

AGENCIA, MULHERES E PANTOMIMA: UMMIDIA QUADRATILLA EM PERSPECTIVA

Renata Cerqueira Barbosa¹

Resumo

Ao analisar as sociedades antigas, muitas vezes nos faltam elementos que possam compor um arcabouço teórico-metodológico capaz de orientar o pesquisador dos estudos clássicos, principalmente, no que diz respeito à História das Mulheres no mundo antigo. Neste sentido, propõem-se no presente artigo, um diálogo com as categorias de gênero e agencia desenvolvidas pelos estudos sociológicos, com o fim de pensar a respeito das relações, tanto políticas, quanto socioculturais, em variados momentos históricos. Partindo desta base teórica, o objetivo é examinar as possíveis razões econômicas que levaram uma matrona romana de idade avançada, *Ummidia Quadratilla*, a patrocinar grupos de pantomimas.

Palavras-chave

Agência; Gênero; Estudos Clássicos; Ummídia Quadratilla; Epístolas; Mulheres em Plínio, o Jovem.

¹ Pós-doutoranda – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, Brasil. E-mail: renata7barbosa@hotmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (Processo nº 101666/2022-5).

Abstract

When analyzing ancient societies we often lack elements that constitute a methodological framework that can guide the researcher of classical studies, especially about the history of women in the ancient world. In this sense, this article proposes a dialog with the categories of gender and agency developed by sociological studies, intending to reflect on the political and socio-cultural relations in different historical moments. Based on this theoretical foundation, we will examine the possible economic reasons that led an elderly Roman matron, Ummidia Quadratilla, to sponsor pantomime groups.

Keywords

Agency; Gender; Classical Studies; *Ummidia Quadratilla*; Epistles; Women in Pliny the Younger.

Gênero e as categorias de articulação: Interseccionalidade e Agencia

Entre as grandes discussões teórico-metodológicas atuais referentes ao estudo do mundo antigo, uma delas diz respeito às formas de análise daquelas sociedades. Desde o desenvolvimento da Escola dos Annales e a utilização da interdisciplinaridade nas análises historiográficas, muitas metodologias e perspectivas teóricas têm surgido, com o objetivo de compreender, o melhor possível, as práticas culturais, políticas, econômicas e religiosas em seus devidos contextos, em busca de uma perspectiva próxima à “verdade histórica”.

No que diz respeito à história das mulheres, a escassez de documentação, impõe dificuldades à pesquisa, no entanto, a constante descoberta de artefatos da cultura material, juntamente com o desenvolvimento das Humanidades Digitais, a qual proporciona mecanismos de análise e acesso a fontes de diferentes tipologias, tornou-se possível se aproximar um pouco mais do entendimento, no que se refere, às práticas daquelas mulheres.

Neste contexto de mudanças e novas possibilidades no desenvolvimento da análise histórica, a crítica produzida pelo pensamento feminista teve relevante contribuição para os estudos sociais ao enfatizar como a categoria gênero pode auxiliar na compreensão do mundo sociocultural. No bojo dos estudos relacionados ao essencialismo biológico; à antropologia estrutural; à psicanálise; às teorias modernas (funcionalismo estrutural; patriarcado; marxismo); e às teorias pós-modernas (performatividade; queer theories), surge, a partir da década de 1990, a emergência de categorias de análise que aludem à multiplicidade de diferenciações que, articulando-se a gênero, permeiam o social. São as categorias de articulação e as interseccionalidades. Algumas autoras optam por um desses conceitos, outras utilizam ambos alternativamente (Cerqueira Barbosa, 2023: 18). Nesse sentido, a abordagem interseccional do feminismo tem demonstrado como gênero, articulado a outras categorias, como raça, classe, sexualidade, geração e localidade, pode auxiliar em análises mais complexas dos fenômenos sociais.

Na década de 2000, a utilização dessas categorias esteve amplamente difundida. No entanto, assim como o conceito de gênero, essas categorias adquirem conteúdos diferentes segundo as abordagens teóricas das autoras que com elas trabalham (Piscitelli, 2008: 263). Sendo criado pela jurista norte-americana Kimberlé W. Crenshaw em 1989, o termo *interseccionalidade* passou a ser mais utilizado a partir do nosso século, principalmente pelos profissionais das Ciências Sociais. Crenshaw (2002)

propõe que assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores tais como classe, casta, raça, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual pesam na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. A autora ensina que as desigualdades relacionadas à classe, gênero ou raça não são simplesmente passíveis de hierarquização: é a interação dessas categorias que atuam na produção e manutenção das desigualdades (Riosa; Soterob, 2019: 2).

Segundo Crenshaw, as interseccionalidades são formas de capturar as consequências da interação entre duas ou mais formas de subordinação: sexismo, racismo, patriarcalismo. Essa noção de ‘interação’ entre formas de subordinação possibilitaria superar a noção de superposição de opressões.

As articulações entre categorias de análise nem sempre são bem equacionadas nas teorias sociológicas e nos estudos empíricos. Articular o trio gênero, classe e raça, por exemplo, tem sido desafiante. Ampliar esse rol para incluir categorias como sexualidade, localidade e geração, por exemplo, é um desafio intelectual e político ainda maior (Ferreira et al, 2021: 424).

Na análise de Ferreira et al, a abordagem interseccional possibilita uma revisão do modo como se pensa as relações de poder e a agência na teoria sociológica. Neste sentido, o debate sobre capacidades é um importante aspecto a ser tratado, levando em conta as categorias de articulação disponibilizadas pela análise interseccional, que, nos termos de Sen² (2012) e Nussbaum³ (2002), conecta-se às discussões sobre agência e autonomia. Isso ocorre, em parte, porque a noção de capacidade proposta por esses autores pressupõe relações de poder, do mesmo modo que Giddens⁴ (2009) e Archer⁵ (2011) constroem suas discussões sobre agência; mas também porque ambas as perspectivas distinguem a ação da vontade de agir e da capacidade de agir. Nos termos de Giddens (2009:17), “um agente deixa de o ser se perde a capacidade para ‘criar uma diferença’, isto é, para exercer alguma espécie de poder”. Fundamentar a ideia de agência a partir da possibilidade de ação, mesmo em contextos desfavoráveis, também tem sido um caminho percorrido pelo pensamento feminista negro nas

² Sen, Amartya K. *Desigualdade reexaminada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

³ Nussbaum, Martha C. *Las mujeres y el desarrollo humano*. 2. ed. Madri: Herder, 2002.

