29.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

Imagem 28

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios. Parede oeste completa.

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Detalhe da parede oeste completa do afresco da Vila dos Mistérios. Da esquerda para a direita. Cupido olha para a cena que ocorre na parede sul. Na extrema direita uma mulher, identificada como a dona da casa, está sentada e leva a mão direita sob o queixo, com o olhar direcionado na mesma direção, dando a impressão de observar todas as cenas que se passaram anteriormente.

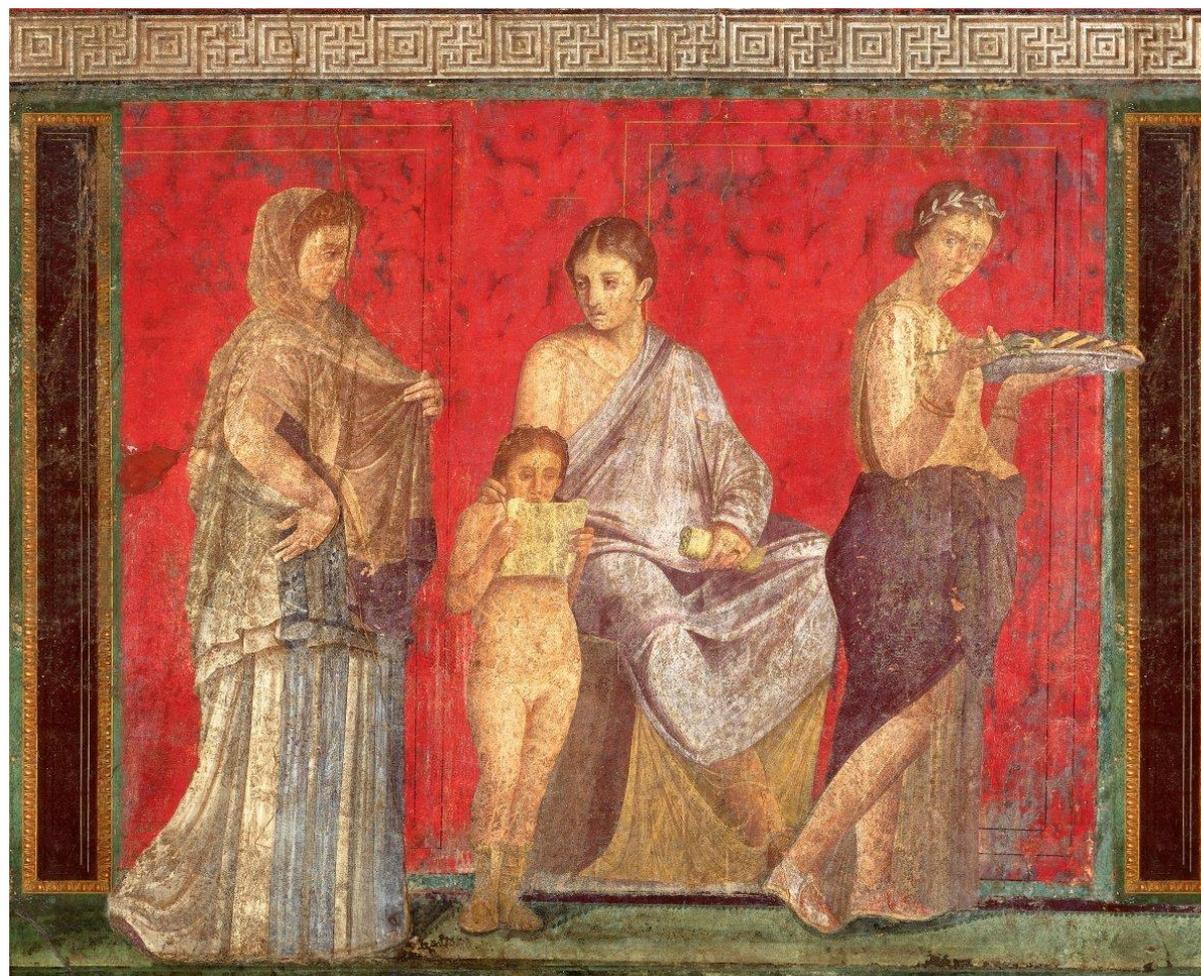
Referência

Disponível

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Villa_of_the_Mysteries_%28Pompeii%29_-_Hall_of_the_Mysteries_%28West_wall%29.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

em:

