

A BELEZA ARISTOCRÁTICA NA POMPÉIA ROMANA POR MEIO DAS PINTURAS PARIETAIS ¹

Resumo: Pompéia, colônia da Roma Antiga, foi soterrada por uma erupção do Vesúvio no ano 79 d.C. Soterrados e preservados, os vestígios arqueológicos, dentre eles as pinturas parietais, passam a ser escavados a partir do século XVIII. Neste artigo foram interpretadas oito pinturas pompeianas localizadas em residências aristocráticas, que retratavam mulheres. Obtidas em sua maioria em endereços eletrônicos, utilizou-se como critérios de escolha destas pinturas a qualidade das imagens e as representações das figuras feminina retratadas. Vênus, deusa do amor e da fertilidade, era referência de belo na Antiguidade, por isso, uma pintura dessa personagem mitológica existente em Pompéia foi utilizada como referência à beleza feminina aristocrática. Interpretações de obras ovidianas também foram estudadas, uma vez que este autor da aristocracia romana tratou de como as mulheres deveriam ser e se portar para serem consideradas belas em meio a esta classe. Após analisadas as pinturas, juntamente com as fontes literárias consultadas, ficou perceptível que existia um padrão de beleza aristocrático em Pompéia.

Palavras-chave: Pompéia; Beleza feminina; Pinturas parietais.

THE ARISTOCRATIC BEAUTY IN THE ROMAN POMPEII THROUGH THE PARIETAL PAINTINGS

Abstract: Pompeii, a colony of the Ancient Rome, was buried by a Vesuvius eruption in 79 A.D. Buried and preserved, the archaeological remains, which include parietal paintings, started to be excavated in the XVIII century. This article interpreted eight Pompeian paintings that portrayed women and were in aristocratic residences. Mostly obtained on the electronic address, the selection criterion consisted of the quality of the images and the representations of the feminine figures portrayed. Venus, goddess of fertility and love, was the standard of beauty in ancient times, thus, a painting of this mythological character found in Pompeii was utilized as the feminine aristocratic beauty standard. The interpretations of the Ovidian works were also studied, since this Roman aristocratic author dealt with how women should be and behave to be considered beautiful among this class. After the paintings were analyzed, along with the literary sources consulted, it became noticeable that there was an aristocratic beauty standard in Pompeii.

Keywords: Pompeii; Feminine beauty; Parietal paintings.

¹ Gabriela Isbaes (<http://lattes.cnpq.br/3863242898399725>) é graduada pela Universidade do Sagrado Coração

Artigo recebido em 25/03/2018 e aprovado em 23/07/2018

INTRODUÇÃO

A ideia de que a História não se constrói somente com fontes escritas tende a ser relacionada a uma visão contemporânea advinda das renovações históricas realizadas no século XX, porém, essa perspectiva parece existir desde a Antiguidade. Funari² afirma que Heródoto e Tucídides, historiadores do período, já visualizavam que a História se fazia com testemunhos, objetos, ruínas de edifícios e paisagens, por exemplo. De acordo com o autor, as pinturas parietais de Pompéia, que aqui serão analisadas, se revelam uma fonte rica para a composição sobre a história desse local, pois por meio destas, pode-se encontrar diversas informações sobre sua cultura, religião, costumes, hábitos e cotidiano. Uma das maiores contribuintes para o desenvolvimento de uma história com amplitude de fontes para se construir foi a Arqueologia. Surgida no século XIX, com a Arqueologia Clássica (designada para estudar a sociedade grega e romana na antiguidade), por muitos anos foi intitulada como disciplina dependente da História. No entanto, sua importância cada vez mais evidenciada propiciou que hoje houvesse a criação de novos métodos para compor a História e a exploração de amplas temáticas, facilitando assim a construção do saber sobre determinados povos e características do passado³.

As ruínas da Pompéia romana, só puderam ser exploradas graças aos avanços na área arqueológica. Supõe-se que a cidade, localizada ao sul da Península Itálica, na região de Nápoles, tenha surgido de um núcleo de agricultores e pescadores oscos, pois as primeiras evidências

² FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Fontes Arqueológicas. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 2011, p. 84.

³ FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAVICHIOILLI, Marina Regis. "A arte parietal romana e diversidade". *Anais do encontro de História da Arte: Revisão Historiográfica e o Estado da Questão*, Campinas, 2005, p. 112; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Arqueologia, História e Arqueologia histórica no contexto sul-americano. In: _____ (Org.). *Cultura Material e Arqueologia Histórica*. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 7-8.

materiais encontradas no local datam de VIII a.C. e trazem características desse povo. Outros artefatos, porém, permitiram identificar que ali também habitaram etruscos, gregos, samnitas e romanos – estes últimos, lá chegaram por volta de 80 a.C., sendo que Pompéia se tornou oficialmente uma colônia romana em 89 a.C. O local foi soterrado por uma erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C., e graças à lava advinda da atividade vulcânica, acompanhada de uma chuva de cinzas, muitos vestígios puderam ser preservados até a “redescoberta” da cidade no século XVII⁴. Mesmo após sofrer inúmeras intervenções, tanto naturais (erupção do Vesúvio), quanto humanas (retirada de objetos locais, escavações), este sítio arqueológico nos fornece múltiplas fontes materiais, como objetos cotidianos, ruínas de residências, de estabelecimentos e de edifícios públicos, além dos acervos epigráficos (grafites parietais) e iconográficos (pinturas parietais que adornavam ambientes das casas), vestígios que auxiliam os historiadores e arqueólogos a tecer saberes sobre o cotidiano, religião, cultura e relacionamentos daqueles que lá habitaram.

Vale ressaltar que o que se tem hoje como Pompéia é composto por uma cidade contemporânea e um sítio arqueológico, que já passou por inúmeros períodos de interferência. Além disso, representa uma pequena parcela de todo o vasto Império Romano, sendo que não se pode compreendê-la como representante de toda a vida urbana romana, mas sim, como um local que certamente nos fornece vestígios que podem ser utilizados como construção do saber especificamente a

⁴ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. *Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005, p. 54-55; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 51-53.

seu respeito, além de demonstrar as influências e modificações sofridas ao longo de toda a sua existência⁵.

Salientando a importância da cultura material para compor a História, as pinturas realizadas em paredes de residências da cidade vesuviana serão exploradas neste artigo. O enfoque recairá sobre produções aristocráticas, com o objetivo de proporcionar uma visão de quais seriam os ideais de beleza feminina existentes no período para esta classe social. Optou-se pela utilização das pinturas oriundas de casas aristocráticas, pois, ao se consultar o site do Museu de Nápoles e outros endereços eletrônicos em busca dos afrescos que seriam trabalhados, estes se mostraram em melhor estado de conservação e, além do mais, representavam o corpo feminino exposto com maiores minúcias, podendo assim se explorar os hábitos estéticos e padrões de belo feminino de maneira mais detalhada. Os afrescos pompeianos, como afirma Sanfelice⁶, se aproximam da vida cotidiana dos habitantes da cidade e, além disso, representam a figura feminina – por muito tempo excluída historiografia - em diversas situações. Deste modo, as pinturas nos oferecem informações mais palpáveis aos olhos, que se bem percebidas e exploradas, podem revelar, inclusive, novos papéis das mulheres na sociedade de Pompéia, contrapondo perspectivas literárias de que elas viviam confinadas ao lar e alheias ao meio intelectual.