⁴ Giddens, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁵ Archer, Margaret S. Habitus, reflexividade e realismo. *Dados* 54 (1): 157206, 2011.

discussões sobre opressões e escolhas (Hooks⁶, 2015). Parte das críticas dirigidas a essas perspectivas pode ser equacionada com o uso da abordagem interseccional (Ferreira et al, 2021: 424).

Na análise dos autores:

A autodefinição das mulheres negras e a interseccionalidade se configuram como pontos centrais para a construção do pensamento feminista negro, considerando a interconexão entre a agência e as capacidades. Havendo êxito nessas articulações, podemos oferecer uma perspectiva sobre agência e capacidades apta a compreender os funcionamentos das relações de poder, as interações, as disputas e as resistências localizadas, mesmo em contextos de desigualdades nos quais as mulheres são racializadas, empobrecidas e sexualizadas. Para além de compreender as experiências das mulheres negras, essa perspectiva dota a Sociologia da capacidade de entender mais profundamente as dinâmicas sociais e a construção de sujeitos em contextos de desigualdades (Ferreira et al, 2021: 425).

Partindo do êxito dessas articulações, propomos uma análise das mulheres no mundo antigo levando em conta a articulação dos fatores de discriminação, bem como, a ampliação desse debate para as abordagens sobre agência e capacidades das mulheres naquele contexto histórico.

As Mulheres nas Epístolas Plinianas

Como afirmou Marilyn Skinner (1993: 181) em um dos capítulos da importante obra publicada no final do século XX, *Feminist Theory and the Classics*, "os estudos clássicos são, seguramente, um dos campos acadêmicos mais conservadores, hierárquicos e patriarcais". Eminentes classicistas críticos reconheceram que, "os estudos clássicos têm sido, com poucas exceções, anti-teóricos em geral e anti-feministas em particular", nas palavras de Nancy Sorkin Rabinowitz, na mesma obra. Funari assevera que "os estudos clássicos reforçam pontos de vista conservadores de diversas maneiras, na maioria dos casos ao apoiarem-se em uma leitura empirista, a partir do senso comum, dos documentos antigos (...)" (Funari, 1995: 180).

Um exemplo pode ser dado partindo da análise das epístulas plinianas, as quais, nos possibilitam um olhar mais apurado no que diz respeito à sociedade romana do período, tendo em vista, que apresenta a visão de mundo de "uma camada social romana filtrada pela experiência histórica

⁶ Hooks, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política* 16 (1): 2015, 193-210.

da apropriação e exploração econômica da terra" (Rossi, 1993: 4), assim como, de seus correspondentes e citados.

As Cartas estão repletas de retratos de indivíduos exemplares, e uma pesquisa deles confirma essa afirmação de inclusão; entre os indivíduos apontados como modelos e exemplos nas Cartas, as mulheres têm uma presença significativa. Nos últimos anos, tem havido estudos substanciais tanto sobre o elogio de mulheres romanas individualmente, pelas quais as Cartas são notáveis, quanto sobre a preocupação das Cartas com a exemplaridade.

No corpus completo de 368 cartas (um número que inclui a correspondência com Trajano em que as mulheres têm uma breve menção, mas nenhuma presença significativa), 72 cartas contêm alguma referência às mulheres. Trinta e quatro dessas cartas oferecem apenas uma menção passageira de esposa, irmã, mãe, sogra, madrasta ou filha. Restam 38 cartas, todas encontradas nos primeiros nove livros, que incluem 247 cartas no total: destas, 18 enfocam mulheres, 9 são endereçadas a mulheres e 11 incluem mulheres com destaque, embora não como seu assunto principal. Ainda assim, o número de mulheres constitui menos de 10 por cento das centenas de indivíduos mencionados nas cartas, o que segundo Jacqueline Carlon, seria uma indicação de que suas identidades particulares são menos importantes do que seus papéis na vida de seus parentes do sexo masculino. A autora assevera que seu número relativamente pequeno sugere fortemente que o corpus como um todo apresenta uma visão seletiva em vez de abrangente dos relacionamentos de Plínio com as mulheres e que ele escolheu propositalmente as mulheres que menciona e se dirige (Carlon, 2009: 8).

Rebecca Langlands (2014) argumenta que a presença das mulheres nas Cartas de Plínio pode ser parcialmente explicada, pelo fato de que as mulheres desempenham papéis significativos no mundo real da comunidade de Plínio, como membros da família, patronos, amigos, sobreviventes da era Domiciana. No entanto, a autora ressalta que isso também é uma questão de gênero. Os gêneros literários latinos que lidam predominantemente com a sociedade contemporânea e indivíduos vivos reais (como cartas⁷, consolação e elogios) tendem a ser aqueles em que há mais representação de mulheres individuais como louváveis e virtuosas.

⁷ Vários estudiosos discutiram a troca de correspondência entre a elite romana em termos de capital simbólico e a moeda da amizade (16. Juv. 6,60-81 e 11,168-70). Para Sempronius, veja Val. Máx. 6.3.12. Veja também Suet. Dom. 3 para o breve divórcio de Domiciano de sua esposa por se apaixonar pela pantomima Paris, Suet. Aug.45.4, onde

Em seu artigo *Pliny the Younger and the Ideal Wife* Jo-Ann Shelton (2013) afirma, que o uso de pessoas reais como modelos de comportamento era generalizado na sociedade romana. Relacionar o comportamento - o próprio e dos outros - a um padrão exemplar tem uma longa tradição. Mayer (1991: 144) descreve essa prática como a “pedra angular do treinamento moral romano”. Desde a infância, os romanos eram ordenados a padronizar seu comportamento de acordo com o das pessoas, vivas ou históricas, que personificavam as virtudes endossadas por sua sociedade. Os romanos acreditavam que a instrução moral era feita melhor pelo exemplo da vida real do que pelo apelo às teorias abstratas da filosofia e ética grega. O professor de retórica de Plínio, Quintiliano traçou um contraste explícito entre os dois sistemas de instrução moral: “Por mais que os gregos se sobressaiam em preceitos morais, tanto os romanos se sobressaem em exemplos reais, o que é muito maior.”⁸ Na mesma linha, Sêneca, o Jovem, afirmou: “O caminho do progresso moral é longo se seguirmos preceitos, mas curto e eficaz se seguirmos modelos reais.”⁹ Conforme a autora, o sistema romano de instrução era considerado preferível porque oferecia às pessoas uma imagem facilmente comprehensível da virtude em ação, e pediam-lhes que emulassem o caráter de quem era como eles, em termos de ser membro da comunidade. Os modelos eram capazes de realizações extraordinárias, mesmo assim, eram familiares e, portanto, possíveis de imitar. Mayer (1991: 165) comenta que o uso de *exempla* na escrita romana de todos os gêneros é uma apresentação do “tipo de ações que nos levam a conceituar *virtus*.”

