

## A mulher de Milreu: Anatomia e recepção de um penteado<sup>1</sup>

*The Woman from Milreu:  
Anatomy and Reception of a Hairstyle*

NUNO SIMÕES RODRIGUES\*

**Resumo:** Este estudo pretende inserir o busto da “Mulher de Milreu”, depositado no Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa, no contexto da moda romana feminina, na medida em que esta traduz uma sociologia pertinente e uma problemática de identidade cultural e social. Mais do que um elemento fundamental para a datação dos retratos romanos, a forma como uma figura se apresenta penteada traduz o espírito de uma época mas permite igualmente colocar questões pertinentes ao nível das relações de Roma com as suas províncias, das elites imperiais com as elites provinciais, destas com as massas e, última análise, dos homens com as mulheres. Ao mesmo tempo, destaca-se a potencialidade de um fator desta natureza enquanto ícone cultural relativo a uma época que ainda hoje perdura, como se atesta pelas suas representações na cultura popular, designadamente no cinema e nas histórias em quadrinhos.

**Palavras-chave:** Mulher de Milreu. Lusitânia. Retrato Romano. Mulher Romana. Penteados Romanos. Moda Romana. Identidade Social.

**Abstract:** This paper aims to present the bust of “The Woman from Milreu”, kept in the National Museum of Archaeology in Lisbon, within the context of Roman female fashion, to the extent that this reflects a relevant sociology and issues of cultural and social identity. More than a crucial element for the dating of Roman

---

<sup>1</sup> Este estudo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito dos projetos do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, do Centro de História da Universidade de Lisboa e do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

\* Nuno Simões Rodrigues é Doutor em Letras (História da Antiguidade Clássica) pela Universidade de Lisboa. Contato: [nonnius@fl.ul.pt](mailto:nonnius@fl.ul.pt).

portraits, the way a hairstyle is presented in a Roman portrait reflects the spirit of an era but also allows one to ask relevant questions, such as the type of relations of Rome and its provinces, of imperial and provincial elites with the masses and, ultimately, of men and women. In the meantime, we must highlight the potentiality of such factor as a cultural icon for an age that resonates until today, as evidenced by its representations in popular culture, particularly in films and comics.

**Keywords:** Woman from Milreu. Lusitania. Roman Portrait. Roman Woman. Roman Hairstyles. Roman Fashion. Social Identity.

A peça registada no inventário do MNA com o número 18208 (= 994.6.3) é conhecida como a “cabeça de Milreu” ou simplesmente “retrato de mulher” (FIGURA 1). Trata-se de um retrato romano, uma cabeça feminina em mármore branco com algumas manchas escuras, tecnicamente muito bem executada, datada do final do século I, início do século II d.C. (SOUZA, 1993, p. 71).<sup>2</sup> A escultura foi



Figura 1 – Mulher de Milreu, secs. I-II d.C., Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa. Reprodução disponibilizada no site MatrizNet. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=110198>. Acesso em: 21 fev. 2019.

<sup>2</sup> Datada do período trajânico.

encontrada por Estácio da Veiga nas termas da *uilla* de Milreu, perto de Faro, e depois de ter incorporado o acervo do museu da capital algarvia transitou para o Museu Nacional de Arqueologia<sup>3</sup>.

Logo nos primeiros trabalhos publicados sobre esta peça, foi destacada a sua beleza bem como a sua especificidade, derivada sobretudo do penteado em “ninho de vespa”, tal como lhe chama a bibliografia portuguesa, ou em “topete”, como o classificam os estudos anglo-saxônicos, germânicos e franceses. Com efeito, a “mulher de Milreu” ostenta um penteado dividido em duas seções. Em uma delas, o cabelo sobressai na parte frontal da cabeça, na forma de um diadema constituído por três fileiras de caracóis sobrepostos, enquanto a parte de trás se forma com uma “mecha de cabelo enroscado em carrapito sobre a nuca, descobrindo as orelhas” (MATOS, 1966, I, p. 34). Os anéis sobre a testa obtinham-se com recurso a uma vara de encaracolar e mantidos com uma aplicação de cera de abelha. O topete era sustido no seu lugar com o auxílio de uma fita de couro na parte de trás (D’AMBRA, 2013, p. 523; BARTMAN, 2001, p. 9)<sup>4</sup>. Aquela área da cabeça tende a dominar toda a escultura, evidenciando-se como o principal elemento que permite reconhecer de imediato o tipo de retrato de que se trata. J. L. de Matos descreve-o da seguinte forma: “a testa (...) quase desaparece sob o diadema formado por uma cadeia tripla de caracóis sobrepostos, que as damas romanas mandavam armar sobre uma rede de fio ou de metal” (MATOS, 1995, p. 28 *apud* CARDIM RIBEIRO, 2002)<sup>5</sup>.

Segundo o estudo de J. L. de Matos, o que resta da escultura deveria fazer parte de um busto, representando uma personagem anônima, apesar de, informalmente, ser conhecida como “a cabeça de Júlia”, aludindo-se a Júlia *Titi*, a filha do imperador Tito, que viveu entre 65 e 91 d.C. (MATOS, 1966, v. I, p. 34).

Na ficha que inclui no catálogo da exposição “Religiões da Lusitânia”, Cardim Ribeiro nota ainda que esta peça é a evidência da forma como as elites municipais da Lusitânia meridional se relacionavam, nos séculos I e II d.C., com as elites imperiais, adotando tendências e seguindo modas, buscando dessa forma o prestígio, pelo fato de as mesmas transmitirem a ideia de proxi-

<sup>3</sup> Sobre os dados do achado, ver Britto Rebello (1881); Franco (1943); Matos (1966, I, p. 34-35); Souza (1990, p. 123); Fittschen (1993); Trillmich (1993); Matos (1995, p. 2); Cardim Ribeiro (2002); sobre a presença de escultura romana em Portugal, ver Gonçalves (2007).

<sup>4</sup> Tem-se posto em causa o uso de postiços, por se considerar desnecessário, mas a verdade é que o uso de perucas, feitas inclusive com cabelo dos que as usavam, era uma prática difundida em Roma, como mostra Petr. *Sat.* 110. Sobre esta questão ver igualmente Bartman (2001).

<sup>5</sup> Sobre as técnicas de pentear desta forma, ver Bartman (2001, p. 10-11).

midade ao poder (CARDIM RIBEIRO, 2002). Esta reflexão vai ao encontro do que lemos em Estrabão, segundo o qual, na Ibéria, alguns dos seus habitantes usariam a toga romana, sendo por isso chamados de *togati*<sup>6</sup>. Os *togati* representavam, portanto, as populações provinciais autóctones, ou as suas elites, cuja vontade de se identificarem com as referências romanas propriamente ditas se revelava no modo como se vestiam e e como se apresentavam socialmente.

Neste ponto, há que salientar a importância do retrato na cultura romana. Das várias formas escultóricas, o retrato deverá ter sido a preferida dos Romanos, pois ia ao encontro da sua sensibilidade em relação ao prestígio do indivíduo. Tal como aconteceu com outras expressões artísticas, o retrato romano passou por fases e influências, de que se destacam sobretudo duas: o chamado retrato verista, em que predomina o gosto pelo realismo e a densidade psicológica colocada sobre o representado, talvez por influência das máscaras funerárias, e que em Roma foi usado essencialmente no período republicano; e o retrato helenístico, em que domina o estilo grego, mais idealizado e impessoal, corrente sobretudo no período imperial<sup>7</sup>. Estas duas tendências, contudo, não foram de modo algum estanques, verificando-se, durante o principado, o recurso a ambas, sem prejuízo. No entanto, a propósito destes dois estilos escultóricos, M. Beard e J. Henderson referem que:

Quando alguém pede para ser retratado com “verrugas e tudo” ... esse alguém está a fazer uma afirmação *sobre* si mesmo, não está a pedir uma réplica *de* si mesmo. E quando caracterizamos uma imagem como “realista”, não estamos a ir ao encontro de alguma propriedade que lhe seja inerente, antes falamos sobre como decidimos representá-la. O “realismo”, não menos do que o “idealismo”, é em si mesmo uma estratégia de representação e resposta. (BEARD e HENDERSON, 2001, p. 229-230, tradução nossa)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Strb. 3.2.15; 3.4.20. O passo contém alguns problemas filológicos, porém, porquanto na maioria dos manuscritos se lê *stolati*, que fazia parte da indumentária feminina, e não *togati*.

<sup>7</sup> Sobre o retrato romano feminino, ver Polaschek (1972); Fittschen e Zanker (1983); Fittschen (1993); Wood (2000); Alexandridis (2004); sobre a mulher romana na arte, em geral, Kleiner e Matheson (2000).

