

Estudo do relevo de Via della Foce

Studies of the Relief of Via della Foce

Jaqueline Veloso*

Recebido em
17/10/2025

Aprovado em
05/11/2025

*Jaqueline Souza Veloso é doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) onde também cursou a graduação em História da Arte. Atualmente participa do grupo de pesquisa Studiolo: Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna (UERJ) e seus interesses de pesquisa estão relacionados à história da arte, ao feminino e às mulheres, ao trabalho, aos subalternizados em Roma durante o período Imperial.

Como citar:

Veloso, J. (2025). Estudo relevo Via della Foce. *Imagem: Revista De História Da Arte*, 7(2). *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 54-67. DOI: <https://doi.org/10.34024/01nrwk13>

Resumo:

O presente artigo tem como objeto de análise um relevo que foi encontrado em Via della Foce, em Óstia, realizado aproximadamente no século II D.C., que provavelmente servia como decoração e publicidade de um comércio. Nesse estudo, o ponto fulcral diz respeito à representação da figura feminina, que se desvia das convenções iconográficas e das tradições literárias romanas sobre o papel feminino na sociedade. Desse modo, esse artigo procura elucidar de que maneira isso ocorre e levanta hipóteses dos motivos dessa escolha visual. Para tanto, metodologicamente, ao colocar a mulher no centro do debate esse estudo procura se amparar na perspectiva da história das mulheres.

Palavras-chave:

Feminilidade
Império Romano
Trabalho
Mulher

Abstract:

This article analyzes a relief found on Via della Foce in Ostia, made approximately in the second century AD, which likely served as decoration and advertising for a shop. The focal point of this study concerns the representation of the female figure, which deviates from iconographic conventions and Roman literary traditions regarding the female role in society. Thus, this article seeks to elucidate how this occurs and raises hypotheses about the reasons for this visual choice. To this end, methodologically, by placing women at the center of the debate, this study seeks to be grounded in the perspective of women's history.

Keywords:

Femininity
Roman Empire
Work
Woman

Estudo do relevo de Via della Foce

1. A relação jurídica de subordinação feminina em Roma

O casamento *cum manu*¹ era o tipo jurídico mais antigo de casamento em Roma. Ele assegurava que a mulher saía do poder do seu pai e passava ao poder do seu marido, como uma propriedade. Assim, o pai, o *pater famílias*, estava no topo dessa organização: ele controlava a mãe, os filhos, os escravizados e todos os bens da família.

De maneira geral, o poder sobre os bens financeiros da família pelo pai também se estendia ao poder sobre os demais membros da família. Tratando especificamente da esposa, ela possuía praticamente os mesmos direitos do que os filhos (Coulanges, 2001, p. 121) e vivia sob o poder (*potestas*) do marido, entretanto, ele não poderia decidir sobre sua vida e morte ou vendê-la. Quando o marido falecia, a esposa e toda a família passavam para o poder de outro tutor. Quando o filho se tornava adulto, ele poderia ser o novo *pater* (Belo; Funari, 2017, p. 76-77). Todo esse esquema permite concluir que a família romana era uma instituição assegurava que a propriedade dos corpos e dos objetos a figura masculina adulta e não à mulher (Belo; Funari, 2017, p. 76-77).

Durante o Império outra forma legal de casamento passou a predominar, o *matrimonium sine manu*, em que a mulher não entrava sob o poder do marido, mantendo-se ainda sob a autoridade de seu pai ou tornando-se *sui iuris* (independente). Nesse segundo arranjo, a mulher podia gerir próprios bens, mas necessitava da assistência de um tutor legal (Kaser, 1971, p. 242).

Como conclui Leda de Pinho, em seu artigo sobre a mulher no direito romano, o papel social, jurídico da mulher romana sempre foi de inferioridade em relação ao homem (Pinho, 2007, p. 277). Sendo solteira ou casada, era sempre sujeita a *potestas* de outro: à *pátria potestas* se fosse filha, ou a *manus* do marido se fosse esposa, ou ainda, se *sui iuris*, à uma tutela eterna.

De forma geral, a estrutura familiar representa uma gestão de posses no qual as mulheres eram aliadas de poder econômico. Assim, o entendimento sobre o matrimônio em Roma afirmava relações heterogêneas de governança sobre as finanças e advogava pela existência de uma mulher sempre dependente

1 A expressão *cum manu* é latina e significa com a mão (na tradução da autora). Nesse caso, a mão fazia referência ao sentido de poder, autoridade e domínio. Nessa forma de casamento a mulher saía do poder (manus) do pai ou tutor e passava à (manus) do marido ficando sob a autoridade jurídica e religiosa dele.

financeiramente de uma figura masculina.