Ummídia Quadratilla e as Pantomimas

Partindo das informações apresentadas, tomaremos como objeto de análise, a carta 7.24, em que Plínio fornece a seus leitores um esboço da personagem da velha matriarca de uma distinta e rica família - Ummidia

augustus tem o ator Stephanio, e Tac. Ann. 14,60-62, onde Nero usa uma acusação de adultério para se livrar de sua esposa Otávia; seu suposto amante é seu escravo, o flautista Eucaerus Apud: Shelton). A escrita de cartas era um elemento essencial no desenvolvimento de uma rede de aliados e, portanto, também no avanço de uma carreira. Além disso, os destinatários frequentemente distribuíam cartas entre amigos, e um escritor poderia muito bem esperar que sua carta atingisse um público de mais de uma pessoa (Shelton, 2013: 6).

⁸ Quintilian. *Institutio Oratória*. 12.2.30, apud: SHELTON, 2013, p. 3.

⁹ Seneca. *Letters*. 6.5., apud: Shelton, 2013, p. 3.

Quadratilla. Ummidia passou seus últimos anos como fã de teatro; especificamente, "ela tinha pantomimas".

As pantomimas eram como bailarinos que se apresentavam como solistas em mitos trágicos, usando máscaras diferentes para personagens diferentes. Eles normalmente não falavam ou cantavam - pois é difícil generalizar sobre um fenômeno tão complexo -, mas apenas dançavam, às vezes, pelo menos, de maneira altamente erótica. Os nomes desses artistas nos dizem algo sobre como sua arte era vista. Os termos mais comuns para eles são os imprecisos *orchéstés* em grego e *pantomimus* ou *histrio* em latim (Slater, 1994: 121).

É uma surpresa que historiadores da Roma antiga acusassem as pantomimas de serem responsáveis pela decadência da moral pública, desde que Augusto e Mecenas as patrocinaram publicamente pela primeira vez em 22 A.E.C. Uma invenção romana de 22 A.E.C., pois há boas evidências de que a pantomima trágica grega existia em outros lugares alguns séculos antes.¹⁰ Mais significativamente, embora o assunto ainda seja obscuro, alguns tipos de dança pantomímica eram etruscos e depois nativos romanos, e tinha sido especialmente comum em rituais religiosos. Mas quaisquer que sejam suas origens, não há dúvida do sucesso instantâneo da pantomima de Augusto, que levou à crença de que ela era importante em seu reinado, e que os libertos de Mecenas e Augusto, Batilo e Pílades, foram os criadores do gênero romano. A pantomima pode muito bem ter contribuído para uma demanda popular por teatro, pois por volta de 11 A.E.C. no mais tardar, mais dois teatros permanentes se juntaram ao Teatro de Pompeu em Roma, proporcionando uma capacidade de assentos sem paralelo no mundo antigo (Slater, 1994: 121)¹¹.

Plínio desaprova os shows apresentados por esses artistas e critica Ummídia por seu interesse em pantomima. Na verdade, ele vê sua conduta como sintomática de um vício entre as mulheres em geral: "Ouvi dizer que ela mesma costumava relaxar a mente com jogos de damas ou observar suas pantomimas, como as mulheres fazem na ociosidade de seu sexo."

¹⁰ O. Weinreich, Epigrammstudien 1, *Epigramm und Pantomimus*, Shaw 1940, 1.1 (Heidelberg, 1941), coletou as evidências.

¹¹ É um erro repetir que a pantomima precisava de um *Kennerschaft... die man recht eigentlich auch nur als gebildetes Mitglied der Oberschicht erwerben konnte*, "Conhecimento... que na verdade só se poderia adquirir sendo um membro educado da classe alta": R. Meinel, Das Odeion (Frankfurt, 1980) 366. Cf. Leppin 151, criticando Friedlander e outros. Não era uma moda da elite. *Libanius, Pro Saltatoribus*, 64.112F: "Algum deus, tendo pena do analfabetismo das pessoas comuns, trouxe a dança como um tipo substituto de instrução para as massas sobre os feitos antigos; e agora o ourives manterá uma conversa decente com o produto das escolas sobre a Casa de Príamo ou Laio." (Sick, 1999).

(Plínio, 7.24). Não devemos nos surpreender com esses comentários; havia uma tradição de ambivalência entre os romanos em relação às profissões do teatro e, quando as mulheres se envolviam com essas profissões, a ambivalência podia se transformar em desprezo (Barbosa, 2020: 14).

Dada a disposição geral dos homens romanos em relação à pantomima e às mulheres, os leitores modernos não deveriam aceitar tão prontamente a avaliação de Plínio. Ao treinar seus escravos como pantomimas, Ummídia estava aumentando muito seu valor. Sabemos de numerosas fontes antigas que o valor monetário dos escravos treinados nas profissões teatrais estava entre os mais altos atribuídos a qualquer escravo. Além disso, devido à dotação de um teatro de Ummídia em *Casinum*, sua cidade natal, e à apresentação das pantomimas de Ummídia em jogos públicos, podemos dizer que ela era a administradora de um pequeno "império teatral". Finalmente, por causa do grande interesse pela pantomima por parte das massas e do desejo das classes superiores, incluindo membros de várias famílias imperiais, de acalmar essas massas com jogos, o controle das pantomimas populares pode ter dado à Ummídia, acesso a poder político limitado.

O fato de Ummídia possuir uma trupe de pantomimas a expõe à censura social por várias razões: primeiro, o fato de Ummídia possuir um grupo de escravos não treinados em uma habilidade "prática" a expõe à acusação de extravagância. Na época de Ummídia, os moralistas criticavam a preguiça dos romanos que possuíam um grande número de escravos com funções muito especializadas. Assim, possuir escravos cujo único ou principal dever era oferecer entretenimento poderia facilmente expor alguém (com ou sem razão) a acusações de ostentação e excesso. Plínio e seus contemporâneos Marcial e Juvenal são muito cuidadosos em marcar os entretenimentos simples que oferecem em suas próprias casas. Na verdade, possuir uma companhia de escravos performáticos é uma distinção que Ummídia compartilha com um dos personagens mais decadentes da literatura romana - Trimalchio, que era tão extravagante a ponto de possuir um grupo de escravos treinados para atuar em um gênero teatral, mas feitos para atuar em outro.¹²

Em segundo lugar, havia uma tradição de ambivalência em relação às profissões do teatro na sociedade romana. Não revisaremos completamente as atitudes romanas em relação aos artistas aqui, mas digamos que vários preconceitos romanos convergem para a posição social

¹² Veja também ILS 5205 = CIL 12.1929 e Tacito. *Annales*. 11.1-3 para os escravos de Valerius Asiaticus, que foi executado sob Cláudio.

do artista: a maioria era de origem estrangeira, e as próprias formas de arte foram influenciadas por modelos gregos; de acordo com esta origem estrangeira, a maioria dos artistas eram escravos ou escravos libertos.

