



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Jaqueline Souza Veloso

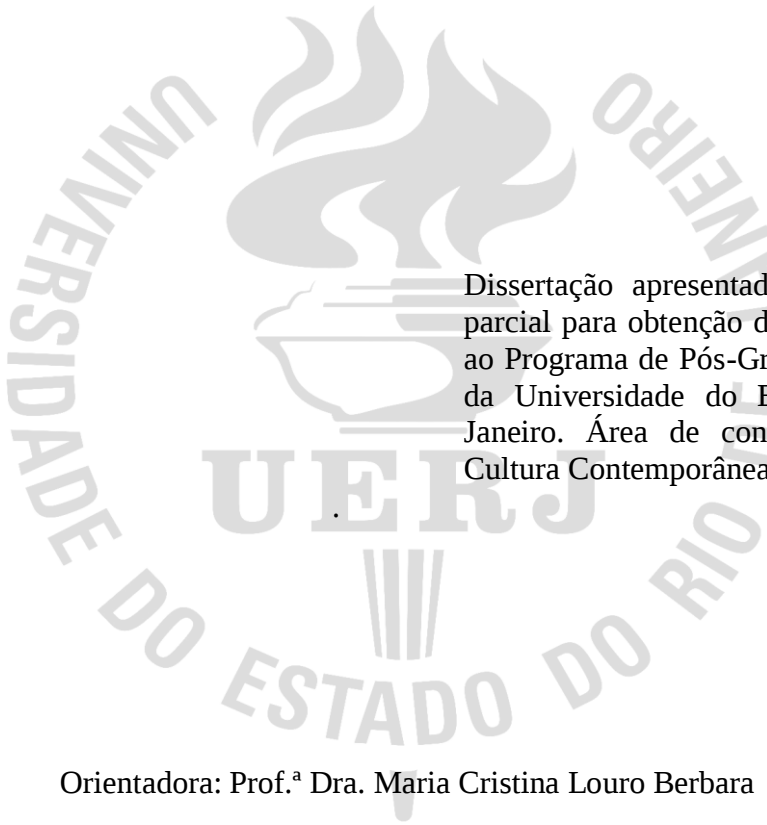
**Análise do altar funerário de Iulia Victorina: projeção de maturidade e
deificação**

Rio de Janeiro

2019

Jaqueline Souza Veloso

Análise do altar funerário de Iulia Victorina: projeção de maturidade e deificação



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V443 Veloso, Jaqueline Souza.
 Análise do altar funerário de Iulia Victorina: projeção de maturidade e
 deificação / Jaqueline Souza Veloso. – 2019.
 101f. : il.

 Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Artes.

 1. Arte romana – História – Teses. 2. Monumentos funerários – Teses. 3.
 Apoteoses – Teses. 4. Maturidade - Teses. 5. Roma – História – Império –
 30 A.C.-284 D.C. – Teses. I. Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do
 Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.033.77

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jaqueline Souza Veloso

Análise do altar funerário de Iulia Victorina: projeção de maturidade e deificação

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 21 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Cristina Louro Berbara (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dra. Evelyne Azevedo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus pais, e particularmente à Jéssica e a sua família que há anos me ajudam em tudo o que preciso.

Agradeço à minha orientadora Maria, que tem sido paciente e sem dúvida fundamental nessa pesquisa. De maneira geral, todo o corpo docente e discente da UERJ me tem sido útil, me estimulando nessa tarefa árdua que é hoje em dia pesquisar artes no Brasil.

Sou grata em especial à Evelyne Azevedo e ao Professor José Geraldo Grillo por suas recomendações e instruções.

Por fim, preciso reconhecer a importância que o grupo de pesquisa “Recepção da Tradição Clássica em Acervos Cariocas” teve em todo o meu percurso acadêmico, e fundamentalmente nessa dissertação.

“(...) O cigano chegava disposto a ficar no povoado. Havia estado na morte, era verdade, mas tinha regressado porque não conseguiu aguentar a solidão (...)”

Gabriel García Márquez

“O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio;
É um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. ”

Jorge Luís Borges

RESUMO

VELOSO, Jaqueline Souza. *Análise do altar funerário de Iulia Victorina: projeção de maturidade e deificação*. 2019. 101 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O altar funerário sob análise refere-se à Iulia Victorina, uma menina romana morta aos dez anos durante fins do século I d.C. Em faces opostas do altar há uma representação com dois rostos fisionomicamente semelhantes, mas com idades diferentes e cada um deles possui um emblema acima da cabeça com símbolos astrais: na imagem mais jovem a menina é coroada com uma lua crescente, na imagem mais velha, com raios solares. Os aspectos que apontam nesse monumento a inventividade dos romanos e sua capacidade de materializar uma imagem imaginária é o fio condutor dessa pesquisa. O conceito de projeção de maturidade, se entendermos que a imagem da mulher mais velha é na verdade, uma representação de Iulia Victorina mais velha é fulcral nesse sentido. A projeção e a invenção, no monumento, servem para criar uma realidade poética acerca do que não ocorreu, mas que poderia ter acontecido¹. O contexto da utilização da projeção de maturidade e exemplos de outros monumentos funerários da época serão utilizados com a intenção de explicar: quais os possíveis significados intrínsecos à representação de uma pessoa falecida sob a ótica de uma maturidade projetada? Que tipo de maturidade seria essa? E, em oposição à imagem de Iulia criança que tipo de narrativa a sua imagem mais velha propõe? Além disso, outras questões importam a esse estudo referentes a quais os possíveis significados que a utilização desses dois astros poderia compreender nesse monumento funerário, quais as prováveis referências utilizadas na escolha iconográfica desse altar e que sentidos podem ser apreendidos a partir delas.

Palavras chave: Império romano. Projeção de maturidade. Deificação. Infância. *Phantasia*, Altar funerário.

¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Poética. Tradução de Eudoro Souza. 4. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991. p. 256.

ABSTRACT

VELOSO, Jaqueline Souza. *Analysis of the funerary altar of Iulia Victorina: projection of maturity and deification*. 2019. 101 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The funerary altar under analysis refers to Iulia Victorina, a Roman girl dead at ten years old during the late 1st century AD. On opposite sides of the altar there is a representation with two faces physiognomically similar but of different ages and each one has an emblem above of the head with astral symbols: in the younger image the girl is crowned with a crescent moon, in the older image, with solar rays. The aspects that points in this monument to the inventiveness of the Romans and their capacity to materialize a imaginative image is the guiding thread of this research. The concept of projection of maturity, if we understand that the image of the older woman is actually a representation of older Iulia Victorina is central in this regard. The projection and the invention in the monument serve to create a poetic reality about what did not happen, but which could have happened. The context of the use of the projection of maturity and examples of other funerary monuments of the time will be used with the intention to explain: what are the possible meanings intrinsic to the representation of a person deceased from the perspective of a projected maturity? What kind of maturity would that be? And, in opposition to the image of Iulia child what kind of narrative does his older image propose? In addition, other questions matter to this study concerning the possible meanings that the use of these two stars could mean in this funeral monument, what are the probable references used in the iconographic choice of this altar and what senses can be apprehended from them.

Keywords: Roman empire. Projection of maturity. Deificação. *Phantasia*. Funerary altar.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	QUESTÕES FUNERÁRIAS RELATIVAS A CRIANÇAS NO IMPÉRIO ROMANO: O LUTO E A TRANSIÇÃO INFÂNCIA- JUVENTUDE	11
1.1	Os Limites da maturidade	18
2	A MORTE PREMATURA	24
2.1	O Saber astrologico como crença	27
2.2	O Retrato deificado	34
2.3	Porque os romanos deificavam seus mortos?	49
3	A CATEGORIA ALTAR: UMA ANÁLISE	56
3.1	Os altares e seus dispositivos de representação	56
3.2	A projeção como recurso	66
3.3	O mesmo recurso e diferentes efeitos: análises de casos	73
	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Ao observar o altar de Iulia Victorina (fins do século I d.C), obra funerária dedicada a uma menina falecida com cerca de dez anos, os elementos que mais saltam à vista são dois retratos de bela execução que representam ora uma menina ora uma jovem adulta de uma maneira tão grandiosa que me fez lembrar a aparência de governantes e deuses. Naturalmente, coube-me a pergunta: por que esse monumento trouxe a mim essa associação imediata?

Levando em consideração que a obra é funerária percebe-se o quão longe o retrato pode ir ao criar, com uma aparência verossímil, uma outra realidade, e evocar associações tão poderosas, mesmo de um expectador distante no tempo e no espaço.

Um outro ponto particular de interesse, que pude encontrar manifesto nessa obra, é a inventividade na arte antiga romana. Tradicionalmente conhecidos por seus dotes como copistas da arte grega, e como hábeis na reprodução da fisionomia humana, interessou-me o questionamento de onde a criatividade poderia residir nas peças latinas.

Os romanos não estavam atrelados à simples cópia da natureza ou das peças gregas em seus trabalhos e, nessa obra específica, percebi que a negociação de uma memória do sujeito após a morte, isto é, a criação de uma personagem fruto da imaginação, uma *phantasia*, podem ter sido a força motriz, ainda que não possamos apontar até que ponto isso ocorreu conscientemente, para a realização desse monumento.

Por *phantasia*², quero retomar o entendimento de Aristóteles no seu livro Poética³ sobre o ofício do poeta que é narrar não o que existe ou ocorreu, mas o que poderia ter existido ou ocorrido. A projeção de maturidade é uma das maneiras como a inventividade do poeta, isto é, a sua ficção, acontecem nesse altar.

Um outro exemplo de *phantasia* percebido nesse monumento que já era conhecida na Antiguidade é a deificação, que em linhas gerais trata-se da elevação de uma pessoa comum

² O conceito de *phantasia* é estudado por Michael Koortbojian, segundo o qual: “(...) *mimesis* and *phantasia*, played a distinctive role in ancient representations; one was grounded in external reality, the other expanded on that reality by means of the powers of mind. ”. Em: KOORTBOJIAN, M. *Mimesis or Phantasia? Two Representational Modes in Roman Commemorative Art*. *Classical Antiquity*. Berkeley, v. 24, n. 2, p. 287, October 2005.

³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Poética. Tradução de Eudoro Souza. 4. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991. p. 256.

ao status de um deus. E, nesse caso, a primeira pergunta que me fiz pôde ser respondida: a deificação em Roma já vinha sendo usada desde César para aproximar o governante dos deuses e assim facilitar e legitimar a sucessão dinástica⁴. Particularmente, a divinização por meio da associação astral já possuía algum percurso histórico. César havia sido vinculado a um cometa por Otávio Augusto e o filho do imperador Domiciano, numa moeda, é representado acima do globo terrestre rodeado por sete estrelas.

A deificação dos mortos em retratos funerários já era uma prática comum em Roma, mas no caso de Iulia Victorina se aproxima das representações dos imperadores por causa dos símbolos astrais.

Os altares funerários, que se tornaram populares no século I d.C. e experienciaram seu declínio em II d.C., de acordo com Kleiner⁵ eram um tipo especialmente utilizado por libertos, e muitos deles pareciam feitos à maneira das iconografias da elite romana porque possivelmente serviram à ela.

Janet Huskinson, em uma subdivisão de seu livro *Children's Sarcophagi: Their Decoration and its Social Significance* trata das representações funerárias nas quais mesmo mortas na infância as crianças foram representadas como adultas. Esse tipo de representação funerária fortalece a hipótese de que ambos os retratos localizados nas duas faces opostas do altar referem-se à mesma pessoa: Iulia Victorina. Um deles a representaria à época da morte e o outro, como uma imagem imaginária, uma *phantasia*, apenas possível em uma existência no Além. Categorias são discutidas, durante todo o terceiro capítulo e aqui, também, acerca do que é considerado projeção para alguns autores. Além disso, particularidades iconográficas relacionadas aos gêneros nos monumentos funerários de crianças também são abordadas. Elas são decorrentes das diferenças de papéis sociais ocupados por homens e mulheres na sociedade romana, que se refletem na imagem ideal que se pretendia do homem e da mulher expressos nos monumentos dos infantes.

As imagens analisadas por Huskinson abordadas no capítulo III começam no século I d.C que é quando as representações mais ou menos individualizadas de crianças em monumentos funerários dedicados a elas surgem por questões que são abordadas no capítulo I dedicado especificamente à análise dos contornos pouco precisos dos limites da infância e da vida adulta em Roma.

⁴ CUMONT, F. *Astrologia y religión en el mundo grecorromano*, Barcelona: Editorial Edicomunicación, 1989. p. 76-9.

⁵ KLEINER, D. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Italia: Giorgio Bretschneider Editore. 1987. p. 86.

O capítulo I trata das questões da infância que de alguma forma tangenciam elementos que serão utilizados na compreensão do altar de Iulia Victorina. Uma das principais refere-se às particularidades relacionadas à idade assinalada nos monumentos fúnebres que, como constato, eram também fruto de invenção em muitos casos. Esse capítulo também aborda questões acerca do luto de crianças, mortalidade infantil e representação de meninos e meninas na arte funerária.

Um dos questionamentos principais do capítulo II está relacionado aos revezes que a morte de crianças suscitaria aos vivos e se elas poderiam se transformar numa espécie de mau agouro.

Ainda que esse assunto não ocorra em geral de forma explícita na literatura romana, para essa investigação recorri à análise de epitáfios tumulares e estudos contemporâneos que abordam esse tema. Por meio do estudo de sentido e do uso das palavras *lemures*, *larvae* e *manes*, todas referentes aos espíritos dos mortos, essa pesquisa constatou que havia uma série de particularidades relacionadas a cada uma que permitiu inferir que havia sim maus espíritos causadores de desordem oriundos daqueles mortos prematuramente.

Nesse mesmo capítulo também discorro acerca da astrologia em Roma. Inicialmente eu pretendia responder: que tipo de filosofias e crenças podem ter servido de base para a iconografia do altar em questão?

Para responder à essa questão procurei entender que significados poderiam ser atribuídos por aqueles que professavam alguma crença astrológica em relação à lua crescente e à coroa de raios solares no altar. A divinização durante o Império Romano e alguns estudos de caso arrematam esse capítulo. A análise de como a deificação atua no sentido de transformar a morte numa apoteose e porque essa maneira de representar os mortos se tornou tão comum mostrou-se frutífera.

Por fim, uma breve conclusão pretende enunciar os pontos que essa pesquisa me permitiu esclarecer acerca do altar analisado e das questões axiais sobre as quais conduzi essa pesquisa além de me permitir questionar determinados autores cujas ideias me pareceram conflitantes.

1 QUESTÕES FUNERÁRIAS RELATIVAS À CRIANÇAS NO IMPÉRIO ROMANO: O LUTO E A TRANSIÇÃO INFÂNCIA- JUVENTUDE

A obra sob análise possui em duas faces opostas um rosto feminino que embora fisionomicamente similar é marcado com o fato intrigante de que em ambas está circunscrita, pelas imagens, uma diferença de idade. Se de um lado, o rosto que figura é de uma criança com cerca de dez anos, idade da morte de Iulia Victorina, por outro, o rosto mais velho parece representar uma face feminina entre catorze e vinte anos aproximadamente.

Dessa forma, esse estudo terá de lidar com o fato de que apenas a análise de questões mortuárias relativas a infância não basta: é necessário falar sobre o fim da infância que a imagem com o rosto mais velho parece sugerir.

Por hora, comecemos discutindo questões funerárias referentes à morte na infância.

Figuras 1, 2, 3 e 4- Altar funerário de Iulia Victorina⁶



⁶ Figuras 1, 2, 3 e 4: Proveniência: Roma, Jardins de Campana próximo a S. Giovanni em Laterano. Localização Atual: Museu do Louvre. Data: 60-70 D.C. (Kleiner). Dimensões: 1145x700cm. Inventário: MA1443. Fonte: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/autel-funeraire-de-julia-victorina-morte-a-10-ans-et-5-mois_marbre_relief-sculpture consultado em 15 de julho de 2019.

Iulia Victorina, a quem o altar homenageia (Figuras 1, 2, 3 e 4), faleceu com dez anos e cinco meses segundo afirma seu epitáfio e essa aparente precisão na contagem da vida da menina não é exclusiva do altar analisado, mas é recorrente na epigrafia tumular romana em se tratando de crianças. Há exemplos que demarcam a idade da criança ao falecer com ainda maior minúcia como o filho de Troilus e Pia que morreu em Roma, segundo seu epitáfio, com um ano, seis meses, seis dias e seis horas ou Cartillia Actilia que viveu em Roma um ano, oito meses, um dia e duas horas e o menino Pagus que morreu em Roma com nove meses, quatro dias e seis horas. Mais precisos são os registros de um menino que morreu com um ano, três meses, vinte dias e duas horas e meia. Lucius Valerius morreu com setenta e um dias e a inscrição informa que ele nasceu durante a noite à sexta hora e morreu à noite durante a sexta hora⁷ o que pode ser talvez uma demonstração de cuidado e uma prova ao demarcar que aquela criança realmente chegou a existir, ainda que por tão curto tempo, há a possibilidade que a contagem deixe entrever a distância para a maturidade, interrompida pela morte⁸. Embora a epigrafia nem sempre faça uso dos termos infeliz, amargurado⁹ a contagem do período de uma vida que se extinguiu rapidamente deixa entrever a dor e o lamento dos pais por esse infortúnio.

Por outro lado, há uma constância no uso de determinadas datas nos monumentos funerários, em muitos casos, segundo Richard Duncan-Jones¹⁰, divisíveis por cinco. Esse arredondamento das idades pode ser atribuído ao analfabetismo generalizado e/ou a padrões educacionais das diferentes classes sociais¹¹.

Em *Youth in The Roman Empire: The Young and the Restless Years?*¹² é interrogado se os romanos estavam conscientes da sua idade. Mais do que um tipo de deficiência de instrução, existe a hipótese que a idade de um indivíduo não era um fator tão decisivo para o funcionamento da sociedade romana. Ainda que os versos genetliacos fossem usados para comemorar o aniversário de membros da elite, isso não quer dizer que soubessem a idade das pessoas com exatidão, mas apenas que tinham na memória a data do aniversário. Uma festa no calendário romano poderia ser usada, por exemplo, como um lembrete de que o aniversário

⁷ CARROL, M. *Infancy e Earliest Childhood in the Roman World*. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 210.

⁸ D'AMBRA, E. *Roman Women*. Hong Kong: Cambridge University Press, 2007. p. 66

⁹ Ibid., p. 214.

¹⁰ DUNCAN-JONES, R. P. Age-rounding, illiteracy and social differentiation in the Roman Empire. *Chiron*, Alemanha, v. 7, p. 333–53, 1977. p. 334-5 e 338.

¹¹ Ibid., p. 210.

¹² LAES, C.; STRUBBE, Johan. *Youth in The Roman Empire: The Young and the Restless Years?* Nova York: Cambridge University Press, 2014. p. 41.

de alguém estava próximo. Ainda que existissem registros de nascimento e de óbito, não se sabe se eram compulsórios e até que ponto eram verossímeis¹³.

Salmon reitera que na epigrafia funerária observou-se que algumas idades, geralmente múltiplas de cinco, parecem ter sido bem populares¹⁴. Para Duncan-Jones¹⁵ o arredondamento da idade ocorreu mais entre pessoas não nascidas livres e soldados de baixo status, enquanto o grupo social mais elevado representado no material epigráfico, os conselheiros da cidade, eram os menos propensos a arredondar para cima ou para baixo suas idades porque eles, como membros da elite, mostravam uma conscientização maior sobre a idade que possuíam. As idades de falecimento das crianças mortas muito jovens também parecem ser mais precisas, possivelmente porque estavam ainda mais fixas na memória das pessoas. Essas explicações dão conta dos motivos que fizeram os romanos coerentemente manterem ou não um certo controle de suas idades. Por outro lado, há um caminho paralelo, no qual essa precisão e a datação parecem seguir outros princípios. De acordo com essa outra lógica estar com cem anos significava ser muito velho, ter quarenta anos era atingir uma idade madura. Dessa maneira, a epigrafia mostra-se como um dado cultural¹⁶ de maneira que idades de mulheres eram mais frequentemente arredondadas do que as de homens, as pessoas do campo também eram menos precisas em suas idades em relação às da cidade e para isso o calendário com as festividades públicas deve ter tido um papel fundamental na demarcação dos anos.¹⁷

¹³ PARKIN, T. *Old Age in the Roman World. A Cultural and Social History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. p. 175-82.

¹⁴ SALMON, P. Les insuffisances du matériel épigraphique sur la mortalité dans l'Antiquité romaine, in HINARD. *La mort, les mots et l'au-delà das le monde romain*. Caén, Universidade de Caén, 1987. p. 99-112. Na página 109, ele cita as estatísticas: 66% das inscrições de idade de Roma são múltiplas de 5; 40% das inscrições para menores de trinta anos da África são múltiplos de dez; múltiplos de dez são particularmente populares no Egito; inscrições de Bordeaux têm uma preferência marcante por múltiplos de cinco a partir dos trinta anos.

¹⁵ DUNCAN-JONES, R. P. Age-rounding, illiteracy and social differentiation in the Roman Empire. *Chiron*, Alemanha, v. 7, p. 333-53, 1977. p. 334-5.

¹⁶ LAES, C; E STRUBBE, J. *Youth in The Roman Empire: The Young and the Restless Years?* Nova York: Cambridge University Press, 2014. p. 38-39

¹⁷ SCHEIDEL, W. Digit preference in age records from Roman Egypt. In: *Measuring Sex, Age and Death in the Roman Empire: Explorations in Ancient Demography*. Journal of Roman Archeology. Nova York: Supplementary Series 21, 1996. p. 53-91 e SALMON, P. Les insuffisances du matériel épigraphique sur la mortalité dans l'Antiquité romaine, in HINARD. *La mort, les mots et l'au-delà das le monde romain*. Caén, Universidade de Caén, 1987. p. 99-112.
Um exemplo marcante é o de Aurelius Isidorus que afirmou ter 34 anos em abril de 297 d.C. e trinta e sete anos em abril de 308 d.C., quarenta em junho de 309 d.C. e quarenta novamente em junho do ano de 309 d.C.

De toda forma, esse adendo serve para demonstrar que, ainda que possam parecer nas epigrafias, as datas de falecimento não eram totalmente precisas. Ao invés disso funcionariam como ferramentas para a criação de uma mensagem de *phantasia* vinculada a determinados interesses que poderia ser mediada.

Se a alteração nas datas de óbito de pessoas de classe mais baixa pode ser entendida como o resultado de uma deficiência educacional, por outro lado, qualidades expressas nos epítafios de crianças de todo o tipo de classes negociavam características que certamente iam além da pouca idade que viveram. O epíteto “o mais sábio” (*suavissimus*)¹⁸ não é comum em adultos e lista uma característica possivelmente desejável que a criança adquirisse no futuro e que no caso de uma criança, segundo Carrol, trata-se de uma projeção.

Essa projeção deixa entrever uma amplificação da dor da perda, da mesma maneira que, a título de comparação, um recurso hiperbólico faria. Nesse caso não se trata de exagero, mas de uma projeção que se desenvolve sobre qualidades ficcionais. A ausência pode ser um dos fatores que determina esse tipo de ampliação, mas esse também pode ter sido um recurso retórico usado para consolar a família enlutada. No Capítulo 3.3 o consolo por meio da projeção é investigado à luz de exemplos de monumentos funerários.

A filha de Plutarco, por exemplo, Timothena, era amável, gentil e generosa, mesmo que tendo morrido antes dos dois anos¹⁹.

O excesso nas lamentações também ocorria em todas as classes e as elites, mesmo possuindo restrições para expressar o seu luto, não eram imunes a dor da morte das crianças. De acordo com Carrol²⁰ o jurista Ulpiano afirmou que crianças menores de três anos não eram formalmente pranteadas, isto é, publicamente; o lamento ocorria de maneira marginal. Uma criança com menos de um ano não deveria receber nem luto formal nem marginal. É Plutarco quem afirma que os períodos de luto eram regulados de modo que sobre crianças com menos de três anos não haveria luto algum. Acima dessa idade, o lamento não deveria durar mais meses do que a criança havia vivido em anos e o máximo de período de lamento deveria ser dez anos²¹.

¹⁸ CARROL, M. *Infancy e Earliest Childhood in the Roman World*. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 213.

¹⁹ BALTUSSEN, H. Personal Grief and Public Mourning in Plutarch's Consolation to his Wife. *American Journal of Philology*, Baltimore, n. 130, p. 67–98, 2009.

²⁰ CARROL, M. Infant Death and Burial in Roman Italy. *Journal of Roman Archaeology*, Estados Unidos da América, n. 24, p.100. 2011.

²¹ CICERO. *Tusculan Disputations*. Tradução: Andrew P. Peabody. Boston: Little, Brown and Company, 1886. p. 68.

Essa poderia ser uma estratégia para minimizar uma dor que não era incomum. De acordo com Maureen Carroll²² 50% das crianças romanas não chegaram a completar dez anos de idade e no primeiro ano a mortalidade estava entre 20% a 30%, guardadas as ressalvas das especificidades das regiões que, em alguns casos, poderiam ter taxas ainda maiores.

A alta mortalidade infantil pode ser atribuída a deficiências nutricionais²³ e infecções que levavam a anemia, raquitismo e outras doenças. Parkin sugere que na antiguidade uma mulher dava a luz em média seis vezes para contrapor a alta mortalidade²⁴. Essa informação nos leva a crer que pelo menos na vida das mulheres as crianças possuíam uma certa importância, dado ao menos o fato do tempo que a gravidez tomava da vida delas.