A mulher em Roma era considerada biologicamente inferior ao homem. Culturalmente, essa sujeição feminina se fazia representar em uma série de comportamentos esperados da mulher. A mãe de família deveria ser honrada, doméstica, e possuir grandes virtudes (Nader, 2016, p 92-93). Essa mulher ideal tinha como principais ocupações ser dona de casa e mãe de família, ou seja, ela não trabalhava fora de casa, mesmo que na realidade muitas mulheres, trabalhassem (Harlow; Lovén, 2012, p. 160). É nesse contexto de subordinação que nos deparamos com o relevo de Via della Foce, no qual há uma mulher ocupando um lugar central de agência sobre um comércio.

Metodologicamente, essa pesquisa se alinha aos textos acadêmicos da história das mulheres, que centralmente considera o sexo feminino como distinto do sexo masculino e, que, portanto, teve uma existência digna de ser tida em consideração. Esse dispositivo metodológico é operado ao reafirmar, a existência feminina como distinta da masculina de forma a se opor a uma invisibilidade histórica que não é causada por uma natureza feminina, mas por um mecanismo social (Kelly, 1984).

Ainda importa reafirmar a existência da mulher dando-lhe destaque como um dispositivo de análise porque, a maior parte dos trabalhos acadêmicos sobre mulheres são específicos sobre a cultura grega, e não a romana. É importante, no entanto, não tratar do feminino isoladamente como um elemento à parte da sociedade, mas da relação entre ele e o masculino fazendo uma história das atividades femininas e não à parte delas (Ciribelli, 1995, p.146)

Uma das dificuldades para realizar esse tipo de análise se baseia no fato de que relatos diretos das próprias mulheres sobre elas mesmas em Roma são praticamente inexistentes. Todas as obras literárias escritas têm autores homens, que certamente projetam seus próprios valores e vivências particulares. Quanto a obra aqui analisada, por exemplo, não sabemos o gênero do artista nem do comissionador. Portanto, o foco é inteiro na figura feminina e no que ela permite compreender acerca daquela sociedade.



Figura 1: Relevô da *Via della Foce* (inv. n.º 26)

Fonte: Parco Archeologico di Ostia Antica / Ostia-Antica.org - "Relief with the sale of food (134)". Disponível em: <https://www.ostia-antica.org/museum-ostia/inv-134.htm>. Acesso em: 11 jul. 2025.

2. Análise visual do relevô de uma comerciante

O relevô com cenário de mercado foi descoberto em 1939 na *Via della Foce*, a estrada que se curva para noroeste a partir do *Decumanus Maximus*² em direção à antiga foz do Tibre. O objeto foi encontrado, segundo Raissa Calza (Calza, 1978, p. 39-40), dentro de uma construção que, durante os séculos II e III d.C., funcionou como uma área com *insulae*³ e comércios, sendo descoberto na entrada de um desses mercados. Zimmer, assim como Calza, sugere como datação a segunda metade do século II d.C., baseando-se no fato de a placa ter sido encontrada próxima a uma casa datada do período antonino (Zimmer, 1982, p. 221).

Não apenas Raissa Calza, mas também Toynbee acredita que esse relevô se tratava de uma decoração ou placa de loja (Toynbee, 1973, p. 56-57). Atualmente, o relevô encontra-se no Museu Ostiense (inv. n.º 134) e mede 21 cm de altura por 54 cm de largura. As dimensões do objeto tornam-no visível como um letreiro, mas não grande o bastante para ser considerado um artefato de alto custo ou que exigisse um planejamento complexo para sua instalação. Essas duas proposições reforçam a hipótese de que a peça se tratava de uma placa comercial.

2 O *Decumanus Maximus* era o principal eixo viário da cidade de Óstia pelo lado leste. Ele era ligado à via que vinha de Roma, a via Ostiense.

3 *Insulae*, plural de *insula*, que significa ilha, eram construções com diversos andares, propensas a incêndios, similares aos prédios contemporâneos. Eram ocupadas por pessoas que não faziam parte da elite romana, que habitava as *domus*.