Além disso, a expressão descontrolada de emoções e a falta de uma utilidade definida na arte perturbavam a praticidade romana tradicional,¹³ e, ao aceitar dinheiro por serviços, os performers eram muito mercantis para as sensibilidades da elite (Sick, 1999: 331).

Sem mercadorias trocando de mãos e com a qualidade ousada de alguns gêneros, os artistas eram facilmente acusados de prostituição, com ou sem razão. A própria pantomima constitui um caso especial para essas preocupações, uma vez que era famosa por sua explicitação sexual, e os casos das pantomimas e mímicas com indivíduos famosos da classe alta são relatados em muitas fontes literárias. Ummídia, como mulher, estava sujeita a sanções especiais, uma vez que as mulheres que se associavam ao folclore do teatro podiam ser rotuladas de "soltas". Considere a afirmação de Juvenal de que as mulheres atingem a excitação sexual assistindo a artistas populares ou o caso da esposa de *Publius Sempronius Sophus*, que dizem ter se divorciado simplesmente por assistir aos jogos sem o conhecimento do marido. Essas anedotas são indicativas de atitudes comuns grandemente ampliadas a fim de provocar reações (Sick, 1999: 332).¹⁴

No entanto, deve-se ter em mente que a pantomima, junto com outras formas de entretenimento espetacular, era extremamente popular no início do império. Segundo Suetônio, "Ele (Augusto) superou tudo no cuidado, variedade e magnificência de seus espetáculos",¹⁵ e logo após o surgimento da pantomima em seu governo, tumultos e violência entre as multidões surgem como sintomas das paixões populares para essa arte. O exemplo mais pertinente é recontado por Dio (56.47.2): uma pantomima favorita

¹³ Ver Wistrand 1992: 30-40, que revisou as atitudes dos escritores do primeiro século EC em relação ao teatro. Algumas das passagens mais importantes incluem Plínio. *Panegírico*. 46,1-6; 54,1-2; e Tacito. *Annales* 14.20-1, onde o senado debate o valor dos jogos gregos de Nero e alguns reclamam que a construção de teatros permanentes promoveu a preguiça entre as pessoas.

¹⁴ Juvenal. 6,60-81 e 11,168-70. Para *Sempronius*, veja Val. Máx. 6.3.12. Veja também Suet. Dom. 3 para o divórcio de curta duração de Domiciano de sua esposa por se apaixonar pela pantomima Paris, Suet. 45.4 de agosto, onde Augusto tem o ator Stephanio, que havia sido servido por uma matrona romana com um corte de cabelo de menino, espancado e Tac. Ann. 14,60-62, onde Nero usa uma acusação de adultério para se livrar de sua esposa Otávia; seu suposto amante é seu escravo, o flautista *Eucaerus* (Sick, 1999: 332).

¹⁵ Augusto 43.1: *spectaculorum et assiduitate et varietate et magnifica omnes antecessit*.

recusou-se a aparecer nos jogos em homenagem a Augusto em 14 EC porque considerou o pagamento insuficiente; o senado teve que ser convocado rapidamente para tentar encontrar mais fundos a fim de satisfazer a pantomima e evitar que as multidões causassem mais distúrbios. Rebellões ocorreram no teatro no ano seguinte, resultando na morte de membros da plateia, bem como membros da guarda que protegia as elites. Esses distúrbios parecem estar relacionados ao desdém de Tibério pela pantomima e pelos jogos em geral. As apresentações de pantomima continuaram a ser um local de agitação social durante o período bizantino.

Dada a tradição romana de traduzir a popularidade dos jogos em poder político, os imperadores tiveram que manter o controle sobre a pantomima. Restrições foram aprovadas em relação aos próprios atores¹⁶, ao público¹⁷ e aos patrocinadores¹⁸. Houve, além disso, repetidas tentativas de impedir que indivíduos da elite se apresentassem no teatro (e na arena) por meio de proibição legal; essas tentativas implicam que os indivíduos, mesmo com o sistema jurídico em oposição, continuassem encontrando meios de aparecer no palco, além de que havia motivos para querer aparecer¹⁹. Assim, a luta é entre a popularidade e os padrões morais romanos tradicionais - uma luta que, quando internalizada pode ser entendida como ambivalência.

Essa luta entre popularidade e moralidade é exibida no próprio personagem do Plínio em vários pontos de seus escritos. Embora ele

¹⁶ Suet. lib. 34; Tac. Ann. 1,77; SHA M. Ant. 11.4: o pagamento dos artistas teatrais era restrito. Tac. Ann. 4,13, 13,25; Sebo. Tib. 37; Dio 57,21; Pliny Pan. 46: as pantomimas foram ejetadas de Roma ou Itália. Sebo. Dom. 7: pantomimas foram banidas do palco, mas foram autorizadas a aparecer em casas particulares.

¹⁷ Tac. Ann. 1,77; Sebo. Jib. 37: espectadores rebeldes podem ser exilados. Dio 61.8-9: Nero furtivamente incitou tumultos entre os membros da audiência, impedindo os pretores e cônsules de usar força militar contra os instigadores. Os estritos arranjos dos assentos do *Lex Iulia Theatralis* (Suet. 44 de agosto) também implicam em uma tentativa de controlar as multidões do teatro, ver Rawson 1987: 83-114.

¹⁸ Dio 54.2.3-4, 54.17.4: a responsabilidade pelo *ludi* foi atribuída por Augusto aos pretores, que receberam alguns fundos públicos para organizar os jogos, embora fossem colocados limites aos montantes totais que poderiam ser gastos. Dio 56.47: os tribunos pediram ao Senado permissão para gastar mais do que a lei normalmente permitia para uma produção teatral.