<sup>8</sup> “when anyone demands to be depicted ‘warts and all’... they are making a statement *about* themselves, not asking for a replication *of* themselves. And when we characterize any image as ‘realistic’, we are not responding to some inherent property, but rather talking about how we have chosen to review it. ‘Realism’, no less than ‘idealism’, is itself a strategy of representation and response.”

Os períodos flávio e antonino são exemplos dessa ambiguidade estética. O retrato do MNA, pelos “traços de grande naturalidade... a boca ligeiramente torcida, de lábios salientes e nariz arrebitado, mostrando *secura* e decisão” (CARDIM RIBEIRO, 2002), a que juntamos a bem definida *ossatura* do rosto, parece-nos inserir-se no gosto pelo realismo. Com efeito, este evidencia-se na personagem representada, sendo particularmente visível na forma como se definem as linhas do rosto, traçado de tal forma que denuncia a presença do conhecido estereótipo escultórico do *rigor mortis* romano, e se trata o cabelo na parte anterior, mas sobretudo na posterior da cabeça<sup>9</sup>.

Assim, tendo em conta os vários elementos em jogo e dado o contexto do achado, no quadro do sítio de Milreu e em particular das termas locais, talvez o retrato romano de mulher do MNA seja a representação, eventualmente funerária, de uma patrocinadora ou *evérgeta* local, muito por certo a própria *domina*, cuja escultura radica naturalmente no grupo das elites provinciais. Apesar de não convencidos por ela, todavia, não excluimos a hipótese de o retrato representar uma das princesas imperiais, quiçá a própria Júlia de Tito. Com efeito, o sítio de Milreu tem sido considerado uma *uilla* áulica, quer pelas suas dimensões, quer pela riqueza dos mosaicos e da decoração, quer pela cerâmica de *terra sigillata*, quer ainda pelo fato de ali se terem encontrado retratos de outras personalidades imperiais, como Agripina Menor, Adriano e Galieno (ALARCÃO, 1988, p. 112; TEICHNER, 2008, p. 93-270). Como nota J. Alarcão, estes elementos “dão testemunho da elevada posição social da família proprietária, cujo nome infelizmente ignoramos.” (ALARCÃO, 1988, p. 112).<sup>10</sup> Além disso, há que levar em conta o fato de a técnica de execução escultórica ser de excepcional qualidade, o que implicará ou a importação da peça ou do artista que a teria vindo executar localmente. Seja como for, qualquer uma das opções implicaria sem dúvida poder econômico para tal. Tratando-se de um retrato *verista*, contudo, e não se percebendo nele uma identificação absoluta com os que possuímos da filha de Tito ou de outra princesa imperial, a hipótese de se tratar de Júlia *Titi* não encontra grande apoio<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Sobre o retrato romano e suas tipologias, ver e.g. Fejfer (2008).

<sup>10</sup> Em Alarcão (1983, p. 122), o investigador coloca a hipótese: “tão excepcional galeria de retratos imperiais significará que a *uilla* foi residência oficial de algum funcionário provincial romano?”, eventualmente, relacionado até com a capital da província, Emerita Augusta. Milreu foi ocupada pelo menos entre os séculos I e IV d.C.

<sup>11</sup> Sobre a figuração de Júlia *Titi*, ver D’Ambra (2013) e Hartman (2001).

Na verdade, a representação que hoje podemos ver no MNA corresponde a um figurino razoavelmente frequente e presente em vários museus europeus<sup>12</sup>. Os penteados com topete, particularmente notórios e conhecidos no quadro cultural romano, têm sido associados sobretudo ao período flávio, mas teriam sido usados até pelo menos os anos 20 do século II d.C. (époças trajânica e adriânica)<sup>13</sup>. Ao longo desse período, porém, a armação em topete varia, indo da simples coroa de caracóis sobre a testa a verdadeiras torres de cabelo, num evidente exibicionismo de extravagância quase barroca, como atestam o famoso “busto Fonseca” (FIGURA 2), hoje depositado nos Museus Capito-



Figura 2 – Busto “Fonseca”, secs. I-II d.C., que alguns consideraram como representando Júlia *Titi* (?), Museus Capitolinos, Roma, inv. MC0434. Disponível em: [http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi\\_per\\_sale/palazzo\\_nuovo/sala\\_degli\\_imperatori/busto\\_fonseca](http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/sala_degli_imperatori/busto_fonseca). Acesso em: 21 fev. 2019.

<sup>12</sup> E.g. D’Ambra (2013).

<sup>13</sup> Ver e.g. Jiménez Melero (2011, p. 97), que classifica este penteado como o tipo II.4.2.

linos em Roma<sup>14</sup>, e as palavras do poeta Juvenal que comparam tais penteados a edifícios de vários andares:

*tot premit ordinibus, tot adhuc compagibus altum aedificat caput,*

... são tantas argolas alinhadas que até parecem construções erguidas no alto da sua cabeça...<sup>15</sup>.

Esta é uma imagem que representa o que de melhor pode significar o conceito de *Zeitgesicht* ou “a fisionomia da época” (ZANKER, 1982).

Cardim Ribeiro caracteriza o retrato de Milreu como a figuração de uma jovem mulher que exhibe um penteado típico da época tardo-flávia, “influência de Júlia, filha de Tito e esposa de Domiciano” (CARDIM RIBEIRO, 2002). Com efeito, alguns autores afirmam que a moda destes penteados teria sido iniciada por membros da casa imperial, designadamente a já mencionada Júlia *Titi* e Domícia Longina (?-140 d.C.), respectivamente a filha de Tito (39-81 d.C.) e a mulher de Domiciano (51-96 d.C.), imperadores flávios (D’AMBRA, 2013, p. 511-512). Daí que, partindo dos princípios do “retrato verista” romano, a esmagadora maioria das figuras assim representadas foi identificada com as duas princesas imperiais. Outros estudos, alguns mais recentes, porém, têm concluído que várias das representações até aqui identificadas como aquelas mulheres da família imperial serão, na verdade, retratos privados e anônimos (E.g. FITTSCHEN e ZANKER, 1983; cf. D’AMBRA, 2013, p. 518). Em grande parte, a confusão dever-se-á à ideia erradamente generalizada de que as modas, na Antiguidade, passariam de cima para baixo, i.e., no caso de Roma, das elites imperiais para as elites senatoriais e equestres e, eventualmente até, para as massas (FEJFER, 2008, p. 270-280)<sup>16</sup>. Esta concepção, todavia, tem-se revelado falsa, sugerindo-se atualmente que esse processo se faria também em sentido inverso, de baixo para cima – naturalmente, mais das elites senatoriais e equestres do que das massas (D’AMBRA, 2013, p. 520; FEJFER, 2008, p. 341-342)<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Busto que foi propriedade do frade português D. José Maria Ribeiro da Fonseca de Évora, bispo do Porto e embaixador de D. João V em Roma, que teria comprado a escultura na cidade italiana e depois oferecido ao papa Bento XIV, em 1740, para o espólio do Museu Capitolino. Sobre esse processo, ver Marlowe (2013, p. 16 22). Este é, no entanto, um episódio que merece mais investigação. Como nota ainda Marlowe, esta peça de escultura tem sido utilizada para precisamente exemplificar teses em torno do eventual luxo romano no período em causa. Sobre a importância do Padre Fonseca no colecionismo, ver Vale (2010).

<sup>15</sup> Sobre as metáforas literárias derivadas destas extravagâncias, ver Stat. 1.2.113-114; Juv. 6.487 507.

<sup>16</sup> D’Ambra considera mesmo que este tipo de penteado terá evoluído dos estilos período júlio cláudio (2013, p. 524).

<sup>17</sup> Sobre a moda em Roma, ver e.g. Robert (2011).

Daí que, vários dos retratos antes identificados como figurações de Júlia ou de Domícia sejam hoje entendidos como representações de mulheres romanas anônimas, todavia membros das várias elites, políticas e econômicas.

No caso dos penteados com topete, a discussão historiográfica abrange ainda outros tópicos<sup>18</sup>. Vários trabalhos começaram por associar esta moda a um estilo de vida ocioso, frívolo e sobretudo luxuoso, ainda que usado apenas em ocasiões formais e oficiais. Esta concepção, porém, espoletou alguns problemas aos historiadores, uma vez que o período flávio é precisamente conhecido pela austeridade e pelo regime conservador, impostos e assumidos pela casa imperial. Aqueles teriam sido em parte derivados da política de censura então em voga, em parte reação ao estilo entendido como “decadente” que se teria difundido nos últimos anos dos Júlio-Cláudios. A este propósito, é suficientemente conhecida a anedota que Suetônio inclui na sua biografia de Vespasiano, na qual se alude precisamente ao controlo e rigor financeiro do primeiro imperador flávio. Segundo o historiador, Tito, o filho de Vespasiano, teria censurado o pai por ter aplicado um imposto até sobre a urina. O Príncipe, porém, teria chegado ao nariz do filho o primeiro dinheiro cobrado com essa taxa, perguntando-lhe se cheirava mal. Tito teria respondido que não, ao que o pai retorquiu: “No entanto, provém da urina!”<sup>19</sup>

De fato, a mensagem que subjaz à anedota suetoniana não se coaduna com a alegada imagem de luxo transmitida pelos penteados em topete, em especial quando interpretados em representações de mulheres que na sociedade em causa deveriam constituir autênticos *exempla* de comportamento. Contudo, como assinalaram recentemente investigadores como E. D’Ambra e E. Bartman, elaborar um penteado com uma grinalda de caracóis, em várias filas, sobrepostas na testa, e prender um carrapito com trança na parte posterior da cabeça exigia tempo, disponibilidade e mão de obra relativamente especializada; mas eventualmente pouco ou nenhum recurso extraordinário ou desperdício que se pudesse definir como luxo<sup>20</sup>. Com efeito, se analisarmos bem a questão, o mais provável é que as coroas de caracóis usadas por estas senhoras tivessem como objetivo substituir, através da ilusão (no caso do retrato, talvez até de um *tromp d’oeil* favorecido pelo efeito *chiaroscuro*), a aplicação de jóias,

<sup>18</sup> Sobre a importância do penteado na escultura romana ver Meyers (2012, p. 454-459).

<sup>19</sup> Suet. *Vesp.* 23.

<sup>20</sup> D’Ambra (2013); Bartman (2001, p. 1-2, 8). Relativamente ao arranjo do cabelo, recorda esta autora que “lengthy grooming sessions... were tolerated and even encouraged for women”.



como diademas e coroas de metais e pedras preciosas, que, essas sim, seriam sintoma de gasto e de efetivo luxo<sup>21</sup>. Por outro lado, além de a modéstia não sair comprometida com este tipo de ornamentação, tempo e disponibilidade não faltariam a estes membros das elites romanas, além de que a posse de mão de obra escrava possibilitava o desenvolvimento de competências deste tipo entre os indivíduos que a compunham. Assim, seria relativamente fácil a um membro desses grupos possuir *tonsorinae* e *ornatrices* pessoais com capacidade suficiente para a realização deste tipo de trabalho. Como nota E. Bartman, a imperatriz Lúcia, por exemplo, teria possuído pelo menos cinco escravas cabeleireiras (BARTMAN, 2001, p. 8, n. 45; cf. JIMÉNEZ MELERO, 2011, p. 68-69, 86-87). E os poetas antigos dão conta das relações nem sempre amistosas entre as *dominae* e essas suas servas. Ovídio escreve:

*At non pectendos coram praebere capillos,  
ut iaceant fusi per tua terga, ueto.  
Illo praecipue ne sis morose caueto  
tempore, nec lapsas saepe resolue comas.  
Tuta sit ornatrix; odi, quae sauciat ora  
unguibus et rapta brachia figit acu.*

Já vos não impeço de fazer pentear o cabelo em público,  
para que possa alongar-se, estendido, sobre os ombros;  
nesse momento, tem especial cuidado para não seres complicada  
e não desfaças vezes demais o penteado.  
Que a cabeleira se sinta em segurança; odeio a mulher que lhe arranha o rosto  
com as unhas e lhe agarra os braços e os espeta com uma agulha...<sup>22</sup>

E Marcial:

*Vnus de toto peccauerat orbe comarum  
anulus, incerta non bene fixus acu:  
hoc facinus Lalage speculo, quo uiderat, ulta est,  
et cecidit saeuus icta Plecusa comis.  
Desine iam, Lalage, tristes ornare capillos,*

<sup>21</sup> Ideia desenvolvida por D'Ambra (2013, p. 523-524). No caso das figuras imperiais, poderia ser acrescentado um diadema de fato ao penteado, com o objetivo de as dignificar no seu estatuto imperial.

<sup>22</sup> Ov. *Ars* 3.235-240, trad. C. A. André.

*tangat et insanum nulla puella caput.  
Hoc salamandra notet uel saeua nouacula nudet,  
ut digna speculo fiat imago tua.*

Um só ficara mal, em todo o orbe da cabeleira,  
um só anel não estava bem seguro com um gancho vacilante.  
Lálage puniu este erro com o espelho com que o descobrira  
e Plecusa tombou, ferida pela cruel cabeleira.  
Deixa, Lálage, de arranjar os sinistros cabelos,  
e mais nenhuma escrava te toque na malsã cabeça.  
Uma salamandra a marque ou uma cruel navalha a desnude  
para que a tua imagem se torne digna do espelho.<sup>23</sup>

Bartman recorda ainda as frequentes representações de cenas da vida cotidiana do feminino romano em baixo-relevo, em que o ato de pentear a matrona é o centro da atenção dos que a representam e contemplam, evidenciando a importância desse momento na vida de uma romana deste período (2001, p. 3 4). Poetas como Ovídio, Marcial, Estácio e Juvenal dão também conta desta realidade (mesmo descontando as caricaturas e os exageros próprios dos satiristas), comprovando que na Antiga Roma o cabelo tinha uma importância capital na definição do feminino em geral e da caracterização da beleza das mulheres em particular.

Note-se, aliás, que a forma de arranjar o cabelo variava, como varia, com o estatuto social, a função público-política e a idade dos indivíduos. Naturalmente, há que destacar a importância da cabeleira na composição e determinação do caráter do indivíduo, no que diz respeito às suas funções sociais. Logo à partida, há que referir que o penteado define a individualidade de uma pessoa, em particular a de uma mulher, ainda que essa identidade passe também pela inserção do indivíduo no grupo a que se pretende associar ou a que é associado por terceiros. Neste sentido, e por paradoxal que pareça, apesar da intencionalidade de individualização, penteados e elementos como o topete revelam-se fatores de identidade de um grupo.

Mas o cabelo era igualmente, ontem como hoje nas sociedades ocidentais, elemento distintivo de gênero, pelo que o penteado de uma mulher funcionava também como marca da sua identidade genérica e, por conseguinte, da sua sexualidade. Como refere Bartman, “independentemente da aparência dos

<sup>23</sup> Mart. 2.66, trad. J. L. Brandão.

homens, as mulheres tinham de parecer diferentes, mesmo que essa diferença fosse conseguida através de uma falsificação intencional da aparência visual” (2001, p. 3, tradução nossa).<sup>24</sup>

O cabelo é aliás usado na literatura antiga como elemento de erotismo e indicador de sensualidade. Da cabeleira de Berenice aos cabelos de Maria de Magdala, vários são os textos que valorizam o elemento capilar feminino. Na linha dos estudos de Foucault, alguns têm salientado inclusive a forma como um penteado pode sublinhar o papel ativo esperado de um homem e o papel passivo atribuído a uma mulher. Curto e simples, o cabelo de um homem greco romano parece adequar-se a esta ideia na perfeição<sup>25</sup>, enquanto o cabelo por norma longo e o arranjo sofisticado e elaborado, talvez artificialmente colorido e aparentemente luxuoso, de um penteado feminino parecem implicar pouco movimento, ação reduzida, ociosidade, frivolidade e quase imobilidade, de modo a garantirem a manutenção de tamanha elaboração, acentuando-se assim a tal ideia de passividade. Os penteados romanos com topete parecem ser, neste quadro, particularmente significativos e funcionar como argumentos de confirmação da tese enunciada.

Por outro lado, não será demais recordar os autores que consideram que este tipo de primor capilar seria mais apanágio de retratos idealizados, especialmente escolhidos para figurações funerárias, do que *realia* ou fatos da vivência quotidiana, visto que a sua complexidade dificultaria o seu uso efetivo (D’AMBRA, 2013, p. 524). Ainda assim, o mais provável é que mesmo essas representações se baseassem na realidade (BARTMAN, 2001, p. 8, 22). Aliás, uma das características de retratos como o do chamado busto Fonseca, em Roma, e o da mulher de Milreu, em Lisboa, é precisamente o suposto realismo que neles se percebe<sup>26</sup>.

O requinte e o refinamento de um penteado, como o que ostenta o topete, são ainda, no quadro da civilização clássica, uma expressão da civilização e da cultura que se opõem à barbárie e à natureza (BARTMAN, 2001, p. 4; WALKER e BIERBRIER, 1997). Uma verdadeira metáfora alternativa do tema do cru e do cozido. Mais: acentuam intencionalmente a diferença, o que é outro indi-

<sup>24</sup> “However men looked, women had to look different, even if that difference was achieved by a deliberate falsification of visual appearances”.

<sup>25</sup> As insinuações que lemos em Suet. *Nero* 51 ao cabelo alourado de Nero sugerem precisamente uma atenção capilar excessiva, com o objetivo de denegrir o imperador.

<sup>26</sup> Ver nota 9.

gador antropológico relevante. De igual modo, o tratamento do cabelo reflete também uma concepção de poder, na medida em que, no caso romano, pode avaliar-se por relação aos povos conquistados – inclusive através do uso de perucas confeccionadas com cabelo de indivíduos das regiões conquistadas (ver BARTMAN, 2001, p. 14). Esta ideia ganha mais peso se considerarmos o “seguidismo” inerente a modas e tendências, que funcionam como *media* politicamente identitários e de expressão de centros de poder em relação às suas periferias.

No imaginário ocidental, a importância do penteado romano em “ninho de vespa” é tal, que a imagem acabou por se colar à própria ideia de Roma. Não raramente, tornou-se *ex libris* de toda uma civilização ou de uma época, ignorando eventuais anacronismos e prescindindo da especificidade do tempo a que de fato pertenceu e se refere (períodos flávio a adriânico<sup>27</sup>). A escolha deste figurino relaciona-se sem dúvida com uma representação contemporânea e popularmente construída de uma Roma Antiga exuberante e exótica, utópica mesmo, em que tudo era sinônimo de excesso<sup>28</sup>. Assim, a título de exemplo, note-se como na produção televisiva *A.D. – Anno Domini*, de Vincenzo Labella (1985), as atrizes Susan Sarandon e Ava Gardner aí exibem os cabelos arranjados dessa forma (FIGURAS 3 e 4). No entanto, aquelas interpretam respectivamente os papéis de Livila (13 a.C.-31 d.C.) – filha de Antônia e irmã do imperador Cláudio – e de Agripina Menor (15-59 d.C., ambas figuras do período júlio cláudio, portanto), que morreram algumas décadas antes do *boom* do penteado com topete.



Figuras 3 e 4 – Representações de Livila (Susan Sarandon) e de Agripina Menor (Ava Gardner), na produção de Vincenzo Labella, *A.D. – Anno Domini* (1985).

<sup>27</sup> Os estudos mais recentes têm datado o famoso “busto Fonseca” dos Museus Capitolinos do período trajânico-adriânico (BARTMAN, 2001, p. 19; FITTSCHEN e ZANKER, 1983, p. 53 54).

<sup>28</sup> Sobre esta questão ver Rodrigues (2013).

Mais próximo da época da mulher de Milreu é o romance atribuído ao Petrônio do período neroniano e conhecido como *Satyricon*. A adaptação cinematográfica de Fellini (1969), todavia, também não se refreou de usar e abusar destes estereótipos capilares, particularmente usados pelas atrizes Capucine (Trifena) e Magali Noël (Fortunata) e pelas mulheres presentes na sequência do banquete de Trimalquião (FIGURAS 5 e 6).



Figuras 5 e 6 – Representação de Trifena (Capucine), de Fortunata (Magali Noël) e de uma conviva do banquete de Trimalquião, na produção de Federico Fellini, *Fellini-Satyricon* (1969).

Mais claramente anacrônicas, contudo, são as representações de mulheres romanas em alguns dos álbuns de *Astérix* (e.g. *Astérix entre os Helvécios*, *O Domínio dos Deuses*, *Os Louros de César*), as quais, por inspiração variada dos autores (e.g. *Satyricon* de Fellini) e em sintomático contraste com as Gaulesas ali também representadas, exibem penteados em “ninho de vespa”, confirmando o êxito e a importância desta iconografia no imaginário popular posterior à Antiguidade Clássica (FIGURAS 7 e 8).



Figuras 7 e 8 – Representações de mulheres romanas em *Astérix chez les Helvètes* (1970) e em *Astérix, Le Domaine de Dieux* (1971), de René Goscinny e Albert Uderzo (ed. francesa, Paris, Hachette, 2005; ed. portuguesa, Lisboa, Edições Asa, 2005).

## Referências

- ALARCÃO, J. *Portugal romano*. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.
- ALARCÃO, J. de. *O domínio romano em Portugal*. 4 ed. Mem Martins: Publicações EuropaAmérica, 1988.
- ALEXANDRIDIS, A. *Die Frauen des römischen Kaiserhauses*. Mainz-am-Rhein: Philipp von Zabern, 2004.
- BARTMAN, E. Hair and the Artifice of Roman Female Adornment. *American Journal of Archaeology*, Boston, 105, p. 1-25, 2001.
- BEARD, M., HENDERSON, J. *Classical Art. From Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BRITTO REBELLO. Cabeça de Mulher encontrada nas Thermas de Ossónoba. *O Ocidente* 4, Lisboa, p. 189-190, 1881.
- CARDIM RIBEIRO, J. Retrato de Mulher. In AA.VV. *Religiões da Lusitânia*. “Loquuntur Saxa”. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 514-515, 2002.
- D’AMBRA, E. Mode and Model in the Flavian Female Portrait. *American Journal of Archaeology* 117/4, Boston, p. 511-525, 2013.
- FEJFER, J. *Roman Portraits in Context*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.
- FITTSCHEN, K. Bildnis einer trajanischer Zeit aus Milreu. *Madridider Mitteilungen*, 34, Madrid, p. 202209, 1993.
- FITTSCHEN, K., ZANKER, P. *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III, Kaiserinnen – und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts*. Mainz-am-Rhein: Phillip von Zabern, 1983.
- FRANCO, M. L. *As ruínas de Milreu e os últimos trabalhos nelas realizados*. Sep. *Boletim da Junta de Província do Algarve* 1, Faro, 1943.
- GONÇALVES, L. J. R. *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Mérida: Museo Nacional del Arte Romano, 2007.
- KLEINER, D. E. E.; MATHESON, S. B. (eds.) *I Claudia II. Women in Roman Art and Society*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- JIMÉNEZ MELERO, M. *El arreglo del cabello femenino en época romana. Evidencias arqueológicas en la Bética occidental*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2011.
- MARLOWE, E. *Shaky Ground. Context, Connoisseurship and the History of Roman Art*. London/New York: Bloomsbury Academic, 2013.

- MATOS, J. L. *Subsídios para um catálogo de escultura luso-romana I-II*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1966.
- MATOS, J. L. de (coord.) *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia*. Coleção de Escultura Romana. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995.
- MEYERS, R. Female Portraiture and Female Patronage in the High Imperial Period in JAMES, S. L; DILLON, S. (eds.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Oxford: Blackwell Publishing, p. 453-466, 2012.
- POLASCHEK, K. Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier, *Trierer Zeitschrift* 35, p. 141-191, 1972.
- ROBERT, J.-N. *Les Romains et la mode*. Paris: Belles Lettres, 2011.
- RODRIGUES, N. Roma Antiga no Cinema: Utopia, Distopia e Pornotopia. In: ACCIAUIOLLI, M.; DUARTE RODRIGUES, A.; CASTRO, M. J.; ANDRÉ, P.; SIMÕES RODRIGUES, P. *Arte & Utopia*. Lisboa: FCSHUNL, DINÂMIA'CET – IUL, CHAIA/EU, p. 55-69, 2013.
- SOUZA, V. de, Heraus. *Corpus Signorum Imperii Romani. Portugal. Corpus der Skulpturen der römischen Welt*. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra, 1990.
- TEICHNER, F. *Entre tierra y mar. Zwischen Land und Meer*. Mérida: Museo Nacional del Arte Romano, 2008.
- TRILLMICH, W. Porträt einer römischen Dame in W. Trillmich, T. Hauschild, M. Blech u.a. Hrsg., *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz-am-Rhein, Philipp von Zabern, p. 370-371, 1993.
- VALE, T. L. M. As encomendas de arte italiana de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690/1752) in FERREIRA-ALVES, N. M. (coord). *A Encomenda. O Artista. A Obra*, Porto, CEPESE, p. 585601, 2010.
- VIRGILI, P. *Acconciature e maquillage: Vita e Costumi dei Romani*. Roma: Edizioni Quasar, 1989.
- VIRGILI, P. et al. *Bellezza e seduzione nella Roma imperiale*. Roma: De Luca, 1990.
- WALKER, S.; BIERBRIER, M. *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*. London: British Museum Press, 1997.
- WOOD, S. *Imperial Women: A Study in Public Images, 40 B.C.-A.D. 68*. Leiden: Brill, 2000.

ZANKER, P. Herrscherbild und Zeitgesicht. In *Römisches Porträt*. Berlin: Wiss. Zeitschrift der Humboldt Univ. Berlin, 2/3, p. 307-12, 1982.

Artigo recebido em 21/02/2019 e aprovado para publicação em 25/02/2019

ISSN 1677-7883

DOI: <http://dx.doi.org/10.31607/coletanea-v18i35-2019-9>

**Como citar:**

RODRIGUES, Nuno Simões. A mulher de Milreu: Anatomia e recepção de um penteado. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 217-232, jan./jun. 2019. Disponível em: [www.revistacoletanea.com.br](http://www.revistacoletanea.com.br)