Outro elemento que favorece essa interpretação é a própria análise artística das representações. Caso os comissionadores pudessem arcar com praticamente qualquer valor pela obra — ainda que possuir um letreiro de mármore esculpido já indicasse a prosperidade de um comércio de alimentos —, por outro lado, o esmero técnico imperfeito demonstra que não se trata de uma obra criada para um ambiente suntuoso ou para um destino grandioso. Há dificuldades evidentes na perspectiva: o tamanho das tigelas, por exemplo, não é proporcional ao restante da figuração (Zimmer, 1982, p. 220).

É possível conceber o tipo de comércio a que a placa se referia, considerando-se tratar de um elemento publicitário. A figuração não apresenta qualquer detalhe que permita afirmar com absoluta certeza de que o ambiente representado seja fechado; contudo, o fato de haver uma placa para delimitá-lo sugere que ele não era plenamente visível do lado de fora.

Caso se tratasse de um comércio de rua, a placa faria sentido como um elemento distintivo em meio a outros estabelecimentos de aparência similar. Nesse contexto, estando em um local improvisado, o seu material, o mármore, poderia ser quebrado facilmente em um ambiente onde ficasse exposto a ser mudado de lugar com frequência. Além disso, por ser uma peça pequena e discreta, é plausível que atuasse como um indicador visual. É mais provável, portanto, que, de forma engenhosa, a placa reapresentasse o conteúdo da *insula*, tornando visível e tangível o comércio a quem passasse pela rua. Como imagem, possuía o poder de tornar o comércio presente — mesmo que estivesse fechado — apelando à memória dos transeuntes, lembrando-os ou informando-os da existência daquele recinto.

Do ponto de vista figurativo, o relevo representa uma cena que procura reproduzir o cotidiano. As pessoas não estão em poses idealizadas, como tipos representativos de suas funções; há, ao contrário, um interesse em capturar uma cena imediata, tomada no calor do momento.

Em termos compositivos, observa-se, contudo, uma divisão esquemática clara em três grupos, cada um desempenhando uma função narrativa delimitada: à esquerda, os compradores; ao centro, as pessoas que trabalham no comércio; e, à direita, animais exóticos. Essa separação revela o propósito da cena — demonstrar o comércio em ação, destacando a interação entre vendedores e compradores como elemento essencial.

Dentro da lógica da divisão em grupos, é necessário notar que o balcão ocupa cerca de metade da cena. De fato, mostrar o comércio — na escala de importância

e legibilidade da composição — foi considerado mais relevante do que representar os compradores. Até porque estes variam mais do que os vendedores. Talvez por isso aparentem ser mais esquemáticos e genéricos, uma vez que nenhum deles apresenta uma feição distinta ou característica que se assemelhe a um retrato.

Os clientes são todos homens, e o motivo dessa escolha não é claro, uma vez que as mulheres, sabidamente, ocupavam lugares na dinâmica comercial e frequentavam diversos espaços dentro da cidade. É possível que suas figuras fossem consideradas mais complexas de representar, dadas as exigências de penteados pomposos e vestes longas, caso os comissionadores desejassem figurar matronas e não escravizadas que fossem às compras.

Os compradores, por sua vez, utilizam trajes de detalhamento variado. O homem que recebe a fruta da vendedora, por exemplo, usa uma túnica com um longo capuz. Da forma como são representados, cada um deles veste variações de um tipo de roupa chamado *paenula*⁴ (Kampen, 1981, p. 54). Todos calçam botas até a panturrilha. Pelo fato de serem simples e sem decoração, possivelmente eram sapatos de uso cotidiano, de preço mais módico do que os ricamente ornamentados e utilizados por pessoas mais afortunadas. Ainda assim, a falta de adorno, nesse caso, provavelmente indica mais o uso diário e a ausência de intenção de enquadrar os compradores em um grupo econômico específico do que, de fato, o pertencimento a uma classe empobrecida.

No entender de Kampen, existe uma espécie de generalismo nas vestimentas masculinas, o que implica, segundo sua análise, que poderiam corresponder à escolha de qualquer homem entre o fim do século I d.C. e o século III d.C. A ausência de toga ou de sapatos decorados deixa esses homens numa zona cinzenta, em que faltam elementos fortes o bastante para permitir a identificação de um grupo econômico determinado (Kampen, 1981, p. 55). Da mesma forma, os seus rostos são pouco detalhados, o que sugere que foram representados mais como tipos genericamente reconhecíveis do que como pessoas reais retratadas individualmente (Kampen, 1981, p. 55).

