

23
2024

DOSSIÊ

Vertentes da linguagem visual
nas sociedades clássica e pós-clássica



Romanitas
Revista de Estudos Grecolatinos



ISSN: 2318-9304

Romanitas

Revista de Estudios Grecolatinos

ISSN 2318-9304

Editor-gerente

Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva, Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Brasil

Editores assistentes

Profa. Dra. Érica Cristhyane Morais da Silva, Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Brasil

Prof. Dr. Belchior Monteiro Lima Neto, Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Brasil

Editor Júnior

Prof. Dr. João Carlos Furlani, Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Brasil

Conselho Editorial

Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves, Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Prof. Dr. Carlos Augusto Ribeiro Machado, University of St Andrews, Escócia, Reino Unido

Prof. Dr. Ennio Sanzi, Università degli Studi di Messina, Itália

Prof. Dr. Fábio Duarte Joly, Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), Brasil

Prof. Dr. Fabio Faversoni, Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), Brasil

Profa. Dra. Margarida Maria de Carvalho, Universidade Estadual Paulista (Unesp/Franca), Brasil

Profa. Dra. Maria Manuela Reis Martins, Universidade do Minho (UMinho), Portugal

Prof. Dr. Norberto Luiz Guarinello, Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Prof. Dr. Paulo Duarte Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Prof. Dr. Pedro Paulo Funari, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

Prof. Dr. Renan Frighetto, Universidade Federal do Paraná (UFP), Brasil

Conselho Consultivo

Profa. Dra. Adriene Baron Tacla, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Prof. Dr. André Leonardo Chevatarese, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Prof. Dr. Breno Battistin Sebastiani, Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Profa. Dra. Cláudia Beltrão da Rosa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Brasil

Prof. Dr. Darío Sánchez Vendramini, Universidade de Córdoba/Universidad de La Rioja/Conicet, Argentina

Prof. Dr. Dominique Vieira Coelho dos Santos, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Brasil

Profa. Dra. Francesca Rohr Vio, Università Ca'Foscari, Itália

Profa. Dra. Graciela Gómez Aso, Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), Argentina

Profa. Dra. Helena Amália Papa, Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Brasil

Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

Profa. Dra. Luciane Munhoz de Omena, Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Profa. Dra. Ludimila Caliman Campos, Faculdade de Ensino Superior de Linhares (Faceli), Brasil

Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz, Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Profa. Dra. Maria Isabel Fleming, Universidade de São Paulo (Usp)

Profa. Dra. Maria Regina Cândido, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

Profa. Dra. Maria Cristina Nicolau Kormikiari, Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Profa. Dra. Monica Selvatici, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil

Profa. Dra. Nathalia Monseff Junqueira, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Prof. Dr. Ramón Teja, Universidad de Cantabria (Unican), Espanha

Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Profa. Dra. Roberta Alexandrina da Silva, Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil

Prof. Dr. Rodrigo Laham Cohen, Universidad de Buenos Aires/Conicet, Argentina
Prof. Dra. Silvia M. A. Siqueira, Universidade Estadual do Ceará (Uece), Brasil
Prof. Dra. Terezinha Oliveira, Universidade Estadual de Maringá (Uem), Brasil
Prof. Dr. Thiago Eustáquio Araujo Mota, Universidade de Pernambuco (UPE), Brasil
Prof. Dr. Vagner Carvalheiro Porto, Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Diagramação

Vitória Pessini Pizetta, Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Brasil

A revista

Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos é um periódico semestral voltado para a divulgação de trabalhos inéditos sob a forma de dossiês, artigos de temática livre e resenhas. O periódico exibe uma vocação interdisciplinar, buscando congregar pesquisadores em História, Letras e Arqueologia que se dediquem ao estudo da Antiguidade Clássica, campo de conhecimento que tem experimentado, no Brasil, um significativo incremento ao longo dos últimos anos. Mantida pelo Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir) da Universidade Federal do Espírito Santo, *Romanitas* pretende conferir visibilidade à produção intelectual dos pesquisadores vinculados ao sistema nacional de pós-graduação, além de promover o intercâmbio com especialistas estrangeiros, requisito indispensável para a consolidação da área.

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos, Laboratório de Estudos sobre o Império Romano, Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em História, n. 23, jun. 2024.

202 p. : il.

ISSN: 2318-9304

1. Grécia – Expansão – História. 2. Roma – Expansão – História. 3. História Antiga.
4. Arqueologia Clássica. 5. Estudos Clássicos.

CDU: 94(3)

Contato

Laboratório de Estudos sobre o Império Romano • Centro de Ciências Humanas e Naturais • Universidade Federal do Espírito Santo • Av. Fernando Ferrari, n. 514, Campus de Goiabeiras, Vitória, ES - Brasil • CEP 29075-910 • Telefone: 27 4009-7641 • E-mail: es.leir@gmail.com

Dossiê Dossier

Vertentes da linguagem visual nas sociedades clássica e pós-clássica
Streams of visual language in classical and postclassical societies

- | | |
|--|-----|
| Apresentação
<i>Introduction</i>
Edjalma Nepomoceno Pina | 7 |
| The visual culture and the Classics: an interview with Jaś Elsner
<i>A cultura visual e os estudos clássicos: uma entrevista com Jaś Elsner</i>
Jaś Elsner | 10 |
| Objetos votivos nos contextos ritualísticos da Grécia Arcaica e Clássica: limites interpretativos das estatuetas de terracota em santuários dedicados a Hera
<i>Votive objects in the ritualistic contexts of Archaic and Classical Greece: interpretative boundaries of terracotta figurines in sanctuaries dedicated to Hera</i>
Lidiane C. Carderaro | 19 |
| Linguagem visual em moedas: as cunhagens marianistas da República romana (101-97 AEC)
<i>Visual language on coins: the Marian currencies of the Roman Republic (101-97 BCE)</i>
Gisele Oliveira Ayres Barbosa | 32 |
| Memórias reverberantes: explorando a significância das columelas no contexto funerário de Pompeia
<i>Resonating memories: exploring the significance of columellas in the funerary context of Pompeii</i>
Yuri Augusto de Oliveira | 46 |
| A estátua de Jano na <i>Aedes Ianus Geminus</i> : antiquarismo e a composição de um deus do tempo para Roma
<i>The statue of Janus in the 'Aedes Ianus Geminus': antiquarism' and the composition of a time's god for Rome</i>
Thiago de Almeida Lourenço Cardoso Pires | 63 |
| A iconografia do altar funerário de Laberia Daphne (90-120 d.C.): um estudo comparativo
<i>The iconography of the funerary altar of Laberia Daphne (90-120 AD): a comparative study</i>
Jaqueline Souza Veloso | 81 |
| <i>Physiognomonía</i> e cultura visual: o arquétipo do <i>vir rusticus</i> no mosaico da <i>Villa dos Laberii</i> , na África Proconsular (séc. II-III d.C.)
<i>Physiognomonía and visual culture: the archetype of 'vir rusticus' in the mosaic of the Laberii's Villa, at Proconsular Africa (2nd-3rd centuries AD)</i>
Edjalma Nepomoceno Pina | 103 |
| Imagens do poder na África Romana: os mausoléus de Ghirza e a afirmação política dos <i>principes gentium</i> (séc. III-V d.C.)
<i>Images of power in Roman Africa: the mausolea of Ghirza and the political affirmation of the principes gentium (3rd-5th centuries AD)</i>
Belchior Monteiro Lima Neto | 126 |

Tema livre *Open object*

Alexandre Magno como retrato do bom *princeps* a partir dos escritos de Plutarco de Queroneia
Alexander the Great as a portrait of de good 'princeps' from the writings of Plutarch of Chareonea
Henrique Hamester Pause 148

Cláudia Otávia: elogios e críticas de uma mulher
Claudia Octavia: praise and criticism about a woman
Fábio Faversoni
Maria Luisa Miranda Costa 167

Resenhas *Reviews*

Da catacumba à basílica: como a mãe de Jesus se tornou a mãe de Deus
From the catacomb to the basilica: how the mother of Jesus became the mother of God
ALCURI, L. C. C. V. *Da catacumba à basílica: como a mãe de Jesus se tornou a mãe de Deus*. Vitória: Milfontes, 2022. 316p.
Esdra Erlacher 189

De bustos a retratos: os doze Césares para além de doze faces
From busts to portraits: The Twelve Caesars beyond twelve faces
BEARD, M. *Doze Césares: imagens de poder do Mundo Antigo ao Moderno*. São Paulo: Todavia, 2022. 464 p.
Luis Henrique Carminati 196

Dossiê

Dossier

Vertentes da linguagem visual nas sociedades clássica e pós-clássica
Streams of visual language in classical and postclassical societies

Organizador/*Editor*: Edjalma Nepomoceno Pina

Apresentação

Introduction

Edjalma Nepomoceno Pina

A cultura visual ocupa um lugar privilegiado no amplo sistema de comunicação humano, servindo como uma forma de expressão tão rica e complexa quanto a linguagem verbal, pois, de forma análoga, as representações imagéticas transmitem temas, valores e mitos. No Mundo Antigo, a iconografia estava frequentemente exposta a uma audiência mal alfabetizada de espectadores, muitas vezes assumindo uma função primordial em disseminar a identidade cultural vigente (Elsner, 1998, p. 5). Ao contrário do que era costumeiramente praticado pela historiografia do século XIX, quando a História se voltava quase que exclusivamente para o estudo de fontes textuais, hoje vemos cada vez mais o interesse de historiadores em explorar as possibilidades de interpretação do passado a partir da consulta de moedas, estátuas, mosaicos, pinturas, vestimentas e adereços que atuaram, em seus respectivos contextos, como formas de comunicação visual (Burke, 2017, p. 27). Nota-se que essa modalidade de documentação pode assumir naturezas diversas, que, porém, possuem em comum o fato de serem, em sua maioria, resgatadas pelo esforço da Arqueologia. Desde a segunda metade do século XX, a Arqueologia revitalizou-se sob influência da Antropologia e passou a dar atenção aos registros materiais antes marginalizados, pois não eram considerados de valor histórico, e, no caso das imagens, não eram considerados “arte”, a exemplo dos grafites (Martins, 2018, p. 11-18).

Muito mais do que simplesmente ilustrar o que as fontes textuais afirmam, a cultura visual possibilita uma variedade de investigações e problemas de pesquisa. Ainda que, ao olhar contemporâneo, pareça mais simples decodificar imagens do que manuscritos em grego ou latim, sua abordagem, na verdade, é tão ou mais desafiadora. Afinal, a linguagem visual das sociedades antigas estava ancorada em uma complexa rede de referências religiosas, filosóficas, retóricas e políticas. Desse modo, para evitar cair em anacronismos, a análise da iconografia requer um rigor historiográfico que vá além dos elementos visuais em si, mas leve em consideração o contexto histórico, cultural e social em que as fontes em questão foram produzidas, além de sua transmissão e recepção até os dias atuais. Este último ponto pode suscitar um cuidado ainda maior, pois, ao serem apropriadas pelo conceito moderno de arte, em especial após o Renascimento, muitas

peças antigas elevaram-se em importância cultural e política no contexto moderno. Como exemplificado pela Vênus de Milo, cuja origem helenística foi ignorada na tentativa de situá-la no Período Clássico, o passado de uma estátua pode ser falseado para adequá-la às expectativas da época (Kousser, 2005). Isso sem mencionar as restaurações de peças quebradas que foram reconstruídas sem critério algum ao longo do século XIX, período no qual o aspecto estético foi tido como principal parâmetro (Neri; Baratte; Béjaoui, 2020).

Quanto às múltiplas abordagens históricas possíveis para o estudo da cultura visual, há dois caminhos que podem ser destacados. Por um lado, podemos nos ater a propostas como a de Mitchell (2005, p. 33-34), segundo a qual é mais produtivo buscar compreender as intenções do produtor de uma imagem ou monumento do que seu impacto social em sua época, afinal, seria “improdutivo” para nós estabelecer como os indivíduos do passado perceberam certas obras. Por outro lado, Elsner (1997) propõe uma operação contrária, pois, segundo o autor, ao combinar as fontes textuais às fontes visuais é possível sim resgatar aspectos da recepção de algumas representações imagéticas. Neste caso, o desafio é situar precisamente o sujeito que observa a peça, afinal, uma mesma imagem poderia assumir sentidos distintos dependendo do *status* social do observador, seu sexo, sua religião entre outras variáveis. Por exemplo, os animais marinhos que adornam os mosaicos da Casa do Fauno, em Pompeia, poderiam evocar, aos cidadãos dessa cidade, tanto uma associação com o mar quanto com os alimentos que eram consumidos nos banquetes da *domus*. Contudo, caso confrontado com a mesma imagem, um cristão primitivo poderia ver não a imagem de um peixe real, mas um símbolo do sistema religioso do cristianismo primitivo. Afinal, na catacumba de Calisto, em Roma, há duas imagens, cada uma representando um peixe com uma cesta de pães. Esses afrescos, em seu contexto funerário cristão, evocam claras referências religiosas, como o milagre da multiplicação dos pães e peixes.

Seja mirando a mensagem do autor ou preferindo investigar a forma como ela foi recebida pelo observador, é essencial manter o foco nos processos históricos subjacentes à questão da linguagem visual. A disciplina da História, ao analisar as interações sociais, políticas, culturais e religiosas do passado, demanda a consideração dessas variáveis para a compreensão da iconografia antiga, sem se limitar a uma interpretação superficial das imagens. Nesse contexto, é crucial ressaltar que a cultura visual não exprime a realidade de forma direta, mesmo quando aparenta fazê-lo; ao contrário, as representações visuais são construídas com base nos interesses dos grupos que as produzem. Como delineou Chartier (1990, p. 17) ao frisar o caráter político do conceito de representação, as visões de mundo de determinado grupo social permeiam suas expressões discursivas, literárias

e artísticas, as quais, por sua vez, estão intrinsecamente ligadas ao poder e à política, ao reforçarem identidades, posições de poder e a estrutura social vigente.

Diante do exposto, este dossiê de *Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos*, congrega discussões em torno da linguagem visual nas sociedades clássicas e pós-clássicas. A partir de uma perspectiva interdisciplinar, os autores aqui reunidos se propuseram a demonstrar a pujança da documentação visual para a compreensão das relações políticas, econômicas, religiosas e sociais na Antiguidade.

Dito isso, desejamos a todos uma leitura produtiva.

Referências

- BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- ELSNER, J. *Art and the Roman viewer: the transformation of art from the pagan world to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ELSNER, J. *Imperial Rome and Christian triumph: the art of the Roman Empire AD 100-450*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KOUSSER, R. Creating the past: the Vénus de Milo and the Hellenistic reception of classical Greece. *American Journal of Archaeology*, n. 109, p. 227-250, 2005.
- MARTINS, M. Espaços, usos e sociabilidades na cidade antiga: contributos e limites da Arqueologia. In: SILVA, G. V.; SILVA, E. C. M.; LIMA NETO, B. M. (org.). *Usos do espaço no Mundo Antigo*. Vitória: GM, 2018, p. 11-36.
- MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?* Chicago: Chicago University Press, 2005.
- NERI, E.; BARATTE, F.; BÉJAOUÏ, F. Gilded roman portraits from the odeon at Carthage. *Anais... 10th Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*. Berlin: Deutsches Archaeologische Institut, 2020.

The visual culture and the classics: an interview with Jaś Elsner*

*A cultura visual e os estudos clássicos: uma entrevista com
Jaś Elsner*

Jaś Elsner

Interviewee

Edjalma Nepomoceno Pina

Interviewer

John Richard Elsner, better known as Jaś Elsner, holds a PhD in Art History from King's College Cambridge (1991). Since 2014, he has been a professor of Late Antique Art History at the Faculty of Classics at Oxford, where he has also been a senior researcher in Classical Archaeology and Art since 1999. From 2003 to 2013, he served as a regular visiting professor of Art History at the University of Chicago, where he was a founding member of the Centre for Global Ancient Art. Throughout his career, Elsner has been elected to several renowned associations, such as the American Academy of Arts and Sciences (2009), Humboldt University (2015-16), the British Academy (2017), and the Max Planck Society, affiliated with the Kunsthistorisches Institut in Florence (2019). As can be inferred from his professional trajectory, the focus of his research is on the visual culture of Antiquity, a subject on which he has a vast array of publications. His major contributions include the books *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (1995); *The Art of the Roman Empire A.D. 100-450* (1998); *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text* (2007); *Comparativism in Art History* (2017); *Empires of Faith in Late Antiquity: Histories of Art and Religion from India to Ireland* (2020); and *Eurocentric and Beyond: Art History, the Global Turn and the Possibilities of Comparison* (2022). Through these and various other works, Professor Elsner has established himself as a prominent figure in the field of Art History and Cultural Studies. In recent years, his research has revolved around issues involving the comparison between Eastern and Western artistic expressions, addressing challenges related to Eurocentrism and Christocentrism in the historiography of Ancient and Medieval art.

* Entrevista concedida a Edjalma Nepomoceno Pina em 2 de fevereiro de 2024.

1. *Edjalma Nepomoceno Pina: Professor Elsner, as we begin this interview, could you kindly share some insights into what initially piqued your interest and led you to engage with the studies of Roman visual culture?*

A.: I began my academic career as a BA student in Classical Philology and then went on to do a Masters course in the history of art. These two interests – which have broadly dominated my working life as a scholar – come together in my doctorate in an ancient history department on the complex world of Roman visuality as well as its receptions at later times within the history of European culture and its developments elsewhere in the world. Of course, we must never imagine that the field of Roman visual culture, for all its richness, is complete in itself. It cannot be imagined without the range of sociologies and cultural constructions that affected all aspects of the senses and the material sphere in its time. Also, in so many ways, it can only be understood by contrast and comparison with the development of visual culture in other parts of the world and other cultural contexts, both in ancient times and in more recent ones. Here the question of archaeology as a very serious determinant of the empirical means and by which we may understand the ancient world – be that China or India or pre-Columbian Meso-America – as well as Greco-Roman antiquity is immensely significant.

2. *Would you briefly speak to our readers about the contribution of visual culture to our understanding of the ancient societies?*

A.: There has been a longstanding tradition of relying mainly on texts to understand the ancient world. These include not only written sources, whether transmitted by a mediaeval manuscript tradition or from papyri contemporary with the ancient world, but also epigraphic documents. The study of art and archaeology was traditionally secondary and indeed ancillary to the written text. This has changed in the last few decades, and we might argue that visual culture represents the fusion of the two traditions – attempting to understand how the mental and imaginary space (shared by individuals, viewers and participants within ancient culture) was employed to make sense of the material and social world. In this sense, I think visual culture is extremely important not only for art history or archaeology narrowly conceived but for a much deeper and broader understanding of cultural life at any time and context, but of course including the ancient world.

3. *In the course of your career, you have actively engaged with a range of visual sources, including paintings, mosaics, reliefs, artifacts and monuments, often simultaneously.*

Could you shed light on the most significant challenge you have encountered in effectively integrating these diverse sources?

A.: I would say that the greatest challenge for visual culture is fully to understand and command the problem of combining textual with visual evidence of all kinds. It is of course true that different kinds of visual evidence give rise to very different sorts of problems; for example, so much of what we know of the paintings of Pompeii comes from the imagination of 19th century draughtsmen and restorers who give us access to so much that is now lost, but from the problematic perspective of their own taste and interpretations (which are usually not the same as ours). This is a question of looking through the history of reception back towards some kind of best guess as to what ancient evidence really looked like! But this kind of issue, often quite technical when it comes to restoring lost elements of iconography by comparison with other monuments, for instance, is far less complex methodologically than the near impossible marriage of evidence that exists in entirely different media – that is, visual and textual. We cannot for example even be absolutely certain whether the names of kinds of rooms in Roman houses (such as *cubiculum* or *triclinium*) really do map onto the spaces that we designate in this way in the archaeology. But the study of visual culture does demand that we put the two kinds of evidence *together*, examined with all the technical skills needed to elucidate the best insights from each.

4. Archaeological remains that we currently classify as “art” may have held distinct meanings in ancient times. Bearing it in mind, please provide a brief comment on your definition of “art” within Roman society.

A.: I think the use of the term ‘art’ is very problematic because it implies so many deep philosophical assumptions made by centuries of European aesthetic thinking – effectively from Plato and Aristotle via Kant to such dominant and controversial modern figures as Heidegger. But little of that is relevant to the visual materials produced and used by the majority of people in the Greek and Roman worlds. On the other hand, especially within religious culture, there was a consistent worry about questions of mimesis in relation to falsehood which affected not only Platonists but also Jews and Christians. These issues came to a climax, using a vocabulary entirely inherited from the Greco-Roman world, in the period of Byzantine Iconoclasm in the 8th and 9th centuries CE. So we need to be aware that ‘art’ always had the potential to challenge its viewers existentially, because a given object might have been a deity with agency or power to intervene in its viewer’s

world, or because it played on one's sense of what is true, false or real. These problems – no less an issue for much visual production in the modern world than it was in antiquity – means we need to avoid a simplistic or reductive definition of art, but rather maintain a capacious approach to the term. Yet we cannot strip it from aesthetic (or anti-aesthetic) baggage, because the idea of art was always in some respects and some contexts touched by this. I am very struck by the fact that Justinian's law code of the sixth century, drawing on much older legal cases from the Roman world, determined that whoever may have owned a piece of wood, the value of it having been painted by the brush of an Apelles or Zeuxis changed its ownership to the person who owned the painting rather than the wooden panel. This is unlike the normal workings of ownership in Roman law and says much about the status and value of art.

5. *In your Ph.D. thesis, published as a book titled 'Art and the Roman viewer', You have studied extensively the changes that occurred in artistic expressions from the Principate to Late Antiquity. In general terms, which of these changes do you consider the most significant?*

A.: In my book I argued that the changes away from naturalism towards relatively more abstract or symbolic forms, which had of course been observed by so many scholars before me, were in a certain sense dependent on the changing visual culture in the context of the rising religious dominance by Christianity, which unlike the polytheist religions of antiquity was exclusivist and profoundly intolerant but at the same time brilliantly inventive of multiple symbolic meanings that could resonate within relatively simple juxtapositions of image types. In this sense, the book is an argument around what I still believe to be the biggest and most complex historical question posed to us by antiquity, which is how a world of consistent multiple pluralisms and localisms in its religious life (something equally true of pre-imperial and imperial systems across Eurasia) should – in the course of less than a century from Constantine's conquest of Rome in 312 CE to the Theodosian legislation that banned all forms of pagan practise in the 380s – have come to a complete end. If that question were simply a matter of fact, it might be unimportant. But it is not only a most unusual and swift kind of change; it is also profoundly ancestral to European culture, its exclusivisms, prejudices and intolerances, as well as many of its special values and qualities.

6. *In the last years, we have witnessed significant advancements in technologies that enable us to identify pigment traces in ancient statues. These traces are then analyzed alongside imagery and textual sources to determine the original appearance of these sculptures. How*

would you measure the impact of reconstructing the colors of Greco-Roman statues on our understanding of art in those societies?

A.: I rather think most of the attempts to restore ancient color to marble statuary are horrible! Now since I think the use of pigment in mosaics or such wall paintings as survive is generally extremely impressive, even masterly, in works that were probably never intended for a much higher level than the sub-elite (at least insofar as what survives from Pompeii and Herculaneum for instance), that does make me doubt the current fetish and the crudity of reconstructed pigments. On the other hand, I have no doubt that the believers in the colour of statuary have a point that the ancient world was not white when it came to its sculptures.

7. In your contribution to the anthology 'Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam', edited by Simon Swan (2007), you examine how the ideas of Polemon's physiognomy extend beyond his treatises and manifest in the visual culture of the Roman Empire. Would you provide an overview of the considerations one should take into account when studying the relationship between physiognomy and art in the Roman tradition?

A.: We need to be careful to distinguish physiognomy (in the sense of the human form and, in particular, its idealised versions that followed the Polyclitan canon) from physiognomics as a brilliant polemical tool in ancient rhetoric that was codified and promulgated by the sophist Polemo in the 130s. I have little doubt however that Polemo proved immensely influential on later writers about art – probably on Lucian (writing in the later second century) and especially on the greatest of all ancient texts on images, the *Imagines* of Philostratus (and also his *Heroicus*), written in the early third century. When it comes to physiognomy, I think it best to regard the ideal nude body (both male and female) as so often represented in Roman painting and sculpture as effectively another form of dress, like the toga or the chiton, into which a portrait or an ideal-typical head and series of attributes could be attached. This is important because we need to understand ancient physiognomy as less concerned with individuality or identity than in the current world – where the horrors of the doctored photography of super-slim models have wreaked havoc on the mental health of so many young people who have mistakenly learned to identify with particular extreme idealizations of the body as if they were normative and desirable.

8. *From 2013 to 2017, you led the 'Empires of Faith' project, which involved esteemed institutions such as the British Museum, the Ashmolean Museum (Oxford), and the Leverhulme Trust, alongside a team of dedicated researchers. The aim of the project was to investigate various religious systems through the analysis of data provided by art, going beyond the conventional emphasis on written texts. Would you give us some conclusions derived from this project?*

A.: The Empires of Faith Project was an extraordinary opportunity for me to work in depth between a wonderful museum and a great university. Its focus took me well beyond classical antiquity into the arts and cultures of Eurasia across the first Millennium of the common era. What we found as a group of exploring researchers was that many cultures with different linguistic and religious ways of expression across this vast space adopted similar practices of revising and reformulating ancient iconographies and modes of image making into new models of religion. The religions created or reformulated in this long period – including some polytheistic cults like that of Mithras, post-Temple Judaism, all forms of Christianity (and we should not forget the non-hegemonic forms that thrived from Mesopotamia to China), all kinds of Islam, many developments within the religions of India (especially Jainism, Buddhism and the cults that later came to be called Hinduism) as well as religions now no longer extant like Manichaeism -- were at least in part and to some extent determined by their visual culture as well as by Scriptures. The world of visual determination is very different from that of texts because it is more broadly inclusive rather than exclusive, relatively less apologetic and polemical, always capable of visual syncretism in the sense of borrowing successful iconographies or image types -- indeed, you might say that such borrowing is its key feature. I think our main finding was that, at the level of general principles, the development of religions and especially their visual cultures across Eurasia and across the first Millennium has much more in common than might have been expected. That means methodologically that it enables a series of potential comparative exercises between religious cultures and their visual worlds, that could cast light on their sociological, theological and political underpinnings. At the same time, since the religious changes of this period supply the basis for the 'world religions' as they now exist, and as they animated nationalistic and imperialist identities in the last two centuries, as well as post-colonialist responses to the collapse of empire, these pasts are endlessly contested and appropriated by the changing, tendentious claims of the present. We cannot trust the claims made about the origins or nature of these religions or their art, since they are always inevitably partial, ancestralist and genealogical in essence...

9. *During your participation in the 'OCAT Institute Annual Lecture Series' that took place in 2017, and more recently in the anthology 'Empires of Faith in Late Antiquity: Histories of Art and Religion from India to Ireland' (2020), you sustained the need to expand Art History beyond a Eurocentric perspective. Considering such idea, what would be the main challenge to develop comparative models that address non-European visual traditions in a fairer manner?*

A.: I think this is the fundamental and key question for the history of art in the next generation, and well beyond Greece and Rome. The biggest problem is that all our methods for doing the history of art -- including those so enthusiastically and successfully adopted in China or India today to pursue the art histories of their own cultures -- are found upon the philological, philosophical and theoretical assumptions of the long history of the European tradition. That means art history (and of course not only art history but indeed all our disciplines as conceived by the western university system) is inherently Eurocentric. The only way to liberate the discipline would be to construct out of the long philosophical and linguistic systems of the variety of ancient literate cultures across Eurasia a set of languages that have historically described the fundamental concepts we so freely use (such as 'image', 'statue', 'sculpture', 'relief', 'monument' not to speak of 'art') as well as the different kinds of aesthetic judgements that define our tradition, in terms that are entirely indigenous to the different art traditions of all the cultures east of Byzantium. We have absolutely no studies in any depth of the rich indigenous understandings of or linguistic terminologies for, art objects or their aesthetic significances in the cultural worlds of Arabic, Syriac, Persian, Sanskrit, Chinese, Japanese, Korean and so forth. If we had this material available to us, we would be able to understand the arts of Islam or India or China from their own perspectives and we would be able to use those discourses against our own to throw light on what is missing (from a non-Eurocentric perspective) in our own accounts not only of their art but of our own. This is not a project of 'decolonizing art history', as is the current obsession in many departments, because I do not think we can or should decolonize what is fundamentally imbricated historically within a series of imperial and colonial enterprises, which were in part about affirming the ancestral significance (and I'm sorry to say often supremacy) of the western tradition. I have absolutely no brief for any arguments about supremacy -- in fact my recent work has been about Indian Buddhist art, which is at least as good as anything produced in the West. But I do think ancestralism is very important, although very risky, because unless we proceed with a respect for ourselves and for our past -- however partial and limited that may be -- then we have nothing to offer. Note that

the attempt to look at literate cultures, a vast enterprise requiring huge philological work to look across long histories of writing in the various relevant languages, is itself profoundly partial. It does not address the world of oral cultures and languages of aesthetics that were never written down, which characterises much of the arts of Africa and Australasia as well as the Americas. Here different kinds of methods will be needed – perhaps more akin to anthropology or to the kinds of archaeology which deal with worlds where there are no texts, such as the Neolithic.

10. Throughout your extensive body of work, you have delved into numerous facets of Roman visual culture, including the intricate relationships between art and politics, religion, rhetoric, landscape, and more. As we conclude this interview, I would like to ask you if there is a specific aspect that you intend to further explore, one that has not been covered before?

A.: The great excitement of studying the ancient world, from which perhaps only 1 or 2 % of what originally existed now remains, is that the story can always be told differently and will always be animated by the concerns of a new generation and a new time. So there is indeed much that has not been covered, some of it not even conceivable by us today! In my own work, I want to dwell more deeply on questions that arise from comparison -- in particular that between the transformation of Roman polytheistic culture to Christianity and the development of Buddhism out of the rich polytheistic world of Indian Brahmanic culture at broadly similar periods within antiquity. Both these phenomena are about religion and religious art, about formulating a new identity and new mythologies out of a rich well of ancient iconographies; both are about newly scriptural religions and their particular kinds of relations to visual culture; both developed remarkable forms of monasticism and religious asceticism; neither was in direct intellectual contact with the other (so far as we can tell) but there were many indirect contacts in particular through trade. There are very significant differences, especially in the fact that Buddhism was never exclusive of the other religions in its vicinity, while Christianity was not only intolerant of any other faith but was arguably even more intolerant of models of Christian belief that were considered heterodox. This goes with the fact that Christianity became the vehicle of an imperial state, whereas Buddhism was never the sole religion of any Kingdom or empire within which it flourished.

References

Textual sources

PHILOSTRATUS THE ELDER. *Imagines*. Translated by Arthur Fairbanks. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

PHILOSTRATUS. *Heroicus. Gymnasticus. Discourses 1 and 2*. Edited and translated by Jeffrey Rusten and Jason König. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

Bibliography

ELSNER, J. (ed.). *Comparativism in Art History*. London: Routledge, 2017.

ELSNER, J. (ed.). *Empires of faith in Late Antiquity: histories of art and religion from India to Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

ELSNER, J. *Art and the Roman viewer: the transformation of art from the pagan world to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ELSNER, J. *Eurocentric and beyond: Art History, the global turn and the possibilities of comparison*. Beijing: Horizon/OCAT, 2022.

ELSNER, J. *Roman eyes: visuality and subjectivity in art and text*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

ELSNER, J. *The art of the Roman Empire A.D. 100-450*. Oxford: Oxford University, 1998.

Objetos votivos nos contextos ritualísticos da Grécia Arcaica e Clássica: limites interpretativos das estatuetas de terracota em santuários dedicados a Hera

Votive objects in the ritualistic contexts of Archaic and Classical Greece: interpretative boundaries of terracotta figurines in sanctuaries dedicated to Hera

Lidiane C. Carderaro*

Resumo: Entre as várias formas de inserção da imagem no contexto social grego arcaico e clássico, durante muito tempo se negligenciou a presença das estatuetas de terracota, encontradas principalmente em ambientes ritualísticos e funerários. Nas últimas décadas, porém, pôde-se perceber um crescente interesse dos estudos arqueológicos em tentar compreender o papel social desses objetos. Este artigo traz algumas reflexões sobre as interpretações iconográficas das estatuetas, especialmente aquelas encontradas em santuários dedicados à deusa Hera, considerando aquelas figuras que aparecem, de forma consistente, em diversos ambientes de culto ao longo do Mediterrâneo grego nesses períodos. Serão discutidas as implicações de se abordar figuras recorrentes em contextos distintos de modo a propor uma interpretação específica – para um contexto ritualístico ou mesmo para a própria figuração da estatueta.

Abstract: Among the various forms of insertion of the image in Archaic and Classical Greek social context, for a long time the presence of terracotta figurines was neglected, found mainly in ritualistic and funerary environments. In recent decades, however, it has been possible to notice a growing interest of archaeological studies in trying to understand the social role of these objects. This article brings some reflections on iconographic interpretations of terracotta figurines, especially those found in sanctuaries dedicated to the goddess Hera, considering those figures that appear, consistently, in different cult environments throughout the Greek Mediterranean in these periods. The implications of approaching recurring figures in different contexts will be discussed in order to propose a specific interpretation – for a ritualistic context or even for the figure of the figurine itself.

Palavras-chave:

Iconografia.
Estatuetas de terracota.
Culto.
Hera.

Keywords:

Iconography.
Terracotta figurines.
Cult.
Hera.

Recebido em: 19/02/2024
Aprovado em: 20/03/2024

* Pós-doutoranda em Arqueologia Clássica pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). Bolsista Fapesp de pesquisa (Processo nº 2021/14601-2).

Introdução

Muito já foi dito sobre a importância das imagens no contexto social, especialmente quando pensamos a construção da identidade sociopolítica grega na Antiguidade. Da mesma forma, as imagens que antes eram vistas pelos estudiosos apenas como adorno, decoração ou ilustração – especialmente quando comparadas a fontes escritas –, a partir das duas últimas décadas do século XX, tiveram finalmente o seu reconhecimento como fontes independentes e ricas de informação acerca do Mundo Antigo.

Entre essas fontes, as representações em vasos cerâmicos são, sem dúvida, alvo principal dos olhares atentos às imagens da Antiguidade, buscando-se interpretações sobre a vida cotidiana, as interações políticas e a influência religiosa na vida comum daquelas comunidades. E de fato, nessas pinturas encontramos os mais detalhados registros imagéticos sobre a vida particular e pública na Antiguidade grega desde pelo menos o século VIII a.C. No entanto, essas não são as únicas formas de representação da vida grega que nos chegaram e sobre as quais debruçamo-nos hoje para compreender seus significados e intenções. Para além das estátuas monumentais, das figuras em bronze, dos afrescos, das moedas e dos mosaicos, temos como importante registro iconográfico da Antiguidade grega as estatuetas de terracota.

Há diversos motivos pelos quais podemos compreender a popularidade desses objetos. Desde o material com que eram confeccionados – feitos de argila, um material extremamente barato e acessível – até as suas dimensões – serem pequenos e leves facilitava o transporte até os santuários, além do comércio ao longo do Mediterrâneo. Presentes na cultura material há tanto tempo quanto os vasos cerâmicos, a prática de dedicar estatuetas de terracota como oferendas votivas em santuários gregos se intensificou no início do Período Arcaico. Já no Período Clássico, as estátuas se consolidaram como objetos votivos e representação dos diversos aspectos do culto, extrapolando o ambiente sagrado e sendo utilizadas também em outros contextos, especialmente os privados – em que se destacaram as conhecidas “tanagras” do Período Helenístico. Ainda no final do Período Helenístico, passaram por uma etapa de declínio, chegando quase ao desuso como objeto votivo (Hoffmann, 2023, p. 3-4)

A pesquisa sobre as estatuetas de terracota pela Arqueologia, que por muito tempo foi negligenciada e considerada secundária frente a outras fontes materiais, vai desde a sua fabricação até o seu modo de descarte, passando pelo comércio, seus usos e, claro, suas interpretações. É a este último ponto que nos dedicaremos neste artigo. Voltando o olhar para as estatuetas de terracota como objeto de culto, ou como

oferendas votivas, levantaremos alguns questionamentos sobre as interpretações dadas a tipos específicos de estatuetas, com representações comuns e recorrentes, especialmente aquelas atribuídas ao culto da deusa Hera. O estudo que apresentamos aqui é parte de uma pesquisa maior e em progresso e, certamente, a abordagem que empregamos pode se modificar com o avanço das investigações. Sobretudo no campo metodológico, tendo em vista as particularidades de aplicação dos métodos interpretativos a cada peça e a cada contexto.

As dimensões da imagem

É interessante notar que, em se tratando de um objeto tridimensional, nas estatuetas – também conhecidas como figurinhas de terracota – a imagem se objetifica e se materializa de forma independente de seu suporte ou mesmo do material com que é manufaturada. Torna-se, ela mesma, sua própria materialidade. Dessa forma, as estatuetas configuram não apenas um registro daquilo que é representado nelas, mas também um importantíssimo registro das atividades humanas no contexto sociocultural em que estão inseridas. Essa percepção será melhor compreendida a seguir, quando tomaremos como forma de expressar essas características a análise da presença de objetos votivos em local sagrado, mais especificamente, as estatuetas de terracota e suas figurações recorrentes em santuários dedicados à deusa Hera.

É preciso, antes de mais nada, fazer uma diferenciação entre as figurinhas únicas, possivelmente modeladas à mão ou de figuração muito específica e relacionada diretamente à divindade à qual foi dedicada; e aquelas produzidas em massa com o uso repetitivo do mesmo molde, que nem sempre refletem características ligadas a uma divindade específica. Essas últimas tiveram sua produção iniciada no século VII a.C. (Alroth, 1989, p. 10). Embora a produção em massa tenha sobressaído a partir de então, as figuras modeladas não caíram em desuso ou foram substituídas, mas continuaram existindo em menor quantidade. Certamente, pode-se perceber que existe a intenção do artesão, por um lado, de criar peças em grande quantidade visando principalmente ao comércio – não se atendo, portanto, ao fim religioso que será dado a elas –, e por outro a escolha do devoto por aquele tipo de figura específica.

Além disso, atentamos para outro aspecto importante na interpretação das terracotas. Tomando como ponto de partida a definição de Jens Baumbach (2009, p. 206), é possível distinguir três níveis de diálogos religiosos entre humanos e deuses, que podem ser diretamente relacionados com três tipos de culto: o panelênico, a forma como os deuses eram percebidos em toda a extensão do mundo grego; o local, a maneira como

eram abordados na pólis a que pertence o santuário; e o nível individual, que expressa a forma como os deuses são vistos pelos indivíduos. Relacionar as oferendas votivas a esses níveis de diálogo se torna uma tarefa complicada, e muitas vezes controversa. Afinal, em que medida a presença de um mesmo tipo de oferenda votiva em vários santuários indica o aspecto panelênico do culto? Em contrapartida, quanto se pode afirmar que a presença de uma peça única reflete o culto individualizado? Essas questões estão sempre presentes no trabalho de interpretação, pois parte de compreender a imagem e seu contexto, tratando-se por compreender que dimensão social ela atinge.

Vale destacar que as estatuetas de terracota quase sempre são interpretadas a partir de um significado ritualístico, segundo Alroth (1989), tendo em vista a maior quantidade delas ser encontrada em contextos de santuários. As imagens levam a concluir que eram consagradas em ocasiões específicas da vida do indivíduo, como o matrimônio e a maternidade, no caso das mulheres. Mesmo em espaços privados como as casas, provavelmente faziam parte de um mobiliário religioso destinado a cultos domésticos de proteção da família. Pode-se antever, inclusive, que a partir desses cultos domésticos é que elas foram, já no final do século V a.C., recebendo funções decorativas. Por sua vez, a presença das estatuetas nas necrópoles, especialmente em enterramentos de indivíduos jovens, representa os objetos que essas pessoas levariam ao santuário em etapas importantes da vida que não mais viverão: passagem da infância para a vida adulta, por exemplo.

Dedicações à deusa

As estatuetas de terracota se inserem na complexidade dos contextos ritualísticos religiosos, uma vez que as especificidades do culto – especialmente o culto à deusa Hera – são muito pouco referenciadas nas fontes literárias. As terracotas são, portanto, assim como os vasos cerâmicos e os demais vestígios materiais, evidências do diálogo entre o humano e o divino, e, em um nível mais específico, entre o devoto e a deusa. Os ex-votos, de modo geral, assim como afirma Baumbach (2009, p. 203), são a principal fonte de informação sobre por que foram dedicados, evidenciando aspectos dos cultos individuais, poliades e panelênicos.

Destacamos aqui, para nossa análise, duas formas muito comuns de representação em terracotas encontradas em santuários dedicados a Hera. Ambas as formas escolhidas são figuras que foram produzidas em larga escala, de forma que se mostram bastante genéricas em seu significado. A primeira forma a ser considerada é a conhecida como “deusa entronada”. Trata-se, basicamente, da representação de uma figura feminina

sentada em um trono. A forma admite algumas variações, como o tipo de vestimenta, de adornos na cabeça e objetos que a figura segura nas mãos – podendo se tratar de pequenos animais. Sua forma básica, no entanto, está de acordo com o que se vê na Figura 1: uma figura feminina vestindo *himátion* e *peplos*, sentada em uma poltrona (ou trono). A vestimenta pode ser decorada com adornos femininos, como colares e brincos, além de comumente portar um *polos* ou *stéphanos* sobre a cabeça. Também pode trazer, nas mãos, objetos ou animais que façam referência à função da deusa a que é dedicada. Em estatuetas dedicadas a Hera é comum que esta esteja segurando uma pomba, como na Figura 3, uma romã, um cesto de frutas, ou filhote de animal, identificado como filhote de leão. Esse tipo de figura geralmente é identificado como a deusa local do santuário onde foi encontrada, embora geralmente não apresente atributos específicos. Na Figura 2, vemos um exemplar encontrado em um santuário dedicado à deusa Athana Lindia, localizado na Sicília. Essa deusa é a representação local da deusa Atena no santuário de Lindos, em Rodes. Sua presença em um local de culto próprio na Magna Grécia reforça a importância migratória de Rodes para aquele local. Os atributos representados remetem, de modo geral, à esfera feminina, como matrimônio e maternidade.

Figura 1 - Deusa entronizada com *polos* alto e *himátion* que cobre a cabeça e os ombros. Tem as mãos repousadas sobre os joelhos. *Heraion* de Delos, VI a.C.



Fonte: Laumonier (1956).

Figura 2 - Deusa entronizada identificada como Athana Lindia. Heloros, Sicília



Fonte: Hoffmann (2023, p. 83).

Figura 3 - Deusa entronizada segurando uma pomba. *Heraion* de Perachora



Fonte: Baumbach (2009, p. 209).

Já a segunda forma selecionada é a da figura feminina de pé, em posição de *kora*, com um dos braços ao lado do corpo e o outro segurando um objeto diante do peito – que também pode se tratar de um pequeno animal (Figura 4). Uma particularidade desse tipo de figura é que ela aparece não apenas como estatueta, mas também como uma forma de vaso plástico, em que sobre a cabeça da figura há, junto ou no lugar do *polos*, uma boca estreita (Figura 5). Esses vasos poderiam ter a função de conter perfumes ou óleos, que, por sua vez, seriam ou não usados no ritual de culto. Yannis Kourayos e Erica Angliker (2021, p. 330) lembram que esse tipo de vaso em forma de *kora* segurando uma pomba é comumente encontrado em templos dedicados a deusas, mas que não se trata de uma representação relacionada à deusa local, ou associada de alguma maneira com alguma deusa em particular. Ainda segundo os autores, essas figuras provavelmente representavam mulheres jovens levando uma oferenda ao santuário.

Figura 4 - Figura feminina de pé em forma de *kora* segurando uma pomba. Artemision de Samos, 550-522 a.C.



Fonte: Tsakos e Viglaki-Sophianou (2012, p. 183).

Figura 5 - Vaso plástico em forma de *kora* segurando uma pomba. *Heraion* de Delos



Fonte: Laumonier (1956, fig. 55).

Para Alroth (1989, p. 9), ao se observar essas figuras femininas, entronizadas ou de pé, é relevante analisar se existe relação entre a figura e a estátua de culto daquele santuário, ou ainda se a figura apresenta algum dos atributos da divindade em questão, pois uma identificação positiva desses elementos pode ser indício de representação da própria deusa na estatueta. Essa proposição seria interessante ao considerarmos que as representações da deusa Hera geralmente são na forma de deusa entronizada. Uma representação que reforça o seu lugar de destaque entre as deusas do panteão olímpico e a constante relação que se faz de sua figura com a deusa mãe.¹ No entanto, por se tratar de estatuetas de tipos genéricos, como dito anteriormente, essa identificação geralmente é bastante vaga, especialmente se a estátua de culto não mais existe. Sendo assim, a não ser que a identificação dos atributos seja irrefutável, ou a semelhança com a estátua de culto indique claramente que se trata de uma cópia da forma, não se pode afirmar que essas estatuetas representam a divindade.

Marcadores de identidade

Esses objetos, como se pode ver, chamam a atenção não apenas para o aspecto religioso da vida cotidiana grega, mas também para os papéis sociais dos indivíduos,

¹ Não vamos tratar aqui das controvérsias dessa relação. Ainda que sejam relevantes, entendemos que um assunto tão complexo desviaria o foco deste artigo, que se dedica às representações iconográficas nas estatuetas votivas.

marcando momentos de passagem, como as núpcias e os funerais. Entre as funcionalidades, destacamos desde já que é indiscutível o seu aspecto mediador entre divindade e devotos. A oferenda votiva, seja de qual natureza for, tem por função primordial conectar o devoto com a divindade. Embora não nos atenhamos aqui ao aspecto religioso, é importante compreender as nuances da religiosidade grega da Antiguidade. Autores como Vernant (1999), Pirenne-Delforge e Pironti (2015) nos apresentam bons panoramas para a compreensão do politeísmo grego e da importância dos locais de culto.

O conceito de agência dos objetos não é novo, embora seu uso esteja em evidência atualmente nos estudos antropológicos. A forma como as estatuetas de terracota agem no contexto sagrado é um ponto de grande relevância para compreender a sua existência, de forma agrupada, nos locais de culto. Embora elementos individuais, as estatuetas de terracota são, em diversos momentos do seu ciclo de vida colocadas em conjunto. Seja na produção em massa, na disposição no santuário junto a outras estatuetas, até a sua deposição em um depósito votivo comum a todas as oferendas. Essa disposição em conjunto reflete um senso de coletividade que está inserido nos três níveis de culto já mencionados anteriormente: o culto individual, o culto políade e o culto panelênico. Assim, é importante percebê-las como conjunto também nesses três aspectos, e refletir sobre como essa coletividade age sobre os devotos e se reflete nas suas intenções diante da deusa (Hoffmann, 2023, p. 30).

Possibilidades e limites interpretativos

Dois situações são relevantes para analisar a recorrência dessas figuras em diversos santuários. A primeira é a presença da mesma figura em santuários dedicados à mesma deusa em diferentes locais do mundo grego; a segunda é a presença dessas mesmas figuras em santuários no mundo grego dedicados a diferentes deusas. A presença dos mesmos tipos de oferendas votivas nos *Heraia* sugere que Hera foi cultuada em diferentes locais por uma função similar, o que pode ser evidência de um aspecto do culto panelênico, como afirma Baumbach (2009, p. 211).

Por outro lado, a iconografia e o fato de que ambos os tipos votivos são frequentemente encontrados em santuários de divindades relacionadas a aspectos femininos, como fertilidade e o cuidado com as crianças, tal como em cultos a Afrodite, Eilithyia, Ártemis, Deméter e a própria Hera, apontam para um aspecto compartilhado do culto que é definido pelo termo *kourotrophos* – que remete à figura da *kora* representada nas estatuetas. Entretanto, no caso de Hera, há poucas referências que a colocam como uma deusa *kourotrophos* e o próprio Baumbach (2009) indaga que tipo de informação se pode obter ao colocá-la entre

essas divindades. Além disso, é preciso ponderar a relevância dessas mesmas informações sobre o culto baseadas em uma definição um tanto imprecisa. Seja como for, é inegável que a possibilidade de inserir Hera entre as deusas *kourotrophai* não está longe da realidade, uma vez que os tipos de estatuetas que remetem a essa característica estão vastamente presentes em diversos santuários dedicados à deusa.

O fato de as figuras femininas segurando pombas não ocorrerem apenas em *Heraia*, mas serem muito frequentes também como dedicatórias a Deméter, aponta para que a simples presença desses objetos não necessariamente indica aspectos de culto compartilhados entre as várias divindades – todas femininas. Eles indicam, sim, a área de atuação da divindade à qual ele faz referência, mas que deve ser analisada a partir de cada contexto em que foram encontrados (Baumbach, 2009, p. 214).

Baumbach (2009, p. 224) ainda pontua que embora em todos os locais de culto haja uma diversidade significativa de oferendas votivas, nem todos os tipos de estatuetas podem ser encontrados em todos os santuários. Há sempre uma especificidade local, evidenciando que cada *Heraion* tem características de culto específicas, sejam cultos individuais ou políades, baseadas nas necessidades daquela comunidade, o que torna o seu conjunto de terracotas igualmente único. Vale lembrar que, ainda que algumas terracotas tenham em sua iconografia a evidência clara da intenção pela qual foram ofertadas, muitas somente são compreendidas quando consideradas dentro do conjunto de oferendas daquele contexto. Nesse sentido, o conjunto vai expressar os aspectos de Hera relevantes para os devotos locais, no âmbito da pólis. Esses aspectos coletivos podem sim estar relacionados com o feminino, tendo em vista que o matrimônio, a gestação e o cuidado com os filhos são também aspectos de interesse da pólis, mas também questões militares, de produtividade da terra e a relação com o mar, que estão mais relacionados à esfera masculina.

Mesmo que ainda hoje as estatuetas de terracota sejam usadas para, a partir de sua iconografia, propor a identificação da divindade a quem determinado santuário ou templo é dedicado, quando não há outros identificadores mais precisos como inscrições, iconografias em vasos cerâmicos e a estátua de culto, é evidente que considerar as terracotas votivas como única fonte identificadora é um ato problemático. Tendo em vista a generalidade das oferendas, discutida anteriormente, fica claro que essa interpretação é demasiado limitada. Isso para não entrarmos na questão dos santuários de múltiplas dedicatórias, ou seja, dedicados a diferentes deuses (concomitantemente ou em períodos diferentes), tendo em vista que é bastante comum a sobreposição de cultos, com templos mais recentes sendo construídos sobre templos mais antigos.

A presença das formas genéricas, comuns a santuários dedicados a diferentes divindades ao longo do Mediterrâneo, pode de alguma forma, como analisou Baumbach

(2009), contradizer a ideia de que há uma relação entre a figura representada na terracota e as atribuições da deusa. Essa visão, entretanto, deve ser tratada com cuidado, pois, como demonstrado, ainda que a relação não seja direta e exclusiva, ela existe.

Observadas individualmente ou em conjunto, a partir das estatuetas de terracota é possível propor algumas interpretações sobre como e com que intenções ocorriam as práticas votivas e os rituais de culto aos quais elas estavam relacionadas (Kouraios; Angliker, 2021, p. 325). Sua natureza acessível – material barato e de fácil manuseio – permitia que fossem utilizadas por indivíduos de todos os estamentos sociais. Ainda assim, é desafiador propor essas interpretações, especialmente quando consideramos dois tipos de estatuetas: aquelas únicas, em forma e decoração; e aquelas produzidas em massa. As primeiras são imediatamente associadas a práticas de culto individuais e sua iconografia permite relacioná-las também a etapas distintas do ritual. Já as produzidas em massa, que são a maioria, por se tratar de figuras genéricas dedicadas não unicamente a Hera mas à maioria das divindades femininas, acabam por si só não revelando muito sobre as práticas locais e individuais. São, portanto, mais facilmente relacionadas a um aspecto panelênico do culto, relação essa que também se mostra problemática. Por essa razão, ainda em concordância com Kouraios e Angliker (2021, p. 326), essas imagens devem ser interpretadas em conjunto e de acordo com o contexto arqueológico, iconográfico e sociocultural, o que se mostra mais produtivo e acurado do que tentar interpretá-las unicamente por sua iconografia individual.

O mesmo se aplica à interpretação de sua função. Na maioria dos contextos sagrados, tendo em vista a própria situação de conservação, é difícil propor que uma estatueta se trate de um objeto votivo ou de culto. Ela pode, inclusive, ter as duas funções: no primeiro momento fazer parte do ritual e, posteriormente, ser oferecida à divindade. Essa trajetória do objeto explicaria também o fato de as estatuetas serem, quase em sua totalidade, encontradas em depósitos votivos (Kouraios; Angliker, 2021, p. 327).

Considerações finais

Ao observar o aspecto votivo dado a esses objetos, pode-se chegar a uma percepção razoável sobre a natureza dos cultos dedicados a Hera. É evidente a sua relação com o âmbito feminino, sendo referida tanto com relação à fertilidade feminina, quanto com relação aos cuidados com o bebê e a criança. A variedade das oferendas votivas que podem ser associadas a essas atribuições mostra não apenas a diversidade admitida para os cultos individuais, que pode ser comparada à própria variedade dos objetos ofertados, mas também aponta distinções bastante claras entre essas atribuições. Ainda que sejam correlacionadas – todas pertencem ao âmbito feminino –, é possível

perceber a diferença da relação de Hera com a gestação e a sua relação com o cuidado infantil (Baumbach, 2009, p. 220).

Uma das maiores questões a se esclarecer hoje é se a presença de um mesmo tipo de estatueta em diferentes santuários consagrados a Hera ao longo do mundo grego expressa um aspecto de culto panelênico. Ou se, ao contrário, as formas de estatuetas encontradas em um único local sugerem um aspecto do culto individual ou políade (Baumbach, 2009, p. 219). Fato é que cada objeto votivo foi dedicado com um propósito específico, seja esse propósito individual ou coletivo. A percepção da existência de um culto panelênico a Hera pode ser sustentada nas fontes literárias, como em Homero (*Ilíada*) e Hesíodo (*Teogonia*). No entanto, tendo em vista a escassez de relatos sobre o culto a Hera, é mais sensato pensá-lo como uma atividade local, que tem características em comum com outros santuários (Baumbach, 2009, p. 230). Essas características não estariam apenas diretamente relacionadas aos atributos de Hera e às suas atribuições como protetora da mulher, da fertilidade, da gestação, da maternidade e do cuidado com as crianças, mas também com a produtividade e fecundidade da terra, e as atividades bélicas.