¹⁹ De acordo com Levick 1983: 105-108 várias tentativas de controle foram feitas em 46 AEC, 38 AEC, 22 AEC, 11 EC, 15 EC, e novamente em 19 EC, embora as datas, número e natureza das medidas sejam não absolutamente certo. Ver também Lebek 1990: 43-58 e 1991: 41-51. Observe que o *Senatus Consultum* de 19 CE encontrado em Larinum, o foco de Levick e Lebek, não apenas restringe as aparições senatoriais e equestres no teatro e arena, mas também penaliza aqueles que contratam os artistas da elite; veja as linhas 7, 9-11.

proibisse em sua própria casa certas formas de entretenimento que considerava vulgares, na carta 9.17 ele advertiu Júlio Genitor por ser excessivamente capcioso quanto aos gostos dos outros em entretenimento. 7.24 pertence a um ciclo de cartas enviadas ao colega senatorial mais jovem de Plínio, *Rosianus Geminus*, que aconselham temperança nos próprios hábitos, mas simpatia pelos vícios dos outros. O ciclo culmina na carta 8.22 com uma citação do estoíco *Thrasea Paetus*, "Quem odeia o vício, odeia a humanidade"(Sick, 1999: 334).²⁰

No entanto, na opinião de David Sick, é quase divertido assistir Plínio lutar, em seu panegírico de Trajano, com a popularidade da pantomima. Seu próprio desgosto pela arte é evidente, mas ele não condena abertamente as multidões por seu prazer nela. Além disso, devido às frequentes mudanças na política governamental em relação aos mímicos, Plínio (Pan. 46. 1-4) trabalha para encontrar uma maneira de elogiar Trajano por banir as pantomimas de Roma, enquanto culpa Domiciano por uma ação semelhante e ao mesmo tempo não insulta o pai adotivo de Trajano, Nerva, por trazer eles de volta para a cidade:

Outro conseguiu suprimir as pantomimas e pressionou o povo romano a resistir, mas não conseguiu fazê-los desejar. Mas você foi solicitado a fazer o que o outro exigia, e o que era uma necessidade começou a ser um presente. O caso foi realizado de tal forma que o povo não estava menos de acordo com você em remover as pantomimas do que com seu pai em trazê-las de volta ... E assim essa mesma população, ao mesmo tempo espectador e fã de um ator imperador, agora até se voltou contra as pantomimas e condena sua arte pervertida e atividades inadequadas para a época (Plinio. *Panegírico*. 46. 1-4).²¹

Trajano explicou à multidão de maneira simples e calma que a pantomima era prejudicial ao seu desenvolvimento intelectual como estoico e, como resultado, eles gritaram em uma só voz: "Por favor, Trajano, salve-nos das pantomimas!" ou assim Plínio nos faria acreditar. A proibição de Trajano não foi permanente, e as próprias mímicas de Ummídia fornecem evidências de seu retorno.²² Talvez a ambivalência de Plínio seja mais óbvia

²⁰ 8.22.3: *qui vitia odit, homines odit*. As cartas 7.1, 7.24, 8.5, 8.22, 9.11, 9.30 são dirigidas a Gemonio. Veja a discussão em Sherwin-White 1966: 402-403.

²¹ *obtinuit aliquis ut spectaculum pantomimorum populus Romanus tolli pateretur, sed non obtinuit ut vellet: rogatus es tu quod cogebat alius, coepitque esse beneficium quod necessitas fuerat. Neque enim a te minore concentu ut tolleres pantomimos, quam a patre tuo ut restitueret exactum est Idem ergo populus ille, aliquando scaenici imperatoris spectator et plausor, nunc in pantomimos quoque aversatur et damnat effeminatas artes et indecora saeculo studia* (Plinio. *Panegírico*. 46. 1-4)

²² De acordo com Dio 68.10.2, Trajano readmitiu as pantomimas para a celebração de seu triunfo na Primeira Guerra Dácia em 103 EC; Além disso, Dio afirma que o imperador

na própria carta 7.24, onde ele está presente em uma apresentação pública das pantomimas de Ummídia enquanto elogia seu neto por nunca ter visto as pantomimas serem executadas anteriormente. Pode-se talvez ver a pantomima, mas não deve apreciá-la (Sick, 1999: 334-335).

Dado esse contexto cultural, a avaliação negativa de Plínio sobre a propriedade de pantomimas por Ummídia não é muito surpreendente. O que talvez seja mais surpreendente é que essa avaliação foi prontamente aceita por comentaristas antigos e modernos. Embora algumas das mulheres romanas mais famosas, cujos personagens foram condenados por autores romanos do sexo masculino, tenham sido reavaliadas e o empreendedorismo e a atividade de clientelismo das mulheres da elite tem recebido séria atenção (Barbosa, 2020)²³.

Neste sentido, o conceito de agencia, pode ser entendido não apenas como o ato de agir, mas sim de entender como as relações se estabelecem e de que maneira os sujeitos utilizam-se de diversas ferramentas para que construam suas próprias liberdades. Ao ligar o conceito de agencia às questões de gênero, é possível compreender como os sujeitos, ainda que em uma conjuntura desfavorável, são dotados de um espaço de ação, a partir do qual é possível questionar a ordem normatizadora vigente (Frandji, 2017: 31).

Pantomimas: Diversão ou Investimento?

A interpretação de Plínio sobre Ummídia ainda precisa ser examinada cuidadosamente. Na análise de Sick (1999), muitos partiram do pressuposto de que o envolvimento de Ummídia com pantomimas realmente representava uma falha em seu caráter. Guillemin, seguindo Juvenal, presumiu que as pantomimas eram os amantes sexuais de Ummídia. Carcopino comenta que entre as mulheres romanas ricas, "as melhores tentavam combater seu tédio com entusiasmos artificiais" e ele deve contar Ummídia entre as melhores, já que ele escreve: "Alguns como a velha Ummídia Quadratilla (...) passavam todos os dias quando não havia espetáculos públicos (...) assistindo aos shows idiotas dos mímicos

ficou apaixonado por uma das dançarinas principais. O Panegírico de Plínio data de 100 E.C, e Ep. 7,24 data para 107 E.C.

²³ Ver, por exemplo, Delia 1991: 197-217; Forbis 1990: 493-512; Dixon: 1986: 93-120; Hallett 1984: 35-61; Dixon 1983: 91-112; Van Bremen 1983: 223-41; Skinner 1983: 273-87; MacMullen 1980: 208-18.

com quem ela enchia sua casa." ²⁴ Plínio nunca nos disse que ela passava todos os dias assistindo pantomimas; o exagero de Carcopino é óbvio. Um artigo de 1982 sobre mulheres em Plínio nos diz que Ummídia "não levava um estilo de vida particularmente virtuoso"²⁵ e, mesmo em 1994, em um trabalho abrangente sobre as mulheres no mundo clássico, os autores partem do pressuposto de que "a riqueza de Ummídia permite passatempos triviais e moralmente ambíguos" (Fantham, 1994: 350).

Assim como David Sick assevera em seu artigo intitulado *Ummidia Quadratilla: Cagey Businesswoman or Lazy Pantomime Watcher?*, que embora possamos debater o valor intrínseco da observação da mímica - e, reconhecidamente, pelo que sabemos da pantomima antiga, esta não era uma arte sublime e útil - o objetivo deste artigo não é reformular Ummídia Quadratilla como uma mulher de perfeição moral, nem é para argumentar que essas artes teatrais eram de alta reputação e qualidade durante os primeiros séculos da Era Comum. O objetivo é, em vez disso, fornecer motivos alternativos ou adicionais para o interesse de Ummídia por pantomimas - motivos que se encaixam nas práticas comerciais romanas relativas a escravos, com sua posição financeira bem-sucedida e sua posição social e política como uma viúva romana rica. Novamente, vemos a pertinência de pensarmos no sentido de agencia.

Torna-se necessário entendermos as mulheres enquanto sujeitos históricos dotados de agencia, ou seja:

de capacidade de poder tomar decisões mesmo em uma estrutura desfavorável para tal. Mais importante do que isso é entender que houve um processo de silenciamento das mulheres pela historiografia, e que resgatar estas trajetórias dentro de seus contextos é de suma importância para construir narrativas mais plurais sobre o passado e que levem em consideração as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos podem se relacionar entre si mesmos (Frandji, 2017: 31-32).

Para começar, devemos apontar que a avaliação de Ummídia por Plínio, talvez de acordo com sua própria admoestação quanto à tolerância pelos vícios dos outros, não foi totalmente negativa; ele nos conta que ela educou decorosamente o neto, cujo personagem Plínio elogia (7.24.3-4). Conforme Plínio, sempre que ela estava assistindo suas pantomimas, ela dizia ao neto para ir embora e estudar (7.24.6). Além disso, ela se desfez adequadamente de seus bens em seu testamento. Os numerosos frequentadores do teatro que bajulavam suas pantomimas pouco recebiam de seu testamento

²⁴ Carcopino 1941: 104.

²⁵ Ver Dobson 1982: 82.

(7.24.8), enquanto as maiores partes iam para seu neto e sua neta.²⁶ Este é um detalhe importante para Plínio e seu grupo de colegas que muitas vezes criticavam a prática da caça ao legado ou *captatio* como um dos grandes males de sua época. Esses fatos deixam Plínio com uma visão geral positiva de Ummídia, e ele resume seu esboço da avó e do neto dizendo: "Tenho prazer na *pietas* da mulher agora morta e na dignidade do mais virtuoso jovem." Assim, acontece que a robusta mulher de oitenta anos com uma inclinação para a pantomima exibe a mesma qualidade de caráter do herói da Eneida, Enéias²⁷; seu interesse pela pantomima era uma aberração em seu caráter e não o indicativo. É o retrato bifurcado de Ummídia que Plínio apresenta aos leitores, um retrato que tem levado a comentários negativos sobre suas atividades e degradado sua reputação ao longo dos tempos.

Felizmente para nós, Ummídia não existe apenas nas páginas de Plínio. Podemos usar evidências epigráficas para reificar Ummídia e sua trupe de pantomimas: um *C. Ummidius Actius Anicetus* parece ser uma das pantomimas libertadas de Ummídia, e um certo Dionísio era um de seus escravos. Temos, além disso, uma inscrição dedicatória que narra a construção de um anfiteatro de Ummídia em sua cidade natal²⁸ e outra que narra a restauração de um palco ali. Dados esses gastos teatrais, ficamos imaginando como sobrou algum dinheiro para os herdeiros de Ummídia em qualquer evento. Esta talvez seja a pergunta errada a se fazer, já que o envolvimento de Ummídia em atividades teatrais não custaria dinheiro a ela, mas poderia ter rendido dinheiro a ela (Sick, 1999: 337).

Existem numerosas fontes, literárias, papirológicas e legais, que mostram que os escravos romanos treinados no comércio aumentaram muito em valor. Os escravos qualificados podem ser vendidos com um bom lucro, ou os proprietários podem reivindicar o *peculium* dos escravos, "renda"; da mesma forma, os patronos poderiam exigir óperas ou "obrigações de trabalho" de seus escravos libertos. O exemplo mais conhecido de treinar

²⁶ (*Ummidia*) *decessit honestissimo testamento: reliquit heredes ex besse nepotem, ex tertia parte neptem.* A diferença entre o legado ao neto e à neta pode ser decorrente de um anterior presente de dote para a neta.

²⁷ Esta referência à Enéias diz respeito à sua devoção filial em salvar o pai, levando-o aos ombros. Assim, A "Pietas define-se habitualmente como um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos, parentes)" (Rocha, 2013: 338).

²⁸ CIL 10.5813 = ILS 5628: *Ummidia C. f. Quadratilla amphitheatum et templum Casinatibus sua pecunia fecit.* "Ummidia Quadratilla, filha de Gains, construiu este anfiteatro e templo com seu próprio dinheiro para os cidadãos de Cassino".

escravos e lucrar com seu valor agregado vem da biografia que Plutarco faz de Catão, o Velho (Sick, 1999: 337).

Acontece que os escravos de Ummídia também deviam ter uma boa reputação. O fato de que vários membros da família de Ummídia podiam pagar monumentos funerários atesta uma posição econômica relativamente próspera. Além disso, sabemos que esses mímicos alcançaram um nível distinto de fama. O próprio Plínio, apesar de suas preocupações com a moralidade da mímica, descreve a participação de suas pantomimas em jogos sacerdotais recentes (7.24.6-7)²⁹, e temos a impressão de que as pantomimas já fizeram apresentações públicas anteriores, já que Plínio comenta que o neto Quadrato não assistia às pantomimas "no teatro ou em casa"³⁰. Se eles tivessem feito apenas essa apresentação pública, não haveria necessidade do comentário. Na verdade, as pantomimas parecem ter tido seu próprio conjunto de *groupies* na plateia desse show. Plínio também não deu muita importância ao comportamento das *groupies*, já que elas faziam muito barulho correndo pelo teatro imitando as pantomimas³¹. A popularidade da trupe de Ummídia estaria de acordo com a popularidade da pantomima em geral (Sick, 1999: 340).