A única figura masculina que poderia escapar a esse entendimento é um homem representado mais baixo que os demais. À exceção da estatura, ele não apresenta diferenças significativas em relação aos outros. Uma explicação plausível para essa exceção seria a necessidade compositiva de destacar os pássaros à venda

4 *Paenula* era um tipo de manto ou capa com capuz, semelhante a um poncho que protegia do frio e da chuva, de acordo com (Radicke, 2023. p. 375-378).

colocados no alto e o desejo de acentuar a importância visual da mulher, que parece ainda mais alta em relação a ele.

Nessa composição, a falta de especificidade das figuras masculinas auxilia a leitura e a identificação de um público-alvo amplo. As feições dos homens, genéricas — ainda que suas posturas corporais sejam distintas —, corroboram a hipótese de que suas figurações não se trata de retratos pessoais, mas de representações de uma massa comum de frequentadores do estabelecimento.

Analisando o ambiente como um todo, não há muitos espaços vazios, o que corrobora com a narrativa visual de um comércio movimentado. À direita, observa-se um instrumento onde se penduram dois pássaros mortos. Ao lado, o balcão é feito de gaiolas que contêm aves e coelhos (ou lebres). Esse tipo de organização de um balcão que, ao mesmo tempo, serve como gaiola dos animais faz pensar na lógica de venda em feiras, na qual os ambientes são montados e desmontados com facilidade. Contudo, a organização da cena, com elementos divididos em grupos definidos, confere uma rigidez que impede que a figuração pareça representar um estabelecimento de rua. Além disso, a possível existência de uma placa de mármore reforça a hipótese de que a placa se referia, como sugere Calza, a um estabelecimento fixo, como uma loja (Calza, 1978, p. 39-40).

Sobre o balcão há duas tigelas de frutas e um barril com dois furos. Ao lado do barril há dois macacos, possivelmente animais de estimação utilizados para entreter os clientes (Holleran, 2013, p. 322). É importante destacar que a presença de macacos em estabelecimentos comerciais não deveria ser comum, uma vez que essa é a única representação conhecida em que eles aparecem dentro de uma loja (Kampen, 1981, p. 53). A presença de animais exóticos possivelmente demonstra o desejo de apresentar o ambiente como um comércio requintado. Mesmo que a existência de macacos não fosse usual em comércios, o detalhamento da cena transmite a impressão de veracidade (Kampen, 1981, p. 53) quanto ao ambiente de vendas. Considerando que a localização do relevo era próxima a um templo dedicado ao deus *Serápis*⁵ — uma divindade que mesclava elementos orientais — é possível que os macacos fossem utilizados para atrair esse tipo de público (Calza; Squarciapino, 1962, p. 20).

Atrás do balcão, além do homem que recebe a fruta, há os compradores. É o balcão que divide fisicamente o ambiente de trabalho da mulher e, embora

5 Serápis foi um deus de natureza sincrética que misturava diversos elementos de Osíris, Ápis, Zeus, Hades e Asclépio. Era ligado ao da deusa egípcia Ísis com quem formava um par simbólico muito popular em Roma, veja: Dunand; Zivie-Coche, 2004, p. 214-221.

metricamente a pessoa atrás dela se localize no centro, é ela quem ocupa o papel dominante no relevo, pois está à frente. É importante lembrar que as mulheres poderiam trabalhar fora de casa e de maneira desvinculada de uma figura masculina⁶.

Na cena, enquanto a outra pessoa atrás do balcão está parada, a comerciante está ativa. Além disso, ela é a figura que se posta mais acima das demais pessoas representadas. Esse fato leva a crer que o comissionador ou comissionadora da obra tinha em mente o destaque da mulher, que poderia ser a funcionária ou a proprietária do comércio. Nesse caso, tem-se um conceito visual acerca do trabalho em que a representação feminina não a distância da atividade laboral prática, mas a integra a ela. Também é curioso que se destaque a vendedora num contexto de publicização da venda, no qual os alimentos vendidos e os compradores deveriam ser mais importantes para o convencimento de novos clientes. Curiosamente, ao mesmo tempo em que ela é a figura principal, ela também, em si mesma, carece de elementos que a identifiquem ou que a valorizem. Ela pode ter sido escolhida como o ponto principal como uma questão compositiva e de reconhecimento: mais do que o comprador, o que identifica um comércio é a presença do vendedor. Essa figura reafirma também o trabalho com vendas, que Holleran, como citado previamente, coloca como sendo importante e comum na vida das romanas.