Sendo assim, fica evidente que a interpretação das estatuetas de terracota usadas como oferendas votivas em santuários dedicados a Hera vai muito além de reconhecer e decodificar a imagem retratada em cada figura. É preciso considerar alguns níveis de interpretação. Primeiramente, o reconhecimento de se a figura se trata de uma representação singular, única, ou de uma figura genérica. Depois, cabe levar em conta a recorrência desses tipos iconográficos em santuários dedicados a Hera e em locais de cultos a outras divindades. Essa análise nos possibilita perceber a que aspecto da deusa, ou das deusas, aquela determinada figura está relacionada. Assim, é possível propor também os níveis de culto em que estão inseridas essas figuras: se em um culto individual, em um ritual políade ou mesmo em um aspecto panelênico da deusa. Compreendendo esses níveis de significado dados às figuras selecionadas, pode-se entender também como a estatueta, na condição de objeto agente, age no corpo social para estabelecer o contato entre o humano e o divino, entre devoto e divindade, motivo pelo qual, afinal, as estatuetas de terracota foram concebidas no âmbito religioso da Grécia antiga.

Referências

Documentação textual

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2022.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quertzal Editores, 2019.

Documentação arqueológica

- HOFFMANN, S. *Between deity and dedicator: the life and agency of Greek votive terracotta figurines*. Berlin: De Gruyter, 2023.
- LAUMONIER, A. *Les figurines de terre cuite: exploration archéologique de Délos XXIII*. Athènes: École Française d'Athènes, 1956.
- TSAKOS, K; VIGLAKI-SOPHIANOU, M. *Samos: the archaeological museums*. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2012.

Obras de apoio

- ALROTH, B. *Greek gods and figurines: aspects of the anthropomorphic dedications*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1989.
- BAUMBACH, J. 'Speak, votives...': dedicatory practice in sanctuaries of Hera. In: PRÊTRE, C. (dir.). *Le donateur, l'offrande et la déesse: systèmes votifs des sanctuaires de déesses dans le monde grec*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2009.
- KOURAIOS, Y.; ANGLIKER, E. Figurines in context: dedicating clay objects at despotiko and the delion on Paros. In: KATSONOPOULOU, D. (ed.). *Paros through the Ages: from prehistoric times to 16th century AD*. Athens: The Institute for Archaeology of Paros and the Cyclades, 2021.
- MARANTIDOU, P. The standing draped female figure in the archaic art of Cyprus and Eastern Aegean: a comparative study. *Boreas*, n. 18, p. 171-188, 2009.
- MULLER, A. 'Visiting Gods' revisiting. Aphrodite visiting Artemis, or Bride? In: PAPANTONIOU, G.; MICHAELIDES, D.; DIKOMITOU-ELIADOU, M. (ed.). *Hellenistic and Roman terracottas*. Leiden: Brill, 2019.
- PIRENNE-DELFORGE, V.; PIRONTI, G. Many vs one. In: EIDINOW, E.; KINDT, J. (ed.). *The Oxford handbook of ancient Greek religion*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 39-47.
- SPATHI, M. G. What do terracotta figurines in a sacral context reveal? The case of the Aphaia sanctuary on the island of Aegina. *Journal of Greek Archaeology*, n. 7, p. 213-232, 2022.
- VERNANT, J. P. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

Linguagem visual em moedas: as cunhagens marianistas da República romana (101-97 AEC)

*Visual language on coins: the Marian currencies of the Roman
Republic (101-97 BCE)*

Gisele Oliveira Ayres Barbosa*

Resumo: Dentre as cunhagens conhecidas da República romana, há um conjunto de moedas, produzidas entre 101 e 97 AEC, cuja emissão é atribuída aos seguidores do general e político Caio Mário. As peças possuem características que são recorrentes às cunhagens do período, porém, simultaneamente, ostentam algumas peculiaridades. O presente artigo trabalha com a hipótese de que esses elementos peculiares, que as distinguem das cunhagens padrão da época, não são aleatórios, mas estão associados ao projeto de poder e memória daqueles que a produziram. Essas características traduzem um discurso político específico em forma de linguagem visual e são testemunhos que ajudam a reconstituir a trajetória de um grupo que atuou na vida pública da República romana. Após breves considerações sobre contexto e materialidade, a análise se concentrará na leitura e interpretação das imagens nas moedas.

Abstract: Among the known coinage of the Roman Republic, there is a set of coins, produced between 101 and 97 BCE, whose issuance is attributed to the followers of the general and politician Gaius Mario. The pieces have characteristics that are recurrent in coinage of the period, however, at the same time, they display some peculiarities. This article works with the hypothesis that these peculiar elements, that distinguish them from the standard coinages of the time, are not random, but are associated with the project of power and memory of those who produced them. They translate a specific political discourse into visual language and are testimonies that help to reconstruct the trajectory of a group that acted in the public life of the Roman Republic. After brief considerations about context and materiality, the analysis will focus on reading and interpreting the images on the coins.

Palavras-chave:

Numismática.
Moedas.
Imagem.
República romana.
Mário.

Keywords:

Numismatics.
Coins.
Image.
Roman Republic.
Marius.

Recebido em: 16/02/2024
Aprovado em: 17/03/2024

* Doutora em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Introdução

Na passagem do II para o I século AEC,¹ Caio Mário foi eleito sucessivas vezes para o consulado, a magistratura mais importante da República romana. Mário não descendia de nenhuma família tradicional de Roma e sua carreira política havia sido alavancada principalmente por suas vitórias militares, inicialmente contra soberanos estrangeiros e depois na defesa das fronteiras romanas diante da ameaça dos povos germanos.² Conseqüentemente, o exército tinha um papel central em seu poder. E, uma vez ocupando sucessivas vezes a mais alta das magistraturas, cuidou para que seus veteranos de guerra fossem assentados principalmente nas terras recém-conquistadas ao norte do Rio Pó, na região das Gálias. A partir de 101, pelo menos, Mário e seus seguidores promoveram uma emissão excepcional de moedas, possivelmente com vistas a viabilizar esses assentamentos.

Tais moedas possuem uma iconografia variada com representações de divindades, figuras humanas, símbolos religiosos, objetos cotidianos, armas e espólios de guerra, além das legendas. Nos termos propostos por Christine Pérez (1986, p. 115) para uma leitura semiológica de moedas, são imagens “ricas” nas quais há uma verdadeira explosão de significados. Cunhagens com essas características não eram raras no período. As transformações ocorridas na iconografia numismática republicana, na segunda metade do século II, fizeram aparecer no anverso e reverso das peças, ao lado das divindades e dos símbolos religiosos, alusões à prática religiosa romana com cenas e objetos rituais. Além disso, referências aos antepassados dos emissores das moedas e aos seus feitos em prol da cidade de Roma também passaram a ser ostentados nas moedas. Era um apelo simultâneo ao passado grandioso da família e da Cidade, a tradição sendo evocada ou mesmo construída por meio das cunhagens. Com todos esses elementos, a iconografia numismática romana da segunda metade do século II e da primeira metade do século I é variada, diversificada e diferente de tudo que havia existido até então na Antiguidade.

As cunhagens marianistas produzidas nessa época compartilham algumas das características marcantes das emissões do período, como, por exemplo, a presença de deuses celebrando as ações humanas (Ayres, 2017, p. 36-37). Porém, simultaneamente, ostentam outros aspectos particulares. O presente artigo trabalha com a hipótese de que as moedas emitidas por Mário e seus seguidores, entre os anos de 101 e 97, possuem

¹ Todas as datas deste artigo são AEC, isto é, antes da Era Comum, e nas menções seguintes essa indicação será omitida.

² Entre 110 e 101, Roma enfrenta guerras contra os cimbrios e os teutões na Gália, Espanha e norte da Itália. Mário ocupa seis consulados nesse período, algo sem precedentes, em tese para enfrentar essa situação emergencial. Em 86, pouco antes de sua morte, foi eleito para um sétimo consulado. Para a trajetória de Mário e os conflitos da República romana, as datas utilizadas neste artigo acompanham as citadas por Greg Woolf (2017, p. 136; 174).

elementos peculiares que as distinguem das cunhagens padrão da época e que esses elementos não são aleatórios, mas estão associados ao projeto de poder e memória daqueles que as produziram. São assim documentos que ajudam a reconstituir a trajetória de um grupo específico que atuou na vida pública da República romana.³

Para desenvolver a hipótese e a partir dos catálogos *Roman Republican Coinage* (RCC), de Michael Crawford (1974), e *Roman Coins and their values* (RCV), de David Sear (2000), foram selecionadas cinco moedas que atendem ao recorte temático proposto, conforme quadro abaixo (Quadro 1).

Quadro 1 - cunhagens marianistas em Roma no final do século II e início do século I

Ano	Magistrado emissor	Denominação	Imagem do anverso	Imagem do reverso	Referência
101	C. Fundânio (questor)	Denário	Efígie da deusa Roma	Triunfador em uma quadriga, criança sentada em um dos cavalos	RRC 326/1 RCV 204
		Quinário	Efígie de Júpiter	Deusa Vitória coroando um troféu com <i>carnyx</i> (trombeta gaulesa com cabeça de animal) à direita	RRC 326/2 RCV 205
99	P. Vétio Sabino (questor)	Quinário	Efígie de Júpiter	Deusa Vitória coroando um troféu	RRC 331/1 RCV 211
98	T. Cloulio (questor)	Quinário	Efígie de Júpiter	Deusa Vitória coroando um troféu com <i>carnyx</i> e um cativo aos pés	RRC332/1a-c RCV 212
97	C. Egnatuleio (questor)	Quinário	Efígie de Apolo	Deusa Vitória coroando um troféu com <i>carnyx</i> à esquerda	RRC 333/1 RCV 213

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir das informações contidas no *Roman Republican Coinage* (RCC), de Michael Crawford (1974), e no *Roman Coins and their values* (RCV), de David Sear (2000).

³ Meu primeiro contato com essas cunhagens foi na elaboração do repertório de moedas republicanas romanas cunhadas entre 139 e 83, durante a pesquisa para a elaboração da tese de doutorado (Ayres, 2017). Na ocasião, o acervo utilizado foi o da coleção de numismática do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Posteriormente, durante o *I Congresso Internacional de Numismática: novos diálogos e perspectivas*, ocorrido na USP, em 2018, aspectos dos quinários marianistas foram oralmente apresentados sob a perspectiva de vestígios de alternativas ao poder aristocrático da República romana (Ayres, 2018). Para o presente artigo, o denário de C. Fundânio de 101 foi acrescentado ao *corpus* numismático documental, com a devida revisão e ampliação do estudo. A indicação detalhada dos dois trabalhos encontra-se na bibliografia ao final do artigo.

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita das peças, cabem algumas considerações sobre a definição do *corpus* de documentação numismática. Não há evidências textuais preliminares da ligação dos indivíduos que atuaram como emissores das moedas com o general Caio Mário, seja em campanha militar ou na carreira política. A única exceção é Cloulio, o emissor da moeda de 98, que aparece em 83 como um dos líderes das forças marianistas contra Pompeu (Plutarco, *Vitae Pompeius*, 7, 1-2). Em todos os itens, as imagens nas moedas são essenciais para se estabelecer essa conexão. O reverso do denário de C. Fundânio, de 101, traz o triunfador em uma quadriga à direita, segurando um ramo de louros e uma criança sentada em um dos cavalos (Figura 1). O denário era a principal moeda do sistema monetário romano. A identificação do triunfador como Mário celebrando suas vitórias recentes sobre os cimbrios e os teutões remete a Cohen (1857, p. 144), sendo acatada por Crawford (RRC 326/1) e Sear (RCV 204). Crawford identifica ainda a criança sobre o cavalo como o filho de Mário, na época com oito anos.

Figura 1 - Denário de C. Fundânio



Fonte: Yale University Art Gallery, nº 2001.87.927.⁴

Cloulio ainda cunhou, no mesmo ano, um quinário. Um quinário equivale a meio denário. A iconografia peculiar, especialmente do reverso, sobre a qual trataremos detalhadamente mais adiante, é replicada em outros quinários nos anos subsequentes, o que conduz à associação entre as cunhagens e seus emissores. Em suma, a definição do *corpus* documental, do tema e da hipótese do presente artigo buscou lidar com as imagens em moedas como evidências independentes, capazes de produzir uma leitura própria do passado, ainda que sem desconsiderar a contribuição dos outros tipos de documentação para a pesquisa desenvolvida.

⁴ Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/97396>. Acesso em: 01 fev. 2024.

Materialidade e contexto

Conforme lembra Vagner Porto (2021), embora a imagem da moeda a ser estudada seja de extrema importância, essa não pode ser analisada sem levar em consideração a materialidade da peça, o suporte material em que essa imagem se apresenta, a autoridade que a emitiu e a relação dessa autoridade com a população local. No caso das cunhagens promovidas por Mário, dois aspectos, por assim dizer “externos”, se destacam: o fato de a cunhagem ter sido realizada por questores e o predomínio de quinários (cinco das seis moedas, sendo que o magistrado que emitiu o denário emitiu simultaneamente um quinário).

A cunhagem regular da República romana ficava, em geral, a cargo de três magistrados designados para esse fim, os chamados triúnviros monetários. Esses triúnviros eram, com frequência, jovens aristocratas em início de carreira. Não apenas as realizações concretas e os méritos pessoais contavam como um critério legítimo de progresso para as altas magistraturas, mas também a reputação de sua família, o que Karl-Joachim Hölkeskamp (2010, p. 107) caracteriza como uma “recomendação”, “pagamento antecipado” ou “crédito”. Ainda Hölkeskamp, remetendo a Pierre Bourdieu (1983, p. 190-194 *apud* Hölkeskamp, 2010, p. 108) considera essa recomendação familiar como o “capital simbólico” da aristocracia romana, uma cuidadosa coleção e arquivamento de honras ancestrais equivalentes à herança particular de uma família, continuamente acumulada e acessada através da posse de um nome gentílico. Não sabemos com certeza o mecanismo de escolha desses magistrados, se eram eleitos ou indicados, por exemplo. Igualmente, os detalhes do processo da seleção das imagens que seriam cunhadas nas moedas também são desconhecidos por nós. Contudo, sem dúvida, era uma magistratura claramente identificada com a aristocracia. Ainda que possamos supor que pudesse ser eletiva e que outros, não aristocratas, pudessem candidatar-se a ela, era principalmente aos aristocratas que fazia sentido possuir o “espaço portátil” (Clark, 2007, p. 139) representado por uma moeda para relembrar as honras ancestrais de uma família.

No caso das moedas marianistas, a letra “Q”, no reverso, indica que seus idealizadores as cunharam na condição de questores. Sobre esse aspecto, Michael Crawford (1974, p. 600) sugere o seguinte padrão, que nos parece bastante válido para as peças produzidas a partir do século II na República: quando outros que não sejam triúnviros monetários cunham, a indicação aparece na peça; se a peça não possui tal indicação é de se supor que foi cunhada por um triúnviro monetário.

A hipótese mais plausível para essa excepcionalidade nos emissores é o fato de que Mário e seu grupo, por não terem nenhuma identificação com a aristocracia, igualmente não possuíam nenhuma afinidade com a magistratura dos triúmviros monetários. As ações dos antepassados era justamente o tipo de capital político que Mário não detinha e exaltava o fato de não possuí-lo, preferindo endereçar seus créditos às vitórias obtidas no campo de batalha. Em um discurso que Salústio (*Bellum Jugurthinum*, 85, 156-159) atribui ao recém-eleito cônsul, ele destaca que não possui ancestrais, mas que pode falar de suas próprias façanhas. Afirma, também, não poder exibir, para ganhar confiança, imagens, triunfos ou consulados dos antepassados, mas, se for preciso, pode mostrar suas armas, estandartes, recompensas militares e também as cicatrizes dos golpes recebidos frontalmente. Diante desse estado de coisas, a cunhagem feita por questores surge como uma alternativa aparentemente mais viável.

O quinário, padrão escolhido para boa parte das cunhagens, além do valor menor, também possuía dimensões menores que um denário, cerca de 13 ou 14 mm de diâmetro contra aproximadamente 19 mm do denário. Ambos (denário e quinário) eram cunhados em prata e surgiram por ocasião da criação do sistema monetário romano, em 212 ou 211. O quinário, porém, teve sua produção interrompida poucos anos depois, só voltando a reaparecer em 101, justamente com a cunhagem de C. Fundânio.⁵ As cunhagens marianistas, portanto, resgataram um padrão que havia caído em desuso, talvez pela possibilidade de realizar emissões em maior quantidade de moedas de menor valor. O novo quinário, contudo, trouxe uma iconografia diferente de seus antecessores. Nos primeiros tempos, denários e quinários tinham como iconografia padrão a efígie da deusa Roma no anverso e os Dióscuros, no reverso. Os novos exemplares inovaram nesse aspecto, como veremos a seguir.

Antigas imagens para novos tempos

Os quinários da passagem do século II para o século I tinham uma iconografia semelhante entre si, a efígie de uma divindade no anverso (Júpiter nos três primeiros e Apolo, no último) e a deusa Vitória diante de um troféu (espólios de guerra dispostos de forma vertical) no reverso (Figura 2, 3, 4 e 5).

⁵ Crawford (1974, p. 628) identifica seis desses períodos de retomada na produção de quinários: em 101 e 99-97, durante a Guerra Social; durante a Guerra Civil de 49-44, por Antônio (sozinho e com Lépido); em 43-42, por Antônio; Otávio em 39; e por Otávio em 29.

Figura 2 - Quinário de C. Fundânio

Fonte: Yale University Art Gallery, nº 2001.87.928.⁶

Figura 3 - Quinário de P. Vétio Sabino

Fonte: Yale University Art Gallery, nº 2001.87.945.⁷

Figura 4 - Quinário de T. Cloulio

Fonte: Yale University Art Gallery, nº 2001.87.953.⁸

⁶ Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/97397>. Acesso em: 01 fev. 2024.

⁷ Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/97419>. Acesso em: 01 fev. 2024.

⁸ Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/97432>. Acesso em: 01 fev. 2024.

Figura 5 - Quinário de C. Egnatuleio

Fonte: Yale University Art Gallery, nº 2001.87.963.⁹

A utilização da combinação das imagens de Júpiter, no anverso, com Vitória coroando um troféu no reverso não era uma novidade. A iconografia, ao que parece, foi “tomada emprestada” de outra moeda, o vitoriato, um tipo cunhado durante um curto período da história romana, entre os anos de 211 e 170.

O vitoriato, cuja denominação alude à presença da citada deusa na moeda, não dispunha de um lugar definido no sistema monetário romano. Não pertencia ao rol das moedas de bronze nem tampouco se inseria de forma coerente no sistema instituído pelo denário, pois não possuía uma equivalência definida em relação a essas moedas. Ao que parece, foi cunhado durante um intervalo de tempo para substituir moedas gregas na região em que essas eram mais utilizadas, notadamente ao norte da Península Itálica e na região da Gália Cisalpina (Mattingly, 1928, p. 20; Crawford, 1974, p. 6; 628-629; Sear, 2000, p. 78). A afinidade entre os locais de circulação do antigo vitoriato e do novo quinário é um aspecto que não deve ser desconsiderado na análise dessas cunhagens. Porém, essas imagens também se prestavam aos interesses políticos e às concepções de poder dos marianistas. Na tentativa de manter o foco de análise na linguagem visual das moedas, dedicamos maior atenção à leitura dessa iconografia. Além do trabalho de Perez (1986) anteriormente citado, a observação de cada traço presente na moeda, incluindo anverso e reverso, proposta por Maria Caltabiano (2005) e os estudos de Harriet Flower sobre as máscaras ancestrais (1996) e de Tonio Hölscher (2004) sobre a linguagem das imagens na arte romana foram influências importantes na construção da metodologia de análise.

Conforme anteriormente abordado, o apelo aos antepassados ilustres e a um passado grandioso que evocasse simultaneamente os grandes feitos da cidade republicana e as ações dos ancestrais estava fora de questão para Mário e seus

⁹ Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/97445>. Acesso em: 01 fev. 2024.

seguidores. A monumentalização de grandes conquistas em moedas, contudo, era uma prática bastante consolidada na época e, ao que tudo indica, não foi abandonada, apenas adaptada em alguns aspectos. Em que termos a iconografia Júpiter/Vitória atendeu a essas adaptações?

Júpiter e Apolo

A deusa Roma, presente nos denários e nos primeiros quinários, estava irremediavelmente identificada com a cidade de Roma. Júpiter, por outro lado, era a imagem e reflexo da *res publica* e também do homem romano. Não é o caso de afirmar que nenhuma das famílias aristocráticas se identificava com o deus. A importante *gens* Cornélia, por exemplo, associava-se frequentemente a Júpiter, o que pode ser observado também através da cunhagem de moedas. Em um denário de 112 ou 111 de Cneu Blasio Cornélio, Júpiter aparece no reverso ao lado de Juno e Minerva (RRC 296/1; RCV 173) e nas emissões de 108 ou 107 de Cneu Cornélio Sisena, o deus surge sozinho guiando uma quadriga (RRC 310/1; RCV 187). Porém, independente dessas eventuais evocações particulares, é Júpiter que tem autoridade sobre todos os outros deuses e sobre todos os homens, de onde pode-se imaginar a importância da utilização de sua imagem no discurso político. A associação à deusa Roma e à Cidade, cujos principais cargos públicos eram ocupados por aristocratas, era muito restrita para o projeto de poder inovador que se encontrava em curso no momento. O alcance da figura de Júpiter era muito maior.

No último quinário, a efígie de Júpiter é substituída pela de Apolo. Para apresentar a hipótese para essa substituição, é necessário retomar alguns dados cronológicos dos últimos tempos da República, com ênfase na trajetória de Mário. Depois de um sexto consulado bastante tumultuado, Mário teve seu prestígio profundamente abalado e participou muito pouco da vida política na década seguinte. Só conseguiu retornar à vida pública por ocasião da Guerra Social, a revolta dos aliados itálicos contra Roma, que durou de 91 a 87. Nessa guerra, inicialmente, Mário assumiu o comando das forças romanas, ao lado do jovem general aristocrata Sila. Foi esse movimento de retorno, em suma, que redundou em sua eleição para um sétimo consulado em 86, mas não sem muitas turbulências anteriores, incluindo episódios de violência política e uma fuga temporária de Mário para a África.

Quanto ao deus Apolo, Jean Gagé (1955, p. 392) identificou a existência de um "movimento apolíneo" em Roma por ocasião da Guerra Social, fundamentado principalmente no caráter mais abrangente desse deus, considerado capaz de conciliar os lados em disputa. Em tempos nos quais a divisão da Itália era uma ameaça real,

Apolo seria uma divindade particularmente adequada a agregar apoiadores de origens variadas. Era desembaraçado de associações com a aristocracia romana, pois nenhuma família importante de Roma alegava descender dele. A partir do fenômeno apontado por Gagé (1955), Luce (1968, p. 28) analisou a propaganda política por meio das moedas republicanas entre os anos de 92 e 82 e reiterou a proliferação de tipos apolíneos em cunhagens monetárias pouco antes da eclosão da Guerra Social. De 92 a 86, ano em que o governo de Roma caiu nas mãos do grupo liderado por Mário e Cina, o autor identificou a representação de Apolo em sete das treze moedas de prata conhecidas. A partir daí até 82, data em que Sila tomou o poder, Apolo aparece em treze de vinte moedas. Nos vinte anos seguintes, apenas em quatro moedas, ainda assim, cunhadas após a morte de Sila. Para Luce (1968, p. 28-34), Apolo acompanha o sucesso da facção de Mário e ele se tornou o símbolo e patrono do governo no poder. Seu culto era popular e sua boa aparência e juventude eram particularmente apelativas. Esse Apolo, porém, é um “Apolo romano” (Gagé, 1955, p. 9), de modo que os símbolos que tradicionalmente o acompanhavam nas cunhagens gregas (a lira, o tripé, os mitos helênicos) estão ausentes e são substituídos por elementos romanos e itálicos que predominam na maioria dos reversos. A presente análise acata as interpretações de Gagé (1955) e Luce (1968) e enxerga o quinário de C. Egnatuleio como o precursor, ou um dos precursores, de um padrão que se ampliou poucos anos mais tarde.

Vitória e o troféu de armas gaulesas

Já Vitória, a deusa que aparece no reverso, é uma divindade que, mesmo antes de ter templos e estátuas em Roma, já desempenhava um papel proeminente na imagética da guerra, este que é o *locus operandi* tradicional de Mário (Beard; North; Price, 1998, p. 69). Em todos os reversos dos quinários analisados, a deusa coroa um troféu, estrutura conhecida desde o mundo grego como símbolo visível de vitórias. Os troféus eram erguidos no campo de batalha onde o inimigo havia tombado ou, no caso de uma vitória no mar, na terra mais próxima. A ajuda dos deuses era considerada necessária em cada vitória, portanto, uma oferenda em agradecimento teria que ser feita e o troféu era onde isso poderia ser realizado de forma imediata (Stroszeck, 2004, p. 303-309). Os romanos, nos primeiros tempos, não erguiam troféus nos campos de batalha, mas carregavam os espólios da guerra. Os primeiros troféus romanos que se tem notícia foram erguidos por Fábio Máximo e Domício Aenobarbo, em 121, por ocasião da vitória sobre os alógrubos, uma tribo gaulesa.

Mário, após suas vitórias militares, ergueu troféus em Roma que foram destruídos por seu inimigo político, Sila e, depois, reerguidos por César (Suetônio, *Vitae Caesar*, I, 11). As moedas que atribuímos aos seguidores de Mário trazem representações reiteradas de troféus que, justamente por isso, devem ser vistos como representativos de vitórias militares específicas, em especial pelas referências gaulesas. A mais inequívoca dessas representações é a trombeta com uma cabeça de animal na ponta (*carnyx*), geralmente usada para incentivar as tropas. No reverso do quinário de Fundânio (Figura 2), o *carnyx* está à direita do troféu, em posição vertical, e no de Egnatuleio (Figura 5), à esquerda e inclinado. No reverso da peça de Cloulio (Figura 4), acredito ser possível identificar dois exemplares da trombeta, à direita e aos pés do cativo. Sobre as representações dos cativos de guerra (Figura 2 e 4) é interessante notar que a presença desses ao lado de uma divindade é uma variação do padrão predominante nas cunhagens romanas republicanas dos dois últimos séculos. Embora deuses e homens fossem representados de forma recorrente em uma mesma peça, quase nunca compartilhavam a mesma face da moeda. O fato de o prisioneiro estar reduzido a espólio de guerra e a um “objeto”, como os demais que compõem o troféu, talvez explique essa condição.

Outros elementos que remetem às Gálias nos reversos dos quinários são a adaga longa (Figura 4 e especialmente Figura 5) e os elmos, que guardam semelhança com os elmos gauleses. Já os escudos são mais difíceis de serem utilizados como parâmetro, pois os escudos gauleses variaram de formato ao longo do tempo. Inicialmente eram redondos, com reforços de bronze ou de ouro. De meados do século III em diante, passou a se destacar o longo escudo celta, tendo os lados direitos com pontas arredondadas ou então oval, feito de madeira, talvez vime, vindo os de madeira a ser ornados com saliências ou rebordo de ferro (Powell, 1965, p. 106; p. 110).

No geral, é claramente perceptível que os troféus representados nos quinários cunhados entre 101 e 97 monumentalizam os recentes triunfos dos romanos contra os gauleses. São símbolos militares, mas também religiosos, uma demonstração de que os deuses também poderiam ser favoráveis aos não aristocratas que eventualmente ocupassem a posição de líderes do povo romano.

Como Apolo, Vitória também não tinha ligações particulares com as famílias aristocráticas romanas nem associações diretas com a Cidade. Dois anos depois da vitória de Fábio Máximo e Domício Aenobarbo, em 121, acima citada, uma moeda registrou o feito através de uma imagem em que a deusa Roma (e não Vitória) coloca uma coroa em um troféu de armas gaulesas, assim identificado principalmente pela trombeta com cabeça de animal e pela adaga longa e triangular. Agora, cerca de vinte anos depois, a deusa Vitória retoma seu lugar. Não interpreto essa presença apenas

como a influência dos antigos vitoriatos. Representar os feitos como uma vitória da cidade republicana (da qual *dea Roma* era a representação divina mais acabada) não atendia às necessidades do grupo ao qual pertenciam os questores emissores. Vitória, ao personificar valores mais abrangentes de coragem e triunfo e pela sua trajetória mais ampla, era a escolha mais adequada.

As ações que ela executa não são desprovidas de sentido. A coroa que, com a mão direita, deposita sobre o troféu (Figura 2, 3 e 4), assinala o caráter de uma realização bem-sucedida. Sua forma circular indica a perfeição e a participação da natureza superior e transcendente, da qual o círculo é o símbolo. O ato de coroar, isto é, de colocar a coroa acima de alguém ou de alguma coisa, une o coroado com o que está acima desse, pertencendo ao divino. Recompensa de uma prova, a coroa é uma promessa de vida imortal, a exemplo da vida dos deuses (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 289). O escudo é uma arma defensiva e protetora, embora, às vezes, também possa ser mortal. À sua própria força, como objeto de metal ou de couro, ele associa magicamente forças figuradas. Em muitos casos, ele é uma representação do universo, como se o guerreiro, ao usá-lo, opusesse o cosmo ao seu adversário. Ao abaixar o escudo e depositá-lo sobre o troféu (Figura 5), Vitória abre mão desta proteção não mais necessária, pois a batalha está encerrada e a vitória romana sobre o inimigo está consolidada.

Considerações finais

O conjunto das imagens nas moedas dos dois últimos séculos da República romana é extremamente diversificado, fascinante e desafiador para os que se aventuram em sua interpretação. Não parece razoável a pretensão de esgotar a interpretação de quaisquer dessas imagens, tamanha a riqueza e complexidade de algumas delas. Porém, não há dúvidas da pertinência da sua utilização como fontes históricas, capazes de produzir uma leitura própria do passado, independentemente das fontes textuais.

Ao longo deste artigo, analisei moedas emitidas em um período da República romana em que estava no poder um cônsul não oriundo das tradicionais famílias aristocráticas de Roma. A aristocracia romana não controlava apenas os cargos públicos, também controlava a narrativa sobre o presente da Cidade, em tese construído sobre seu passado grandioso. As moedas regularmente cunhadas pelos triúmviros monetários a cada ano em grande medida repercutiam essa narrativa através da linguagem visual. O denário e os quinários cunhados pelos marianistas vislumbravam uma outra narrativa possível, sem equivalência nos textos. Deuses singulares, magistrados excepcionais como emissores e referência a acontecimentos recentes são algumas de suas características

peculiares. Por outro lado, em comum com as cunhagens tradicionais da República romana, estava a forte presença das divindades e dos símbolos e instrumentos religiosos na construção do discurso imagético. Em Roma, a aristocracia que monopolizava os principais cargos públicos monopolizava também a comunicação com o divino por meio da ocupação das principais funções nos colégios sacerdotais. Nestas peças, esse modelo está subvertido na medida em que deuses e símbolos religiosos se propõem a conectar com o divino as ações provenientes de um grupo alternativo. Também sob o aspecto das imagens em moedas, Mário e seus seguidores abalaram o padrão estabelecido na República romana à época.

Referências

Documentação textual

PLUTARCH. *The parallel lives*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1917. v. 5.

SALÚSTIO. *A guerra de Jugurta e a conjuração de Catilina*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Petrópolis: Vozes, 1990.

SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. Tradução de Sady Garibaldi. São Paulo: Ediouro, 2002.

Catálogos numismáticos

COHEN, H. *Description generale des monnaies de la Republique romaine communément appelées médailles consulaires*. Paris: M. Rollin, 1857.

CRAWFORD, M. *Roman Republican coinage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974. v. 2.

SEAR, D. *Roman coins and their values*. London: Spink and Son, 2000. v. 1.

Obras de apoio

AYRES, G. O. B. *Quando o divino celebra o humano: religião, política e poder nas moedas republicanas romanas (139-83)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

- AYRES, G. O. B. Religião e poder em imagens monetárias: alternativas ao poder aristocrático da República romana em quatro quinários (101-97 AEC). I Congresso Internacional de Numismática: novos diálogos e perspectivas. *Anais...* São Paulo: FFCL/USP, 2018.
- BEARD, M.; NORTH, J.; PRICE, S. *Religions of Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. v. 2.
- CALTABIANO, M. C. La moneta et la rappresentazione gerarchica del potere. In: ALFARO, C.; MARCOS, C.; OTERO, P. (ed.). *Actas do XIII Congresso Internacional de Numismática*. Madrid: Ministério da Cultura, 2005, p. 535-543.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.
- CLARK, A. *Divine qualities*. New York: Oxford University Press, 2007
- FLOWER, H. *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- GAGÉ, J. *Apollon Romain: essai sur le culte d'Apollon et le developpement du "ritus Graecus" à Rome des origins à Auguste*. Paris: Boccard, 1955.
- HÖLKESKAMP, K. J. *Reconstructing the Roman Republic: an ancient political culture and modern research*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- HÖLSCHER, T. *The language of images in Roman art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LUCE, T.J. Political propaganda on Roman republican coins: circa 92-82 B.C. *American Journal of Archeology*, v. 72, n. 1, p. 25-39, 1968.
- MATTINGLY, H. *Roman coins*. London: Methuen & Co Ltda, 1928.
- PÉREZ C. *Monnaie du pouvoir. Pouvoir de la monnaie, une pratique discursive originale: le discours figuratif monétaire (1er s. av. J.-C. - 14 ap. J.-C.)*. Besançon: Université de Franche-Comté, 1986.
- PORTO, V. C. Análise iconográfica da moeda: o caso das moedas judaicas. 1º Webinar de Estudos Numismáticos da Antiguidade: o acervo de moedas antigas do Museu Histórico Nacional. Canal ATRIVM UFMS. *Youtube*, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rS2IhI2w_s. Acesso em: 06 Jan. 2024.
- POWELL, T. G. E. *Os celtas*. Lisboa: Verbo, 1965.
- STROSZECK, J. Greek trophy monuments. In: BOUVRIE S. (ed.). *Myth and symbol II: symbolic phenomena in Ancient Greek Culture*. Bergen: Norwegian Institute at Athens, 2004, p. 303-332.
- WOOLF, G. *Roma: a história de um Império*. São Paulo: Cultrix, 2017.

Memórias reverberantes: explorando a significância das columelas no contexto funerário de Pompeia

Resonating memories: exploring the significance of columellas in the funerary context of Pompeii

Yuri Augusto de Oliveira*

Resumo: Este artigo explora o papel das columelas no contexto funerário de Pompeia, lançando luz sobre sua significância na moldagem da memória. Por intermédio de uma análise de sua materialidade e imaterialidade, incluindo os nomes dos falecidos, suas formas antropomórficas e as memórias que evocam, bem como a presença de tubos de libação, descobrimos uma dinâmica social associando os vivos, os transeuntes e a comunidade pompeiana aos monumentos funerários. Apesar da ausência de registros escritos que documentem as interações dos indivíduos com as columelas, vestígios materiais sugerem atos ligados à preservação da memória dos falecidos por meio de gestos e artefatos de recordação. É razoável supor que as columelas tiveram um impacto visual, abduzindo a agência de seus protótipos – os indivíduos falecidos (ou entidades acompanhantes) –, desencadeando assim uma resposta emocional e religiosa. Esta resposta se manifestou em rituais que preservam a memória dos falecidos, seja através da devoção de sua comunidade emocional ou da memória duradoura evocada pela leitura de epitáfios e rituais religiosos no contexto funerário.

Abstract: This article explores the role of columellas in the funerary context of Pompeii, shedding light on their significance in shaping memory. Through an analysis of their materiality and immateriality, including the names of the deceased, their anthropomorphic forms, and the memories they evoke, as well as the presence of libation tubes, we uncover a social dynamic associating the living, passersby, and the Pompeian community with funerary monuments. Despite the absence of written records documenting individuals' interactions with columellas, material traces suggest gestures linked to the preservation of the deceased's memory through actions and memory artifacts. It is reasonable to assume that columellas had a visual impact, abducting the agency of their prototypes - the deceased individuals (or accompanying entities) - thus triggering an emotional and religious response. This response manifested in rituals that preserve the memory of the deceased, whether through the devotion of their emotional community or the enduring memory evoked by the reading of epitaphs and religious rituals in the funerary context.

Palavras-chave:

Columelas.
Contexto funerário.
Memória.
Materialidade.
Pompeia.

Keywords:

Columellas.
Funerary context.
Memory.
Materiality.
Pompeii.

Recebido em: 20/02/2024

Aprovado em: 25/03/2024

* Doutorando em História em regime de cotutela entre o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Marina Regis Cavicchioli, e a École Doctorale d'Histoire – ED 113 da Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sob a orientação de M. François Chausson. Membro do grupo de pesquisa Cultura Material, Antiguidade e Cotidiano (CMAC) e do laboratório Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques (ANHIMA). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), código de financiamento 001.

Columelas em Pompeia: explorando marcadores funerários e teorias de interpretação

Entre os diversos tipos de marcadores funerários do mundo romano, destaca-se um em particular que foi amplamente utilizado em Pompeia, conhecido como columela. A palavra *columella* deriva do radical *columna*, originado da palavra *columen* (que significa pico, cume) (Ernout; Meillet, 1932, p. 200; Gaffiot, 1934, p. 346), associado ao sufixo *-ella*, que denota diminuição, indicando, portanto, uma pequena coluna ou pilar. Este termo foi empregado por Catão (*De agri cultura*, 23), "*columellam ferream*", em sua descrição sobre a confecção de um moinho para a extração de azeite. Cícero (*De legibus*, II, 66), por sua vez, em sua obra dedicada ao direito religioso, ao tratar das leis relativas às cerimônias e monumentos funerários, utilizou o termo *columella* para descrever monumentos funerários austeros, considerando-os moralmente apropriados para encerrar as desigualdades após a morte.

Feitas em lava, tufo, basalto, calcário e mármore, após o período augustano, as *columellae* são pequenas estelas funerárias antropomórficas, cuja forma geralmente apresenta silhuetas planas e esquemáticas com cabeças humanas abstratas. Em alguns casos, o gênero é distinguido através da adição de um elemento na parte de trás da cabeça da columela, representando um penteado estilizado (Van Andringa *et al.*, 2013, p. 7; Cormack, 2007, p. 594; Dobbins; Foss, 2007, p. 639; George, 2007, p. 545), enquanto as columelas masculinas carecem desse elemento. Algumas columelas possuem uma cavidade destinada ao posicionamento de uma urna e muitas delas eram acompanhadas por tubos para libações, tubos cerâmicos ou de chumbo colocados verticalmente no chão, em frente à estela, frequentemente conduzindo as ofertas até a urna cinerária presente no túmulo (Van Andringa; Lepetz, 2006, p. 1158; Van Andringa *et al.*, 2013, p. 277; Cormack, 2007, p. 594; Oliveira, 2022, p. 94).

É fundamental salientar que as columelas não eram exclusivas de uma classe jurídica específica, mas sim um elemento de continuidade pré-colonial, provavelmente remanescente dos hábitos funerários etruscos. Consequentemente, elas foram amplamente utilizadas para marcar túmulos de pessoas de diversos status jurídicos, incluindo os de crianças, escravos, libertos e magistrados, destacando o papel central das columelas no culto aos mortos. Ademais, quase metade dos nomes conhecidos a partir das inscrições funerárias de Pompeia, totalizando cerca de 380 nomes, foram identificados através das columelas, o que evidencia sua importância como fonte histórica (Cormack, 2007, p. 595-599).

Para interpretar as columelas, lançamos mão de um arcabouço teórico-metodológico que nos possibilitou investigar as estelas a partir da sua materialidade, compreender sua

agência social e, por meio de elementos como os sentidos e as emoções, identificar sua influência na esfera social. Os estudos sobre as diversas formas como a cultura valoriza e utiliza os sentidos devem muito às ideias de Lucien Febvre (1941). Embora seus conceitos possam ser imprecisos, ele propôs um estudo da percepção, hierarquia sensorial e sistemas de emoções dentro do que chamou de “equipamento mental” (Corbin, 2005, p. 128). A percepção sensorial transcende o simples processo físico, sendo também cultural. Os sentidos – visão, audição, tato, paladar e olfato – transmitem valores culturais e estabelecem uma forma de comunicação sensorial por meio de manifestações como a fala, gestos, músicas e artes visuais (Classen, 1997, p. 401).

Também levamos em conta que as emoções são contagiosas e envolvem relações entre indivíduos, especialmente em contextos grupais, dentro das chamadas “comunidades emocionais” (Febvre, 1941, p. 7; Rosenwein, 2011, p. 21). Embora possam surgir de eventos individuais, sua expressão é influenciada por experiências coletivas e reações semelhantes a situações idênticas, funcionando como instrumentos de sociabilidade que promovem interações sociais capazes de ajustar as ações dos indivíduos (Febvre, 1941, p. 7; Rosenwein, 2011, p. 37).

Em diferentes culturas, as faculdades sensoriais e as sensações estão intrinsecamente ligadas a uma variedade de significados. Esses significados e valores sensoriais constituem um modelo sensorial adotado por uma sociedade, que orienta a maneira como os membros interpretam o mundo e traduzem suas percepções em uma “visão de mundo” (Classen, 1997, p. 402). A percepção sensorial não é apenas um aspecto da experiência corporal, mas a base da nossa experiência relacional do corpo com o mundo, condicionada pela construção cultural. Dessa forma, podemos identificar a relação das pessoas com o mundo e como eram afetadas pelo universo material externo a elas. Ao estudar os modelos sensoriais dos pompeianos, podemos utilizar exemplos específicos para compreender padrões gerais de significado e relação sensorial no contexto romano (Corbin, 2005, p. 136).

Ademais, rejeitamos a divisão entre materialidade e o social, compreendendo-a como uma imposição artificial originada por disputas disciplinares, não por necessidade empírica (Latour, 2012, p. 124-125). A partir desse entendimento, mobilizamos a Teoria Ator-Rede, juntamente com a Antropologia da Arte, proposta por Alfred Gell (2018).

A Teoria Ator-Rede reconhece o papel dos objetos na ação social e enfatiza que estes não são meramente passivos, mas podem influenciar e participar ativamente da ação social. Essa perspectiva desafia as definições convencionais de atores e ações, argumentando que qualquer elemento que influencie o curso da ação é considerado um ator. Assim, objetos cotidianos são reconhecidos como agentes que desempenham

papeis significativos nas interações sociais. Logo, os objetos participam ativamente no desenrolar da ação social. Eles não determinam diretamente a ação, mas exercem influência ao autorizar, permitir, conceder, estimular a ação de outros atores sociais, de modo a explicar a complexidade das interações. (Latour, 2012, p. 106-116). Para investigar a dinâmica social entre as pessoas e as columelas é essencial observar as conexões entre eles, tendo em mente que a continuidade de uma ação muitas vezes envolve tanto humanos quanto objetos. Portanto, a Teoria Ator-Rede foi empregada para reconhecer a importância da causalidade presente nos objetos, ampliando o escopo de agentes envolvidos nas interações sociais.

Nesse contexto, os monumentos funerários estabelecem uma relação na qual sua agência, ou a mediação da agência, afeta seus observadores através dos sentidos. A percepção pode variar conforme as culturas, e os sentidos estão intrinsecamente ligados a associações culturais, nas quais determinadas sensações possuem valor simbólico em contextos específicos (Classen, 1997, p. 402). Dessa forma, por meio do estudo da interação com artefatos funerários, como as columelas, é possível explorar as relações de significado e prática sensorial específicas do contexto funerário romano, considerando os usos dos sentidos, bem como os domínios sensoriais.

Para estudar esse processo, consideramos que os objetos, nesse caso, as columelas, foram produzidos e dispostos no mundo social dentro de um contexto específico que entrelaça o campo da memória, da religião e do social. Ao atuarem na condição de mediadores da agência social, os objetos são igualmente agentes sociais em um contexto relacional. Desse modo, partimos da concepção de agência em que o agente é uma fonte de origem de eventos causais (Gell, 2018, p. 44). A partir dessa perspectiva, buscamos compreender as reações sociais e emocionais relativos aos artefatos que se manifestaram nos padrões da vida social. Assim, não nos concentramos apenas na comunicação simbólica do objeto, mas na sua agência, intenção, causalidade, resultado e transformação, focalizando o papel prático exercido pelos objetos na tessitura social (Gell, 2008, p. 28).

Monumentos funerários em Pompeia: memória, identidade e eternidade

As vias de acesso a Pompeia eram adornadas com passagens de dois tipos: de um lado, havia passagens físicas para os vivos; do outro, passagens alegóricas para o além voltada aos que partiram (Colmier, 2022, p. 98). As rotas de acesso às cidades, que

interseccionam ambas as passagens, eram os locais onde as necrópoles se situavam,¹ além das portas de acesso ao espaço urbano. Lá, os mortos eram sepultados, celebrados e cultuados por suas comunidades, mas também eram lembrados e apresentados aos e pelos transeuntes que cruzavam as vias de acesso às cidades. As necrópoles eram lugares de grande importância; a circulação de pessoas cultivava e difundia a memória daqueles que se foram, reforçando também a memória das gerações ligadas às cidades. Dessa forma, o tecido social presente nas cidades romanas, constituído não apenas pelas pessoas e instituições, mas também pelos seus animais, objetos e seus mortos, que recebiam os transeuntes em seus espaços e até mesmo podiam se comunicar diretamente com eles por meio dos epitáfios. Tais monumentos funerários presentes nas necrópoles comunicavam e continuam a comunicar informações relativas ao status social e jurídico, poder, identidade e cultura, bem como a memória das comunidades emocionais das quais as pessoas falecidas faziam parte.

As necrópoles são também marcadores de transformações socioculturais. Em Pompeia, por exemplo, as necrópoles situadas ao longo das estradas ao redor da cidade são uma das principais marcas materiais visíveis das mudanças provocadas pela fundação da *colonia* romana em 80 AEC (Van Andringa *et al.*, 2013, p. 16). Embora não existam muitas evidências das necrópoles da época samnita, sabemos que elas estavam organizadas a certa distância das muralhas, e sua disposição apresentava sepultamentos de grupos familiares em um mesmo local. Esses elementos podem ser confirmados por duas necrópoles do período, uma situada fora da Porta de Herculano (Toynbee, 1971, p. 120-121) e outra que foi escavada a 300 metros ao sul da Porta de Nocera (Van Andringa *et al.*, 2013, p. 16). A segunda necrópole citada estava relacionada aos Epidii, e nela foram identificados 163 sepultamentos. Destes, 44 eram inumações de época samnita e 119 incinerações de época romana (Campbell, 2015, p. 33; Pesando; Guidobaldi, 2006, p. 246; Van Andringa *et al.*, 2013, p. 18). Essa necrópole, situada no Fondo Azzolini, estava próxima a um santuário dedicado a Ceres-Hécate e a Zeus Meilichio, sugerindo que as áreas de sepultamento dos samnitas estavam localizadas nos arredores de santuários com forte conotação funerária (Pesando; Guidobaldi, 2006, p. 246).

Por outro lado, as necrópoles da época romana estavam organizadas ao longo das rotas de acesso à cidade. Ademais, a materialidade destas necrópoles demonstra não apenas que sua organização samnita seguia outros critérios, se comparados às instituições

¹ A palavra "necrópole" tem origem na expressão grega νεκρόπολις, que se refere à cidade dos mortos ou necrópole. Essa palavra é formada pela combinação de duas palavras gregas: νεκρός, que significa cadáver (com uma forma arcaica νέκυς), e a raiz indo-europeia *nek-(u)*, que também se relaciona a cadáver ou morte violenta (Chantraine, 2009, p. 714; Bailly, 2000, p. 1586-1587). Junto com o termo πόλις, palavra grega para cidade, que originalmente significava fortaleza onde se encontrava um santuário, com raiz indo-europeia *tpelH* (Chantraine, 2009, p. 892; Bailly, 2000, p. 1317).

romanas, mas também que cultivavam hábitos e gestos distintos no contexto funerário. Conforme atestado pela evidência material, os samnitas praticavam a inumação em caixões produzidos a partir de blocos de pedra dispostos nos cantos, de modo a formar um caixão de pedra, enquanto os romanos, entre os séculos I AEC e I EC, generalizaram a prática da incineração. Além disso, os sepultamentos de época samnita continham depósito mobiliário associado ao morto na tumba, como pulseiras de bronze, tigelas de terracota, jarros e lamparinas (Campbell, 2015, p. 32). Em contraste, os sepultamentos de período romano não continham tal mobiliário, mas sim uma urna contendo os restos ósseos da pessoa falecida, uma moeda e, às vezes, vasos vazios utilizados durante as últimas homenagens ao falecido (Kockel, 2004, p. 149; Van Andringa *et al.*, 2013, p. 18).

As necrópoles acabavam por transformar as vias de acesso à cidade em lugares de memória, cujas construções tumulares, que eram endereçadas aos vivos, recebiam os viajantes. Implicitamente, ao acessar esses locais, o viajante conectava-se com a identidade sociopolítica da cidade e suas propriedades. Dessa maneira, o lugar era impregnado por uma aura capaz de contribuir para a fixação da presença do passado na consciência coletiva e na memória cultural dos indivíduos e comunidades relacionados direta ou indiretamente àquelas necrópoles (Cormier, 2022, p. 98)

A necrópole de Porta Herculano foi escavada entre 1763 e 1838, em um raio de cerca de 200 metros. Os trabalhos de desocupação foram principalmente realizados dentro do espaço urbano intramuros. No entanto, a investigação das necrópoles foi impedida pela construção da via férrea *circumvesuviana*, ocorrida no início do século XX, ao longo da muralha oriental, em frente às portas Nola e Sarno (D'Ambrosio; De Caro, 1983, p. 23). Da mesma forma, o desenvolvimento moderno da cidade obscurece o conhecimento das tumbas alinhadas ao Sul, próximas à colina de Sant'Abbondio e Estabia (Van Andringa *et al.*, 2013, p. 18).

Por outro lado, no início do século XX, entre 1907 e 1910, quatro tumbas foram escavadas próximas à Porta Vesúvio e, na mesma época, dois monumentos e um recinto foram descobertos na Porta Nola. Em 1976, outro recinto foi encontrado na mesma via, e um outro conjunto funerário foi descoberto na Porta Sarno. Adicionalmente, dois recintos funerários foram descobertos em 2001, na Porta Estabia. Durante a década de 1950, trabalhos para retirar o aterro produzido por dois séculos de escavação acumulados ao sul da cidade antiga revelaram monumentos funerários na Porta de Nocera, os quais foram escavados neste momento e posteriormente, nas décadas de 1980 e 1990 (Van Andringa *et al.*, 2013, p. 19-21). Em 2021, o monumento de Marcus Venerius Secundius foi descoberto na Porta Sarno (Alapont Martin *et al.*, 2022, p. 209; Alapont Martin; Zuchtriegel, 2023, p. 1).

É importante enfatizar que as necrópoles, como lugares de memória, materializavam a consciência da discrepância entre o ontem e o hoje, pois essa divergência está intimamente relacionada com a morte, uma experiência fundamental dessa discrepância. Desse modo, lembrar daqueles que partiram é uma forma de nos conectarmos com os mortos, constituindo uma memória cultural original que incorpora ritos e instituições específicas ligadas ao contexto funerário. É precisamente por isso que recordar os mortos é considerado o germe da cultura da lembrança (Assmann, 2010, p. 55). Da mesma forma, Aleida Assmann (2011, p. 37) afirmou que o núcleo antropológico da memória cultural é a rememoração dos mortos. Assim, é fundamental que as pessoas preservem os nomes dos mortos e os transmitam para as gerações futuras.

Desse modo, podemos separar a memória em memória retrospectiva e memória prospectiva. A primeira refere-se à ação de conviver com os mortos, de preservá-los e de construir uma imagem de sua existência, mesmo que essa imagem seja uma totalidade imaginada. A memória prospectiva, por sua vez, está relacionada com a *pietas*, que busca meios de evitar o esquecimento. A memória prospectiva, por sua vez, está associada à busca pela inesquecibilidade, à memorização honorífica, à autoeternização e à autoencenação. Trata-se da memória que busca perpetuar os grandes feitos e possibilitar a eternização de um nome. Em resumo, a memória retrospectiva está ligada ao bem-estar da comunidade da pessoa falecida e à representação da sua devoção e afeição por ela, enquanto a memória prospectiva está relacionada à salvação mundana da memória dos falecidos (Assmann, 2010, p. 56; Assmann, 2011, p. 37-43).

A memória em contexto funerário ocupa uma posição intermediária entre duas formas de memória social: a memória comunicacional, comum a todos os seres humanos, e a memória cultural, cuja manifestação ocorre por meio de ritos e instituições específicas (Assmann, 2010, p. 55). No mundo romano, o contexto funerário combina igualmente as memórias retrospectiva e prospectiva, uma vez que os locais de recordação funerária apresentam representações que evocam ambas as qualidades combinadas. Assim, a memória dos mortos constitui um alicerce e um elo para as comunidades, pois essa conexão com os antepassados assegura a identidade de uma comunidade, e os deveres estabelecidos pelos vivos em relação aos falecidos contêm implicitamente uma afirmação de identidade sociopolítica (Assmann, 2010, p. 57).

É interessante notar que a palavra «memória», que deriva do termo latino *memor* (pensar, lembrar), compartilha, em sua raiz etimológica, sentidos com a palavra «monumento». A origem da palavra latina *monumentum* remonta à raiz indo-europeia *men*, que expressa uma das funções essenciais da mente, *mens*, e da memória, *memini*. Por sua vez, o verbo *monere* pode ter significados como «recordar», «inspirar» ou «ensinar»

(Ernout; Meillet, 1932, p. 596; Gaffiot, 1934, p. 991; Saraiva, 2019, p. 749-750). Assim, um monumento é mais do que um simples objeto; é um artefato que estabiliza recordações, fixando e socializando memórias através de sua materialidade. Ele também serve como uma relíquia do passado, conectando o presente com o passado por meio da relação entre a memória materializada nas tumbas, no caso do contexto funerário, e a materialidade da cidade, atuando na identidade sociopolítica dos habitantes da cidade como um lugar de gerações. Além disso, a etimologia sugere que o monumento é tudo o que pode evocar o passado e perpetuar a recordação. Nesse sentido, o *monumentum* é uma ferramenta de memória, uma ferramenta cuja função é perpetuar a memória do *nomen*, um trabalho ligado à perpetuação da memória de um personagem (Cormier, 98, 2022), destinado a preservar a memória de uma pessoa em um domínio onde ela é particularmente valorizada: a eternidade (Le Goff, 2013, p. 485-486).

Explorando o significado e a função das columelas no contexto funerário romano: memória, emoções e materialidade

No livro *Par-delà nature et culture*, Philippe Descola (2005, p. 66) aborda o antropomorfismo como uma prática cultural presente em diversas sociedades, onde características humanas são atribuídas a objetos, animais e até mesmo elementos naturais. O autor enfatiza que essa tendência é universal, refletindo-se na projeção de pensamentos, emoções e intenções humanas no mundo circundante. Esse processo sugere uma concepção do mundo material como dotado de características relacionais humanas. Além disso, destaca-se o papel significativo do antropomorfismo na forma como as pessoas interagem com seu ambiente, influenciando suas relações e percepções.