O uso da iconografia faz com que surjam novas indagações, metodologias e interpretações, construídas por meio da análise desta

⁵ SANFELICE, Pérola de Paula. *As representações parietais de Vênus em Pompéia durante o Império Romano*. 2009. 71 f. Monografia apresentada para a conclusão de curso (graduação em História). Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009, p. 26; GARRAFFONI, Renata Senna. "Arte Parietal em Pompéia: Imagem e cotidiano no mundo romano". *Domínios da Imagem*, v. 1, n.º 1, Londrina, nov. 2007, p. 151.

⁶ SANFELICE, Pérola de Paula. "Pinturas parietais em Pompéia: representações femininas". *Cadernos de Clio*, n.2, Curitiba, 2011, p. 193.

fonte histórica. Uma única imagem pode ser interpretada de diversas maneiras dependendo das intenções do historiador (ele carrega um olhar, uma ideologia, uma mentalidade de época, e um intuito para traçar suas produções), o que nos traz uma fonte que se renova a cada período e a cada estudo. O historiador que se utiliza de imagens como fonte de sua pesquisa deve ser cauteloso, uma vez que estas não foram constituídas com imparcialidade. É necessário refletir com criticidade (tomando cuidado para não se cometer anacronismos) a respeito da época e do porquê de ela ter sido produzida, estudando estilos e tendências do período. Além disso, não devemos nos deter a apenas uma perspectiva crítica, é necessário explorar diversas vertentes e posicionamentos acerca do material utilizado. Fica claro assim, que as pinturas como fonte histórica se tornam um material subjetivo, que traz traços de seu tempo e de seu idealizador consigo e que é muito mais do que aparenta ser. Desse modo, a interpretação exige um trabalho criterioso, que vai além do superficial e, muitas vezes, traz mensagens valiosas para a constituição do saber histórico⁷.

Obras teóricas e historiográficas contemporâneas serão utilizadas na interpretação das imagens, a fim de que se enriqueça o debate a respeito deste tema. Os padrões de beleza são mutáveis nas sociedades ao longo do tempo e em cada localidade, assim, o que aqui será trabalhado reflete uma perspectiva mais voltada a Pompéia (pinturas), trazendo também algumas referências que tratam de Roma em um aspecto mais geral (literatura). Isso porque, após muitas pesquisas, se chegou à conclusão de que o material acerca do tema especificamente proposto por este artigo ainda é escasso, o que fez com que outros

⁷ PONTES, Anna Maria de Lima; OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. "A obra de arte como fonte histórica: Frans Post e a sua relação com o novo mundo". *Anais do XIII Encontro Estadual de História, Guabira, 2008*, p. 1-2.

referenciais relacionados ao Império Romano, e não somente a Pompéia, também fossem utilizados. Dessa maneira, se vê a importância que o crescimento dos estudos na área carrega, ficando perceptível como a Arqueologia e a cidade de Pompéia podem nos revelar aspectos interessantes sobre as mulheres na Antiguidade, mas que ainda precisam ser mais explorados.

Algumas das pinturas parietais escolhidas trarão representações de personagens da mitologia greco-romana – as quais foram elaboradas de acordo com valores aristocráticos -, outras, mulheres comuns, que posaram para retratos em cenas cotidianas. O importante, no entanto, será analisar como era a representação do corpo e da figura feminina em todos esses afrescos, a fim de que sejam comparados e assim se torne possível refletir como era o tipo ideal de belo para as mulheres mais abastadas da sociedade pompeiana.

A ARTE ROMANA E POMPEIANA E OS ESTUDOS SOBRE AS MULHERES

A arte e cultura romanas não devem ser pensadas como existentes a partir da cidade de Roma somente, ou como portadoras de características idênticas em todo o Império, mas sim, encaradas como plurais e, influenciadas pela ampla gama de povos componentes do maior império do Ocidente em todas as suas expressões. O que se observa são regionalismos de cada uma das partes do território romano, que se misturaram e criaram inúmeros hibridismos de conceitos, técnicas e temas⁸.

⁸ MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p. 35; TURCAN, Robert. *L'art romain dans l'histoire. Six siècles d'expressions de la romanité*. Paris : Flammarion, 1995, p. 9-10.

Muitos historiadores da arte debatem em seus estudos sobre a arte romana e pompeiana. Um exemplo famoso é Gombrich⁹, o qual expõe que os romanos se constituíram a sombra dos gregos, inclusive nas artes, no entanto, ressalta que Roma teve suas especificidades e originalidades que desabrocharam em algum momento de sua história. Para o autor, ao contrário dos gregos, que representavam tudo e todos com muita perfeição, os romanos passaram a colocar realismo em suas obras (nas feições das pessoas, nos ambientes em que elas estavam, em seus corpos); queriam mais liberdade, haviam se cansado de “copiar” e passaram a idealizar e colocar em prática características próprias.

Amedeo Maiuri¹⁰ traz uma perspectiva um pouco divergente em “*La peinture romaine*”, discorrendo a respeito da formação da arte no Império romano de maneira aprofundada. Maiuri sustenta que em cada um dos estilos artísticos desenvolvidos em Pompéia, as influências foram diversas (egípcias, gregas, asiáticas, etruscas), e que em cada vila, em cada local do Império romano, a forma de fazer arte era diferente. Assim, para o arqueólogo e historiador, não se pode cair em limitações e pensar numa arte romana única e baseada na grega, mas, sim, em uma arte plural, com vastos temas, estilos e modos de produção, e que em Pompéia estava presente tanto nas residências mais abastadas quanto nas mais humildes como adorno dos ambientes de convivência.

Robert Turcan¹¹, em “*L’art romain dans l’histoire*”, tece um rico debate a respeito da influência grega na arte romana. Turcan afirma que até o final do século XIX não havia espaço para Roma nos manuais de arte, sendo suas representações visualizadas como um grego decadente

⁹ GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. 16ª ed., Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 113, 117, 122-124.

¹⁰ MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça : Skira, 1953, p. 35-36.

¹¹ TURCAN, Robert. *L’art romain dans l’histoire*. Six siècles d’expressions de la romanité. Paris : Flammarion, 1995, p. 9-10.

(algo que ainda deixa marcas nas concepções contemporâneas sobre esta arte), no entanto, a partir do início do XX, começam discussões que modificam esse ponto de vista e colocam as manifestações artísticas de Roma em evidência. Dessa maneira, o autor discorre acerca da pluralidade de interferências e das especificidades da arte romana, uma vez que o Império se constituiu plenamente por hibridismos dos variados povos incorporados. Ainda para Turcan, a arte romana e todas as variações dela existentes nos mostram as mudanças de hábitos, de mentalidade, e as dominações que os povos de cada região sofriam ao passar do tempo.

