

# A iconografia do altar funerário de Laberia Daphne (90-120 d.C.): um estudo comparativo

*The iconography of the funerary altar of Laberia Daphne (90-120 AD): a comparative study*

Jaqueline Souza Veloso\*

**Resumo:** Nos propomos, neste artigo, a analisar as singularidades visuais do altar funerário de Laberia Daphne, originário de Roma entre os anos 90-120 d.C., e compará-la a outros monumentos similares. Acreditamos que a análise da iconografia do altar, no qual a figura feminina é retratada sem os cabelos, pode suscitar relevantes discussões, não apenas acerca da importância do cabelo feminino dentro da identidade das mulheres romanas, mas também dentro da configuração e entendimento da cena retratada. Levantamos, também, a interpretação de que a substituição do cabelo por algo que se assemelha a uma coroa de folhas, pode indicar uma representação que visa atribuir à homenageada uma honra que raramente era concedida a mulheres: a coroação.

**Abstract:** In this article, we propose to analyze the visual singularities of the Laberia Daphne altar, originating from Rome between the years 90-120 AD, and compare it to other similar monuments. We believe that the analysis of the iconography of the altar, in which the female figure is depicted without hair, may raise relevant discussions, not only about the importance of female hair within the identity of Roman women, but also within the configuration and understanding of the portrayed scene. Additionally, we raise the interpretation that the substitution of hair with something resembling a crown made of leaves may indicate a representation aiming to attribute to the honoree an honor that was rarely granted to women: coronation.

**Palavras-chave:**  
Império Romano.  
Altar funerário.  
Feminilidade.  
Mito.

**Keywords:**  
Roman Empire.  
Funerary altar.  
Femininity.  
Myth.

---

Recebido em: 19/02/2024  
Aprovado em: 30/03/2024

---

\* Doutoranda em História na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

## O altar funerário

O monumento em homenagem à Laberia Daphne (Figura 1), de acordo com seu epitáfio, foi comissionado por seus pais Marcus Laberius Daphnus e Flavia Horaea, entre os anos 90 e 120 d.C. É Diane Kleiner (1987, p. 203-204) quem estabelece essa datação, tendo em vista que o nome da mãe, Flávia, sugere que ela deveria ter servido à dinastia flaviana. Ademais, os altares funerários formam um tipo de objeto mortuário romano muito específico em sua temporalidade. Eles floresceram no início do século I, durante o reinado de Tibério e continuaram a ser produzidos até o século IV, entretanto a maior parte foi comissionada durante o reinado flaviano e trajânico. Uma parte considerável deles foi produzida por escravizados e libertos para homenagear, frequentemente, seus descendentes nascidos livres, ainda que muitos deles também honrem outros membros da família e pessoas próximas. Os altares funerários costumavam medir um metro de altura, embora alguns excedessem dois metros. De uma forma geral, não possuíam outro uso, a não ser homenagear a pessoa falecida. Entretanto, alguns poderiam ser utilizados para outras funções, como demonstram exemplos nos quais havia uma saliência para a realização de oferendas, como o de Ulpia Oenante, Acilia Rufina, Q. Gavius Musicus, Cn. Cornelius Musaeus (Kleiner, 1987, p. 17-32).

**Figura 1** - Altar funerário de Laberia Daphne, 90-120 d.C.<sup>1</sup>



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

<sup>1</sup> Originalmente encontrado em Roma, na terceira milha da Vila Labicana, próximo ao Mausoléu de Helena. Localizado atualmente em Urbino, no Palazzo Ducale.

Comparando os altares a outros formatos de monumentos mortuários, como mausoléus, columbários e sarcófagos, percebe-se um cuidado maior na apresentação do retrato da pessoa falecida. Isso porque seu formato viabilizou uma representação verticalizada, do mesmo modo que o corpo humano. Ainda que nem todos contivessem retratos da face ou do corpo inteiro, o formato vertical pode conter, simbolicamente, uma aparência similar que funcione como um vestígio de corpo humano. Outra característica notável é que, por não possuírem uma extensão horizontal acentuada, como os sarcófagos, eles não favoreciam a elaboração de cenas decorativas que se conformassem cronologicamente, como os sarcófagos biográficos, por exemplo, ou aqueles que narram situações mitológicas. Dessa forma, há uma grande quantidade de altares funerários com retratos que representam uma só pessoa ou um grupo familiar, alguns deles com figuras de corpo inteiro, como é o caso de Laberia Daphne.

### **A representação da idade no retrato feminino**

No monumento de Daphne há um epitáfio que contém a sua idade na época de seu falecimento, mas essa parte não está preservada. Ainda assim, a representação do rosto de Laberia, de acordo com Mander (2013, p. 20-21), indica que se tratava de uma menina. Entretanto, de acordo com o autor, todo o restante de seu corpo sugere que ela foi intencionalmente retratada como uma adulta. O autor ainda destaca as evidências que sugerem manipulação da idade e aparência nos retratos funerários. Essa manipulação, aparentemente, era voltada para aproximar crianças e mulheres mais velhas de uma idade juvenil. Huskinson (1996, p. 92-94), por sua vez, enumera diversos exemplos nos quais crianças foram representadas mais velhas, mas em nenhum dos casos elas aparecem próximas da velhice. Essa manipulação da idade parece ter seguido uma preferência pelo aspecto do que convencionamos contemporaneamente como o início da vida adulta. É esse fato que, possivelmente, levou Diane Kleiner (1987, p. 196) a supor que o retrato de uma mulher morta aos dezenove anos, de acordo com seu epitáfio, e representada com rugas e um rosto envelhecido (Figura 2), tenha sido uma escolha não intencional. O que a autora supõe é que se trate de uma obra de estoque e que não representasse, em qualquer nível, as feições particulares de Lulia Synegoris.

Embora haja exceções, como é o caso da própria Synegoris, observa-se uma correspondência entre o penteado e a idade da mulher representada. As que figuram como mais velhas, como no altar supracitado, são as que ostentam penteados mais complexos, enquanto as representadas como moças no fim da infância possuem penteados mais simples, em geral soltos e longos (Bartman, 2001, p. 5).

**Figura 2** - Altar funerário de Lulia Synegoris, 110-115 d.C.<sup>2</sup>



Fonte: Kleiner (1987, p. 196).

O rosto de Laberia Daphne, entretanto, não compõe um exemplo que permita esse tipo de análise que leve em consideração sua idade a partir de seu penteado justamente pela ausência de representação de cabelo reconhecível. Há um argumento que corrobora para que ela seja uma pessoa pré-adolescente: o fato de que não há nenhuma menção a um cônjuge em seu epítáfio e, na escrita remanescente, apenas seus pais a homenageiam (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI, 20990). A inscrição em questão foi preservada da seguinte maneira:

D LABERIA  
DAPHNES · V · A ·  
M · LABERIS · DAPH  
L · HORAEA · PARENTE  
FIL · DVLCISSI

O emprego da palavra *dulcíssima* reforçaria o argumento de que se tratava de uma criança, pois era empregada frequentemente pelos pais para homenagear seus filhos pequenos. Todavia, essa não pode ser tomada como uma evidência definitiva, pois, como sublinha Carrol (2018, p. 213), o termo também era utilizado eventualmente, em Roma, em homenagens fúnebres para se referir tanto a adultos como a crianças.

O rosto, que poderia servir para caracterizar a homenageada, ainda que não possua traços fisionômicos significativamente particulares, por outro lado, é largo e ostenta

<sup>2</sup> Originalmente encontrado em Roma, Vigna Moroni. Localizado atualmente em Roma, Museo Capitolino, Galleria, inv. 1941.

gordura facial, duas características que o caracterizariam como um retrato e o colocariam dentro do entendimento proposto por Mander (2013). Essas características, entretanto, são observáveis em retratos não finalizados. Ainda que se considere o retrato como finalizado, apenas pela fisionomia não é possível delimitar a idade de Laberia Daphne com precisão. A apresentação no altar é de uma figura feminina curvilínea com seios pequenos, o que pode sugerir que a representação se refira a uma não-criança.

A morte é aproximada da descoberta da sexualidade em diversos mitos que também tratam da abdução de mulheres, como o de Perséfone, filha de Deméter, que é raptada por Hades, e o da princesa Europa, raptada por Zeus quando colhia flores. A imprevisibilidade e rapidez da morte, e também a iminência de um despertar sexual, assim como no mito de Daphne, são assuntos intrínsecos nessas narrativas. Se a menção a essa particularidade fez parte da concepção do altar, então Laberia Daphne pode ter sido uma menina pré-púbere.

Quanto ao corpo, ele frequentemente não era concebido de acordo com a idade da pessoa falecida. No entanto, a construção do altar sugere a possibilidade de que o idealizador não estivesse interessado em manter uma correspondência com a realidade, mas ao invés disso, em usá-la como um suporte para o mito (Mander, 2013, p. 20; Hallet, 2005).

Apesar da incongruência entre o corpo e o rosto, alguns fatores corroboram para que se possa compreender a figura esculpida no altar de Laberia Daphne como um retrato dela própria. O primeiro deles é o fato de que a ocorrência de retratos em monumentos funerários era bastante habitual, uma vez que, à exceção desses locais, os que não compunham a aristocracia, em geral, não poderiam dispor das representações de si mesmos em locais públicos.<sup>3</sup> O segundo fator é relativo à correspondência do cognome da falecida com o mito representado. Em monumentos funerários são comuns as analogias entre as mulheres falecidas e divindades que eram escolhidas frequentemente como uma ilustração do cognome dessas mulheres (Kleiner, 1987, p. 551). A narrativa que o retrato de Laberia Daphne incorpora a de Apolo e Daphne pode ter sido escolhida como uma maneira de reforçar duplamente, na memória dos observadores, o nome de Laberia Daphne. Esse tipo de “jogo visual”, em que o nome parece repetir-se na imagem, é comum em monumentos funerários romanos com retratos. Como exemplo, há o altar funerário de Ti. Statilius Aper e sua esposa Orcivia Anthis, na qual há a representação de um javali morto como uma referência ao seu cognome (Mander, 2013, p. 21).

---

<sup>3</sup> Havia restrições legais em Roma acerca da auto-representação pelos escravizados e ex-escravizados durante sua vida. Eles só poderiam erigir retratos mortuários (Kleiner, 2000, p. 53).

A existência desse “jogo visual”, por outro lado, não pode ser tomada como uma prova definitiva de que a figura retratada, em algum nível, foi construída com a intenção de representar Laberia Daphne. Pode ter sido o caso, por exemplo, de que os pais dela tivessem comprado um objeto de estoque com a representação de Daphne, o que talvez tenha resultado no desencontro rosto/corpo. No entendimento de Mander (2013, p. 21), é necessário ter cautela ao assumir que uma família com patrimônios possivelmente limitados tenha utilizado esse recurso de forma estratégica. Comparativamente, o autor contrapõe as restrições de ordem prática e financeira que a família imperial não teria caso fosse executar uma obra pública.

A cautela de Mander (2013) é legítima, mas não a sua justificativa, porque ela intrinsecamente sugere que as limitações de pessoas menos afortunadas poderiam impedi-las de desenvolver obras complexas de maneira consciente, ou “de forma estratégica”. É contra a ideia de que o poder econômico é capaz de mediar as capacidades intelectuais, abstrativas e analógicas de um ser humano que nossa pesquisa se coloca contra. Por outro lado, a execução de tais ideias pode ser comprometida por recursos financeiros ou motivos de ordem prática, como o autor sugere. Essas razões podem ter permitido que determinadas construções obtivessem complexidade justamente pela aparente desarmonia de elementos presentes nelas.

O altar de Aelia Procula (Figura 3) cabe como um exemplo nessa discussão. Sua execução é primorosa, o que sugere que o artesão envolvido e os pais que o comissionaram possuíam habilidades e recursos. Tal empenho serve, por sua vez, como um indicativo possível de que houve consciência no que desejavam produzir. Talvez, por esse motivo, mesmo analisando também esse altar, Mander (2013, p. 58 ss) não o tenha inserido dentro das possibilidades de falta de consciência. É importante salientar, entretanto, que o esforço da família de Laberia Daphne pode ter sido equivalente ao da de Aelia Procula, levando em consideração os seus patrimônios e renda familiar de forma proporcional, mesmo que tenha despendido menos recursos.

Em Aelia Procula (Figura 3), é perceptível o mesmo esquema compositivo que associa um rosto incompatível com o corpo. Nesse caso, bem executada e conservada, a feição infantil é ligada a um corpo mais maduro, curvilíneo, com seios definidos. Novamente, a idade da falecida não se conhece e também, como Laberia Daphne, ocorre uma relação entre retrato pessoal e atributos de uma divindade feminina. Pelo formato do rosto, particularizante e infantil, Kleiner (1987, p. 241) afirma que se trata de uma menina de não mais que cinco anos de idade. Seus cabelos, ondulados e presos para trás, não tomam parte da ação do corpo e não esvoaçam junto com seu vestido.

**Figura 3** - Altar funerário de Aelia Procula, 140 d.C.<sup>4</sup>

Fonte: Musée du Louvre.<sup>5</sup>

## Deificação

Outro ponto de contato importante entre o altar de Laberia Daphne (Figura 1) e o de Aelia Procula (Figura 3) reside na associação divinizante operada em seus monumentos. Esse tipo de relação, entre um retrato funerário e uma divindade não era incomum em Roma e figura entre os três modelos básicos de representação funerária de crianças que Mander (2013) discrimina. Basicamente, segundo o pesquisador, eles tinham a função de elevar a pessoa falecida, outra característica observável na arte funerária dos adultos. Entretanto, alguns deuses pareciam figurar entre as preferências dos romanos ao criarem essas associações. No estudo do autor, em que ele cita essa frequência em números, percebe-se que há uma distinção marcada sobretudo por gênero. Vênus (com cinco exemplos) e Diana (com quatro) eram os mais comuns em meninas. Em outros monumentos, os deuses poderiam figurar em cenas subsidiárias, mas não foram contados aqui porque a associação acontece de uma maneira mais indireta. Esses modelos voltados especificamente para

<sup>4</sup> Material: Mármore. Dimensões: 0.99m x 0.72m x 0.40 m. Encontrado em Roma, na Via Appia, próximo a S. Sebastiano. Atualmente localizado no Musée du Louvre. Inventário: MA1633.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010275695#>. Acesso em: 02 fev. 2024.

crianças eram mais comuns em Roma do que no resto do Império, o que pode sugerir um entendimento de infância mais particular na cidade. A elevação era feita “equiparando a criança a um deus [...] apresentando-a como muito mais velha [...]; ou fisicamente, criando um retrato que ‘flutuava’ acima ou ao lado dos adultos” (Mander, 2013, p. 50).

Henning Wrede (1981) classificou esse tipo de associação visual como *consecratio in formam deorum*. Os motivos para a escolha de um deus, em particular, nem sempre são claros (Mander, 2013, p. 56). Eventualmente, como em Laberia Daphne, o nome pode indicar o motivo da escolha. Mas, de todo o modo, o que ocorre é, sem dúvida, uma aproximação física que se estende visualmente entre a pessoa retratada e a divindade que pode variar em categorias. Especula-se que essa aproximação física poderia ter como fundamento o interesse de demarcar outras associações como beleza, juventude, sensualidade, castidade, etc.

É provável, por outro lado, que essa aproximação dos homens com os deuses pudesse ser mais complexa e nem sempre fosse utilizada para fazer menção apenas ao engrandecimento de qualidades materiais, que uma pessoa comum poderia ter. Em alguns casos, é possível que ela exaltasse também qualidades exclusivas dos deuses, que quando colocadas junto a pessoas comuns talvez pudesse alçá-las a um patamar divino e, portanto, superior em relação aos outros homens (Borg, 2019, p. 197).

A deificação entre as pessoas privadas, no que tange às homenagens pós-morte, é um exemplo de cultura compartilhada entre os círculos altos de poder do Império e seus súditos. Segundo Price (1987, p. 56-105), o ritual da *consecratio*, uma espécie de deificação regulamentada pelo governo, era realizado a partir de um decreto do Senado romano e subentendia a criação de um templo e a designação de sacerdotes e colégios sacerdotais específicos para o culto daquela pessoa. A pessoa também recebia o título de *divus/diva*.

É de se supor que, nem sempre possuindo recursos ou uma linhagem familiar mais ou menos constante, as pessoas privadas, ao deificar seus mortos, já contassem com a menor duração de sua homenagem. Esse aspecto demonstra que a deificação por parte deles talvez tivesse particularidades geradas por questões culturais e práticas, mas não indica que fossem menos conscientes. Ao invés disso, demonstra que a família imperial e seus súditos utilizavam dispositivos mais ou menos parecidos para exprimir seu luto. Por esse motivo, em certo nível, eles deveriam ser mutuamente conscientes ainda que seus objetivos talvez não fossem os mesmos.

Tratando-se Laberia Daphne como uma criança ou não, ela pode ser entendida como um exemplo de associação divinizante, que ocorria em retratos funerários femininos de todas as idades. Esteticamente, nas palavras de Mander (2013, p. 50), esses retratos figuram crianças assumindo as identidades de deuses ou heróis. E, como em muito a



identidade estava ligada à representação do rosto e do cabelo, é como se a deificação de certa forma aumentasse a dimensão desse fato. Num contexto visual, no qual geralmente se reconhecia o retratado observando-se a figuração de seu rosto e cabelo, esse também se torna um dado axial da figura.

No caso de Laberia Daphne, sua identidade encontra-se em um local mais movediço e integrado ao da divindade a qual está associada. Não é como se ela estivesse representando a ninfa Daphne, ou disposta como equivalente. Vivenciando em si mesma a transformação da ninfa, Laberia Daphne é colocada visualmente em um lugar de extrema transformação que passa pelo entendimento de humanidade e finitude, integração à natureza e divinização.

### Outras figurações de Daphne na Itália

O caso de Laberia Daphne figura um mito que não era usualmente representado em monumentos funerários romanos. Isso não quer dizer, no entanto, que a construção imagética desse altar tenha sido livre de referências visuais de outros monumentos. Existem várias narrativas antigas nos quais Daphne aparece, normalmente relacionada a Apolo. A sua história é fragmentada por várias ascendências diferentes. As versões que mais se aproximam da representação de Laberia Daphne incluem sua transformação em loureiro. O seu celibato, leveza, a relação com as águas e o clamor para conseguir um escape das investidas de Apolo aparecem nas *Fábulas* de Pseudo-Higino (século II d.C.), no poema *Dionysiaca*, de Nono (V d.C.) e em *Metamorfoses*, de Ovídio (I d.C.).

Foi Ovídio, entretanto, quem compilou de forma mais objetiva e clara a ascendência, a relação de Apolo com Daphne e a sua transformação. Pela proximidade temporal com o altar de Laberia Daphne – *Metamorfoses* foi composto no início do século I d.C. e o altar foi realizado durante o fim do século I, início do II d.C. – é possível que essa versão tenha servido de inspiração para a composição do retrato. O olhar contemporâneo sobre a narrativa pode sugerir que esse tema era adequado para contextos funerários, pois poderia ser usado para abordar o tópico da morte com esperança. Nele, o fim da condição humana não significa um fim absoluto, mas é um passo necessário para uma transformação.

Esse tipo de pensamento acerca da morte, associando-a à transformação e à natureza, também pode ser encontrado em Homero (*Odyssea*, VI, 119-211). O filho de Hipóloco, ao redarguir Diomedes acerca da sua linhagem, diz que ela não importa, uma vez que as gerações dos homens são como as folhas das árvores. Elas se espalham em um ano, novas árvores nascem e dão brotos de novas folhas na primavera. A ideia de sucessão natural alinhada aos ciclos da natureza e que a efemeridade e decomposição

da matéria são necessárias para o surgimento de uma nova vida permeiam esse discurso. No monumento de Laberia Daphne, a finitude é tão ligada ao início de um novo ciclo que a morte não é representada como ruína, mas sim como uma etapa curta que leva à transformação em árvore.

Em Ovídio (*Met.*, I, 450-570), após ser flechado por Eros, Apolo persegue apaixonadamente Daphne que encontra socorro junto ao seu pai, o rio Peneus, e é transformada por ele em um loureiro. No contexto funerário, a representação poderia sugerir uma correspondência entre a corrida e a agitação da fuga de Daphne à vida e, do outro lado, o estado imóvel e silente da árvore à inanimação do corpo morto. No altar funerário de Laberia Daphne, é Daphne quem aparece sozinha protagonizando completamente a cena. A sua metamorfose é o assunto principal do relevo, de maneira que outras possíveis distrações são silenciadas: não há nenhum outro elemento decorativo que componha a representação ao lado da face onde está Daphne. O escultor não parece ser extremamente habilidoso, pois falta a noção de movimento e, na figura, o corpo não se transforma de maneira dinâmica pela visualidade em loureiro. Esse momento é representado pelos galhos saindo grosseiramente de seu corpo, como se enxertados artificialmente. A posição do corpo – completamente frontal – se, por um lado, amplifica o protagonismo da mulher representada, por outro, também demonstra que possivelmente o escultor procurou um esquema mais simplificado para representar a figura sem correr o risco de que alguma parte ficasse incompreensível.

De um ponto de vista puramente visual, sem levar em consideração os aspectos iconográficos e a relação mítica do retrato, na construção da figura de Laberia Daphne se observa uma importância acentuada na legibilidade da cena. Essa característica pode ser o resultado da consciência da falta de habilidade do escultor, ou também ser o reflexo do entendimento de que esse repertório visual, no que tange o contexto funerário, talvez não fosse habitual para os visualizadores.

Alguns mitos, como o de Apolo e Daphne, figuravam com menos assiduidade usual em ambientes funerários, o que deixa indícios de sua compreensão na época. No caso da narrativa de Daphne, os romanos dos primeiros séculos da era cristã parecem ter optado por ressaltar, no enredo, os aspectos da paixão, e essa escolha explica a presença constante de Apolo ao lado da ninfa. De acordo com Kleiner (1987, p. 203- 204), as representações de Pompeia e das outras cidades próximas ao Vesúvio não enfatizam a transformação física de Daphne, mas sim a relação com Apolo. Visualmente, em algumas pinturas (Figura 4, 5 e 6), Apolo parece tentar abraçar Daphne,<sup>6</sup> em outras eles conversam

---

<sup>6</sup> A representação talvez faça referência a versão ovidiana do mito em que Apolo corre atrás de Daphne tentando

sentados e em algumas ela é identificada por um ramo de louro saindo do seu cabelo,<sup>7</sup> ou pela presença de um loureiro no fundo da cena. A identificação do ramo no cabelo é curiosa e interessante, pois, de certa forma, ela se liga ao destino final de Daphne, que é permanecer nos cabelos de Apolo. E estar sobre os cabelos é ocupar um lugar de especial visibilidade, na parte mais alta do corpo, sobre a fronte, ligada diretamente à compreensão de identidade da pessoa representada. O Apolo coroadado, portanto, não é o mesmo Apolo de antes, é o resultado da experiência que o marcará para sempre com Daphne. De modo similar, a Daphne com um ramo no cabelo é identificada imediatamente como o interesse do amor de Apolo e pela experiência que teve com ele, muito mais do que quando o loureiro aparece atrás na cena, talvez indicando o futuro daquela relação.

Essas escolhas visuais, como a forma de situar os elementos mitológicos, estão intrinsecamente relacionadas ao entendimento e aos interesses vitais das pessoas que os comissionam. Dessa forma, é perceptível que nos afrescos das casas de Pompeia (Figura 4, 5 e 6), frequentemente o tema da metamorfose da ninfa tenha ficado em segundo plano. Tanto Daphne quanto Apolo são jovens e o lugar em que essas representações foram instaladas, frequentemente dentro das casas, também dá o tom de desfrute e relaxamento.

**Figura 4** - Apolo e Daphne da *Casa dei Capiteli Colorati*. Pompeia, I d.C.



Fonte: Papapetros (2012, p. 300).

---

segurá-la: *"ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo vidit, et hie praedam pedibus petit, ille salutem; alter inhaesuro similis iam iamque tenere [...]"* (Ovid., *Met.*, I, 533-535).

<sup>7</sup> Provavelmente, tratava-se de uma referência à versão de Ovídio (*Met.*, I, 477-480) que narra que os cabelos da ninfa eram mal presos por um filete e também seu ímpeto de fugir de seus pretendentes correndo pelas matas: *"[...] vitta coercebat positos sine lege capillos. Multi illam petiere, ilia aversata petentes inpatiens expersque viri nemora avia lustrat nee, quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia curat [...]"*.

**Figura 5** - Apolo e Daphne da *Casa del Camillo*. Pompeia, 70 a.C.



Fonte: The Warburg Institute Photographic Collection.<sup>8</sup>

**Figura 6** - Apolo e Daphne da *Casa dei Dioscurii*. Pompeia, 62-79 d.C.



Fonte: The Warburg Institute Photographic Collection.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bgzy>. Acesso em: 07 fev. 2024.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bhap>. Acesso em: 07 fev. 2024.

As representações de Pompeia não estão focadas nos aspectos da metamorfose e destoam daquelas interessadas na mudança física de Daphne, nas quais o seu corpo já tem uma parte significativa transformada em árvore. A representação mais aproximada da encontrada no Altar Funerário de Laberia Daphne, a de um mosaico preto e branco descoberto em Castruccio (Figura 7). Há muito em comum entre as duas representações, mas certamente elas diferem na importância que dão à construção do corpo feminino. Enquanto em Castruccio o corpo de Daphne é masculinizado, com o tronco avantajado e divisões musculares parecidas com o de um corpo de homem, no altar funerário de Laberia Daphne o artista se preocupou em delinear seios pequenos e uma cintura retraída.

**Figura 7** - Daphne de Castruccio, I d.C.



Fonte: Papapetros (2012, p. 300).

É Paribeni quem documenta, em 1924, a existência de um mosaico de Apolo e Daphne em Castruccio, próximo a Marino. Ele foi encontrado como um vestígio de piso de mosaico dentro das salas a norte do pórtico, que, segundo Paribeni (1924, p. 426), foi removida para o Museo Nazionale Romano. O mosaico foi realizado em preto e branco e, diferentemente dos casos de Pompeia, há um interesse visual concentrado na metamorfose da ninfa Daphne. Os cabelos de Apolo estão bem presos, ele veste um

*clamys* curto que esvoaça por seus ombros que, junto à representação lateral do seu corpo e ao seu braço esquerdo estendido, demonstram o movimento em direção à ninfa. Em sua mão esquerda ele carrega arco e flecha, instrumento responsável pela contenda com cupido que deu origem a esse mito.

Daphne, de forma contrastante, é representada imóvel e absolutamente frontalizada, completamente nua. A sua conformação estática é intencional, pois ela não é representada tentando fugir de Apolo, como nas representações de Pompeia. Na verdade, a sua imobilidade é a sua fuga, caso se entenda que pela metamorfose é que Daphne conseguiu fugir das investidas de Apolo. Paribeni (1924, p. 426) interpreta as mãos para o alto como um sinal de súplica. Mas é possível que tenha sido um desdobramento da iconografia de mulheres fugindo, como é o caso da Daphne da *Casa dei Dioscurii* (Figura 6) e de diversos exemplos do rapto de Proserpina, nos quais essa configuração das mãos para o alto se repete. Nesse caso específico, os braços de Daphne demonstram não só sua fuga, mas uma ascensão vertical propiciada pela sua transformação em árvore. Além disso, ao estender os braços, ela expõe e amplifica a cena a partir de sua perspectiva pessoal: ela se torna o centro da cena, como também se observa no retrato de Laberia Daphne (Figura 1) aqui analisado.

A Daphne de Castruccio (Figura 7) retrata a ninfa completamente nua e seu corpo possui partes lenhosas e ainda humanas, assim como no retrato funerário de Laberia Daphne. Mesmo que se possa tomar esse estado incompleto como símbolo de metamorfose, ambas as representações se mostram estáticas. Mesmo na Daphne de Castruccio, na qual a presença de Apolo indica que se trata de uma cena em curso, não há indício da energia corporal de Daphne. Elas possuem, entretanto, uma estrutura física muito similar. Nas duas representações, Daphne revela-se frontalmente, com as pernas fechadas e imóveis como um tronco de árvore. Os braços estão estendidos rigidamente como madeira, a base dos pés forma o início do tronco, galhos crescem pelo seu corpo, dos dedos enrijecidos despontam folhas (Kleiner, 1987, p. 203- 204).

Paribeni (1924, p. 427) ressalta o aspecto inovador do mosaico de Castruccio (Figura 7), no tocante a outras representações focadas na relação de Apolo e Daphne. Levando em consideração que este mosaico (séc. I d.C.) e o altar funerário de Laberia Daphne (90-120 d.C.) são obras temporalmente próximas, sendo o mosaico talvez um pouco anterior, é possível que ele tenha influenciado, visualmente, a construção do altar de Laberia Daphne. Ambos ainda podem ter tido, como fonte comum, outros objetos representando o mito de Daphne com o foco em sua metamorfose. Esse fato demonstraria a inovação artística romana e talvez uma mudança de foco nos interesses representacionais acerca do mito.

Ainda que Laberia Daphne (Figura 1) e o mosaico de Castruccio (Figura 7) pareçam ser baseados na narrativa de Ovídio (*Met.*, I, 450-570) quanto à transformação do corpo, eles divergem quanto à interpretação do que teria ocorrido com a cabeça, uma vez que a organização dos cabelos não parece um tipo de árvore. De acordo com Ovídio (*Met.*, I, 549-552), assim teria sucedido: "O seu cabelo se transformou em folhas, seus braços, em galhos. Seus pés, antes tão velozes, cresceram rápido em raízes lentas e sua cabeça era agora apenas o topo de uma árvore. Permaneceu apenas sua resplandecente beleza".

Na Daphne de Castruccio (Figura 7), as folhas de louro são apoiadas em uma grossa camada que pode ser o couro cabeludo, o seu cabelo ou uma representação de coroa incomum, justamente pela espessura que seguraria as hastes. Em comparação, no altar funerário de Laberia Daphne (Figura 1), tem-se de forma mais visível um halo fino que envolve sua cabeça e a partir dele saem folhas, o que o configura, com maior margem de certeza, como uma coroa. A certeza de que são folhas é porque elas têm a mesma configuração das folhas que saem dos seus dedos.

No mosaico de Castruccio, as folhas da cabeça estão dispostas no formato de uma coroa e não se parecem com galhos colocados a esmo, o que pode ser constatado pelo seu afastamento proporcional e pelo fato de que nenhuma se sobrepõe à outra. Um aspecto que chama a atenção ao comparar esse mosaico e o retrato funerário de Laberia Daphne é que em ambas, aparentemente, as orelhas não foram representadas, talvez como uma reafirmação do processo de metamorfose em curso em seus cabelos.

A disposição das folhas em Castruccio pode ter sido escolhida por uma questão de simplificação, que não se circunscreveu apenas à cabeça: à exceção dos pés, todas as folhas aparecem nessa figura colocadas sobre os membros naturais de forma similar, sem se sobreporem. Assim, tem-se o indicativo de que as pontas dos dedos foram metamorfoseadas porque viram-se saltar folhas delas. O mesmo ocorre com o corpo e a cabeça. A disposição das folhas em torno da cabeça parece uma coroa, mas pode ser o caso de que o mosaicista tivesse a intenção apenas de demonstrar a metamorfose dos cabelos em curso: apenas uma parte havia se tornado folhas e parte do couro cabeludo, por esse fato, se manteve. Dessa forma, tanto em Laberia Daphne (Figura 1) quanto em Castruccio (Figura 7), diferentemente do ramo de louro sobre a cabeça da Daphne da *Casa dei Capitelli Colorati* (Figura 4), a coroa de louros, que no mito é tradicionalmente associada a Apolo, representa o futuro de Daphne e serve para tornar mais legível a cena.

Na Daphne do altar funerário (Figura 1), de melhor execução, são os dedos que demonstram mais claramente o ensejo de representar uma transformação em curso diante dos olhos do observador, apesar da rigidez de seu corpo. Em toda a sua compleição, os ramos de árvores são nítidos, mas nos dedos eles ainda parecem estar em um estágio

intermediário de metamorfose em folhas. As palmas das mãos ainda são plenamente humanas. Quanto à cabeça, todos os seus cabelos já se transformaram em folhas e o seu rosto, ainda humano, já não possui orelhas. Talvez pela dificuldade em executar uma escultura humana com o rosto convertido em tronco de árvore, ou simplesmente pela contrariedade que poderia ser esculpir um retrato sem rosto, Laberia Daphne permaneceu com o rosto humano, mas sem traços particulares. É possível que, para isso, o escultor tenha decidido não terminar completamente o retrato e, conseqüentemente, Laberia Daphne manteve-se com a expressão genérica parecida com a de exemplos nos quais o retrato não foi devidamente finalizado.<sup>10</sup> Se esse for o caso, seria um exemplo proposital de *non finito* e de subversão do que se observa em grande parte dos retratos romanos.

Em nossa pesquisa, em específico, a falta de cabelo de Laberia Daphne e a sua substituição por folhas que podem representar uma coroa é de especial interesse. O corpo se mantinha, sem dúvida, como feminino, mas um dos principais símbolos de feminilidade, o cabelo, estava perdido. A conversão de cabelo em coroa não era de todo estranha, uma vez que os penteados flavianos já realizavam essa conexão cabelo-diadema ao tomarem formas esculturais complexas, muito similares às coroas. No caso de Laberia Daphne, a coroa não é feita de cabelos, mas de folhas: o que demonstra que o cabelo ou, no caso aqui, seu substituto, poderia ocupar o lugar próprio de uma coroa e talvez ser permitido ocupar o lugar ambíguo entre ser de fato uma coroa ou apenas se parecer com uma.

Na narrativa de Ovídio (*Met.*, I, 498-504), diversas vezes se afirma que os cabelos de Daphne são desgrenhados e desarrumados pela vivacidade de seus movimentos. Apolo, apaixonado, desejava que fossem ordenados. Se essa organização equivaler a ajustá-los a um formato fixo e inerte, então ela pode ser aproximada de um penteado feminino. A metáfora presente no altar de Laberia Daphne assemelha, entretanto, a rigidez desse penteado a uma coroa de louros. Assim, se essa comparação entre cabelo e coroa já era explorada em penteados romanos, em Laberia Daphne a coroa não é uma coroa de cabelo, mas uma coroa feita de árvore, de folhas.

### **A coroa de Daphne e outras coroas romanas**

Nono (*Dyonisiaca*, III), Pseudo-Higino (*Fabulae*, CCIII) e Ovídio (*Met.*, I, 498-504), como já visto, relatam, no mito de Apolo e Daphne, a presença de uma coroa de louros. Essa coroa, nas narrativas, é utilizada apenas por Apolo, mas nas referências visuais

---

<sup>10</sup> Para uma discussão sobre retratos inacabados, conferir a análise de Zahra Newby (2011, p. 205).



eventualmente é Daphne quem a usa. Talvez essa liberdade compositiva que os artesãos romanos se permitiram estivesse relacionada à legibilidade da cena e à tentativa de inequivocamente identificá-la aos olhares contemporâneos.

No mosaico da Torre de Palma (Figura 9), realizado entre o século III a IV d.C., na província romana da Hispânia, há um exemplo em que tanto Daphne quanto Apolo aparecem coroados com louros. Um ponto interessante a ser ressaltado é o fato de que, como o mosaico de Castruccio (Figura 7) e o altar de Laberia Daphne (Figura 1), bem anteriores, ele também está interessado em representar a metamorfose de Daphne: as suas pernas já são um tronco. O movimento da metamorfose, nesse caso, parece mais bem executado do que a sugestão que ocorre no mosaico de Tebessa (Figura 8): aqui tem-se a noção de que as pernas estão imobilizadas e foram efetivamente transformadas em tronco.

**Figura 8** - Daphne da Vila Torre de Palma, III –IV d.C. Monforte, Portugal



Fonte: *Wikipedia Commons*, 2014.<sup>11</sup>

O seu corpo é bastante similar ao do altar de Laberia Daphne, e também a forma como seus braços estão estendidos é similar ao do retrato funerário e aos da Daphne

<sup>11</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page). Acesso em: 07 fev. 2024

de Castruccio. O movimento dos braços parece mais de súplica do que para pegar impulso para uma corrida. Ao observar-se os movimentos dos braços das Daphnes de Pompeia, embora diferentes, eles também expressam, por meio de um gesto de *pathos*, que, ao se curvarem no sentido oposto a Apolo, talvez demonstrem a recusa em ceder às investidas do deus.

O corpo, os braços e o fato da Daphne da Torre de Palma usar uma coroa de louros, como apenas Laberia Daphne e a Daphne de Castruccio usam, trazem a possibilidade que as três representações tenham, além de se influenciado visualmente, se baseado em outro modelo. De acordo com John Murray (1875, p. 359), uma coroa é um ornamento circular constituído de flores, folhas ou metal que foi utilizado na Antiguidade em volta da cabeça ou do pescoço. Ela era usada em ocasiões festivas e funerárias e como um prêmio por talento, ou por notoriedade nas arenas cívicas, militares ou navais. Um aspecto importante a não se perder de vista é que essa honraria era destinada não só a quem cumprisse algum feito elogiável, mas sobretudo a um grupo de pessoas que poderia realizar esse feito. E esse grupo era composto, em sua maioria, por homens que poderiam ser honrados em um número muito superior de categorias de coroas do que as mulheres.

Em Roma, a quantidade de tipos de coroas e a especificidade de seus usos demonstra que era um objeto relevante dentro daquela cultura. Plínio, o Velho (*Naturalis Historia*, II, 37; XVI, 3; XXII, 7) enumera várias que, de uma forma geral, parecem não ter se afastado do conceito de distinção por mérito e honra póstuma. A título de exemplo: a *corona obsidionalis*, uma honra militar, não poderia ser dada a mulheres, homens civis ou quaisquer militares, mas a um general, após este ter desfeito um cerco que mantinha o exército aprisionado (Plin. *HN.*, XXII, 7), daí chamada de *corona graminea* (Plin., *HN.*, XXII, 4), e *graminea obsidionalis* (Plin., *HN.*, II, 37). A *corona civica*, segunda em honra e importância (Plin., *HN.*, XVI, 3), era conferida a um soldado que salvasse a vida de outro soldado romano em batalha (Sêneca, *De clementia*, I, 26) e, como Plínio explica, matou seu oponente e guardou o lugar onde a ação ocorreu (Plin., *HN.*, XVI, 5). A *corona rostrata*, que Murray (1875, p. 360) sugere ser a mesma que a *navalis*, era dada ao primeiro marinheiro a desembarcar em um navio inimigo (Plin., *HN.*, XVI, 3). Da mesma forma, a *corona oleagina*, *triumphalis* e *ovalis* eram restritas ao círculo militar.

As exceções ficam por conta de competições atléticas, nas quais apenas os atletas em disputa, que poderiam ser homens e mulheres, eram aptos para serem coroados com louros. Da mesma maneira, a *corona nuptialis*, que homenageia noivas por ocasião de seu casamento, somente poderia ser usada por mulheres. A *corona sepulcralis* ou fúnebre, de invenção grega, também era comum em monumentos femininos, mas restrita à esfera

mortuária. Diversas outras coroas, cuja literatura não documenta o uso de forma tão específica, talvez pudessem ser usadas por mulheres, mas é possível que fossem menos honrosas e distintivas do que aquelas que necessitavam de investigação mais criteriosa para serem concedidas. Murray (1875, p. 360) as chama, por exemplo, de “segunda classe de coroas” e fazem parte dela a *corona etrusca* (Plin., *HN.*, XXI, 4; XXXIII, 4), a *corona pactilis* (Plin., *HN.*, XXI, 4; XXXIII, 4), a *corona subtilis* (Plin., *HN.*, XXI, 8) e também a *corona tonsilis* (Verg., *Aeneid* V, 556; *Georgics*, III, 21).

A *corona muralis* era uma honra designada para o primeiro homem a escalar uma cidade sitiada (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, XXVI, 4). Ela era feita de ouro e decorada com torres (*muri pinnis*), entretanto, a deusa Cibele era uma exceção de figura feminina representada com essa coroa e, dentro dessa exceção, as sacerdotisas do culto de Cibele talvez tenham sido representadas usando a *corona muralis* (Murray, 1875, p. 360). Esse pode ser um indicativo de que havia, em certo nível, o desejo de que mulheres reais fossem representadas com coroas de maior honra, concedidas por meio de regulamentações mais estritas.

Quanto ao uso de coroas em retratos de mulheres, fora os casos funerários, ainda que não fosse uma honra em grande parte concedida a elas, esse ornamento é verificável em consequência da duplicidade permitida pelo penteado flaviano e em retratos de sacerdotisas que carregam, por seu cargo, a ambiguidade humano/divino. Em casos um pouco mais restritos, também figura em retratos femininos com associação divinizante em monumentos funerários, como é o caso não só do altar funerário de Laberia Daphne, mas também do altar funerário de Iulia Victorina e Hateria Superba. Por associação divinizante, essa pesquisa compreende o ato de partilhar visualmente referências de uma divindade com o retrato pessoal de uma pessoa (Borg, 2019, p. 214).

## Considerações finais

O diadema no altar de Daphne reforça, para além do toucado, a ambiguidade visual entre coroa e penteado feminino. Árvores não têm coroa, mas, nesse retrato, servindo-se do fato que a transformação entre mulher e árvore ainda está em curso, também outras mudanças ainda não finalizadas são sugeridas. A coroa, símbolo conhecido de apoteose, é usada para apresentar um estado transitório entre a condição humana, de mulher, com cabelos, e uma condição acima da humana.<sup>12</sup> O limite dos cabelos para copiar coroas

---

<sup>12</sup> Na versão de Ovídio (*Met.*, I, 464-465) do mito, Eros, durante uma discussão com Apolo, sugere que a morte permite ao que é vivo a transposição do seu estado menor e o alcance de uma condição similar à divina, uma vez que seria a morte a desregular a relação entre os deuses e os homens: “quantoque animaha cedunt cuncta deo, tanto minor est tua

dependia de uma boa *ornatrice*, enquanto o limite entre coroa e árvore completa parece nunca ter sido tornado permanente no retrato de Laberia Daphne. A ausência de cabelos e a transformação de seu corpo sugere uma nova condição após a morte pouco vinculada com a identidade física comum que Laberia Daphne tinha nesse mundo.

No monumento, um outro ponto de grande interesse é a liberdade representativa, observável no uso de figuração funerária atípica e que talvez esteja relacionada ao desejo de ocupar novos lugares sociais até então proibitivos para o *status* de pessoas privadas ao qual pertencia muito possivelmente a família de Laberia Daphne. Nesse sentido, a inovação figurativa pode funcionar como uma representação dessa disputa de poder, e disputa de narrativas intrínseca à própria concepção dessa figura, que mesmo que não sendo inaugural, é certamente incomum.

## Referências

### Documentação textual

- HOMER. *The Odyssey*: books 1-12. Translated by George E. Dimock and A. T. Murray. Cambridge: Harvard University Press, 1995
- HYGINUS. *Fabulae*. Edited by Peter K. Marshall. München: K. G. Saur Verlag GmbH, 2002.
- LIVY. *History of Rome*: Books 1-2. Translated by B. O. Foster. Cambridge: Harvard University Press, 1919.
- LIVY. *History of Rome*: Books 26-27. Translated by Frank Gardner Moore. Cambridge: Harvard University Press, 1943.
- NONNI. *Dyonisiaca*. Volumen Prius. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1959.
- OVID. *Metamorphoses*: books I-VIII. Translated by Frank Justus Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- PLINIO, IL VECCHIO. *Storia Naturale*. Tradotto da Antonio Corso *et al.* Roma: Einaudi, 1988. v. III.
- PLINIO, IL VECCHIO. *Storia Naturale*. Tradotto da Antonio Corso *et al.* Roma: Einaudi 1988. v. V.
- SÊNECA. *Tratado sobre a clemência*. Tradução de Ingeborg Braren. Petrópolis: Vozes, 1990.
- VIRGIL. *Aeneid*. Translated by Frederick Ahl. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- VIRGIL. *Eclogues. Georgics. Aeneid (Books 1-6)*. Translated by H. R. Fairclough and G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

---

*gloria nostra*".

## Documentação epigráfica

HENZEN, G. *et. al. Corpus Inscriptionum Latinarum*. Berlin: Academy of Sciences and Humanities, 1882. v. VI.

## Obras de apoio

BARTMAN, E. Hair and the artifice of Roman female adornment. *American Journal of Archaeology*, v. 105, n. 1, p. 1-25, 2001.

BORG, B. *Roman tombs and the art of commemoration: contextual approaches to funerary customs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

CARROL, M. *Infancy and earliest childhood in the Roman World*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

HALLET, C.H. *The Roman nude: heroic portrait statuary 200 BC-AD 300*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HUSKINSON, J. *Roman children's sarcophagi: their decorations and its social significance*. New York: Oxford University Press, 1996.

KLEINER, D. Family ties: mother and sons in elite and non-elite roman art. In: KLEINER, D.; MATTHESON, S. (ed.). *I Claudia II: women in Roman art and society*. Austin: University of Texas Press, 2000,

KLEINER, D. *Roman imperial funerary altars with Portraits*. Roma: Giorgio Bretschneider, 1987.

KLEINER, D. Women and family life on Roman imperial funerary altars. *Latomus*, t. 46, Fasc. 3, p. 545-554, 1987.

MANDER, J. *Portraits of children on Roman funerary monuments*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2013.

MURRAY, J. *A dictionary of Greek and Roman antiquities*. London: William Smith, 1875.

NEWBY, Z. In the guise of gods and heroes: portrait heads on Roman mythological sarcophagi. In: ELSNER, J.; HUSKINSON, J. (ed.). *Life, death and representation*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011, p. 189-227.

PAPAPETROS, S. *On the animation of the inorganic*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

PARIBENI, R. Marino, resti di abitazioni romane in località Castruccio. *Notizie degli Scavi di Antichità*, Ano CCCXXI, v. XXI, série Quinta, p. 426, 1924.

PRICE, S. R. F. From noble funerals to divine cult: the consecration of Roman emperors. In: CANNADINE, D.; PRICE, S. R. F. (ed.). *Rituals and loyalty: power and ceremonial in traditional societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

WREDE, H. *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*. West Germany: Von Zabern, Mainz am Rhein, 1981.