Ao discorrer sobre a agência social atribuída aos deuses por meio de representações materiais, Adrien Coignoux (2022, p. 79) ressaltou que o antropomorfismo presente nessa materialidade facilita encontros entre deuses e humanos, viabilizando uma dinâmica relacional na qual ambos os grupos podem ser influenciados por meio de interações sociais.

Alfred Gell (2018, p. 61), por sua vez, desenvolveu um quadro de relações de agente e paciente dentro de dinâmicas sociais de modo a considerar os seguintes atores: objeto, artista, destinatários e protótipos. Esse modelo foi construído com base na premissa de que todos os quatro elementos podem atuar como agente ou paciente em relação uns aos outros e em relação a si mesmos. No contexto em questão, a dinâmica relevante está relacionada a um quadro complexo no qual o falecido é o agente e sua família é o paciente, pois é impulsionada pelo falecimento de alguém a encomendar uma estela

funerária. Em seguida, a família do falecido se torna agente em relação ao lapícida, ao solicitar a columela. Posteriormente, o cadáver se torna agente em relação ao lapícida e à columela, tanto na produção da inscrição funerária quanto na confecção da estela. Após isso, a columela, já disposta no local de sepultamento, volta a ser agente em relação àqueles que a observam, os quais podem se tornar agentes em relação ao marco funerário, por meio de ações estimuladas pela visualização e presença da columela.

Além das interações complexas entre os diversos agentes no contexto funerário, é essencial uma compreensão mais aprofundada das columelas estudadas. Esses artefatos desempenharam um papel significativo no ritual funerário romano, atuando como marcadores de sepultura e como objetos de recordação que materializam a memória do falecido. O desejo de perpetuar essa memória por várias gerações é evidenciado pelas elevações sob as columelas, que permitiam sua elevação com o aumento do nível do solo, garantindo assim a visibilidade da estela e a legibilidade da inscrição ali presente (Castiglione, 2017, p. 340). As inscrições desempenhavam um papel fundamental nas estratégias de recordação, estabelecendo uma relação comunicativa entre o observador e o falecido por meio da visão. Conforme observado por Castiglione (2017, p. 329), as inscrições funerárias eram como “pedras falantes” destinadas a se comunicar com viajantes e familiares, envolvendo-os em uma dinâmica de preservação da memória do falecido e na prática da leitura em voz alta. No entanto, partimos da premissa de que havia uma dinâmica que não se limitava apenas à leitura das inscrições, mas também à observação das formas antropomórficas das columelas.

Um levantamento abrangente foi conduzido no Banco de Dados Epigráficos de Roma (EDR), resultando na identificação de 194 columelas. Destaca-se que a maior concentração desses artefatos foi observada na área próxima à Porta Nocera, seguida pela necrópole de Fondo Santilli, na necrópole de Fondo Azzolini e na necrópole adjacente à Porta Herculano. Entretanto, registros dessas columelas também foram documentados em outras necrópoles, incluindo a necrópole da Porta Marina, da Porta Estábia, da Porta Vesúvio, da Porta Nola e da Porta de Sarno. Vale ressaltar que algumas dessas columelas possuem origem incerta.

Das 196 columelas identificadas, o Banco de Dados Epigráficos de Roma disponibiliza imagens de 139 delas. É relevante observar que a maioria dessas columelas encontra-se íntegra, totalizando 110 unidades,² enquanto 29 foram identificadas como

² EDR143106; EDR148970; EDR148971; EDR151244; EDR151245; EDR147599; EDR147660; EDR147661; EDR149912; EDR156553; EDR153384; EDR146541; EDR146545; EDR146543; EDR146544; EDR152736; EDR146999; EDR147530; EDR147531; EDR153385; EDR154517; EDR154518; EDR154516; EDR155635; EDR146279; EDR153703; EDR081699; EDR081700; EDR081701; EDR081702; EDR081703; EDR081724; EDR081725; EDR081726; EDR081729; EDR081722; EDR081720; EDR081721; EDR081711; EDR081712; EDR081714; EDR081717; EDR081718; EDR081719; EDR081715;

fragmentadas.³ No entanto, mesmo quando fragmentadas, a materialidade desses artefatos frequentemente permite a identificação de suas silhuetas antropomórficas. Notavelmente, muitas columelas mais leves apresentam um orifício circular na base, originalmente destinado a receber uma haste de madeira enterrada para garantir a estabilidade desses pequenos monumentos (*Notizie Degli Scavi Di Antichità*, 1916, p. 297-298). Embora muitas columelas tenham sido gravadas, é importante observar que a maioria delas originalmente era pintada. No entanto, devido à perda das pinturas ao longo do tempo, os nomes dos indivíduos nelas representados foram perdidos (Campbell, 2015, p. 48). Em nossa investigação, concentramo-nos principalmente nas columelas gravadas.

Das 139 columelas analisadas, apenas as de código EDR148935, EDR148936, EDR148938, EDR148966 e EDR140320 não apresentam uma forma antropomórfica identificável devido à sua condição fragmentada, enquanto a estela EDR150245, embora intacta, não exibe antropomorfismo em sua forma. No entanto, as outras 133 columelas podem ser consideradas antropomórficas. Dentre essas, algumas são mais realistas e se assemelham a um busto humano, enquanto outras apresentam a silhueta de modo a representar o formato dos ombros, pescoço e cabeça, e a maioria delas retrata o contorno de um busto.

A columela EDR150425, associada a Petacia Montana, apresenta contornos tridimensionais de um busto, detalhando os ombros, pescoço e cabeça, e exibe um penteado feminino com um coque na parte de trás da cabeça. Este pequeno monumento foi descoberto na necrópole de Fondo Santilli e atualmente está em conservação no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. A estela contém a seguinte inscrição:

PETACIA*MONTAN
VIX*ANN*XXIII

EDR149685; EDR149264; EDR148601; EDR149261; EDR148600; EDR175718; EDR106238; EDR145388; EDR145389; EDR146023; EDR146959; EDR148603; EDR149399; EDR149585; EDR149586; EDR149587; EDR149588; EDR149589; EDR149670; EDR149686; EDR149692; EDR150225; EDR150242; EDR150244; EDR150245; EDR150258; EDR150259; EDR150261; EDR150373; EDR150394; EDR150418; EDR150420; EDR150421; EDR150425; EDR150426; EDR152922; EDR152925; EDR152926; EDR152927; EDR152928; EDR152934; EDR152939; EDR152941; EDR152942; EDR152946; EDR152947; EDR152954; EDR152957; EDR153010; EDR153052; EDR153053; EDR153054; EDR153077; EDR153129; EDR153702; EDR153720; EDR153814; EDR153923; EDR153970; EDR154085; EDR154523; EDR154524; EDR155146; EDR155214; EDR164357.

³ EDR148935; EDR148936; EDR148938; EDR148966; EDR148972; EDR148969; EDR147598; EDR149908; EDR145264; EDR146542; EDR155636; EDR081723; EDR081727; EDR081716; EDR081713; EDR106223; EDR149262; EDR071618; EDR140320; EDR147280; EDR150393; EDR150423; EDR150424; EDR152940; EDR152958; EDR154689; EDR155215; EDR156662.

Transcrita em letras minúsculas, temos *Petacia Montan(a), / vix(it) ann(is) XXIII*. Essa inscrição traduz-se como “Petacia Montana, viveu 23 anos”. Datada do período entre 30 AEC e 30 EC, a columela, feita de mármore, possui dimensões de 66 cm de altura, 14,5 cm de comprimento e 11 cm de largura. A face da estela é lisa, com o campo epigráfico localizado na região peitoral do busto. As letras da primeira linha têm 3 cm de altura, enquanto as da segunda linha possuem 1,3 cm. Esta columela é notável por seu impressionante antropomorfismo, tanto pela silhueta quanto pela tridimensionalidade.

Os monumentos de Miscinia Veneria (EDR149261), Epidia Veneria (EDR152925) e Lasaea Venusta (EDR150244) também despertam a atenção. Eles foram descobertos, respectivamente, na necrópole de Porta Marina, em 1755, na necrópole de Fondo Azzolini durante uma escavação realizada entre 1911 e 1916, e na necrópole de Fondo Santilli. Todas as três columelas são feitas de mármore e datam do século I EC. A estela de Miscinia Veneria (EDR149261) possui 71,2 cm de altura, 25,8 cm de comprimento e 10 cm de largura. O campo epigráfico, localizado no peitoral da columela, é composto por duas linhas, sendo que a primeira tem 5,8 cm de altura e a segunda 5 cm. Sua inscrição é a seguinte:

MISCINIAE*ᵀ*L
VENERIAE

A transcrição em letras minúsculas é *Misciniae, (mulieris) libertae / Veneriae*, com a tradução sendo “À Miscinia Veneria, liberta de uma mulher”. A columela de Miscinia Veneria apresenta uma superfície lisa, com contornos que delineiam uma silhueta humana. Ao observá-la lateralmente, é possível distinguir os ombros, o pescoço e os cabelos, estes últimos sendo detalhados o suficiente para identificar as mechas e o coque.

Esses mesmos detalhes do penteado são identificáveis nas columelas de Epidia Veneria e de Lasaea Venusta, pois suas características materiais se assemelham à columela de Miscinia Veneria, embora não sejam idênticas. Assim como na estela de Miscinia Veneria, ambas possuem uma face lisa com contornos antropomórficos e o campo epigráfico situado na região peitoral do monumento, além de apresentarem uma clara representação do pescoço e da cabeça.

Além disso, destaca-se a columela de Terpnos (EDR145389) entre as estelas analisadas. Descoberta durante uma escavação realizada entre 1911 e 1916, na necrópole de Fondo Azzolini, atualmente está sob a tutela da Superintendência Arqueológica de Pompeia. Foi esculpida em mármore e suas dimensões incluem 27,5 cm de altura, 14,8 cm de comprimento e 7,4 cm de largura, enquanto o campo epigráfico é composto por

duas linhas, com medidas respectivas de 2,4 cm e 2,6 cm. A inscrição neste pequeno monumento diz:

TERPNOS
VIX*AN*VI

A transcrição em letras minúsculas revela: Terpnos / vix(it) na(nis) VI, que traduzida significa “Terpnos, viveu por seis anos”. Esta columela apresenta a representação de um busto humano. Diferentemente das estelas previamente mencionadas, ela não possui uma face lisa, mas sim um fundo liso. Sua estrutura é composta por um retângulo onde se encontra o campo epigráfico, sobre o qual está posicionado o busto, representando os ombros, pescoço, rosto humano e cabelos.

Cabe ressaltar que a columela de Terpnos é singular, visto que a maioria das columelas representa o antropomorfismo através da silhueta ou do contorno, como é exemplificado pela estela de Caius Naevius Acisclius (EDR153923). Também descoberta durante as escavações ocorridas entre 1911 e 1916, este monumento foi encontrado na necrópole de Fondo Azzolini e possui as seguintes dimensões: 107 cm de altura, 29,5 cm de comprimento e 17 cm de largura. Em mármore, foi datada do período que compreende 30 AEC a 10 EC, sendo que seu campo epigráfico está situado na região da cabeça, com letras medindo 3 cm na primeira linha e 2,5 cm na segunda linha. Sua inscrição é a seguinte:

C*NAEVI*M*F*MEN
ACISCL

A transcrição em letra minúscula nos permite ler *C(ai) Naevi M(arci) f(ilio) Men(enia) / Aciscl(i)*, cuja tradução identifica que a columela foi dedicada “A Caius Naevius Acisclius, filho de Marcus, inscrito na tribo Menenia”. Embora a estela possua seu antropomorfismo representado pelos contornos de forma mais abstrata, sua representação permite a clara identificação da forma antropomórfica, com a distinção clara da região dos ombros, pescoço e cabeça. De maneira geral, identificamos que as outras 127 columelas possuem características semelhantes.

Conforme observado por Castiglione (2017, p. 343), as columelas desempenharam múltiplos papéis no contexto funerário romano. Além de demarcarem o local da sepultura e servirem como pontos de referência para os rituais e celebrações funerárias, esses monumentos também tinham uma função simbólica crucial. Podemos inferir que as

columelas exerciam uma agência significativa na representação do falecido, do *genius* ou dos Manes, mediante sua materialização antropomórfica nos pequenos monumentos. É importante ressaltar que essas columelas eram dispostas ao longo das vias de acesso a Pompeia, proporcionando uma cena impressionante para os transeuntes da região. As imagens antropomórficas nelas gravadas tinham o poder de impactar emocionalmente os observadores, colocando-os em uma posição de espectadores passivos. Esse impacto não era apenas visual e emocional, mas também incitava os transeuntes a lerem em voz alta as inscrições epigráficas e a guardarem uma memória duradoura daqueles que ali foram sepultados, bem como influenciavam a percepção da identidade sociopolítica de Pompeia.

Além disso, é plausível considerar que as columelas desempenharam um papel fundamental na preservação da memória, uma vez que a relação entre o contexto funerário, as emoções e a memória estão profundamente entrelaçadas. Os romanos tinham consciência de que as emoções desempenham um papel crucial na consolidação da memória de longo prazo. O autor anônimo do manual *Rhetorica ad Herenium*, provavelmente um equestre, descreveu a função das emoções na formação de uma memória duradoura, abordando de maneira técnico-racionalista a mnemotécnica (Assmann, 2011, p. 269; Oliveira, 2022, p. 30). Essas técnicas estabelecem uma relação entre as emoções e a materialidade por meio do ato de associação entre emoções intensas e imagens do mundo físico, como será discutido a seguir:

Como costuma acontecer de umas imagens serem fortes e incisivas, adequadas à recordação, e outras serem obtusas e fracas a ponto de dificilmente conseguirem estimular a memória, é preciso considerar o motivo dessa diferença, para que possamos saber que imagens buscar e quais evitar. A própria natureza nos ensina o que é preciso fazer. As coisas pequenas, mezinhas, corriqueiras, que vemos na vida, não costumamos guardar na memória, porque nada de novo ou admirável toca o ânimo. Mas, se vemos ou ouvimos algo particularmente torpe, desonesto, extraordinário, grandioso, inacreditável ou ridículo, costumamos lembrar por muito tempo. É assim que esquecemos a maioria das coisas que vemos ou escutamos a nossa volta, mas quase sempre nos lembramos muito bem de acontecimentos da infância. Isso não pode ter outra causa senão que as coisas usuais facilmente escapam à memória, as inusitadas e insígnies permanecem por mais tempo (Anonimus Latinus, *Rhet. Her.*, III, 35).⁴

⁴ *Nunc, quoniam solet accidere, ut imagines partim firmas et acres et ad monendum idoneas sint, partim inbecillae et infirmas, quae uix memoriam possint excitare, qua de causa utrumque fiat, considerandum est, ut cognita causa, quae uitemus et quas sequamur imagines, scire possimus. Docet igitur nos ipsa natura, quid oporteat fieri. Nam si quas res in uita uidemus paruas, usitatas, cotidianas, meminisse non solemus propterea quod nulla noua nec admitabili re commouetur animus: at si quid uidemus aut audimus egregie turpe inhonestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consueuimus. Itaque quas res ante ora uidemus aut audimus, obliuiscimur plerumque; quae acciderunt in pueritia, meminimus optime saepe; nec hoc alia de causa potest accidere, nisi quod usitatae res facile e memoria elebuntur, insignes et nouae diutius manent in animo* (Anonimus Latinus, *Rhet. Her.*, III, 35). Tradução de Ana Paula Celestino Faria e de Adriana Seabra.

Essa concepção das técnicas mnemônicas latinas coincide com os resultados de pesquisas recentes da psicologia cognitiva, que identificaram um suporte mnemônico muito eficaz nas emoções (Assmann, 2011, p. 269). Além disso, esse processo encontra eco no contexto funerário pompeiano, principalmente nas necrópoles pompeianas, caracterizadas pelas cenas antropomórficas que encaravam os transeuntes.

Em suma, as columelas desempenharam um papel multifacetado, atuando como marcadores de sepultura, veículos de memória e objetos rituais. Propomos que a agência desses pequenos monumentos não se resumia ao impacto emocional que produzia memórias duradouras sobre os falecidos e, conseqüentemente, sobre a identidade sociopolítica da cidade. Entre os romanos, havia celebrações e ritos sistematicamente realizados nas necrópoles que envolviam refeições entre os vivos e os mortos. Durante esses rituais, os falecidos eram nutridos por meio de sacrifícios de comida e bebida, enquanto os vivos se alimentavam no mesmo local. Nesse contexto, é plausível inferir, também, que as columelas, por meio de sua materialidade e da abdução da agência da pessoa falecida ou das entidades que a acompanhavam, influenciavam os vivos, instigando-os a depositar suas oferendas.

Conclusão

Ao longo deste artigo, exploramos o papel significativo das columelas no contexto funerário de Pompeia e sua influência na preservação da memória dos falecidos. Através da análise da materialidade e imaterialidade desses monumentos, incluindo seus nomes, formas antropomórficas e memórias evocadas, assim como a presença dos tubos de libação, identificamos um fluxo social complexo que conecta os vivos, os passantes e a comunidade pompeiana com os monumentos funerários.

Embora não possuamos relatos escritos sobre a relação dos indivíduos com as columelas, os vestígios materiais nos permitem reconhecer gestos associados à preservação da memória dos falecidos por meio de rituais e artefatos de recordação. Assim, é plausível argumentar que as columelas exerceram um impacto visual e emocional, abduzindo a agência dos seus protótipos – as pessoas falecidas ou as entidades que as acompanhavam – e provocando um dispositivo emocional e religioso nos ritos de preservação de memória. Este dispositivo desencadeou práticas devocionais da comunidade em relação aos mortos, bem como a leitura dos epitáfios que geravam memórias de longa duração nos leitores, impulsionadas pelo impacto emocional da cena e por rituais religiosos em contexto funerário.

Concluimos que as columelas não apenas demarcavam os locais de sepultura, mas também desempenhavam um papel essencial na construção e manutenção da memória coletiva e da identidade sociopolítica da comunidade pompeiana. Além disso, destacamos a importância de estudos futuros para aprofundar nossa compreensão sobre o significado e a função das columelas na sociedade romana, assim como seu impacto nas práticas memoriais e religiosas da época.

Referências

Documentação textual

ANÔNIMO LATINO. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CATON. *De l'agriculture*. Texte établi, traduit et commenté par Raoul Gourjard. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

CICÉRON. *Traité de lois*. Texte établi et traduit par Georges de Plinval. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

Documentação arqueológica

REALE ACCADEMIA DEI LINCEI. *Atti della R. Accademia dei Lincei, ano CCCXIII: notizie degli scavi di antichità*. Roma: Accademia dei Lincei, 1916. v. 13.

Obras de apoio

ALAPONT MARTIN, L.; ZUCHTRIEGEL, G. The newly discovered tomb of Marcus Venerius Secundio at the Porta Sarno, Pompei: Neronian zeitgeist and its local reflection. *Journal of Roman Archaeology*, v. 35, n. 2, p. 1-26, 2023.

APALONT MARTIN, L. *et al.* L'area funeraria di Porta Sarno e la tomba di Marcus Venerius Secundio a Pompei, riflesso dell'impulso culturale dopo il terremoto del 62 d.C. *Rivista di Studi Pompeiani*, n. XXXIII, p. 208-213, 2022.

ASSMANN, A. *Espaços de recordação: formas de recordação da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

ASSMANN, J. *La mémoire culturelle: écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris: Flammarion, 2010.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2000.

- CAMPBELL, V. *The tombs of Pompeii: organization, space and society*. New York: Routledge, 2015.
- CASTIGLIONE, M. La strategia della memoria nelle necropoli di Pompei: approcci teorici, dati archeologici e nuove interpretazioni. *Studi Classici e Orientali*, v. 63, p. 325-350, 2017.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Librairie Klincksieck, 2009.
- CLASSEN, C. Foundation of an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, v. 49, n. 3, p. 401-412, 1997.
- COIGNOUX, A. *Psyche et Cupidon chez Apulée: discontinuités existentielles et fonction religieuse de l'antropomorphisme*. Mètis, Anthropologie des Mondes Grecs et Romains, n. 20, p. 61-81, 2022.
- CORBIN, A. Charting the Cultural History of the senses. In: HOWES, D. (ed.). *Empire of the senses: the sensual culture reader*. New York: Routledge, 2005, p. 128-139.
- CORMACK, S. The tombs of Pompeii. In: DOBBINS, J. J.; FOSS, P. W. (ed.). *The World of Pompeii*. New York: Routledge, 2007, p. 585-606.
- CORMIER, A. *Lectvs ebvrnevs: les lits funéraires en inoie à Cumes et dans le monde romain*. Naples: Centre Jean Bérard, 2022.
- D'AMBROSIO, A.; DE CARO, S. *Un impegno per Pompei: fotopiano e documentazione della Necropoli di Porta Nocera*. Milano: Touring Club Italiano, 1983.
- DESCOLA, P. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DOBBINS, J. J.; FOSS, P. W. (ed.). *The world of Pompeii*. New York: Routledge, 2007.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoires des mots*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1932.
- FEBVRE, L. La sensibilité et l'histoire: comment reconstituer la vie affective d'autrefois? *Annales d'Histoire Sociale*, t. 3, n. 1/2, p. 5-20, 1941.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire latin français*. Paris: Hachette, 1934.
- GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GEORGE, M. The lives of slaves. In: DOBBINS, J. J.; FOSS, P. W. (ed.). *The world of Pompeii*. New York: Routledge, 2007, p. 538-549.
- KOCKEL, V. Town and tombs: three-dimensional documentation of archeological sites in the Kingdom of Naples in the late eighteenth and early nineteenth centuries. In: BIGNAMINI, I. (ed.). *Archives & excavations: essays on the history of archeological excavations in Rome and southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*. London: The British School of Rome, 2004, p.143-162.

- LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- OLIVEIRA, Y. A. *Sob os olhos de Fébruo: o cotidiano da morte na Roma Mediterrânea (II a.C. e II d.C.)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2022.
- PESANDO, F.; GUIDOBALDI, M. P. *Pompei Oplintis Ercolano Stabiae*. Bari: Laterza, 2006.
- ROSENWEIN, B. H. *História das emoções: problemas e métodos*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- SARAIVA, F. R. S. *Dicionário latino português*. Belo Horizonte: Garnier, 2019.
- TOYNBEE, J. M. C. *Death and burial in the Roman World*. Londres: The Camelot Press, 1971.
- VAN ANDRINGA, W. V.; LEPETZ, S. Pour une archéologie de la mort à l'époque romaine: fouille de la nécropole de Porta Nocera à Pompéi. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, a. 150, n. 2, p. 1131-1161, 2006.
- VAN ANDRINGA, W. *et al. Mourir à Pompéi: fouille d'un quartier funéraire de la nécropole romaine de Porta Nocera (2003-2007)*. Rome: École Française de Rome, 2013.

A estátua de Jano na *Aedes Ianus Geminus*: antiquarismo e a composição de um deus do tempo para Roma

The statue of Janus in the 'Aedes Ianus Geminus': antiquarism and the composition of a time's god for Rome

Thiago de Almeida Lourenço Cardoso Pires*

Resumo: Os escritores romanos demarcaram Jano como um dos deuses mais antigos de seu panteão. Tanto o exotismo de sua imagem divina quanto a sua ancestralidade causaram aos romanos uma certa perplexidade: os antiquários republicanos e augustanos tentaram desvendar a natureza do deus mais em tons especulativos e filosóficos do que taxativos. Meu objetivo nesse texto é averiguar como os antiquários configuraram e caracterizaram Jano como deus do tempo com base na principal imagem do deus, a sua estátua na *Aedes Ianus Geminus*.

Abstract: Roman literary and writers demarcated Janus as one of the oldest gods in the pantheon. Both the exoticism of his divine image and his ancestry caused the Romans a certain perplexity: republican and Augustan antiquarians tried to unveil the nature of the god more in speculative and philosophical tones than in definitive tones. My objective in this text is to investigate how antiquarians configured and characterized Janus as the god of time based on the main image of the god, his statue in the *Aedes Ianus Geminus*.

Palavras-chave:

Roma antiga.
Antiquários.
Jano.
Religião romana.

Keywords:

Ancient Rome.]
Janus.
Roman religion.

Recebido em: 02/02/2024

Aprovado em: 06/03/2024

* Doutor em História pela UNIRIO e mestrando em Arqueologia pela Uminho. Professor do Centro Universitário Celso Lisboa, tutor a distância em História Antiga do Cederj-UNIRIO e professor da SEEDUC-RJ.

Ao princípio do artigo intitulado *Watching the skies: Janus, auspication, and the shrine in the Roman Forum*, o arqueólogo Rabun Taylor (2000, p. 1) realiza a seguinte declaração:

Jano, como tantos deuses antigos que careciam da graça de uma história, era uma concrecência confusa de restos caídos no tabuleiro de memória[s]. A sua incoerência foi causa de alguma perplexidade na era imperial romana e, por isso, ele foi periodicamente submetido a reavaliações por mestres fiandeiros como Ovídio ou por cosmólogos e filósofos que procuravam encontrar um simbolismo profundo na sua dualidade.

Essa afirmação provocou uma série de questionamentos em mim, um historiador que tem trabalhado com a figura de Jano. Em primeiro lugar, Taylor categoriza Jano como um deus que carece “da graça de uma história”, o que leva a crer que havia um grupo oposto de deuses que possuíam uma “graça” de história. Ora, mesmo divindades famosas, célebres e olímpicas, como Zeus, Hera e Apolo, careceram de história em algum momento de seu percurso de “existência”, foram divindades que tiveram suas narrativas, atributos e personalidades construídas ao longo de diversas gerações e reavaliados por diversos escritores. Um segundo aspecto que me chamou a atenção foi a caracterização, ou ênfase, nas incertezas, incoerências e confusões em relação a Jano. Por certo, ao colocarmos Jano sob escrutínio de pesquisa, encontraremos uma série de incongruências e pontos cegos e imprecisos, mas pergunta-se: qual deus na Antiguidade não teve registro de numerosas lacunas e dúvidas em suas narrativas? Qual deus não foi alvo de constantes reavaliações e discussões filosóficas e teológicas a fim de organização de sua mitologia? Mesmo deuses famosos e vastamente trabalhados por escritores, como os olímpicos, tinham pontos falhos em suas “histórias” construídas. A lenta sistematização de narrativas sobre os deuses e a formação de “dicionários” mitológicos passam aos leitores (antigos e modernos) uma falsa uniformização e coerência biográfica, pois esses frequentemente excluem versões divergentes e tentam preencher lacunas de imprecisão. Mas trata-se de uma ilusão. Não existiam biografias divinas, versões acabadas ou definitivas na Antiguidade. Qualquer antiquista, ao analisar uma divindade em seu contexto original, principalmente em um intervalo de longa duração, irá se encontrar atordoado com as múltiplas informações advindas de fontes literárias e materiais. Para um pesquisador social, assim, os deuses não existem na condição de entidades, pois são frutos de longos processos de acúmulos de narrativas, correções e sistematizações, ainda que se pressuponha pontos divergentes.

Retomo a fala de Taylor. Por que esse autor, e diversos outros, ressaltam a imprecisão mitológica em relação a Jano? Por que, também, não destacar o nosso desconhecimento em relação a outros deuses romanos como Júpiter, Juno ou Plutão? Tenho duas suposições.

A primeira está atrelada à *interpretatio graeca*. Jano era um deus autóctone romano¹ cujo atributo principal era sua bifrontalidade, de modo que ele não encontrava um correspondente óbvio na mitologia helênica mediterrânea. Dionísio de Halicarnasso (*Antiquitates Romanae*, 3, 22), ao dissertar sobre o *Ianus Curatius* / *Tigilium sororium*, faz a seguinte afirmação:

Os pontífices erigiram dois altares, um para Juno, a quem é atribuído o cuidado com as irmãs, e outro a um certo deus ou divindade menor do país chamado, em sua língua, de Jano, a quem agora foi adicionado o nome *Curatius*, derivado dos primos que haviam sido mortos por Horácio. E, depois de terem oferecido certos sacrifícios sobre esses altares, eles finalmente, entre outras expiações, levaram Horácio a jugo.²

É curioso observar como Dionísio de Halicarnasso, um escritor grego asiático, considera Jano um deus menor, pois, em contrapartida, os escritores romanos exaltaram a personagem como célebre e uma das primeiras e mais antigas divindades de Roma. Como indício dessa importância, Taylor (2000, p. 2) astutamente argumenta que havia muitas divindades obscuras na tradição romana, mas que dentre essas poucas foram escopo de pesquisa antiquária quanto o foi Jano, indo na contramão da caracterização grega da personagem como um “deus menor”. Assim, a *interpretatio graeca* em relação a Jano é falha, pois não se encontra um análogo a ele na cultura grega. Já em relação a Júpiter, em compensação, os escritores serão rápidos em lhe atribuir, ou ao menos cotejar, com o passado de Zeus. Retomo a fala de Taylor: Júpiter e outros deuses romanos parecem ser deuses com uma “graça de história” porque foram facilmente assimilados com análogos na mitologia olímpica, enquanto o esquisito e exótico Jano não encontrou um colega com quem pudesse compartilhar sua história.

Minha segunda suposição em relação ao realce da “concrecência confusa” e “incoerência” da figura de Jano está diretamente conectada à natureza das fontes literárias sobre o deus que chegaram até nós.

Mas que deus eu direi que tu és, bifronte Jano? / Um nume igual a ti não teve a Grécia. / Também dize a razão por que só tu dos deuses / podes ver o que está adiante e atrás. / Eu, co’as tabuinhas prontas, quando meditava, / mais brilhantes do que antes vi o templo. / Maravilhoso, então, co’a duplicada imagem, / Jano aos olhos mostrou-me a dupla face. / Pasmei, senti por medo eriçarem-me os

¹ Há uma profunda discussão sobre a origem de Jano: se seria romano, etrusco ou alhures. Afasto-me de tais discussões por as considerar bastante improdutivas e mais especulativas do que determinantes. A despeito da origem primitiva de Jano, esse deus recebeu maior notoriedade, características e narrativas ao serem essas confeccionadas pelos mitógrafos romanos. Dessa forma, a origem do deus, na minha ótica, não é tão importante quanto as características que ele irá adquirir ao final da República e início do Principado com a ação antiquária. Caso o leitor deseje se aprofundar no “problema das origens”, sugiro o artigo de Taylor (2000), além de Grimal (1945) e Gagé (1979).

² Tradução própria do inglês.

pelos, / surgiu um frio súbito em meu peito. / Co'um báculo na mão direita, na outra u'a chave, / com a boca da frente ele me diz: / "Sem medo, aprende, ó vate operoso dos dias / o que buscas, e acolhe a minha fala" (Ovídio, *Fasti*, 1, 89-104).³

Taylor, e diversos outros pesquisadores modernos e contemporâneos, ressaltam a imprecisão de conhecimento sobre Jano, mas não se trata apenas de uma ignorância atual, era compartilhada também entre os próprios romanos. Ovídio, um dos mais profícuos escritores da época augustana, começa sua exposição sobre Jano não afirmando as certezas que possuía sobre a divindade, mas exaltando sua singularidade em comparação aos deuses helênicos e evidenciando que, sobre ele, os romanos pouco conheciam. É sintomático que o início da explanação comece com uma indagação direta do poeta ao próprio *numem*. Trata-se, portanto, de um desconhecimento marcado pela própria natureza das fontes da Antiguidade, reverberando nos pesquisadores modernos o sentimento de desconforto.

Dessa forma, enquanto Júpiter tinha parte de seu passado preenchido por narrativas sobre Zeus e *Mater Matuta* por relatos de Cibele, a incompatibilidade de Jano oferecia aos escritores romanos um vasto vácuo potencial imaginativo de exploração, especulação e criação, pois Jano era uma das divindades mais antigas de Roma e estava relacionada à fundação de Roma, a Rômulo e a Numa Pompílio. As narrativas sobre Jano mais arcaicas eram de base oral (se de fato chegaram a existir) e poderiam ter sido modificadas com o tempo ou simplesmente ter caído no esquecimento. O desconhecimento sobre o "passado" de Jano e seus atributos não devem ser interpretados como um demérito ou falta de crença nos atos rituais que envolviam o deus, pois essa lacuna de conhecimento sobre Jano foi paulatinamente preenchida ao longo da República tardia e início do Principado. Os escritores romanos trataram o passado de Jano com tons especulativos em que o passado do deus e seus atributos foram sendo progressivamente "descobertos" através da razão, do debate entre eruditos e da pesquisa aos poucos indícios existentes (Rosa, 2013, p. 133). Mas não devemos interpretar essa falta de precisão como uma tábula rasa: os filósofos, mitógrafos e escritores não podiam criar narrativas sobre o deus a partir do nada. É nesse cenário, na passagem de fins da República para o início do Principado, que os antiquários ganharam bastante destaque. Cláudia Moatti (2021, p. 23), ao descrever o trabalho de Varrão, define os antiquários da seguinte maneira:

Seu assunto principal e objeto de estudo era o passado, embora a sua abordagem a essa questão fosse reflexiva: o que é denominado de *antiquitates* não era o passado real, mas o resultado de uma abordagem erudita dos *mores*, das "tradições", das "coisas humanas e divinas" (*res humanae et divinae*), que diziam respeito à cidade. Essa erudição era dupla: certamente consistia em recolher detalhes, mas era

³ Traduzido do latim por Márcio M. Júnior. Todas as citações dos fastos ovidianos nessa pesquisa são desse tradutor.

também um método para autenticar, criticar, selecionar, sistematizar, organizar, classificar e definir. As antiguidades eram para os costumes o que a erudição era para a tradição. Transformar a diversidade dos *mores* ("tradições") em *antiquitates*, por assim dizer, era transformar a imprecisão do passado e do *mos* ("tradição") em conhecimento que estava disponível a todos e acessível através da razão.

A autora advoga, portanto, que o passado construído por esses escritores não era "o" passado, mas sim especulações criativas calçadas em índices de memória espalhados pela cidade, seja materialmente, imagetivamente, espacialmente, oralmente ou de modo literário. A historiadora indica que Roma, ao final da República e início do Principado, foi impactada por um espírito de racionalidade que provocou uma revolução epistemológica em diversos campos do conhecimento. Essa racionalidade se manifestou principalmente por meio de três maneiras: o pensamento crítico (a busca dos próprios fundamentos dos assuntos humanos e divinos), a busca pela precisão e a formalização da realidade (ou seja, a elaboração de métodos para colocar os assuntos em ordem, sistematizar aquilo que foi auferido) (Moatti, 2021, p. 8).

Meu intento, nesse texto, é evidenciar que o que poderia ser visto como um demérito de Jano (a ausência "da graça de uma história"), para um historiador, se tornou uma oportunidade para assistir como uma sociedade confeccionou, organizou, criou e sistematizou uma coerência teológica em torno de uma figura divina até então pouco explorada. Enquanto Macróbio, um escritor do século IV e.C., possuía um vasto arsenal literário, religioso e mitológico para descrever Jano nas *Saturnais*, os antiquários republicanos não o possuíam. Foram esses que partiram dos poucos índices de memória para consolidar e configurar os atributos de Jano. Dentre os diversos templos, santuários, hinos e pontos topográficos da Roma antiga relacionados a Jano, aqui analisarei aquele que foi o ponto fulcral e de partida utilizado pelos antiquários para a construção teológica em torno desse deus: a estátua contida na *Aedes Ianus Geminus*.⁴

A estátua de Jano na *Aedes Ianus Geminus*

Conforme apontado, a *Aedes Ianus Geminus* foi um dos santuários mais antigos de Roma e por essa razão, aparentemente, os antiquários a elegeram como ponto de partida para explorar e expandir o conhecimento sobre Jano. Quanto à introdução do deus no panteão romano, a tradição atribui a iniciativa a Rômulo:

⁴ Devido a esse foco, me afasto conscientemente de autores e escritores pós-augustanos que dissertam sobre essa divindade, pois meu interesse é justamente averiguar como a *Aedes* e a estátua de Jano foram vetores utilizados pelos antiquários para a formação e confecção de atributos sobre o deus. Algumas poucas exceções foram feitas ao longo do texto porque descreveram a estátua do deus. Esse templo também poderia ser denominado como *Ianus Quirinus*. Aqui utilizarei apenas o cognome *Geminus* para evitar confusões.

Rômulo estabeleceu para os romanos deuses como Jano, Júpiter, Marte, Pico, Fauno, Tiberino e Hércules. Tito Tácio adicionou Saturno, Ops, Luna, Vulcano, Lux... Cloacina. Numa adicionou tanto divindades masculinas como femininas. Durante o reinado de Numa, a religião dos romanos ainda não era composta de imagens ou templos, mas sim uma piedade de parcimônia, de ritos pobres, sem o esplendor do Capitólio, mas de vasos de grama e samianos (*i.e.* de terracota). A cidade de Roma não estava inundada com a ingenuidade das formas das imagens gregas e etruscas (Tertuliano, *Apologeticus*, 25, 12).⁵

No trecho acima, Tertuliano (séc. II e.C.) cria uma cisão religiosa entre o período anterior a Numa Pompílio e pós: teria sido esse rei que fomentou a monumentalização da religião (templos) e o uso de imagens (esculturas) na primitiva Roma. Assim, é creditado ao segundo rei de Roma a instituição do culto, a confecção de um santuário e a deposição da estátua de Jano em sua *Aedes*. Outros autores reafirmam essa assertiva. Segundo Varrão (*De Lingua Latína*, 5, 34):

O terceiro [portal] é a Janicular, assim chamada a partir de Jano, e por esse motivo ali foi colocada uma estátua de Jano instituída por Pompílio e, como escrito nos Anais de Pisão, o portal deve estar sempre aberto, exceto quando não há guerra em nenhuma parte. A tradição recorda que foi fechada no reinado de Pompílio e depois quando Tito Mânlio foi cônsul, no fim da primeira guerra púnica, e então aberta no mesmo ano.⁶

Não desejo conferir, com esses fragmentos, nenhuma veracidade às informações de que foi Numa Pompílio que ali colocou a estátua, apenas ressaltar o quanto esses antiquários projetaram o culto a Jano a uma temporalidade distante da republicana. Devido a sua pretensa ancestralidade, parece ser essa estátua do deus na *Aedes* que pautou as formas, atributos e representações da divindade em diversas outras mídias.

Evidências arqueológicas diretas do culto a Jano, como arquitetura, oferendas votivas ou queimadas, estátuas, inscrições e representações visuais, são quase inexistentes. Isto é estranho, porque em suas aparições literárias Jano é uma espécie de figura fetiche, baseia-se em características físicas para confirmar sua identidade, como Priapo: ele fica virtualmente aprisionado dentro de sua estátua, comunicando-se através dela e extraíndo dela sua identidade. Nos *Fasti* de Ovídio, ele fala e gesticula através de sua imagem física.⁷ Em um poema de Estácio, embora ele próprio seja um deus, ele é obrigado a orar aos deuses em louvor ao imperador Domiciano (*Silv.* 4. 1.13-20). A própria estátua desempenha essa função, assumindo fisicamente a posição de oração (Taylor, 2000, p. 3).

⁵ Tradução própria do inglês conforme estabelecido em Rüpke.

⁶ Tradução própria do original latino.

⁷ No que se refere a essa afirmação ao texto ovidiano, discordo de Taylor. A estátua nessa *Aedes* com as mãos estampou um simbolismo vinculado ao tempo (conforme explorarei a seguir). Já em Ovídio (*Fast.*, 1, 89-104), Jano porta o báculo em uma mão e uma chave na outra, conforme trecho já citado. Portanto, embora eu concorde que a estátua pautou as representações em outras mídias sobre o deus, essas não estão confinadas ou limitadas a ela.

Taylor é preciso quando correlaciona que mesmo as evidências literárias parecem se alimentar dos aspectos visuais da materialidade escultórica de Jano e dessa advém muitos de seus atributos. A escultura de Jano a que o arqueólogo se refere, que servirá de base para outras representações devido à sua ancestralidade, foi aquela depositada na *Aedes Ianus Geminus*. Essa estátua matriz infelizmente não chegou até os dias atuais, mas contamos com alguns testemunhos antigos:

Que a arte da estatuária era familiar e antiga na Itália, indicam a estátua de Hércules erigida por Evandro, como dizem, exibida no *Forum Boarium*, chamada de Hércules Triunfante, e que era vestida com trajes triunfais durante o triunfo. Além da de Jano biface dedicada por Numa, que figura a paz e a guerra. Os dedos da estátua foram arrumados de modo a indicar os 355 dias do ano, indicando o deus como o deus do tempo (Plínio, *Naturalis Historia*, 34, 15).⁸

Plínio nos entrega dois elementos presentes na estátua que serão bastante destacados por outros autores: as faces gêmeas de Jano e a sua mão palmada.

A mão palmada da estátua de Jano na *Aedes Ianus Geminus*

Ao descrever a estátua de Jano, Plínio define que o deus representaria com os dedos de sua mão o número 355, a soma de dias do ano no calendário primitivo romano. Segundo Airan Borges e Norma Musco Mendes (2008, p. 82), o calendário civil conciliava três fenômenos: o solar (a estrutura do ano), o lunar (a estrutura do mês) e o religioso (divisão entre dias *fasti* e *nefasti*). A organização desses fenômenos em uma só estrutura foi creditada a *Fulvius Nobilitor* entre 180-170 a.e.C.. Como era devido ao ritmo da lua que a organização mensal do ano era calculada, desde o período monárquico, a estrutura que compunha o ano somava 355 dias.⁹ Cícero (*Orationes Philippicae*, 7, 15), em outro fragmento, também cita a “mão palmada” de Jano, mas não indica o número que essa simbolizava.

Mas aquela estátua palmada, a respeito da qual, se os tempos fossem melhores, eu não poderia falar sem rir: “Para Lúcio Antônio, patrono de Jano Médio”. É mesmo? Jano Médio faz parte da clientela de Lúcio Antônio? Quem é que foi encontrado naquele Jano que pudesse ter emprestado mil moedas a Lúcio Antônio?¹⁰

Já Macróbio (*Saturnalia*, I, 9, 9), quatro séculos depois de Cícero, efetua uma descrição mais pormenorizada da estátua:

⁸ Tradução própria do original latino.

⁹ Segundo Forsythe (2012, p. 1), houve um primeiro calendário estabelecido por Rômulo constituído por dez meses: começava em março, para homenagear Marte, e terminava em dezembro. Esse calendário romano somava 304 dias.

¹⁰ Tradução própria do original latino.

Alguns afirmam que Jano representa o sol, e é por isso que ele tem dois rostos, como se fosse o poderoso guardião de ambas as portas celestiais: aquele que, ao nascer, abre o dia e, ao pôr do sol, o fecha. Ele é invocado primeiramente quando uma cerimônia divina é celebrada para algum deus, a fim de que através dele se abra o acesso à divindade que está sendo homenageada, como se ele próprio transmitisse as súplicas dos adoradores através de suas portas aos deuses. É por isso que frequentemente a estátua dele é representada segurando em sua mão direita o número trezentos e em sua mão esquerda o número sessenta e cinco, simbolizando a dimensão do ano, que é a principal influência do sol.¹¹

A descrição realizada por Macróbio causa um estranhamento em relação à descrição anterior de Plínio. O número 355 era o somatório de dias do ano no calendário primitivo romano, mas as reformas capitaneadas por Júlio César, em 44 a.e.C., efetuaram a correção necessária com a sincronização dos astros. César financiou os trabalhos e pesquisas do astrônomo Sosígenes de Alexandria, que instituiu o início do ano em janeiro e a introdução do ano bissexto a cada quatro anos, elevando a soma de dias do ano para 365,25 (Borges; Mendes, 2008, p. 98). Dessa forma, nos restam duas opções: supor que algum dos dois autores se enganou em sua descrição ou que a estátua foi modificada, "corrigida", em determinado momento, pois se de fato acreditarmos no arcaísmo da escultura o número estampado pelos dedos resultar em 365 se torna impossível. Assinto com a afirmativa de Taylor (2000, p. 36), essa *Aedes* de Jano está imersa em uma perspectiva de longa duração, mesmo que a estátua tivesse resistido ao saque gaulês (séc. IV a.e.C.), houve frequentes incêndios e inundações que acometeram o centro de Roma nos séculos seguintes. A estátua arcaica eventualmente pode ter sido destruída e uma nova instaurada. Assim, os dois autores podem estar descrevendo duas gerações diferentes da famosa estátua bifrontal.

De qualquer forma, pode soar estranho ao leitor moderno como as mãos da estátua poderiam indicar os números CCCLIV (355) ou CCCLXIV (365), mas para o habitante de Roma poderia não o ser. Leon Richardson (1916, p. 7) esclarece como os antigos egípcios, babilônios, gregos e romanos possuíam um intrincado sistema "digital" (*digitus* significa "dedo" em latim) para indicar números complexos com as mãos. Esse sistema foi sendo desenvolvido ao longo de séculos de modo a indicar números de um a 10.000, e por vezes até números maiores. Alguns autores contemporâneos chegam a afirmar que esse sistema foi utilizado como método para superar barreiras linguísticas entre comerciantes estrangeiros e seus clientes.¹² A literatura grega e latina, com certa frequência, nos traz informações sobre essa técnica.

¹¹ Tradução própria do original latino.

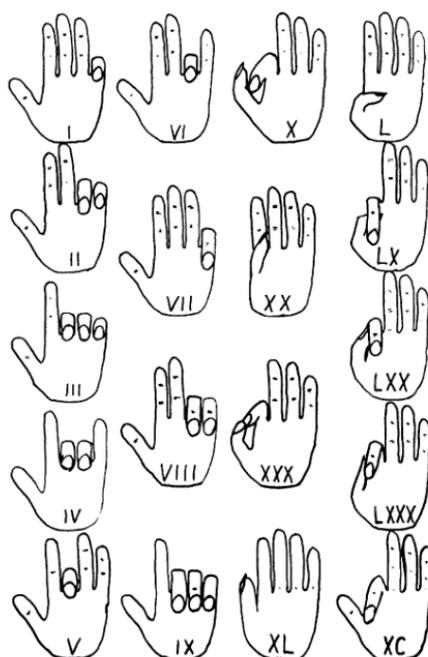
¹² Para acompanhar essa discussão e a sorte de autores que defendem essa teoria, ver: Williams e Williams (1995).

Evidências literárias mostram o uso de números digitais em vários contextos, mas nenhum deles envolvia comunicação com alguém que falasse uma língua diferente. Algumas referências mostram números de dedos sendo usados em ambientes públicos. Aristófanes e Quintiliano mencionaram tribunais; Suetônio, a arena; Dião Cássio, uma assembleia pública; e Agostinho, a igreja. Quintiliano comentou ainda que os números e o cálculo com os dedos eram parte integrante da educação de um romano (Williams; Williams, 1995, p. 593).

Conforme indicado por Burma Williams e Richard Williams, por mais que consideremos a cultura do cálculo com os dedos como parte integrante da educação de um romano, circunscrita a uma elite intelectual que poderia custear instrução formal, não é difícil imaginarmos que essa técnica seria um hábito de interpretação relativamente comum na Roma antiga, especialmente ao situarmos a *Aedes Ianus Geminus* próxima ao conjunto de três arcos no Fórum romano conhecido como *Ianus Imus, Medius, Summus*. Essa última localidade era ocupada majoritariamente por comerciantes, indivíduos de negócios e usurários, sujeitos interessados em emprestar dinheiro e cobrar juros.¹³ A *Aedes* estava localizada em pleno Fórum romano, aos pés de uma ladeira, na região do *Argiletum*, em uma área próxima à Cúria Júlia e no extremo noroeste da *Basilica Paulli*.

Com base nos testemunhos literários, Hilton Turner (Figura 1) estabeleceu a seguinte tipologia:

Figura 1 – Sistema de dígitos e numerais proposto por J. Hilton Turner

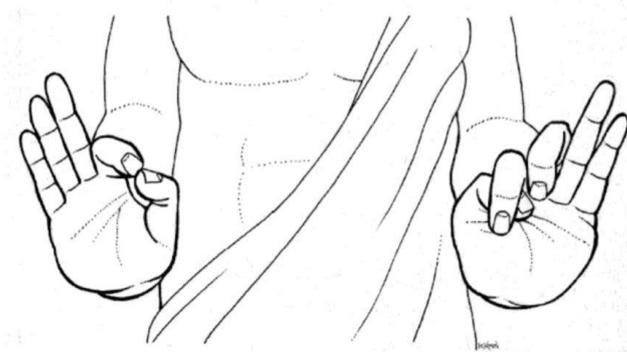


Fonte: Williams e Williams (1995, p. 592).

¹³ Para um aprofundamento em torno da área do *Ianus Imus, Medius, Summus*, ver: Pires (2019).

Com essas informações postas, a disposição dos dedos da mão de Jano (Figura 2), na *Aedes*, ficaria da seguinte maneira:

Figura 2 – Reconstrução artística da disposição das mãos da estátua de Jano formando o número 365.



Fonte: Time Travel Rome (2018).

A simbologia das mãos de Jano, dessa forma, foi um traço característico que o ligou essencialmente à passagem do tempo e ao caráter cíclico do calendário romano (seja ele na vigência de 355 ou 365 dias).¹⁴ Destaco essa característica porque foi um dos elementos essenciais que pautaram a formulação de explicações da razão de Jano ser o deus do tempo: mesmo que um romano iletrado não conhecesse esse atributo da divindade, a probabilidade de saber que os dedos simbolizavam um número não era pequena. Ademais, a estátua estava em uma *Aedes* diminuta, mas acessível, em pleno Fórum romano: os portões da estrutura permaneceram abertos durante boa parte da história, pois as guerras cessaram apenas em eventos pontuais (Var., *Ling.*, 5, 34).¹⁵ A visibilidade da imagem, portanto, não era obstruída com frequência aos olhares de eventuais transeuntes.¹⁶

¹⁴ Como a estátua do deus estamparia esse número foi um enigma que me assombrou desde o início do processo de doutoramento. Agradeço muitíssimo a colaboração do latinista Prof. Dr. Braulio Costa Pereira e Prof. Dr. Paulo Pires Duprat. Sem a contribuição de ambos, eu não teria encontrado a solução para esse mistério.

¹⁵ Segundo a tradição, as portas do templo foram fechadas no governo do rei Numa Pompílio (VIII a.e.C.), depois em 235 a.e.C., em 30 a.e.C. e duas vezes sob Augusto. Já na época imperial, os portões do templo foram fechados em diversos momentos até a perda do costume na época cristã (Müller, 1943, p. 437).

¹⁶ Existe um debate sobre se o monumento teria um teto ou não, pois o espaço é frequentemente caracterizado como um *sacellum*. Festo (De verb. sig., L, XVIII, 33-34) descreve um *sacellum* como um *loca dis sacrata sine tecto*, isto é, um "local sem teto dedicado aos deuses". A visibilidade da estátua seria significativamente ampliada pela ausência de um telhado, já que isso aumentaria a exposição solar de forma exponencial. A despeito dessa possibilidade, a *Aedes* contava com janelas gradeadas que permitiam a visão do interior mesmo quando as portas estavam fechadas (Müller, 1943, p. 439).

Naquela época, alguns romanos tentaram secretamente abrir à força as portas do templo de Jano. Esse Jano foi o primeiro dos deuses antigos, que os romanos chamaram em sua própria língua de “Penates”. E ele tem o seu templo naquela parte do fórum em frente ao Senado que fica um pouco acima da “*Tria Fata*” [...]. E o templo é inteiramente de bronze e foi erguido em forma de quadrado, mas só é grande o suficiente para cobrir a estátua de Jano. Ora, esta estátua é de bronze e não tem menos de cinco côvados de altura¹⁷; em todos os outros aspectos, assemelha-se a um homem, mas sua cabeça tem duas faces, uma das quais voltada para o leste e a outra para o oeste (Procop., *De bello Gothico.*, V, 25, 21).¹⁸

Como apontado pela passagem de Plínio (*HN.*, 34., 15), a disposição dos dedos da estátua de Jano por si só já o caracterizaria como deus do tempo. Contudo, suas faces gêmeas são outra característica que o vinculam a esse aspecto.

As faces gêmeas de Jano

E uma vez que o princípio e o fim têm a força máxima em todas as coisas, quiseram que Jano fosse o primeiro nos sacrifícios, pois dele mesmo se deriva o nome, pelo qual as passagens perfuradas são chamadas de *ianus* e as portas nos limiares dos prédios profanos de *ianuae* (Cic., *De natura deorum*, 2, 67).¹⁹

O calendário romano era cíclico: iniciava-se em janeiro e terminava em dezembro. O mês “de Jano”, janeiro, era o limiar temporal de quando o velho tempo se extinguia e algo novo começava. Jano era a divindade dos “inícios”, transicional, de passagem, e esse conceito não se restringia ao campo das ideias religiosas, mas encontrava um gatilho físico comum presente no dia a dia dos romanos. Etimologicamente, há uma correlação bem estabelecida entre o nome Jano e a palavra *ianus*: essas eram as passagens públicas, as portas arcadas. Jano era a divindade “porteira” que presidia, abria e fechava as diversas *iani* de Roma (Sánchez, 2000, p. 228).²⁰

Os antiquários augustanos construíram duas teorias da razão dessa *Aedes* ser chamada de *Ianus Geminus*. A primeira está vinculada à própria ideia de porta e explicaria porque o deus tem duas faces.

[Jano:] Eis meu poder. Entende agora minha forma. / Já em parte vê também a razão. / De um lado e de outro, toda porta tem duas faces, / essa contempla o

¹⁷ Se considerarmos um côvado de aproximadamente 50 centímetros, a estátua tinha 2,50 metros.

¹⁸ Tradução própria do inglês.

¹⁹ Tradução própria do latim.

²⁰ No artigo de Kattia Sanchez (2000) há uma interessante discussão sobre a origem da palavra “Jano”. Contudo, embora importante para os linguistas e filólogos, considero que essa discussão pouco acrescenta ao debate aqui apresentado. Há outra etimologia defendida por Nigidio Fígulo que chegou até nós por Macróbio (*Sat.*, I, 9, 8), conectando a palavra Jano ao dia (Sol) ou Diana (Lua). Considero essa discussão etimológica muito distante do meu escopo temporal e um possível desdobramento daquilo que foi lançado pelos antiquários republicanos. Caso o leitor queira se aprofundar no tema, ver Capdeville (1973).

povo, aquela, o Lar. / Como um porteiro, nos umbrais de vossa casa / assentado, que vê quem entra e sai, /do átrio do céu, assim, eu, o porteiro, observo / o levante e o poente ao mesmo tempo. / Vês de Hécate a cabeça a três lados voltar-se, / quando, na encruzilhada, guarda os trívios. / E eu, para não perder tempo voltando a nuca, / posso, sem me mover, ver os dois lados (Ov., *Fast.*, 1, 133-144).

As diversas *iani* de Roma “observavam” simultaneamente aquilo que estava no interior do recinto e aquilo que estava do lado de fora. Jano afirma no trecho acima que, com suas faces gêmeas, pode “sem me mover, ver os dois lados”. Da mesma maneira que as portas tem duas faces que as possibilitam “olhar” aquilo que passou e está por vir, Jano abria e fechava o limiar do calendário em Roma: saberia temporalmente o que passou e o que estava por vir.