Funari e Cavichioli¹² apresentam em seu trabalho quatro estilos criados por Augusto Mau em 1882 para diferenciar as formas de pintura que existiram na cidade vesuviana. O primeiro estilo é o “Estrutural”, ou “Mármore Fingido”, que foi utilizado do século III ao I a.C. em Pompéia. Neste, o gesso era manipulado para imitar o mármore e a influência grega ainda é evidente. O segundo estilo é o “Arquitetônico”, vigente no século I a.C. Já desprovido de características helênicas, seus artistas buscavam criar perspectivas, alongamentos de tetos e paredes com paisagens naturais que davam a impressão de interação com o ambiente. O terceiro é o “Estilo Ornamental”, que durou do final do século I a.C. ao início do século I d.C. Este estilo de pintura tem riqueza de ornamentações, porém, quase tudo era bidimensional. Suas influências teriam vindo dos comerciantes que chegavam ao porto local e traziam traços do mundo oriental para Pompéia. O quarto e último estilo, chamado de “Fantástico”, durou do início do século I d.C. até a erupção vesuviana, e é o mais encontrado em Pompéia. São

¹² FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAVICHIOLLI, Marina Regis. “A arte parietal romana e diversidade”. *Anais do encontro de História da Arte: Revisão Historiográfica e o Estado da Questão*, Campinas, 2005, p 115-116.

representadas muitas cenas mitológicas e de jardins em quadros centrais ou em paredes inteiras. Para a interpretação dos classicistas, este é o estilo mais difícil de ser definido, porque naquele momento parecem ter existido simultaneamente diversas correntes artísticas. Algumas das pinturas utilizadas para compor este estudo se enquadram neste estilo, de acordo com a catalogação do site do Museu Nacional de Nápoles.

Entre as pinturas parietais pompeianas, encontra-se uma infinidade de temas, como mitologia, sexualidade, paisagens e cotidiano, sendo que nelas são retratados diversos personagens e situações de variadas camadas sociais do local¹³. Na sociedade de Pompéia, os afrescos nas paredes representavam *status*, pois serviam como adorno das casas e, quanto mais rico se fosse, mais e melhores pinturas se tinha, a fim de deixar o ambiente luxuoso e demonstrar a posição social da família¹⁴.

No que diz respeito ao trato com a figura das mulheres nos estudos históricos, Funari¹⁵ cita que os classicistas muitas vezes construíram suas produções reforçando pontos de vista conservadores e patriarcais, o que veio a deixar de lado o estudo das mulheres na Roma Antiga, perspectiva essa que vem mudando. Os debates a respeito da História das Mulheres – principalmente na academia - e de sua importância na Antiguidade começaram a ser desenvolvidos e explorados a partir da década de 1960, com a renovação dos modos de se produzir História e a eclosão de movimentos feministas que reivindicavam mais espaço para as mulheres

¹³ MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p. 35-38.

¹⁴ 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. 74.

¹⁵ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Romanas por elas mesmas". *Cadernos Pagu*, n. 5, Campinas, 1995, p 179-180.

na sociedade, já que elas trazem experiências diferenciadas daquelas vividas pelos homens e outros personagens¹⁶.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvem esses novos campos de estudo, os saberes a respeito do corpo também começam a ter maior representatividade e passam a ser categoria histórica. Os pesquisadores dessa área buscam entender as posturas, a gestualidade e os cuidados que cada sociedade possui e possuía com o corpo, uma vez que ele é um objeto que sofre influências e transformações constantes¹⁷. Abordar a temática do corpo trará uma noção de como as concepções de belo são mutáveis no tempo e no espaço e de como o corpo é um objeto passível de intervenções culturais e de relações de poder, tendo variáveis dentro até da mesma sociedade dependendo da camada social do indivíduo¹⁸.

A raridade em se encontrar registros relacionados às mulheres ou por elas produzidos em Roma advém da hierarquia patriarcal vigente no Império. As artes e os escritos eram todos majoritariamente produzidos por homens. Por isso também é necessário ter cautela com o que se busca sobre as mulheres, pois algumas concepções podem ter sido criadas por sujeitos masculinos, a fim de que idealizassem algo sobre elas que não corresponde à realidade. Por exemplo, a ideia tão disseminada de que as romanas viviam confinadas ao espaço doméstico, como mães, esposas, filhas, sempre virtuosas, castas e subordinadas¹⁹. Atualmente já

¹⁶ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. FAVERSANI, Fabio. "Sobre o feminino e a cidadania em Pompéia". *Pyrenae*, n. 33/34, Barcelona, 2002-2003, p 253.

¹⁷ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 91.

¹⁸ SANTOS, Lionês Araújo. "O corpo na cultura e a cultura da "reforma" do corpo". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 10, n. 30, João Pessoa, 2011, p. 406-407.

¹⁹ SANFELICE, Pérola de Paula. "Pinturas parietais em Pompéia: representações femininas". *Cadernos de Clio*, n.2, Curitiba, 2011, p. 187, 189, 191.

se sabe que, vindas de diversas camadas sociais, algumas possuíam vida pública e política, participavam de reuniões e produzindo grafites parietais que demonstravam apoio a certos candidatos (chamados de *programmata*)²⁰.

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES POMPEIANAS NAS PINTURAS PARIETAIS

A mitologia e a religiosidade eram muito presentes no mundo romano e em Pompéia. O próprio nome da cidade, *Colonia Cornelia Veneria Pompeiorum*, faz menção à deusa Vênus, o que fez com que existissem inúmeras pinturas - que eram um meio de homenagem às divindades no espaço do lar, e de disseminação das histórias da mitologia -, esculturas e templos dedicados a esta no local²¹. Apesar de Vênus ser a patrona da cidade vesuviana, a sociedade romana se formou com hibridismos de diversas religiões, assim, em Pompéia, não só Vênus, mas também outros personagens e deuses mitológicos eram exaltados, o que fez com que algumas das imagens selecionadas para interpretação neste trabalho se refiram a mulheres da mitologia greco-romana. Além disso, de acordo com Feitosa e Funari²², a deusa Vênus representava um ideal de beleza feminina que servia de padrão para as mulheres na Antiguidade romana.

É necessário deixar claro que não há um critério universal do que é belo ou não, cada um carrega características e gostos próprios, e não se

²⁰ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. FAVERSANI, Fabio. "Sobre o feminino e a cidadania em Pompéia". *Pyrenae*, n. 33/34 Barcelona, 2002-2003, p. 256.

²¹ SANFELICE, Pérola de Paula. *As representações parietais de Vênus em Pompéia durante o Império Romano*. 2009. 71 f. Monografia apresentada para a conclusão de curso (graduação em História). Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009, p. 48.

²² FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele*. Imagens e metamorfoses do corpo. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 93.

deve determinar um padrão correto. Todavia, é necessário compreender que existem tendências de uma época²³, e são elas que se busca evidenciar neste artigo. Tendo isso em vista, cabe começar a análise por uma das pinturas de Vênus mais famosas de Pompéia, a “Vênus na concha” (Pintura um), como é comumente conhecida. Adiante, mais algumas pinturas (dois a seis) que contêm personagens mitológicas femininas serão analisadas, uma vez que, no decorrer da pesquisa, estas foram as que mais demonstraram o corpo feminino exposto (muitas vezes a nudez estava atrelada à religião e à ideia de fertilidade ou proteção contra o mau agouro), este retratado por meio de valores aristocráticos. As oito pinturas presentes neste artigo foram originalmente produzidas nas paredes de casas da aristocracia pompeiana e muitas delas hoje se conservam na galeria do Museu de Nápoles.