Imagem 29

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede norte, detalhe I (cena 1).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Da esquerda para a direita, uma mulher com véu na cabeça caminha em direção à outra que está sentada, seus olhares se encontram. A mulher sentada tem na mão esquerda um pergaminho, enquanto sua mão direita toca um garoto que também lê um pergaminho. Adiante, uma mulher grávida, com bracelete de ouro e coroa de folhas parece olhar para trás enquanto carrega com a mão esquerda uma bandeja com alimentos e na outra têm um ramo de folhas.

Referência

Disponível

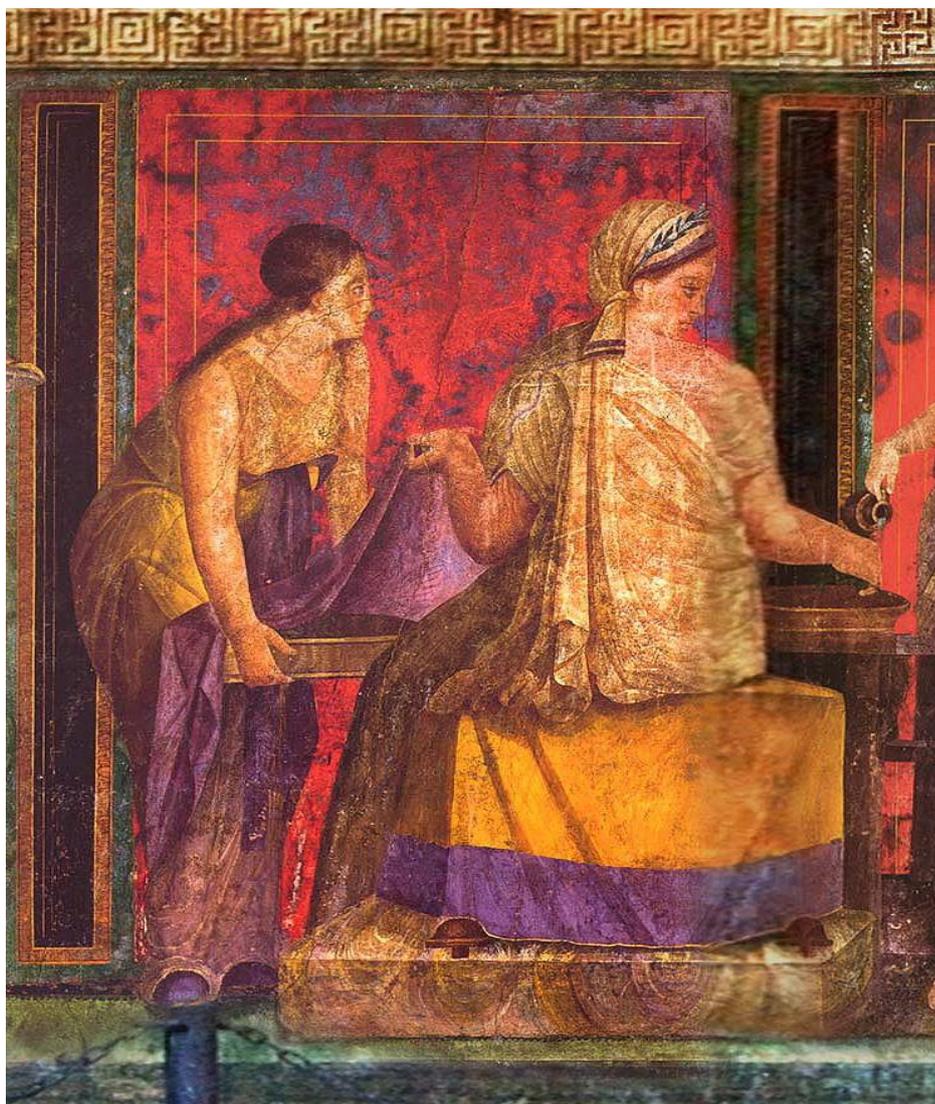
em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_001.jpg.