O barril com dois furos que está acima do balcão é interessante na medida em que, ao lado dele, há um caracol. É possível que ele contivesse caracóis para a venda, e a figuração do animal ao lado dele servisse para ilustrar o seu conteúdo. Entre a cabeça da mulher central e o barril é onde existe a representação de um caracol. Segundo Natalie Kampen, o caracol pode se tratar, na verdade, de um ideograma, o que, de certa forma, o exime de ser um real ocupante daquele espaço. Ele poderia ser um signo ou um ideograma e serviria como um símbolo para a loja e talvez para o cesto também (Kampen, 1981, p. 53).

Embora haja dúvidas se se trata, de fato, de um retrato (Holleran, 2013, p. 23), o que se pode atestar é que a mulher participa fisicamente de maneira ativa na execução da venda. A mulher em primeiro plano, a vendedora, utiliza um toucado simples com uma mecha destacada presa atrás da cabeça em um coque, evidenciada por ter uma textura diferente do cabelo.

6 Holleran, 2013, p. 318: "Nostia Daphne, for example, a freedwoman hairdresser from the Vicus Longus is commemorated with one Marcus Nerius Quadratus, a freed goldsmith from the same street, most probably her husband. It is not clear whether they shared the same premises or perhaps were neighbours, but certainly they were involved in very different activities (...)".

A mulher veste uma túnica sem *palla*⁷ e sem qualquer tipo de joia. Nas palavras de Kampen, esse é um tipo de composição “*status-free*” ou “livre de status”, no sentido de que qualquer mulher poderia vestir uma túnica (Kampen, 1981, p. 55). O seu cabelo, puxado para trás e amarrado em um coque ou *nodus*⁸, compõe no mesmo sentido de sua roupa uma imprecisão acerca do tempo em que viveu ou de seu status preciso. O que se pode determinar com certeza é que a concepção de sua figura não intentava ostentar riquezas. A mulher atrás do balcão não usa joias ou adornos. A figura atrás dela possui a representação mais desinteressada desse relevo: o cabelo pouco delineado não permite que se determine sequer o gênero da pessoa representada. O rosto é imberbe, e o seu traje é pouco distinguível.

Ainda que a interpretação do caracol como símbolo o coloque no campo da irrealidade, é necessário analisar que a representação dos animais, de forma ambígua, aproxima-se da abstração e da superficialidade. Como observa Kampen, eles são retratados de maneira genérica. As aves penduradas não aparecem de forma precisamente distinguível, de modo que não é possível definir qual espécie representam. Os coelhos ou lebres nas gaiolas também apresentam postura e formato praticamente repetidos.

Os animais, em outras palavras, possuem um alto grau de reconhecibilidade, mas pouca identificabilidade (Kampen, 1981, p. 52) e especificidade. Esse fato aponta para a hipótese de que o monumento não tivesse como objetivo ser um mostruário dos itens vendidos, uma vez que sua generalidade demonstra que eles não eram os protagonistas da cena. As frutas, igualmente, são difíceis de identificar quanto ao tipo específico, embora se perceba que se tratam, provavelmente, de frutas. Toynbee as identifica como figos, mas, pelo formato, poderiam ser também peras (Toynbee, 1973, p. 56-57).

Essa falta de detalhamento possivelmente indica, mais do que o tipo de público-alvo, a situação em que o relevo era observado — não com demora e análise, mas rapidamente, enquanto a pessoa fazia suas compras ou passava em frente à loja. Todas as representações no relevo são mais ou menos genéricas, incluindo a principal figura, a vendedora, que ocupa o centro da composição. É curioso e

7 A *palla* era uma vestimenta feminina romana, usada pelas matronas que evocava sua modéstia, e cidadania e status social. Visualmente se parecia com um xale longo ou uma echarpe e era usada sobre a stola. Veja em: Cleland; Davies; Llewellyn-Jones, 2007, p. 135-136.