Figura 1: Vênus na Concha. Casa da Vênus Marinha, Pompéia. Afresco. Fonte: MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953, p.7.

Vênus era a deusa do amor, da beleza, dos navegadores e da fertilidade para os romanos. Algumas histórias a identificam como filha de

²³ SUENAGA, Camila. et al. *Conceitos, beleza e contemporaneidade: fragmentos históricos no decorrer da evolução estética*. 2012, 18 f. Artigo apresentado para a conclusão de curso (Especialização lato senso em Estética Facial e Corporal). Universidade do Vale do Itajaí, Florianópolis, 2012, p. 4.

Júpiter, outras, no entanto, como retratado na pintura, dizem que ela nasceu das espumas do mar em uma concha. Desde seu nascimento, as Horas cuidaram dela para que o tempo não passasse em sua existência, fazendo com que não envelhecesse e mantesse sempre sua beleza²⁴. Interessante ressaltar que esta (pintura um) é a única pintura parietal aqui analisada que não foi retirada de seu local de achado original e colocada no museu para ser exposta. Ela se conserva no jardim da Casa da Vênus Marinha, pertencente na Antiguidade a uma família aristocrática pompeiana, e traz uma representação comum da deusa Vênus. Na figura um, a divindade é retratada nua dentro de uma concha (objeto que, de acordo com Sanfelice²⁵, pode fazer relação com o órgão sexual feminino) no momento de seu nascimento, com as Horas lhe cercando. Adornada por muitas joias (pulseira, tornozeleira, colar, brincos e tiara), tem o cabelo cacheado preso; sua pele é branca e as formas corpóreas curvilíneas (quadril largos, pernas grossas, seios médios). Todas estas características representam a ligação mitológica com a beleza que a deusa possui, mas também trazem um modelo de perfeição feminina²⁶. Sendo esse padrão de belo na Antiguidade romana, esta representação de Vênus nos ajudará a fomentar como as pinturas retratavam o modelo de beleza para as mulheres do período e qual era este especificamente.

²⁴ BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 18; SANFELICE, Pérola de Paula. *As representações parietais de Vênus em Pompéia durante o Império Romano*. 2009. 71 f. Monografia apresentada para a conclusão de curso (graduação em História). Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009, p. 48.

²⁵ 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. 209.

²⁶ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 93-94.



Figura 2: As três Graças. Pompéia. Afresco. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles.

Fonte:

https://www.instagram.com/p/BFBPoqeCMzC/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=tz6hp7jp9avu.

Acesso em: 02 jun. 2018.

A pintura dois (retirada da parede original e colocada em moldura de madeira para ser exibida no Museu de Nápoles) representa as três graças da mitologia greco-romana, Tália, Aglaé e Eufrosina, filhas de Zeus. Eram as deusas de todas as diversões sociais, tendo a tarefa de transitar perto do mundo dos humanos para afastar as preocupações e fazer com que as festividades ocorressem com grande felicidade. As três serviram de tema para inúmeras pinturas até a contemporaneidade²⁷. No quadro é possível ver as Graças retratadas com características semelhantes às da representação da deusa Vênus: nuas, com a pele clara e as formas corpóreas curvilíneas, seus cabelos castanhos estão presos e elas formam uma espécie de círculo. Apesar de serem divindades, não possuem muitos adornos, sendo o único perceptível na imagem algo como uma coroa ou tiara que as três levam na cabeça.

²⁷ BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 19.



Figura 3: Beijo entre o ciclope Polifemo e a ninfa Galatéia. Pompéia. Afresco. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Fonte: <https://www.museoarcheologicoinapoli.it/sale-e-sezioni-espositive/gabinetto-segreto/>. Acesso em: 02 jun. 2018.

A pintura três retrata um beijo entre o ciclope Polifemo (identificado devido à presença de um carneiro na imagem e pelo contraste na coloração da pele) e a ninfa Galatéia. A cena contém um caráter sensual, uma vez que a ninfa se encontra nua, com as vestes caindo ao lado do corpo, enquanto o ciclope o percorre com as mãos e eles se beijam. Conta o mito que Galatéia era uma ninfa encantadora que só tinha olhos para seu grande amor, o pastor Ácis. Porém, o ciclope Polifemo por ela se apaixonou grandiosamente, o que o fez se esquecer de sua ferocidade, se preocupando assim em ficar apresentável e a atrair a moça com canções que exaltavam sua beleza. Furioso por não ser correspondido, Polifemo surpreende Ácis e Galatéia em um encontro e mata o amado da ninfa²⁸. Após analisar-se o mito envolvendo os dois personagens da pintura, fica perceptível que esta retrata algo contrário

²⁸ BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 205-206.

à história comumente contada, pois nela, Galatéia sempre recusou o amor do ciclope, já na pintura parietal encontrada em Pompéia, ela se entrega a ele. A ninfa, neste retrato, foi idealizada nos padrões de beleza que se têm para a deusa Vênus. Suas formas são curvilíneas, o quadril, mais exposto na imagem, é avantajado, sua pele é muito clara e o cabelo castanho encontra-se preso em uma trança. Assim como as Graças, Galatéia não parece possuir adornos, a não ser a veste que lhe cai ao lado do corpo e que possivelmente era uma toga, tipo de roupa mais utilizado entre os romanos de ambos os sexos²⁹.



Figura 4: Sátiro e Mênade. Afresco. Pompéia. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles.
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Satyr_maenad_MAN_Napoli_Inv110590.jpg . Acesso em: 02 jun. 2018.

A pintura quatro retrata um Sátiro (à direita, com a coroa de folhas na cabeça) e uma Mênade (à esquerda). Estas, também conhecidas como Bacantes divinas, eram as ninfas que criaram o deus Dionísio e que vagavam pelos campos fazendo travessuras e bebendo água das

²⁹ STREY, Marlene Neves. "Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas". *Revista FAMECOS*, n. 13, Porto Alegre, dez. 2000, p. 151.

fontes³⁰. Já os Sátiros (ou Faunos), eram divindades que habitavam os bosques. Seus troncos e cabeças eram humanos (com exceção dos chifres e das orelhas pontiagudas), mas as pernas e os pés eram iguais aos de cabras³¹. Na pintura, o Sátiro segura um dos seios da Mênade, que são fartos. Ambos estão adornados com joias (brincos, colares, braceletes) e, dando maior atenção à figura feminina, vê-se que ela possui a pele mais clara que a de seu companheiro, e o cabelo castanho avermelhado está preso e enfeitado por uma tiara dourada.

