



Artes do fazer e usos do saber no império romano: 'lendo' os mosaicos de Antioquia

Gilvan Ventura da Silva

Departamento de História, Universidade Federal do Espírito Santo, Av. Fernando Ferrari, 514, 29075-910, Vitória, Espírito Santo, Brasil.
 E-mail: gil-ventura@uol.com.br

RESUMO. Neste artigo, pretendemos desenvolver algumas reflexões acerca do mosaico romano como *techné* ou *ars*, ou seja, como uma técnica de decoração de interiores que comportava um alto nível de especialização. Uma vez estabelecidos, em linhas gerais, os procedimentos empregados na confecção dos mosaicos, buscaremos, em seguida, demonstrar como determinada técnica, uma maneira particular de manipulação de materiais rústicos dominada por indivíduos semiletrados cuja memória praticamente se perdeu, é mobilizada com a finalidade de exprimir temas e motivos conectados com a *paideia*, a formação cultural superior concedida aos membros da elite greco-romana. Como estudo de caso, tomaremos dois mosaicos encontrados na assim denominada Casa de Menandro, uma *villa* situada no distrito de Dafne, ao sul de Antioquia. Ambos os mosaicos datam da segunda metade do século III.

Palavras-chave: antiguidade tardia, *paideia*, imagem.

The rapports between 'techné' and 'paideia' in the Roman Empire: reading the Antiochene mosaics

ABSTRACT. Discussion on the Roman mosaic as *techné* or as *ars*, is provided, or rather, a decoration technique for interiors made at high specialization levels. When the main procedures adopted in mosaic art are established, we will show how a certain technique, a particular way in handling unsophisticated materials learnt by semi-illiterate people, lost throughout the ages, was used to express themes and motifs connected with *paideia*, the superior education of the Greco-Roman elite. As a case study, two mid-3rd century CE mosaics found in the so-called House of Menander, a *villa* located in the suburb of Daphne, in southern Antioch, will be investigated.

Keywords: late antiquity, *paideia*, image.

Artes del hacer y usos del saber en el imperio romano: 'leyendo' los mosaicos de Antioquía

RESUMEN. En este artículo, pretendemos desarrollar algunas reflexiones acerca del mosaico romano como *techné* o *ars*, o sea, como una técnica de decoración de interiores que comprendía un alto nivel de especialización. Una vez establecidos, en líneas generales, los procedimientos empleados en la confección de los mosaicos, buscaremos, en seguida, demostrar cómo determinada técnica, una manera particular de manipulación de materiales rústicos dominada por individuos semi-letrados cuya memoria prácticamente se perdió, es movilizada con la finalidad de exprimir temas y motivos conectados con la *paideia*, la formación cultural superior concedida a los miembros de la élite grecorromana. Como estudio de caso, tomaremos dos mosaicos encontrados en la así denominada Casa de Menandro, un *pueblo* ubicado en el distrito de Dafne, al sur de Antioquía. Ambos los mosaicos datan de la segunda mitad del siglo III.

Palabras clave: antigüedad tardía, *paideia*, imagen.

Introdução

Ao longo dos últimos anos, uma tendência parece impor-se no domínio da História Antiga produzida no país, em especial da História da Grécia e de Roma, qual seja, a incorporação crescente e irreversível de dados provenientes da cultura material aos projetos de investigação executados por helenistas e romanistas brasileiros,

o que, a bem da verdade, não representa novidade maior, muito embora nossa compreensão daquilo que seja a História Antiga conserve certa peculiaridade perante outras escolas de interpretação.

De fato, a disciplina não detém, em algumas universidades e centros de pesquisa estrangeiros, uma posição específica, encontrando-se, em

alguns casos, diluída em unidades, departamentos e institutos devotados, por um lado, aos 'Estudos Clássicos' e, por outro, à 'Arqueologia Clássica', instituindo-se, assim, por vezes uma polarização não muito produtiva entre o conhecimento acerca do passado obtido mediante o aporte de dados extraídos das fontes textuais e de dados extraídos da cultura material, incluindo os de natureza imagética. No Brasil, país em que a formação do historiador, mesmo o da Antiguidade, é deixada a cargo dos departamentos e programas de pós-graduação em História, e no qual a Arqueologia ainda luta para se fazer mais presente nos meios universitários, o diálogo entre a História Antiga e a Arqueologia tem se revelado um recurso indispensável no sentido de estimular a incorporação, pelos historiadores, das fontes materiais e visuais às explicações que elaboram sobre o passado, o que, todavia, não é tarefa fácil, muito pelo contrário.

Conforme assinala Schmitt (2007), não podemos ignorar o fato de que a História dita científica, ou seja, aquela que emerge do trabalho dos positivistas do século XIX, mais tarde enriquecida pelas contribuições do materialismo histórico e da Escola dos *Annales*, demonstrou, desde o início, um apego excessivo aos documentos escritos, notadamente os de procedência oficial, replicando, assim, de modo incidental, uma tradição milenar segundo a qual a história, feita com base nos textos, resolver-se-ia ela mesma num texto, numa composição literária, portanto. Como corolário desse autêntico 'fetichismo textual', o estudo sistemático das obras de arte e dos vestígios arqueológicos não integra, salvo raras exceções, a formação curricular oferecida, no Brasil, aos graduandos e pós-graduandos em História. Em face de uma situação como essa, faz-se necessário reconhecer o esforço dos helenistas, romanistas e orientistas brasileiros que, buscando enriquecer seus métodos de análise, têm recorrido, cada vez mais, à cultura material com o propósito não apenas de validar suas hipóteses de trabalho, mas também de experimentar novos modelos explicativos e de instituir novas linhas de pesquisa. Em virtude disso, realizar a conexão entre História e Arqueologia, entre fontes textuais e fontes materiais, a fim de interpretar os ritmos da vida cotidiana em Antioquia, a metrópole da província da Síria sob o Império Romano, é o desafio com o qual ora nos defrontamos no âmbito do projeto de pesquisa *A cidade e os usos do corpo no Império Romano: um olhar sobre a cristianização de Antioquia (séc. IV e V d.C.)* (Silva, 2015), executado com apoio do CNPq, por meio do qual buscamos acompanhar, por um lado, o

processo de cristianização da cidade no decorrer da Antiguidade Tardia e, por outro, a presença resiliente da cultura greco-romana nas zonas urbana e rural. Diante da necessidade de extrapolar as fontes literárias a fim de captar a dinâmica das práticas culturais conectadas à tradição pagã, especialmente as que têm como cenário os lugares e monumentos urbanos, acrescemos às informações legadas por autores como João Crisóstomo, Libânio e Juliano aquelas provenientes dos mosaicos de Antioquia, cuja coleção é a mais extensa de todo o Oriente Próximo.