8 O penteado *nodus* pode ser entendido, de acordo com Cleland; Davies; Llewellyn-Jones, 2007, p. 145-146: “a characteristic Julio-Claudian hairstyle in which a roll of hair was brought forward over the forehead and coiled in a knot (*nodus*), while the rest was drawn back into a bun”. Como os penteados romanos ele é modificado e adaptado: nesse caso, trata-se de um nó simples (*nodus*) ou coque no alto da cabeça da mulher representada.

incomum que uma mulher trabalhando ocupe o centro de uma figuração romana.

Entretanto, ao mesmo tempo em que ela recebe o protagonismo compositivo, ele é relativizado pela ausência de traços personalizantes. O caracol talvez atue como um símbolo do próprio comércio, diminuindo a importância individual da mulher. Mas, se o caracol de fato representar um símbolo, ou um artigo vendido digno de destaque, por que rivalizá-lo com a vendedora, colocando-o exatamente ao seu lado e não, por exemplo, junto aos macacos?

Uma possibilidade é de que ela seja a própria dona do estabelecimento; nesse caso, a relação entre o caracol, a figura feminina e o espaço comercial alcançam uma espécie de equilíbrio de forças — sobretudo se considerarmos que o formato do caracol repete o do penteado *nodus* que ela usa.

O relevo de Via della Foce parece buscar agir como uma fotografia, capturando um momento ordinário do cotidiano dentro de um estabelecimento comercial. Nesse sentido, ele pode funcionar como uma propaganda ou uma mensagem visual de leitura rápida, como um letreiro. Não há grandes distinções econômicas perceptíveis entre as pessoas que compõem a cena, exceto o fato de que nenhuma delas apresenta traços que as identifiquem como particularmente abastadas. Aparentemente, as questões de status foram minimizadas pela generalização das figuras, e a simplicidade do ambiente não sugere extrema riqueza, ainda que a presença de animais exóticos, clientes e movimento indique vitalidade e prosperidade.

A mulher representada sugere a mobilidade feminina em questões de trabalho. Ela pode ser a dona do comércio, pode ser uma funcionária e, ainda que não represente uma pessoa específica, com certeza representa um gênero e permite constatar que, no segmento das vendas, o trabalho feminino era comum.

Além disso, a sua agilidade e centralidade na composição, de certa forma, contribuem para que se compreenda a sua figura como central naquele comércio, o que se opõe à visão aristocrática da mulher, que se encerrava dentro da domesticidade do lar. A sua figura, dinâmica e ágil, sugere uma agência sobre suas atitudes, ao menos no que concerne à sua vida laboral.

3. Conclusão

No relevo de Via della Foce a centralidade e a agência da figura feminina

contrariam proposições clássicas da literatura romana sobre o papel da mulher. Ainda que como previamente visto o direito romano legasse à mulher um status subalternizado em relação aos homens é importante questionar até que ponto o próprio direito ou a literatura representava a sociedade romana. A qual classe esses escritos se referiam e a totalidade de sua abrangência.

Acerca disso, Ciribelli comenta sobre o fato de as leis não refletirem completamente os costumes das romanas. Ainda que o Direito considerasse a mulher um ser inferior, nas representações tradicionais, a mãe de família era cercada de respeito e reverência, era honrada (Ciribelli, 1995, p. 155). No caso da figura analisada, ela contempla um grupo aparentemente estigmatizado justamente por ser excluído das narrativas principais que exaltavam as mulheres tradicionais, as matronas romanas.

Diante do desvio normativo da figura de Via della Foce, essa análise, portanto, a partir do estudo visual, procura repensar o lugar da mulher na sociedade romana, tecendo novas posições possíveis e novas maneiras em que o feminino poderia habitar naquela sociedade. A agência e desenvoltura da figura feminina, o lugar onde está — que não é doméstico, mas cheio de pessoas e homens — mostra que a mulher que trabalhava tinha de ser investida de um certo traquejo social e postura reconhecíveis.

Nas figurações onde as representações das matronas são profundamente cercadas de uma espécie de reverência e gravidade, normalmente elas possuem uma particularização, ou seja, tratam-se de retratos. O contexto, em sua maioria, é fúnebre. Como uma espécie de última imagem eles se propõem a representar a totalidade daquela pessoa de forma elogiosa. O caso de Via della Foce é absolutamente distinto e isso talvez explique, em parte, o porquê da imagem se distinguir das figurações femininas mais conhecidas.