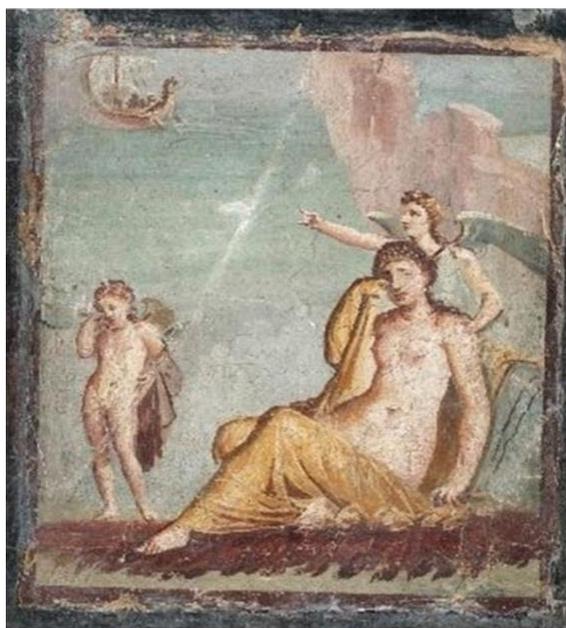


Figura 5: Ariadne abandonada. Afresco. Pompéia. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Fonte: <http://www.usp.br/iac/ai11/Tab/MANN%209051.JPG>. Acesso em: 02 jun. 2018.

A pintura cinco ilustra Ariadne, filha do rei de Tebas, sendo abandonada na ilha de Naxos por Teseu. Este, era filho de Egeu, rei de Atenas. Visto como um jovem dotado de bravura, se propôs a derrotar o

³⁰ KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 262.

³¹ BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 20.

Minotauro e foi enviado à Tebas como oferenda para adentrar no labirinto do touro mitológico. Quando o herói chega à cidade, ocorre uma paixão recíproca entre ele e Ariadne, filha do rei, que ajuda o amado a derrotar o Minotauro e escapar do labirinto. Em seu regresso a Atenas, Teseu levou Ariadne consigo, mas no meio do percurso o moço abandona a princesa na Ilha de Naxos, alegando que Minerva havia aparecido em seus sonhos lhe dizendo que deveria deixá-la ali³². É esse momento da história de Teseu e Ariadne o retratado na pintura. A jovem, em primeiro plano, tem também a pele clara, as formas curvíneas, os seios médios e o cabelo acastanhado adornado por uma tiara e se lamenta pela ingratidão de seu amado.

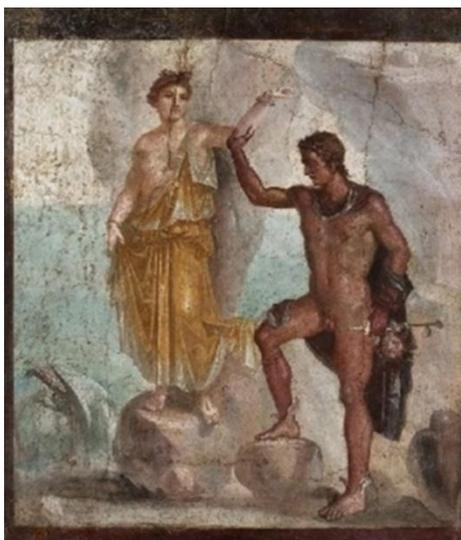


Figura 6: Perseu libertando Andrômeda. Afresco. Pompéia. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Fonte: <http://www.usp.br/iac/ai11/Tab/MANN%208998.JPG>. Acesso em 02 jun. 2018.

A pintura seis traz Perseu e Andrômeda, personagens mitológicos, no momento em que o jovem resgata a moça, prestes a devorada por um monstro marinho após ser oferecida a este para que parasse de

³² BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 153-154.

devastar a costa da Etiópia, país no qual seus pais eram reis³³. É possível analisar a princesa Andrômeda (que tem a pele alva, os cabelos castanhos presos e possui pulseiras e uma tira como adornos) descendo de uma das rochas com o auxílio de seu salvador. Perseu, nu, carrega uma espada na qual se vê a cabeça de Medusa pendurada. Interessante salientar que o mito de Perseu e Andrômeda é grego, o que demonstra o hibridismo cultural existente no Império Romano e presente em Pompéia. Além do mais, todas as pinturas analisadas até o momento, que tratam da mitologia, têm personagens advindos de influências gregas e adaptados à cultura romana.

Feitosa e Funari³⁴, ao realizarem uma análise de duas obras de Ovídio, “Amores” e “Arte de Amar” citam algumas recomendações que o autor da Antiguidade dava às mulheres para que fossem belas e atraentes de acordo com padrões aristocráticos romanos. A pele alva significava falta de exposição ao sol, ou seja, a mulher que possuísse essa tonalidade de pele não precisava trabalhar e era tida como pertencente a uma classe mais abastada. Essa idealização da beleza da mulher branca é muito vista nas pinturas pompeianas. Ser magra também não era visto como vantagem na sociedade romana, pois essa característica remetia à pobreza e à falta de alimentação adequada. O nosso “esbelto” (magro), para os romanos, seriam mulheres mais “roliças”, com quadris, pernas e seios avantajados. Numa visão mais geral, o padrão corporal da Antiguidade em Roma, ditado pela aristocracia, era de mulheres brancas e carnudas. Sendo que Vênus é também um padrão

³³ BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 123-124.

³⁴ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. “Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão”. In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 93-97.

de belo, pode-se dizer que na pintura um ela apresenta todas as características indicadas por Ovídio (branca e “roliça”) para que a mulher fosse considerada provida de beleza.

Nas pinturas dois, três, quatro, cinco e seis, representações de figuras e histórias mitológicas, pode-se observar o mesmo padrão corporal para as mulheres. A pele é clara, os quadris são largos, os seios são médios e os cabelos castanhos encontram-se presos. Apesar de Strey³⁵ afirmar que o cabelo loiro ou de tonalidades mais claras parecia ser o preferido dos romanos, em nenhuma destas pinturas foi observada sua existência. Todas as mulheres possuem cabelos em tons mais escuros, o que pode vir a contestar a ideia da autora e levar a entender que a coloração que mais agradava era a acastanhada, ou ainda, essa era a característica biológica mais comum das mulheres que habitavam a cidade de Pompéia e o Império Romano. Além disso, em todos os casos os cabelos aparecem presos, algo que nos faz refletir que os penteados, mesmo que simples, eram o modo de usar e arrumar os cabelos mais utilizados pelas romanas.

As mulheres também aparecem bem adornadas em quase todas as pinturas, com pulseiras, brincos, braceletes e vestes elaboradas, o que leva a entender que o uso de joias e outros meios de embelezamento eram comuns entre as romanas, principalmente na aristocracia. Nas pinturas três, cinco e seis, as vestes de Galatéia, Ariadne e Andrômeda possuem tonalidade amarelado-dourada. De acordo com Strey³⁶, esse tom de roupa era um dos preferidos das romanas aristocráticas, e por esse motivo as roupas das personagens mitológicas podem ter sido

³⁵ STREY, Marlene Neves. “Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas”. *Revista FAMECOS*, n. 13, Porto Alegre, dez. 2000, p. 151.

³⁶ STREY, Marlene Neves. “Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas”. *Revista FAMECOS*, n. 13, Porto Alegre, dez. 2000, p. 151.

retratadas nessas cores – temos que levar em conta que os deuses e outras figuras da mitologia eram vistos como seres sagrados, assim, deveriam sempre estar em posição privilegiada, o que levava a sua representação de acordo com padrões das classes abastadas.

Na pintura quatro, a Ménade é representada com seios fartos e que estão sendo tocados pelo Sátiro. Essa característica corpórea nas mulheres indicava fertilidade, potencial para ser mãe e amamentar³⁷. Nas outras pinturas, com exceção da de Galatéia (que não expõe a parte frontal do corpo da ninfa), é observável que os seios femininos são retratados com volume, o que implica que esse padrão era o mais aceito por se relacionar a mulheres mais férteis. Por isso a preferência pelas mais “roliças”. As magras, além de demonstrarem falta de alimentação e pobreza, não pareciam gerar boa prole aos olhos dos romanos.

O fato de em todas as pinturas selecionadas a figura feminina ser retratada com as características corpóreas ditadas como ideais por Ovídio e que se enquadram no modo como Vênus (padrão de beleza) era ilustrada (mulheres carnudas, com seios e quadris fartos, pele alva, embelezadas com joias, com cabelos presos em penteados), compreende-se que os pintores levavam em conta estes gostos no momento de pintar. Isso implica na existência de um padrão de belo, mais aristocrático no caso, e que estava presente na sociedade pompeiana.

Interessante aqui se utilizar das interpretações que Feitosa e Funari³⁸ fizeram de Ovídio no que diz respeito ao belo e aos modos como as

³⁷ SANFELICE, Pérola de Paula. “A Arte do corpo: incorporando a sexualidade masculina e feminina na cultura material de Pompéia”. *Revista Memorare*, v. 1, n. 1, Tubarão, 2013, p. 19.

³⁸ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. “Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão”. In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 91-105.

mulheres deveriam se portar e cuidar de seu corpo, pois este autor da Antiguidade reivindicava o prazer sexual tanto para o homem como para a mulher. Ovídio ignorava a visão de dominação masculina e inferioridade feminina no sexo. Essa postura, partindo de um autor que vivia na Roma antiga, auxilia na compreensão de que a ideia de submissão das mulheres não era geral, algo que, por muito tempo, foi perpetuado na historiografia, pois esta foi redigida em grande parte por homens, e a interpretação das mulheres historicamente esteve submetida ao olhar desses historiadores.

As pinturas sete e oito trazem retratos que demonstram melhor outros tipos de beleza, mais ligada aos traços e ao embelezamento estético, com joias e penteados. Além disso, uma delas evidencia que as mulheres pompeianas poderiam possuir letramento (não se sabe, no entanto, quais as camadas da sociedade eram beneficiadas e nem a quantidade de mulheres que se inseriam nesse universo).

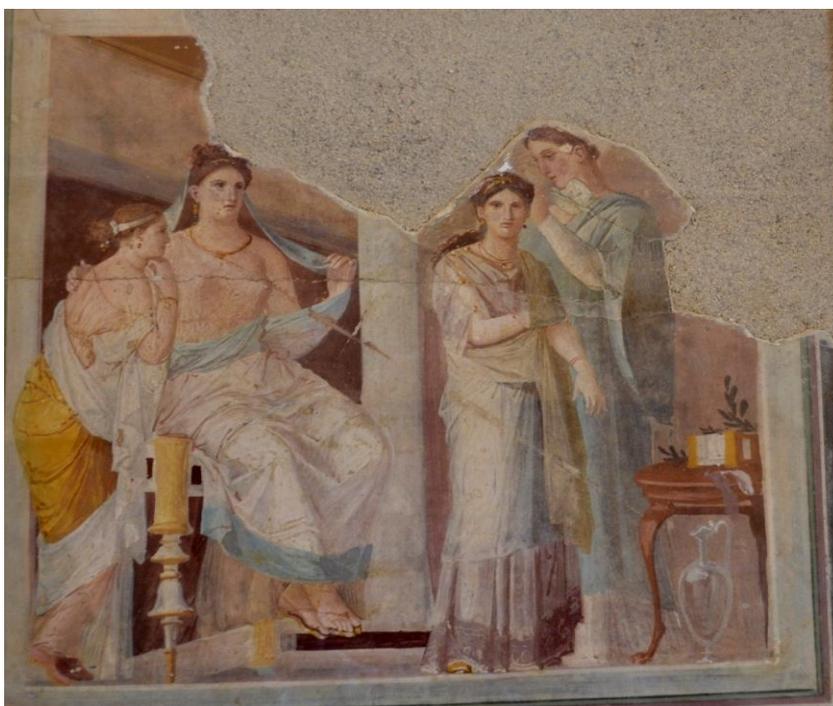


Figura 7: Mulheres em cena de vestimenta. Afresco. Pompéia. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Fonte: <http://www.usp.br/iac/ai11/Tab/MANN%209022.JPG>. Acesso em: 02 jun. 2018.

O afresco sete retrata quatro mulheres, as quais, pelas vestes, características corpóreas, e elementos do cômodo (decoração), pertenciam à classe aristocrática pompeiana. No site de Imagens da Antiguidade Clássica da Universidade de São Paulo - do qual a imagem foi retirada -, a legenda da pintura diz “cena de vestimenta”, o que leva a crer que este seja o retrato de um momento de embelezamento de uma das moças, pois uma delas parece auxiliar a outra na confecção de seu penteado. Todas possuem a pele alva e os cabelos castanhos presos e adornados. As vestimentas também se assemelham, sendo túnicas de tonalidade de azul, amarelo, branco e verde – as duas primeiras, preferidas entre os romanos³⁹. Neste afresco pode-se perceber algo proposto por Ovídio, no que diz respeito às roupas para se adequar ao ideal aristocrático de beleza. A moça sentada, que tem os seios à mostra, possui o corpo mais delgado e, por isso, sua túnica é mais simples que as das demais, com uma só camada de tecidos. As mulheres ao seu lado e a sua frente, porém, parecem possuir um corpo considerado magro para os ideais do período, e por isso talvez suas roupagens sejam mais elaboradas e cheias de tecidos que as da outra⁴⁰. Aqui também se percebe a utilização de sandálias pelas moças, em tonalidades de dourado, assim como as joias.

³⁹ STREY, Marlene Neves. “Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas”. *Revista FAMECOS*, n. 13, Porto Alegre, dez. 2000, p. 151.

⁴⁰ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. “Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão”. In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 95.



Figura 8: Mulher com estilete. Afresco. Pompéia. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Fonte: <http://www.usp.br/iac/ai11/Tab/MANN%209084a.JPG>. Acesso em: 02 jun. 2018.

A pintura oito ilustra uma jovem, a qual segura um estilete e tabuinhas, e parece estar pensando em algo, se analisarmos o fato de que leva o estilete à boca. Esses elementos indicam que a moça possuía intelectualidade e letramento. Funari⁴¹ explicita que, pelo fato de a jovem ser retratada como intelectual nessa pintura, é possível que o público pompeiano não se importasse com a ideia de que as mulheres fossem instruídas, e que essa visão errônea nasceu de uma concepção e interpretação contemporâneas. No que diz respeito à beleza feminina explicitada na imagem, vemos uma mulher com os cabelos castanhos cacheados presos por uma rede dourada e que tem brincos da mesma tonalidade. Sua pele é clara e ela veste um manto roxo por cima de uma toga verde.

Este retrato pode levar a crer que talvez o letramento não fosse algo exclusivo dos homens, mas sim, que era mais difundido em Pompéia do que se imagina, pois além da pintura aqui analisada, no acervo do

⁴¹ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Romanas por elas mesmas". *Cadernos Pagu*, n. 5, Campinas, 1995, p. 189.

Museu de Nápoles existem outros diversos afrescos que representam o mesmo. Feitosa analisa grafites parietais de Pompéia que tratam da sexualidade, e por meio destes pode-se afirmar que muitas mulheres possuíam letramento, já que variadas inscrições eram produzidas por elas. Assim, através não só dos grafites pompeianos, mas também pelas pinturas aqui trabalhadas (e inúmeras outras que podem ser encontradas na cidade vesuviana e no Museu de Nápoles), é possível evidenciar que as mulheres (não se sabe em que porcentagem e quais camadas da sociedade isso afetava) poderiam ser alfabetizadas e intelectuais em Pompéia.

Analisando-se as pinturas sete e oito, mais uma vez se vê justificado o padrão de beleza aristocrático mostrado pelas obras ovidianas e pela representação da deusa Vênus. As mulheres são retratadas com a pele alva, estando sempre adornadas com enfeites nos cabelos, colares, pulseiras, e vestes que parecem ser muito bem alinhadas. Seus cabelos são castanhos e estão sempre presos.

Se levarmos em conta o fato de que para a produção deste artigo foram utilizadas unicamente pinturas encontradas em casas da elite pompeiana, assim como referenciais que tratavam das perspectivas de Ovídio (poeta da aristocracia romana) acerca da beleza feminina, ao final da análise das dez imagens, fica evidente que havia um padrão de beleza em Pompéia, tanto corpóreo quanto estético, voltado aos ideais da aristocracia. Se unirmos o modo como é idealizada e pintada a deusa Vênus, com os dizeres de Feitosa e Funari⁴² acerca da obra ovidiana e o que foi percebido por meio da interpretação das imagens, as mulheres

⁴² FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 91-105.

tidas como mais belas pela elite possuíam pele de tonalidade mais clara, corpos curvilíneos, com seios e quadris fartos. No que diz respeito à estética, há em quase todos os casos a presença de joias, e os cabelos castanhos pareciam ser os preferidos e comuns entre os pompeianos. Em todas as imagens, estes estavam presos e enfeitados com tiaras, fitas ou coroas de folhas, expressando que o ideal era que se usassem penteados e adornos.

Entre as camadas mais baixas da população da cidade vesuviana as concepções de belo não eram as mesmas, algo que pode ser visualizado por meio dos grafites parietais lá encontrados. Funari e Feitosa⁴³, além de analisarem Ovídio, também trabalham com os grafites - fonte mais popular - os quais revelam que, para as mulheres menos abastadas, a deusa Vênus era vista com maior proximidade à natureza humana, sendo que teria uma beleza mais palpável, alcançável, sem o ideal de perfeição que os aristocráticos relacionavam a deidade. Dessa maneira, não se pode conceber que todas as mulheres de Pompéia seguissem os padrões de belo explicitados nesta pesquisa, pois estes correspondem à aristocracia. Nas diversas camadas da sociedade havia variações no que concerne a isto.

Barroso⁴⁴ afirma que as obras de diversos poetas e escritores da Antiguidade contribuem para se conhecer sobre os cuidados com a higiene, cosmética e beleza no período, incluindo Ovídio, poeta da aristocracia romana aqui utilizado - mesmo que indiretamente - pelas

⁴³ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 94.

⁴⁴ BARROSO, Maria do Sameiro. "Cuidados de beleza e alguns objetos do período romano do Museu Nacional de Arqueologia". *Boletim de Estudos Clássicos*, v. 57, Coimbra, 2012, p 115.

interpretações que Funari e Feitosa⁴⁵ dele realizaram. Por meio destas, é possível conceber que Ovídio dava recomendações às moças para que se adequassem aos padrões de belo da elite, caso não os possuíssem naturalmente. Por exemplo, é citado que as muitíssimo brancas deveriam usar alguma preparação que as deixassem mais coradas, e as de pele mais escura, teriam que se utilizar de misturas que as deixassem mais claras. As muito magras poderiam disfarçar essa característica com o uso de roupas cheias de tecidos e folgadas no corpo. Dentes escuros, mau hálito, mãos gastas e calejadas, pernas finas, seios pequenos, cabelos desordenados, tudo isso poderia ser evitado segundo Ovídio, para a mulher assim poder se enquadrar nos padrões de beleza da aristocracia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Pompéia, na Antiguidade, foi uma colônia romana localizada na região de Nápoles, na Itália, e que teve sua existência encurtada após ser soterrada por uma erupção do vulcão Vesúvio no ano 79 d.C. Graças a esse acontecimento e aos resíduos dele provenientes, vestígios arqueológicos puderam ser preservados e redescobertos no século XVIII, sendo que hoje auxiliam a tecer conhecimentos sobre a Roma Antiga e sobre os que a habitavam a região pompeiana. Pinturas, esculturas, mosaicos, objetos cotidianos e ruínas de residências, possibilitam que historiadores e arqueólogos atuem conjuntamente e façam descobertas sobre os modos de vida, costumes, cultura e religião existentes na cidade vesuviana na Antiguidade.

⁴⁵ FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 91-105.

As pinturas parietais em Pompéia serviam como adorno nas residências e também como um meio de comunicação, tendo sido inúmeras as temáticas que elas abordam (paisagens, mitologia, sexualidade, cotidiano, entre outras) e que nos revelam diversos aspectos da cultura e cotidiano local. Por muitos anos, a arte desenvolvida em Pompéia e no Império romano foi tida como mera cópia das obras gregas, deixando-a assim caracterizada como desprovida de originalidade. Essa perspectiva foi superada a partir do século XIX e passou-se a conceber que as artes em Roma e Pompéia desenvolveram suas particularidades por meio de hibridismos culturais, originando um traço artístico próprio.

Por muito tempo as mulheres estiveram submetidas aos homens na História, e quase não se pesquisava sobre elas. No entanto, com as mudanças advindas nas mentalidades e nos campos historiográficos, possibilitou-se o desenvolvimento de estudos relacionados à figura feminina, e que enriqueceram em demasia os saberes sobre diversos povos, incluindo os da Antiguidade romana. Mediante o uso da cultura material como fonte histórica, pode-se descobrir que as mulheres romanas tinham participação na vida pública e política do Império (mesmo que em escala menor que a parcela masculina da população), retirando a tão enraizada ideia de que elas ficavam ligadas somente ao lar e aos afazeres domésticos. Por meio da análise dos grafites parietais, das pinturas, e de outros vestígios arqueológicos encontrados em Pompéia, descobriu-se que as mulheres atuavam na realização de propagandas políticas, financiavam jogos e, inclusive, cuidavam das finanças de suas famílias.