Tendo em vista tais considerações, pretendemos, num primeiro momento, desenvolver algumas reflexões acerca do mosaico como *techné* ou *ars*, ou seja, como uma técnica de decoração de interiores que comportava um alto nível de especialização. Cumpre observar de antemão que os mosaicos eram, decerto, peças utilitárias, mas, antes e acima de tudo, decorativas, pois seu emprego visava a agregar valor estético aos ambientes construídos. Nesse sentido, é impossível, ou ao menos pouco recomendável, investir, como no passado, na leitura dos mosaicos *per se*, ou seja, sem fazer referência aos locais onde eram instalados, como têm enfatizado pesquisadores contemporâneos, dentre os quais Sheilla Campbell (1988). Uma vez estabelecidos, em linhas gerais, os procedimentos empregados na confecção dos mosaicos, tentaremos, em seguida, demonstrar como determinada técnica, uma maneira particular de manipulação de materiais rústicos dominada por indivíduos semiletrados cuja memória praticamente se perdeu, foi mobilizada com a finalidade de exprimir temas e motivos conectados com a *paideia*, a formação cultural superior concedida aos membros da elite greco-romana. Por meio dos mosaicos, *techné* e *sophia*, conhecimento prático e conhecimento adquirido mediante estudo, são articulados para exprimir o *ethos* da elite de Antioquia, ciosa das tradições ancestrais das quais se julga legítima herdeira e que a distinguem não apenas como grupo social, mas como detentora de um saber digno de ser eternizado em pedra. Como estudo de caso, tomaremos dois mosaicos encontrados na assim denominada Casa de Menandro, uma *villa* situada no distrito de Dafne, ao sul de Antioquia. O primeiro é o Mosaico de Menandro (Figura 1), que dá nome à construção. O segundo é o mosaico de Apolo e Dafne, que alude à narrativa mítica da fundação de Antioquia (Figura 2). A construção da Casa de Menandro e a instalação dos mosaicos datam, ambas, da segunda metade do século III.



Figura 1. Mosaico de Menandro e Glykera. *Opus tessellatum* proveniente da Casa de Menandro (séc. III), em Antioquia, representando, da esquerda para a direita, Comédia, Glykera e Menandro, que se encontra recostado numa *kliné*, sugerindo, assim, uma cena de banquete.

Fonte: Cimok (2000, p. 181).



Figura 2. Mosaico de Apolo e Dafne. *Opus tessellatum* proveniente da Casa de Menandro (séc. III), em Antioquia, representando a cena mitológica do encontro entre Apolo e Dafne, quando a ninfa é metamorfoseada num arbusto.

Fonte: Cimok (2000, p. 185).

Belas obras por mãos anônimas

Em latim, os adjetivos *museum* e *musivum*, empregados nas expressões *opus museum* ou *opus musivum* para designar o mosaico, derivam do substantivo grego *mouseion*, lugar onde habitam as Musas (*Musae*), tidas, portanto, como patronas da arte dos mosaicistas (Manãs Romero, 2007-2008). Para designar os mosaicos de pavimento, os mais comuns por sinal, os romanos utilizavam a expressão *opus tessellatum*, ao passo que os mosaicos de parede e abóbada pertenciam à categoria do *opus musivum*. A técnica dos mosaicos não foi, em absoluto, invenção romana, remontando há quase três mil anos a.C. os primeiros exemplares, provenientes da Mesopotâmia. Confeccionados com pedras coloridas, conchas e fragmentos de marfim, faziam parte da decoração dos templos e palácios mesopotâmios e, mais tarde, dos edifícios hititas, egípcios e cretenses. Coube aos gregos da época

helenística, no entanto, tornar mais sofisticada a técnica mediante o recurso a seixos de diferentes cores, capazes não apenas de conferir variedade e sutileza às composições, mas também de permitir a reprodução detalhada de motivos geométricos e figurativos, com a intenção, ao que tudo indica, de equiparar a arte do mosaico à da pintura, havendo mesmo autores que defendam a filiação entre ambas, não sendo por acaso que diversas composições originalmente pintadas logo foram transpostas para os mosaicos (Ling, 1998). No decorrer do século III a.C., em Alexandria, os seixos são substituídos, embora não completamente, pelas *tessellae* ou *tesserae*, pequenos cubos de pedra, terracota ou vidro, que se tornam os componentes principais dos mosaicos, donde provém a expressão *opus tessellatum*, ou seja, painel composto por tesselas, que identificava os mosaicos de pavimento, embora o mesmo procedimento fosse adotado para o *opus musivum* (Bustamante, 2009). Desde então, e até a Antiguidade Tardia, a arte do mosaico de tesselas se manteve praticamente inalterada, com uma ou outra variação conforme as condições locais, em particular no que diz respeito à qualidade e diversidade da matéria-prima disponível. Fosse de parede, abóbada ou pavimento, o mosaico experimentou, sob o Império Romano, uma rápida difusão por todas as províncias à medida que avançava a urbanização, constatando-se, todavia, uma distinção evidente: enquanto nas províncias gaulesas e ibéricas predominavam os mosaicos em preto e branco, talvez por influência dos ateliês da Península Itálica, bastante reputados por sinal, na África do Norte, Ásia Menor e Síria-Palestina, a preferência recaía sobre os mosaicos policromáticos, em particular os figurativos, que logo adquiriram contornos bastante complexos.

As tesselas possuíam um padrão regular, entre 4 e 5 centímetros. Por vezes, eram cortadas em dimensões ainda mais reduzidas (3 ou 4 mm quadrados) e justapostas para formar uma variante do *opus tessellatum*: o *opus vermiculatum*, cujo nome deriva de *vermiculus* (verme, em latim), devido às minúsculas tesselas que o compunham. Em se tratando do *tessellatum* e mesmo do *vermiculatum*, as tesselas eram amiúde de pedra ou de terracota. Supõe-se que o granito, o mármore, o calcário, a ardósia ou qualquer outra pedra resistente fosse serrada em tiras que, por sua vez, eram repartidas com martelo e formão sobre um suporte de madeira (Dunbabin, 1999). Já as tesselas de terracota eram obtidas mediante fragmentos de vasos ou telhas. A gama de cores à disposição do mosaicista era variável, com predominância do preto, do cinza, do branco, do amarelo e do

vermelho. Já o azul e o verde eram tons mais difíceis de obter, o que obrigava o artesão a recorrer ao vidro, material que possuía um duplo inconveniente: além de ser mais caro que a pedra e a terracota, era menos resistente e, portanto, inadequado para os mosaicos de pavimento, o que explica o seu uso mais frequente nos mosaicos de parede e de abóbada (Bustamante, 2009). Além do mosaico tesselado, verificamos ainda, na época imperial, o florescimento do *opus sectile*, o ‘mosaico retalhado’, confeccionado com peças maiores de vidro ou mármore cortadas sob a forma de losangos, quadrados, triângulos e polígonos, o que explica o seu custo elevado em comparação aos demais (Bernardes, 2008). Embora mais oneroso do que o *opus tessellatum*, o *opus sectile* apresentava algumas limitações, pois os seus efeitos estéticos não eram tão próximos aos da pintura (Ling, 1998).

Quanto à instalação, sabemos que os mosaicistas costumavam seguir *mutatis mutandis* as orientações contidas no *De architectura*, de Vitruvius (2009, VII, 3, 4). Entre o mosaico e o solo natural, deveria ser construída uma base cuja espessura era de 45 cm, mas que podia variar conforme as disponibilidades do orçamento e as condições do terreno. Essa base comportava, em geral, três camadas anteriores ao assentamento das tesselas, a face visível do mosaico (Figura 3). A primeira delas, em contato direto com o solo, era o *statumen*, uma sapata de 12 cm formada por pedras verticais sem argamassa, que conferia estabilidade ao pavimento e favorecia o escoamento da água. Em seguida, vinha o *rudus*, uma camada intermédia de areia, cascalhos e fragmentos de cerâmica unidos com cal cuja espessura mínima era de 22 cm. O *rudus* era calcado por uma equipe de homens (*decuria*), certamente escravos, com o auxílio de soquetes de madeira. A camada superior, o *nucleus*, com cerca de 11 cm, era constituída por argamassa de terracota moída (Bernardes, 2008). Sobre o *nucleus* dispunha-se, de acordo com o cronograma de trabalho, argamassa de cal fina o suficiente para permitir a marcação do desenho e a inserção das tesselas, etapa que requeria o emprego de uma régua ou nível. Essa última camada era denominada *supranucleus* (Mansour, 1994). Em um mosaico de pavimento, as peças deveriam ser perfeitamente niveladas, pois qualquer ressalto poderia conduzir à desintegração do conjunto, exigência dispensável no caso do *opus musivum*. Concluída a operação, a superfície era recoberta com rejunte e polida com uma escova. Por fim, aplicava-se cera para realçar o brilho (Manãs Romero, 2007-2008).

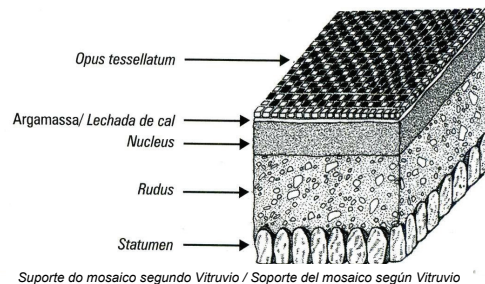


Figura 3. A instalação de um mosaico segundo Vitruvius.

Fonte: Bernardes (2008, p. 12).

Os mosaicos não eram, em absoluto, um dos recursos de ornamentação mais acessíveis, longe disso. Embora os mosaicos em preto e branco fossem, a princípio, menos onerosos que os policromáticos, isso não equivale a afirmar que tal solução decorativa estivesse ao alcance do público em geral. Os mosaicos, nas versões do *opus tessellatum* e do *opus musivum*, poderiam certamente ser consumidos, embora com parcimônia, pelas camadas médias urbanas. Entretanto, sua clientela preferencial eram as famílias da elite, as únicas com condições não apenas de adquirir o *opus sectile*, a modalidade mais luxuosa de mosaico, mas também de revestir os aposentos de suas residências com esses autênticos ‘tapetes de pedra’, que foram os painéis musivos da fase tardia do Império Romano. Um dos fatores responsáveis pelo encarecimento dos mosaicos era certamente o tempo de trabalho exigido, na medida em que a decoração musiva de uma *villa* da elite poderia durar de dois a três anos, dependendo do número de trabalhadores envolvidos (Manãs Romero, 2007-2008). Outro fator não desprezível era o custo da matéria-prima, pois embora o material proviesse, com uma ou outra exceção, da própria localidade, a quantidade de tesselas necessárias para a produção de um mosaico não era irrisória, variando entre 500 mil e 2 milhões de peças (Bernardes, 2008).

Os mosaicistas, na maioria dos casos, trabalhavam *in situ*, instalando as tesselas diretamente sobre a base de pedra e argamassa. Entretanto, sabemos que alguns painéis, denominados *emblemata*, eram produzidos com antecedência e depois transportados para o local definitivo, havendo inclusive a possibilidade de que alguns deles fossem fabricados em série e postos à venda (Dunbabin, 1999)¹. Antes da instalação das tesselas, um profissional denominado *pictor*, *pictor imaginarius* ou

¹ Muito embora o *opus tessellatum* e o *opus musivum* fossem, em geral, instalados diretamente sobre a argamassa ou o reboco, no caso do *opus sectile*, algumas das suas partes poderiam ser preparadas conforme a técnica de reversão, quando a face das peças era colada sobre tecido ou material semelhante contendo o motivo escolhido. Em seguida, esse painel era virado ao contrário e instalado no local definitivo. Após a remoção do suporte e da cola, a superfície recebia o acabamento final (Dunbabin, 1999; Bustamante, 2009).

zographos se encarregava do traçado preliminar dos desenhos (*sinopie*) mediante incisões ou cordões de chumbo inseridos na argamassa, ficando o preenchimento a cargo do *tessellarius* ou do *musearius*, o mosaicista propriamente dito (Mansour, 1994), cuja remuneração, no século IV, variava entre 50 e 60 denários por dia². Como, na Antiguidade, não era comum conservar-se a lembrança dos envolvidos na produção dos monumentos e artefatos, dispomos de pouquíssimas informações sobre os mosaicistas. De fato, a identidade da imensa maioria desses artesãos permanece anônima para nós, oculta pela beleza da obra ou pela prodigalidade do patrono, por vezes considerado o verdadeiro autor do mosaico, em detrimento do artesão (Bustamante, 2009). O único acerca do qual conhecemos alguns detalhes é Sosos de Pérgamo, mosaicista de meados do século II a.C. mencionado por Plínio, o Velho, em sua *História Natural*. Em torno de oitenta assinaturas de *tessellarii*, *musearii* e *pictores* foram preservadas nos próprios mosaicos, havendo apenas a repetição de um nome, nos mosaicos de pavimento de uma residência da África Proconsular (Dunbabin, 1999).

Mesmo diante de informações tão restritas, uma conclusão, entretanto, parece certa: o exercício da profissão não era solitário, dependendo sempre de um trabalho de equipe, sob a liderança de um artesão mais hábil ou experiente. Hoje costumamos utilizar a palavra ateliê, tradução mais ou menos aproximada do latim *officina*, atestado tanto nos textos literários quanto nas epígrafes (Manãs Romero, 2007-2008), para designar um grupo de mosaicistas atuando em conjunto, mas ateliê talvez não seja o vocábulo mais adequado para traduzir a realidade da arte musiva greco-romana, pois as equipes de mosaicistas, ao que tudo indica, eram itinerantes, deslocando-se para os canteiros onde seus serviços eram requisitados e, de quando em vez, empregando mão de obra local nas etapas menos qualificadas, tais como o preparo do solo, o transporte dos materiais e o corte das tesselas (Mansour, 1994). Essa tendência associativa da profissão é atestada numa inscrição de Roma, datada de 19, dedicada ao *genius* do *collegium* dos *pavimentarii*. Admitindo-se que o termo *pavimentarii* signifique ‘construtores de pavimentos’, é razoável concluir que os mosaicistas tivessem por hábito se agrupar em *collegia*, associações profissionais e funerárias, assim como os praticantes de outros ofícios

(Dunbabin, 1999). O estatuto regular da profissão é confirmado por uma lei de Constantino emanada em 337 e conservada no *Código Teodosiano* (Pharr & Davidson, 1952). Nela, o imperador inclui os mosaicistas (*musearii* e *tessellarii*), dentre as profissões isentas dos *munera*, isto é, da prestação de serviço público compulsório, a fim de permitir o aprimoramento da técnica e a sua transmissão aos eventuais herdeiros, o que indica o caráter hereditário do ofício, bem como a existência de ateliês familiares.

Muito já se discutiu sobre a maneira pela qual os temas dos mosaicos eram apropriados pelos artesãos, uma vez que os motivos pertencentes a um mesmo repertório comparecem amiúde em diversas províncias. Sem dúvida, boa parte, senão a totalidade, do aprendizado seria de ordem prática, devendo o aspirante ao ofício cumprir um período de treinamento no canteiro de obras, sob a supervisão de um mestre, quando então poderia se familiarizar com os modelos geométricos e figurativos básicos, os *schemata*, adaptados conforme a disponibilidade dos materiais, o tipo de mosaico escolhido e, naturalmente, os caprichos do proprietário (Kondoleon, 2001). Todavia, alguns autores, como Dunbabin (1999), creem na existência de ‘livros’ ou pranchas de moldes que circulariam livremente pela bacia do Mediterrâneo, instruindo os mosaicistas e conferindo à sua arte certa unidade de procedimento. Confeccionados ao que parece em pergaminho, papiro ou madeira, materiais altamente perecíveis, nenhum desses livros chegou até nós, embora um papiro egípcio do século III a.C. mencione um padrão enviado de Alexandria para orientar o trabalho de um artesão que assentava um mosaico na região do Faium (Bustamante, 2009). Além disso, importa acrescentar que os mosaicistas frequentemente migravam e, com eles, suas técnicas e motivos, que eram então difundidos por outras regiões, explicação igualmente plausível para as semelhanças observadas no trabalho das distintas oficinas (Dunbabin, 1999).

Em todos os períodos da Antiguidade Clássica, os mosaicos exibiram composições geométricas e figurativas, incluindo a fauna e a flora. Todavia, sabemos que a escolha dos motivos encontrava-se, em muitas circunstâncias, condicionada à natureza dos aposentos que se desejava decorar, pois os mosaicos não existiam por si mesmos, mas eram parte integrante de uma estrutura arquitetônica. Embora não houvesse maiores restrições ao seu uso, os mosaicos eram um tanto quanto raros em templos, basílicas e cúrias, sendo, ao contrário, bastante comuns nas termas, onde o *opus tessellatum*, resistente à umidade e aos vapores, revelava-se uma

² Com base no Edito do Máximo, de Diocleciano, que estipulava a remuneração de 60 denários por dia a ser paga aos *musearii*, em contraste com os 50 denários a que faziam jus os *tessellarii*, alguns autores, a exemplo de Ling (1998), identificaram os primeiros com os artesãos responsáveis por confeccionar o *opus musivum*, ao passo que os segundos seriam especializados no *opus tessellatum*. Dunbabin (1999) sugere que os *musearii* eram os que confeccionavam os mosaicos decorados, sem dúvida mais complexos, ao passo que os *tessellarii* se encarregariam dos mosaicos lisos de pavimento.

excelente opção de piso (Dunbabin, 1999). Já o *opus musivum* era menos frequente, sendo empregado, em geral, nas construções monumentais, como nos palácios e nas igrejas da Antiguidade Tardia (Bustamante, 2009). Temos também o registro de mosaicos assentados em necrópoles, onde assumem a função de lápide depositada sobre a sepultura ou de revestimento do fundo. A maioria dos mosaicos romanos dos quais dispomos provém, no entanto, de residências privadas, com predominância do *opus tessellatum*, e isso por uma razão muito simples: aquilo que restou dessas construções restringe-se quase sempre às fundações e ao pavimento, preservados quando do colapso das paredes. Embora pudessem ser instalados em aposentos menos frequentados, como os quartos de dormir (*cubiculi*), os mosaicos maiores e mais sofisticados faziam parte da decoração dos ambientes destinados à recepção de convidados, ou seja, os *triclinia* (salas de jantar), os *oeci* e as *exedrae* (salas de recepção). Componentes indispensáveis da arquitetura doméstica, os mosaicos eram manejados como símbolos de prestígio social, ao mesmo tempo em que retroalimentavam os valores e as crenças conectadas com o estilo de vida dos proprietários e dos visitantes, que, nos dias de festa, transitavam por entre os espaços coletivos da casa (Bustamante, 2003; Kondoleon, 2001).

Uma 'techné' a serviço da 'paideia'

Não dispomos, para o território da Síria-Palestina, de informações acerca da existência de uma tradição musiva local, supondo-se, assim, que a arte do mosaico tenha sido aí implantada no decorrer do período helenístico, embora o registro arqueológico seja bastante descontínuo. Na realidade, a coleção musiva da Síria-Palestina é inaugurada com os mosaicos da era imperial recuperados de Antioquia e arredores (Dafne, Yakto, Kaoussie e Selúcia Pieria), no decorrer da expedição liderada pela Universidade de Princeton entre 1932 e 1939. Os exemplares mais antigos de *opus tessellatum* provêm da Casa do Átrio, residência de amplas proporções no centro de Antioquia, e são datados do final do século I e início do século II, anteriores, portanto, ao terremoto de 115, que assolou a cidade e no qual Trajano, por um triz, não perdeu a vida. Os últimos exemplares situam-se entre o terremoto de 526 e a invasão persa de 540 (Dunbabin, 1999). A coleção conta com aproximadamente trezentos mosaicos, quase todos incluídos na célebre obra de Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, publicada em dois volumes em 1947. Muitos mosaicos encontram-se ainda *in situ*, mas outros tantos foram repartidos entre museus

européus e norte-americanos ou recolhidos ao acervo do Museu de Antakya, o nome atual de Antioquia, hoje não mais pertencente à Síria, mas à Turquia. Os mosaicos seguem de perto os cânones helenísticos, com destaque para os temas mitológicos, a representação naturalista da figura humana e a sofisticação da policromia. No início, um tanto quanto modestos, com dimensões não superiores a 2 m², os mosaicos se tornam cada vez mais extensos, chegando a revestir aposentos inteiros das casas, o que acompanha *pari passu* o enriquecimento dos proprietários e o desenvolvimento da cidade que, na época tardia, segue em curso (Huskinson, 2004). Um traço distintivo dos mosaicos de Antioquia a partir do século III é o emprego de inscrições para identificar as personagens, o que talvez se deva à reprodução de figuras alegóricas, como Bios (vida), Soteria (saúde) e Apolausis (gozo, entretenimento), que comparecem com mais frequência nas composições (Kondoleon, 2001).

Em Antioquia, os mosaicos foram empregados para decorar termas, tumbas e igrejas. Como de regra, a maior parte do acervo é composta por pavimentos de chão, instalados nas grandes residências urbanas e rurais, embora seja muito difícil identificar o estatuto social dos proprietários, além da suposição de que fossem membros da elite local ou delegados do poder imperial. Seja como for, o que os mosaicos de Antioquia parecem revelar de modo inequívoco ao longo de toda a sua existência, e isso mesmo nas *villae rusticae* da Antiguidade Tardia, é o apego dos antioquenos a um estilo de vida conectado com o helenismo e com as atividades culturais próprias do ambiente urbano, dentre as quais o teatro figura como uma das mais importantes. Por intermédio dos mosaicos, temos condições de perceber como a arte musiva, em Antioquia, foi empregada para conferir visibilidade aos valores e às convicções religiosas da população urbana, ou antes, dos seus estratos superiores, uma vez que os mosaicos, como mencionamos, não eram artefatos decorativos ao alcance de todos, muito menos em se tratando dos policromáticos e figurativos, encontrados à profusão na cidade e nos arredores. Exemplos de como os mosaicos cumprem o papel de exprimir o *ethos* da elite antioquena provêm da Casa de Menandro, uma *villa* da segunda metade do século III situada em Dafne, subúrbio a 8 km de Antioquia, no sentido sul, muito procurado como estância de veraneio e repouso, devido ao clima excelente e à abundância de fontes naturais³.

³ Em Dafne e Antioquia, o Comitê de Escavações de 1932-1939 trouxe à luz um conjunto de casas que, até o presente momento, não tem despertado muito a

A despeito do precário estado de conservação, uma vez que praticamente nada restou das paredes do edifício, a Casa de Menandro (Figura 4) possuía três grandes áreas destinadas a banquetes e entretenimentos, que se repartiam em cerca de oito *triclinia*, ou seja, salas de jantar contendo divãs de três lugares cuja disposição demarcava o local reservado aos comensais, aos empregados e aos atores, músicos e bailarinos (Dobbins, 2001). A existência, na Casa de Menandro, de múltiplos *triclinia* é uma forte evidência do papel central desempenhado pelo *symposium* na manutenção das redes de sociabilidade próprias da elite antioquena. Nos *triclinia*, o anfitrião recebia, ao cair da tarde, seus convidados para ceiar e, em seguida, para entreter-se, o que corresponde aos dois momentos nos quais o banquete costumava ser dividido.⁴ No primeiro, o *symposion* propriamente dito, ocorria o consumo de alimentos, enquanto que no segundo, denominado *comissatio*, recitavam-se obras literárias e apreciavam-se espetáculos de música, dança e teatro, tudo isso acompanhado por copiosas taças de vinho (Fernández Vega, 1999). Em um dos *triclinia* da Casa de Menandro, certamente um dos mais importantes, em virtude da excelência da decoração musiva nele contida, temos um *opus tessellatum* policromático representando à direita o comediógrafo grego Menandro sobre um divã, acompanhado por Glykera e por uma alegoria da própria Comédia (*Komodia*)⁵. As três figuras são identificadas com inscrições. Menandro se encontra cingido por uma coroa de louros, atributo dos vencedores nas competições artísticas e desportivas, ao passo que Comédia porta nas mãos uma máscara e um cajado, havendo outra máscara colocada sobre uma caixa aos seus pés. Quanto à Glykera, embora esta seja a protagonista de uma das peças de Menandro, a *Moça da cabeça raspada* (*Perikeiromene*), supõe-se que a imagem seja a da concubina do comediógrafo, homônima da personagem.

A cena parece conter certo apelo erótico devido ao vigor físico de Menandro e à troca de olhares entre ele e Glykera, motivo bastante conveniente para um recinto caracterizado pela ingestão de vinho e, como tal, propício à fruição dos prazeres sensuais.

atenção (Dobbins, 2001), dentre as quais se inclui a assim denominada Casa de Menandro.

⁴ Muito embora o vocábulo latino *convivium* seja empregado como sinônimo de *symposium*, vale a pena mencionar que *symposion* exprime, acima de tudo, o ato de comer e beber em conjunto, ao passo que *convivium* busca realçar a convivência no decorrer do banquete, a sua condição de ato de sociabilidade, cuja pedra fundamental era a arte da conversação (Fernández Vega, 1999).

⁵ Menandro, que viveu aproximadamente no período entre 342 e 292 a.C., foi o mais famoso representante da assim denominada Comédia Nova. Oriundo da Ática, teria escrito cerca de cem peças, muitas das quais temos conhecimento apenas por intermédio de fragmentos e citações de autores subsequentes. A julgar pelo apreço de Quintiliano por Menandro, as peças deste último gozaram de ampla circulação nos círculos aristocráticos latinos da época imperial (Harvey, 1998).



Figura 4. Ruínas da Casa de Menandro. Fotografia da ala sudeste da Casa de Menandro (séc. III).

Fonte: Dobbins (2001, p. 56).

Todavia, segundo Janet Huskinson (2002), o mosaico possui um significado mais profundo, uma vez que, sob o Império Romano, as peças de Menandro - ou ao menos excertos delas - costumavam ser recitadas ao término da ceia. Menandro, ele próprio integrante de um banquete imaginário, seria assim introduzido numa reunião em que suas peças são declamadas, o que confere à cena um notável efeito dramático, estabelecendo-se uma associação direta entre o mosaico, o aposento em que este se encontra instalado, a atividade que aí se desenrola e os 'leitores' da imagem. Mediante a força da representação musiva, passado e presente se interpenetram, pois um autor antigo tem sua memória preservada, ao mesmo tempo em que se torna espectador das próprias peças, configurando, assim, uma interação complexa entre artefato material, ambiente construído e prática social. 'Lido' no contexto do *symposium*, o mosaico, mais do que suportar passivamente uma realidade que se lhe impõe, torna-se um artefato capaz de interferir no comportamento da audiência. Essa propriedade dos mosaicos alusivos aos *ludi theatralis* de influenciar ideias e emoções alheias mediante sua presença num recinto doméstico que reproduz a atmosfera própria do teatro é definida por Huskinson (2002-2003) como 'teatralidade', estimulando-nos, assim, não apenas a interpretar o conteúdo manifesto do mosaico, mas a compreendê-lo em termos globais, a atentar não apenas para a sua forma, mas também para a sua função ou funções.

Sabemos que, em Antioquia, os *ludi theatralis* eram bastante apreciados, informação que nos é transmitida por autores em franco desacordo, como João Crisóstomo e Juliano, unânimes em censurar o apego excessivo dos antioquenos ao teatro⁶. Dependentes da generosidade dos patronos

⁶ Para maiores detalhes sobre o assunto, consultar dois artigos recentes de nossa autoria: Silva (2011) e Silva (2013b).

encarregados de financiar as competições de mimos e pantomimas, tão populares na era imperial, os espetáculos teatrais se convertem num autêntico emblema do *modus vivendi* urbano, o que explica o contínuo investimento na construção de teatros, de modo que toda cidade, por mais diminuta que fosse, deveria contar com pelo menos um edifício dessa natureza (Barnes, 1999)⁷. No caso de Antioquia, as escavações de 1932-1939 trouxeram à luz dois teatros, igualmente mencionados pelos cronistas, a exemplo de João Malalas (2009). O mais antigo deles era o assim denominado Teatro de Dioniso, localizado aos pés dos Montes Sílpios e cuja construção ou reconstrução remonta à época da chegada de Júlio César à Síria, em 47 a.C., quando da campanha contra Pompeu (Downey, 1961). O segundo encontrava-se em Dafne, nas imediações do estádio de Zeus Olímpico, e teria sido erigido por decisão de Vespasiano logo após a Guerra da Judeia (Kondoleon, 2001). Era nesses edifícios que a população da cidade se aglomerava para prestigiar seus atores favoritos, repartindo-se em claque ruidosas, que vez por outra digladiavam em praça pública, para irritação das autoridades municipais (Browning, 1952). Em virtude da popularidade alcançada, em Antioquia, pelo teatro, a manutenção das redes de evergetismo urbano, por meio das quais os espetáculos eram financiados, favorecia decerto o prestígio dos patronos, que não raro desejavam exaltar a própria generosidade. Essa parece ser uma explicação plausível para a confecção do mosaico de Menandro, ou seja, o interesse do proprietário da residência em perpetuar a lembrança do festival - ou festivais - de teatro que patrocinou. Outra explicação seria a vontade de proporcionar uma recepção adequada aos convidados, que, ao adentrarem o recinto, seriam envolvidos por uma atmosfera dionisíaca, pois Dioniso, o deus da pândega e da festa, era ao mesmo tempo a divindade protetora do teatro e do banquete, havendo entre ambos um nexo evidente (Huskinson, 2002-2003).

Em face dessa constatação, é plausível supor que os mosaicos alusivos ao teatro traduzam um estilo de vida no qual os espaços públicos e privados se interpenetram, sendo por vezes difícil estabelecer os limites entre eles. Embora a casa fosse, na Antiguidade, o local de moradia do *paterfamilias* com sua esposa, filhos, demais parentes e escravos, em muitas situações, notadamente entre os estratos superiores da sociedade, ela era também um

ambiente de convívio social intenso, lugar de reunião dos notáveis, muitos deles detentores da autoridade pública em seus distintos níveis (municipal, provincial e imperial). Com isso, forjava-se um liame entre residência familiar e identidade cívica consubstanciada na experiência da *polis* ou do *municipium*, na medida em que a cidade constituía, sob o Império Romano, a sede das atividades político-administrativas, culturais e religiosas (Fernández Vega, 1999)⁸. Dentre tais atividades, uma das mais relevantes era o teatro, tomado aqui não tanto na acepção de espetáculo cômico ou dramático reunindo atores, músicos e dançarinos, mas na de sítio apropriado a tal performance, pois, como assinalam Easterling e Miles (1999), na Antiguidade, poucos ambientes construídos comportavam, com tanta eficiência, as redes de sociabilidade cidadinas, como o teatro, onde as pessoas iam decerto para ver, mas também para ser vistas.

Em Antioquia, a interseção entre o *oikos* e a *polis* pode ser detectada em muitos domínios, incluindo o arquitetônico, uma vez que o princípio básico da construção habitacional resultava da conjugação de três elementos: o *triclinium*; o pórtico e o *nymphaeum*, uma fonte com nichos para estátuas posicionadas de acordo com o ângulo dos convivas reclinados. Nesse caso, tanto o pórtico, que dava acesso ao *triclinium*, quanto a fonte, ponto de convergência do olhar, foram soluções estéticas emprestadas da arquitetura urbana, replicando, assim, em escala menor, a avenida das colunatas, orgulho maior de Antioquia, e o grande *nymphaeum*, situado na confluência do eixo norte-sul (Dobbins, 2001). Evidência adicional de que os proprietários nutriam apreço por um estilo de decoração doméstica calcado na arquitetura urbana nos é fornecido por João Crisóstomo que, em uma das homilias dedicadas ao Evangelho de Mateus (83,4) (St. John Chrysostom, 2004, p. 500), afirma o seguinte:

Quando vocês veem mesas recobertas com tapetes e divãs incrustados com prata, assim como ocorre no teatro, assim como vemos na disposição do palco, o que pode se equiparar a este disparate? Pois que

⁸ Empregamos aqui a expressão *identidade cívica* para definir tudo aquilo que diz respeito não apenas ao corpo dos cidadãos *stricto sensu* que, a partir de 212, com a *Constitutio Antoniniana*, é bastante ampliado, mas às modalidades tradicionais de convívio urbano, incluindo os espaços e edifícios que as contêm, uma vez que é impossível dissociar as atividades urbanas do urbanismo, ou seja, os usos e procedimentos dos lugares em que acontecem, valendo a pena recordar que, como têm reiterado a investigação arqueológica, o urbanismo foi um dos mais vigorosos fatores de unidade no Império Romano (Revell, 2009). A identidade cívica seria, assim, conformada por tudo aquilo que se referisse à cidade, compreendida como um território no qual os contatos entre os indivíduos eram mais frequentes, onde se verificava um fluxo maior de informações e onde, portanto, era possível imaginar condições mais favoráveis à emergência de opiniões compartilhadas sobre assuntos potencialmente significativos para os atores sociais, não sendo por acaso que as cidades foram, no decorrer de todo o período imperial, palco de uma pletoira de levantamentos, dentre os quais conta-se o Levante das Estátuas, de 387, que convulsionou Antioquia por semanas a fio.

⁷ No século III, a comédia assume a forma de mimos, de *sketches* improvisados e de teor muitas vezes erótico, nos quais homens e mulheres atuavam em trajes comuns, ordinários, o que naturalmente os diferenciava da comédia clássica, da qual Menandro era o principal expoente, mas sem que por isso a filiação entre ambas as modalidades cômicas fosse ignorada (Traina, 2001).

espécie de casa se parece mais com o palco, e com as coisas sobre o palco? A casa do rico ou a do pobre? Não é evidente que é a do rico? Esta, portanto, é repleta de coisas impróprias. [...] Quando Cristo estava na iminência de entrar na casa de Zaquêu, este não acorreu aos vizinhos implorando por cortinas, assentos e cadeiras feitas de marfim, nem trouxe de seus aposentos tapetes da Lacônia, mas enfeitou sua casa com adornos convenientes a Cristo.

A presença, nas residências mais abastadas, de soluções decorativas inspiradas na arquitetura e nas manifestações culturais urbanas teria por finalidade produzir um *continuum* entre o espaço público e o doméstico, exprimindo o apego da elite aos valores da *polis*, *grosso modo* compreendidos na *paideia*, a formação cultural do homem antigo, uma vez que, por seu intermédio, pretendia-se dotar os indivíduos de conhecimentos e habilidades que lhes permitissem, por um lado, intervir com competência na esfera político-administrativa e, por outro, dissertar com segurança sobre assuntos que compunham o estoque de conhecimentos filosóficos, artísticos e mesmo científicos daqueles que receberam uma educação superior. Desse ponto de vista, a *paideia* ou *humanitas* se confundia amiúde com a *urbanitas*, o comportamento depurado pela cultura, em oposição ao *barbaricum*, no qual predominaria a rudeza própria dos habitantes dos confins do *limes*, que não exibiriam o refinamento da cidade. Para além dos sinais visíveis de uma vida confortável e não raro luxuosa, os mosaicos de Antioquia podem assim ser interpretados como testemunhos da devoção da elite ao universo cultural da *polis*. Num outro sentido, todavia, os mosaicos são capazes de exprimir os vínculos que unem os indivíduos à cidade: quando rememoram os mitos de fundação, como vemos em outro mosaico da Casa de Menandro, no qual a ninfa Dafne aparece cortejada por Apolo.

O mosaico, um *opus tessellatum* policromático, representa o momento em que a ninfa, sacerdotisa de Gaia, é perseguida por Apolo até Dafne, o distrito que mais tarde portará o seu nome. Para livrar a ninfa da perseguição, Gaia a metamorfoseia num arbusto (Cimok, 2000). A cena remonta à fundação de Antioquia por Seleuco I Nikátor, em 300 a.C. Alertado, em sonho, a respeito da sacralidade do lugar, o soberano teria encontrado, nos arredores da cidade, uma flecha portando o nome de Apolo (*Phoebus*), concluindo que ali era o sítio onde teria ocorrido a metamorfose de Dafne, como narra Libânio no seu *Antiochikos* (XI, 94-96), um panegírico pronunciado por ocasião dos Jogos Olímpicos de 356. De acordo com Veyne (2005), sob o Império Romano, em especial na zona de

influência do helenismo, o sentimento de pertença dos indivíduos não dizia respeito, a princípio, ao imperador ou mesmo ao sistema político vigente, mas à cidade de nascimento ou de adoção. Antes de ser habitante de um *imperium sine fine*, de uma entidade transcultural, multilinguística e altamente abstrata, o indivíduo era habitante da sua *polis*, ressaltando, assim, sua adesão à realidade local, embora esta realidade, ao menos em âmbito cidadão, fosse sempre plasmada por influxos gregos e/ou latinos, o que em parte explica a escassez, nos mosaicos encontrados na Síria-Palestina, de referências a elementos culturais nativos (Dunbabin, 1999). Ao contemplar a cena do encontro entre Dafne e Apolo, os residentes da Casa de Menandro evocavam, em última instância, o ato fundador da *polis* na qual viviam, o que convertia o mosaico num monumento a Dafne e a Antioquia, motivos de orgulho para a população, como décadas depois exaltou Libânio, no seu panegírico de 356.

Considerações finais

Sabemos que, na Antiguidade, o uso das imagens era amplamente difundido, o que, de certa forma, contradiz um lugar comum segundo o qual apenas a nossa civilização seria calcada no consumo intensivo das imagens, em detrimento dos códigos linguísticos. De acordo com Schmitt (2007), tal suposição simplesmente ignora a dependência da cultura ocidental para com as sociedades da Antiguidade e da Idade Média, nas quais as imagens constituíam o arcabouço das modalidades de pensamento e de ação sobre o mundo. Em Roma, como de resto em todo o Mundo Antigo, os níveis de letramento nunca foram expressivos, evidência que tendemos a ocultar ao enfatizarmos a dinâmica cultural dos centros urbanos, esquecendo que amplos contingentes da população ocupavam as zonas agrárias, amiúde desguarneckidas de escolas e carecendo, portanto, de instrução adequada. Tal constatação nos compele a dispensar um cuidado particular àquilo que a cultura material nos oferece, pois se os textos, mesmo em círculos cristãos, marcados por forte apego à cultura literária, eram de circulação restrita, certamente devido aos custos de confecção e divulgação de livros, as imagens, por sua vez, encontravam-se por toda a parte, sendo transportadas de um lado a outro do Mediterrâneo por meio de artefatos de cerâmica, baixos e altos-relevos, pinturas, afrescos, moedas, amuletos e, naturalmente, mosaicos (Bustamante, 2003). Não se trata aqui de advogar a precedência da imagem sobre o texto ou vice-versa, questão, no mínimo, eunuca, pois textos e imagens cumprem funções distintas,

mas não excludentes, razão pela qual os códigos linguísticos e visuais são por vezes conjugados num mesmo objeto, como vemos nos mosaicos sírio-palestinos da época tardia e, de modo recorrente, nas moedas. Além disso, é preciso reintroduzir no debate, e de modo enfático, a dependência insolúvel das imagens em relação aos seus respectivos suportes e ao lugar ou lugares onde são consumidas, quer se trate de imagens fixas ou móveis, uma vez que uma imagem somente se realiza no espaço, seja o da sua produção (suporte) ou da sua exibição/recepção (consumo), o que condiciona, de maneira peculiar, aquilo que pode ou deve ser representado.

O que o exame das imagens nos sugere, ao menos no contexto do Império Romano, é a existência de um cuidado particular dos antigos para com a decoração dos objetos e utensílios, mesmo aqueles de uso comum, corriqueiro, como as lucernas. Se os romanos não atribuísem algum valor especial às imagens que produziam, seria sem dúvida difícil explicar, por exemplo, o capricho na cunhagem de moedas minúsculas com verso e anverso ilustrados. A profusão de imagens que os antigos nos legaram, algumas delas monumentais, nos obriga a considerá-las uma fonte de informação da maior relevância para a reconstituição dos processos históricos, embora, como alerta Meneses (2012), devamos evitar a tentação de supor a existência de uma História feita por meio da exploração das imagens que constituiria outra história, distinta daquela ancorada nos textos ou artefatos. Antes seria mais prudente admitir que qualquer história, seja ela econômica, social, política ou cultural, é passível de ser enriquecida mediante a interpretação das imagens, não havendo motivo algum para os historiadores renunciarem a esta modalidade de registro, superando, assim, o 'analfabetismo visual' do qual, em certa ocasião, foram acusados (Burke, 2004).

Ao explorarmos os mosaicos privados de Antioquia com o propósito de iluminar aspectos da cosmovisão da elite, muito embora, como dissemos, não seja possível determinar com exatidão a categoria socioprofissional dos proprietários das residências decoradas pelos mosaicos, o que nos parece se impor é um estilo de vida do qual a *polis* é o epicentro, não sendo por acaso que os locais escolhidos para a instalação dos mosaicos mais exuberantes, ou seja, os *triclinia*, as *exedrae* e os *oeci* reproduzissem, em suas grandes linhas, a arquitetura cívica. Nesses espaços de conagração entre anfitriões e convidados, o intercâmbio lúdico proporcionado pelo banquete, modalidade de entretenimento destinada a saciar, ao mesmo tempo, o corpo e a alma, decorria num ambiente construído

que prolongava o traçado de Antioquia, famosa por suas amplas avenidas, suas praças e pórticos, de maneira que um pouco da atmosfera urbana, do burburinho e da algazarra da multidão em deslocamento, como descrito por Libânio, era transposta para o microcosmo do *oikos* (Silva, 2013a). A locais concebidos como réplicas dos espaços públicos, convinhavam, decerto, mosaicos cujos temas se adequassem ao *ethos* urbano, a exemplo das performances teatrais e das narrativas mitológicas acerca da fundação da cidade. Imortalizados na pedra multicolor, esses temas tinham por função consolidar e transmitir à posteridade uma memória acerca dos gostos, das inclinações e das crenças dos seus consumidores, convertendo-se, assim, em *monumentum*, em lugar de memória individual e coletivo (Schmitt, 2007). Ocorre, todavia, que o valor das imagens não se esgota no seu potencial mnemônico, ao serem tomadas como chave de acesso a um passado não mais vivido, mas que se deseja reviver.

Estudos contemporâneos, ao contrário, têm insistido na capacidade das imagens em interferir na percepção, nas atitudes e nos sentimentos dos espectadores, suscitando os mais variados tipos de reação, como medo, compaixão, entusiasmo, devoção. Nesse sentido, as imagens seriam, ao mesmo tempo, produtos e produtoras do real, despertando emoções, reforçando convicções, exibindo signos de pertença, definindo hierarquias, criando dinâmicas de utilização/ocupação do espaço e tantas outras. Mosaicos como os da Casa de Menandro prestavam-se, assim, ao papel de reforçar os laços que uniam os comensais à sua cidade, permitindo-lhes, num recinto decorado com motivos caros à vida urbana e à *paideia*, reconhecerem-se como integrantes da *polis* e, portanto, como indivíduos portadores de carisma, em oposição a povos que desconheciam a experiência urbana. Para tanto, a vontade do proprietário era determinante, mas não devemos negligenciar a habilidade do artesão, que tinha a incumbência de extrair da pedra, da cerâmica e do vidro os seus melhores efeitos estéticos. Pelas mãos dos mosaicistas, os materiais mais rudes eram postos a serviço das concepções mais refinadas, o que, contudo, não deve nos suscitar estranhamento, pois não eram exatamente as Musas, essas deusas dos saberes e das aptidões artísticas, as patronas dos mosaicos?

Referências

- Barnes, T. D. (1999). Christians and the theater. In W. J. Slater (Ed.), *Roman theater and society* (p. 161-180). Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

- Bernardes J. P. (2008). *A rota do mosaico*. Lisboa, PT: Mosudhis.
- Browning, R. (1952). The Riot of A.D. 387 in Antioch. The role of the theatrical clagues in the later empire. *The Journal of Roman Studies*, 42, 13-20.
- Burke, P. (2004). *Testemunha ocular*. Bauru, SP: Edusc.
- Bustamante, R. M. C. (2003). Representações visuais das mulheres nos mosaicos norte-africanos baixo-imperiais: isotopia e gênero. *Phoînix*, 9, 316-352.
- Bustamante, R. M. (2009). Mosaicos e mosaicistas no Império Romano: montando o 'quebra-cabeças'. In F. S. Lessa, & A. C. F. Silva. (Org.), *História e trabalho: entre artes e ofícios* (p. 83-96). Rio de Janeiro, RJ: Mauad X.
- Campbell, S. (1988). *The mosaics of Antioch*. Toronto, CA: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Cimok, F. (2000). *Mosaics of Antioch* (Figures). Istanbul, TR: A Turizm Yayinlari.
- Dobbins, J. J. (2001). The houses at Antioch. In C. Kondoleon (Ed.), *Antioch, the lost city* (p. 51-61). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Downey, G. (1961). *A history of Antioch in Syria*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Dunbabin, K. (1999). *Mosaics of the Greek and Roman world*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Easterling, P., & Miles, R. (1999). Dramatic identities: tragedy in Late Antiquity. In R. Miles (Ed.), *Constructing identities in Late Antiquity* (p. 95-111). London, UK: Routledge.
- Fernández Vega, P. A. (1999). *La casa romana*. Madrid, ES: Akal.
- Harvey, P. (1998). *Dicionário Oxford de literatura clássica*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Huskinson, J. (2002). Three Antioch dining rooms. *Mosaic*, 29, 21-23.
- Huskinson, J. (2002-2003). Theatre, performance and theatricality in some mosaic pavements from Antioch. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 46, 131-165.
- Huskinson, J. (2004). Surveying the scene: Antioch mosaic pavements as a source of historical evidence. In I. Sandwell, & J. Huskinson (Ed.), *Culture and society in Later Roman Antioch* (p. 134-152). Oxford, UK: Oxbow Books.
- Kondoleon, C. (2001). *Antioch, the lost city*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Levi, D. (1947). *Antioch mosaic pavements* (2 Vols.). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Libanius. (2009). The Antiochikos. In Libanius. *Antioch as a centre of Hellenic culture* (A. F. Norman, trans. and introd.). Liverpool, UK: Liverpool University Press.
- Ling, R. (1998). *Ancient mosaics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Malalas, J. (2006). *Chronicle* (E. Jeffreys, M. Jeffreys & R. Scott, trans.). Melbourne, AU: Australian Association for Byzantine Studies.
- Manãs Romero, I. (2007-2008). El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio domestico. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 23-24, 89-117.
- Mansour, S. B. (1994). Techniques et écoles. In M. H. Fantar (Ed.), *La mosaïque en Tunisie* (p. 46-59). Paris, FR: CNRS.
- Meneses, U. B. (2012). História e imagem: iconografia/iconologia e além. In C. F. S. Cardoso, & R. Vainfas (Org.), *Novos domínios da História* (p. 243-262). Rio de Janeiro, RJ: Elsevier.
- Pharr, C., & Davidson, T. S. (1952). *The Theodosian Code and novels, and Sirmondian Constitutions*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Revell, L. (2009) *Roman imperialism and local identities*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.
- Schmitt, J. C. (2007). *O corpo das imagens*. Bauru, SP: Edusc.
- Silva, G. V. (2011). 'Purificando' a cidade antiga: João Crisóstomo e a censura ao teatro e às atrizes. In A. M. Souza, A. T. M. Gonçalves, & G. M. Mata (Org.), *Dinâmicas socioculturais na Antiguidade Mediterrânica: memórias, identidades, imaginários sociais* (p. 293-312). Goiânia, GO: PUC.
- Silva, G. V. (2013a). Espaço, cotidiano e sociabilidade em Antioquia: uma leitura do *Antiochikos* de Libânio. In F. Cerqueira, A. T. M. Gonçalves, E. Medeiros, & J. S. Brandão (Org.), *Saberes e poderes no Mundo Antigo* (p. 257-274). Coimbra, PT: Universidade de Coimbra.
- Silva, G. V. (2013b). Un imperatore in cerca della città perfetta: Giuliano e l'immagine di Antiochia nel 'Misopogon'. *Chaos e Kosmos*, XIV, 1-29.
- Silva, G. V. (2015). *A cidade e os usos do corpo no Império Romano: um olhar sobre a cristianização de Antioquia (séc. IV e V d.C.)* [Projeto de pesquisa]. Brasília, DF: CNPq.
- St. John Chrysostom. (2004). Homilies on the Gospel of Saint Matthew. In Schaff, F. (Ed.), *Nicene and post-Nicene fathers* (Vol. 10, G. Prevost, trans.). Peabody, MA: Hendrickson.
- Traina, G. (2001). Lycoris the Mime. In A. Fraschetti (Ed.), *Roman women* (p. 82-99). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Veyne, P. (2005). *L'empire gréco-romain*. Paris, FR: Seuil.
- Vitrúvio. (2009). *Tratado de arquitectura* (M. Justino Maciel, trad. do latim, introdução e notas). Lisboa, PT: Ist Press.

Received on July 31, 2015.

Accepted on November 9, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.