Assim sendo, representada sem uma fisionomia aparente, aquela mulher ao representar uma mulher genérica fica liberta de certas convenções e pode encarnar uma figura feminina que deveria ser verossímil e comum naquele contexto, mas que, de forma flagrante, destoa das representações comuns em que a mulher aparece recata ou com elementos religiosos. O que se propõe visualmente em Via della Foce é uma representação da realidade e é nesse momento que ele se distancia dos retratos idealizados e apresenta uma mulher comum, que tem acesso à cidade e ao trabalho e que tem de se mover e agir com inteligência em seu ofício.

Um outro elemento que importa discutir que provavelmente responde em

muito pelo desvio iconográfico que se vê na figura feminina de Via della Foce é a representação de status social. A mulher não é representada como uma matrona, se assim fosse, talvez os elementos de domesticidade e pudicidade estivessem presentes.

A mulher figurada no relevo provavelmente não ocupava o grupo das aristocratas, das matronas tradicionais, a quem os escritos se endereçavam, e a quem os monumentos com retratos normalmente referenciavam. O grupo social ao qual ela parece mais identificada é o das mulheres romanas que trafegavam pela cidade e precisavam trabalhar para prover o seu sustento. Em outras palavras, mulheres comuns. A existência desse grupo demonstra a necessidade de se pensar em categorias metodológicas para nomeá-lo — talvez chamar de classe média não seja de todo correto.

Essa representação, portanto, traz o entendimento de uma consciência visual tanto por parte do artista quanto do comissionador na criação de um cenário visual apartado dos elementos representativos da elite imperial, que possuía os meios tradicionais para representações duradouras como essa. A partir do reconhecimento dos padrões dessa elite e da escolha por não os utilizar é possível depreender um certo orgulho: ainda que seja representada como uma mulher simples, ela não aparece depreciada. Pelo contrário, é representada de forma elogiosa, cercada de elementos que compunham o comércio, também representados sem nenhuma aparência vexatória. A valorização do ambiente e da figura subentende uma espécie de dignidade tanto de status social quanto do fato de ser uma trabalhadora, como é observável na criação de um relevo dispendioso e duradouro.

Referências

Belo, T.; Funari, P. (2017) *As romanas e o poder nos Anais de Tácito*. Revista Clássica, Belo Horizonte, v. 30, n. 2, p. 75–90.

Calza, R. (1978) *Scavi di Ostia IX: I ritratti, parte II*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

Calza, R.; Squarciapino, M. (1962) *Museo Ostiense*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

Ciribelli, M. (1995) Reflexões sobre a história da mulher em Roma. *Phoînix*, Rio de Janeiro, ano 2, p. 137-146.

Cleland, L.; Davies, G.; Llewellyn-Jones, L. (2007) *Greek and Roman Dress from A to Z*. London; New York: Routledge.

Coulanges, F. (2001) *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Martins Fontes

Dunand, Françoise; Zivie-Coche, C. (2004) *Gods and Men in Egypt: 3000 B.C. to 395 A.D.* Ithaca; London: Cornell University Press.

Holleran, C. (2013) Women and Retail in Roman Italy. In: Hemelrijk, E.; Woolf, G. (eds.). *Women and the Roman City in the Latin West*. Leiden: Brill.

Kampen, N. (1981) *Image and Status: Roman Working Women in Ostia*. Berlin: Mann.

Kaser, M. (1971) *Das römische Privatrecht*. München: C.H. Beck.

Kelly, J. (1984) *Women, History & Theory: The Essays of Joan Kelly*. Chicago: University of Chicago Press.

Harlow, M.; Lovén, L. (2012) *Families in the Roman and Late Antique World*. London: Continuum International Publishing Group, 2012.

Nader, M. (2016) Mulher, casamento e trabalho: um triângulo que não fecha? *Revista História*, Goiânia, v. 19, n. 3, p. 89–126, 2016. DOI: 10.5216/hr.v19i3/30930.

Pinho, L. (2007). A mulher no Direito Romano: noções históricas acerca de seu papel na constituição da entidade familiar. *Revista Jurídica Cesumar*, 2(1), <https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/revjuridica/article/view/428>

Radicke, J. (2023) *Roman Women's Dress: Literary Sources, Terminology, and Historical Development*. Berlin; Boston: De Gruyter.

Toynbee, J. (1973) *Animals in Roman Life and Art*. London: Thames and Hudson.

Zimmer, G. (1982) *Römische Berufsdarstellungen*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag.