

---

## Cortesã e *Domina*

### Uma leitura baseada na representação plástica do corpo, no detalhe do afresco dos "Mistérios" em Pompéia

---

**Resumo** *O presente artigo visa analisar representações femininas no famoso afresco dos "Mistérios", encontrado na Vila dos Mistérios, próxima à cidade de Pompéia. Concentrar-nos-emos nas diferenças entre duas personagens – domina e cortesã, enfocando a questão da representação corporal como um processo de redefinição e marcação de diferença, bem como de limites de transgressão.*

Palavras-Chave: Vila dos Mistérios; Pompéia; História de Gênero

**Abstract** *This article aims to analyse representations of women on the famous fresco of the Villa of the Mysteries at Pompeii. We will consider the differences between two special characters – domina and courtesan, focusing on the matter of body representation as a process of redefinition and demarcation of distinction, as well as of limits of transgression.*

Keywords: Villa of the Mysteries; Pompeii; Gender history

POMPÉIA FICA NA REGIÃO DA CAMPANHA, ao sul de Nápoles e durante a realização da pintura, a cidade encontrava-se sob domínio romano. O afresco (pintura em argamassa fresca sobre parede) foi preservado sob camadas de cinzas durante séculos, após a destruição da cidade pelo vulcão Vesúvio no ano de 79 d.C. Sua recuperação se deu no início do século passado e seu estudo tem se desenvolvido desde então.

Para este artigo, buscamos focar apenas um dos "quadros" de todo o afresco, que vem a ser um friso figurado que decora um dos aposentos dessa vila, tradicionalmente conhecido como *triclinium*.

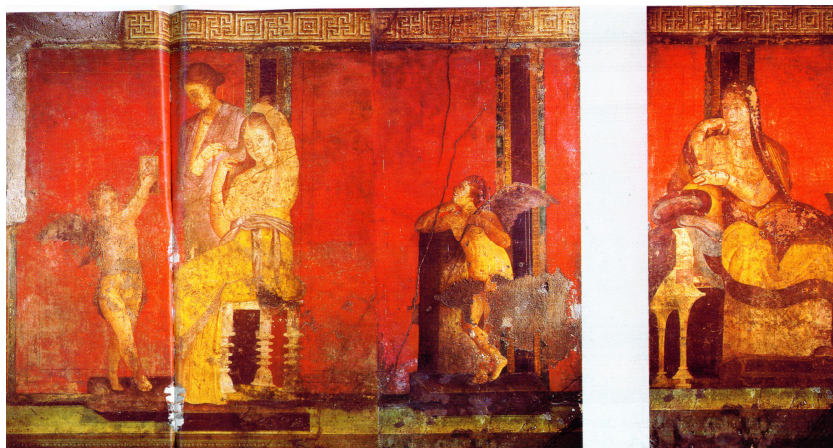
Vamos nos deter, portanto, em um detalhe do afresco que reúne um grupo de figuras que estão desempenhando a função de uma toalete.

O grupo consta de quatro personagens, cuja atenção se volta para os cuidados dispensados à uma jovem. A jovem fazendo a toalete apresenta uma postura mais sensual se comparada à *domina* sentada ao lado, cuja presença se impõe de forma mais severa. A jovem está com os braços levantados mexendo no cabelo e seu corpo está em *torção*, numa posição *serpenteada*. Está sob os cuidados de uma terceira mulher que olha o próprio serviço

no espelho, sustentado por um dos Cupidos que ladeiam as duas mulheres. Tal presença indica o elemento de sedução próximo à Vênus.

É comum na iconografia antiga, uma jovem ser servida por uma outra mulher. Paul Veyne, porém, não o vê da mesma forma, talvez se referindo à representação da

toalete na sociedade romana (VEYNE 1999: 28). Nota-se especialmente a presença dos Cupidos e do espelho/sedução, induzindo-nos a hipótese de estarmos frente a uma cortesã auxiliada por uma profissional do “*amor*”. Isto traz maior complexidade à cena retratada.



**Fig.1 Jovem em cena de toalete e domina sentada observando.** Separam-se as duas figuras pela entrada do salão em que fica o afresco. Ainda assim, o olhar da *domina* vai na direção da jovem, o que nos leva a considerar a formação de um grupo. (Imagem em VEYNE 1998)

O corpo da jovem em *torção* faz juz à arte helênica que segundo o historiador de arte, Erwin Panofsky, definiu-se de forma específica quanto a arte egípcia no que se refere à representação plástica do corpo, por exemplo. A arte egípcia tem a representação frontal da parte superior do quadril, como nas imagens dos hieróglifos, com corte abrupto na representação em perfil das pernas e dos pés. Por conseguinte, o encontro entre a projeção frontal do tórax e dos braços com a parte inferior do quadril e das pernas não sugere movimento, não ocorre transformação. Ele é quebrado e não tem sua passagem focada pelo artista. Os gregos, por sua vez, estabelecem uma passagem entre as duas partes e constroem

uma zona de mudança e transformação na representação plástica do corpo que no próprio dizer de E. Panofsky: “... *expressa a torção real, ou seja uma mudança que efetua uma transição fluida entre dois ‘estados’: assim como a mitologia grega apreciava a metamorfose, do mesmo modo a arte grega sublinhava esses movimentos transitórios ...*” (PANOFSKY 1991: 93).

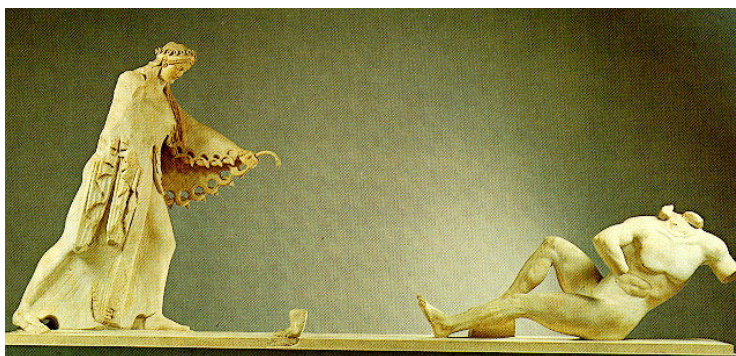
Com essa referência à mitologia, buscamos em M. Detienne, *A Invenção da Mitologia*, a genealogia da palavra *mito* que pudesse esclarecer mais o aspecto da mudança e transformação assinalada por Panofsky.

Segundo M. Detienne, os mitógrafos reconhecem na palavra *mito*, originalmente,

sua relação com o *lógos*, relacionando-o àquele “*orador de mitos*”, “*um expressador de opiniões*” (DETIENNE 1992: 91). No entanto, o autor considera uma mudança de sentido para a palavra no decorrer do seu uso, que nos levaria a entender este termo não mais em uma trajetória linear com um único significado e sem maiores variações. Chama-nos a atenção, em especial, para algo que foi considerado uma sutil mudança na sua etimologia. Trata-se do seu uso ou apropriação durante um determinado episódio que marcaria o que se pode chamar de uma “*inflexão, o início de uma curva*”, não chegando sequer a ser uma *ruptura*, o que poderia até levar a falsa ilusão de que o termo *mito* fosse íntegro e homogêneo na literatura grega (DETIENNE 1991: 95). Trata-se do episódio de *Samos* do século VI a.C. em que a palavra *mito* passa a designar os revoltosos que desembarcaram na cidade contra o tirano Polícrates, assassinado mais tarde em 522 a.C. Estes insubordinados foram apelidados de “*peças do mito*”, ainda que fossem “*aqueles que não tem a palavra*”, uma referência pejorativa aos privados do direito de fala, confinados ao “*espaço vazio e sem identidade*” (DETIENNE 1991: 91, 92). A partir daí, o texto de M. Detienne fala da heterogeneidade da palavra *mûthos* (mito)

entre os gregos do período arcaico e enfatiza a quebra de unidade no significado do termo que o episódio de *Samos* oferece, ou seja, um uso sarcástico da palavra agora se referindo não mais à pessoa com alguma proeminência, mas a revoltosos, possivelmente pescadores que se sublevaram contra o seu rei. Considera assim este uso como um *desvio*, “*o primeiro talvez, mas tão sutil que pareceria um simples acidente sem o desdobramento que lhe dão Píndaro e Heródoto na primeira metade do séc.V*” (DETIENNE 1991: 92).

Tal quadro com referências históricas cria em seu texto a localização onde se estabelece uma mudança e como ela se expressa. Detienne também estabelece um paralelo entre este momento de “*curva*” do termo *mûthos*, com outra narrativa em perspectiva, agora identificada por Xenófanes no episódio mitológico da Guerra dos deuses contra os Gigantes e Titãs, onde se assinala novamente o caráter de crise e rebeldia. Tal episódio tem também presença no comentário de E.Panofsky, que a este mito recorre observando os pontos *críticos* de transição, em que o corpo de um dos gigantes é jogado ao chão pelos deuses e lá está em *torção*, como bem aparece no frontão do Segundo Templo de Atená.



**Fig2. Frontão, parte oeste do antigo templo de Atená, período arcaico, ano 520 a.C., representando Atená contra um Gigante que tem seu corpo jogado ao chão em *torção*. (Imagem do Museu da Acrópole de Atenas, <http://www.culture.gr/2/21/211/21101m/00/lk01m018.jpg>).**

Assim, E. Panofsky, faz um paralelo entre a representação plástica dos gregos e seu apreço pelos mitos, pois ambos desenvolvem o aspecto da mudança. Mudança esta que está no próprio desenvolvimento da palavra mito, enfatizada por Detienne que usa o episódio de Samos como momento dessa curva, e cita entre tantos mitos, exatamente o mesmo a que Panofsky se referiu, o mito dos Gigantes contra os deuses que como tal, traz um modelo crítico e de tensão. Leva-nos a refletir assim sobre zonas de passagem como críticas e sensíveis.

Aqui, o que nos parece interessante, é que ambos os autores percebem nestas leituras o elemento de desvio, de sua transformação que implica em momentos agudos, já que não podemos ignorar os exemplos que encerram histórias de rebelião. Podemos assim, interpretar o modelo de torção expressando um ponto nevrálgico. Uma área representada, portanto, muito mais sensível que a simples inflexão pode sugerir e dá a zona ambígua e de passagem que o corpo plasticamente representado pode expressar.

No afresco da Vila dos Mistérios, em que buscamos a cena de toalete, pautam vários momentos críticos, sempre representados plasticamente por *torções* dos corpos das personagens e que dão dinâmica à narrativa do friso. Prefiguram possíveis situações limites de transgressão.

Quanto ao “quadro” por nós selecionado, consideramos a jovem como uma cortesã que representaria esta zona de ambigüidade e movimento, como zona limítrofe da transgressão, do que não é institucionalizado e, portanto, crítico. Um possível nó no encontro e comunicação entre a personagem citada e o observador para quem olha de frente.

Aqui consideramos, com base nas leituras apresentadas, o movimento de *torção* se expressando pelo desvio, posição não

condizente, por exemplo, à representação da *domina*, situada logo ao lado. Ambas as presenças, *domina* e cortesã, por si só estabelecem uma complexidade que tenciona relações de poder. Uma complexidade, portanto, que traz à tona uma outra discussão do porque de ambas estarem ali reunidas. Por agora, no entanto, gostaríamos apenas de apresentar a nossa hipótese de que a jovem sensualmente representada seria uma cortesã, e não uma *domina*, esta sim representada ao lado com trajes e postura que caracterizam seu *status*.

São imagens polarizadas: uma solene outra lânguida e sensual. Devemos colocar que ao trabalharmos com o aspecto da sedução ligada à cortesã em contraste com a postura da *domina*, esta tendo sua pose mais solene, estamos conscientes que tal leitura pode se assemelhar à ênfase dada pela bibliografia do século XIX d.C., baseada em documentação escrita com visão conservadora por parte dos homens, que valorizavam a maternidade e a família como da prática das mulheres de posse de algum *status* social. Estamos conscientes também que a História de Gênero busca uma visão crítica a respeito dessas fontes. Queremos salientar, que por nosso lado, também buscamos uma visão crítica com respeito às imagens visuais, pois também elas expressam discursos de poder e não são desvinculadas de mensagens. Nossa interpretação do quadro do afresco configura-se na leitura que a representação da *domina* tem como função aquela de assegurar a ordem do lar. No entanto, enfatizamos que ambas, cortesã e *domina*, não estão desvinculadas e que ambas fornecem bases para a consolidação do poder das mulheres em uma sociedade como a romana. Um poder que lhe é característico tanto quanto é ambíguo o poder dessas mulheres, as imagens devem ser vistas como representações articuladas ao todo social, encenadas para a definição de lugares sociais.

Ainda devemos salientar que a leitura feita sobre a concepção plástica do corpo formulando sentidos, em que pese a sua contextualização, também pode ser discutida num campo de estudo que vem se desenvolvendo. Estamos, pois, percorrendo uma trajetória de estudos que se desenvolveu de forma mais ampla a partir dos anos 60 e 70, com as mudanças comportamentais promovidas com, as chamadas, “*revoluções culturais*”. O corpo desde então é visto na sua expressividade promovendo mensagens que nos integra a um sistema de significados, no qual ele é apropriado pelo pesquisador como uma unidade de análise para que se possa identificar as diversas inserções do homem num determinado contexto social e cultural. Estamos assim sob a ótica da “*exploração da cultura material da qual faz parte a história do corpo*” (PORTER 1992: 293). Dentro de uma perspectiva histórica abordamos o corpo inserido ao contexto de época no qual se expressa, se constrói e se

socializa, estabelecida sua dinâmica e mutabilidade sob práticas socioculturais.

Como tal, o corpo define-se pelo processo cultural que o engendra. J. Attfield se utiliza do termo *containment* para definir a forma como os parâmetros de tempo e espaço estão personificados no corpo enquanto um produto cultural ainda sujeito a mudanças (ATTIFIELD 2000: 237). Assim, analisamos o corpo como dinâmica relacional com o “outro”, num processo de redefinição e marcação de diferença. O corpo é histórico e como tal registra-se dentro de uma dinâmica social. É um lugar privilegiado tanto para auto-expressão e auto-exposição quanto para as marcas de conduta, direção e confirmação dos elementos e das forças que agem no todo social.

A representação da cena em que reconhecemos uma cortesã e uma *domina*, portanto não fecha, mas abre novas e interessantes discussões e possibilidades para o um campo de pesquisa que envolve cultura e poder.

*Tatiana Carneiro dos Reis*

Mestre em História Comparada – PPGHC/UFRJ  
[vtrc@bol.com.br](mailto:vtrc@bol.com.br)

## BIBLIOGRAFIA

- ATTFIELD, J. *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. England: Oxford International Publishers, 2000.
- BOURDIEU, Pierre A *Economia das Trocas Lingüísticas, o que falar quer dizer*. S.P.: Ed. EDUSP, 1996.
- BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha Representações Visuais das Mulheres nos Mosaicos Norte-Africanos Baixos-Imperiais: Isotopia e Gênero. In: *Phoînix* 9, 2003: 314-359.
- CAMERON, Averil , KURT, Amélie. *Images of Women in Antiquity*. London: Routledge, 1993.

- DETIENNE, Marcel. *A invenção da Mitologia* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. *Realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- FUNARI, Pedro Paulo A. , SILVA, Glaydson José da. , FEITOSA, Lourdes Conde. *Amor, desejo e poder na Antigüidade. Representações de gênero e representações do feminino*. São Paulo: FAPESP, 2002.
- GRIMAL, Pierre. *O Amor em Roma*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.
- HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto - Ensaio sobre a Representação do Outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LESSA, Fábio de Souza. Modelo Mélissa: Obediência ou transgressão? In: *Phoinix* 6, 2000: 165-177.
- LING, Roger. Hellenistic and Greco-Roman Art. In: BOARD, Jonh , GRIFFIN, Jasper , MURRAY, Oswyn (eds.) *Greece and Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, s/d.
- MAIURI, Amadeo - *La Peinture Romaine*. Genève: SKIRA, 1953.
- MONTERRAT, Dominic. *Essay Six Reading gender in the Roman world*. London: Routledge, Sd.
- PANOFSKY, Erwin. Significado das artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKER, Peter. *A Escrita da História, novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo* Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ROSTOVTZEFF, M. *História de Roma*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- SALLES, Catherine. *Nos Submundos da Antigüidade*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- THEML, Neyde. Danae: o corpo e a chuva de ouro. In: THEML, Neyde, BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha, LESSA, Fábio de Souza (Orgs.) *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.
- VARIKAS, Eleni - *Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott*. Publicação do PAGU (3). Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP. 1994
- VEYNE, Paul. *Les Mystères du Gynécée*. Paris: Gallimard, 1998.
- WEBSTER, Jane , COOPER, Nicholas J. *Roman Imperialism: Post-Colonial Perspectives -Archeological Studies*. Leicester: University of Leicester Press, 1996.
- ZANKER, Paul. *Pompeii, Public and Private Life* Cambridge: Harvard University Press, 2000.