Acesso em: 25 ago. 2020.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 147-148.

Imagem 30

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede norte, detalhe II (cena 2).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Ritual de purificação/higienização. A mulher sentada, com véu na cabeça e coroa de folhas, tem suas mãos sendo lavadas. A tarefa é desempenhada por uma mulher à direita, que segura um jarro que despeja água sob umas das mãos da que está sentada. Enquanto isso, à esquerda, uma terceira mulher usa um tecido roxo para realizar a secagem das mãos.

Referência

Disponível

em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005a.jpg.

Acesso em: 25 ago. 2020.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 149-150.

Imagem 31

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede norte, detalhe III (cena 3).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Descrição

Mulher em pé com coroa de folhas segura o jarro de água que lava as mãos da senhora da cena anterior. À direita, Sileno toca lira.

Referência

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Villa_dei_Misteri_IV_-_1.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 149-150.

Imagem 32

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede norte, detalhe IV (cena 4).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Um casal está sentado na companhia de duas cabras. O homem toca um instrumento de sopro, enquanto a mulher oferece os seios para alimentar uma das cabras. O casal pode ser relacionado ao deus Pã, tendo em vista o instrumento de sopro ser reconhecido como uma flauta de Pã, bem como pela presença de cabras, animais relacionados à deidade. À direita, uma mulher em pé segura no ar um véu e dirige o olhar para as cenas posteriores com expressão de espanto.

Referência

Disponível

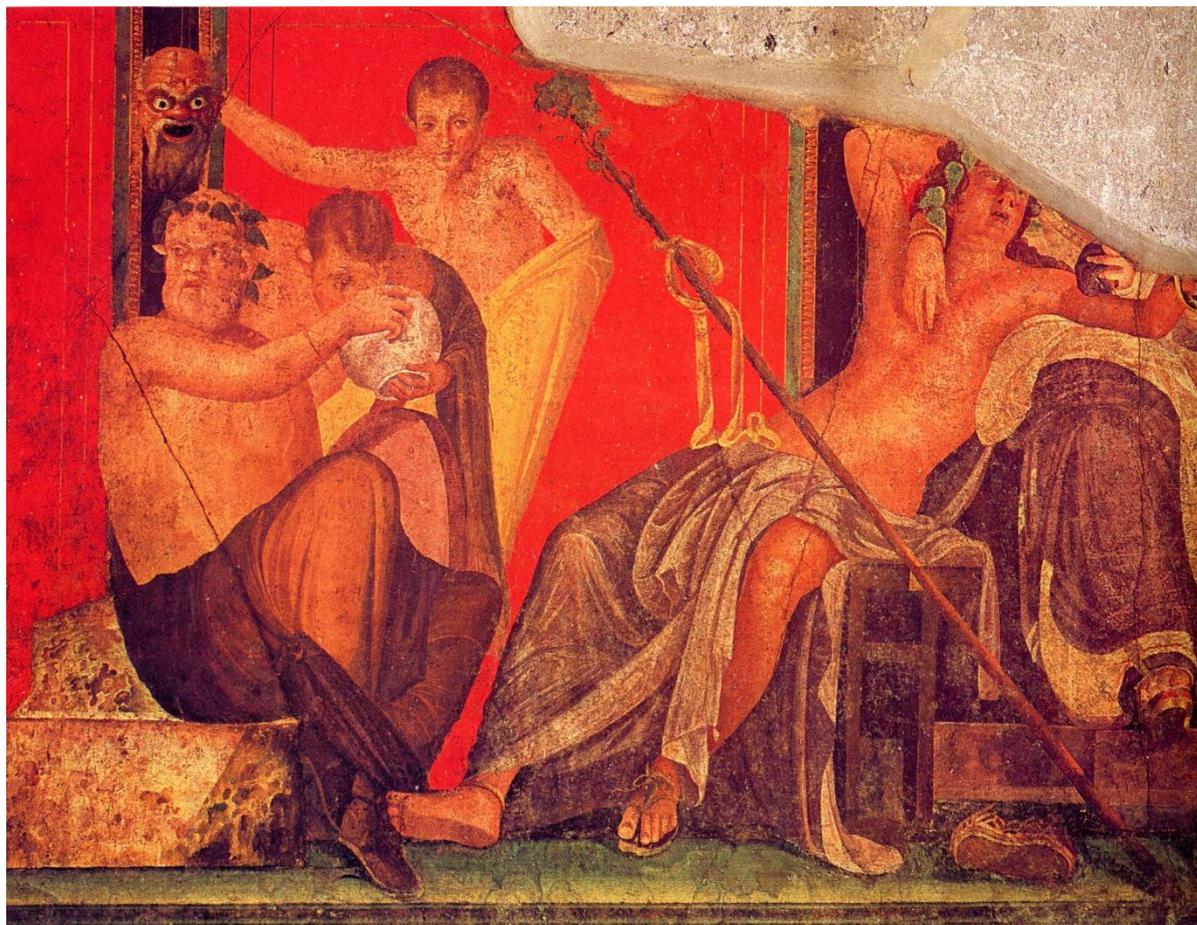
em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005b.jpg.

Acesso em: 25 ago. 2020.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 150.

Imagem 33

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede leste, detalhe I (cena 5).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Descrição

Três sátiros interagem do lado esquerdo da cena. O primeiro deles, sentado, é identificado como Sileno, e auxilia um outro a segurar um recipiente branco redondo, enquanto olha para o seu interior. O terceiro sátiro está em pé atrás dos demais e segura uma máscara com a mão direita. À frente, o deus Dioniso, com uma coroa de folhas na cabeça e um tirsso apoiado sobre o tronco, se encontra embriagado e repousa no colo de sua amante, Ariadne.

Referência

Disponível

em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_008.jpg.

Acesso em: 25 ago. 2020.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 151-153

Imagem 34

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede leste, detalhe II (cena 6).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Da esquerda para a direita. Duas personagens em pé, não identificáveis pela deterioração da pintura. De joelhos, uma mulher puxa um pano de cor roxa que cobria um falo. Em pé, uma mulher alada, com o tronco desnudo, segura um chicote.

Referência

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Villa_dei_Misteri_VII_-_2.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 153.

Imagem 35

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede sul, detalhe I (cena 7).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Da esquerda para a direita. Uma mulher ajoelhada apoia a cabeça no colo de outra mulher que está sentada, e parece ser ela que recebe as chicotadas da figura alada, tendo em vista o direcionamento dos olhares para esta figura. No lado direito, em pé, estão duas bacantes. Uma delas está nua e parece dançar em estado de êxtase, enquanto a outra segura um tirso.

Referência

Disponível

em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_009.jpg.

Acesso em: 25 ago. 2020.

MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p. 59.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 154-156.

Imagem 36

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede sul, detalhe II (cena 8).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Cena de toailete. Uma mulher sentada, com vestes de tom amarelo e diversos braceletes, tem o cabelo solto sendo penteado por uma mulher em pé. À sua frente um cupido tem nas mãos um espelho que parece refletir a sua imagem.

Referência

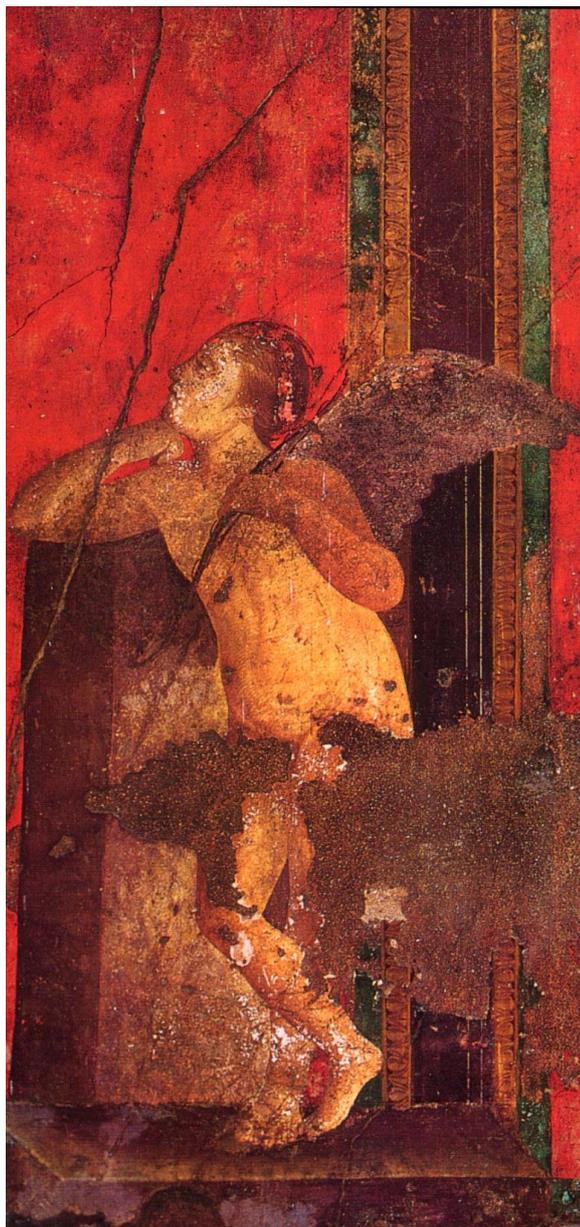
Disponível

em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Villa_dei_misteri%2C_sala_del_grande_dipinto_con_misteri_iniziatici%2C_I_secolo_a.c._16b.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão**: representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 156.

Imagem 37

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede oeste, detalhe I (cena 9).

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

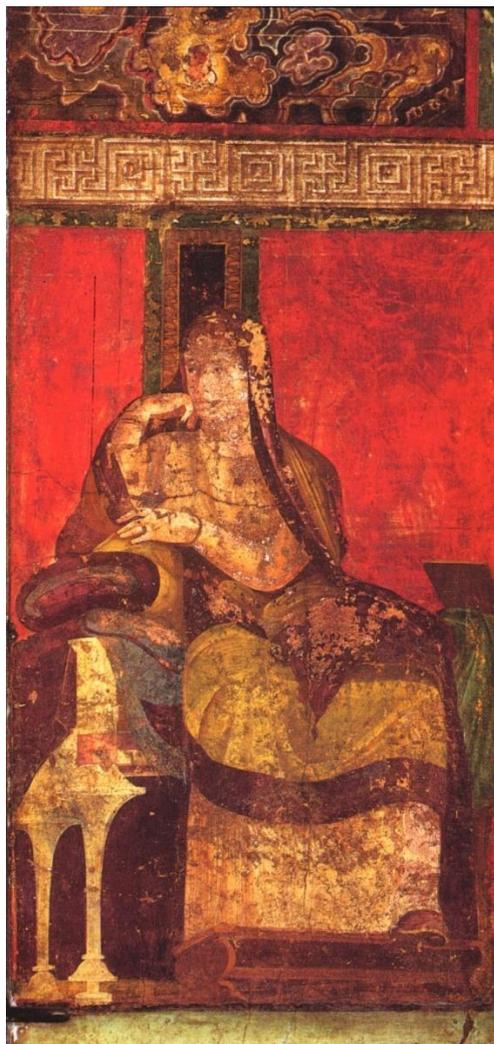
Cupido olha a cena de toailete da parede anterior.

Referência

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Villa_dei_Misteri_IX_-_2.jpg.

Acesso em: 25 ago. 2020.

Imagem 38

**Identificação da Imagem**

Nome: Afresco da Vila dos Mistérios, parede oeste, detalhe II (cena 10)

Datação: Cerca de 80 a.C.

Local de achado: Vila dos Mistérios, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões: Não há informação.

Estilo de Pintura: II estilo de pintura pompeiano.

Local de conservação: Vila dos Mistérios.

Descrição

Mulher sentada em uma cadeira/poltrona estofada. Seu olhar está direcionado para a direita, como se visualizasse todas as cenas anteriores com seriedade, ao colocar uma das mãos sobre o queixo. Suas vestes são suntuosas, com várias composições de tecido em tons de roxo, branco e amarelo. Tem o cabelo coberto por um véu e está ricamente adornada com braceletes, colar e anel. A posição faz crer que ela seja a dona da casa, a *domina*.

Referência

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Villa_dei_Misteri_I_-_1.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p. 52-53.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 157-159.

Imagem 39

**Identificação da Imagem**

Nome: Vendedora de roupas e sapatos

Datação: Após 62 d.C.

Local de achado: Casa de Marcus Vecilius Verecundus, Via Dell' Abbondanza, Sítio Arqueológico de Pompeia (IX, 7, 6-7)

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Casa de Marcus Vecilius Verecundus, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Descrição

Uma mulher, atrás de uma mesa, vende sapatos a um cliente, sentado em um banco no canto direito do afresco. As peças de roupas e calçados estão expostas em prateleiras e mesas dispostas na pintura. Em cima do afresco, foi realizada uma inscrição em latim, um grafite, que não pode ser bem identificado devido à qualidade da imagem e ao estado de preservação da pintura.

Referência

BECKER, Hilary. *Roman women in the urban economy. Occupations, social connections, and gendered exclusions*. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Orgs.). *Women in antiquity. Real women across the ancient world*. Londres: Routledge, 2016, p. 917.

Imagem 40

**Identificação da Imagem**

Nome: Simpósio VI.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: *Triclinium* da Casa/Padaria dos Amantes Castos, Sítio Arqueológico de Pompeia (IX, 12, 6).

Dimensões:

Estilo de Pintura: IV estilo.

Local de conservação: Sítio Arqueológico de Pompeia.

Descrição

Cena de simpósio, com decoração suntuosa, contando com elegantes tecidos, almofadas e sofás. Sete pessoas aparecem na cena, interagindo entre si e realizando a ingestão de comidas e bebidas, a julgar pelos recipientes dispostos nas mesas ao centro e no canto direito da pintura. Entre os dois casais sentados, ao fundo, observa-se uma figura masculina sentada, possivelmente por embriaguez. A mulher em pé segura um recipiente e parece estar sendo segurada, o que pode indicar também o seu estado de embriaguez.

Referência

BEARD, Mary. **Pompeia**. A vida de uma cidade romana. São Paulo: Record, 2016.

Imagem 41

**Identificação da Imagem**

Nome: Estátua de Eumáquia.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Prédio da corporação da indústria têxtil, Sítio Arqueológico de Pompeia.

Dimensões:

Estilo de Pintura: Não se aplica (NA).

Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 6232.

Descrição

Estátua de Eumáquia colocada na porta do prédio da corporação da indústria têxtil de Pompeia.

Referência

ZANKER, Paul. *Pompeii. Public and private life*. Tradução: Deborah Lucas Schneider. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995, p. 99.

Imagem 42

**Identificação da Imagem**

Nome: Mapa da divisão do sítio arqueológico de Pompeia por regiões.

Datação: NA

Local de achado: NA

Dimensões: NA

Estilo de Pintura: NA

Local de conservação: NA

Descrição

Mapa do sítio arqueológico de Pompeia dividido em suas nove regiões, a partir da divisão elaborada por Giuseppe Fiorelli no século XIX.

Referência

LAURENCE, Ray. *Roman Pompeii. Space and Society*. 2ª ed. Londres: Routledge, 1998, p. 02.

Imagem 43

**Identificação da Imagem**

Nome: Mapa da divisão do sítio arqueológico de Pompeia por regiões com localização dos prédios.