Apesar do material para análise dos afrescos com a temática proposta ser escasso, conseguiu-se determinar que havia um padrão de belo aristocrático em Pompéia, isso porque as fontes utilizadas para

compor este estudo se referiam às classes mais abastadas da sociedade romana e da cidade vesuviana. Nas outras camadas da sociedade desse local, os modos de se cuidar do corpo e de visualizar a beleza eram diferentes dos aqui explicitados.

Após analisadas as pinturas, juntamente com as fontes literárias consultadas, ficou perceptível que, no que diz respeito ao corpo feminino, os romanos de classe mais abastadas tinham como padrão as mulheres de pele mais clara (algo que indicava falta de exposição ao sol, ou seja, a mulher não precisava trabalhar, assim, possivelmente, era rica) e com o corpo curvilíneo (quadris e seios fartos, que indicavam fertilidade). Esteticamente, os cabelos acastanhados aparecem em todas as pinturas analisadas, o que faz crer que ele era o tipo mais comum e mais aceito entre os pompeianos, sendo que estes estavam, em todos os casos, presos em penteados e adornados por uma faixa ou tiara. O uso de joias também estava inserido nos ideais de beleza aristocráticos entre os romanos e foi percebido em quase todas as pinturas.

O corpo reflete a cultura no qual está inserido. Os modos como se cuida dele, como é percebido e retratado, fazem parte de toda uma gama de costumes e elementos culturais. Apesar da presença de um ideal de beleza aristocrático em Pompéia, não se deve acreditar que ele era o único existente, pois os grafites parietais contestam essa visão e trazem a percepção que entre as camadas plebeias a beleza era mais humanizada. Todavia, devido às fontes utilizadas neste artigo, ao final dos estudos, mostrou-se existente um padrão aristocrático de beleza em Pompéia. Aquelas que não o tivessem, de acordo com Ovídio, deveriam recorrer a truques estéticos para se adequarem, como, por exemplo, clarear ou escurecer a pele com preparações, usar vestes largas para

parecerem mais esbeltas (esbelto de acordo com os padrões do período, que ditava mulheres mais curvilíneas).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Lourdes Conde Feitosa pelos ensinamentos sobre Roma e Pompéia, pelas revisões e orientações. Agradeço ainda a Pedro Paulo Funari, Pérola de Paula Sanfelice e Renata Garraffoni, os quais, com suas pesquisas e produções, também foram primordiais na elaboração deste artigo. As ideias apresentadas são de responsabilidade da autora.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Chirlaine Gomes da Silva. "A representação da imagem como fonte histórica nos estudos historiográficos e nas aulas de História do século XXI". In: VI Simpósio de História Cultural, 6, 2012, Teresina – PI. *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural*, n.6, Teresina, 2012, p. 1-6. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimpósio/anais/Chirlaine%20Gomes%20Da%20Silva%20Baptista.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2016.
- BARROSO, Maria do Sameiro. "Cuidados de beleza e alguns objetos do período romano do Museu Nacional de Arqueologia". *Boletim de Estudos Clássicos*, v. 57, Coimbra, 2012, p. 115-122. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30325/1/BEC%2057_artigo12.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.
- BRITO, Milton Genésio de. "A tênue fronteira no uso das imagens: fontes para interpretações na construção do conhecimento ou simples ilustrações?". *II Encontro Nacional de Estudos de Imagem*, Londrina, 2009, p. 106-113. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Brito_Milton.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. *Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- _____; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Corpos e peles: a *aisthesis* romana em discussão". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Orgs). *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015.
- _____. FAVERSANI, Fabio. "Sobre o feminino e a cidadania em Pompéia". *Pyrenae*, n. 33/34 Barcelona, 2002-2003, p. 253-259. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Pyrenae/article/view/145092/243110>>. Acesso em: 03 mar. 2016.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Fontes Arqueológicas. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 2011.
- _____; CAVICHIOILLI, Marina Regis. "A arte parietal romana e diversidade". *Anais do encontro de História da Arte: Revisão Historiográfica e o Estado da Questão*, Campinas, 2005, p. 111-124. Disponível em:

- <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/FUNARI,%20Pedro%20Paulo%20A.,%20CAVICCHIOLI,%20Marina%20Regis%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- _____. Arqueologia, História e Arqueologia Histórica no contexto sul-americano. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu (Org.). *Cultura Material e Arqueologia Histórica*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- _____. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.
- _____. "Romanas por elas mesmas". *Cadernos Pagu*, n. 5, Campinas, 1995, p. 179-200. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1855>>. Acesso em: 05 mar. 2016.
- GARRAFFONI, Renata Senna. "Arte Parietal em Pompéia: Imagem e cotidiano no mundo romano". *Domínios da Imagem*, v. 1, n.º 1, Londrina, nov. 2007, p. 149-161. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19263/14689>>. Acesso em: 07 mar. 2016.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. 16ª ed., Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Suíça: Skira, 1953.
- PONTES, Anna Maria de Lima; OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. "A obra de arte como fonte histórica: Frans Post e a sua relação com o novo mundo". *Anais do XIII Encontro Estadual de História*, Guabira, 2008. Disponível em: http://www.anpuhb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2005%20%20Anna%20Maria%20de%20Lira%20Pontes%20%20TC.PDF. Acesso em: 26 ago. 2016.
- 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.
- _____. *As representações parietais de Vênus em Pompéia durante o Império Romano*. 2009. 71 f. Monografia apresentada para a conclusão de curso (graduação em História) - Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- _____. "Pinturas parietais em Pompéia: representações femininas". *Cadernos de Clio*, n.2, Curitiba, 2011, p. 171-195. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/cliio/article/viewFile/40481/24702>>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- _____. "A Arte do corpo: incorporando a sexualidade masculina e feminina na cultura material de Pompéia". *Revista Memorare*, v. 1, n. 1, Tubarão, 2013, p. 8-23. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view/1883/1365>. Acesso em: 26 ago. 2016.
- SANTOS, Lionês Araújo. "O corpo na cultura e a cultura da "reforma" do corpo". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 10, n. 30, João Pessoa, 2011, p. 406-415. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Lion%C3%AAsArt.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2016.
- STREY, Marlene Neves. "Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas". *Revista FAMECOS*, n. 13, Porto Alegre, dez. 2000, p. 148-154. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3090/2366>>. Acesso em: 29 ago. 2016.
- SUENAGA, Camila. et al. *Conceitos, beleza e contemporaneidade: fragmentos históricos no decorrer da evolução estética*. 2012, 18 f. Artigo apresentado para a conclusão de curso (Especialização lato sensu em Estética Facial e Corporal), Universidade do Vale do Itajaí, Florianópolis, 2012. Disponível em: <<http://siaibib01.univali.br/pdf/Camila%20Suenaga,%20Daiane%20Lisboa.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2017.

upvisti
hydra

TURCAN, Robert. *L'art romain dans l'histoire*. Six siècles d'expressions de la romanité. Paris : Flammarion, 1995.