A segunda explicação para o cognome *Geminus* está estritamente ligada à arquitetura da *Aedes* aqui analisada. Virgílio (*Aeneid*, 7, 601-610) realiza a seguinte declaração:

Havia no Hespério Lácio um costume sagrado desde então as cidades albanas cultivaram e que agora Roma, a maior das urbes, ainda conserva, quando os Romanos anunciam o espírito de Marte no início das batalhas, quer se preparem para empreender a guerra, fonte de lágrimas, contra os Getas, os Hircanos, ou os Árabes, quer avancem contra os Indos, ou sigam até à Aurora e aos Partos peçam os estandartes. Há duas portas de guerra – assim se chamam –, consagradas pela religião e pelo terror do terrível Marte: com ferrolhos de bronze as fecham e eternos batentes de ferro, e não falta Jano, o guardião, no limiar.²¹

A passagem acima elucida que não apenas as faces de Jano eram geminadas, mas que o seu templo também possuía duas portas (*iani*): uma voltada para o poente e outra voltada para o nascente, característica que alimenta ainda mais o elemento dual do deus. Procópio (*Goth.*, 1, 25, 21) e Ovídio (*Fast.*, 1, 133-144) nos alertaram que as faces da estátua estavam voltadas uma para Leste e outra para Oeste. Assim, cada face encarava frontalmente um dos portões. Esse dado é importante porque faz Jano “observar” o nascer do Sol a cada dia e o seu poente, ou seja, observava o decorrer do dia, das horas, do tempo.

[Jano:] Co’as doces Horas, dos umbrais do céu eu cuido / - pra ir e vir de mim Jove precisa. / Daí, chama-me Porteiro – e quando o sacerdote / a farinha com sal e os grãos me oferta, / rirás dos nomes, pois quem faz o sacrifício / de Patúlcio ou Clúsio me apelida. / Decerto a rude antiguidade, co’os dois nomes / coisas diversas quis significar (Ov., *Fast.*, 1, 125-132).

²¹ Tradução de Luis Cerqueira, Cristina Guerreiro e Ana Alves do original latino.

Figura 3 – Sestércio neroriano com a representação oblíqua da *Aedes Ianus Geminus*

Fonte: Tortoric (1996, p. 416).

Figura 4 – *Aureus* neroniano com uma representação frontal da *Aedes Ianus Geminus*

Fonte: Taylor (2000, p. 5).

Desse modo, tanto a disposição digital da estátua do deus quanto as faces (e portas) gêmeas observando o nascente e o poente parecem ter sido os pontos fulcrais da construção, pelos antiquários, da percepção de Jano como porteiro-iniciador, aquele que observa e começa novos tempos.

[Horácio:] Ó pai matutino, ouve, disposto, ó Jano, / de quem os homens tiram o princípio dos trabalhos e os labores da vida/ - assim é agradável aos deuses - sejas tu o princípio do / poema. Em Roma, tu me arrastas como garantia." / [Jano:] "Eia, vá para que ninguém antes de ti responda ao teu ofício. / Se o vento norte varre as terras ou a bruma nevada / arrasta o sol em círculos menores, é necessário que vá (Horácio, *Satirae*, 2, 6, 20).²²

Horácio, no trecho acima, caracteriza Jano como "deus matutino", pois o Sol nasceu e um novo dia se iniciava, é o deus que incita a personagem quando precisa começar suas tarefas diárias sob bons augúrios. A bifrontalidade da estátua de Jano em sua *Aedes* vincula a divindade a dois aspectos: ao temporal e ao espacial. O temporal ao assistir o nascente e o poente todos os dias e o espacial na ideia de Jano "porta", que enxerga o

²² Tradução própria do latim.

antes e o depois. Esses dois dados, contudo, se confundiam no cotidiano da Roma antiga. Lembremos que *iani* era uma palavra comum que significava portas arcadas. Enquanto aqui, academicamente, espero ter conseguido separar o aspecto espacial do temporal, com fins didáticos, essa cisão é ilusória e os aspectos se mesclavam no cotidiano romano. Jano, conforme descrito por Ovídio (*Fast.*, 1, 125-132), é o porteiro por excelência, e isso não se trata de tarefa pouca ou mundana: o deus cuida dos umbrais do céu; as Horas precisavam de seu trabalho para agir no mundo, assim como também Júpiter. Jano ainda explica seus outros dois cognomes: Patúlcio e Clúsio. *Patulcius* significa “aberto” (assim era seu nome quando os portais precisavam ser abertos) e *Clusius* significa “fechado” (assim era seu nome quando os portais precisavam ser fechados).

Considerações finais

Por certo, dicionários mitológicos greco-romanos dispersos pelos mais diversos segmentos da nossa sociedade nos ajudam a difundir o conhecimento acadêmico sobre os politeísmos na Antiguidade e o pensamento religioso dessas sociedades. Contudo, historiadores, antiquistas e classicistas precisam sempre atentar para o fato de que os deuses não existem como entidades, mas são construtos religiosos confeccionados ao longo de séculos e sofrem processos de mutação. Em trecho anterior, por exemplo, Macróbio relaciona Jano com o Sol (*Sat.*, I, 9, 9). Como explorei, a estátua do deus na *Aedes* observava o nascimento e o poente do Sol, mas é notável como nenhum dos antiquários republicanos ou augustanos configuraram Jano como deus “do Sol”. Pierre Grimal (1945, p. 12) utiliza o pretense aspecto solar de Jano para defender a teoria de que esse era um deus celestial da Síria transmitido para Roma através da Etrúria. Ora, como procurei demonstrar, o aspecto solar foi pouco trabalhado pela literatura republicana e augustana: a vinculação é coerente, mas parece ter sido o resultado de acréscimos realizados em épocas posteriores a aqui analisada. Entre Virgílio e Macróbio há quatro séculos de diferença e entre a suposta fundação da *Aedes* por Numa Pompílio (séc. VIII a.e.C.) e a descrição física dessa por Procópio de Cesareia (VI e.C.) existe um intervalo de aproximadamente 1400 anos. Os deuses e os templos se transformam e são alterados conforme as vicissitudes sociais: cabe aos historiadores não atribuírem aspectos a esses que seriam anacrônicos ao período de análise. Capdeville (1973, p. 268) argumentou como o exercício de assimilações solares (pansolarismo) foi frequente entre os teólogos tardios e como os epítetos de Jano dessa época exprimiram alusões a outras divindades solares: Apolo, Asclépio (Esculápio), Hércules (Hércules), Hórus, Liber, Osíris e Zeus (Júpiter), tratam-se, portanto, de um atributo posterior que não pertencia ao pensamento tardo

republicano. Outros atributos anacrônicos ainda podem ser acrescentados a essa lista: Jano como deus do céu,²³ do Sol e da Lua, das águas, da guerra, das estradas, dos barcos e dos pontos cardeais.²⁴ Certamente, existiram correlações do deus com esses temas, mas esses não definiram Jano como deus “da guerra”, “do céu”, e outros... Foram aspectos derivados das especulações antiquárias tardo-republicanas.

Esse artigo, em boa parte, nasceu de uma inquietude que observei em muitos textos acadêmicos sobre Jano. Foram poucos os autores que não fizeram um comparativismo estruturalista religioso com outras culturas: etruscas, nórdicas, judaicas e até do Extremo Oriente. Capdeville (1973) cita comparações com o deus hindu Vayu e o escandinavo Heimdarll; Taylor (2000) faz paralelos com o etrusco Culsans e o grego Hermes; já Sánchez (2000) realiza comparações com divindades protetoras de portas na cultura chinesa e até com a bíblia cristã (monoteísta). Assim, esses especialistas procuraram outros deuses “de entradas” ou “de caminhos” para criar paralelos e compreender as funções de Jano. Ora, nesse exercício comparativo (exagerado), tenta-se criar analogias gerais, mas perde-se aquilo que era próprio da cultura romana, do contexto intelectual do Principado. De modo semelhante, a busca incansável desses autores pelas origens de Jano pouco ajuda na compreensão da natureza do deus: o Ogum brasileiro não é o mesmo que o africano, pois aqui esse foi sincretizado com São Jorge, recebeu novas atribuições e características. Ou seja, chamo a atenção para como os deuses não são figuras estanques no tempo, mas adquirem novas qualidades e são constantemente reinterpretados em diferentes contextos. Essas comparações e a busca pelas origens partem de imagens sobre o divino que estão paralisadas no tempo, não levam em conta como as representações em torno de um deus variam, evoluem, se desenvolvem ou caem no esquecimento conforme as vicissitudes sociais, culturais, religiosas e intelectuais.

Com as análises que aqui empreendi, pretendi ir na contramão ao quadro historiográfico apresentado acima. Ao invés de procurar analogias descontextualizadas entre culturas distantes, procurei enfatizar aquilo que foi próprio temporalmente e espacialmente da Roma antiga. Os antiquários da República tardia e do Principado augustano basearam-se nas características na imagem da estátua de Jano e na arquitetura da *Aedes Ianus Geminus* para traçar as potencialidades mitológicas sobre os atributos do

²³ A associação de Jano com o céu teria sido realizado por Varrão em *Antiquitates rerum divinarum*, imerso no escopo temporal da presente pesquisa. No entanto, essa afirmação só chegou até nós por meio dos escritos de João Lídio (séc. VI e.C.): como não encontrei outros trechos da correlação Jano-céu na literatura republicana e augustana, optei por não a explorar. Taylor (2000, p. 13) realiza uma provocadora interpretação de Jano relacionando o deus com a leitura dos augúrios e, assim, com os céus.

²⁴ Kattia Sánchez (2000, p. 233) chega a exageradamente conferir a Jano aspectos de morte: “dios de la puerta de la muerte, principal para la resurrección el renacimiento.”

deus. A disposição dos dedos da escultura e as portas e faces geminadas foram utilizadas como índices de maturação de desenvolvimento teológico para a confecção de um deus do tempo para Roma. Naturalmente o aspecto de “pai do tempo” de Jano dificilmente nasceu nessa época, mas foi sendo desenvolvido ao longo dos séculos anteriores. Contudo, chamo a atenção para como foi na época da República tardia e do Principado augustano que o movimento antiquarista racionalizou, sistematizou e consolidou as bases e qualidades do deus Jano. Foi a partir dos escritos dessa época que Macróbio e outros teólogos, posteriormente, desenvolveram mais aspectos para Jano e ampliaram as narrativas mitológicas do deus biface. Jano não será mais um deus que carecia “da graça de uma história”.

Referências

Documentação textual

- CÍCERO. *De natura deorum*. Edited by E. Page, E. Capps and W. Rouse. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- CICERO. *Philippics*. Edited by E. Page, E. Capps and W. Rouse. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *The Roman antiquities*. Edited by E. Page, E. Capps, and W. Rouse. Cambridge: Harvard University Press, 1960. v. II.
- FESTI. *De verborum significatu quae supersunt cum pauli epitomi*. Edited by Aemilius T. Ponor. Budapest: Sumptibus Academiae Litterarum Hungaricae, 1889.
- HORACE. *Satires. Epistles. Ars poetica*. Edited by H. Fairclough. Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- MACROBIO. *Saturnalia*. Edited and translated by Robert A. Kaster. Cambridge: Harvard University Press, 2011. v. 3.
- OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PLINY. *Natural History*. Edited by E. Page, E. Capps and W. Rouse. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- PROCOPIUS. *History of the wars*. Translated by H. B. Dewing. London: Harvard University Press, 1916. v. III.
- TERTULLIAN; MINUCIUS FELIX. *Apology, De Spectaculis; Octavius*. Introduction and translated by Terrot Reaveley Glover. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

VARRO. *On the Latin language*. Edited by E. Page, E. Capps and W. Rouse. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Luis Cerqueira, Cristina Guerreiro e Ana Alves. Lisboa: Bertrand, 2011.

Documentação arqueológica

TAYLOR, R. Watching the skies: Janus, auspication, and the shrine in the Roman Forum. *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 45, p. 1-40, 2000.

TORTORICI, E. *Lexicon Topographicum Urbis Romae*. Roma: Edizioni Quazar, 1996. v. 3.

Obras de apoio

CAPDEVILLE, G. Les épithètes cultuelles de Janus. *Mélanges de l'École Française de Rome*, v. 85, n. 2, p. 395-436, 1973.

FORSYTHE, G. *Time in Roman religion: one thousand years of religious history*. London: Routledge, 2012.

GAGE, J. Sur les origines du culte de Janus. *Revue de l'Histoire des Religions*, t. 195, n. 1, p. 3-33, 1979.

GAVIN, J.; SCHÄRLIG, A. Luca Pacioli: la multiplication des multiplications. Bibnum. *Textes fondateurs de la science*, 2017.

GRIMAL, P. Le dieu Janus e les origines de Rome. *Lettres d'Humanité*, n. 4, p. 15-12, 1945.

HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. (ed.). *The Oxford classical dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

MENDES, N. M.; BORGES, A. S. Os calendários romanos como expressão de etnicidade. *História: Questões & Debates*, v. 48, p. 77-99, 2008.

MOATTI, C. Cicero's philosophical writing in its intellectual context. In: ATKINS, J. W. (ed.). *The Cambridge companion to Cicero's philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 7-24.

MÜLLER, V. The shrine of Janus Geminus in Rome. *American Journal of Archaeology*, v. 47, n. 4, p. 437-440, 1943.

O'KEEFE, M. *The significance of Janus during the Augustan principate*. 2021. Thesis (Master of Arts in History) – Graduate Faculty of George Mason University, Fairfax, 2021.

PIRES, T. A. L. C. *A paisagem religiosa do Janículo no principado augustano: a busca por um passado idílico (27 aec a 16 ec)*. 2019. Tese (Doutorado em História) – Programa de

Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

RICHARDSON, L. J. Digital reckoning among the ancients. *The American Mathematical Monthly*, v. 23, n. 1, p. 7-13, 1916.

ROSA, C. B. da. O problema da periodização da "República romana": algumas observações a partir do estudo da religião romana. *Nearco*, n. 1, p. 116-137, 2013.

RÜPKE, J. *Religion in Republican Rome: rationalization and ritual change*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.

RÜPKE, J. Dealing with ethnic diversity. In: McINERNEY, J. (org.). *A companion to ethnicity in the ancient Mediterranean*. Oxford: Willey Blackwell, 2014.

SÁNCHEZ, K. C. Jano: el dios de los inicios y el dios de las puertas. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, v. 26, n. 1, p. 227-241, 2000.

TIME Travel Rome. *The statue of Janus on the Roman Forum had fingers showing the number of days in the year*. Twitter: @timetravelrome. 16 nov. 2018. Disponível em: <https://twitter.com/TimeTravelRome/status/1063504014032207874>. Acesso em: 02 nov. 2023.

WILLIAMS, B. P.; WILLIAMS, R. S. Finger numbers in the Greco-Roman world and the early Middle Ages. *Isis*, v. 86, n. 4, p. 587-608, 1995.

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.¹



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

¹ 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.²



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

² 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.³ 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).

³ 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.⁴

Fonte: Musée du Louvre.⁵

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

⁴ 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.

⁵ 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,⁶ em outras eles conversam

⁶ 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,⁷ 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).

⁷ 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.⁸

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



Fonte: The Warburg Institute Photographic Collection.⁹

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

⁹ 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 sobrepôr. 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 Capiteli 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.¹⁰ 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

¹⁰ 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*, 2014.¹¹

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

¹¹ Disponível em: 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.¹² O limite dos cabelos para copiar coroas

¹² 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.

***Physiognomonía* e cultura visual: o arquétipo do *vir rusticus* no mosaico da *Villa dos Laberii*, na África Proconsular (séc. II-III d.C.)**

*Physiognomonía and visual culture: the archetype of 'vir rusticus'
in the mosaic of the Laberii's villa, at Proconsular Africa (2nd-3rd
centuries AD)*

Edjalma Nepomoceno Pina*

Resumo: A *physiognomonía* foi a crença de que o corpo de um indivíduo traduz sua natureza interna. Neste artigo, discutimos como essa crença pode ser notada na construção do arquétipo do "homem rústico" – *vir rusticus* – no mosaico da *Villa dos Laberi*, datado dos séculos II-III, em Uthina, cidade da África Proconsular. Este mosaico registra cenas de trabalho agrário executadas pelos estratos subalternos. Diante disso, analisamos como esses trabalhadores rurais, de perfis diversos, tiveram suas identidades reduzidas a um único estereótipo de homem não civilizado, identificado pela aparência degradada e pelo caráter vicioso. Ao analisar o mosaico à luz das descrições de Apuleio, e do tratado de *Physiognomonía* de Polemon de Laodiceia, propomos que o *vir rusticus* constituiu uma alteridade à identidade da aristocracia norte-africana, que teve a aparência física, desde os cuidados com o corpo, postura e vestimentas, como expressão de *humanitas*, em oposição à rusticidade dos setores inferiorizados.

Abstract: Physiognomy was the belief that an individual's body reflects their internal nature. In this article, we discuss how this belief can be observed in the construction of the archetype of the "rustic man" – *vir rusticus* – in the mosaic of the *Villa of Laberi*, dated from the 2nd to 3rd centuries in Uthina, a city in Proconsular Africa. This mosaic records scenes of agricultural labor executed by subordinate strata. In light of this, we analyze how these rural workers, with diverse profiles, had their identities reduced to a single stereotype of the uncivilized man, identified by degraded appearance and vicious character. By examining the mosaic in the context of the descriptions by Apuleius and the physiognomy treatise by Polemon of Laodicea, we propose that the *vir rusticus* constituted an otherness to the identity of the North African aristocracy, which regarded physical appearance, including body care, posture, and attire, as expressions of *humanitas*, in contrast to the rusticity of the marginalized sectors.

Palavras-chave:

África Romana.
Mosaicos.
Physiognomonía.
Estigmatização.

Keywords:

Roman Africa.
Mosaics.
Physiognomonía.
Stigmatization.

Recebido em: 19/02/2024
Aprovado em: 26/03/2024

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGHIS/Ufes), sob orientação do Prof. Dr. Belchior Monteiro Lima Neto. Membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano, seção Espírito Santo (Leir/ES). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Código de Financiamento 001.

Introdução

A physiognomonia antiga foi a prática, entre autores gregos e romanos, de decifrar a índole dos indivíduos pela observação de sua aparência. Neste artigo, defendemos que os critérios de julgamento da physiognomonia podem ser utilizados como chaves de leitura para a análise de representações do corpo em imagens do Império Romano, em especial as representações musivas da África Proconsular. Como estudo de caso, analisamos o pavimento da Villa dos Laberii, localizada próxima à cidade de Uthina e datado do início do século III. Acreditamos que, no contexto de integração cultural do Mediterrâneo sob Roma, influências comuns contribuíram para a formação de arquétipos visuais de como os corpos da elites e dos estratos subalternos deveriam aparentar.

Para desenvolver nosso argumento, recorreremos principalmente ao tratado De Physiognomonia Liber, de Polemon de Laodiceia, autor que viveu entre os anos 88 e 144, na província da Ásia, e também aos escritos de Apuleio de Madaura, autor norte-africano que viveu entre 120-180. Polemon foi um exímio viajante da Ásia Menor em um período de intensa mobilidade humana e, conseqüentemente, de contato entre diferentes estamentos sociais e grupos étnicos. O autor descreve tipos físicos e fixa estereótipos estéticos positivos e negativos, mas que, em geral, reforçam a clivagem social entre aristocratas, detentores da *humanitas*,¹ e *outsiders* detentores da *rusticitas*, isto é, pastores, agricultores, *latrones*,² tribos seminômades e outros, todos enquadrados em um arquétipo visual e comportamental a que nos referiremos como *vir rusticus*.

¹ A *humanitas* pode ser definida como “cultura literária, virtude de humanidade e estado de civilização” (Veyne, 1992, p. 283). Seria a distinção última entre homens e os chamados bárbaros, pois é uma noção que reporta diretamente ao modo de viver na *civitas/polis*: o bom uso dos espaços públicos, o domínio do latim e do grego, o conhecimento dos clássicos, os cuidados com o corpo, desde a higiene até o vestir-se, os modos à mesa, a postura, entre outros. Em síntese, é a “meta de perfeição humana” (Zuluaga, 1972, p. 123). Essa ideia de perfeição do homem sofisticado também contém um recorte econômico, pois exclui os ditos incultos, que mesmo habitando o interior dos domínios do Império e vivendo no núcleo urbano da *civitas*, ainda assim não possuem os recursos para galgar uma formação intelectual (Veyne, 1992, p. 283). Nesse processo educacional, frisamos a dimensão corporal da *humanitas* como uma performance a ser ensinada, ou, como diria Marcel Mauss (2003, p. 399-422), uma série de *técnicas do corpo*. Para Mauss, tais técnicas são as formas como as pessoas de cada sociedade fazem uso de seus corpos conforme foram ensinadas pela tradição. São modos de fazer, de correr, de comer, de dançar, de falar, que são encadeados pela educação que nem sempre é verbal, ocorrendo com frequência o ensino pela simples imitação dos pares bem-sucedidos ou prestigiados.

² Para os gregos, *latris* era um substantivo para mercenário, aquele que vende sua força de combate. No contexto romano, a palavra latina *latro* alargou o significado, abrangendo aqueles que praticavam o *latrocinium*, isto é, o ato de pilhar, em companhia de um bando e mediante uso da violência. Por estar associada a uma prática, e não a um grupo social específico, os *latrones* poderiam apresentar diferentes perfis, fossem escravos fugitivos, soldados desertores, pastores ou grupos autóctones do norte da África (Grünewald, 2004; Lima Neto, 2014, p. 77).

Apuleio, por sua vez, utiliza em sua novela *Metamorphoses*³ as descrições dos corpos de personagens como um instrumento narrativo, na medida em que as formas físicas entendidas como belas eram atribuídas aos grupos sociais privilegiados, enquanto os corpos deficitários eram reservados aos grupos inferiorizados. Procedimento semelhante pode ser constatado nas obras *Florida* e *Apologia*,⁴ no que tange à descrição da aparência de figuras mitológicas e históricas. Trata-se de um discurso identitário que reforça a aura de superioridade daqueles detentores de poder político-econômico, que podemos conceber, em consonância com Elias e Scotson (2000), como *estabelecidos*, em contraposição aos *outsiders*, que, além de desmobilizados politicamente, são também frágeis economicamente, tendo, por conseguinte, seus corpos estigmatizados como animais, deficitários e feios.⁵ Em suas produções literárias e discursivas, Apuleio recorre a histórias ficcionais ou pretensamente históricas, nas quais insere sua própria percepção da realidade. Aristocratas e filósofos detentores de *humanitas* são descritos com traços físicos que a *physiognomonía* associa à boa índole, sabedoria, força, saúde, entre outros.

À luz de Polemon e Apuleio, a mosaico da *Villa dos Laberii* pode ser analisada como a expressão de uma sociedade na qual a aparência foi um marcador identitário que contribuiu para enfatizar a identidade virtuosa dos detentores de poder político-econômico.

³ A novela *Metamorphoses*, a obra mais famosa de Apuleio, é dividida em 12 livros e escrita em latim. Trata-se de uma ficção datada do fim da vida do autor, entre 170 e 180. *Metamorphoses* não é inteiramente inédita, pois trata-se de uma adaptação de uma obra grega da qual só restou uma versão resumida por Luciano de Samósata, intitulada *Lúcio, o asno* (Walsh, 1995). Concordamos com a hipótese apresentada por Lima Neto (2014), segundo a qual a narrativa de Apuleio apresenta ao leitor uma realidade da África romana, ainda que o autor situe o enredo na Grécia. Essa interpretação é reforçada pela consonância das descrições de Apuleio com o cotidiano retratado pela cultura musiva da África Proconsular.

⁴ *Florida* é um apanhado de fragmentos de 28 orações em idioma latino, pronunciadas em Cartago a partir de 160, provavelmente no teatro e na cúria da cidade, como nos indicam os fragmentos VI, XVII, XVI, XVII e XVII. Por sua vez, *Apologia* é um discurso de defesa jurídica que Apuleio proferiu em 159, na Basílica de Sabrata, diante do procônsul Cláudio Máximo por ocasião em que era julgado pela acusação de ter utilizado *crimen magiae* para seduzir a rica matrona Pudentila. Não podemos saber com certeza se o texto que nos chegou é o mesmo pronunciado por Apuleio, ou se o autor o modificou após o julgamento. Uma possibilidade, para a qual nos inclinamos, é de que o autor teria revisado o texto e o tornado público após sua absolvição, provavelmente já na cidade de Cartago (Rives, 2008, p. 17-20).

⁵ Empregamos *stigma* tal como definem Norbert Elias e John Scotson (2000, p. 13; 18-19). De acordo com os autores, os grupos estabelecidos em posições de poder enxergam-se como compartilhadores de um carisma coletivo, de uma virtude própria manifestada em sua instrução, aparência, costumes ou moral. Do mesmo modo, este grupo pode identificar aqueles de fora, os *outsiders*, como inferiores e portadores de estigmas coletivos. Ao ocuparem as posições de poder, os estabelecidos formam um certo nível de coesão que lhes permite monopolizar as melhores oportunidades e o acesso aos melhores bens. Isso porque, em certa medida, os membros desse grupo se enxergam como iguais, detentores de um estilo de vida comum. Em contrapartida, os *outsiders* dificilmente mantêm amplas redes de contato ou se entendem como detentores de um estilo de vida comum. Sua desorganização e falta de acesso aos mesmos bens que os estabelecidos os impede de formular representações próprias e contra-atacar de maneira efetiva. Em verdade, a crença nos elementos carismáticos é tamanha que até mesmo os *outsiders* podem passar a acreditar nessa hierarquia, enxergando-se como inferiores por não terem os mesmos símbolos de carisma, que seriam entendidos como uma graça da natureza ou um favor dos deuses.

A *physiognomonía*: da Ásia à África

Na longa tradição literária greco-romana, encontra-se, com alguma frequência, a associação entre a aparência física e a índole dos personagens, sejam trabalhadores, reis, heróis ou deuses. Para destacar o desfavor dos deuses para com o vicioso soldado Tersites, que zombava dos reis, Homero (*Iliad.*, II, 215) caracteriza o personagem da seguinte forma:

[...] Era o homem mais feio que veio para Ílion:
tinha as pernas tortas e era coxo num pé; os ombros
eram curvados, dobrando-se sobre o peito. A cabeça
era pontiaguda, donde despontava uma rala lanugem.

À época do Império Romana, ao biografar um soberano, era possível fazer como Suetônio (*De vitis Caesarum*, 42) e elogiar a “dignidade da aparência” ou a “nobreza do olhar”, enquanto, nos casos de vitupério, a operação contrária ocorria. De modo semelhante, na África, Apuleio (*Met.*, II, 2) busca reforçar a linhagem aristocrática de seu personagem, Lúcio, por meio da descrição do corpo harmonioso, corado, forte e com “olhos esverdeados, mas vigilantes, como de uma águia”.

Exemplos como esses são muitos. A princípio, essa tendência pode nos parecer um mero recurso narrativo, no entanto, a associação da aparência pessoal com a natureza interna de um indivíduo foi objeto de filósofos e oradores desde Hipócrates, no século V a.C.⁶ Trata-se da *physiognomonía*, o ato de decifrar o caráter mediante a observação da aparência. Os autores que se interessaram pelo tema acreditavam que os vícios e as virtudes de uma pessoa são visíveis em seu corpo, de modo que um andar desajeitado, excesso de pelos corporais e deformidades físicas indicavam vícios como raiva, covardia, lascívia. Do mesmo modo, um andar harmonioso e membros proporcionais eram sinais positivos. Essa empreitada produziu uma verdadeira hierarquização dos corpos, que eram classificados de acordo com os traços físicos, a semelhança com determinados animais e a origem geográfica.

Percebe-se uma circularidade das ideias da *physiognomonía* nos primeiros séculos do Império, a despeito de quaisquer fronteiras entre províncias. Em um panorama cronológico mais amplo, podemos atribuir a sobrevivência e a relevância desse pensamento ao longo da Antiguidade à contribuição ativa daqueles que se dedicaram a formalizar tratados a respeito dele. Podemos citar, por exemplo, o tratado grego

⁶ Dentre os autores de que temos notícia, Hipócrates foi o primeiro a utilizar o termo *physiognomonía* no sentido discutido aqui. Em seu tratado *Epidemiae* (II, 5, 1; 6, 1), duas sessões são iniciadas com breves sugestões para a análise de pacientes a partir de suas características corporais.

Physiognomonica, de Pseudo-Aristóteles (séc. III a.C.); o *De Physiognomonía Liber*, de Polemon de Laodiceia (séc. II); a paráfrase de Polemon produzida por Adamâncio (séc. IV);⁷ o compilado de tratados também chamado *De Physiognomonía Liber*, de Anônimo Latino (séc. IV),⁸ e os fragmentos do tratado *Physiognomonica*, do Anônimo Bizantino (séc. X).

Nesta longa tradição, damos atenção maior ao tratado de Polemon, influente fisiognomonista do período imperial e cujo texto já estava em circulação no momento em que o mosaico dos *Laberii* foi produzido. Polemon nasceu em Laodiceia, na antiga Anatólia, próximo de onde hoje encontramos a cidade turca de Denizli. Oriundo de uma eminente família da região, o autor se fixou na cidade de Esmirna, onde se converteu em uma liderança local, fundou uma escola de eloquência, mediou conflitos, tomou pupilos e escreveu obras que, infelizmente, foram quase todas perdidas ao longo do tempo (Hoyland, 2006, p. 311-312).

Não há evidências concretas de que Polemon tenha estado pessoalmente na província da África Proconsular, contudo, o autor afirma ter estado na província vizinha, a Cirenaica (Pol., *De Physiog.*, 1, A8), ao passo que Filóstrato (*VS.*, 524) sugere que o autor tenha sido um visitante frequente da biblioteca de Alexandria, no Egito. A despeito disso, a afinidade entre suas ideias e as encontradas na África Proconsular denotam que pode ter havido uma ou várias fontes de influência comuns, algo aceitável se levarmos em conta a longa tradição de referências literárias e tratados sobre o tema, além da intensa circularidade cultural no Mediterrâneo greco-romano, especialmente no que tange a filósofos, mosaicistas e até mesmo modelos de estatuária transportados através do *ordo romanorum*. A datação do tratado de Polemon, situado entre 138 e 144,⁹ ancora a obra no contexto histórico da Segunda Sofística¹⁰ e da forte mobilidade humana no

⁷ Adamâncio foi um autor judeu do século IV, oriundo de Alexandria e falante de grego. Temos pouquíssimas informações sobre sua vida, porém sabemos que escreveu diversos textos médicos e dedicou seu resumo do tratado de Polemon ao imperador Constantino III (Greenhill, 1867, p. 18).

⁸ Anônimo Latino compila os tratados de Polemon, Pseudo-Aristóteles e de Loxo, um autor de saberes médicos do qual não se tem informações sobre a vida ou obra.

⁹ É provável que a publicação tenha ocorrido apenas após a morte de Adriano, em 138, pois, em certa passagem, Polemon (*Physiog.*, 1, A12) vilipendia o imperador como um homem fraco e ineficiente. Uma série de evidências textuais e arqueológicas indicam que o autor dedicou anos em busca da *amicitia* com Adriano, viajando em sua comitiva, negociando benesses para a *polis* de Esmirna ou honrando-o com moedas que o associavam a Zeus (Philostr., *VS.*, 540; O.S.G., 209; RPC III, 1972). Desse modo, é improvável que esse tipo de crítica pessoal tenha sido feita enquanto o imperador estivesse vivo, o que nos leva a situar a publicação do tratado entre 138 e a morte de Polemon, em 144, na cidade de Esmirna.

¹⁰ Este movimento foi um fenômeno situado nos séculos I e II, englobando uma variedade de retóricos e filósofos provenientes das elites do circuito cultural grego. Seus adeptos, ainda que não se pensassem como pertencentes a um grupo, tinham em comum o hábito de circular pelo Império performando declamações improvisadas ou cuidadosamente elaboradas em honra a cidades, personalidades políticas ou sobre temas cotidianos. Também compartilhavam a exaltação do idioma e do passado grego clássico em suas orações. Esses sofistas eram conferencistas

Mediterrâneo, expressão do que Guarinello (2013, p. 76-85) define como “processos de integração”, nos quais a circulação de ideias, de forma oral ou em textos, teve como auge a instalação de uma cultura letrada comum no Mediterrâneo.

Vale recordar que Apuleio de Madaura, expoente da elite norte-africana, estudou em Atenas e viajou pela Ásia Menor, terra natal do sofista de Laodiceia (Apul., *Flor.*, XVIII; *De Mund.*, XVII, 327-329).¹¹ Nesse sentido, é seguro afirmar que Apuleio obteve um grau de influência mais direta pela convivência com sofistas que foram contemporâneos a Polemon e integraram sua escola. Essa experiência foi de grande influência na vida do autor, razão pela qual é comum a categorização de Apuleio como um “sofista latino” (Harrison, 2000; Gaisser, 2008; Karol, 2016). Após o retorno à África, Apuleio se consolida como um filósofo e orador público em Cartago, atingindo grandes audiências com discursos e textos permeados de referências à *physiognomonía*. Por extensão, acreditamos que outros aristocratas poderiam ter tido contato semelhante com tais ideias ao se dirigirem a Atenas, pois, naquele momento, a Grécia e a Ásia Menor eram o centro intelectual para o qual as elites enviavam seus filhos. Além das escolas filosóficas, como a de Polemon em Esmirna, as *poleis* da região também ofereciam uma profusão de bibliotecas, algumas públicas e muitas vezes anexadas ao *gymnasium*. Eram tidas como pólos de recepção de papiros estrangeiros, propiciando a circularidade de saberes. Na província da Ásia, a maior das bibliotecas estava em Éfeso, *polis* que sediava o poder romano, seguida de Pérgamo, que também apresentou um vasto acervo (Casson, 2018, p. 54-66, 108), além de sediar o *Asclepeion*,¹² santuário alvo de peregrinações, que possuía uma biblioteca igualmente relevante. Nesses espaços, antigos papiros poderiam ser preservados da chuva e da umidade, o que explica a sobrevivência de textos como os mencionados tratados de *physiognomonía*. Tendo em conta que essas mesmas cidades eram o epicentro da Segunda Sofística, podemos ter

especializados na arte da palavra, mas também eram conhecidos por se envolver em contendas políticas locais, nas quais utilizavam de seu renome acumulado em suas viagens e relações de *amicitia* estabelecidas com autoridades do Império (Schmitz, 2011, p. 306).

¹¹ Apuleio foi orador, magistrado e filósofo. Após um longo período de formação intelectual e política em Atenas e Roma, o autor se fixou em Cartago, na África Proconsular, onde escreveu a maioria das obras a que tivemos acesso, entre os anos 160-180. Entre a elite da *metropolis*, Apuleio ascendeu como figura de destaque, sendo homenageado com estátuas e estabelecendo relações com as mais altas autoridades da província (Lima Neto; Pina, 2022, 146 ss).

¹² Como salienta Lolita Guerra (2015, p. 120-130), este santuário foi um local movimentado, no qual viajantes de terras distantes buscaram conforto espiritual, cura de seus corpos, além de terem desenvolvido atividades multifacetadas, como o comércio, a consulta da biblioteca ou o entretenimento no teatro. Portanto, foi muito mais um complexo arquitetônico, que congregava uma variedade de pessoas e práticas, do que apenas um lugar sagrado. Não à toa, como relata Élio Aristides (*Hieroi Lógoi*, 4, 43-44), era comum a permanência dos visitantes por um tempo maior do que uma simples passagem, período no qual o viajante poderia ter sonhos tidos como mensagens divinas. Acreditamos que foi exatamente o que ocorreu com Polemon.

como certo que as ideias de autores como Polemon estavam em movimento, fosse nas mentes ou nos textos.

De um modo ou de outro, a noção de *humanitas*, assim como os ideais de beleza que dela derivam, circulou pelo Mediterrâneo e pode ser encontrada na concepção estética das elites provinciais, como na África Proconsular, onde se desenvolveu uma robusta tradição musiva, interesse de nossa discussão. Percebe-se que, para se distanciar do estereótipo pejorativo referente aos habitantes do continente, as elites provinciais reforçaram sua *humanitas* pela representação de sua aparência nos mosaicos, estátuas e textos, ao passo que estigmatizaram os estratos sociais inferiores com aparência rústica.

No mosaico da *Villa dos Laberii*, os camponeses que permeiam as cenas constituem uma alteridade estética à elite. O elemento étnico se torna relevante neste caso, pois, como se consolidou nos últimos anos, os *coloni* que serviam nas grandes propriedades eram, em grande medida, de origem autóctone (Oliveira, 2020, p. 79). Esses indivíduos eram vistos como *rustici*, mas não eram os únicos que poderiam ser taxados dessa maneira, uma vez que a *rusticitas* ia além do modo de vida campestre, pois englobava conceitos mais gerais, como a sujeira e a decadência moral.¹³ Ao narrar a história de Cupido e Psiquê, quando o filho de Vênus abre mão de cumprir sua tarefa de promover o amor no mundo, Apuleio (*Met.*, V, 28) diz: “e por isso, não há mais prazer, nem graça, nem encanto; e todas as coisas se tornaram desarrumadas, rústicas e terríveis. Não há relações conjugais, nem laços de amizade, tão pouco há carinho aos filhos, mas somente um tédio sórdido”. Portanto, a *rusticitas* seria, além de um corpo degradado e falta de modos, um estado de espírito antissocial, que a elite entende como desprovido de casamento, amizade ou família.¹⁴ Por se tratar de um conceito abrangente, o autor o utiliza tanto para se referir a lavradores (Apul., *Met.*, VII, 26; VII, 23; VIII, 15; VIII, 17; VIII, 29; IX, 35; IX, 27), quanto para escravos domésticos (Apul., *Apol.*, 44, 7; *Met.*, VI, 24), pastores (Apul., *Met.*, XI, 13), sátiros (Apul., *Met.*, V, 25; *Flor.*, III, 2-14) e até inimigos pessoais (Apul., *Apol.*, 70, 3). Em uma sociedade agrária como foi a África Proconsular, não é estranho que o alvo preferencial desse estigma fossem os lavradores da terra que serviam a *villa*, figuras que permeiam o mosaico que analisaremos a seguir e às quais Apuleio (*Met.*, V, 17; VII, 15; VIII, 29) se refere como *coloni*.

¹³ A *rusticitas* poderia ser imputada a diferentes perfis de subalternos, como parte de sua natureza, mas, por vezes, também era utilizada como recurso retórico para atacar opositores políticos da elite, vide a ocasião em que Apuleio inferioriza seus detratores da elite local de Oea, acusando-os de não escovarem os dentes e não conhecerem os benefícios de um espelho (Apul., *Apol.*, 6, 3; 13, 6). Apesar de seus adversários possuírem capital econômico e utilizarem nomes latinos, Apuleio se apresenta como mais versado na *humanitas*, e os estigmatiza como *rustici*.

¹⁴ Pompônio Mela (*Corografia*, I, 7) e Plínio, o Velho (*Naturalis Historia*, V, 45-46) atribuem a ausência dessas vínculos afetivos a tribos do interior do norte da África, como os garamantes, demonstrando como, em certa medida, a *rusticitas* é um espectro amplo.

Imagens do rústico na *Villa dos Laberii*

Concordamos com Thébert (2009, p. 389), quando este afirma a necessidade de considerarmos os mosaicos como, em grande medida, projetos das elites que os encomendaram, razão pela qual os temas das imagens acompanharam, ao longo dos séculos, os movimentos políticos do Império. É importante ter em mente que os mosaicistas antigos não constituíram uma classe de artistas que realizavam composições com base em suas próprias aspirações. Apesar da influência que estas certamente tinham no resultado das obras, ao fim e ao cabo, devemos encará-los como artesãos dedicados a cumprir as expectativas de seus patronos, que exibiam os mosaicos domésticos como símbolos de prestígio em festas ou outras ocasiões em que visitantes transitavam pela *domus* (Silva, 2016, p. 224).

Os ambientes domésticos da *domus* transitavam entre o público e o privado, a depender da hora do dia, da ocasião e das atividades cotidianas ali desenvolvidas. Pela manhã, por exemplo, a visita de clientes na busca de honrar seu patrono tornava o *vestibulum*, saguão de entrada da residência, um espaço da esfera política. O mesmo ocorria no *triclinium*, por ocasião dos banquetes noturnos que reuniam aliados políticos mais próximos (Thébert, 2009, p. 383-386). Ali e nas adjacências, os mosaicos adornavam o piso, as paredes ou – mais raro – o teto, informando aos observadores sobre símbolos religiosos, feitos políticos, memórias de jogos, batalhas ou virtudes culturais, como a *humanitas* e a *paideia*. Desta forma, tais imagens cumpriam o importante papel de expressar aspectos da identidade do senhor da residência.

Em decorrência do alto nível de especialização dos artesãos, da diversidade de materiais mobilizados e do tempo exigido para sua conclusão, que poderia chegar a três anos de obras, os mosaicos constituíram um recurso de ornamentação bastante oneroso, em especial os painéis policromáticos, de dimensões imensas e que exigiam o uso do vidro para atingir tons de azul e verde, um material mais caro e frágil que a pedra ou a terracota (Silva, 2016, p. 222). Portanto, não é de se surpreender que os clientes preferenciais da arte musiva fossem as elites dirigentes. No caso da África Proconsular, estamos lidando com uma aristocracia especialmente enriquecida pela exploração das férteis terras do norte da província, próximo ao atual golfo de Tunis. A cultura do trigo, da oliveira e da vinha, associada às oportunidades comerciais marítimas do Mediterrâneo, possibilitou uma substancial concentração de poder econômico. No caso de Cartago, sede do poder romano e cidade na qual se concentrava a elite mais poderosa da região, a taxa exigida para participação na vida política municipal é um indicativo da opulência dessas famílias. Exigiam-se 38.000 sestércios para se atuar como

magistrado em Cartago, ao passo que, na cidade de Cirta, deveriam ser pagos 20.000, em Hipona, 10.000, e, em Bula Régia, 5.000 (Arnaud-Portelli, 2002, p. 3-4).

Assim como Cartago, havia outras cidades opulentas, como Uthina, Tisdro e Hadrumetum, cujas elites também extraíam a riqueza a partir da produção agrária intensiva. A profusão de *villae* nessa região atesta a imbricada relação entre o núcleo urbano e a *chora*, perímetro rural que circundava as *civitates*. A *villa* consistiu, para as elites, tanto uma unidade produtiva quanto um refúgio dedicado ao lazer e ao ócio, no qual eram erguidas estruturas domésticas para proporcionar o mesmo conforto oferecido pelas *domus* da cidade. A África romana experienciou, ao longo do Principado, um rápido processo de expansão agrícola, em especial a partir do século II, quando houve uma proliferação de ânforas africanas por toda a bacia do Mediterrâneo (Oliveira, 2020, p. 79). Neste contexto de concentração de poder político e econômico a partir da posse da terra, destacam-se figuras anônimas que ali viviam: os camponeses. Responsáveis por tratar a terra, realizar o pastoreio, conduzir animais de carga, pescar, colher frutas e servir aos senhores, os *rustici* davam manutenção à *villa*, sustentando, deste modo, seus senhores e o complexo sistema econômico romano. Não era raro o uso de mão de obra escrava para essas funções, contudo, na África Proconsular e, especialmente nos domínios do imperador, desenvolveu-se uma categoria de camponeses meeiros, os *coloni*, que atuavam como prestadores de serviços aos *conductores*, representantes do imperador a quem entregavam parte de suas colheitas.

Um conjunto de inscrições epigráficas oriundas do noroeste da província nos dá notícia desses agentes históricos, revelando-nos que esses indivíduos tinham, inclusive, articulação para realizar petições ao imperador, queixando-se dos arrendatários das terras onde trabalhavam (Oliveira, 2020, p. 81). Os atritos entre *coloni* e *conductores* pode ter sido a razão pela qual quatro dessas inscrições fixaram os termos para a ocupação da terra e as condições de trabalho que deviam ser respeitadas. O uso de mão de obra local não foi uma novidade romana, tendo sido uma das várias heranças do domínio cartaginês (Bustamante, 2002, p. 335). Nuances da identidade dos trabalhadores da terra fogem ao nosso alcance, pois a documentação é incipiente. Ainda assim, podemos vê-los representados nos mosaicos da província, em especial nas residências campestres. Para além de indícios das atividades práticas exercidas por essas pessoas, essa imagética nos permite compreender como o aspecto do corpo e da aparência cumpria um papel na linguagem visual projetada nos painéis musivos.

A vida no campo foi um dos temas prediletos dos mosaicistas africanos entre o segundo século II e a Antiguidade Tardia. Essas obras buscam inspiração nas cenas pastorais e bucólicas presentes nas pinturas italianas de estilo helenístico do primeiro

século I a.C. Elas ilustram o apreço à forte produção agrícola na sociedade africana, que remonta ao seu passado líbico-púnico. Na África Proconsular, as paisagens retratando campos exuberantes, colinas, vales e riachos perenes miravam o idealismo e a harmonia entre lazer, trabalho e natureza. É indicado que a natureza que circundava a propriedade rural era habitada por fauna selvagem que perambulava livremente entre árvores e arbustos, servindo como presas para caçadas da elite (Abed, 2006, p. 38). Essas cenas, que consideramos muito mais como narrativas do que retratos do real, testemunham o papel importante do campo na economia daquela sociedade.

No mosaico visualizado na Figura 1, oriundo da *Villa dos Laberri*, em Uthina, por volta do século III, observa-se uma série de atividades rurais, tanto desempenhadas pela aristocracia quanto pelos trabalhadores. A dimensão do painel é 3,98 m x 2,70 m e ele pavimentou o *impluvium* do *atrium* da residência. Se a proposta da imagem foi retratar a propriedade em questão, a modesta residência no centro da cena indica que não se tratou de um ambiente voltado ao conforto de seu proprietário, mas focado na produção de frutas, cereais e criação de gado (Chevitarese; Andrade; Bustamante, 2006, p. 64). O gado ocupa uma parcela considerável da parte central do pavimento, próximo a uma construção que pode ter sido um celeiro ou curral, tendo em vista que os animais

Figura 1 - Mosaico da *Villa dos Laberri*. Uthina, séc. III



Fonte: Abed (2006, p. 38).

são guiados em direção à sua entrada, na qual outro camponês aguarda. Destacam-se, também, os trabalhos de dois homens: um dá de beber aos cavalos, enquanto outro guia um asno carregado de cereais. Como é indicado por Apuleio (*Met.*, VIII, 15; VIII, 23), o asno foi o animal de carga por excelência, cobrindo grandes distâncias no transporte de mercadorias, sendo, ele próprio, junto ao cavalo, comercializado entre ricos proprietários para que pudessem escoar a produção da *villa* para os núcleos urbanos (Fantar, 1994, p. 98).

O pavimento pode ser compartimentado em diferentes seções que possibilitam que os observadores tenham, ao menos, três ângulos possíveis favoráveis à apreciação. Do lado esquerdo, retrata-se uma cena de caça a uma leoa, animal de grande porte, contra a qual três cavaleiros com vestes esvoaçantes erguem suas lanças (Figura 2). O personagem central desta cena é representado maior que os demais, sobre um cavalo branco, e exibe uma postura heroica e triunfante. A caçada aristocrática era um ato de lazer e exibição de habilidade militar que aspira à glória, não mantendo relação com a ideia de caçar para se alimentar. A aparência do cavaleiro principal, possivelmente o senhor que recebe a honra de assassinar a caça, reforça seu *status*: cabelos aparados e penteados, postura ereta e contida, tom de pele claro e vestes suntuosas. Sobre a vestimenta, Agostinho (*De doctrina christiana*, II, 25) afirma ser este o principal fator pelo

Figura 2 - Cena de caça a cavalo



Fonte: Abed (2006, p. 38).

qual se conhece a posição de cada um, o que indica que a valorização se manteve até o período mais tardio na África (Thébert, 2009, p. 383-386). O padrão representacional desse e de outros mosaicos nos diz que bastaria um olhar para reconhecer um *dominus*. Em oposição à autoridade da imagem aristocrática, está o arquétipo do *vir rusticus*, o trabalhador destinado a servir, que pode ser identificado pela aparência.

Na parte inferior do pavimento (Figura 3), duas cenas distintas se desenrolam lado a lado. À esquerda, um camponês está agachado e vestindo peles que simulam um animal, enquanto direciona aves marinhas para uma armadilha de rede. Logo em seguida, um homem nu, com musculatura delineada, golpeia com a lança um javali que foi acuado por um servo e seu cão. Nestes casos, a caçada ainda é a tônica e é representada com uma dicotomia de personagens, método e finalidade. Por um lado, o camponês simula uma fera para afugentar as aves, capturadas pela astúcia, e por outro, o caçador nu, certamente um aristocrata, enfrenta a fera selvagem apenas com sua lança, associando-se, como sugeriu Bustamante (2002, p. 340), ao mítico herói Meleagro, que enfrentou e venceu o javali de Cálidon. Enquanto o aristocrata triunfa a partir da coragem e da força, o camponês recorre à *métis*, isto é, um saber derivado da astúcia, da dissimulação e, portanto, considerado menos nobre em comparação à habilidade guerreira ou ao conhecimento erudito da *humanitas/paideia*.

Figura 3 - Um camponês captura aves enquanto o aristocrata caça um javali



Fonte: Abed (2006, p. 38).

No caso grego, constata-se uma dicotomia semelhante na oposição entre a caça terrestre e a pesca. Enquanto a caça exprime os valores guerreiros de heróis como Hércules, o pescador é visto como rude e empobrecido, que desafia os animais e a natureza por pura necessidade econômica ou por alimento, e que se torna ele próprio selvagem conforme imita sua presa. Outro agravante é o caráter solitário da pesca, pois o pescador passa boa parte do tempo na natureza, longe da comunidade e seus valores (Vieira, 2017, p. 62-70). No que diz respeito ao mosaico analisado, o mesmo

procedimento é seguido pelo camponês que se camufla como animal para caçar aves.¹⁵ Uma técnica de camuflagem semelhante é descrita minuciosamente por Apuleio (*Met.*, IV, 17-20), quando este narra de forma satírica o feito de dois *latrones* que se vestem com as peles e ossos de um urso, numa tentativa de afugentar os moradores de uma *domus* para roubá-la. Os detalhes que o autor dá ao descrever o processo de secagem e utilização dos restos do animal nos levam a crer que se tratou de uma prática de caça comum, que Apuleio adaptou para sua ficção cômica.¹⁶ Esta passagem também vai de encontro com a *physiognomonía*, que faz uso da comparação com animais como indicativo do caráter. Segundo Polemon (*De Physiog.*, B2), “o urso é malicioso, ignorante, distraído, traiçoeiro, promíscuo, desatento, aproxima-se dissimuladamente, é impaciente, brincalhão e destemperado”, todas essas características que Apuleio atribui aos *latrones*.

À direita da tela (Figura 4), cenas de trabalho retratam um camponês ordenhando cabras, enquanto outro parece manusear uma vara para colher frutas de uma árvore. Ao lado desses, um terceiro indivíduo toca flauta, sentado sob uma pedra com olhar voltado para o rebanho de cabras. A composição enfatiza uma série de símbolos associados à rusticidade. As cabras, que ocupam o centro do cenário, remetem aos sátiros, seres míticos metade homem, metade cabra, habitantes de desertos, bosques, ruínas e tidos como tocadores de flauta (Isaías, 13, 21). Sobre esse instrumento, desde Platão (*Respublica*, 399e) e Aristóteles (*Política*, VIII, VI, 1341b) até Plutarco (*Alcibiades-Coriolanus*, 2), é dito que a aversão dos homens cultos à flauta remonta aos atenienses, que a consideravam indigna de valor, pois seu uso exigia que o músico fizesse caretas ao tocar, sendo, portanto, mais adequado aos rústicos. Preferiam então a lira de Apolo, considerado mais harmônico e ponderado, tanto no som quanto na postura de quem a manuseia (Cerqueira, 2014). Desde então, é comum encontrar, na tradição literária e visual, a representação de sátiros tocando flautas, ou a representação de Atena desprezando o instrumento, como ilustrado em um pavimento musivo do século IV, localizado em Clupea, cidade costeira a cerca de 100 km de Cartago (Abed, 2006, p. 155). Apuleio (*Met.*, VI, 24) adere a essa concepção ao

¹⁵ Outra possibilidade de caça é ao cervo, animal que não é considerado desafiador como leões e javalis, pois exigiria mais astúcia do que coragem. Apuleio (*Met.*, VIII, 31) menciona a possibilidade de *coloni* capturarem cervos e ofertarem parte da carne como presente aos seus senhores. Porém, essa atividade se relaciona com a alimentação, e não com a glória, como a caça aristocrática de animais perigosos. Talvez por isso o autor frisa que o urso que os *latrones* usufruem não foi enfrentado, mas encontrado morto por inanição.

¹⁶ “Nós o levamos para a nossa cabana, como se quiséssemos preparar para comer. Esfolamos cuidadosamente, separando couro e carnes. Conservamos todas as garras. Guardamos igualmente intacto, até o ponto em que começa o pescoço, a cabeça do animal. Quanto ao resto do corpo, raspamos bem a pele para torná-la mais fina, e, depois de a ter salpicado com cinza peneirada, pusemo-la a secar ao sol” (Apuleio, *Met.*, IV, 17-20).

descrever um banquete dos deuses, no qual Apolo é responsável pela cítara, enquanto sátiros e paniscos tocam flauta.¹⁷

Figura 4 - Pastores acompanham um rebanho de cabras



Fonte: Abed (2006, p. 38).

Constatamos que, em grande medida, o arquétipo do *vir rusticus* aproxima-se da representação dos sátiros. De início, vale lembrar que o próprio termo *satyrus* também era utilizado para se referir, de forma genérica, a homens brutos e lascivos, ligados ao mundo rural (Room, 1983, p. 270). Na cena supracitada (Figura 4), o terreno acidentado e a presença de cabras e rochas em escala reduzida, ao fundo, denotam distância e afastamento dos outros cenários do mosaico. Portanto, os pastores estão no ermo, que Apuleio (*Met.*, I, 15; IV, 6; VIII, 1; VII, 26; VI, 31; X, 1) descreve como perigoso, permeado de salteadores nômades, feras selvagens e espíritos hostis. O sentimento de Apuleio sobre essa paisagem é tofóbico, isto é, o autor encara a região como espaço do medo, do diferente, do *outro*, ao qual ele não pertence e onde nada de bom poderia acontecer (Lima Neto, 2021). Trata-se de um espaço no qual membros da elite não nutriam interesse em estar e que certamente temiam. Ciente disso, Apuleio (*Met.*, IV, 6) aponta o ambiente como ideal para o refúgio de *latrones*:

¹⁷ Paniscos, assim como sátiros, são entidades associadas ao agreste, conhecidas por serem metade bode, como o deus Pã (Guimarães, 2019, p. 243)

Imaginai um monte terrível, sombreado por folhas selvagens e especialmente alto. Ao redor dele, ao longo de encostas íngremes, cercadas por rochas muito ásperas e, por isso, inacessíveis, vales lacunosos e cavernas cobertas excessivamente de espinhos eram dispostos de forma variada, oferecendo proteção natural em todas as direções. De seu pico, uma fonte fluente jorrava com grandes borbulhas, fluindo para baixo e lançando águas prateadas, agora dispersas em vários riachos e irrigando esses vales com fileiras de águas paradas, contendo o mundo como um fosso marinho ou um preguiçoso rio. Eleva-se uma caverna no ponto onde as bordas das montanhas terminam, uma torre alta; gaiolas firmes com grades sólidas, convenientes para abrigo de rebanhos, são apoiadas em todos os lados diante das portas, como se fossem paredes construídas em lugar estreito de passagem. Essas, certamente, você chamaria de salões dos bandidos [...] Não muito longe dali, uma pequena cabana, descuidadamente coberta com caniços.

Apuleio associa a *hinterland*, de forma figurada, aos *latrones* “metade animais, e centauros, metade homens”, enquanto autores como Pompônio Mela (*Corografia*, I, 23; 48) e Plínio, o Velho (*Naturalis Historia*, V, 45-46) se referem aos povos do interior como homens-cabra, citando uma tribo específica que conheciam como sátiros. De um modo ou de outro, o viés greco-romano bestializa os habitantes dessas áreas, entendendo-os como mais próximos do mundo natural do que do civilizado. Portanto, esse ambiente representa a antítese da *humanitas*. Contudo, como vemos no mosaico analisado, este espaço é tranquilamente frequentado por pastores que serviam à *villa*, sem fins bélicos, e que até mesmo podem repousar e reservar um momento para a prática da flauta. Ou seja, do ponto de vista das elites, o *vir rusticus* não teria o ermo como topofóbico, mas sim como espaço familiar e parte de seu cotidiano.

A physiognomonía e os corpos que trabalham

No processo de construção do arquétipo do homem do campo, os estereótipos corporais assumem maior relevância. Como se vê no mosaico dos *Laberii*, alguns aspectos são constantes: indivíduos com costas curvadas, com vestes rudimentares, cabelos despenteados e tom de pele, em geral, moreno-avermelhado. O trabalho exaustivo, sem dúvida, debilitava os corpos desses indivíduos, afastando-os do ideal greco-romano de beleza e civilidade. Sobre a postura, Apuleio (*Met.*, II, 2; *Flor.*, XV, 7-8) afirma que o corpo ereto é uma característica de filósofos e pessoas de boa linhagem, assim como um “andar gracioso e sem afetação”.¹⁸ De forma contrária, o *vir rusticus*

¹⁸ O tipo físico ideal para o autor é a descrição de Lúcio, protagonista de sua novela: “Um corpo bem entalhado, sem desproporção, esbelto, bons músculos, tez de rubor moderado, cabelos loiros sem complicados arranjos, olhos esverdeados, mas vigilantes, como de uma águia, a flor da saúde visível no rosto, o andar cheio de graça, sem afetação” (Apul., *Met.*, II, 2).

é recorrentemente retratado como manco, a exemplo do “velho coxo” que conduz os burros em *Metamorphoses* (IX, 27). Polemon, em seu *De Physiognomonia Liber* (50, B39), diz que o homem manco que apresenta inclinação para o lado direito em sua postura ao se mover é lascivo, enquanto que “aquele que se inclina na direção do lado esquerdo, possui ignorância e estupidez”. Do mesmo modo, o autor afirma que passos muito breves são indicativos de pessoas que dificilmente terminam o que começam, têm raiva e preguiça, além de “semelhança com ladrões em certos aspectos de seu caráter e natureza”. Nota-se a associação entre os movimentos corporais, típico do *vir rusticus*, com ladrões.

Polemon (*Physiog.*, 50, B39) segue afirmando que, se o homem caminha “olhando para baixo, combinando sua respiração com seu movimento, julgue para ele medo, habilidade limitada, má intenção e disposição vil”. De modo semelhante: “se sua postura é pesada e lenta, julgue para ele estupidez e dificuldade com o aprendizado”. Essa opinião vai ao encontro de algumas descrições de camponeses em Apuleio, que poderiam ser apresentados como fortes, mas desengonçados e lascivos, como é o caso do *rusticus* “de francos robustos e ventre avantajado” (Apul., *Met.*, VIII, 29). Neste caso em específico, o personagem estava prestes a participar de relações sexuais homoeróticas com um grupo de seguidores da deusa Atargatis, e o fato de o autor frisar seus flancos e seu ventre está em sintonia com a *physiognomia*, pois, segundo Polemon (*Physiog.*, 10, B10), “se a carne das laterais for abundante e frouxa, este é um sinal de feminilidade”, ou seja, de um homem afeminado propenso ao homoerotismo.¹⁹ Polemon (*Physiog.*, 14, B14) reforça: “especialmente se tiver maciez e flacidez, indica muita movimentação, embriaguez e amor por relações sexuais. Se for muito grande e forte, isso indica maldade nas ações, malícia, engano, astúcia e falta de intelecto”. Todas essas características, em especial a embriaguez e o desejo sexual, são atribuídas por Apuleio ao seu rústico. A astúcia, por sua vez, se refere à já citada *métis*, como vemos na habilidade de “caça” camponesa no recorte da Figura 2.

¹⁹ Nos primeiros séculos do Império, o homoerotismo assumia diversas formas, sendo algumas mais aceitas do que outras. As relações de pederastia entre homens mais velhos e jovens eram parte da tradição, enquanto casamentos entre homens eram raros e sujeitos a críticas. A prática de homens romanos terem relações com escravos era socialmente aceita, principalmente na iniciação sexual. No entanto, a atividade sexual passiva, por parte dos homens adultos, era frequentemente alvo de ridicularização, refletindo uma preferência cultural pela virilidade. A crítica social e a sátira eram usadas por escritores, como nos epigramas de Marcial, nas sátiras de Juvenal ou nas *Metamorphoses* de Apuleio, para abordar comportamentos considerados desviantes pela sociedade da época, incluindo o homoerotismo feminino e a inversão de papéis de gênero (Possamai, 2010). No caso mencionado, Apuleio (*Met.*, VIII, 29) utiliza o homoerotismo como recurso narrativo para estigmatizar os seguidores da deusa síria Atargatis, culto rival ao da divindade egípcia Ísis, no qual ele era iniciado.

Como observado, em todo o mosaico da *Villa dos Laberii* (Figuras 2, 3 e 4), os trabalhadores são majoritariamente retratados com as costas curvadas, algo a que o *De Physiognomonia Liber* se refere como sinal de um homem ruim. Por outro lado, é estabelecido que o homem com “movimentos leves dos membros e postura ereta possui excelência de opinião e pensamento” (*Physiog.*, 13, B13; 50, B39), o que corrobora a percepção de Apuleio que valoriza a consciência corporal almejada pelos membros da elite. Afinal, para Apuleio (*Apologia*, 66, 6-7), “nem a exibição de eloquência se adequaria a alguém rude e inculto, nem o desejo de glória a um homem rústico e bárbaro”.

O olhar aristocrático julgou especialmente os cuidados pessoais com o corpo, um fator crucial de diferenciação em relação ao restante da população. A aparência do *rusticus* é adjetivada com variações de *squalus*, que pode ser traduzido como “sujo”, “grosseiro”, “negligenciado” (Glare, 1968, p. 1811-12). Apuleio (*Met.*, V, 30; VII, 18; VIII, 4; VIII, 7; IX, 27; XI, 13; *Flor.*, III) utiliza o termo para se referir tanto aos *rustici* quanto a animais, o que denota por si só um paralelismo. Sabemos que Apuleio (*Apol.*, 4, 11) portava consigo um espelho para examinar possíveis imperfeições no rosto, que seriam sintomas da “falta de virtude”, além de associar aos oradores o uso de instrumentos de banho, como óleos aromáticos e o *strigilis* (Apul., *Flor.*, IX, 25-27), o que expressa a preocupação com a aparência que o *vir rusticus* não teria, fosse por falta de interesse ou por falta de acesso. O *strigilis* mencionado por Apuleio foi uma espécie de pequena lâmina curva, sem corte, especialmente utilizada por atletas para friccionar a pele com óleos, removendo impurezas que se acumulavam com o suor e conferindo melhor aspecto ao corpo (Hunink, 1995, p. 382). O fato de o autor relacionar o item a filósofos, pessoas que não praticavam atividades que envolviam exposição intensa à sujeira, denota um interesse puramente estético pelo objeto.

Apuleio (*Met.*, IV, 7; VIII, 23) afirma que os *latrones* molhavam-se com água quente e se esfregavam com óleos, porém, isto não diminuía seu aspecto rústico, do qual o autor frisou o excesso de pelos corporais e, no caso mais específico dos camponeses, os odores desagradáveis. Na tradição fisiognomônica, o excesso de pelos no corpo “indica burrice e maldade do intelecto” (Pol., *De Physiog.*, B37). De modo semelhante, os cabelos despenteados, certamente comum entre camponeses, eram símbolos de rusticidade. Ao narrar uma anedota sobre a competição musical envolvendo o sátiro Mársias e Apolo, Apuleio (Apul., *Flor.*, III, 2-14) conta que o maior equívoco de Mársias foi se considerar belo, porque ele possuía um “semblante feroz, selvagem, áspero, coberto de barba desgrehada, espinhos e pelos emaranhados”, enquanto Apolo era “hábil em várias artes e abastado em fortuna”. Segundo o autor, “[Mársias] exaltou os

próprios traços, seu cabelo desgrenhado, sua barba suja (*squalidus*) e seu peito peludo. Por outro lado, criticou Apolo que possuía qualidades opostas: cabelos longos, belas bochechas e corpo suave". Apuleio descreve o sátiro do mesmo modo que entende *coloni*, pastores e *latrones*, e inclusive emprega o mesmo adjetivo: sujo/*squalens*. Nas palavras do autor, a competição entre os dois era do "agrestis" contra o "erudito", isto é, do homem rústico contra o homem culto.

Considerações finais

De forma geral, o arquétipo do *vir rusticus* pode ser compreendido em sua dimensão visual e nos comportamentos estigmatizantes atribuídos a ele. No que diz respeito à aparência, o mosaico da *Villa dos Laberii* nos exhibe corpos degradados, corcundas, com ausência de postura, cabelos desgrenhados, tocando flauta à moda dos sátiros e vestindo roupas rústicas e peles de animais. Dentre os aspectos que a documentação escrita traz à luz, está a forma de andar, por vezes manca, a ausência de higiene pessoal, os odores e o excesso de pelos no peito. Por outro lado, na dimensão comportamental, o homem imerso em *rusticitas* seria lascivo, violento, mentiroso e astucioso, sendo este último exemplificado pelo emprego da *métis* ao caçar aves e cervos.

As desigualdades econômicas e educacionais eram manifestadas na forma como as elites e os subalternos tratavam, vestiam, andavam e utilizavam seus corpos. A partir disso, o ideário de autores como Apuleio, as representações musicais e os discursos fisiognomônicos reforçaram tal disparidade, valorizando certos tipos físicos em detrimento de outros. Isto contribuiu para fixar arquétipos corporais aos *estabelecidos* e aos *outsiders*, cristalizando a clivagem social vigente. Ao fim e ao cabo, tudo se conecta à manutenção da identidade das elites, que se forma, tal como indica Kathryn Woodward (2014, p. 10), por meio da diferenciação e exclusão de sujeitos e grupos sociais. Quando se trata da identidade de *estabelecidos*, o outro é marginalizado pela normatividade cultural. A partir de um aparato simbólico, como o aspecto corporal e a vestimenta, delinea-se quem é excluído e quem é incluído. Como consequência, a exclusão influi na perda de vantagens e recursos materiais.

A atenção dedicada ao corpo, por meio de intervenções estéticas ou mesmo práticas de higiene, não deixa de ser um caminho para atingir a aparência normativa dentro de uma sociedade. Entretanto, os recursos para se atingir o corpo ideal nem sempre estão disponíveis para todos. Aqueles que possuem o monopólio sobre a produção de discursos, como os mosaicos ou a literatura, atribuem a si próprios as

características físicas idealizadas, ainda que não aparentem assim na realidade, enquanto impõem estigmas àqueles que não se enquadram, rotulando-os como rústicos, sujos, feios ou, até mesmo, menos humanos.

Referências

Documentação textual

- ADAMANTIUS. The physiognomy of Adamantius the Sophist. Translated by Ian Repath. In: SWAIN, S. *et al.* *Seeing the face, seeing the soul: Polemon's physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Slam*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- AELIUS ARISTIDES. *Discours sacrés: rêve, religion, médecine au Ile Siècle après J.C.* Traduit par A.-J. Festugière. Paris: Macula, 1986
- AGOSTINHO. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. Paulus: São Paulo, 2002.
- ANÔNIMO LATINO. *De Physiognomonía Liber*. In: RODOLPHO, M. *De Physiognomonía Liber: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonía em textos da Antiguidade Clássica*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ANONYMUS LATINUS. Book of Physiognomy. Translated by Ian Repath. In: SWAIN, S. *et al.* *Seeing the face, seeing the soul: Polemon's physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Slam*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução, prefácio e notas de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.
- APULEIUS. *Metamorphoses: books I-VI*. Translated and introduction by J. Arthur Hanson. London: Harvard University Press, 1989.
- APULEIUS. *Metamorphoses: books VII-XI*. Translated by J. Arthur Hanson. London: Harvard University Press, 1989.
- APULEIUS. *The Apologia and Florida of Apuleius of Madaura*. Translated by H. E. Butler. Oxford: Clarendon Press, 1909.
- APULEYO. *Obra filosófica*. Introducción, traducciones y notas de Cristóbal Macías Villalobos. Madrid: Gredos, 2011.
- ARISTÓTELES. *Política*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

- FILÓSTRATO. *Vidas de los sofistas*. Introdução, tradução y notas de María Concepción Giner Soria. Madrid: Gredos, 1982.
- HIPÓCRATES DE CÓS. *Tratados hipocráticos: epidemias*. Traducciones, introducciones y notas de Alicia Esteban Santos, Elsa Garcia Novo, Beatriz Cabellos Álvarez. Madrid: Gredos, 1983.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- PLINY THE ELDER. *Natural history*. Translated by John F. Healy. New York: Penguin Books, 2004.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas: Alcibíades e Coriolano*. Tradução do grego, introdução e notas Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- POLEMON. A new edition and translation of the Leiden Polemon. Translated by Robert Hoyland. In: SWAIN, S. et al. *Seeing the face, seeing the soul: Polemon's physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Slam*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- POMPONIUS MELA. *Description of the world*. Translated by E. F. Romer. Michigan: The University of Michigan Press, 2001.
- SUETÔNIO. *A Vida dos Doze Césares*. Tradução por Sady-Garibaldi. São Paulo: Prestígio Editorial, 2002.

Documentação arqueológica

- ABED, A. B. (ed.). *Stories in stone: conserving mosaics of Roman Africa*. Los Angeles: Getty Publications, 2006.
- FANTAR, M. H. (éd). *La mosaïque en Tunisie*. Paris: CNRS Editions, 1994.
- PUECH, B. *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*. Paris: Librairie Philosophique, 2002.
- ROMAN *Provincial Coinage Online*. Código: RPC III, 1972. Disponível em: <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/3/1972>. Acesso em: 20 jan. 2024.

Obras de apoio

- ARNAUD-PORTELLI, A. Carthage, le fonctionnement d'une métropole régionale à l'époque romaine. *Cahiers de la Méditerranée*, n. 64, p. 23-37, 2002.

- BUSTAMANTE, R. M. C. Representação do espaço rural em dois mosaicos norte-africanos: *Laberii e dominus Iulius*. *Phoinix*, n. 8, p. 328-358, 2002.
- CASSON, L. *Bibliotecas no mundo antigo*. São Paulo: Vestígio, 2018.
- CERQUEIRA, F. V. A narrativa da contenda musical entre Apolo e Marsias. *Phoînix*, n. 20, p. 81-111, 2014.
- CHEVITARESE, A. L.; ANDRADE, A. M.; BUSTAMANTE, R. M. C. Imagens de caça na Antiguidade Clássica: entre a cidade e o campo. *Phoinix*, n. 12, p. 46-86, 2006.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GAISSER, J. H. *The fortunes of Apuleius and the 'Golden Ass'*. New York: Princeton University Press, 2008.
- GREENHILL, W. A. Adamantius. In: SMITH, W. (ed.). *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Boston: Little Brown, 1867.
- GRÜNEWALD, T. *Bandits in the Roman Empire: myth and reality*. London: Routledge, 2004.
- GUARINELLO, N. *História Antiga*. São Paulo: Contexto, 2013.
- GUERRA, L. G. O Asclepeion de Pérgamo no século II E.C. como lugar de interpenetrações temporais, espaciais e identitárias. *Romanitas*, n. 5, p. 112-130, 2015.
- GUIMARÃES, R. Apresentação e notas. In: APULEIO. *O asno de ouro*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GLARE, P. G. W. *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- HARRISON, S. J. *Apuleius: a Latin sophist*. New York: Oxford University Press, 2000.
- HOYLAND, R. G. Polemons encounter with Hippocrates and the status of Islamic physiognomy. *Jerusalem Studies in Arabic and Islan*, n. 32, p. 311-326, 2006.
- HOYLAND, R. A new edition and translation of the Leiden Polemon. In: SWAIN, S. *et al. Seeing the face, seeing the soul: Polemon's physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Slam*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HUNINK, V. Apuleius, Florida IX. *Hermes*, n. 123, v. 3, p. 382-384, 1995.
- KAROL, L. *De Deo Socratis: a demonologia no contexto do Império Greco-Romano*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- KORMIKIARI, M. C. N. Norte da África na Antiguidade: os reis berberes númidas e suas iconografias monetárias. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 17, p. 251-292, 2007.

- LIMA NETO, B. M. *Bandidos e elites cidadinas na África romana: um estudo sobre a formação de estigmas com base nas Metamorphoses de Apuleio de Madaura (século II)*. Vitória: EDUFES, 2014.
- LIMA NETO, B. M. Itinerário extramuros de Lúcio-Asno nas 'Metamorphoses', de Apuleio: topofobias na África romana (séc. II d.C.). *Romanitas*, n. 18, p. 84–102, 2021.
- LIMA NETO, B. M.; PINA, E. N. As *laudationes* de Apuleio de Madaura à luz da cultura material: a territorialização do teatro de Cartago como espaço de poder do orador e do filósofo (séc. II d.C.). *Dimensões*, n. 9, p. 144-166, 2022.
- MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 399-420.
- OLIVEIRA, J. C. M. *Sociedade e cultura na África romana: oito ensaios e duas traduções*. São Paulo: Intermeios, 2020.
- POSSAMAI, P. C. Sexo e poder na Roma Antiga: o homoerotismo nas obras de Marcial e Juvenal. *Bagoas*, n. 5, p. 80-94, 2010.
- ROOM, A. *Room's classical dictionary*. London: Routledge, 1983.
- RIVES, J. B. Legal strategy and learned display in Apuleius' Apology. In: RIESS, W. (ed.). *Paideia at play: learning and wit in Apuleius*. Groningen: Groningen University Library, 2008, p. 17-50.
- SCHMITZ, T. A. The Second Sophist. In: PEACHIN, M. (ed.). *The Oxford handbook of social relations in the Roman world*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 305-318.
- SILVA, G. V. da. Artes do fazer e usos do saber no Império Romano: 'lendo' os mosaicos de Antioquia. *Acta Scientiarum Education*, v. 38, n. 3, p. 219-229, 2016.
- SWAIN, S. Appendix: The physiognomy attributed to Aristotle. In: SWAIN, S. *et al. Seeing the face, seeing the soul: Polemon's physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Slam*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- THÉBERT, Y. Vida privada e arquitetura doméstica na África Romana. In: VEYNE, P. (org.). *História da vida privada: do Império Romano ao ano mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 301-398.
- VEYNE, P. *Humanitas: romanos e não romanos*. In: GIARDINA, A. *O homem romano*. Lisboa: Presença, 1992, p. 281-302.
- VIEIRA, A. L. B. A *métis* grega, a caça perfeita e a pesca ou "como não ser um dissimulador". *Mundo Antigo*, v. 6, n. 12, p. 57-77, 2017.
- WALSH, P. G. *The Roman novel*. London: Bristol Classical, 1995.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica. In: SILVA, T. T da. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 7-72.

ZULUAGA, I. G. *Historia de la educación*. Madrid: Narcea, 1972.

Imagens do poder na África Romana: os mausoléus de Ghirza e a afirmação política dos *principes gentium* (séc. III-V d.C.)

Images of power in Roman Africa: the mausolea of Ghirza and the political affirmation of the 'principes gentium' (3rd-5th centuries AD)

Belchior Monteiro Lima Neto*

Resumo: Nos propomos, neste artigo, a compreender as imagens de poder político registradas em frisos, arcadas e câmaras mortuárias dos mausoléus de Ghirza, uma aldeia norte-africana situada a cerca de 250 km ao sul da costa mediterrânica e erguida em pleno *limes Tripolitanus*. Ao analisar as fontes visuais encontradas nos monumentos funerários de Ghirza, buscamos problematizá-las a partir da lógica política dos interesses das famílias dirigentes locais. Nosso intuito é compreender o modo como os *principes gentium* em Ghirza exibiam, nas imagens registradas nos seus mausoléus, seu poder político, religioso, militar e econômico, instrumentalizando tais monumentos funerários como veículos de afirmação de sua autoridade e poder, reproduzindo visualmente, para tanto, símbolos de distinção que exaltavam uma representação excelsa.

Abstract: We propose, in this article, to understand the images of political power recorded in friezes, arcades and burial chambers of the Mausoleums of Ghirza, a North African village located approximately 250 km south of the Mediterranean coast and built in the *limes Tripolitanus*. By problematizing the visual sources found in the funerary monuments of Ghirza, we seek to problematize them based on the political logic of the interests of the local ruling families. Our aim is to understand the way in which the *principes gentium* in Ghirza displayed, in the images recorded in their Mausoleums, their political, religious, military and economic power, using such funerary monuments as vehicles for affirming their authority and power, visually reproducing, to do so, symbols of distinction that exalted an excellent representation.

Palavras-chave:

Poder.
Imagens.
África romana.
Ghirza.
Principes gentium.

Keywords:

Power.
Imagens.
Roman Africa.
Ghirza.
Principes gentium.

Recebido em: 02/02/2024

Aprovado em: 05/03/2024

* Professor Adjunto de História Antiga do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutor em História pela Ufes e pesquisador do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano, Seção ES. Atualmente, executa o projeto *História e Arqueologia na África romana: novas perspectivas historiográficas a partir das escavações no Magreb e no Saara*, com financiamento da Fapes (Edital Universal n. 28/2022).

Introdução

Aruptura com a ideia de documento-verdade – notadamente relacionado às fontes escritas de caráter oficial – levou os historiadores a se debruçarem sobre tipos variados de evidências históricas. Doravante, as fontes, nas palavras de Jacques Le Goff (1996, p. 545), devem ser concebidas como *monumentos*, sendo incapazes de revelar, como postulava uma historiografia de matriz metódica-positivista, o passado “tal como ele foi”, mas apenas as representações que os indivíduos de determinada época e lugar gostariam que fossem transmitidas à posteridade. Sendo assim, a partir da segunda metade do século XX, na seara da revolução historiográfica levada a cabo pela *École des Annales*, abrindo a disciplina a novas metodologias de trabalho e a abordagens originais, num diálogo interdisciplinar constante e produtor, diversificaram-se os tipos de documentação manipulados pelos historiadores, que, em suas investigações, não raras vezes, lançam mão de diários, pinturas, estátuas, testemunhos orais, obras literárias, entre inúmeras outras fontes; quer dizer, os pesquisadores têm hoje à sua disposição uma vasta gama de vestígios “deixados” pelos homens no tempo (Burke, 1997, p. 23-78).

No que tange às fontes visuais, que antes ocupavam um lugar secundário, quase ilustrativo, na historiografia, elas alcançaram, há algumas décadas, estatuto privilegiado nas investigações históricas, permitindo aos pesquisadores acessarem dimensões do passado nem sempre passíveis de serem visitadas e interpretadas por intermédio de outros *corpora* documentais (Burke, 2017, p. 16-17). Fotografias, mapas, pinturas, moedas, esculturas, mosaicos, obras cinematográficas, são numerosos os exemplos de indícios históricos de caráter pictórico. As imagens, contudo, não devem ser interpretadas como elementos imateriais, como um ente abstrato e desprovido de suporte material; elas são artefatos culturais dispostos no tempo e no espaço, mantendo, inevitavelmente, uma relação dialógica com a sociedade que as produziu e que, de múltiplas maneiras, delas se apropriou. Como afirma Meneses (2012, p. 254-255), as imagens, como artefatos da cultura material registrados em suportes físicos diversos, são performativas, ou seja, elas são agentes históricos que suscitam, em alguma medida, hábitos, memórias e identidades. Em consonância com tal constatação, é necessário, para a devida interpretação das fontes visuais, recorrer ao método da *desdocumentalização*, que pressupõe a retirada das imagens dos museus, arquivos, coleções e galerias, recolocando-as, em termos analíticos, em interação com o contexto de sua performance histórica (Rede, 2012; Meneses, 1983).

Com tal perspectiva em mente, propomos, neste artigo, compreender as imagens de poder político registradas em frisos, arcadas e câmaras mortuárias dos mausoléus de Ghirza, uma aldeia norte-africana situada a cerca de 250 km ao sul da costa mediterrânica e erguida em plena região desértica, no assim denominado limes Tripolitanus.¹ Ghirza, entre os séculos III e V, era uma comunidade agrícola composta por grupos agnados líbios, sob a liderança de *principes gentium*,² que mantinham aliança com o Estado romano, muito provavelmente com a incumbência de auxiliar militarmente a defesa da zona de fronteira. Tradicionalmente, a historiografia que se debruçou sobre os monumentos funerários de Ghirza os identificou como vestígios de um evidente processo de romanização,³ conceito compreendido, até meados do século XX,⁴ como um indício de aculturação das populações autóctones, que assumiam os padrões estéticos, a língua e os valores romanos (Mendes, 2007, p. 38-39). Nas últimas décadas, entretanto, as pesquisas acerca dos mausoléus de Ghirza tiveram uma verdadeiraguinada epistemológica, visto que autores como Brogan e Smith (1984), Fontana (1997), Mattingly (2011), Audley-Miller (2012) e Nikolaus (2016) forjaram novas percepções sobre este sítio arqueológico, compreendendo-o a partir da lógica política dos interesses das famílias dirigentes locais. Filiando-nos a tais percepções, nosso intuito é compreender o modo como os *principes gentium* em Ghirza exibiam, nas imagens registradas nos seus mausoléus, seu poder político, religioso, militar e econômico, instrumentalizando tais monumentos funerários como veículos de afirmação de sua autoridade e poder, reproduzindo visualmente, para tanto, símbolos de distinção que exaltavam uma representação excelsa.

¹ Pode-se conceber o *limes* na Tripolitânia como uma fronteira formada por uma linha descontínua de fortes e estradas que correspondia, na realidade, a uma rede complexa de contato, administração e taxação dos movimentos das rotas transaarianas e da transumância de grupos seminômades que habitavam a região meridional e que sazonalmente atravessavam o *limes* à procura de pastos que fossem suficientemente abundantes aos seus rebanhos (Mattingly *et al.*, 2013, p. 40-93; Cherry, 2005, p. 24-74).

² Como observado por Mattingly (2023, p. 286-287) e Bénabou (1976, p. 457-469) no tocante à África romana, o título de *princeps gentis* era, geralmente, concedido a indivíduos com *status* diferenciado em suas comunidades étnicas, ocupando, em grande medida, a liderança política no interior de sua *natio*, a despeito do domínio direto ou indireto exercido pelo Estado Romano. Tais *principes gentium* exerciam, em nome de seu grupo de origem, relações diplomáticas com Roma, atuando, em muitas ocasiões, como braço armado auxiliar ao exército imperial.

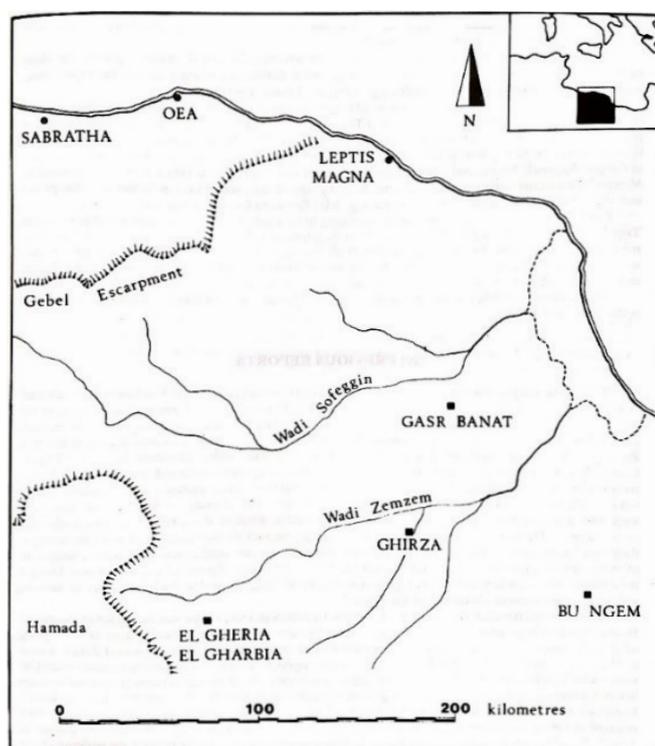
³ Inicialmente, autores como Barth (1857), Clermont-Ganneau (1903), Coro (1928) e Goodchild e Ward-Perkins (1949) consideravam os mausoléus construídos na Tripolitânia no período romano como obra de colonos itálicos, que contribuíram decisivamente para a dispersão da civilização e para a efetivação do processo de romanização nos confins do deserto.

⁴ Atualmente, influenciados por autores como Woolf (1998), Huskinson (2000), Hingley (2010), Revell (2011) e Mattingly (2011) os investigadores dedicados à realidade provincial romana delinearam nova compreensão acerca das relações do Império Romano com as populações autóctones, pensando o conceito de romanização como um termo guarda-chuva que abarca os múltiplos processos de mudança sociocultural, multifacetados em termos de significados e de mecanismos, que tiveram início com o relacionamento entre os padrões culturais greco-romanos e a diversidade provincial (Woolf, 1998, p. 7).

Ghirza e a imagética do poder

O sítio arqueológico de Ghirza ganhou notoriedade no mundo acadêmico a partir das escavações realizadas por Brogan e Smith na década de 1950.⁵ Sua localização remete ao sul da Tripolitânia, uma província romana que, na Antiguidade, correspondia às terras a leste de Cartago e a oeste da Cirenaica, sendo constituída por três zonas geográficas bem definidas. A primeira, denominada de Gefara, localiza-se próxima à costa e era formada por uma planície de clima mediterrâneo, com pluviosidade e fertilidade do solo propícias a uma variedade de culturas agrícolas, fato que potencializou, nos períodos púnico e romano, a prosperidade de três grandes aglomerações urbanas: Leptis, Oea e Sabratha. Ao Sul, ergue-se a cadeia montanhosa do Gebel, de clima semiárido, mas com solo fértil e intensamente explorado na oleicultura. Por fim, próximo ao Saara, encontra-se o Dahar, de clima predominantemente desértico, onde a agricultura e a vida sedentária se desenvolvem ao redor dos oásis e dos rios intermitentes que abastecem a região, como fora o caso de Ghirza, banhado pelo *Wadi Zemzem* (Mapa 1) (Lima Neto, 2016, p. 97-99).

Mapa 1 – Localização de Ghirza na Tripolitânia



Fonte: Brogan e Smith (1984, p. 35).

⁵ As escavações levadas a cabo por Brogan e Smith em Ghirza foram sistematizadas na publicação dos relatórios de escavação presentes na obra *Ghirza: a Libyan settlement in the Roman period* (1984).

A partir do século III, Ghirza desenvolve-se como uma aldeia autóctone às margens de um dos afluentes do *Wadi Zemzem*, uma bacia hidrográfica intermitente abastecida pelas águas pluviais que descem das encostas dos vales circundantes. Nesta localidade, floresceu uma série de culturas agrícolas, como demonstram os vestígios botânicos descobertos pelas escavações em seu sítio arqueológico: trigo, cevada, azeitona, uva, figo, tâmara e leguminosas. Em Ghirza, a agricultura só era possível por intermédio de uma técnica de exploração do aluvião do leito do rio, onde verificou-se a instalação de uma série de paredes transversais e laterais, que se estendiam por cerca de 3 km, e que provavelmente permitiam o aproveitamento sistemático do solo fertilizado pelos sedimentos trazidos pelas águas pluviais (Brogan; Smith, 1984, p. 308-311).

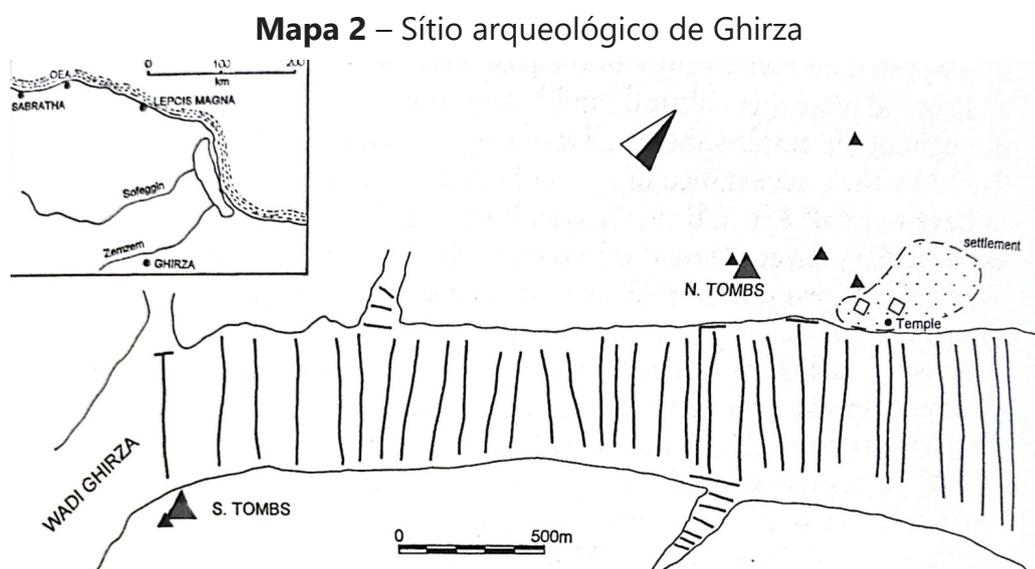
Ghirza foi o maior assentamento líbio do interior da Tripolitânia entre os séculos III e V, correspondendo a uma aldeia fortificada (denominada pelos romanos como *castrum*)⁶ composta por 40 habitações de dimensões diversas, um templo religioso (Edifício n. 32), provavelmente destinado ao culto do deus Gurzil,⁷ e dois grandes cemitérios monumentais, cada um deles com sete mausoléus (vide o Mapa 2).⁸ Os cemitérios eram divididos pelas margens do rio que banhava o assentamento: o denominado como Norte se localizava à direita do leito, próximo às residências da aldeia, contendo os mausoléus NA, NB, NC, ND, NE, NF, NG; e o outro cemitério, conhecido como Sul e situado na margem esquerda, a uma distância de 3 km das habitações, abrigava os mausoléus SA, SB, SC, SD, SE, SF, SG (Brogan; Smith, 1984, p. 40-43). Pode-se conjecturar que a existência desses dois cemitérios monumentais, juntamente com a ocorrência de dois grandes *Gsur* (Edifícios n. 31 e 34), indique a possibilidade de a elite dirigente de Ghirza repartir-se em dois ramos familiares. O *Gasr* (plural *Gsur*), como salientado por Mattingly e Core (1996, p. 127-133), refere-se a edifícios de dois ou mais andares, fortificados com grossas muralhas de alvenaria, nas quais se erguiam torres de

⁶ Para uma análise pormenorizada acerca das experiências urbanas autóctones no norte da África e suas denominações presentes nas fontes greco-latinas, vide Kormikiari (2009).

⁷ Gurzil, segundo Corippo (*Johannis*, V, 22-26), foi um deus em forma de touro cultuado por tribos líbias na Antiguidade Tardia, sendo fruto da relação carnal de Amon, divindade egípcia proveniente do Oásis de Siwa, com uma vaca. Considera-se que Ghirza foi um centro religioso dedicado ao culto desta divindade, conjectura que é reforçada por uma série de elementos comprobatórios. Em primeiro lugar, remete-se aos sacrifícios de touros verificados na festa denominada numa inscrição epigráfica como *parentalia*. Também pode-se argumentar que as várias imagens representando a cabeça de touro e o seu sacrifício, retratadas nos mausoléus NB, SC, SD e SG, identificariam Gurzil. Por fim, em autores tardios, como o já citado Corippo (século VI) e El Bekri (século XI), observa-se a menção a um culto em honra de Gurzil bastante popular no interior da Tripolitânia, tendo, inclusive, El Bekri informado acerca da existência de um centro religioso dedicado à divindade num assentamento chamado por ele como Gherza, remetendo-se provavelmente à aldeia que denominamos como Ghirza (Camps, 1999; Mattingly, 2011, p. 266-267).

⁸ No sítio de Ghirza, foram revelados três tipos de mausoléus com evidente influência romana e helenística: um em forma de obelisco com *aedicula*, um mausoléu com templo colunado perimetral e dez com templos colunados com arcadas. Além destes, pode-se ainda contar dois mausoléus, NG e SB, cuja parte superior do monumento é desconhecida devido ao estado deteriorado de suas ruínas (Nikolaus, 2016, p. 211-212; Brogan; Smith, 1984, p. 178-180).

vigília que salvaguardavam o seu interior, constituído por um pátio interno a céu aberto ao redor do qual se distribuía uma série de compartimentos destinados à habitação das elites locais.



Fonte: Mattingly (2011, p. 248).

Assim como Ghirza, vários assentamentos agrícolas se estabeleceram no decorrer dos três primeiros séculos da época imperial nas zonas semiárida e desértica da Tripolitânia. De acordo com Mattingly (1996, p. 319-320), tais aldeias se originaram de centros tribais sedentários que se desenvolveram como resultado das demandas mediterrâneas por produtos agrícolas, aliado ao incremento, verificado desde o início do século II, das trocas transaarianas realizadas pelos garamantes.⁹ A tais dinâmicas, no começo do século III, deve-se também acrescentar a própria instalação de inúmeros fortes, fortalezas e pontos de vigília no *limes Tripolitanus*. Certamente, o fortalecimento da presença militar incentivou o crescimento das trocas comerciais, inserindo a economia monetária romana na região, fato para o qual, em Ghirza, temos constatação empírica mediante inscrições epigráficas encontradas nos mausoléus NB e NC, especificando que os promotores das obras gastaram a quantia de milhares de *folles* (*Inscriptions of Roman Tripolitania*, 898, 900; Brogan; Smith, 1984, p. 261). Para o caso de Ghirza, sua localização estratégica, entre

⁹ A importância dos garamantes no tráfico transaariano e suas intensas relações com o Império Romano foram evidenciadas a partir das investigações anglo-líbias do *Fazzan Project* levadas a cabo entre 1997 e 2001 e publicadas nos quatro volumes de *The Archaeology of Fazzan* (2003; 2007; 2010; 2013). Outra importante contribuição histórico-arqueológica foi a Missão Ítalo-Líbia no *Wadi Tanzzuft* e na cidadela fronteiriça de *Aghram Nadharif*, organizada por pesquisadores associados à *Università La Sapienza*, de Roma, com destaque para Liverani (2003; 2006) e Mori (2010; 2013).

os fortes de *Bu Njem* e de *Gheriat el-Garbia* (conforme é observado no Mapa 1), pode ter potencializado o seu desenvolvimento, sendo o contato comercial dos fortes fronteiriços com os assentamentos autóctones comprovado pelas ostracas (76-79) descobertas em *Bu Njem*, que mencionam o seu abastecimento com produtos agrícolas provenientes de caravanas de camelos chefiadas por indivíduos de alcunha líbia: *lassuchtan*, *laremaban* e *Macargo* (Marichal, 1979, p. 436-452).

Os maiores beneficiários do desenvolvimento agrícola no interior da Tripolitânia foram as chefias dirigentes dos respectivos assentamentos, que, mediante um processo de centralização do poder num sistema tribal tradicional, monopolizaram a posse de terras anteriormente comunais e se enriqueceram economicamente com sua exploração e a consequente comercialização de seus excedentes (Mattingly, 1996, p. 321-324). Como observado por Mattingly (2005, p. 29-31) e Fentress (1982), os grupos líbios, na Antiguidade, se organizavam politicamente a partir de laços de parentesco hierárquicos, que entrelaçavam as diferentes chefias por intermédio de vínculos familiares diversos. Em suma, havia vários graus de autoridade, desde os oriundos de famílias ampliadas compostas por parentes consanguíneos, dependentes e escravos; passando por clãs que congregavam diversas famílias; por tribos formadas pela reunião de certo número de clãs sob uma mesma autoridade; até confederações que agrupavam diferentes tribos sob a liderança militar e carismática da chefia de uma tribo hegemônica. Em relação a Ghirza, conjectura-se que os *principes gentium* eram chefes tribais com autoridade sobre o assentamento e as localidades circunvizinhas, interpretação que é corroborada pela comemoração de um ritual religioso denominado de *parentalia* (Brogan; Smith, 1984, p. 182; 262),¹⁰ que reunia um contingente de pessoas bastante superior ao quantitativo dos habitantes da aldeia, evidência que nos habilita a postular que Ghirza era uma espécie de centro político-religioso de um grupo tribal no interior da Tripolitânia (Mattingly, 2011, p. 265).

Conhecemos os nomes de alguns dos chefes tribais em Ghirza por meio de inscrições epigráficas latinas existentes em três mausoléus localizados no cemitério Norte do assentamento (NA, NB e NC). Por meio deles, temos conhecimento da árvore genealógica dos *Marchii*, observando-se que *Marchius Nasif*, inumado em NA, era pai de *Marchius Nimira* e *Fydel*. Este último, por conseguinte, foi enterrado em NB por ordem de seu filho, *Marchius Metusan*. Por fim, em NC, sabemos que o mausoléu foi construído por *Marchius Nimmire* e *Maccurasan* em homenagem aos seus pais, *Marchius Chullam*

¹⁰ O emprego do termo *parentalia* para denominar o ritual religioso dedicado aos ancestrais e, ao que tudo indica, também em honra do deus líbio *Gurzil*, não deve ser confundido com o tradicional festival homônimo celebrado em Roma (Mattingly, 2005, p. 332-333).

e *Varnychsin* (I.R.T., 898, 899, 900; Brogan; Smith, 1984, p. 123, 135, 151).¹¹ Pode-se supor que a opção dos *Marchii* pela latinização da alcunha familiar estaria relacionada à concessão da cidadania romana ou mesmo tratava-se de um estratagema específico para explicitar suas relações umbilicais com o Império Romano. Seja como for, os *Marchii*, na opinião de Mattingly (1996, p. 338-341), mantiveram relações amistosas com Roma, tornando-se parceiros estratégicos no sentido de viabilizar a governança no *limes Tripolitanus*. Tal posição, ao que tudo indica, fortaleceu-se a partir de meados do século IV, com a diminuição sistemática dos contingentes militares romanos na Tripolitânia, o que aumentou a dependência imperial em relação aos potentados locais, tornando assim essencial a conservação de uma sólida aliança diplomática com os *principes gentium*.

Sabe-se, além disso, por intermédio de dados epigráficos (I.R.T., 562, 563, 565) e dos testemunhos de Amiano Marcelino (*Res Gestae*, 28, 6) e de Sinésio de Cirene (*Epistolae*, 13, 57, 62, 67 ss), que a província da Tripolitânia, a partir das últimas décadas do século IV, sofreu uma série de razias de confederações de tribos líbias denominadas genericamente como *Austuriani* e *Laguatan*.¹² Tais tribos chegaram a sitiar, em diversas ocasiões, as cidades costeiras de Lepcis e Oea, desestabilizando as ricas zonas agrícolas do Gefara e do Gebel. Ao que tudo indica, as aldeias fortificadas no Dahar, a exemplo de Ghirza, não sofreram grandes danos entre os séculos IV e V, mantendo-se provavelmente fiéis ao poder imperial por conta de relações diplomáticas estabelecidas por meio do reconhecimento tácito de sua autonomia e pelo pagamento de subvenções e presentes aos chefes tribais da região. Esta inferência pode ser corroborada por uma passagem de Procópio (*De bello vandalico*, 3, 25, 3-7), que, mesmo tardia, referindo-se à chegada do general bizantino Belisário (505-565) à África, em 533, nos oferece um vislumbre acerca das tradicionais relações diplomáticas de Roma com grupos tribais líbios:

[...] solicitaram que os símbolos do cargo fossem enviados de acordo com o antigo costume, pois era uma lei entre eles que ninguém deveria governá-los [...] até que o imperador os entregasse [...] um bastão de prata coberto de ouro, um gorro de prata (como uma coroa mantida no lugar por faixas de prata) e uma espécie de manto branco reunido por um broche de ouro no ombro direito em forma de capa tessálica [...]. E Belisário enviou-lhes estas coisas e presenteou cada um com dinheiro.

¹¹ Abreviaremos, daqui em diante, como I.R.T., o *corpus* epigráfico denominado como *Inscriptions of Roman Tripolitânia*. Disponível em: <https://irt2021.inslib.kcl.ac.uk/en/>. Acesso em: 09 dez. 2023.

¹² Sobre as tribos dos *Austuriani* e *Laguatan*, ver Mattingly (2005, p. 288-291; 1983).

Símbolos de poder e de prestígio político, similares aos mencionados por Procópio, podem ser observados nos frisos que decoravam a parte superior de alguns dos mausoléus em Ghirza. No mausoléu NC, dedicado em honra de *Marchius Chullam*, vemos a personagem na parte central da cena, de modo majestático, sendo apresentado vestindo um manto drapeado e portando diadema, segurando em suas mãos um rolo de papiro ou um cetro, além de estar sentado numa cadeira dobrável sobre uma espécie de estrado, de onde é agraciado com uma série de presentes, como jarros, tigelas e algo que pode ser interpretado como uma aljava com flechas (Figura 1) (Brogan; Smith, 1984, plate 78). Cena afim também se repete em NB, mas agora o agraciado com os tributos é *Marchius Fydel*, que é representado em dois momentos distintos sentado numa cadeira, de posse de um cetro, de onde recebe ânforas, jarras, cetro, taças, entre outras dádivas oferecidas por diferentes personagens (Figura 2) (Brogan; Smith, 1984, plates 63c, 81).

Figura 1 – Mausoléu NC – ritual de entrega de tributos



Fonte: Brogan e Smith (1984, plate 78).

Figura 2 – Mausoléu NB – ritual de entrega de tributos



Fonte: Brogan e Smith (1984, plate 63c).

O fato de tanto *Marchius Chullam* quanto *Marchius Fydel* receberem tributos é bastante significativo acerca da posição política ocupada por eles em Ghirza, demonstrando sua inegável autoridade sobre o assentamento e os membros de sua tribo. Outro elemento de prestígio e que reforça o poder exercido pelos chefes tribais é a constatação de que eles foram representados, em ambas as cenas (Figuras 1 e 2), portando um diadema, isto é, um emblema incontestável da realeza na Antiguidade Tardia. Em suma, as imagens exibidas nos frisos dos mausoléus NB e NC, amplamente visíveis aos visitantes logo na entrada dos monumentos, explicitavam a majestade, a autonomia e o poder político dos *principes gentium*.

Acrescentando elementos de prestígio e de autoridade ao poder político dos chefes tribais de Ghirza, as cenas bélicas e de caça a animais selvagens são motes bastante explorados nos mausoléus, denotando sua força militar e virilidade física. Em NB, por exemplo, vê-se a imagem de *Marchius Fydel* sobre um inimigo, de lança e escudo em punhos (Figura 3). Em outra cena, a mesma personagem é representada a cavalo em posição de ataque e com a mão esquerda desembainhando uma espada (Figura 4) (Brogan; Smith, 1984, plates 61b, 70a). Já em NC, mausoléu construído em honra de *Marchius Chullam*, a potência bélica do falecido é associada ao seu poder sobre um séquito de homens armados, como demonstram as imagens relacionadas à execução de um indivíduo e à apresentação de soldados com lanças, escudos e espadas (Figuras 5, 6 e 7) (Brogan; Smith, 1984, plates 79a, 80b, 82b). No tocante às cenas de caça, no mausoléu NB, elas são representadas por intermédio de uma personagem nua (provavelmente *Marchius Fydel*), com uma lança em punhos a atacar leões, guepardos, veados e um touro (Figura 8) (Brogan; Smith, 1984, plates 68a, 68b, 68c).

Figuras 3 e 4 – Mausoléu NB – cenas bélicas



Fonte: Brogan e Smith (1984, plates 61b, 70a).

Figuras 5 e 6 – Mausoléu NC – homens armados

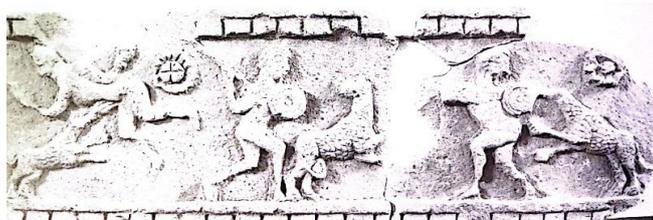


Fonte: Brogan e Smith (1984, plates 80b, 82b).

Figura 7 – Mausoléu NC – cena de execução



Fonte: Brogan e Smith (1984, plate 79a).

Figura 8 – Mausoléu NC – cenas de caça

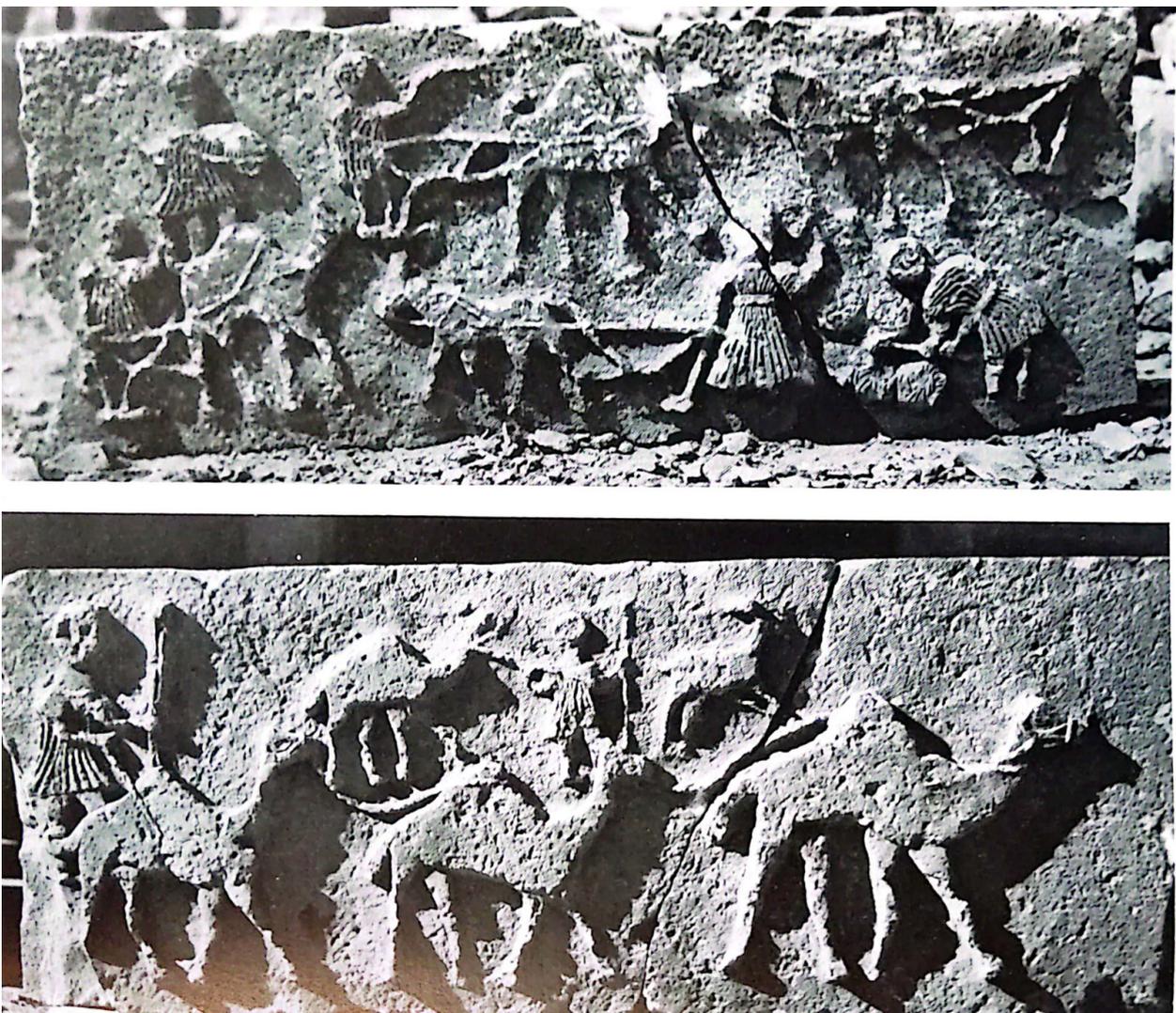
Fonte: Brogan e Smith (1984, plates 68a, 68b, 68c).

Pode-se inferir que as cenas bélicas e de caça são imagens que reforçam o viés militar dos *principes gentium* de Ghirza. Tais representações são essenciais para o próprio reforço de sua posição política regional, uma vez que eles eram os responsáveis diretos, em nome do Império Romano, pelo policiamento e controle do *limes Tripolitanus* (Mattingly, 1996, p. 338-341). Ademais, se pensarmos nas turbulências vividas pela província da Tripolitânia a partir das últimas décadas do século IV, com o sistemático conflito com as tribos dos *Austuriani* e *Laguatan*, percebe-se a importância fulcral que chefias tribais, tais como as de Ghirza, desempenhavam localmente, tornando-se verdadeiros potentados militares com acordos diplomáticos com Roma. Não à toa, as virtudes bélicas e viris dos chefes locais necessitavam ser explicitadas nas imagens esculpidas nos frisos, arcadas e câmaras mortuárias de seus monumentos funerários, transmitindo a memória de sua força e autoridade político-militar.

Outras imagens que se destacam nos mausoléus em Ghirza são aquelas relacionadas à riqueza agrícola do assentamento. Inúmeras são as cenas representando a abundância de frutas (tâmaras, uvas, olivas) e a prática do plantio, da sementeira

e da colheita de gêneros alimentícios, que são, em várias oportunidades, associados a caravanas de camelos abarrotadas de víveres, denotando uma prática agrícola intimamente relacionada à comercialização de excedentes (Brogan; Smith, 1984, plates 64, 65, 66, 67a, 77a, 79c, 80a, 82c, 110a, 110b). Corroborando tal perspectiva, pode-se citar, por exemplo, a imagem evidenciada no friso esculpido no mausoléu SC, que nos apresenta uma representação conjunta do trabalho de aragem do solo com auxílio de camelos e cavalos, puxando uma espécie de charrua, e, subsequentemente, uma cena retratando o abastecimento de camelos como animais de carga e de transporte de mercadorias (Figura 9).

Figura 9 – Mausoléu SC – cena de aragem e de caravana de camelos



Fonte: Brogan e Smith (1984, plates 110a, 110b).

Os intercâmbios comerciais eram, com grande probabilidade, a principal fonte de riqueza das chefias tribais em Ghirza, uma vez que as conectava com a economia monetária romana. *Marchius Metusan*, *Marchius Nimmere* e *Maccurasan*, patrocinadores, respectivamente, da construção dos mausoléus NB e NC, nos oferecem evidência disso em inscrições epigráficas localizadas na entrada do cômodo (*cellae*) que se sobrepõe à câmara mortuária subterrânea de seus pais, afirmando terem arcado com o pagamento de salários equivalentes a 45.600 *follis*, além de custearem a alimentação dos trabalhadores empregados na obra (I.R.T., 898, 900). Os gêneros alimentícios produzidos nas terras pertencentes às lideranças locais serviam, ao que tudo indica, para o abastecimento dos mercados consumidores das diversas cidades da costa mediterrânea, assim como forneciam víveres suficientes para alimentar os soldados romanos estacionados nos fortes de *Bu Njem* e de *Gheriat el-Garbia*. Vê-se, por conseguinte, que as relações de Roma com os *principes gentium* de Ghirza não se limitavam aos acordos diplomáticos de auxílio militar, perpassando também interesses econômicos, haja vista a importância do assentamento para a manutenção dos destacamentos imperiais no *limes Tripolitanus*, fato que é evidenciado em algumas ostracas (76-79) descobertas em *Bu Njem*, que indicam que caravanas de camelos chefiadas por autóctones eram fulcrais para a própria existência do forte fronteiriço (Marichal, 1979, p. 436-452).

Concomitantemente à riqueza econômica, força militar e autoridade política, não se pode perder de vista que a legitimidade da chefia tribal em Ghirza estava intimamente relacionada à sua posição como oficiante do culto ao deus líbio Gurzil, progênie com cabeça de touro de Amon, divindade ctônica responsável por oráculos e originária do Oásis de Siwa, no Egito, cujo culto difundiu-se para o Ocidente através do Deserto Líbico (Mattingly, 2005, p. 60). No mausoléu NA, observa-se, inclusive, a cena de sacrifício de um touro, provavelmente simulando a celebração de um ritual em honra a Gurzil executado pelo chefe inumado, *Marchius Nasif* (Figura 10). Em outras cenas, reproduzidas nos mausoléus SC e SD, veem-se dois leões prendendo com as patas a cabeça de um touro (Figura 11), assim como uma pessoa carregando um touro entre os bustos de um homem e de uma mulher (Brogan; Smith, 1984, plates 52c, 108b, 111a, 111b). Podemos ainda citar uma inscrição epigráfica latina, descoberta nas proximidades do mausoléu NA, que, ao recordar a comemoração de uma festa denominada *parentalia*, menciona a realização do sacrifício de 51 touros e de 38 cabras (I.R.T., 994; Brogan; Smith, 1984, p. 182; 262). Ao que parece, os sacrifícios em honra de Gurzil eram celebrados num templo especialmente consagrado à divindade. O Edifício 32 do sítio arqueológico foi caracterizado por Brogan e Smith (1984, p. 80-92) como um santuário dedicado a Gurzil devido à sua arquitetura única no assentamento, compreendendo a existência de três pequenas capelas situadas

de frente para um conjunto de 20 altares de sacrifício, decorados com nichos, estátuas e epígrafes escritas em alfabeto líbio. Reforçando a identificação dos chefes tribais de Ghirza como sacerdotes de Gurzil, pode-se também notar que o templo consagrado à divindade se localizava entre dois grandes *Gsur* (Edifícios 31 e 34), ou seja, nas imediações dos prédios destinados à habitação da elite dirigente da aldeia.

Figura 10 – Mausoléu NA – cena de sacrifício



Fonte: Brogan e Smith (1984, plate 52c).

Figura 11 – Mausoléu SC – cabeça de touro segura por leões

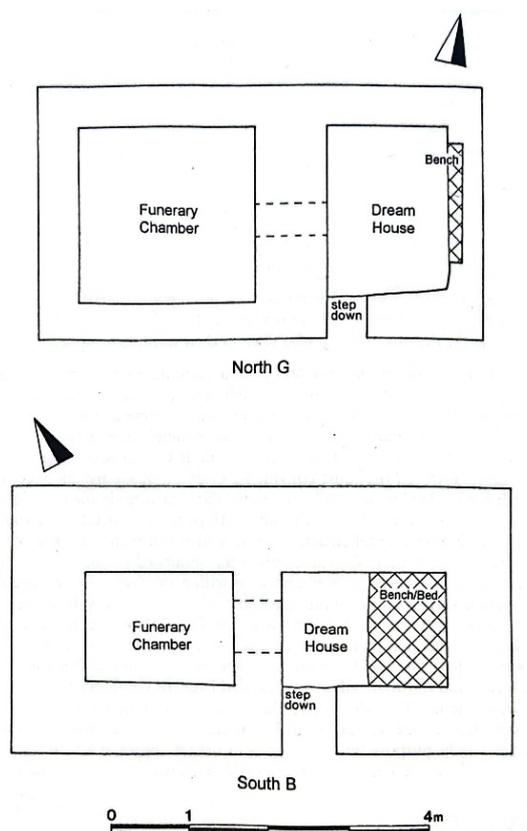


Fonte: Brogan e Smith (1984, plate 108b).

Para além de serem sacerdotes do deus Gurzil, os *principes gentium* de Ghirza também recebiam, eles próprios, libações e ritos fúnebres de seus descendentes. As inscrições epigráficas que decoravam a entrada das câmaras mortuárias dos entes inumados

nos mausoléus evidenciam a necessidade do culto aos antepassados: “*Marchius Chullam e Varnychsin*, pai e mãe de *Marchius Nimmira e Maccurasan*, que construíram este memorial para eles. [...] Que seus filhos e netos o visitem alegremente” (I.R.T., 898). Tal prática religiosa é confirmada, de forma incontestável, por inúmeros dutos de libação que conectavam as tumbas dos mortos ao exterior dos monumentos funerários, assim como pelos próprios mausoléus NG e SB, localizados estrategicamente no centro de seus respectivos cemitérios e construídos com antecâmaras subterrâneas destinadas a um rito onírico no qual os parentes do defunto faziam uso de uma espécie de leito para pernoitar (conforme pode ser esquematicamente observado na figura 12). Pode-se, finalmente, vislumbrar a realização desse ritual mediante descrições oferecidas por autores greco-latinos, como Heródoto (*Historiae*, 4, 172) e Pompônio Mela (*Corographia*, 1, 8, 45),¹³ que reconhecem a prática estabelecida pelas tribos líbias norte-africanas de perscrutar, em sonhos, os oráculos dos espíritos de seus ancestrais, utilizando, para tanto, o próprio túmulo dos mortos.

Figura 12 – Câmaras mortuárias dos Mausoléus NG e SB



Fonte: Mattingly (2011, p. 264).

¹³ Pompônio Mela (*Corographia*, 1, 8, 45) oferece-nos o seguinte testemunho: “Os *Augilae* consideram os espíritos de seus ancestrais como deuses, [...] e os consultam como oráculos, [...] tratando os sonhos daqueles que dormem em seus túmulos como respostas [aos pedidos solicitados]”.

Considerações finais

As influências da expansão romana no interior do norte da África são diversas e multifacetadas. Dentre as várias respostas dos grupos autóctones frente ao imperialismo romano, pode-se citar, afora as revoltas e conflitos militares, sendo a mais conhecida a que foi liderada por Tacfarinas (14-27),¹⁴ o próprio reforço do poder político das chefias tribais, que monopolizaram terras – antes, com grande probabilidade, comunais – sob sua ingerência e autoridade, fenômeno especialmente visível nas zonas semiárida e desértica da Tripolitânia, como demonstra o exemplo dos *principes gentium* de Ghirza entre os séculos III e V. Não é surpreendente, por conseguinte, observar que foi exatamente nesta região, próxima ao *limes Tripolitanus*, que foram descobertos o maior número de mausoléus (um total de 70) com traços arquitetônicos de um inegável caráter mediterrânico, replicando, em suas colunas, arcos e capitéis, os padrões clássicos greco-romanos. Tais monumentos funerários, na perspectiva de Nicolaus (2016, p. 205-212), para além de qualquer processo de aculturação, caracterizavam-se como importantes marcadores de propriedade e de *status*, exaltando, por intermédio das imagens esculpidas em seus frisos, arcadas e câmaras mortuárias, o poder e a dignidade dos membros das mais distintas famílias locais.

Em Ghirza, o maior e mais destacado assentamento líbio no interior da Tripolitânia, fica patente a função primordial dos mausoléus, isto é, a de exaltar uma representação excelsa das personagens inumadas. A despeito de retratar as relações diplomáticas dos chefes tribais com uma poderosa potência estrangeira – o Império Romano –, os mausoléus eram notáveis veículos de projeção de uma liderança local que explicitava sua autoridade política por intermédio da apresentação de suas prerrogativas de cobrança de tributos e de ingerência sobre os produtos da terra, além de ser protegida por uma poderosa *entourage* militar sob o seu comando. A estes chefes tribais não se furtava, ademais, uma forte legitimidade religiosa como sacerdotes principais do deus Gurzil, sendo também alvo de veneração no *post-mortem*, em rituais oníricos tradicionais. Pode-se, inclusive, conjecturar se a função original de tais chefes tribais não era a de serem intermediários privilegiados no tocante aos ancestrais e à divindade padroeira do assentamento, sendo eles quiçá responsáveis, como paredros de entidades divinas, pela própria fertilidade e prosperidade da aldeia (Mattingly, 2011, p. 265-267).

¹⁴ Um dos mais conhecidos episódios de contestação à ordem romana no norte da África foi a revolta liderada por Tacfarinas entre os anos de 14 e 27. No início do século II, Tácito, em seus *Anais* (II, 52; III, 74; IV, 23-26), descreve o conflito numa perspectiva que reforçava a alteridade da coalizão de povos líbios sob a liderança de Tacfarinas – musulânios, mauros, cinéticos e garamantes. Os rebelados são representados como “vagabundos”, “salteadores”, “ladrões”, “bárbaros”, “gente pobre e de maus costumes”, “sem costume de viver em cidades” e que espalhavam o “terror com assaltos e incêndios” (Tácito, *Annales*, II, 52; III, 74; IV, 23; IV, 25; Bustamante, 2011, p. 16).

Não parece ser fortuito, portanto, que as elites dirigentes de Ghirza tenham escolhido exatamente seus monumentos funerários como lugar de celebração de seu poder. Por meio dos mausoléus, espaços de sua veneração, tais indivíduos exaltavam sua força política, seus feitos militares, sua riqueza e sua posição religiosa como oficiantes do culto prestado a Gurzil. Em termos gerais, o que se observa, nas imagens esculpidas nos inúmeros mausoléus do assentamento, é a própria emergência de um poder político local, autônomo e autossuficiente, demonstrando assim a agência histórica dos grupos tribais líbios frente às interferências da expansão romana no interior da Tripolitânia. Por fim, há, sem dúvida, que se ressaltar que as cenas retratadas nos mausoléus de Ghirza são fontes primordiais para as pesquisas que postulam um processo de renovação historiográfica em relação à África romana, jogando luz sobre a atuação de grupos vistos antes como marginais, sublinhando, em alguma medida, a importância das investigações que levem em consideração as regiões tidas tradicionalmente como periféricas pela História Antiga.

Referências

Documentação textual

- AMMIANUS MARCELLINUS. *The Later Roman Empire*. Translated by Walter Hamilton. London: Penguin Classics, 2004.
- CORIPPE. *La Johannide*. Traduit par Jean-Christophe Didierren. Paris: Errance, 2007.
- HERÓDOTO. *Histórias*. Tradução de Maria de Fátima Silva e Cristina Abranches Guerreiro. Lisboa: Edições 70, 2001.
- POMPONIUS MELA. *Description of the world*. Translated by E. F. Romer. Michigan: The University of Michigan Press, 2001.
- PROCOPIUS. *De bello vandalico*. Translated by H. B. Dewing. London: Harvard University Press, 2006.
- SINESIO DE CIRENE. *Cartas*. Traducción de Francisco Antonio García Romero. Madrid: Gredos, 1995.
- TÁCITO. *Anales: libros I-VI*. Traducción de José L. Moralejo. Madrid: Gredos, 2015.

Documentação arqueológica

- BARKER, G. *Farming the desert*. Tripoli: Unesco, 1996.
- BROGAN, O.; SMITH, D. J. *Ghirza: a Libyan settlement in the Roman period*. London: Libyan Antiquities, 1984.

- INSCRIPTIONS OF ROMAN TRIPOLITANIA. Rome: British School at Rome, 1952.
- MATTINGLY, D. *The Archaeology of Fazzan*. London: Society for Libyan Studies, 2003.
- MATTINGLY, D. *The Archaeology of Fazzan*. London: Society for Libyan Studies, 2007.
- MATTINGLY, D. *The Archaeology of Fazzan*. London: Society for Libyan Studies, 2010.
- MATTINGLY, D. *The Archaeology of Fazzan*. London: Society for Libyan Studies, 2013.

Obras de apoio

- AUDLEY-MILLER, L. Dress to impress: the tomb sculpture of Ghirza in Tripolitania. In: CAROLL, M.; WILD, J. P. (ed.). *Dressing the dead in Classical Antiquity*. Stroud: Amberley Publishing, 2012, p. 99-114.
- BARTH, H. *Travels and discoveries in North and Central Africa*. London: Ward, 1857.
- BENABOU, M. *La résistance africaine à la romanisation*. Paris: Maspero, 1976.
- BURKE, P. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Unesp, 1997.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.
- BUSTAMANTE, R. M. C. *Bellum iustum* em diferentes perspectivas. In: PEDROSA, F. V. G.; SILVA, M. F. A.; CODEÇO, V. F. de S. *Anais do I Encontro de História Militar Antiga e Medieval*. Rio de Janeiro: CEPHIMEX, 2011, p. 11-29.
- CAMPS, G. Gurzil. *Encyclopédie berbère*, n. 21, 1999. Disponível em: <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1824>. Acesso em: 13 dez. 2023.
- CHERRY, D. *Frontier and society in Roman North Africa*. New York: Oxford University Press, 2005.
- CLERMONT-GANNEAU, C. Lepcis et Leptis Magna. *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, n. 47, p. 333, 1903.
- CORO, F. *Vestigia di colonie agricole romane, Gebel, Nefusa*. Rome: Sindacato Italiano Arti Grafiche, 1928.
- FENTRESS, E. Tribe and faction: the case of the Gaetuli. *Mélanges de l'École Française de Rome*, n. 94, p. 325-334, 1982.
- FONTANA, S. Il predeserto tripolitano: mausolei e rappresentazione del potere. *Libya Antiqua*, n. 3, p. 149-163, 1997.
- GOODCHILD, R. G.; WARD-PERKINS, J. B. The limes Tripolitanus in the light of recent discoveries. *The Journal of Roman Studies*, n. 39, p. 81-95, 1949.
- HINGLEY, R. *O imperialismo romano: novas perspectivas a partir da Bretanha*. São Paulo: Annablume, 2010.

- HUSKINSON, J. *Experiencing Rome: culture, identity and power in the Roman Empire*. New York: Routledge, 2000.
- KORMIKIARI, M. C. N. O conceito de "cidade" no mundo antigo e seu significado para o Norte da África berbere. In: FLORENZANO, M. B.; HIRATA, E. F. V. (org.). *Estudos sobre a cidade antiga*. São Paulo: Edusp, 2009, p. 137-172
- LE GOFF, J. *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- LIMA NETO, B. M. *Entre a filosofia e a magia: o caso da estigmatização de Apuleio na África romana (sec. II d.C.)*. Curitiba: Prisma, 2016.
- LIVERANI, M. *Aghram Nadarif: a Garamantian citadel in the Wadi Tannezzuft*. Florence: Society for Libyan Studies, 2006.
- LIVERANI, M. Aghram Nadharif and the southern border of the Garamantian kingdom. In: _____. *Arid lands in Roman times*. Firenze: Edizioni All'insegna del Giglio, 2003, p. 23-36.
- MARICHAL, R. Les ostraca de Bu Njem. *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n. 123-3, p. 436-452, 1979.
- MATTINGLY, D. J. *Between Sahara and sea: Africa in the Roman Empire*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2023.
- MATTINGLY, D. J. *et al. Frontiers of the Roman Empire: the African frontiers*. Edinburgh: Hussar Books, 2013.
- MATTINGLY, D. J. Explanations: people as agency. In: BARKER, G. (ed.). *Farming the desert*. Tripoli: Unesco, 1996, p. 319-342.
- MATTINGLY, D. J. *Imperialism, power and identity*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- MATTINGLY, D. J. The Laguatan: a Libyan tribal confederation in the Late Roman Empire. *Libyan studies*, n. 14, p. 96-108, 1983.
- MATTINGLY, D. J. *Tripolitania*. London: Taylor & Francis, 2005.
- MATTINGLY, D.; DORE, J. Romano-Libyan settlement: typology and chronology. In: BARKER, G. (ed.). *Farming the desert*. Tripoli: Unesco, 1996, p. 111-158.
- MENDES, N. M. O espaço urbano da cidade de Balsa: uma reflexão sobre o conceito de romanização. *Fênix*, v. 4, n. 1, p. 1-20, 2007.
- MENESES, U. B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, n. 115, p. 103-117, 1983.
- MENESES, U. B. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 2012, p. 243-262.

- MORI, L. Between the Saara and the Mediterranean coast: the archaeological research in oasis of Fewet and the rediscovery of the Garamantes. *Bolletino di Archeologia on line*, n. 330, p. 17-30, 2010.
- MORI, L. Fortified citadels and castels in Garamantian times. In: FRIEDERIKE, J.; VOGEL, C. (ed.). *The power of the walls: fortifications in Ancient Northeastern Africa*. Cologne: University of Cologne, 2013, p. 195-216.
- NIKOLAUS, J. Beyond Ghirza: Roman-period mausolea in Tripolitania. In: MUGNAI, N.; NILOLAUS, J.; RAY, N. (ed.). *De Africa Romaque: merging cultures across north Africa*. London: Society for Libyan Studies, 2016, p. 199-214.
- REDE, M. História e cultura material. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R (org.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 2012, p. 133-150.
- REVELL, L. *Roman imperialism and local identities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- WOOLF, G. *Becoming roman*. New York: Cambridge University Press, 1998.

Tema Livre

Open Subject

Alexandre Magno como retrato do bom *princeps* a partir dos escritos de Plutarco de Queroneia

Alexander the Great as a portrait of de good 'princeps' from the writings of the Plutarch of Chareoneia

Henrique Hamester Pause*

Resumo: Alexandre Magno é uma das figuras mais lembradas da história. Figura tão emblemática no seu tempo, transpassou as fronteiras do mundo helênico e permeou o imaginário da elite romana, sendo associado a uma figura militar de liderança, assim como um ser divino e exemplo de governante. Plutarco de Queroneia, autor grego, mas inserido na sociedade romana, dedicou dois de seus inúmeros trabalhos ao macedônio. A partir das obras *Sobre a Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno* e a *Vida de Alexandre*, objetivamos, neste trabalho, mostrar como, através das virtudes, mas também dos vícios do conquistador dos persas, Plutarco busca educar aquele que, segundo ele, deveria ser o exemplo para todos os demais cidadãos e habitantes do Império: o *princeps* romano.

Abstract: Alexander the Great is one of the most remembered figures in history. Such an emblematic figure in his time, he crossed the borders of the Hellenic world and permeated the imagination of the Roman aristocratic elite, being associated with a military figure, of leadership as well as a divine being and example of ruler. Plutarch of Chaeroneia, Greek author, but inserted in the Roman society, dedicated two of his countless works to the Macedonian. Based on the works *On the Fortune or Virtue of Alexander the Great* and the *Life of Alexander*, we seek in this work to show how, through the virtues, but also the addiction of the conqueror of the Persians, Plutarch seeks to educate the one who, according to him, should be the example for all other citizens and inhabitants of the Empire: the Roman *princeps*.

Palavras-chave:

Alexandre Magno.
Bom *princeps*.
Plutarco.

Keywords:

Alexander the Great.
Good *princeps*.
Plutarch.

Recebido em: 14/06/2023
Aprovado em: 02/03/2024

* Doutorando em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre pela mesma instituição. Foi bolsista Capes de Pós-Graduação.

Alexandre Magno, ou Alexandre, o Grande, como é mais comumente referido no Brasil, é um personagem que atravessa a história, sendo constantemente lembrado e sendo colocado como uma figura de múltiplos usos e atribuições. Alexandre nasceu em Pela, capital do reino da Macedônia, por volta de 356 a.C., sendo filho de Filipe II, rei da Macedônia, e de Olímpia, princesa de Épiro. O monarca pertenceu, assim, à Casa Argéada, que governou a região da Macedônia de 808 até 309 a.C. O reino da Macedônia, na época, era um “Estado” de descendência dos povos jônios, os mesmos que colonizaram Atenas, localizado nas proximidades da Hélade. Os macedônios, no entanto, eram considerados semibárbaros pelos gregos.¹ Alexandre foi um grande conquistador, expandindo o Império Macedônio tal como o pai havia iniciado com a conquista da Grécia. Alexandre invadiu o Império Persa Aquemênida e quebrou o seu poder em uma série de batalhas. O império construído pelo filho de Felipe II e Olímpia de Épiro se estendeu do mar Adriático ao rio Indo, passando pelo Egito e pela Grécia.

Logo após a sua morte, em 323 a.C., os companheiros de batalha de Alexandre, como Ptolomeu,² Aristóbulo,³ Calístenes⁴ e outros, escreveram obras contando sua expedição e registrando suas glórias. Além disso, o já citado Ptolomeu I, na posição de rei do Egito, se utilizou da imagem de Alexandre para legitimar seu poder no Egito e ampliá-lo como sucessor do rei dos macedônios. Outro exemplo de uso ligado à imagem do macedônio é o chamado Sarcófago de Alexandre, que leva esse nome por conta das representações feitas do conquistador em seus frisos, e não porque comportava o corpo de Alexandre em si. Descoberto em 1887, o sarcófago foi construído entre 320 e 306 a.C. pelo último rei de Sídon, Abdalônimo, colocado no poder pelo próprio Alexandre em 333

¹ A criação do conceito de bárbaro (βάρβαρος - *barbarós*) se deu entre os antigos gregos pela não compreensão das línguas faladas pelos povos da antiga Anatólia, que soavam para eles como o balbuciar de uma criança. Temos essa característica na *Iliada* e na *Odisséia*, obras de Homero. Entretanto, será apenas no século V a.C., na obra de Heródoto, que teremos definida a ideia de bárbaro denotando um sentido de alteridade, ou seja, a figura do *outro* em relação a tudo aquilo que não era grego/helênico em termos políticos e culturais. O estabelecimento dessa ideia de alteridade, no período de Heródoto, foi especialmente importante pelo seu contexto histórico, as Guerras Médicas, em que a autonomia das cidades-Estado gregas esteve ameaçada pela invasão do Império Persa (Hartog, 2004). Todavia, mesmo entre os próprios helênicos, havia aqueles que eram chamados de bárbaros ou semibárbaros por se diferenciarem em algumas características.

² Ptolomeu Sóter (367-283 a.C.) foi um nobre macedônio, ativo participante da expedição de Alexandre e que, após a morte desse último, assumiu as conquistas de Alexandre no que hoje compreendemos como o Egito, estabelecendo a dinastia ptolomaica, ou Lágia. Segundo Mossé (2004, p. 179), teria escrito a obra *História de Alexandre* em Alexandria, durante o seu reinado, e que sabemos algumas partes graças aos relatos de Arriano. Segundo a mesma historiadora, a obra teria um tom militar e apresentaria um Alexandre “realista” e “moderado” (Mossé, 2004, p. 179).

³ Aristóbulo de Cassandrea é uma figura que ainda conhecemos muito pouco, visto a escassez de informações. Teria acompanhado Alexandre em sua expedição e, da mesma forma que Ptolomeu, sabemos de seus escritos sobre o rei macedônio através de Arriano.

⁴ Calístenes de Olinto (c. 360-328 a.C.), foi um historiador grego, sobrinho e discípulo de Aristóteles, professor de Alexandre. Teria sido, em sua carreira como historiador, aquele responsável por registrar, de forma oficial, a campanha de Alexandre contra os Persas.

a.C. (Stewart, 1993, p. 294 *apud* Biazotto, 2016, p. 20). Assim, como podemos perceber, Alexandre se tornou uma figura de legitimação de poder e modelo de conquistador, herói e rei para as monarquias que sucederam ao seu vasto império.

Parte integrante do universo helênico, a figura de Alexandre adentrou também no imaginário e na mentalidade dos romanos, já desde o período republicano. Segundo Ana Bergoña Cardañanos Martínez (2016, p. 510), durante a República romana a imagem de Alexandre estava caracterizada, em especial, pelos aspectos militares, ou seja, “seriam suas conquistas o principal elemento de referência na hora de citar ou representar” Alexandre. Cabe salientar que a República romana não necessariamente via a figura de Alexandre com bons olhos, por se tratar de um “antigo governante de uma região” que não era Roma e, mais ainda, uma figura de “caráter monárquico” (Martínez, 2016, p. 510).

É bem perceptível esta visão quando, a partir das análises de Marilena Vizentini (2007, p. 2), vemos Tito Lívio (*Ab Urbe condita libri*, IX, 19) escrevendo sobre Alexandre ainda no período republicano, demonstrado “um certo medo quanto à preservação da soberania romana frente ao poderio de Alexandre”. Vizentini (2007, p. 2) ainda nos relata a suposta embaixada romana enviada ao Oriente, em meados do século IV a.C., para render honras a Alexandre, que seria mencionada por Clitarco e, posteriormente, por Arriano de Nicomédia.⁵ Por mais que esta última informação tenha pouca veracidade, ela se junta aos demais escritos acima mencionados como “uma construção”, já dentro do imaginário romano, de uma imagem de Alexandre enquanto “um líder respeitado”.

Além do aspecto militar, a figura de Alexandre ainda contava com a religiosidade para se inserir no meio romano. Segundo Martínez (2016, p. 510), Alexandre era visto como um deus advindo de uma província (a Grécia, recentemente conquistada pelos romanos). Em resumo, podemos dizer que Alexandre era associado a duas divindades e um herói semideus: Zeus, Dioniso e Aquiles. Sua ligação com o rei do Olimpo viria de sua linhagem paterna, sendo os reis da Macedônia, portanto seu próprio pai Filipe II, descendentes de Hércules, ou Hércules, filho de Zeus com uma mortal. É também Plutarco (*Vitae Alexander*, II) que nos conta a possibilidade de Olímpia ter sido atingida por um raio na barriga, representando que o verdadeiro pai de Alexandre seria Zeus. Dioniso seria atribuído a ele por parte materna, em que Olímpia era acusada de orgias com o deus (Plut., *Alex.*, III). O herói Aquiles também viria do lado materno, sendo que a família de Olímpia, os Eácidas, que reinavam em Épiro, reclamavam sua descendência da

⁵ Lúcio Flávio Arriano Xenofonte (c. 92-175 d.C.), ou simplesmente Arriano, foi um historiador da Roma antiga. Nasceu em Nicomédia (atual İzmit), capital da província de Bitínia e Ponto. As datas sobre sua vida e morte são incertas e o pouco que sabemos sobre ele é através da vida e das posições que Arriano teria alcançado na hierarquia romana ao longo de sua vida. Entre os demais trabalhos de autoria do nicomédio, o mesmo leva a fama de ser o que melhor relata a campanha e a vida de Alexandre.

deusa Tétis, que, ao se relacionar com o mortal Peleu, teria dado à luz a Aquiles, o melhor dos aqueus (Pause, 2019, p. 125). Unido a essa representação mitológica, Alexandre se converteria em um modelo de referência no mundo romano, em especial aos generais, dando início a um fenômeno denominado *imitatio Alexandri* (Martínez, 2016, p. 510).

A *imitatio Alexandri* se caracteriza pela tentativa de imitação de Alexandre pelos romanos. Inúmeros generais romanos, e até inimigos de Roma, se beneficiaram e fizeram uso da imagem de Alexandre. Como exemplo, Vizentini (2007, p. 3-7) cita Cipião, o Africano, que teria sido o primeiro a proceder a uma verdadeira *imitatio Alexandri*, relatada por Tito Lívio (*Ab Urbe cond.*, XVIII, 39), além de Pompeu, Marco Aurélio e Júlio César. Segundo a mesma historiadora, a partir destes e de outros personagens e elementos (como a iconografia, por exemplo), Alexandre adentra a cidade de Roma a partir de uma visão heroica.

Já durante o Império, em especial no Principado, Martínez (2016, p. 511) observa uma evolução na imagem do macedônio, caracterizada, em especial, pelo aumento de textos em que a imagem de Alexandre é representada. A figura de Alexandre foi, ao longo da história romana, acompanhada de uma visão favorável que emanava do trono imperial (Martínez, 2016, p. 513), visto que, desde Augusto (27 a.C.-14 d.C.) até Alexandre Severo (222-235 d.C.), todos os imperadores romanos irão manter algum tipo de contato com a figura de Alexandre (Vizentini, 2007, p. 7), e também, de uma visão negativa encabeçada, segundo Martínez (2016, p. 513), por uma elite senatorial conservadora que era contrária ao estabelecimento deste novo regime (império) ou das novas práticas entendidas como gregas.

Porém, como acreditamos, essa visão negativa sobre Alexandre não era uma percepção ampla dentro do grupo senatorial, pelo menos não durante o tempo dos escritos de Plutarco, este mesmo que, como relataremos a seguir, mantinha amplo contato com senadores, sendo esses últimos muitas vezes próximos ao trono imperial e ao *princeps* e, como pretendemos mostrar, colocava (talvez por ser grego) Alexandre como um exemplo de conduta e de governo aos líderes romanos.

Lucius Mestrius Ploutarchos (em grego: Λούκιος Μέστριος Πλούταρχος) ou, simplesmente Plutarco, como é comumente chamado e reconhecido, foi um filósofo e ensaísta grego, cidadão romano e autor de dois trabalhos que usamos como fonte em nossas pesquisas. Plutarco teria nascido na pequena, porém famosa, cidade de Queroneia (em grego: Χαίρωνεια, em latim: *Chaeronea*), localizada no interior da região da Beócia, na província romana da Acádia. Bem localizada, ficava relativamente perto do santuário de Apolo, em Delfos, e da cidade de Atenas, duas localidades importantes para, mais tarde, compreendermos a trajetória de vida de nosso autor.

Plutarco produziu uma grande lista de textos e ensaios ao longo de sua vida. Família, amizades, casamentos, finanças e relações sociais e políticas são alguns dos temas sobre os quais o autor se debruçou. Contudo, apesar de possuir tamanha produção literária e de escrever sobre a vida de tantos personagens importantes das histórias grega e romana em sua obra mais lida e influente, as *Vidas paralelas*, Plutarco não é referenciado nos escritos de seus contemporâneos (Silva, 2018, p. 148).

Segundo a historiadora Maria Aparecida de Oliveira Silva (2018, p. 148), é através dos próprios escritos de Plutarco que encontramos a maioria das informações disponíveis para o conhecimento acerca de sua vida. Estes, entretanto, estão distribuídos de forma esparsa ao longo de seus ensaios. Sabendo disso, fica fácil afirmar que as datações de vida e morte, assim como das próprias obras de Plutarco, sejam ainda incertas, apesar de alguns consensos historiográficos.

Estima-se que Plutarco tenha nascido em 45 d.C. e morrido em 120 d.C., sendo que a data de morte ainda é discutida, havendo historiadores que colocam como 125 d.C., ou ainda 127 d.C. Segundo Jones (1966, p. 63), a última “notícia”, por assim dizer, de Plutarco é acerca de sua nomeação como procurador da Grécia, conferida por Adriano em 119 d.C., porém essa nomeação é discutível.⁶ O que é certo sobre Plutarco é que ele era originário de uma família da nobreza beócia, bisneto de Nicarco, neto de Lâmprias, filho de Autóbolos e irmão de Timon e Lâmprias (Silva, 2012, p. 3), todos nascidos e criados em Queroneia. Foi na sua cidade natal, portanto, que Plutarco casou com uma mulher chamada Timôxena, com a qual constituiu uma família, tendo tido cinco filhos, dos quais apenas dois chegaram à idade adulta (Beck, 2014, p. 2). E foi ali que, ao longo de toda a sua vida, Plutarco manteve uma residência (Biazotto, 2016, p. 154).

Segundo Mark Beck (2014, p. 6), Plutarco foi ativo politicamente em Queroneia, servindo embaixadores e procônsules, tendo aceitado alguns cargos políticos municipais e ficado com a tarefa de supervisionar construções de obras públicas. Tudo isso é concedente com o esperado para alguém com berço nobre dentro da localidade. Foi em Queroneia, também, que Plutarco começou os seus estudos que o levaram, mais tarde, na tentativa de aprimorá-los, para a cidade de Atenas, onde ele deu os primeiros passos na carreira política para além dos limites de sua cidade natal.

Nosso autor tinha a idade de vinte anos quando, provavelmente por volta de 67 d.C., realizou esta viagem até Atenas. Lá estudou filosofia, retórica, física e demais disciplinas

⁶ Seguindo os trabalhos de Jones (1971), Swain (1990) e Zecchini (2009), o historiador Philip Stander (2014) dá pouca credibilidade à informação de que o imperador Adriano tivesse nomeado Plutarco procurador da Grécia, embora, como salienta Stander (2014, p. 20), “possivelmente isso possa se referir a algum tipo de supervisão não administrativa da província”.

correlatas sob a tutela de Amônio de Lâmprias.⁷ Novamente, é através de suas obras que sabemos de todas essas informações. No ensaio *Do E de Delfos*,⁸ Plutarco registra quem era seu mestre e o que fazia na cidade de Atenas. É através dessa obra que temos acesso à visita do imperador Nero (54-68 d.C.) à cidade de Atenas, por volta de 67/68 d.C., na ocasião dos Jogos Olímpicos realizados na Grécia. Nero é acompanhado por um séquito de cortesãos e importantes figuras aristocráticas do centro do Império, como o futuro imperador Vespasiano (69-79 d.C.). Acredita-se que foi através de Amônio que Plutarco herdou a proximidade filosófica com Platão, tão referenciado em sua extensa obra (Silva, 2012, p. 4). Porém, não foram apenas essas influências percebidas nos escritos de Plutarco. A filosofia de Aristóteles, dos peripatéticos e dos estoicos também é notada nos escritos plutarquianos.

Voltando ao período de Plutarco, em Atenas, seu mestre, Amônio, gozava de grande privilégio e influência na Academia platônica. Tal destaque o levou, possivelmente, a ter contato com o imperador e com seus numerosos acompanhantes romanos. A presença do imperador em Atenas teria sido muito benéfica tanto para o professor quanto para o aluno. Silva (2012, p. 16), seguindo os estudos da historiadora Bernadette Puech (1992), nos conta que Amônio de Lâmprias recebeu a cidadania romana com a intervenção de *Mestrius Annius Afrinus*. Este teria acompanhado Nero a Atenas (Stadter, 2014, p. 9) e, possivelmente, ali teria organizado a benfeitoria da cidadania a seu amigo, passando a ser nomeado *Mestrius Annius*.⁹ Plutarco, presumivelmente, pega carona com seu tutor e conhece algumas dessas pessoas ilustres. Segundo Stadter (2014, p. 9), foi ali que deu início a sua carreira política. A partir disso, o queronês parte em várias viagens pelo Mediterrâneo, passando pela Ásia Menor, Alexandria e, não menos importante, por Roma.

Plutarco, como fazia desde sua juventude, flutuou entre diversos círculos das elites, sempre desempenhando o papel de filósofo para com aqueles que teve a chance de formar laços de amizade (*amicitia*). Com isso, nosso autor acessou núcleos compostos pela mais alta aristocracia romana, parecida com aquela que ele teve contato em Atenas, com a presença, por exemplo, de senadores e, quiçá, da própria casa imperial. Seria ainda na Grécia, ou talvez em Alexandria, já durante o período das viagens supracitadas, que Plutarco conheceria um de seus mais importantes amigos, *Lucius Mestrius Florus* (Stadter, 2014, p. 14). Este, por sua vez, era senador romano e amigo próximo do imperador

⁷ As informações sobre Amônio são escassas, pois apenas Plutarco, na obra *Moralia*, se refere a ele. Seria originário do Egito e teria vindo para Atenas, onde acabaria por morrer. Foi, portanto, um filósofo egípcio vinculado à Academia de Platão e comandante hoplita (Contador, 2018, p. 41). Para outras informações de Amônio, vide Jones (1967, p. 205-213).

⁸ Em *Do E de Delfos*, Plutarco rende homenagem ao amigo Serapião e outros amigos atenienses ao oferecer-lhes o tratado, no qual discorre sobre o significado do "E" posto na entrada do santuário (Silva, 2012, p. 8).

⁹ Atitude essa imitada por Plutarco, como explanaremos a seguir.

Vespasiano. *Florus* atuou como amigo e protetor de Plutarco. Foi através da influência deste amigo que Plutarco conseguiu a cidadania romana e, em homenagem a *Florus*, adotou os dois primeiros nomes deste. Com isso Plutarco deixa de ser apenas um pequeno estudante para se tornar um membro da ordem equestre e passa a acompanhar seu benfeitor em excursões diplomáticas, fundamentais para que ele se aproximasse ainda mais de membros da alta aristocracia imperial (Biazotto, 2016, p. 154).¹⁰

A associação com *Florus*, portanto, foi um verdadeiro divisor de águas na vida de Plutarco e o possibilitou entrar em contato com outros senadores, ganhando, assim, contato, mesmo que indireto, com o imperador (Stadter, 2014, p. 14). As amizades são um ponto essencial para compreendermos a trajetória política de Plutarco e as razões da escrita de seus livros.

No que concerne ao seu grande número de obras, só nos cabe concordar com o historiador Thiago Biazotto (2016, p. 155), quando afirma que a proficiência literária de Plutarco não encontraria algum par na Antiguidade por conta do material que temos disponível nos dias de hoje. Sabe-se que seria um dos filhos de Plutarco o responsável por ter organizado o *Catálogo de Lâmprias*, no qual são atribuídas ao autor ao menos 227 obras, das quais 130, infelizmente, não chegaram até nós (Biazotto, 2016, p. 155). O que nos resta foi dividido e organizado em dois grandes grupos: as *Obras morais e de costumes* e as *Vidas Paralelas*.

As primeiras, as *Obras morais e de costumes*, ou simplesmente *Moralia*, podem ser definidas como uma coletânea de “trabalhos escritos em diversos gêneros (ensaios, diálogos, conversas familiares, cartas) e versam sobre os mais variados temas como: filosofia, política, ética, amor, amizade, educação, religião, entre outros” (Contador, 2018, p. 43-44). Já as *Vidas* são uma série de relatos nos quais são descritos “em números pares a vida de um grego ilustre e a vida de um romano ilustre, cuja carreira apresenta alguns pontos semelhantes com a do primeiro, acrescentando ao final uma breve comparação entre os dois” (Harvey, 1998, p. 404). Estima-se que tenham sido escritos 50 pares de vidas, das quais apenas 23 chegaram até nós, sem mencionar aquelas que chegaram sem a breve comparação (em grego: *sýnkrisis*; em latim: *comparatio*)¹¹ no final, como é o caso das *Vidas de Alexandre e César* ou, ainda, sem um par, como é o caso das *Vidas de Galba e de Oto* (Pinheiro, 2013, p. 19).

De ambas, ou seja, tanto de *Moralia* como das *Vidas paralelas*, tanto para este artigo quanto para nossas pesquisas que resultaram em nossa dissertação de mestrado,

¹⁰ Um exemplo disso está na *Vida de Oto* (Stadter, 2014, p. 14).

¹¹ A *sýnkrisis* não é uma técnica retórica exclusiva das *Vidas*, pois em *Moralia* podemos encontrá-la em vários tratados (Contador, 2018, p. 47).

utilizamos partes de cada obra, em especial as partes em que Alexandre é trabalhado pelo querônês. Portanto, de *Moralia* foi extraído o ensaio *Sobre a Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*, já das *Vidas* foi extraída a *Vida de Alexandre*, essa escrita em conjunto com a *Vida de César*.

Sobre o Alexandre de Plutarco, fazemos nossas as palavras do historiador Biazotto (2016) que, ao iniciar um capítulo de sua dissertação de mestrado, o define como “mestre dos desejos, escravo dos impulsos”. Assim, para o historiador supracitado, “o semblante de Alexandre oferecido por Plutarco é variado, difuso, por vezes ambíguo e transitando entre triunfos e vicissitudes” (Biazotto, 2016, p. 162). Porém, devemos observar que, apesar de trazer um elemento muito mais crítico nas suas *Vidas*, em especial mais na *Vida de Alexandre* do que na obra *Sobre a Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*, a escrita de Plutarco tem um tom em geral bastante positivo, é muito branda e até mesmo compreensiva com os citados impulsos do macedônio.

Cabe lembrar que, em suas obras, assim como um pintor de um quadro biográfico (Plut., *Vit., Alex.*, II, 3), o querônês faz recortes da realidade e, desses recortes, escolhe os mais significativos, definidos por ele como aqueles “sinais reveladores da alma” (Plut., *Vit., Alex.*, III). No seu discurso *Sobre a Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*, Plutarco produz desse rei um:

[...] desenho seletivo, como faz o escultor que da sua obra seleciona as melhores peças para uma exposição e, com muita cautela e critério, separa as que possuam menos imperfeições, aplicando nelas um polimento, para que se lhes acentue o brilho e diminuam as impurezas (Liparotti, 2017, p. 31).

A noção de um rei virtuoso é evidente, pois, ao compararmos o discurso *Sobre a Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*, com a biografia *Vida de Alexandre*, notamos a inclusão de outros episódios menos louváveis que, talvez, sejam intencionalmente ocultados no texto anterior.¹² Em resumo, segundo Vanessa Ziegler (2009, p. 108), com quem concordamos, nos discursos de Plutarco, Alexandre é desenhado como sábio e filósofo; um rei idealizado e excepcional por ter espalhado por onde passou a “civilização”.¹³ Já na biografia, o Alexandre de Plutarco é retratado como um personagem ambíguo,

¹² Vale destacar que não se tem uma cronologia definitiva para as obras de Plutarco. Segundo François Hartog (2004, p. 258), a obra *Sobre a 'Fortuna' ou 'Virtude' de Alexandre Magno* teria sido escrita anteriormente à *Vida de Alexandre*, visto que a segunda teria um retrato mais intrigado e sofisticado, ao contrário dos entusiasmos tidos como juvenis no tratado moral, cheio de elogios ao rei macedônio, percebido na primeira obra (Biazotto, 2016, p. 156).

¹³ Ziegler (2009) usa o termo “civilização” como sinônimo de difusão dos moldes educacionais e comportamentais greco-romanos, seguindo uma série de estudiosos que fazem a mesma coisa. No entanto, optamos por não usar esse termo neste capítulo ou, quando usar, colocar entre aspas, uma vez que é um conceito moderno que traz valores da Modernidade, ainda que venha do termo latino *civitas*, que significa a extensão da cidadania romana no Império e, consequentemente, traz a ideia de uma expansão de moldes educacionais e comportamentais greco-romanos.

apresentando muitas facetas, aproximando-se muito de um “homem real, dividido entre o bem e o mal, entre a razão e a paixão” (Ziegler, 2009, p. 108).

Colocado como aquele que modificou os costumes, “civilizou” os bárbaros, nas palavras de Biazotto (2016, p. 162), mas que, à medida que adentrava pelo continente asiático, aproximava-se de elementos bárbaros, o Alexandre de Plutarco aparece ora como um filósofo, ora encantado com o luxo oriental, inclinando-se para o primeiro (Ziegler, 2009, p. 107). Porém, é com destaques em suas virtudes, tidas por Plutarco como ideais de um bom governante, que iniciaremos a discorrer, ressaltando, em primeiro lugar, a educação recebida pelo macedônio.

Segundo Plutarco, somente com o auxílio da *paideia* (παιδεία, educação), as virtudes (ἀρετή – *areté*) poderiam ser cultivadas e o bom governante estaria assegurado. Percebemos essa preocupação de Plutarco com a educação de Alexandre muito antes de trabalhar suas virtudes, quando o escritor faz questão de nomear todos os tutores responsáveis pela educação do futuro monarca. Os primeiros teriam sido Leônidas, parente de Olímpia, e Lisímaco, indivíduo oriundo da Acarnânia e que se auto intitulava Fênix, em alusão ao mestre de Aquiles (Plut., *Vit., Alex.*, V, 5). Ambos são sucedidos por Aristóteles.

Conforme Plutarco (*Vit., Alex.*, VII, 1-2), antes da chegada de Aristóteles, a natureza de Alexandre era tida como rústica e muito intempestiva, tal qual o comportamento de seu pai, Filipe II. Seja pelas preocupações políticas, seja pelas expansionistas ou culturais, fato é que o convite, ou melhor, a coerção¹⁴ da vinda de Aristóteles para a corte macedônia se baseava na tentativa de dar a Alexandre uma educação helênica. Plutarco (*Vit., Alex.*, VIII) nos conta ainda que Alexandre se dedicou ao estudo da moral, da política e das ciências profundas e secretas (aqui entendidas como práticas de cura):

Parece-me que foi também ele, Aristóteles, mais do que nenhum outro, que fixou em Alexandre a afeição pela medicina. E não só o interessava a teoria, como também atendia aos seus amigos enfermos e prescrevia tratamentos e regimes, como pode-se perceber em sua correspondência.

É durante a sua infância e, portanto, ainda sob os ensinamentos de Aristóteles, que Alexandre começa a dar seus primeiros sinais de um amplo desejo por conhecimento e curiosidade. O episódio que relata essa situação é a emblemática visita de uma comitiva persa que chega à Macedônia na ausência de Filipe II. Durante o banquete, a comitiva fica espantada com as perguntas do jovem príncipe, que se preocupa em entender as histórias

¹⁴ Filipe II teria prometido a Aristóteles a reconstrução de sua cidade natal, Estagira, destruída por ele mesmo no passado, em troca da oferta de formação ao jovem príncipe (Ziegler, 2009, p. 112-113).

e a geografia do Império Persa muito mais do que com banalidades e infantilidades que seriam esperada de um jovem de sua idade.

Estando ausente Filipe chegaram embaixadores do rei da Pérsia; Alexandre os acolheu, fez amizade com eles e em certo momento os subjuguou por sua bondade e, por não fazer nenhuma pergunta infantil ou sem sentido – ao contrário, se informava do comprimento e dos caminhos e da forma de viajar que faziam no interior da Ásia, assim como dos comportamentos guerreiros e de seu rei, e da coragem e força dos persas – que os embaixadores ficaram surpresos e sentiram que a tão célebre habilidade de Filipe não valia nada comparada ao brilho e grandeza de visão de seu filho (Plut., *Vit., Alex.*, V, 1-3).

A partir dos exemplos acima, em nossa visão, ficam como desfecho as demonstrações de astúcia, coragem e destreza que Alexandre, provavelmente, teria herdado de sua ascendência nobre, demonstradas ainda na infância, durante a lapidação por meio da paideia grega recebida de Aristóteles. Ziegler (2009, p. 113) aponta que talvez a “culpa” do apreço pela filosofia, por parte de Alexandre, tenha sido de Aristóteles. Devemos considerar, então, que, para o pensamento de Plutarco, aprender e praticar a filosofia tinha um enorme papel sobre o comportamento do governante.

Influenciado por Platão, Plutarco acredita em outro de seus escritos chamado *Maxime cum principibus philosopho esse disserendum*,¹⁵ que ser filósofo é ser capaz de entender as necessidades da comunidade sem requerer para si fama, dinheiro ou poder, como já observou Ziegler (2009, p. 113), a partir da análise do trecho 776b da obra *Maxime cum principibus philosopho esse disserendum*. Assim, o filósofo, para o querônês, deveria estar sempre associado ao governante, o instruindo em suas virtudes e comportamentos que garantiriam não só um bom e legítimo governante, mas também o bem-estar entre o governante e os governados.

Plutarco enfatiza o papel do filósofo e da filosofia para o governante ao longo de sua narrativa, em especial na *Vida de Alexandre*. Se, no começo da biografia, Plutarco apresenta um Alexandre rústico e teimoso, no final o retoma dentro dessas características ao apresentá-lo longe da influência de filósofos e da filosofia como um todo, cercado por aduladores e pelo luxo oriental. Entretanto, na maior parte do tempo, Alexandre é colocado sob a máscara do “rei-filósofo” (Biazotto, 2016, p. 163). Alexandre foi, segundo

¹⁵ Esse tratado, cujo nome pode ser traduzido para o português como “Sobre a necessidade de que o filósofo converse especialmente com os governantes”, é um dos trabalhos de Plutarco que, segundo Pinheiro (2013, p. 281), não constam no Catálogo de Lâmprias e que, de forma geral, se propõe a desenvolver uma ideia central do pensamento plutarquiano sobre a simbiose entre *paideia* e *politeia*, em que o filósofo deve estabelecer relações, de forma moderada, com aqueles que governam, para lhes transmitir os verdadeiros valores, de modo que a ação política tenha por fim o bem de todos os cidadãos.

Plutarco (*Vit., Alex., VIII, 2*), educado para tal empreitada, preparado por uma educação aos moldes gregos e acompanhado pela literatura homérica ao longo de sua expedição.

Esta preparação fica nítida nos momentos em que Alexandre se encontra com outros filósofos ao longo de sua expedição. Do conhecido Diógenes aos gimnosofistas brâmanes, "Alexandre mostra interesse em ouvir as doutrinas filosóficas dos que estão em seu caminho e irá confabular com eles em pé de igualdade" (Biazotto, 2016, p. 163). No encontro com Diógenes, é evidente o apreço e a importância que Alexandre daria, segundo Plutarco (*Vit., Alex., XIII, 3*), à filosofia:

Enquanto muitos políticos e filósofos se aproximavam dele para parabenizá-lo, Alexandre confiava que Diógenes de Sinope, que então estava em Corinto, faria o mesmo. Mas como ele não se importava nem um pouco com Alexandre, este foi pessoalmente visitá-lo, encontrando-o deitado ao sol. Diógenes sentou-se um pouco diante de uma avalanche de homens quando ele estava vindo em sua direção e encarou Alexandre; Ele o cumprimentou e perguntou se ele precisava de alguma coisa. "Afastete-se um pouco do sol", disse ele. Dizem que diante de tal resposta e sinais de desdém, Alexandre era tão admirado pela arrogância e grandeza desse homem que, quando voltou, sua família riu e zombou do filósofo, ele disse: "Bem, pelo que ele faz comigo, se não era Alexandre, de bom grado seria Diógenes".

Nessa passagem também fica compreendido, simbolicamente, que existe um problema na vida de Alexandre, pois este quer ocupar dois postos tidos como antagônicos: "um rei que ambiciona conquistar o Oriente e um filósofo cuja aspiração se resumia a gozar dos raios do sol" (Liparotti, 2017, p. 44). No entanto, por ser seguidor de Platão, para Plutarco, estas trajetórias não se antagonizavam, pelo contrário, elas se encontravam na formação de um rei filósofo (Liparotti, 2017, p. 45).

Plutarco considera Alexandre um filósofo que não fica apenas na teoria, mas parte para a prática, ou melhor, opta por uma filosofia prática:

Se não fosse Alexandre, seria Diógenes, isto é, se não tivesse em mente unificar os bárbaros com os helenos e, percorrendo todo o continente, não pensasse em civilizá-los, se investigando os confins da terra e do mar, não tencionasse estender as fronteiras da Macedônia até o oceano, se não objetivasse difundir a Grécia no mundo e disseminar em todas as nações a justiça e a paz, não me sentaria num trono inútil de luxo, mas imitaria a frugalidade de Diógenes (Plut., *De Fortuna Alexandri*, 332b).

Muito mais do que escrever tratados filosóficos, é na prática que Alexandre mostra a filosofia. Muito mais do que ensinando em escolas ou Academias, é agindo que ele ensina:

Nem estes filósofos se ocupavam de guerras de tal dimensão, nem iam pela terra a civilizar chefes bárbaros, nem a fundar cidades helenas entre populações selvagens, nem a ensinar a lei e a paz a tribos desregradas e ignorantes; pois

apesar de tempo livre, deixaram aos sofistas a missão de escrever. De onde lhes vem então o reconhecimento como filósofo? A partir daquilo que disseram ou a partir do modo de vida que praticaram ou a partir daquilo que ensinaram. Sob esses critérios, portanto, há de se julgar também Alexandre: a partir do que disse, do que fez, do que ensinou é que ele pode ser considerado um filósofo (Plut., *De Alex. fortuna*, 328b).

Para Plutarco, a maior virtude de Alexandre era a filosofia e dela derivava sua generosidade, sua bravura e, principalmente, o controle de si (Ziegler, 2009, p. 116), qualidades que o autor acredita serem essenciais na formação de Alexandre, representante do governante justo. É como um filósofo que ele teria agido em todas as suas ações, e Plutarco faz uma lista delas. Comparando com a anedota da prisão do rei de Paurava, um território além do rio Hydaspes, Alexandre teria perguntado ao prisioneiro como ele deveria ser tratado: “– Como rei, ó Alexandre.”, teria sido sua resposta. “– E o que mais?”, Alexandre insistiria, “–Nada, porque tudo já está contido na expressão ‘como um rei’.” (Plut., *De Alex. fortuna*, 332e). Ao relatar isso, Plutarco (*De Alex. fortuna*, 332e) compreende que a resposta de Alexandre a essa mesma pergunta teria sido “– como um filósofo”.

Quando se apaixonou por Roxana, a filha de Oxiartes, enquanto essa entre as cativas dançava, não a violou, mas a desposou: como um filósofo. Quando viu Dario transpassado por um dardo, não realizou sacrifícios nem cantou o hino da vitória para indicar que uma longa guerra tinha acabado; despiu o próprio manto e lançou-o sobre o corpo como se escondesse a retribuição divina que espera cada um dos reis. Como um filósofo (Plut., *De Alex. fortuna*, 332e-f).

A partir disso, percebemos o papel da *areté* como ponto chave nos escritos plutarquianos sobre Alexandre. A *areté* era um elemento ligado à aristocracia educada e funcionava como uma passagem para a vida pública de sucesso (Ziegler, 2009, p. 111). O termo *areté*, de forma geral, se refere às qualidades ou méritos de algo ou alguém e a tradução mais comum é dada através da ideia de virtude. Porém, muito diferente do que entendemos nos dias de hoje como virtude, moldados a partir de uma concepção judaico-cristã ocidental, o termo *areté* não carrega consigo nenhuma compactação moral. Resume-se, portanto, ao entendimento de que aquele que possui a *areté* é um homem portador da coragem, bravura e força, mas acima de tudo, significa “excelência, excelência de corpo, excelência de alma” (Ziegler, 2009, p. 70-71).

Com isso, entendemos que, para Plutarco, o sucesso de Alexandre e seu prestígio foram alcançados por meio da excelência, herdada não pela sorte (Τύχη - *Tyché*), mas construída pelos valores e educação adquiridos. Mesmo nas situações ruins e nos caprichos da Fortuna, a “violência da guerra e o prevalecer da força” revelam, em Alexandre, a sua “grande coragem unida à justiça”, em que a “notável temperança e a serenidade,

acompanhadas de disciplina e inteligência”, mostrariam alguém que “com julgamento sóbrio e sensato praticou cada ação” (Plut., *De Alex. Fortuna*, 332c).

Alexandre nunca contou com a sorte, entendida nos escritos plutarquianos como a deusa romana Fortuna. Em especial, a obra *Sobre a Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno* vem quebrar esse discurso conhecido como “Discurso da Fortuna” (Liparotti, 2017, p. 13). Existia uma balança, em que um grupo de autores como Quinto Cúrcio Rufo, por exemplo, que “ao serem avessos aos exemplos de autoritarismo baseados nas atribuições individuais e benéficas exclusivas aos reis”, tendiam em por “a responsabilidade dos feitos humanos sobre a Fortuna, uma divindade, os diminuindo” (Liparotti, 2017, p. 12-13).

Tal visão é entendida por Renan Marques Liparotti (2017) como uma corrente depreciativa que Plutarco, por meio desse discurso, tenta não seguir. A resposta de Plutarco a essa tendência é realizada listando uma série de momentos nos quais o rei macedônio é atingido por flechas e golpes que lhe deixam marcas, feridas, cicatrizes. Para Plutarco, essas listas de feridas são a prova de que a Fortuna, por inúmeras vezes, se colocou contra as ações do macedônio, que só a venceu por seus próprios méritos e virtudes, contidos na educação e na filosofia que recebera. A filosofia, portanto, fornecida por Aristóteles e ampliada pelo próprio Alexandre ao longo de sua carreira militar, é o que o equipou com as qualidades necessárias para conquistar e para governar. “A filosofia o provê de grandeza de alma, uma inteligência apurada, autocontrole e coragem viril” (Plut., *De Alex. fortuna*, 342a-b).

Discorreremos agora sobre as qualidades e virtudes ideais e positivas apresentadas por Alexandre no trato com seus amigos, soldados, inimigos e família antes de, rapidamente, apresentarmos o seu outro lado que, também, em certa medida, deveria servir de exemplo ao leitor. Alexandre, quase sempre, é mostrado como aquele soberano que governa a si e aos outros com decisões certas, porque amparadas em princípios filosóficos e pela boa oralidade (Biazotto, 2016, p. 163). Formado nos elementos da paideia helênica, Alexandre era educado, humano, generoso e possuía a moderação correta tanto nas relações amorosas quanto nos prazeres da comensalidade, além de sempre estar disposto. Ele era “um tipo de rei-soldado adicionado ao arquétipo de rei-filósofo” (Ziegler, 2009, p. 130).

Diante de tantas características positivas e de toda uma construção que engrandece o macedônio, fica até difícil entender como ele acaba sendo mostrado com elementos negativos a partir da morte do rei persa Dario, em especial na *Vida de Alexandre*. Sobre isso, Ziegler (2009, p. 130) observa que, na primeira parte da biografia, Alexandre aparece muito próximo do ideal grego, já na segunda parte, sua aproximação com o rei e com a cultura persa são elementos centrais. Concordando com Ziegler, Biazotto (2016) percebe que a aproximação com os persas exacerba o lado passional e de difícil trato de Alexandre,

“mostrando que apesar dos ensinamentos aristotélicos e de toda a educação aos moldes gregos, a sua natureza não foi suficientemente trabalhada e, portanto, sucumbiu aos excessos” (Ziegler, 2009, p. 130).

No entanto, observamos que Plutarco não afirma de forma direta que as mudanças de comportamento de Alexandre se dão a partir de seu contato com os persas. Porém, há uma mudança de narrativa sobre o rei macedônio percebida no momento desse contato e no que segue. Dois importantes elementos que deixam claro para nós essa mudança de narrativa são a adoção dos costumes persas e o excesso de bebida, que são também seguidos de episódios de violência e de morte. Além da língua grega e dos costumes, nos parece que outro elemento importante de diferenciação entre os helenos e aqueles que eles consideravam bárbaros era a vestimenta. Alexandre adota as vestimentas persas pela primeira vez na região da Pártia, onde buscavam descanso: “de lá, ele se retirou na direção da terra dos partos, onde, adiando por um tempo, vestiu pela primeira vez a roupa bárbara, talvez por querer acomodar-se aos costumes vernaculares” (Plut., *Vit. Alex.*, XLV, 2).

Adotar as vestimentas persas, ou o modo de vida bárbaro, é contrário ao estilo educado, moderado, livre e repleto de virtudes característico dos helenos.¹⁶ Se antes Alexandre criticava seus amigos e companheiros por levarem uma vida de luxos e moleza, no final da biografia Plutarco pontua que os macedônios passaram a adotar o modo de vida dos bárbaros (Plut., *Vit. Alex.*, XXIV, 2) e, mais à frente, passa a nomear personagens que se regozijavam num modo de vida extremamente suntuoso. Um exemplo disso é o comportamento de Hagnon de Teos, que desfilava com pregos de prata em suas sandálias, e Leonato, que só se exercitava em caixas com areia importada do Egito (Plut., *Vit. Alex.*, XL, 1).

Fato é que, se os outros companheiros de Alexandre sucumbiram aos vícios, Alexandre foi poupado de críticas mais severas, pois, como observa Biazotto (2016, p. 167), para Plutarco:

O traje bárbaro vergado por ele torna-se, a um só tempo, dupla matéria de poder; por um lado, revela mais uma forma de exercício de comando utilizado pelo rei; por outro, revela como o outro, o bárbaro é enganado por qualquer artimanha de controle, por qualquer instrumento de comando.

Um tom mais brando sobre a questão da vestimenta, mostrando Alexandre não adotando roupas dos medos, tidas como super luxuosas, e se negando a usar vários utensílios como diadema, joias, calça, etc., mesmo sem explicar as razões, pode ser lido nessa passagem:

¹⁶ Acreditamos que a ligação com as vestimentas persas e o modo de vida bárbaro tem relação direta com o feminino, porém essa não é uma questão explorada a fundo neste artigo, mas sim em nossa dissertação.

[...] não adotou a vestimenta dos medos, que era totalmente bárbara e de natureza alóctone, tampouco adotou as calças, nem o vestuário superior com mangas, nem a tiara, idealizando um modelo entremeado entre os persas e dos medos, não tão soberbo quanto os últimos, mas mais majestoso do que os primeiros (Plut., *Vit. Alex.*, XLV, 3).

Percebemos, portanto, um Plutarco muito mais interessado em listar o que Alexandre não usava das vestimentas persas e medas do que aqueles utensílios que ele genuinamente teria adotado. Claramente, para Plutarco o propósito da adoção das vestimentas persas era facilitar a adesão dos povos bárbaros ao comando de Alexandre e, com isso, submetê-los às leis que agora o macedônio trazia consigo. Se esse era mesmo o intuito de Alexandre, nos escritos de Plutarco ele foi bem-sucedido. Aqui podemos também perceber um diálogo com elementos contemporâneos de Plutarco em sua escrita, pois, como sabemos, o imperador Trajano realizou campanhas contra os partos a partir do ano de 113 d.C. Estes últimos ocupavam as terras que eram do Império Persa e se configuravam como o “grande outro” em relação a Império Romano sob o governo de Trajano. Com as conquistas da Mesopotâmia por parte de Trajano, talvez Plutarco aqui estivesse formulando estratégias de comando frente a esses bárbaros a partir dos exemplos de Alexandre.

Percebemos, ainda, tons mais brandos na narrativa de Plutarco em outros momentos ligados a relatos de punições e violência realizados por Alexandre ainda na Pérsia, nos anos mais próximos de sua morte. Acreditamos que, mesmo os relatando, Plutarco tenta blindar Alexandre de uma possível imagem negativa que poderia surgir em tais relatos. Peguemos como exemplo o caso de Calístenes.

Calístenes de Olinto, parente de Aristóteles, foi um dos que acompanharam Alexandre na condição de historiador oficial. Sua obra *Os feitos de Alexandre*, que cobria as campanhas do macedônio até o ano de 330 a.C., pode ser considerada uma das primeiras obras tidas como histórica sobre Alexandre. Plutarco nos relata que, um pouco antes de suas travessias pela Índia (Plut., *Vit. Alex.*, LVII), Calístenes desafiaria Alexandre durante um banquete entre os íntimos do rei, frente a uma prática que o rei macedônio tentava impor aos demais de seus seguidores: a prática da προσκυνεσις – *proskynesis*:

[...] rejeitando vigorosamente e filosoficamente a prostração e dizendo abertamente, por conta própria, aquilo que secretamente ultrajou os melhores e mais abastados macedônios, ele salvou os gregos de uma grande desgraça – e mais ainda de Alexandre, afastando-o da ideia de prostração – mas ele buscou sua própria ruína, pois, com sua atitude, ele parece ter forçado o rei, em vez de convencê-lo. E Cares de Mileto conta que, após um banquete, Alexandre, depois de beber, ofereceu o copo a um de seus amigos; ele pegou, levantou-se olhando para a lareira, bebeu, prostrou-se diante de Alexandre, depois o beijou e recostou-se em seu lugar. Todos os convidados, um após o outro, fizeram o mesmo, mas

Calístenes pegou o copo no momento em que o rei não estava prestando atenção nele, já que ele estava conversando com Heféstio; e quando Calístenes, depois de beber, estava prestes a beijar o rei, o apelidado Fidón Demétrio disse: “Meu senhor, não o beije, pois ele é o único que não se prostrou diante de você”. Então Alexandre se esquivou do beijo, e Calístenes disse erguendo muito a voz: “Bem, então, vou sair daqui com um beijo a menos” (Plut., *Vit. Alex.*, LIV, 1-4).

Como observa Ziegler (2009, p. 135), a prática da *proskynesis* foi mencionada em Heródoto (*Historiae*, I, 134) e trata-se de uma prática secular em que alguém de um *status* inferior se prostraria diante de uma pessoa superior na hierarquia, sendo um gesto de culto que era realizado para os deuses. Muito mais do que o ato de não se prostrar diante de Alexandre, este foi desafiado moral e filosoficamente por Calístenes. São percebidos também os adutores, na pessoa de Fidón Demétrio, que alertam Alexandre da “falta” cometida por seu companheiro, que desdenha deste último e que acredita poder contar com o melhor dos homens em Alexandre, fato que não se realiza. Apesar de a morte de Calístenes ter acontecido muito tempo depois desse ato, não sendo, assim, consequência direta do mesmo, a animosidade entre os dois se estendeu e é perceptível ao longo da narrativa de Plutarco.

Contudo, nada dura para sempre e Alexandre morre aos trinta e três anos de idade. Envenenado ou doente, as fontes debatem sobre esse fato, mas também não é nosso objetivo aqui discuti-lo. Nos é caro detalhar algumas considerações sobre esse Alexandre retratado por Plutarco. Primeiramente, então, cumpre dizer que, em nossa visão, Plutarco não menospreza ou retira o papel da educação em Alexandre. Na verdade, ela é ressaltada quando são apresentados os episódios negativos de Alexandre, pois se em um primeiro momento o seu imenso império, as suas inúmeras vitórias e a morte de Dario foram conquistados, não pela sorte, nem pela assistência divina de nenhum deus (aqui em especial a deusa Fortuna, com quem Plutarco dialoga em seus discursos), mas sim por suas virtudes e pela sua educação, então, ao se afastar desses elementos e deixar a natureza rústica e bárbara de sua herança macedônia (povo semibárbaro para os gregos) ou por simples encantamento pela cultura do outro, temos a causa de sua queda.

Percebemos que Alexandre, nem que seja por um período de sua trajetória, foi o melhor dos homens para Plutarco. Podemos perceber também que Alexandre é apresentado de uma forma dúbia nos textos do querônês, portando virtudes e defeitos, por mais que o objetivo maior fosse, como defendemos, que Alexandre servisse de *exemplum* de coisas positivas ao *optimus princeps* através dos escritos plutarquianos. As obras de Plutarco, dessa forma, por serem moralizantes, trazem o contraponto do que não deveria ser seguido. Porém, ainda assim, ao falar dos costumes persas adotados pelo macedônio, Plutarco os limita e dá a eles determinadas explicações, os amenizando. E

quando os erros e vícios do conquistador são relatados na biografia, Plutarco os faz de forma branda e servindo a um objetivo maior de construir um exemplo, propriamente.

Plutarco, com as obras alexandrinas em especial, busca através da inspiração, da imitação, dos *exempla* aos moldes ciceronianos, educar. Acreditamos, portanto, que o objetivo central dessas obras é a transmissão da *paideia* grega. Aquele que a possui ou a aprende, para Plutarco, receberia as qualidades necessárias para viver e liderar. Aquele, então, que possui educação – *paideia* – é possuidor das virtudes valorizadas pelo *mos maiorum* romano, como justiça, temperança, prudência e coragem (Stadter, 2014, p. 21). Seus comportamentos serão pautados também no autocontrole, na humanidade e na razoabilidade, ou seja, os moldes de educação grega se unem às virtudes, ritos e comportamentos romanos na busca pelo ideal do homem e do cidadão.

O queronês focou suas ações em um grupo específico. A política era um “papel” daqueles que possuíam uma excelência, uma *areté* (ἀρετή), e para Plutarco tal excelência se encontrava nos mais educados, na elite. A partir disso é que “Plutarco pensa a educação e a filosofia, como mediadores da virtude” e que “podem ser ensinadas aos governantes por meio das instruções filosóficas” (Ziegler, 2009, p. 63). É por isso que Plutarco escreve suas obras, ou melhor, desenvolve o que Geert Roskam (2002, p. 177) chama de “projeto de *paideia* geral”. Nele, Plutarco defende um projeto de educação moral do governante em forma de duplo sentido, ou seja, em um primeiro momento, ou primeiro lado, o filósofo deve conduzir o governante à virtude por meio da educação. O segundo momento, ou o outro lado, do projeto de Plutarco é que o imperador, estando “educado”, ele mesmo deve então educar seu próprio povo (Roskam, 2002, p. 177). Nesse sentido, pegando as obras plutarquianas *Vida de Alexandre* e *Sobre a Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*, vemos os exemplos concretos ocupando um lugar muito importante na educação moral do governante. “Eles mostram a teoria posta em prática, incitam a imitação e a emulação e dão esperança que o objetivo final pode de fato ser alcançado” (Roskam, 2002, p. 181), sendo o alcance da virtude moral e da excelência de vida o objetivo.

Referências

Documentação textual

- HERÓDOTO. *Histórias*. Tradução de Maria de Fátima Silva e Cristina Abranches Guerreiro. Lisboa: Edições 70, 2001.
- LIVY. *History of Rome*. Translated by B. O. Foster. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

- PLUTARCH. *Lives Demosthenes and Cicero, Alexander and Caesar*. Translated by Bernadette Perin. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- PLUTARCH. On the Fortune or the virtue of Alexander. In: PLUTARCO. *Moralia*. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1936. v. IV.
- PLUTARCO. *A 'Fortuna' ou A 'Virtude' de Alexandre Magno*. Tradução, introdução e comentários de Renan Marques Liparotti. São Paulo: Annablume, 2017.
- PLUTARCO. Sobre la Fortuna o Virtud de Alejandro. In: PLUTARCO. *Obras Morales y de Costumbres V (Moralia)*. Introduction, traduction y notas por Mercedes López Salvá. Madrid: Gredos, 1989.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas*. Introduction, traduction y notas por Jorge Bergua Gavero, Salvador Bueno Morillo e Juan Manuel Guzmán Hermida. Madrid: Gredos, 2007. v. VI.

Obras de apoio

- BECK, M. Introduction: Plutarch in Greece. In: BECK, M. (ed.). *A companion to Plutarch*. Wiley: Blackwell, 2014, p. 1-9.
- BIAZOTTO, T. do. *A. Sob o signo do Grande Rei: a barbarização de Alexandre Magno em Diodoro Sículo, Quinto Cúrcio, Plutarco e Arriano*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- CONTADOR, A. L. "Irrepreensível Alexandre": um estudo da *týchê* de Alexandre em Plutarco (séculos I – II). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- HARTOG, F. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- JONES, C. P. *Plutarch and Rome*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- JONES, C. P. The teacher of Plutarch. *Harvard Studies in Classical Philology*, n. 71, p. 205-213, 1967.
- JONES, C. P. Towards a chronology of Plutarch's works. *The Journal of Roman Studies*, v. 56, p. 61-74, 1966.
- LIPAROTTI, R. M. Introdução. In: PLUTARCO. *A Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*. Tradução, introdução e comentários de Renan Marques Liparotti. São Paulo: Annablume, 2017, p. 9-57.

- MARTÍNEZ, A. B. C. *La imagen de Alejandro en Roma: desde los Escipiones a los Severos*. 2016. Tese (Doutorado em Pré-história e Arqueologia) – Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2016.
- MOSSÉ, C. *Alexandre, o Grande*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- PAUSE, H. H. Alexandre, o Grande: uma historiografia sobre o 'Filho de Zeus'. In: SILVA, S. C.; VEIRA NETO, I. (org.). *Mitos, deuses e heróis: ensaios sobre a Antiguidade e Medieval*. Goiânia: Edições Tempestivas, 2019, p. 123-135.
- PINHEIRO, J. S. S. *Tempo e espaço da paideia nas 'Vidas' de Plutarco*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- ROSKAM, G. A Paideia for the ruler: Plutarch's dream of collaboration between philosopher and ruler. In: STADTER, P. A.; STOCKT, L. V. der. *Sage and Emperor: Plutarch, Greek intellectuals and Roman power in the time of Trajan (98-117 d.C.)*. Leuven: Leuven University, 2002, p. 175-182.
- SILVA, M. A. O. Plutarco e Delfos. *Praesentia*, n. 13, p. 1-16, 2012.
- SILVA, M. de. F. Registro e memória: Arriano e Plutarco sobre Alexandre. In: RAMOS, J. A.; RODRIGUES, N. S. (org.). *Mnemosyne kai Sophia*. Coimbra: CECH, 2018, p. 127-148.
- STADTER, P. A. Plutarch and Rome. In: MARCK, B. (ed.). *A companion to Plutarch*. Hoboken: Blackwell Publishing, 2014, p. 13-31.
- SWAIN, S. Hellenic culture and the Roman heroes of Plutarch. *The Journal of Hellenic Studies*. v. 110, p. 126-145, 1990.
- VIZENTINI, M. 'Espelhos contrapostos': Alexandre e o modelo de imperador romano. *Métis*, v. 8, n. 15, p. 157-166, 2009.
- VIZENTINI, M. Primeiras imagens de Alexandre, o Grande em Roma. XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUH. *Anais...* São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019>. Acesso em 08 out. 2018.
- ZIEGLER, V. *Plutarco e a formação do governante ideal no Principado Romano: uma análise de biografia de Alexandre*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

Cláudia Otávia: elogios e críticas de uma mulher*

Claudia Octavia: praise and criticism from a woman

Fábio Faversoni**

Maria Luisa Miranda Costa***

Resumo: Otávia é apresentada pelas fontes de uma maneira paradoxal. Por um lado, é vista como uma esposa ideal por ser frágil e não desempenhar um papel político relevante na casa imperial. Por outro lado, por ser frágil, não ocupa adequadamente a posição que deveria ser preenchida pela esposa do imperador e enfraquece a casa imperial. Neste artigo, avaliamos esse paradoxo e examinamos se as fontes descreveram Otávia e seus atos ou se as informações devem ser consideradas como a composição de um retrato que é desenhado em interação com os outros membros da casa imperial.

Abstract: Octavia is paradoxically presented by the sources. On the one hand, she is seen as an ideal wife because she is weak and has no relevant political role in the imperial house. On the other hand, being weak, she does not occupy properly the position that should be filled by the emperor's wife and weakens the imperial house. This article evaluates this paradox and examines whether the sources described Octavia and her acts or that information should be taken as the composition of a portrait that is drawn in interaction with the other members of the imperial household.

Palavras-chave:

Otávia.
Domus Caesaris.
Nero.
Agripina Menor.
Imperatriz romana.

Keywords:

Octavia.
Domus Caesaris.
Nero.
Agrippina Minor.
Roman empress.

Recebido em: 19/12/2023
Aprovado em: 20/03/2024

* O presente artigo foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

** Professor titular de História Antiga na Universidade Federal de Ouro Preto. Bacharel em História, mestre e doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Coordenador do Leir-Ufop.

*** Mestranda e licenciada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto e em Pedagogia pela Unopar.

Mulheres na Casa Imperial: o papel decisivo da transição da República para o Império

A transição da República para o Império gerou uma grande diversidade de interpretações, mas um ponto em comum entre elas é que a casa imperial passa a ter um papel fundamental na gestão do Estado. Ainda que formalmente a casa do imperador se mantivesse como a casa de um privado, uma infinidade de assuntos públicos é decidida em seu interior e o pessoal responsável por sua gestão passa a deter grande poder político. Isso vale inclusive para pessoas que não têm cidadania, especialmente os escravos e libertos que compunham a família *Caesaris* (Joly, 2007) e as mulheres, que não podem exercer a maior parte das funções públicas. As esposas de imperadores terão grande importância nesse novo contexto,¹ pois cabia a elas exercerem a administração da casa e o controle da escravaria doméstica (Mordine, 2013, p. 108; Kleiner-Matheson, 1996, p. 11).

Boatwright (2021, p. 2) destaca que as mulheres eram submetidas a diversas normas de gênero em Roma, ou seja, sendo elas, esposas, mães, irmãs e filhas estavam sempre associadas ao imperador. Nesse sentido, o termo “mulheres imperiais” detém a ampliação dessas configurações de mulheres presentes na *domus*. Vale ressaltar que estas não detinham fundamentalmente o poder legítimo próprio, seja de forma individual ou coletiva. Entretanto, as mulheres imperiais tinham acesso aos recursos privilegiados do Império. Sua participação em decisões de grande importância permanece como uma possibilidade intrigante, sugerindo uma influência às vezes mais e às vezes menos silenciosa nos bastidores do governo imperial. Assim, ao aprofundar a análise dessas mulheres, obtém-se uma visão mais nítida da imagem e do funcionamento do principado romano, destacando também as complexidades dos papéis de gênero na sociedade romana, permitindo avançar na perspectiva do que Violaine Sebillotte Cuchet (2019) chamou de uma “história mista”.

As vidas e experiências das mulheres imperiais na Roma antiga foram entrelaçadas com os costumes e leis que delineavam os limites de seu papel na sociedade (Azevedo, 2017). Elas navegavam pelas complexidades das expectativas sociais e das normas de gênero, enquanto o novo regime em transformação introduzia desafios e oportunidades. Além disso, as experiências dessas mulheres eram profundamente influenciadas pela interação entre sua própria personalidade, saúde e sorte individual (Boatwright, 2021, p. 3). Em um ambiente onde o poder muitas vezes se mostrava efêmero e as reviravoltas

¹ Veja Treggiari (1996, p. 125): “A atividade das mulheres da classe alta parece ter sido ampliada nos anos que testemunharam a transição da República para o Principado.”

políticas eram comuns, a vida das mulheres imperiais refletia uma trama de circunstâncias e decisões que moldavam seu destino de maneira única.

Além disso, não apenas as esposas, mas também o conjunto das mulheres aptas a realizar o matrimônio e gerar descendência imperial em aliança com outras famílias imperiais, assumiram uma importância significativa. A supervisão rigorosa exercida por Augusto sobre suas filhas, ou por Caio Calígula sobre suas irmãs, evidenciou claramente esse novo papel das mulheres como geradoras de potenciais herdeiros. Nesse contexto, as mulheres imperiais não eram apenas esposas e mães, mas desempenhavam um papel estratégico na manutenção e perpetuação da dinastia, contribuindo para a continuidade do governo imperial ao assegurar uma linhagem diretamente ligada à casa reinante (Azevedo, 2017).

Esse cenário em que as mulheres detêm poder e atuam de forma ativa no exercício do poder imperial, inclusive na definição de quem será o imperador, encontra um momento importante já no governo de Augusto com o papel ativo de Lúlia em sua sucessão com seu filho Tibério, mas ainda de forma mais aguda nos governos de Cláudio e Nero, bem como na transição entre esses dois imperadores. Nesse contexto, os nomes de Messalina e Agripina se tornaram proverbiais e modelos diversos, mas igualmente negativos nas fontes antigas e na tradição interpretativa moderna que, marcada por diferentes formas de machismo, manteve-se não só condenando, mas temendo mulheres que buscassem autonomia e realização pessoal.

Na perspectiva adotada por Mary Beard (2023, p. 66), ao assumir uma posição de poder, as mulheres são vistas como se estivessem assumindo posse de algo que não lhe pertence. As mulheres, nessas condições, não se tornam um modelo a ser seguido, pelo contrário, Beard assevera que a grande maioria é representada como transgressoras capazes de instigar desordem e destruição, ao invés de possuir o poder de forma legítima. Tal cenário não se encontra distante do atual, diversas comparações de mulheres em posições proeminentes, como Hillary Clinton, Dilma Rousseff, entre outras, são realizadas em contraponto com figuras mitológicas, como a Medusa. A decapitação simbólica da Medusa configura um elemento cultural que representa a resistência ao poder feminino (Beard, 2023, p. 80).

Beard (2023, p. 15) realiza um exame minucioso da teoria do patriarcado e salienta que a subordinação das mulheres está associada à "necessidade" do domínio masculino. Esta dominação pode ser observada a partir do silenciamento das mulheres, para exemplificar esta análise, Beard utiliza uma passagem da *Odisseia*, de Homero, o silenciamento de Penélope promovido pelo seu próprio filho, Telêmaco. Nesse sentido, é necessário entender que a luta pela aceitação do poder exercido por mulheres não é

apenas uma questão do passado, mas também do presente. Além disso, é necessário desafiar os estereótipos de gênero que perpetuam a visão desta dominação masculina e do silenciamento das mulheres (Azevedo, 2017).

Com a passagem da República para o Império, a casa imperial assume centralidade e o novo papel a ser desempenhado pela esposa do imperador precisa ser definido. Assim como o lugar do imperador foi sendo criado pelas experiências que se sucedem a partir de Augusto, o mesmo pode ser dito sobre as mulheres da casa imperial. Nesse contexto, Otávia é uma personagem interessante para se refletir sobre o papel das mulheres nessa esfera, pois, ainda que seja conhecida por suas virtudes, não produziu estabilidade para a casa reinante.

Entre modelos e virtudes: as representações de Cláudia Otávia

Otávia nasceu provavelmente em 40 d.C., filha do imperador Cláudio e Messalina (Tácito, *Annales*, 11, 34, 3). Seu pai teve ao todo quatro esposas. Urgulanila foi a primeira e deste casamento Cláudio teve seu filho Druso, que morreu muito jovem, com apenas oito anos, e Cláudia, nascida após o divórcio, que foi considerada ilegítima e, conseqüentemente, não foi acolhida na casa de Cláudio (Suetônio, *Claudius*, 27, 3). A união seguinte foi com Élia Petina, resultando no nascimento de Antônia (Suet., *Claud.*, 27, 1-2). Otávia é fruto do terceiro casamento de Cláudio e, pouco tempo após seu nascimento, Messalina deu à luz a Britânico (Suet., *Claud.*, 27, 1-2). Por fim, temos Agripina, a quarta esposa e mãe de Nero, futuro imperador e marido de Otávia.

A presença de Messalina na casa imperial é avaliada como desastrosa pelas fontes por conta de sua libido descontrolada e falta de cuidado crescente com sua imagem pública. A apresentação que Tácito faz de Messalina é bem clara nesse sentido. O autor enfatiza a decadência moral e a audácia de Messalina, que, insatisfeita com a simplicidade de seus adultérios, é influenciada pelo senador Caio Sílio, seu último amante, a encerrar a dissimulação e abraçar perigos ainda mais audaciosos (Tac., *Ann.*, 11, 26, 1-3). Messalina foi executada a mando de Cláudio após denúncias de conspiração e seu cadáver foi entregue à sua mãe, Domícia Lépidia. O imperador não demonstrou nenhuma comoção com a morte dela (Tac., *Ann.*, 11, 38, 2-3) e o seu legado foi apagado pelo Senado ao votar que o nome e a imagem de Messalina fossem removidos de lugares públicos e privados (Tac., *Ann.*, 11, 38, 3).

Com a morte de Messalina, logo começaram a surgir rumores para designar uma nova esposa ideal para Cláudio (Tac., *Ann.*, 12, 1). A disputa se concentrou entre Lolia Paulina, neta do consular M. Lólio, e Agripina, descendente de Germânico (Tac.,

Ann., 12, 1, 2). Esse episódio não só ilustra a importância do casamento na estrutura social romana, mas também evidencia as interconexões entre os interesses individuais, familiares e dinásticos na formação de alianças matrimoniais. Durante o consulado de C. Pompeu e Q. Verânio, o compromisso matrimonial entre Cláudio e Agripina estava em vias de se concretizar. No entanto, não ousavam realizar a celebração formal devido ao caráter incestuoso de tal relação, já que Agripina era filha do irmão de Cláudio e, portanto, sua sobrinha (*Tac., Ann.*, 12, 5, 2). Era necessário, portanto, recorrer ao Senado para obter tal aprovação, dissipando qualquer suspeição de que o casamento obedecesse a um capricho pessoal. Com a aprovação senatorial, ficava patente o interesse público, relacionando o casamento com a necessária estabilização da casa imperial para a ordem social como um todo. Em 49 d.C., Agripina foi identificada como uma mulher digna e ideal para a linhagem imperial e, conseqüentemente, a união é declarada.

O conjunto familiar é representado em uma dicracma de prata não datada,² cunhada na distante Cesarea da Capadócia (Figura 1).³ No verso, nota-se o busto de Messalina com a legenda *Messalina Augusti* (incorretamente identificada como Augusta no RIC). A legenda

Figura 1- Dicracma de prata, cunhada em Cesarea da Capadócia, não datada



Fonte: RIC *Claudius* 124; BMC 242.

² Barret (1996, p. 117) data esta moeda em 46 d.C. e a considera como "uma imitação do sestércio 'três irmãs' de Calígula".

³ RIC² *Claudius*, 124. Outros exemplos deste tipo: RPC I 3627 (=RIC² Cl. 124; BMC 242), 3656 (Cesaréia); 4842 (Paneas). Cf. RPC I, 5113-5116; 5131-5132; 5145-5146; 5162-5165 (crianças na mão de Messalina) e RPC I, 1255 (Pátras); 5135 (Alexandria) para o tipo com crianças e cornucópias; RPC I 1033 (Creta); bustos julgados de Antonia e Otávia. De acordo com Rose (1997, p. 41): "Ao todo, Messalina foi destaque na cunhagem provincial de nove cidades do leste do Mediterrâneo - geralmente com seu marido ou filhos".

a apresenta em sua condição de (*uxor Augusti*). O reverso, por sua vez, traz os filhos de Cláudio e Messalina. Ao centro, temos Britânico e à esquerda Otávia. À direita, portando uma cornucópia, temos Antonia, filha de Cláudio e Elia Petina. As figuras são acompanhadas por legendas que permitem sua perfeita identificação. A moeda apresenta claramente a unidade da casa de Cláudio, que não é figurado nem nomeado, mas articula a todos. Otávia, antes de ser uma pessoa, sempre foi parte de um conjunto mais amplo, a casa imperial. Em 54, Cláudio teve a presença de todos os seus filhos em sua casa (Tac., *Ann.*, 12, 68, 2-3). Assim, essa proximidade das crianças com o imperador servia como uma forma de prepará-las para a vida política. Esta atmosfera favorecia a presença das mulheres imperiais em eventos decisivos (Boatwright, 2021, p. 40). Dessa forma, a influência das mulheres da família dependia da sua ligação com o imperador e a casa imperial.

Otávia foi prometida em casamento a Júlio Silano, tataraneto de Augusto, membro de uma importante família consular (Tac., *Ann.*, 12, 3; Suet., *Claud.*, 27, 2; Dio., 60, 5, 7). Agripina, antes mesmo de se tornar madrasta de Otávia, atuou para incriminar Júlio Silano (Tac., *Ann.*, 12, 3-4). O noivado foi desfeito por Cláudio e Otávia foi prometida para o filho de Agripina e futuro enteado e filho adotivo de Cláudio, Nero (Tac., *Ann.*, 12, 9). Esse novo acordo matrimonial fazia com que a sucessão se fechasse na casa de Cláudio. Nero e Otávia se casaram em 53 d.C. (Tac., *Ann.*, 12, 58; Suet., *Ner.*, 7, 2). Ele tinha quinze anos e ela, treze. O casamento arranjado nunca envolveu qualquer afeto entre os dois. Nero dedicou sua atenção às amantes, tendo se envolvido com uma liberta chamada Acte logo no início de seu casamento, em uma relação que durou toda sua vida. Depois, apaixonou-se por Popeia Sabina, que era casada com seu amigo Oto. Nero tratará de afastar o amigo e ele próprio vai se divorciar de Otávia em um processo bastante conturbado. Após ser exilada, Otávia foi assassinada, em junho de 62 d.C., a mando de Nero, que foi instigado por sua nova esposa, Popeia Sabina (Tac., *Ann.*, 14, 63-64; Suet., *Ner.*, 35, 2).

Agripina se torna uma aliada de Otávia. Ela tinha o perfil que lhe interessava. Otávia era uma nulidade. Com isso, Agripina tinha só para si o papel de mulher da casa imperial,⁴ mantendo o que Tácito classificou como "*quasi uirile seruitium*" (Tac., *Ann.*, 12, 8). Algo que evidencia essa diferente visibilidade e poder entre a mãe e a primeira esposa de Nero: é Agripina e não Otávia quem aparece nas moedas. Para um exemplo claro disso, basta mencionar que Agripina figura como uma co-regente em várias cunhagens (Figura 2), espaço que, na tradição numismática, mais comumente é dedicado à esposa.

⁴ Para Barret (1996, p. 168), o casamento entre Nero e Otávia fortalece o projeto pessoal de Agripina: "Agripina estava comprometida com o casamento de Nero e Otávia por razões mais do que sentimentais. Ele representava a realização de seus objetivos políticos e a união final das famílias Júlia e Claudiana, que ela simbolizava em sua própria pessoa".

Figura 2- Denário de prata, 54



Fonte: RIC 2 Nero 1; BMC 3.

A existência de uma esposa extremamente fraca era a pré-condição para que a Agripina desfrutasse da sua posição proeminente. E Agripina se alia a Otávia⁵ para que nenhuma mulher ocupe seu lugar. Por essa razão, ela se opõe aos amores de Nero com Acte e, posteriormente, ainda mais, decididamente de sua aproximação com Popeia.⁶ Os boatos de que ela pretendia ocupar a posição de amante de Nero se justificam por essa razão política no interior da casa, ainda que, nas fontes, tal postura seja apresentada como um capricho feminino, um ciúme despropositado (Suet., *Ner.*, 28, 5-6; Tac., *Ann.*, 14, 2). No entanto, como indicamos, essa aproximação pode ser mais bem compreendida como um projeto de poder movido por Agripina.

Ao longo dos anos, o papel das mulheres imperiais consistia em serem exemplos de virtudes femininas, com destaque para a deferência, obediência e apoio à família (Boatwright, 2021, p. 9). Essa expectativa estava associada à crença de que a conduta exemplar das mulheres imperiais contribuiria para a estabilidade do governo, ao criar uma imagem unificada da família imperial perante o povo romano. Caroline Morato (2019, p. 86) realizou uma análise sobre a construção da fama de Lívia Drusila e Agripina Maior. Tal investigação permite compreender o funcionamento dos *exempla* diante destas figuras, sobretudo no tocante à variabilidade ética relacionada a essas mulheres. Morato ressalta que esta variabilidade situacional não segue uma fórmula prescritiva para as mulheres,

⁵ Barret (1996, p. 129) destaca que “certamente as evidências indicam que as relações entre Agripina e Otávia, filha de Cláudio, eram sempre próximas e cordiais”, mas acrescenta, na página 173, que “tal relacionamento poderia ter sido político apenas no sentido mais amplo”. Eu diria mais: elas eram aliadas no ambiente doméstico de Nero.

⁶ Para uma análise do papel de Popeia nas fontes antigas, especialmente na narrativa taciteana, consulte Champlin (2003, p. 103-107).

mas depende das circunstâncias específicas de uma mulher e se ela deve ou não fazer algo, ou dizer algo, em determinadas condições ou para uma pessoa específica.

Nesse sentido, a exigência de complacência por parte das mulheres imperiais reflete as normas de gênero rigidamente definidas na sociedade romana. O papel esperado dessas mulheres era servir como apoio ao imperador, mantendo-se nos bastidores e não desafiando as estruturas de poder estabelecidas. Nessa via de compreensão, as qualidades da mulher são fruto das qualidades de seu marido, assim como a do escravo seriam de seu senhor (Joly, 2004).⁷ Sarah Azevedo (2012, p. 50) evidencia que há um método de contraste entre as personagens femininas para caracterizar outras personagens, sobretudo em Tácito. Na maioria das vezes este mecanismo de contraste é utilizado para determinar características do comportamento do imperador ao qual elas estão associadas, evidenciando vícios ou virtudes da personagem masculina.

A exemplaridade do papel das mulheres na casa imperial

O *exemplum* pode ser um instrumento útil para compreender como essas mulheres são representadas nas fontes e os critérios tanto para avaliação de sua atuação quanto para a construção de uma memória sobre seus feitos. Reconhecidamente, há um papel na comunicação da mensagem ética do exemplo, para além de definir o papel da utilidade da virtude (Langlands, 2011, p. 89). A utilização de diversos exemplos dentro de uma categoria específica de virtudes permite uma visão multifacetada. Isso não apenas ilustra a diversidade de situações em que uma virtude pode ser aplicada, mas também ajuda a estabelecer uma compreensão mais sofisticada dos contornos e alcance das categorias morais (Langlands, 2011, p. 112). Assim, deve-se levar em consideração o contexto para avaliar os atos morais ou tomar decisões éticas. As regras morais não são rígidas e universais, mas sim flexíveis, sujeitas a exceções e modificações conforme as circunstâncias. Essa abordagem, na perspectiva de Langlands (2011, p. 101) e Morato (2019), que acompanhamos, é conhecida como ética situacional ou contextualismo moral. Na nossa perspectiva, a variabilidade situacional implica no processo de composição de retratos e também envolvendo diálogo entre os passados e o presente, sendo tal processo tratado por nós como *allelopoiesis*.⁸

Nesse viés, as mulheres imperiais que buscavam mais influência ou autonomia eram muitas vezes retratadas como transgressoras, questionando a autoridade estabelecida e,

⁷ Joly (2007, p. 105), analisando autores estoicos, conclui que, na perspectiva dessa escola (que é a mesma abraçada por Pseudo-Sêneca, autor de *Octavia*), "os escravos são representados como extensões do corpo senhorial."

⁸ Para saber mais sobre a *allelopoiesis*, recomenda-se a leitura de Favarsani (2020).

por extensão, ameaçando a própria estabilidade do Império. Messalina, Agripina, Popeia, entre outras mulheres imperiais são destacadas por autores antigos como mulheres audaciosas e arrogantes, ultrapassando fronteiras estabelecidas e intervindo nos assuntos dos homens (Boatwright, 2021, p. 41; Azevedo, 2012). Messalina teria participado de julgamentos internos e também estaria associada ao exílio de Sêneca e da irmã de Calígula, Júlia Livila, em 41 d.C. (Suet., *Claud.*, 29, 1). Agripina, por sua vez, é apresentada, nas fontes, como notória por sua avareza, ciúmes e crueldade, chegando a condenar várias pessoas (Tac., *Ann.*, 12, 22–23). Ela foi além e tentou ocupar assentos no Senado para assumir posições de destaque em reuniões públicas (Tac., *Ann.*, 12, 8). Por fim, Tácito apresenta Popeia como uma influência marcante sobre Nero nos eventos que levaram à morte de Agripina e Otávia (Tac., *Ann.*, 14, 1). A narrativa apresenta Popeia desiludida com a falta de perspectiva de um casamento com Nero, que dependia do divórcio de Otávia, algo improvável enquanto Agripina estivesse viva. Frente a esse quadro, em que encontrou mulheres em posições de poder que atrapalhavam seus planos, Popeia adotou uma postura crítica e censuradora em relação ao imperador, questionando as consequências que haveria para seu governo e memória não realizar suas vontades, mas as de Agripina (Tac. *Ann.*, 14, 1; Suet., *Ner.*, 35). Resta subjacente, nessa narrativa, uma crítica a Nero e à composição da sua casa imperial, pois, ao deixar de fazer o que queriam Agripina e Otávia, que, neste ponto, como apontamos, estavam aliadas, passaria a fazer o que desejava Popeia – e seguiria cometendo um erro, que era fruto de sua fraqueza, mas também da ânsia por comando de diferentes mulheres frente a uma posição fraca também da imperatriz. Esse desequilíbrio que já existia na casa imperial se altera com Popeia e trará graves consequências. Popeia alimenta um descontentamento de Nero em relação à sua situação matrimonial e à presença de sua mãe, Agripina, como uma figura controladora em sua vida, buscando com que ele atue conforme seu interesse.

Otávia, por sua vez, não ocupava ativamente a posição que caberia à esposa de um imperador e isso gerava um espaço a ser preenchido. E esse espaço vazio ocasionou uma tempestade na casa imperial. Otávia era virtuosa, mas não era o modelo de mulher imperial. A virtude desmedida se faz vício. Mas seria Otávia tão frágil assim?

Entre a invisibilidade e a assertividade: desvendando o paradoxo de Cláudia Otávia

No cenário de conflitos por poder da casa imperial, emerge a figura paradoxal de Cláudia Otávia, uma mulher cuja narrativa histórica oscila entre a invisibilidade e a assertividade, desafiando os padrões de seu tempo nos dois extremos. Este artigo propõe desvendar as complexidades desse paradoxo que envolve Cláudia Otávia por meio

de fontes literárias. A tragédia *Octavia*, atribuída a Pseudo-Sêneca, oferece uma visão dramática da vida dessa personagem, que é apresentada como protagonista. Já os *Anais*, de Tácito, lançam luz sobre os eventos cruciais de sua época, ressaltando sua presença discreta, mas influente. Por sua vez, as biografias encontradas em *A Vida dos Doze Césares*, de Suetônio, proporcionam um conhecimento sobre o papel desempenhado por Cláudia Otávia na política romana e na esfera familiar. Tanto na obra histórica quanto nas biográficas, contudo, Otávia não tem o protagonismo que lhe é dado na tragédia.

A tragédia *Octavia* consiste em um drama histórico romano, conhecido como fábula *praetexta*. O nome é derivado da toga cerimonial (toga *praetexta*) utilizada pelos senadores e magistrados romanos (Boyle, 2016, p. x1iii; Kragelund, 2016, p. 8). A peça *Octavia* é um exemplo singular e completo que relata os “grandes feitos dos romanos” (*res gestae Romanorum*) (Kragelund, 2016, p. 8). A centralidade atribuída aos elementos romanos constitui um aspecto essencial nesta obra teatral, desde o nome do gênero, que não possui um termo grego semelhante, até elementos e rituais domésticos, como casamento e funerais (Kragelund, 2016, p. 133; 135). Vale ressaltar que a tragédia *Octavia* é a única *praetexta* completa do período imperial (Boyle, 2016, p. 1viii) e tal fato dificulta uma caracterização mais clara desse gênero literário em seu próprio contexto de produção. A misteriosa autoria e a imprecisão quanto à datação da peça dramática também constituem desafios significativos. Durante a Idade Média, o texto foi erroneamente associado a Sêneca, mas estudos modernos direcionam a autoria a um anônimo seguidor de Sêneca, conferindo-lhe o título de Pseudo-Sêneca (Coelho, 2019, p. 122). Quanto à datação, situar *Octávia* entre 69 e 70 d.C. é uma opção comum entre os especialistas, fundamentada em características estilísticas e referências intertextuais (Ferri, 2003, p. 5-6). Além disso, a trama é constituída de elementos mitológicos e vestígios não somente das tragédias de Sêneca, mas também de Sófocles e Eurípedes (Boyle, 2016, p. 1viii).

No tocante ao tema, nota-se a centralidade do episódio histórico do conturbado divórcio do imperador, Nero, e sua primeira esposa, Otávia, para estabelecer uma união com Popeia (Griffin, 2001, p. 100). A decisão de Nero de se divorciar de Otávia, descendente de Augusto e considerada um símbolo de legitimidade dinástica, em favor de Popeia, desencadeou uma crise política e moral. Este passo não apenas questionou a estabilidade do governo, mas também colocou em dúvida a continuidade da dinastia júlio-claudiana, estabelecida por Augusto. Ao longo do enredo, ocorrem terríveis reviravoltas, as quais Boyle foi cirúrgico ao rotular de “inversão da imagem do triunfo” (Kragelund, 2016: 139). A tragédia representa os eventos ocorridos durante apenas três dias do ano de 62 d.C., com centralidade no casamento de Nero e Popeia e os atos inicial e final dão ênfase ao sofrimento de Otávia (Boyle, 2016, p. 1ix).

Diante deste breve panorama da tragédia *Octavia*, convém apresentar elementos que permitam caracterizar o paradoxo da persona Otávia na tragédia, nos termos anunciados anteriormente. O paradoxo que indicamos se destaca pela assertividade de Otávia, mas também revela as nuances de uma personagem frágil, passiva e invisível em muitas passagens, ainda que protagonista. Centramos nossa análise em quatro momentos da vida de Otávia: a morte da sua mãe, Messalina; o assassinato de seu irmão Britânico; seu conturbado divórcio; e os caminhos que culminaram em sua morte. No prólogo do drama histórico, essa fragilidade é revelada por meio do episódio que marcou o início dos seus infortúnios, a morte da sua mãe, Messalina:

OTÁVIA

[...] Ó minha mãe, que sempre serás chorada por mim, / causa primeira de minhas dores, / ouve as tristes lamentações de tua filha, / se algum sentimento subsiste nas sombras! / Oxalá Cloto, com sua mão senil, tivesse rompido os fios de minha vida / antes que, chorando, eu visse tuas feridas / e teu rosto coberto de sangue hediondo! (*Oct.*, 10-17).⁹

Esta passagem possui um grande apelo emocional e declamatório, semelhante à estilística de Sêneca (Boyle, 2016, p. 100). As lamentações também aludem à execução de Messalina devido à sua conduta imoral (*Tac., Ann.*, 11, 37-38). Esse episódio foi considerado como o princípio dos percalços que marcam a vida e a morte de Otávia. Um evento similar ocorre na peça teatral de Eurípides, intitulada *Electra*, na qual Clitemnestra, mãe de *Electra*, também deu origem aos males de sua trajetória (Ferri, 2003, p. 126). Além disso, há certa semelhança com a tragédia *Fedra*, de Sêneca, diante das circunstâncias da relação entre mãe e filha (Boyle, 2016, p. 101). Dessa forma, evidencia-se que a tragédia *Octavia* possui diversas influências mitológicas que contribuem para a complexidade da narrativa. Esse trânsito intertextual intensifica a sensação de inevitabilidade do destino trágico. Nos versos (16-17), o dramaturgo explora a ausência de Otávia durante a morte de Messalina, que foi executada nos Jardins de Lúculo, mas não anula o seu sentimento de luto após o ocorrido (*Tac., Ann.*, 11, 37-8; Boyle, 2016, p. 101).

Outro episódio nefasto que se destaca na vida de Otávia é o assassinato de seu irmão, Britânico. Tácito (*Ann.*, 13, 16) descreve o assassinato de Britânico e expõe as reações de Agripina e Otávia:

Mas no rosto de Agripina, apesar de seu autocontrole, surgiu um lampejo de terror e angústia, pois era óbvio que ela estava tão completamente perdida quanto a irmã do príncipe, Otávia. Ela viu, na verdade, que sua última esperança havia sido

⁹ Todas as traduções de *Octavia* que utilizamos foram retiradas de Cardoso (2021). As traduções das outras fontes são de Favarsani para esse trabalho.

tomada – que o precedente para o matricídio havia sido estabelecido. Otávia, apesar da juventude e da inexperiência, aprendera a esconder suas mágoas, suas afeições, todas as suas emoções.

A reação de Otávia demonstra uma capacidade de dissimulação ímpar, contrastando com Agripina e indicando sua capacidade de ocultar emoções e intenções. Essa característica pode ser vista como uma estratégia de sobrevivência diante da volatilidade política nas casas imperiais romanas em que viveu. A comparação com Agripina destaca as diferenças em suas abordagens nas disputas de poder, sugerindo que, apesar de não ser tão assertiva quanto Agripina, Otávia possuía habilidades políticas sutis. Otávia, assim, não era incapaz de participar ativamente nos bastidores da casa imperial, adaptando-se às intrigas e desavenças da corte romana.

Britânico faleceu no ano de 55 d.C., por um suposto envenenamento ordenado por Nero (Tac., *Ann.*, 13, 15-17; Suet., *Ner.*, 33, 2-3; Dião Cássio, *Historia Romana*, 61, 7, 4). A incerteza quanto ao envenenamento de Britânico suscita dúvidas entre os historiadores modernos (Barret, 1996, p. 172). Mas, independentemente da veracidade deste evento, a morte do irmão de Otávia teve repercussões significativas, eliminando o principal concorrente de Nero ao trono imperial. Há indícios de que o imperador Cláudio estava preparando seu filho para ser seu herdeiro (Suet., *Claud.*, 43). No entanto, seu potencial como sucessor chamou a atenção de Agripina, mãe ambiciosa, que buscava consolidar seu próprio poder ao manipular as dinâmicas sucessórias (Tac., *Ann.*, 13, 14-16).

Há diversas passagens na tragédia *Octavia* que remetem aos sentimentos da imperatriz e às consequências atreladas ao fim da vida de Britânico para compor o retrato da protagonista. Essas passagens refletem as questões associadas ao paradoxo que aludimos. Ao mesmo tempo que existe uma Otávia assertiva e dissimulada diante da sua capacidade de esconder suas afeições (Tac., *Ann.*, 13, 16), há também uma Otávia fragilizada frente a tantos sofrimentos (*Oct.*, 46-47). Esta última faz parte de uma atmosfera ambientada na invisibilidade, nas sombras da casa reinante apenas em companhia de uma ama, que a escuta e aconselha.

OTÁVIA

[...] A mim o temor impede de lamentar meus pais, / arrebatados por cruel sorte, / e me proíbe de prantear a morte do irmão, / no qual estava minha única esperança, / a efêmera consolação de tantos males! / Preservada até agora para os meus sofrimentos, / permaneço como a sombra de um grande nome (*Oct.*, 65-71).

Nestes versos, Otávia expressa sua incapacidade de reclamar abertamente as perdas de seus pais e de seu irmão devido ao temor que a assombra. A referência ao

irmão destaca a importância que ele tinha em sua vida e como sua morte representa uma perda devastadora. Cada reação negativa de Otávia produzia uma resposta de Nero (e vice-versa): ódio por ódio. Otávia percebe que se tornou uma figura residual, uma sombra, em comparação com o prestígio e a grandiosidade associados ao nome de sua família. Como o poder de Otávia advém de sua condição familiar, a eliminação física de seus parentes não lhe retira de todos os laços com eles. Ela segue sendo filha de Messalina, de Cláudio, irmã de Britânico.

A invisibilidade de Otávia é multifacetada. Primeiramente, há uma invisibilidade emocional, restringida pelo medo de expressar seu luto. Tal cenário também está relacionado à assertividade de Otávia em mascarar seus sentimentos e não demonstrar vulnerabilidade. A alusão à sombra de um “grande nome” indica sua invisibilidade social e política, eclipsada pelos eventos trágicos que afetam sua família. Essa invisibilidade não é apenas literal, mas também simbólica, destacando seu estado de subjugação diante das circunstâncias adversas. Ainda assim, paradoxalmente, não é uma sombra qualquer, mas de um grande nome, uma sombra que é ameaçadora

O conturbado divórcio entre Nero e Otávia, revelou-se como um ponto crucial na dinâmica política da época, para além do drama pessoal. A forte reação de repúdio contra Nero e em defesa de Otávia não condiz com a narrativa de sua personagem como uma mulher fraca e passiva. Como veremos, os eventos que cercam o divórcio evidenciam que Otávia estava longe de ser uma mulher desarmada e solitária.

Nero se apaixona por Popeia e decide ter uma relação permanente com ela. Para isso, envia Oto, marido dela e seu amigo, para longe de Roma como governador da Lusitânia. Popeia enfrentava a oposição de Agripina e ela instiga seu amante a matar a própria mãe (Tac., *Ann.*, 14, 1). Afastado o marido e eliminada a maior protetora de Otávia, Nero busca o divórcio. Primeiro, acusa sua esposa de infertilidade e depois de algum tempo (demora que reforça que repudiar Otávia não foi algo simples e sem perigos) se casa com Popeia (Tac., *Ann.*, 14, 60). Popeia acha que era pouco afastar a rival e decide provocar Nero para que a incriminasse como adúltera.¹⁰ Para isso, arranjam um falso acusador, mas ele não recebe muito crédito. Então, os escravos domésticos de Otávia são

¹⁰ Griffin (2001, p. 98-99) não considera esse primeiro divórcio válido: «É novamente o vínculo vital com Cláudio que explica o atraso de Nero em divorciar-se de Otávia, filha de Cláudio, embora ela fosse tanto inconveniente quanto estéril. Nero matou sua mãe para se casar com a bela Popeia, que havia demonstrado sua fertilidade em seu primeiro casamento. No entanto, não foi até mais de três anos que o divórcio de Otávia e o novo casamento de Nero finalmente ocorreram. Embora a morte de Agripina tenha permitido que ele desfrutasse de seu relacionamento com Popeia, não removeu o verdadeiro obstáculo para o divórcio.” Rudich (1993, p. 67) lembra outro aspecto relacionado ao divórcio: a existência da irmã ainda casada de Otávia, Antônia. “No caso do divórcio de Nero, Fausto Cornélio Sula, casado com Antônia, filha de Cláudio, ainda permaneceria genro do imperador deificado, enquanto Nero, sem Otávia como sua esposa, não seria.”

torturados para revelarem algo que comprometesse sua senhora, mas sem sucesso. Seus escravos, mesmo submetidos a torturas, preservaram Otávia. (Tac., *Ann.*, 14, 60-3).

No entanto, Otávia foi retirada da casa imperial diante da consumação do divórcio e recebeu a casa de Burro e as propriedades de Plauto como forma de “compensação” (Tac., *Ann.*, 14, 60-4; Boatwright, 2021, p. 30). Mais tarde, a imperatriz foi exilada para a Campânia e essa punição injusta gerou uma grande revolta popular (Tac., *Ann.*, 14, 60-5). A seguir, corre um boato de que Nero teria voltado atrás em sua decisão. Isso faz com que a multidão destrua imagens de Popeia e leve as estátuas de Otávia decoradas com flores pelas ruas, colocando-as no fórum e nos templos. Quando a multidão entra na casa de Nero, os soldados repelem o povo e restauram as imagens aos seus lugares. Na tragédia, contudo, Otávia sofre só em casa com a ama, seu único apoio.

OTÁVIA

[...] Eu não serei mais obrigada a contemplar / o rosto de meu esposo cruel
nem a entrar no odioso quarto nupcial / de uma subalterna. / Serei irmã do
Augusto e não sua mulher. / Que se afastem, somente, os tristes sofrimentos / e
o medo da morte (*Oct.*, 654-660).

Nessa passagem, Otávia expressa sua aversão ao rosto de Nero e evidencia o desejo da imperatriz em se divorciar de seu esposo cruel. Otávia se refere a Nero como Augusto, portanto o divórcio configura uma mudança em sua posição com relação ao imperador. Ela passa a ser somente sua irmã e não sua mulher. Além disso, embora inicialmente Otávia expresse medo da morte, ela adota uma resolução mais trágica nos atos posteriores, alinhando-se a heroínas trágicas, como Cassandra e Antígona (Boyle, 2016, p. 303).

CORO I

Eis que clareia o dia, anunciado tantas vezes, / por murmurações frequentemente
suspeitas. / Foi-se embora a filha de Cláudio, expulsa do quarto / nupcial do sinistro
Nero, que, vitoriosa, / Popeia agora ocupa, enquanto nossa afeição permanece
/ inativa, bem como, oprimida pelo grande medo, / nossa dor indolente. [...] Eis
que, por toda parte, desagradável / a nossos olhos, brilha agora a imagem de
Popeia, / unida a Nero. / Que nossas mãos violentas derrubem por terra / os
rostos tão semelhantes ao da senhora / e, quanto a ela, que a arranquem do leito
altivo / e, em seguida, que ameacem o palácio do príncipe / cruel, com chamas
malfazejas e com dardos (*Oct.*, 669-675; 683-690).

O trecho revela a insatisfação e angústia do povo em relação aos eventos recentes, particularmente a ascensão de Popeia ao leito nupcial de Nero, após a expulsão da filha de Cláudio. A ameaça de retirar Popeia e de atacar o palácio do príncipe cruel com chamas e dardos demonstra a intensidade do descontentamento e ao mesmo tempo remete a uma tópica literária conhecida, especialmente na tragédia, da vingança terrível e marcada

pela *hybris* por parte de esposas desprezadas, como já referimos antes. Mas Otávia não atua, apenas assiste.

NERO

Para que não fosse invencível / mas para que lhe dobrasse as forças doentias o medo / ou o castigo que, já tardio, esmagará a condenada, / culpada há muito tempo. Deixa de lado os conselhos / e súplicas e cumpre minhas ordens. Levada para longe / num navio, que ela seja morta numa praia distante / a fim de que se acalme esse tumulto de meu coração (*Oct.*, 870-876).

Neste trecho, Nero emite ordens para matar Otávia, pondo fim à ameaça que sua existência, por si mesma, representava, ainda que ela nada fizesse (ou exatamente porque nada fizesse e, assim, merecesse admiração e apoio). As outras fontes distinguem a decisão de exílio de Otávia da decisão posterior de executá-la (*Tac., Ann.*, 14, 60-4; 63-4; *Suet., Ner.*, 35, 2). Já o drama de argumento histórico opta por unir essas decisões (Boyle, 2016, p. 271).

OTÁVIA

Para onde me levais? Que exílio / o tirano e a rainha me impõem / se é que, abrandada, ela me poupa a vida / tocada por tantas desventuras minhas? / Se, ao contrário, se apronta para coroar / com a morte meu longo sofrimento, por que / me impede, cruel, de morrer em minha pátria? / Mas já não existe nenhuma esperança / de salvação; vejo, infeliz, o barco de meu irmão (*Oct.*, 899-907).

As perguntas retóricas sublinham a falta de clareza, enquanto a expressão do desejo de morrer na pátria destaca a importância emocional e política do local de origem. A cena em que Otávia é escoltada por soldados romanos faz referência à procissão triunfal romana, invertendo o contexto tradicional onde os prisioneiros eram exibidos como troféus de vitória militar. Essa representação era comum nas peças teatrais *praetextae*. No entanto, os prisioneiros geralmente representavam inimigos de Roma. Nesta tragédia, Otávia, que outrora foi imperatriz romana, agora é apresentada como prisioneira, presa de uma guerra doméstica (Boyle, 2016, p. 278).

A cabeça de Otávia foi decepada e levada a Roma para que Popeia a recebesse. Tácito mostra sua indignação, pois além de não ter havido ninguém que se levantasse contra isso, foram dados votos de ação de graças e, com isso, o Senado afastava qualquer punição ao imperador por seus crimes (*Tac., Ann.*, 14, 64). O registro historiográfico é breve, comparado com o trágico, mas reflete uma compreensão semelhante de um desfecho que era indesejado.

A virtude indesejada e a produção dos retratos de Otávia na história romana

Há diferenças importantes entre os relatos. Se, na tragédia, o drama dá ênfase, como destacamos, à tópica da mulher abandonada e sua vingança terrível – que, no caso de Otávia, se mantém como potência – e a *hybris* que se efetiva, que é a do marido.

Tácito apresenta a acusação de Popeia contra sua rival, indicando que ela veria a manifestação contra o divórcio como muito limitada, fruto da clientela e escravaria de Otávia que se apropriaram do nome de plebe (Tac., *Ann.*, 14, 61).¹¹ Como vimos, Agripina foi uma aliada que poderia ter saído em defesa de Otávia e produzido aquela reação. Mas ela já havia sido assassinada e é difícil acreditar que seus dependentes, que teriam sobrevivido a ela na casa imperial, seguiram articulados e prontos a defender Otávia.¹² É verdade que o epitomador de Dião Cássio registrou a oposição de Burro, aliado de Agripina, ao divórcio:

Em Roma, Nero primeiro se divorciou de Otávia Augusta, por conta de sua concubina Sabina, e depois ele a matou. Ele fez isso apesar da oposição de Burrus, que se esforçou para impedi-lo de se divorciar, e uma vez disse a ele: “Bem, então, devolva-lhe seu dote”, com o que ele quis dizer a soberania (Dio, 62, 13, 1).

É possível, contudo, que a oposição de Burro seja um acréscimo feito por Dião Cássio, ou mesmo pelo epitomador bizantino. Avaliamos que essa hipótese seja forte, pois nenhuma fonte anterior menciona essa oposição de Burro. Some-se a isso que a passagem é um claro eco de narrativas posteriores, como esse episódio da vida de Marco Aurélio, na *Historia Augusta* (19, 8-9):

Quando Marco Antonino foi informado sobre isso [i.e. a infidelidade de Faustina], que ele poderia se divorciar, se não a matar, ele teria dito: “Se mandarmos nossa esposa embora, devemos também devolver o dote dela. E qual foi o dote dela? O Império, pois, depois que ele foi adotado a pedido de Adriano, ele o herdou de seu sogro Pio.

Tácito (*Ann.*, 14, 59) também deixa clara essa ligação entre Agripina e Otávia, sem, contudo, mencionar Burro. Tácito destacava que Otávia contava com grande popularidade que lhe era própria:

¹¹ Cf. Tac., *Ann.*, 14, 61, 2. Griffin (2001, p. 112) acredita que a demonstração não foi tão forte ou espontânea porque: “Eventos subsequentes mostraram que esse caso de repressão não comprometeu seriamente a popularidade do imperador. Pode até ter sido verdade que a manifestação não foi totalmente espontânea: Doryphorus, a *libellis* de Nero, foi executado logo depois como opositor ao casamento de Popeia e pode ter ajudado a organizar o descontentamento.” Ferri (2003, p. 4) identifica uma facção claudiana por trás da multidão que realmente poderia representar perigo para Nero: “a manifestação a favor de Otávia foi muito mais ameaçadora do que sugerem nossas fontes e, de fato, havia motivos para Nero temer uma insurreição geral, arquitetada pela facção claudiana”.

¹² Na visão de Bauman (1992, p. 210), “a oposição ao divórcio de Otávia de maneira alguma se limitou à Agripina. Por razões diferentes, quase todos nos corredores do poder eram contra.”.

Deixando de lado suas ansiedades, ele [Nero] se preparou para casar logo com Popéia – ação adiada por esses terrores [o assassinato de Agripina] – para remover sua esposa Otávia; que, por mais modesto que fosse seu comportamento, era intolerável como a filha de seu pai e a favorita do povo.

A reação da população diminui a verossimilhança do retrato de uma Otávia totalmente retirada da vida pública. O mesmo pode ser dito para o controle bastante estrito que Otávia exerceu sobre o pessoal de sua casa. Mesmo torturados, como vimos, não se obteve nenhuma confissão contra ela. A popularidade de Otávia e as sólidas conexões em sua casa mostram que ela não era tão frágil como apresenta parte das fontes.¹³ Não foi fácil e muito menos foi sem riscos que se produziu a sua eliminação.¹⁴ Desse modo, a tragédia traz seguramente a tópica da reação possível de uma esposa como *hybris*, mas remete também a eventos históricos e a uma preocupação com a desestabilização que poderia ocorrer na casa imperial com a eliminação de Otávia.

Isso permite levantar a hipótese de que o retrato que as fontes compuseram de Otávia foi criado para contrastá-lo com o de outras mulheres da casa imperial e na tradição literária. Esse retrato de Otávia como vítima passiva poderia ter começado a ser criado com a tragédia que leva seu nome e que foi escrita, provavelmente, no início da dinastia Flávia e teria se consolidado com os Antoninos. Otávia foi apresentada como um modelo oposto a mulheres como Agripina e Popeia, que eram fortes e usavam a sedução para fins políticos.

Otávia seria virtuosa, mas também um modelo a ser evitado, como Agripina, Popeia ou Messalina. Seria fraca demais em contraposição às demais que seriam fortes demais. Todas elas seriam modelos negativos frente a modelos positivos, dentre os quais se destaca Lúcia Augusta, última esposa do fundador do Principado e que exerce, ela também, um papel fundacional no que respeita ao papel das mulheres na casa imperial, mesmo cumprindo papéis diferentes em seus retratos como Lúcia-esposa e Lúcia-mãe.

Esse contraste entre uma mulher que é virtuosa e uma casa que não se apresenta como espaço próprio para o exercício de virtudes evidencia um desajuste que leva a um paradoxo: a perfeita virtude é indesejada por ser imoderada. Otávia era virtuosa demais para ser a esposa ideal do imperador. Usando a expressão que Tácito (*Historiae*, 1, 49) empregou para Galba, "*omnium consensu capax imperii, nisi imperasset*", diríamos que ela era *capax dominae, nisi nubsisset Nerone*. Poderia ter sido vista como ideal e digna só de

¹³ Ela tinha apoiadores até mesmo entre os libertos de Nero, cf. Tac., *Ann.*, 14, 65, 1.

¹⁴ Tácito atesta o vínculo duradouro entre Agripina e Otávia, bem como o forte apoio que mantêm mesmo após serem assassinadas, em um relato muito interessante de um episódio da conspiração pisoniana. O soldado Súbrio Flávio foi questionado sobre o motivo de aderir à conspiração, e parte de sua resposta é: "Comecei a te odiar quando você se transformou no assassino de sua mãe e esposa" (Tac., *Ann.*, 15, 67, 4): *Odisse coepi, postquam parricida matris et uxoris*.

elogios, se não tivesse sido esposa de Nero. E aqui destacamos a importância de tomar as representações que encontramos nas fontes como retratos. Ou seja, não se trata de observar apenas a personagem, no caso Otávia, mas ela em suas relações: Otávia esposa de Nero, irmã de Nero, irmã de Britânico, filha de Cláudio, filha de Messalina, nora de Agripina, além das várias composições possíveis a partir desses binômios e, ainda mais, em seu conjunto como parte da casa imperial.

Conclusão

Assim, o exame das qualidades e vícios na casa imperial deve considerar os indivíduos como parte de um todo maior, a *domus Caesaris*. Suas características são compreendidas pelas interações e contribuições para a construção de uma entidade coletiva e supraindividual por excelência, que é a *domus*. O papel das pessoas na casa imperial é melhor entendido como parte de coletividades, que só fazem sentido no interior dessas coletividades. As virtudes e vícios não são modelos prescritivos, mas repertórios a serem utilizados decorosamente em situações diversas. Desse modo, podemos ter algo que é vicioso em determinado contexto, como dissimular, sendo tomado como virtude em um contexto que exija tal postura para manter a estabilidade da casa, como vimos no caso de Otávia frente ao assassinato de seu irmão. Portanto, Otávia não foi descrita pelas fontes, mas foi composta como um retrato, contrastando com outras mulheres e com a casa em que viveu e morreu.

Em síntese, a investigação sobre a figura paradoxal de Otávia nas fontes romanas revela uma dicotomia complexa, na qual a sua representação como esposa ideal por conta de sua fragilidade, passividade e invisibilidade coexiste com a falta de influência política em seu papel na casa imperial. Este artigo sustenta a hipótese de que Otávia não foi apenas descrita, mas composta como um retrato, cuja função principal era contrastar com outras mulheres da casa imperial e, particularmente, com Nero.

A análise das virtudes e vícios atribuídos a Otávia ressalta a importância de considerar as pessoas da casa imperial como partes de um todo, a *domus*, e não apenas como indivíduos isolados. Este estudo permite compreender que esses mecanismos morais funcionam como elementos moldáveis, empregados de forma decorosa em diferentes contextos. Esse processo de construção de imagem, deliberado e estratégico, revela a natureza dinâmica e multifacetada da representação histórica. Além disso, ao avaliar as fontes que descrevem Otávia como uma mulher frágil e passiva, é fundamental reconhecer os preconceitos de gênero na construção dessas narrativas

Desse modo, a figura paradoxal de Otávia não apenas desafia as convenções sociais, mas também destaca a necessidade contínua de revisitar e reexaminar as narrativas históricas, buscando uma compreensão mais profunda das mulheres na Roma Antiga e das fontes que moldaram suas representações ao longo do tempo, fazendo a crítica das visões modernas e seus próprios preconceitos atuando sobre esse conjunto, bem como a crítica da tradição produzida a partir dele.

Referências

Documentação textual

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DIÃO CÁSSIO. *Roman History*. Translated by Earnest Cary. London: William Heinemann, 1925.
- PSEUDO-SÊNECA. *Octávia*. Tradução, introdução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Madamu, 2021.
- SUETÔNIO. *A vida dos Doze Césares*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Germape, 2003.
- TÁCITO. *Annales*. Translated by A. J. Woodman. Indianapolis: Hackett Publishing, 2004.
- TÁCITO. *Historias: libros III-V*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 2013.

Documentação numismática

- ROMAN Provincial Coinage Online. Código: RPC III. Disponível em: <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- ROMAN Imperial Coinage Online. Código: RIC II. Disponível em: <https://numismatics.org/ocre/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

Obras de apoio

- AZEVEDO. S. F. L. *História, retórica e mulheres no Império Romano: um estudo sobre as personagens femininas e a construção da imagem de Nero na narrativa de Tácito*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2012.

- AZEVEDO, S. F. L. *O adultério, a política imperial e as relações de gênero em Roma*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BARRET, A. A. *Agrippina, mother of Nero*. London: Routledge, 1996.
- BARRET, A. A.; FANTHAM, E.; YARDLEY, C. J. (ed.). *The Emperor Nero: a guide to the ancient sources*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- BAUMAN, R. A. *Women and politics in Ancient Rome*. London: Routledge, 1992.
- BEARD, M. *Mulheres e poder*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.
- BOYLE, A. J. *Octavia: attributed to Seneca*. New York: Oxford University Press, 2016.
- CHAMPLIN, E. *Nero*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- CHARLES, M. B.; ANAGOSTOU-LAOUTIDES, E. Unmanning an emperor: Otho in the literary tradition. *The Classical Journal*, n. 109, v. 2, p. 199-222, 2014.
- COELHO, A. L. S. Os retratos de um imperador: contribuições ao debate historiográfico sobre Nero e seu Principado. *Romanitas*, n. 13, p. 143-158, 2019.
- CUCHET, V. S. *Épilogue. Pour une histoire mixte. Dialogues d'Histoire Ancienne, Suppl.* 18, p. 297-307, 2019.
- FAVERSANI, F. *Ékphrasis e as fronteiras da descrição em Tácito*. *Letras Clássicas*, n. 19, v. 1, p. 43-53, 2015.
- FAVERSANI, F. Tirano, louco e incendiário: Bolsonaro. Análise da constituição da assimilação entre o Presidente da República do Brasil e o Imperador Romano como *allelopoiesis*. *Ouro Preto*, v.13, p. 375-395, 2020.
- FAVERSANI, F.; AZEVEDO, S. F. L. Interações pessoais e valores morais em Tácito: um estudo de algumas personagens femininas. In: CANDIDO, M. R. (ed.). *Mulheres na Antiguidade*. Rio de Janeiro: NEA, 2012, p. 123-137.
- FAVERSANI, F.; JOLY, F. Alexandre em Quinto Cúrcio e o principado romano: um estudo de *allelopoiesis*. *Phoênix*, n. 27, v. 2, p. 97-110, 2021.
- FERRI, R. *Octavia. A play attributed to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GOZO, F. V. *A Otávia do Pseudo-Sêneca: tradução, estudo introdutório e Notas*. 2016; Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016.
- GRIFFIN, M. T. *Nero: the end of a dynasty*. London: Routledge, 2001.
- GROAG, E.; STEIN, A.; PETERSEN, L. *Prosopographia Imperii Romani saeculi I, II et III*, Berlin-Leipzig, 1933.
- JOLY, F. D. A escravidão no centro do poder: observações acerca da *familia Caesaris*. *Fênix*, v. 4, n. 1, p. 1-11, 2007.

- JOLY, F. D. Estoicismo e escravidão no pensamento de Sêneca. *Phoînix*, n. 13, p. 98-114, 2007.
- JOLY, F. D. *Tácito e a metáfora da escravidão*. São Paulo: Edusp, 2004.
- KLEINER, D. E. E.; MATHESON, S. Introduction. In: KLEINER, D. E. E.; MATHESON, S. (ed.). *I Claudia, Women in Ancient Rome*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- KRAGELUND, P. *Roman historical drama: the Octavia in Antiquity and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- LANGLANDS, R. *Exemplary ethics in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- LANGLANDS, R. Roman *exempla* and situation ethics: Valerius Maximus and Cicero *De Officiis*. *The Journal of Roman Studies*, v. 101, p. 86-122, 2011.
- MORDINE, M. J. The imperial household in the age of Nero. In: BUCKLEY, E.; DINTER, M. T. (ed.). *A Companion to the Neronian Age*. Chichester: Blackwell Publishing, 2013, p. 102-117.
- ROSE, C. B. *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- RUDICH, V. *Political dissidence under Nero, the price of dissimulation*. London: Routledge, 1993.
- SCOTT, J. Gender: a useful category of historical analyses. *Gender and the politics of history*, 1989.
- TREGGIARI, S. Woman in the Roman society. In: KLEINER, D. E. E.; MATHESON, S. B. (ed.). *I Claudia Women in Ancient Rome*. New Haven: Yale University Press, 1996, p. 116-125.
- WOODHULL, M. L. Matronly patrons in the Early Roman Empire. In: MCHARDY, F.; MARSHALL, E. (ed.). *Women's influence on Classical Civilization*. London: Routledge, 2004.

Resenhas

Reviews

Da catacumba à basílica: como a mãe de Jesus se tornou a mãe de Deus

From the catacomb to the basilica: how the mother of Jesus became the mother of God

ALCURI, L. C. C. V. *Da catacumba à basílica: como a mãe de Jesus se tornou a mãe de Deus*. Vitória: Milfontes, 2022. 316p.

Esdra Erlacher*

Recebido em: 15/02/2024
Aprovado em: 11/03/2024

A obra *Da catacumba à basílica: como a mãe de Jesus se tornou a mãe de Deus*, publicada em 2022, fruto da tese de doutorado de Ludmila Caliman Campos Vinhas Alcuri,¹ conserva lugar de destaque na literatura sobre o percurso histórico do marianismo, uma devoção popular situada, inicialmente, às margens da Grande Igreja, mas que se converte, na Antiguidade Tardia, em uma importante manifestação da fé cristã. Lançando mão de um conjunto diversificado de fontes, dentre as quais textuais, epigráficas e imagéticas, a autora reconstitui com precisão e ousadia o percurso do culto mariano, demonstrando que a sua origem foi complexa e não se limitou à associação com deusas pagãs.

No que diz respeito à estrutura da obra aqui resenhada, esta é dividida em quatro capítulos. No primeiro deles, denominado *Maria como "mãe de Jesus": as primeiras representações de Maria e as disputas sobre o nascimento e a humanidade do Messias (séc. I-II)*, a autora examina as primeiras representações acerca de Maria, utilizando documentos, datados entre os séculos I e II, que fazem menção a essa figura, em especial os escritos do Novo Testamento e o *Proto Evangelho de Tiago*. Além disso, Alcuri

* Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGHIS/Ufes), sob orientação do Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva. Mestra e graduada em História pela mesma instituição. Membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir/ES).

¹ Ludmila Caliman Campos Vinha Alcuri é professora da Faculdade de Ensino Superior de Linhares (Faceli), coordenadora e pesquisadora do Laboratório de Cultura, Representação e Imagem em Estudo (CRIE/Faceli), colaboradora nacional do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir) e pesquisadora associada do Instituto de Pesquisa Arqueológica e Etnográfica Addam Orsich (IPAE).

(2022) destaca as transformações no modo como Maria é representada nos escritos da Patrística do século II.

Conforme Alcuri (2022) argumenta, no Novo Testamento, a mãe de Jesus é uma personagem sem grande relevância. No Evangelho de Marcos, o primeiro a ser escrito, Maria é citada apenas uma única vez e como forma de demonstrar a natureza humana de Jesus. Nos Evangelhos de Mateus e Lucas, que tiveram como fonte o de Marcos, a figura da mãe de Jesus ganha um pouco mais de destaque, na medida em que o nascimento do Messias é narrado com maior detalhe. Maria torna-se, então, uma espécie de ícone do milagre de um nascimento virginal. No entanto, o enfoque em Maria serve apenas para evidenciar a natureza e a identidade de Jesus.

Dentre esses documentos que recontam a vida e os feitos de Jesus, aquele em que há uma espécie de exaltação, ainda que incipiente, à figura de Maria é o *Proto-Evangelho de Tiago*, de autoria desconhecida, que se propõe a recontar a vida da mãe de Jesus antes de seu nascimento até a concepção do Messias. A grande defesa do texto é a de Maria como uma menina santa, desde a infância, e pura, dada a conservação de sua virgindade antes e mesmo pós-parto de Jesus. No entanto, a exaltação do nascimento milagroso do Messias e da condição virginal de sua mãe serviu para provar a divindade do próprio Jesus, uma vez que um ser divino não poderia vir de uma mulher que não fosse virgem, pura e santificada, bem como para combater alguns cristãos que defendiam que Jesus não havia se materializado sob a forma humana. Desse modo, Maria, mesmo apresentada como uma pessoa admirável, ainda não é vista como um ser sagrado. Por isso, o *Proto-Evangelho de Tiago* não deve ser considerado o precursor do culto mariano, tampouco o criador da ideia de Maria como mãe de Deus, embora tenha contribuído, especialmente a partir de meados do século III, para cancelar a glorificação a Maria.

No final do primeiro capítulo, Alcuri (2022) analisa ainda a figura de três autores cristãos que inovaram nas representações acerca de Maria. O primeiro deles é Justino, o Mártir, que fez o paralelo, de forma inédita, Maria-Eva, sendo a mãe de Jesus a “nova Eva”, peça-chave no plano de salvação da humanidade, já que desfez o pecado da primeira mulher da história do mundo. Décadas depois, Irineu de Lião, em *Contra as heresias*, desenvolve ideia parecida, ao argumentar que a harmonia desfeita por Adão e Eva foi restabelecida por Jesus e Maria. Assim, enquanto a desobediência de Eva causou ruína, a obediência de Maria resultou na salvação do homem. O terceiro autor cristão apresentado é Tertuliano, preocupado em demonstrar a humanidade de Jesus, que seria comprovada pela maternidade de Maria.

Já no capítulo seguinte, intitulado *Hibridismo e piedade pessoal: a construção da devoção mariana entre os cristãos de fronteira (séc. III-IV)*, a autora se ocupa em investigar

as primeiras práticas de hibridismo cultural no cristianismo, em especial a indumentária e a decoração de ambientes ditos pagãos, bem como as formas de culto mais elementares, com a confecção dos primeiros ícones de piedade entre os filocristãos. Alcuri (2022), a partir da análise de afrescos e de documentação textual, do século III, como a produzida por Clemente de Alexandria e Tertuliano, demonstra que a estética, as roupas, os adornos e a decoração das casas eram fundamentais para a manutenção do *status quo* da aristocracia romana, mesmo quando os seus membros se convertiam ao cristianismo. Isso porque os gostos decorativos e a indumentária eram uma forma de expressar riqueza, poder e de revelar os valores dos indivíduos, numa sociedade, como a romana, em que o *status* social era indicado não somente pela posição ocupada pelos seus membros, mas pelo estilo de vida que levavam e pelos aspectos exteriores que apresentavam. Assim, embora esse modo de viver fosse desdenhado pelos bispos, com seus ideais ascéticos, por acreditarem que os ornamentos indicavam uma conduta pagã e um sinal de não adesão, sobretudo por parte das mulheres, às regras cristãs, as fontes demonstram que os adeptos e simpatizantes do paleocristianismo mantiveram indumentárias e objetos decorativos comuns aos adotados em sua vida pagã passada. Outra prática encontrada nesses cristãos conversos era a produção e veneração de ícones. Conforme a autora salienta, esses veneradores de ícones praticavam concomitantemente um culto privado híbrido e um culto público ortodoxo. Muitos filocristãos participavam também de celebrações públicas pagãs, próprias da religiosidade imperial. Desse modo, a posição limítrofe que ocupavam estes cristãos conversos, entre o paganismo e o cristianismo, possibilitou que o próprio cristianismo pudesse ser modificado quanto à sua forma cultural e doutrinal.

A autora destaca ainda as principais deusas-mães e virgens do paganismo, no intuito de examinar os novos modelos de culto cristão, que serão fundamentais para se compreender a gênese da piedade mariana empreendida pelos filocristãos. As representações de *Méter* (mãe) e *Parthénos* (virgem) dentre as deidades femininas do mundo greco-romano e oriental antigo são aspectos fundamentais de suas funções divinas, assim como encontramos em Maria. A autora apresenta cinco deidades femininas da Antiguidade que também são representadas como *Méter* e *Parthénos*, a saber: Ártemis, Deméter, Ísis, Cibele e Ishtar, partindo da ideia de que o culto a Maria não se formou tendo por base a hibridização de uma única deidade pagã, mas sim de diversas deusas, advindas das diferentes culturas e panteões.

A seguir, Alcuri (2022) examina as fontes que apresentam as primeiras manifestações da piedade mariana, expressas nas pinturas da catacumba de Priscila (séc. III), no alto-relevo do sarcófago de Adelfia (séc. IV) e no coliridianismo (séc. IV). A documentação, segundo apresenta a autora, indica uma devoção a Maria como mãe de Jesus, em uma

forma hibridizada com outras deidades pagãs, o que teria influenciado o estabelecimento do cristianismo de fronteira. Conforme a autora destaca, até o século II, não foram pintadas, bordadas ou esculpidas imagens de Jesus ou de sua mãe. Essa arte começa a se desenvolver no início do terceiro século, em especial nos contextos funerários, modificando toda uma prática religiosa. Os artistas, fossem cristãos ou não, buscaram inspiração para suas esculturas ou pinturas na tradição greco-romana e isso fez com que as confluências entre Maria e outras deidades da Antiguidade fossem cada vez mais frequentes, tanto na iconografia, quanto nas formas de culto. Assim, as representações de Maria tornaram-se fruto de uma piedade visual própria de um cristianismo de fronteira. Desse modo, a imagem pintada ganhou elevada admiração, de modo que a piedade visual se tornou parte da vida devocional do cristão. É bem verdade que Maria aparece na arte funerária para legitimar a figura do salvador como parte de sua história, no entanto, a interpretação de sua figura pelos devotos dá propulsão, sobretudo no século IV, à adoração e glorificação da mãe de Jesus.

Nesse ínterim, Alcuri (2022) discute ainda como essas comunidades cristãs acabaram construindo identidades fluidas, em um contexto de negociação com práticas pagãs, no sentido de que as identidades pagãs não eram abandonadas, mas ressignificadas sob os ditames cristãos. As construções estéticas cristãs, conforme analisado pela autora anteriormente, tinham inspiração na cultura visual pagã, o que também influenciou os devotos em sua veneração aos ícones. A crescente confecção de imagens deu-se ainda pela necessidade daqueles novos convertidos, que saíam do paganismo, de manter práticas de veneração. É isto que abre portas para o que Alcuri (2022) denomina de “devoção de fronteira”. O culto mariano, por exemplo, é enquadrado nessa categoria de “devoção de fronteira”, pois, segundo a autora argumenta, alguns cristãos de fronteira, conversos tanto do paganismo quanto do judaísmo, substituíram seus antigos ícones por Maria.

No terceiro capítulo, cujo título é *Sacralidade e domesticação: Maria como ícone de piedade monástica e eclesiástica em Alexandria (séc. III-IV)*, Alcuri (2022) realiza um exame das primeiras manifestações da piedade mariana na *ekklésia* cristã ortodoxa em Alexandria, pioneira nesse tipo de devoção. Para tanto, a autora analisa quatro papiros filocristãos, a saber *Rylands III 470*, *Maldição de Jacó*, *Berlim 8324* e *Rylands 103*, que apresentam as primeiras formas de piedade mariana na cidade. No primeiro destes documentos, Maria é invocada a fim de remediar os sofrimentos do devoto, o que indica a sua representação como intercessora, além de ser qualificada como única, casta e bendita, três atributos que salvaguardariam a Maria a condição de *Theotókos* e *Parthénos*. No segundo papiro, Maria se destaca por sua função de intercessora junto ao fiel, de modo a solucionar um problema de saúde. A mãe de Jesus, invocada por sua condição de mãe do Messias, e o

próprio Messias são apresentados como entidades espirituais, cada qual com seus poderes próprios. Já no terceiro papiro, Maria é acionada visando à cura de doenças ou alívio de sintomas aos devotos, ou seja, ela é tomada como uma divindade que proporcionaria o tratamento de certas enfermidades. No quarto papiro, Maria também é acionada e é representada ainda como mãe daquele que a invocou, ou seja, do fiel, o qual visava, ao que tudo indica, a atrair bênçãos para si. A piedade encontrada nos papiros já revela o tom híbrido do culto cristão em Alexandria, que já exaltava Maria sob uma forma muito próxima à devoção a Ísis, sendo possível perceber que a piedade mariana estava envolta em diversas referências à deusa nilótica.

Ainda nesse capítulo, a autora discorre sobre o pensamento de três autores cristãos alexandrinos que deram ênfase à figura de Maria, chancelando, de certa forma, práticas devocionais já existentes: Clemente, Orígenes e Atanásio. Tais personagens deram um novo tom, segundo afirma Alcuri (2022), às reflexões do século IV ao reiterar a ideia de Maria como a Nova Eva, ao construir o ideal da mãe de Jesus como *Theotókos* e virgem pós nascimento do Messias, ao reforçar Maria como modelo de castidade e ao estabelecer uma comemoração litúrgica em sua honra.

A seguir, Alcuri (2022), à luz de diversas fontes do século IV, narra como a devoção mariana foi construída em consonância com a piedade às virgens e aos mártires, sendo expandida para além das fronteiras alexandrinas. Conforme destaca a autora, o asceta e o mártir passarão a deter o mesmo capital simbólico que Maria, aos quais será atribuída toda uma sorte de milagres e prodígios. A importância da figura destas personagens, cujas virtudes deveriam ser integradas à vida cristã, cresce conforme mais indivíduos se convertem do paganismo ao cristianismo. Muitos desses conversos são doutrinados a partir do relato de vida dos mártires e das virgens ascetas, uma vez que a fé só se manteria viva caso estas histórias fossem rememoradas. O martírio e a castidade, então, configuram novas formas de culto, sendo que a figura de Maria é idealizada como modelo de conduta da virgem asceta. Desse modo, a devoção e a glorificação à memória e aos poderes de Maria, agregadas aos relatos de mártires e ascetas, trouxeram à tona o ascetismo como movimento e a constituição do ideal de *Parthénos*.

Ao final do terceiro capítulo, a autora busca compreender de que forma a representação de Maria foi apropriada por bispos, monges, virgens e matronas, com base na *imitatio*, e, depois, como sua figura foi domesticada e difundida na forma de culto e devoção pelas diversas *ekklésias*. Nesse sentido, Alcuri (2022) demonstra como os bispos origenistas, em especial, Gregório de Nazianzo, Gregório de Nissa e Gregório, o Taumaturgo, tiveram papel fundamental levando o culto mariano para além das fronteiras de Alexandria, transformando Maria em figura sacralizada. Ao mesmo tempo, a autora explica como o

ascetismo e as ondas de martírio permitiram que as virgens-mártires, incluindo Maria, ganhassem destaque na *ekklésia* nicena, sendo veneradas, imitadas e transformadas em modelos de piedade. Maria, no entanto, se destacou entre essas figuras, sendo atribuída a ela a condição de intercessora. Por isso, é possível afirmar que o culto mariano, embora tenha se institucionalizado apenas com o Concílio de Éfeso, começa quando representantes da *ekklésia* alexandrina elevam Maria ao papel de intercessora privilegiada.

Por fim, no capítulo quarto, intitulado *Disputas por espaços de poder: a institucionalização do culto a Maria pelo Concílio de Éfeso e a edificação da Basílica de Santa Maria Maggiore (séc. V)*, Alcuri (2022) defende o argumento de que o culto mariano foi institucionalizado no século V, a partir do Concílio de Éfeso e da edificação da basílica de Santa Maria Maggiore. Para tanto, a autora inicia sua argumentação examinando como determinados autores cristãos do quinto século abordaram a figura de Maria, dentre eles Proclo de Constantinopla, Teódoto de Ancira e Célio Sedúlio. Tais hierarcas, no intuito de criar uma nova cristologia associada aos primeiros festejos marianos, acabaram impulsionando a domesticação do culto a Maria como *Theotókos*.

No entanto, a autora destaca que foi Nestório de Constantinopla o principal expoente do Concílio de Éfeso, no qual a importância da figura de Maria junto à *ekklésia* nicena foi confirmada. O bispo de Constantinopla defendia a tese, em linhas gerais, de que Jesus de Nazaré não podia ser Deus, seria, tão somente, um homem em que Deus habitava, e, portanto, Maria não poderia ser a mãe de Deus (*Theotókos*), mas sim mãe de Jesus (*Christotokos*). Para o bispo, o nascimento de Jesus não tinha então um caráter divino. Nesse sentido, era errôneo celebrar Maria sob o título de *Theotókos*. Por conta disso, Nestório esvazia completamente a importância devocional conferida a Maria, num contexto de expansão da domesticação do culto mariano. Por seu discurso contundente, o bispo não deixa de ser censurado, tendo como principal opositor Cirilo de Alexandria.

A seguir, Alcuri (2022) discute, então, a posição do bispo de Alexandria, segundo o qual Maria havia colaborado com o Espírito Santo, ao colocar sua condição virginal a serviço de Deus. Para tal autor, *Theotókos* seria um veículo essencial para a vinda do Messias e para o plano de salvação da humanidade. Portanto, enquanto Nestório buscou desconstruir a imagem de Maria, Cirilo procurou consolidar a figura dela como mãe de Deus. Conforme a autora demonstra, é essa controvérsia entre os bispos de Alexandria e Constantinopla que irrompe no Concílio de Éfeso, em 431, cujo saldo final foi a consolidação do culto mariano, que já era praticado desde o século III, ainda que incipiente, o que só foi possível graças ao apoio do bispo de Roma, Celestino, a Cirilo de Alexandria. Além disso, o Concílio foi marcado por cenas de júbilos demonstradas por inúmeros devotos de Maria, o que demonstra que havia um ímpeto social pela elevação

do marianismo, a fim de que o culto mariano se estabelecesse de forma legítima e sem nenhum cerceamento. Por fim, Alcuri (2022) analisa a construção da basílica de Santa Maria Maggiore como peça fundamental na institucionalização do culto mariano, por servir aos bispos como instrumento para o exercício do poder institucional.

Concluimos esta resenha afirmando que a obra cumpre um importante papel na historiografia sobre o marianismo, pois, por sua originalidade, a obra se diferencia de outros estudos sobre a devoção a Maria, tais como os efetuados por autores como Jaroslav Pelikan (1923), Rosemary Radford Ruether (1977), Michael P. Carroll (1986), Luigi Gambero (1999), Miri Rubin (2009), dentre outros. Dessa forma, convidamos o leitor que se interessar pelo percurso histórico do fenômeno do marianismo a consultar as páginas do livro *Da catacumba à basílica: como a mãe de Jesus se tornou a mãe de Deus*.

Referências

- ALCURI, L. C. C. V. *Da catacumba à basílica: como a mãe de Jesus se tornou a mãe de Deus*. Vitória: Milfontes, 2022.
- CARROLL, M. *The cult of the Virgin Mary: psychological origins*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- GAMBERO, L. *Mary and the Fathers of the Church: the Blessed Virgin Mary in patristic thought*. San Francisco: Ignatius Press, 1999.
- PELIKAN, J. *Mary through the centuries: her place in the History of Church*. Yale: Yale University Press, 1923.
- RUBIN, M. *Mother of God: A history of the Virgin Mary*. Yale: Yale University Press, 2009.
- RUETHER, R. R. *Mary: The feminine face of the Church*. Philadelphia: The Westminster Press, 1977.

De bustos a retratos: os doze Césares para além de doze faces

From busts to portraits: the Twelve Caesars beyond twelve faces

BEARD, M. *Doze Césares: imagens de poder do Mundo Antigo ao Moderno*. São Paulo: Todavia, 2022. 464 p.

Luis Henrique Carminati*

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

As imagens fazem parte da comunicação humana muito antes da invenção da escrita. A construção de um discurso imagético delinea camadas de significados, de sentidos e identificação. Logo, a imagem consegue estabelecer redes de comunicação a partir de seu contexto produtivo e temporalidade, mas também por meio da reinterpretação e releitura em outros ambientes e conjunturas, que podem adicionar novas camadas.

Mary Beard é uma autora renomada na historiografia da Antiguidade. É professora de Estudos Clássicos na Universidade de Cambridge, é curadora do British Museum, também produziu e apresentou diversos documentários sobre Roma na British Broadcasting Corporation (BBC) e é responsável por vários livros sobre a história de Roma, como o *best-seller SPQR: uma história da Roma Antiga*. O livro analisado nessa resenha é parte de uma série de palestras ministradas pela autora em 2011 e que, ao longo de dez anos, foram compiladas e ampliadas a partir de novos materiais, estudos e conexões diferentes que deram forma ao livro que em 2021 foi publicado sob o nome *Doze Césares: imagens de poder do mundo antigo ao moderno*.

A obra trabalha justamente com imagens produzidas na Antiguidade até a Contemporaneidade – com enfoque na Modernidade – que retratam o mundo romano, seus principais personagens, características e valores. O Renascimento e sua profusão de representações da Antiguidade é o ponto inicial da autora para refletir sobre as releituras

* Mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

sobre o Império Romano e os imperadores. No decorrer do livro, Mary Beard demonstra que, com o passar do tempo, essas representações da Antiguidade, modernas ou não, foram ressignificadas e preenchidas de diferentes sentidos, sendo associadas aos mais diversos discursos políticos, morais e religiosos.

As conexões estabelecidas com o passado romano podem parecer distantes e muitas vezes inacessíveis. Entretanto, basta vestir com os trajes de Nero um político contemporâneo para as barreiras temporais caírem por terra e a Antiguidade romana ser trazida para os holofotes. No livro, apesar dos imperadores romanos e a casa imperial serem objetos de investigação, o principal foco é na análise das imagens modernas produzidas sobre os imperadores romanos e suas vidas.

Na obra de Mary Beard, os imperadores são situados lado a lado com uma ampla gama de artistas modernos, entre eles, Ticiano, Mantegna e Alma-Tadema, além de gerações de artistas anônimos que de alguma maneira representam os Césares e suas vidas. Esses artistas, independentemente de comporem a tradição artística ocidental ou serem anônimos, dividem palco com antiquários, colecionadores, humanistas, arqueólogos e com os mais distintos graus de pessoas que entraram em contato direto ou indireto com as mais variadas representações dos imperadores (Beard, 2022, p. 15). A autora demonstra como as imagens dos imperadores romanos – principalmente dos doze césares de Suetônio – ainda fazem parte de práticas discursivas, releituras, da arte, cultura e História, com uma presença variável em diferentes momentos, mas ainda assim presente no imaginário popular. O livro é iniciado e finalizado com o mesmo exemplo, um grandioso caixão de mármore que foi identificado e propagandeado, erroneamente, como o túmulo de um imperador romano.

Doze Césares está dividida em sete capítulos, além do prefácio e do posfácio. O primeiro capítulo, *O imperador na esplanada*, remete a esse sarcófago encontrado no Líbano no século XIX, e que foi levado aos Estados Unidos por um comodoro que os ofereceu ao então presidente Andrew Jackson (1767-1845) o objeto para que fosse utilizado como seu próprio túmulo. Jackson, que então era criticado por se portar como um “César”, prontamente recusou ser enterrado com qualquer relação “imperial”. Esse exemplo, abordado por Beard, demonstra a relação equivocada que a modernidade estabeleceu com o passado romano, seja de maneira inventiva, buscando a todo custo correlacionar as temporalidades ou identificando erroneamente os achados arqueológicos.

Ao longo da obra, são apresentadas diferentes leituras e imaginários sobre os imperadores, e com isso é produzida uma investigação que evidencia como o passado pode ser lido e relido com o passar do tempo e dessa forma receber novos significados. Ao longo dos capítulos, das imagens, objetos e representações que são analisadas, a

autora demonstra como são construídas novas camadas de sentido sobre o passado através do presente. Sendo assim, é possível perceber as nuances do processo histórico com a passagem do tempo e suas diferentes chaves de leitura, sendo isso um dos cerne dos estudos históricos.

A autora ressalta a importância e a grandeza da cultura material romana. Desde formas de biscoitos da família imperial a camafeus, moedas, estátuas, bustos em todos os suportes, materiais, tamanhos e estilos possíveis. Havia uma abundância de retratos imperiais que circulavam pela sociedade romana, desde o âmbito privado ao público. Entretanto, apesar dessa massiva produção de representações visuais dos imperadores, muitos dos objetos se perderam com o tempo ou foram transformados para atender a outras utilidades. Outro exemplo, é a quantidade de retratos de Augusto: estima-se que foram produzidos cerca de 25 a 30 mil exemplares, dos quais apenas 200 sobrevivem e são identificáveis (Beard, 2022, p. 28).

Ao mesmo tempo, a partir do Renascimento existe uma profusão e difusão de obras de arte que reimaginam os imperadores em momentos-chave de suas vidas. Com isso, foram produzidas cenas das vidas dos soberanos que não estavam presentes em nenhum repertório imagético da Antiguidade. Essas releituras criaram “novas” imagens sobre o mundo romano e as vidas dos seus governantes.

Aos poucos, formou-se uma tendência artística que tornou as representações de imperadores e das cenas de suas vidas em uma mercadoria popular. Esse fator impulsionou recriações modernas, inserindo-os em debates culturais, morais, religiosos e ideológicos para atender a interesses discursivos específicos. Esse processo não é uma mera releitura dos acontecimentos do passado, mas um reposicionamento temporal e histórico para corresponder a questões próprias do presente. Fabio Favarsani (2020, p. 383) define esse rearranjo das temporalidades como *allelipoiesis*,¹ em que há a capacidade de gerar, por meio de uma construção recíproca e simultânea, entre presente e passado, imagens que não pertencem nem a um tempo nem a outro, sendo assim híbridas que se comunicam por meio de uma tradição reapropriada e reimaginada.

O livro ocupa-se, principalmente, das releituras modernas dos imperadores romanos, das ressignificações e da relação inextricável entre as temporalidades. Mary Beard evidencia que se estabeleceu uma tradição de evocar e situar os imperadores e o passado romano em cenários e contextos diferentes para elaborar formas discursivas próprias.

¹ *Allelopoiesis* deriva do grego *allelon* (recíproco) e *poiesis* (fazer/criar) e foi proposto como uma chave analítica para a compreensão das concepções imperiais produzidas modernamente a partir da leitura das experiências antigas. Para mais, ver: Hausteiner, Huhnholz e Walter (2010, p. 15).

No segundo capítulo, *Quem é quem nos Doze Césares*, a autora apresenta um ponto indispensável para as considerações feitas no decorrer da obra. O reconhecimento e a identificação dos imperadores romanos era feito de duas maneiras: mediante a representação imagética presente nas moedas cunhadas sob a autoridade de cada governante, visto que todos os imperadores – independente da duração de seu “reinado” – emitiram tipos monetários que retratavam sua face e sua posição política. Em conjunto a isso, a obra de Suetônio, *A vida dos doze Césares*, foi tomada, na modernidade, como base para representar e conhecer a história de Roma e de seus soberanos. Suetônio e suas *vidas* tiveram uma influência massiva na cultura moderna e nas releituras produzidas sobre a história romana. Podemos citar, por exemplo, que entrou para o “cânone histórico” a lenda de que o imperador Nero ordenou que se incendiasse propositalmente Roma, chegando ao ponto de dedilhar sua lira enquanto observava as chamas tomarem boa parte da cidade.

A série de biografias de Suetônio auxiliou a produção de retratos dos imperadores graças a suas descrições das características físicas dos personagens. Em confluência, as moedas reforçaram a possibilidade de reconhecimento, por meio das inscrições e do busto representado no objeto. Mary Beard evidencia como Júlio César estabeleceu novos precedentes nos retratos – em moedas, bustos e outros suportes – que permitiram aos seus sucessores, em especial Augusto, construir uma retórica imagética do poder imperial.

Dessa forma, a principal inferência de Beard é a de que, a partir dos precedentes estabelecidos por Júlio César, se consolidou uma prática cultural e compartilhada no Império Romano. Convencionou-se produzir e difundir representações dos imperadores que se tornaram cada vez mais presentes e reconhecíveis no *ordo romanorum*. A partir disso, foi idealizada uma identidade política e “visual” do Império por meio da imagem dos seus governantes. Por exemplo, a construção do retrato de Augusto sempre jovial, independentemente da idade do imperador, dando assim forma a uma prática discursiva que viria a se repetir, ser reforçada e modificada por outros imperadores, mas que constituiria da mesma maneira uma noção de continuidade e perpetuação dos moldes e práticas imperiais.

No capítulo subsequente, *Moedas e retratos, antigos e modernos*, a autora inicia uma reflexão sobre a presença de moedas antigas em obras de arte da Modernidade. O potencial da moeda na Antiguidade vai além da sua ampla circulação e produção, situando-se, principalmente, na capacidade de comunicar ideias, valores e mensagens. Dessa forma, o numerário servia como base para os retratos imperiais ao mesmo tempo que difundia discursos inseridos em uma tópica imperial. Mary Beard indica que o ato de colecionar moedas antigas foi difundido por toda a Europa, fazendo parte de um

consenso que demonstrava e reforçava o status social e simbólico. Por exemplo, famílias aristocráticas exaltavam a grandeza de suas coleções em relação a outros colecionadores. As moedas ecoavam autoridade e poder através das imagens dos soberanos e isso possibilitou a elaboração de distintos significados culturais e sociais.

A autora ressalta que entre os séculos XIV-XVI, as moedas foram as principais evidências disponíveis da aparência dos imperadores romanos e proporcionaram a lente pela qual esses personagens históricos foram reimaginados e recriados na arte posterior. A moeda garantia autenticidade a qualquer retrato que se fazia do passado, com isso Mary Beard pontua que parte da tradição de retratos ocidentais nasceu do diálogo com o estilo, os rostos e os trajes dos governantes da Roma Antiga. Beard (2022, p. 165) conclui que sobretudo as moedas foram fundamentais para a representação do rosto moderno.

No quarto capítulo, *Os Doze Césares, mais ou menos*, a autora abre as discussões mencionando uma coleção de taças de prata dourada de autoria anônima. As doze taças eram compostas pela figura do imperador centralizada e tendo na base as cenas de suas vidas, sendo estes objetos a primeira tentativa sistemática de ilustrar a obra de Suetônio. O principal argumento desenvolvido neste capítulo, e que percorre as diferentes obras artísticas analisadas no livro, são os arranjos e rearranjos das figuras dos doze Césares principais. Os doze Césares passaram a ser objetos de arte a partir do Renascimento, dessa forma, os artistas modernos já estavam redefinindo, readaptando e modificando esse grupo conforme seus interesses. Por exemplo, a substituição de Calígula por Trajano atendia a uma agenda moralizante com o objetivo de inserir um “bom” imperador entre os doze. Portanto, essas abordagens e adaptações do conjunto de Césares possibilitaram reinterpretações do grupo, inserindo assim novas camadas de significado (Beard, 2022, p. 218).

Tanto no quinto capítulo, *Os Césares mais famosos de todos*, e no sexto, *Sátira, subversão e assassinato*, a autora destaca obras famosas como os *Onze de Ticiano*, as releituras das obras de Ticiano por Aegidius Sadeler, as pinturas de Antonio Verrio, as tapeçarias de Hampton Court, as pinturas de Alma-Tadema. Para o leitor distraído, talvez esses dois capítulos não passem da apresentação dessas obras, de suas trajetórias e contextos. Contudo, por meio desse exercício, Mary Beard estabelece revelantes conexões históricas sobre as releituras do passado pela Modernidade.

Essas recriações desempenham diferentes papéis e formas discursivas. Até mesmo a disposição das obras em um ambiente determinava o conjunto de ideias que se buscava apresentar. Os arranjos das peças de arte eram capazes de elaborar diferentes meios de interlocução com os observadores. Por exemplo, a organização das composições artísticas para arquitetar um tom apologético ao direito divino dos reis. A leitura da apoteose dos imperadores reforçava a lógica interna da perpetuação monárquica e,

consequentemente, dinástica. A Antiguidade, por muitas vezes, foi rearranjada e relida com o propósito de atender aos interesses específicos da Modernidade, retomando o passado para engrandecer o presente.

Mary Beard pontua que, a partir do século XIX, ocorre uma mudança de perspectiva em relação aos imperadores, seus fracassos, vícios, virtudes e sobre o próprio sistema imperial. Tornou-se uma prática comum representar o vício e a decadência romana, com isso novas leituras moralizantes sobre a Antiguidade foram alimentadas pelas próprias questões que afetaram o século XIX em relação à desigualdade econômica vigente. Além disso, a representação de assassinatos evidencia o crescimento desse questionamento e reflexão sobre as bases do poder imperial. Beard solidifica seus argumentos acerca da reapropriação da Antiguidade com o intuito de corresponder ao presente e aos interesses discursivos específicos.

A autora separou o último capítulo *A esposa de César... acima de qualquer suspeita?* para discutir a figura feminina e as mulheres da casa imperial. A partir desse objetivo, Mary Beard desenvolve um capítulo que infere sobre a posição difusa que as mulheres da família imperial ocupavam. Visto que, não havia nenhuma posição formal na hierarquia e nem a possibilidade de uma mulher ocupar o trono. Portanto, essa condição das mulheres da casa imperial – fossem mães, irmãs, cônjuges ou filhas – era alinhado com as estruturas patriarcais das lógicas imperiais que apontava para uma regulação da sexualidade e postura das mulheres da família imperial.

A identidade política iniciada por César, e aprimorada pelos sucessores, teve um efeito drástico na formação de retratos da família imperial. Porém, não havia, na tradição romana, a prática de honrar mulheres mortais com estátuas públicas. A partir da consolidação do Império, as mulheres passaram a compor e ocupar o espaço das representações públicas. Por meio da análise desses retratos, é possível inferir sobre a elaboração das imagens das mulheres na Antiguidade e, por consequência, as representações e releituras na Modernidade e outras temporalidades.

Todavia, a frequência dos retratos femininos era bem menor e atendia a uma lógica discursiva específica. O sentido assumido nas representações das mulheres da casa imperial era a semelhança. As imagens das mulheres imperiais eram similares e aproximadas umas das outras, característica que era, em realidade, uma estratégia que atendia ao objetivo de anular a individualidade e evitar que essas mulheres tivessem protagonismo no cenário do poder imperial.

Por fim, *Doze Césares: imagens de poder do mundo antigo ao moderno* é uma produção admirável e meticulosa de uma historiadora consolidada. Em *SPQR: uma história da Roma Antiga*, a autora já havia mencionado que atualmente conhecemos mais sobre

os romanos que eles próprios se conheciam (Beard, 2017, p. 21). Agora, em *Doze Césares*, a autora nos recorda que as leituras do passado falam mais sobre o tempo presente e suas próprias questões do que sobre o passado em si.

Referências

- BEARD, M. *SPQR: uma história da Roma antiga*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.
- FAVERSANI, F. Tirano, louco e incendiário: BolsoNero. Análise da constituição da assimilação entre o Presidente da República do Brasil e o Imperador Romano como *allelopoiesis*. *História da Historiografia*, v. 13, n. 33, p. 375-395, 2020.
- HAUSTEINER, E. M.; HUHNSHOLZ, S.; WALTER, M. Imperial interpretations: the imperium romanum as a category of political reflexion. *Mediterraneo antico*, v. 13, n. 1-2, p. 11-16, 2010.