Datação: NA

Local de achado: NA

Dimensões: NA

Estilo de Pintura: NA

Local de conservação: NA

Descrição

Mapa do sítio arqueológico de Pompeia dividido em suas nove regiões, a partir da divisão elaborada por Giuseppe Fiorelli no século XIX, com a localização dos prédios.

Referência

BEARD, Mary. **Pompeia**. A vida de uma cidade romana. São Paulo: Record, 2016, p. 09.

Imagem 44

**Identificação da Imagem**

Nome: Pintura de Priapo na porta da Casa dos Vetti.

Datação: Século I d.C.

Local de achado: Casa dos Vetti, Sítio Arqueológico de Pompeia (VI, 15, 1).

Dimensões:

Estilo de Pintura:

Local de conservação: Casa dos Vetti, Sítio Arqueológico de Pompeia.

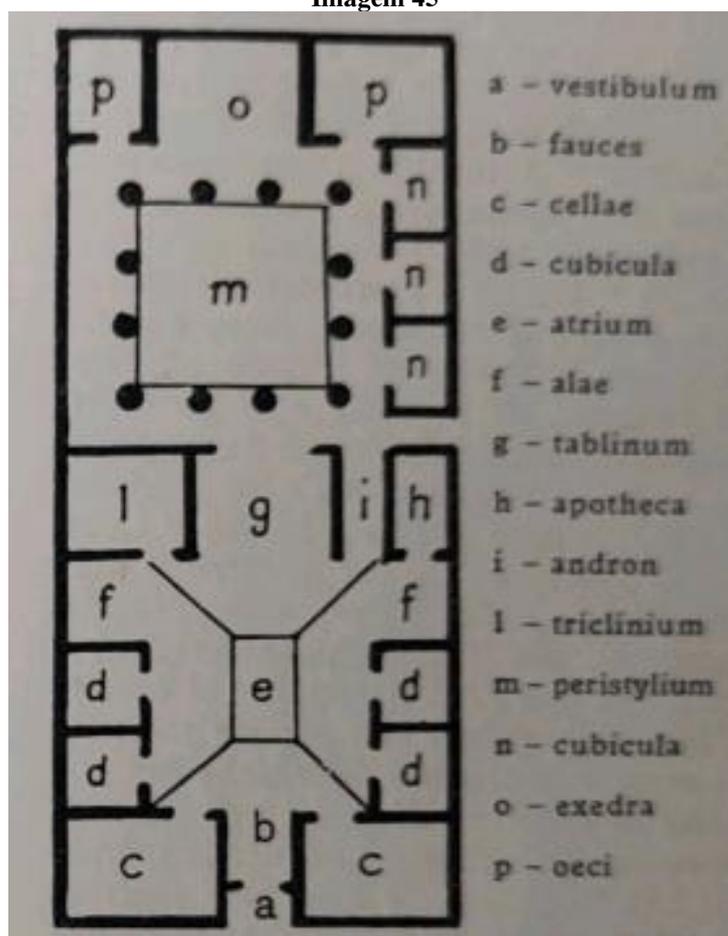
Descrição

Representação do deus Priapo. O deus se apoia em um cajado e segura em uma das mãos uma balança. Em um dos pratos encontra-se apoiado o seu órgão genital, enquanto o outro prato possui uma bolsa de moedas. Abaixo, vê-se uma cesta de frutas. A representação, colocada na entrada da residência dos Vetti, faz uma alusão a busca da prosperidade por parte dos residentes.

Referência

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano. 2016. 286 f. Tese (doutorado em História), Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 182.

Imagem 45

**Identificação da Imagem**

Nome: Esquema de planta de uma casa de elite pompeiana, elaborado por Amedeo Maiuri.

Datação: NA

Local de achado: NA

Dimensões: NA

Estilo de Pintura: NA

Local de conservação: NA

Descrição

Representação de um esquema dos cômodos de uma casa de elite pompeiana, elaborado por Amedeo Maiuri no século XX.

Referência

MAIURI, Amedeo. *Pompei*. 5ª ed. Roma: 1949, p. 17.