O financiamento do anfiteatro de *Casinum* por Ummídia e a restauração do palco quebrado mostram seu envolvimento mais amplo em assuntos espetaculares na Itália. Podemos supor que suas pantomimas teriam recebido uma prerrogativa especial de atuação nos palcos dotados de seu financiamento. No mínimo, Ummídia teria tido o privilégio de inaugurar as instalações novas ou renovadas com artistas de sua escolha. Ela

²⁹ O latim aqui (7.24.6) diz: *productis in comissário pantomimis*, "com as pantomimas trazidas para a performance". Pela falta de qualquer adjetivo possessivo (ou seja, ela), pode-se inferir que nem todas as pantomimas foram associadas a Ummídia. Seu neto Quadratus então comenta: *scis me hodie primum vidisse saltantem aviae meae libertum?* "Você sabia que hoje é a primeira vez que vejo um dos libertos de minha avó dançando?" A menção de uma única pantomima aqui é interessante. Talvez um dos clientes de Ummídia tenha recebido o papel principal, pois geralmente havia apenas um intérprete principal além do coro nos shows de pantomima. Se fosse esse o caso, isso explicaria por que Quadratus menciona apenas um artista e porque parte da multidão teatral bajula Ummídia após a apresentação, como se fosse um grande golpe para a velha senhora. Para a identificação exata desses jogos, consulte Beaujeu 1975: 109-24.

³⁰ 7.24.5: *hos (pantomimos) Quadratus non in theatro non domi spectabat.*

³¹ 7.24.8: *alienissimi homines ... in theatrum cursitabant exultabant plaudebant mirabantur ac deinde singulos gestus dominae cum cantis reddebat*

"Homens muito estranhos corriam pelo teatro, pulando para cima e para baixo, aplaudindo, maravilhando-se, e imitando cada gesto para Ummidia (proprietária) com as canções..."

certamente poderia ter aumentado a reputação de seus escravos e clientes performáticos fazendo-os aparecer nos palcos que ela dotou, e à medida que sua fama aumentava, eles poderiam ser contratados para outras apresentações públicas e privadas. Podemos conceber os palcos em *Casinum* como uma parada para as apresentações de pantomimas antes de se apresentarem em Roma.

Mesmo que nenhum mímico de Ummídia jamais tenha se apresentado em teatros de *Casinum* ou outras cidades italianas, sabemos pela carta de Plínio que eles se apresentaram em eventos fora da casa de Ummídia e tiveram alguns seguidores e, portanto, seu valor deve ter aumentado, sem mencionar nenhum pagamento que receberam por suas apresentações. A renda de apresentações fora da casa poderia ter fornecido pelo menos os meios necessários para manter um grupo de artistas escravos. Além disso, dados os exemplos de Cícero, as carreiras bem-sucedidas de várias pantomimas populares podem ter proporcionado uma renda considerável. Podemos, portanto, ver o interesse de Ummídia pela pantomima não como um passatempo ocioso, mas como um negócio lucrativo. Isso não quer dizer que Ummídia não gostasse de assistir pantomimas, mas, ao contrário da alegação de indolência de Plínio, ela poderia ter gostado de pantomima e lucrado com isso (Sick, 1999: 342).

Conclusão: Agencia e Poder

Neste artigo, examinamos principalmente as possíveis razões econômicas para o interesse de Ummídia Quadratilla pela pantomima. Para concluir, devemos ressaltar, sob a perspectiva de agencia, o poder político que poderia ter resultado do controle de empresários populares. Se, como vimos, a popularidade das pantomimas poderia evocar tumultos e sessões do senado, a vantagem política de possuir pantomimas é clara. Podemos imaginar vários amigos da elite (os homens eram os principais patrocinadores dos jogos) apelando à Ummídia pelo uso de suas pantomimas em vários eventos públicos e privados. Por sua vez, em uma sociedade muito preocupada com a troca de deveres e presentes, Ummídia pode ter adquirido formas de poder não tradicionalmente acessíveis às mulheres romanas. As pessoas mais importantes em Roma gostariam de ter os artistas mais populares nos jogos que patrocinaram; se os mímicos de Ummídia fossem empregados, ela estaria em posição de realizar uma sutil demanda por uma recompensa econômica ou política em troca (Sick, 1999: 344).

As relações que se desenvolveram entre esses escravos e libertos comprovam as interações que ocorreram entre a casa de Ummídia e a casa imperial, e Ronald Syme já demonstrou as extensas relações entre as próprias famílias nobres. O neto de Ummídia era cônsul de Adriano e seu bisneto se casou com a irmã de Marco Aurélio (Syme, 1968: 88-99.) Resta saber quanto à relação entre o que aconteceu "lá embaixo" entre os escravos e o que aconteceu "lá em cima" entre os nobres e a extensão de que Ummídia e suas pantomimas serviram para fomentar alianças entre as duas famílias.

O estigma social imposto às profissões da indústria do entretenimento pode ter representado uma oportunidade para mulheres como Ummídia, em um campo com o qual os homens conservadores da elite não queriam ser associados diretamente. Uma mulher pode ter servido como intermediária para o artista. Voltemos por um momento à avaliação de Plínio sobre Ummídia. Segundo Plínio, a paixão pela pantomima era um vício permitido às mulheres "na ociosidade de seu sexo"; uma mulher inteligente poderia ter usado essa indulgência para ganho pessoal. As apostas eram bastante altas, no entanto: a indulgência de Plínio com a Ummídia poderia rapidamente se transformar na condenação de Juvenal às mulheres no teatro (Sick, 1999: 345).

No final, essas interações parecem ter sido efetuadas positivamente por Ummídia; ela alcançou uma posição social e política conspícuia. Plínio não estava apenas disposto a ignorar seu fanatismo por pantomima, mas ela, de fato, como várias outras mulheres nos primeiros séculos da Era Comum³², tornou-se a patrona tanto de sua família quanto de sua cidade. Observe que seu neto tirou seu nome da linha de sua avó, não de seu pai³³, e a festa de rededicação do teatro em *Casinum* foi realizada para os magistrados, pessoas e mulheres da cidade³⁴: a inscrição não apenas anuncia seu presente e, portanto, patrocínio a cidade, mas o texto também alude à sua feminilidade. Embora a posição moral de Ummídia como uma matrona romana possa ter sido ameaçada por ela possuir uma trupe de pantomimas, as vantagens econômicas e políticas que resultaram dessas mesmas pantomimas devem ter permitido que ela combatesse tal ameaça (Sick, 1999: 346).

³² Forbis 1990, Van Bremen 1983 e MacMullen 1980 descrevem um aumento do patrocínio por parte das mulheres em locais regionais sob o império; eles revisam inscrições dedicatórias semelhantes às de Ummidia em *Casinum*, assim como Richlin 1997: 339-46, 368-74 (Sick, 1999).

³³ Ver Syme 1968:78, 83-84, sobre a discussão.

³⁴ Ver Fora 1992:272-73 em que discute a inclusão das *mulieres* na festa.

Sherry B. Ortner (2006) em seu capítulo “Power and Projects: Reflections on Agency” afirma que “agência” nunca é uma coisa em si mesma, mas sempre parte de um processo que Giddens chama de estruturação, a criação e reconstrução de formações sociais e culturais mais amplas (Ortner, 2006: 134). De um modo geral, pode-se dizer que a noção de agência tem dois campos de significado. Em um campo de significado, “agência” é sobre intencionalidade e a busca de projetos (definidos culturalmente). No outro campo de significado, agência é sobre poder, sobre agir dentro de relações de desigualdade social, assimetria e força. Na concepção deste autor, “agencia” nunca é meramente um ou outro. Suas duas “faces” - como (a busca de realização de) “projetos” ou como (o exercício de ou contra) “poder” - misturam-se ou sangram uma na outra ou mantêm sua distinção, mas se entrelaçam em um relacionamento (Ortner, 2006: 139).

Nesta perspectiva, “agência” pode ser virtualmente sinônimo das formas de poder que as pessoas têm à sua disposição, sua capacidade de agir em seu próprio nome, influenciar outras pessoas e eventos e manter algum tipo de controle em suas próprias vidas. A agência, neste sentido, é relevante tanto para a dominação quanto para a resistência. As pessoas em posições de poder “têm” - legitimamente ou não - o que pode ser considerado “muito arbítrio”; mas os dominados também sempre têm certas capacidades, e às vezes capacidades muito significativas, de exercer algum tipo de influência sobre a maneira como os eventos se desenrolam (Ortner, 2006: 143).

Partindo destes pressupostos, é possível relacionar as atividades de Ummídia Quadratilla com a perspectiva de agencia, tendo em vista, que ela aproveitou seu gosto por pantomimas e transformou-o em um rentável negócio, capaz de proporcionar poder no sentido de participação na vida pública, bem como, uma forma de empreendimento financeiro, capaz de sustentar sua posição social, educar seu neto e exercer a prática do evergetismo, patrocinando obras de restauro em sua cidade natal, *Casinum*.

Fontes

DIO, Cassius. *Roman History*. Perseus, S.d.

JUVENAL, *Sátiras*. Madri: Biblioteca Clásica Gredos, s/d.

PLINY THE YOUNGER. *Letters*. Edited and translated by William Melmoth. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press. 1958.

PLINY THE YOUNGER. *The Letters of the Younger Pliny*. Tradução de: RADICE, B. London: Penguin Books, 1969.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Renata Cerqueira. As Mulheres nas Epístolas Plinianas: *exempla e ousadia*. *Mythos*. Imperatriz - MA, Ano IV, N. I, 2020, p. 298 - 318.

BILGE, Sirma. Théorisations féministes de l'intersectionnalité". *Diogène*, 1 (225), 2009, p. 70-88.

CARCOPINO, Jérôme. *Daily Life in Ancient Rome*. London, 1941

CARLON, Jacqueline M. *Pliny's Women - Constructing Virtue and Creating Identity in the Roman World*. Cambridge, 2009.

CERQUEIRA BARBOSA, R. A Educação e o “empoderamento” feminino na Sociedade Romana: As mulheres da Gens Semprônia. *História Revista*, Goiânia, v. 27, n. 3, 2023, p. 18-39.

CRENSHAW, Kimberlé W. Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*. Chicago: 1989, p. 139-167.

FANTHAM, E., H. FOLEY, N. KAMPEN, POMEROY, S. and SHAPIRO, H. *Women in the Classical World*. New York: Oxford University Press, 1994.

FERREIRA, Lina Penati; MARIANO, Silvana Aparecida; SOUZA, Marcio Ferreira. Tecendo fios entre interseccionalidade, agência e capacidades na teoria sociológica. *Civitas*. Porto Alegre: PUC, vol. 3, fasc. 21., 2021, p. 423-433.

FRANDJI, Ingrid Cristini Kroich. *Agência Feminina No Egito Romano (III D. C. - V D.C.)* Dissertação de Mestrado, Ciências Humanas, História, UFPR, 2017.

FUNARI, P. P. A. Romanas por elas mesmas. *Cadernos Pagu*. Campinas: Unicamp, n.5, 1995, p: 179 - 200.

LANGLANDS, Rebecca. Pliny's "Role Models of Both Sexes": Gender and Exemplarity in the *Letters*. *Eugesta*, nº4, 2014.

MAYER, R. G. *Roman historical exempla in Seneca*. 1991, p. 141-170. Disponível em <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=oac-001:1991:36::435>. acessado em 09/03/2021.

ORTNER, Sherry B. Power and Projects: Reflections on Agency In: ORTNER, S. B. *Anthropology and Social Theory Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham and London: Duke University Press, 2006, p. 129-154.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v.11, n.2, jul/dez. 2008, p. 263-274.

RIOSA, F.; SOTEROB, E. Gênero em perspectiva interseccional. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP, 26 (1), 2019, p. 1-10.

ROCHA, M. H. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol. II. Cultura Romana. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2013.

ROSSI, Andrea Dorini de Oliveira. *Index de Plínio, o Jovem*. Assis: UNESP/FAPESP, 1993.

SHELTON, Jo-Ann. Pliny the Younger and the Ideal Wife. *C&M* 41, 1990, p. 163-186.

SICK, David H. Ummidia Quadratilla: Cagey Businesswoman or Lazy Pantomime Watcher? *Classical Antiquity*. Califórnia: University of California Press. Vol. 18, No. 2, Oct., 1999, p. 330-348. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25011104>

SKINNER, Marilyn. Woman and Language, in Archaic Greece, or Why is Sappho a Woman? In: RABINOWITZ, N.S.; RICHLIN, A. (eds.): *Feminist Theory and the Classics*. Londres: Routledge, 1993, p. 181.

SLATER, W. J. Pantomime Riots *Classical Antiquity*. California: University of California Press. Vol. 13, No. 1, Apr., 1994, p. 120-144.

SYME, Ronald. The Ummidii. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Jan., 1968, Bd. 17, H. 1, Jan., 1968, p. 72-105. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4435015>