O caso do cônsul Marulo mostra uma realidade na qual homens da elite também sofriam a perda de seus descendentes. Sêneca o reprova²⁵ por lamentar abertamente o filho morto que, segundo Sêneca, foi apenas um “fragmento do tempo”. Certamente a reprovação está ligada ao estoicismo de Sêneca. O que pretendo destacar aqui é que até acerca do luto havia regras e tipos de conduta que eram condenáveis e que esse tipo de postura não era escusa. Plutarco, por exemplo, afirma que:

“É antes em nossos ancestrais e leis antigas que a verdade dessas questões deve ser vista; pois o nosso povo não traz libações para os filhos que morrem na infância, nem observam no seu caso nenhum dos outros ritos que os vivos devem realizar pelos mortos (...) nem ainda tardam onde o enterro é celebrado, nas sepulturas (...)”²⁶. (PLUTARCH, 1959, p. 605.)

O luto prolongado, principalmente em se tratando do lamento de crianças não era bem visto entre as elites romanas, principalmente pelos estoicos, o que não significa, que não acontecesse. Plutarco escreveu que os romanos não possuíam o costume de realizar ritos para as crianças que morressem na infância. Ele especifica que, por exemplo, para elas não se derramava libações. Ele escreveu sobre isso em uma carta de consolo para sua esposa acerca da morte de sua filha de dois anos, o que permite pensar que, no caso de Plutarco, essas

²² CARROLL, M. *Infancy e Earliest Childhood in the Roman World*. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 147.

²³ Ibid., p. 148.

²⁴ PARKIN, T. Demography of Infancy and Early Childhood, in Evans Grubbs, J., Parkin, T., and Bell, R. (eds.), *The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 46–50.

²⁵ SENECA. *Selected Letters*. Tradução : Elaine Fantham. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2010. p. 211. 99.2.

²⁶ A menos que especificado de outra forma, todas as traduções são da autora.

afirmações estavam a serviço de minorar o luto e a perda e que não podem ser tomadas de maneira expressa²⁷.

Segundo Margaret King o gênero, o status e a classe de uma criança não eram os elementos que influenciavam sua chance de receber ou não uma homenagem fúnebre²⁸. Mesmo o status de escravas de algumas delas não impedia que recebessem ao menos uma inscrição. Há epitáfios em Roma que registram meninos escravos de pouco mais de um ano, há também a filha de um escravo chamada Socratia, falecida com um ano, seis meses e vinte e nove dias que foi memorada²⁹.

Há uma quantidade significativa de achados arqueológicos que, segundo Carrol³⁰, são suficientes para contradizer a afirmação de que os que morriam na infância não recebiam monumentos nem rituais. Foram encontradas moedas, amuletos, lâmpadas e restos de oferendas de comida que provam que havia o costume das oferendas ritualísticas para as crianças mortas e que o pensamento de Plutarco, portanto, não era hegemônico. Rawson, por outro lado, afirma que raramente as crianças eram representadas em contextos privados e que a maioria delas possuía mais de dois anos, em geral quatro ou cinco. Essa hipótese se baseia no fato que as altas taxas de mortalidade infantil romanas desencorajavam as representações funerárias.³¹

Carrol advoga a asserção de que crianças não eram subrepresentadas na arte funerária romana e que o fato de alguém não ter recebido um memorial póstumo não indica que não foi amado ou que não era considerado um indivíduo parte da comunidade como, segundo a autora, estudos modernos parecem sugerir. Ainda que as taxas de mortalidade infantil fossem altíssimas³² há que se considerar, que os mais pobres talvez não tivessem condições de sepultar uma criança e que havia outros interesses e fatores que influenciavam na representação das crianças como o contexto cultural e familiar em que estavam inseridas.

²⁷ PLUTARCH. MORALIA VII. On Love of Wealth. On Compliancy. On Envy and Hate. On Praising Oneself Inoffensively. On the Delays of the Divine Vengeance. On Fate. ON the Sign of Socrates. On Exile. Consolation to His Wife. Traduzido por: Philip H. De Lacy. Estados Unidos da América: Loeb Classical Library, 1959.

²⁸ KING, M. Commemoration of Infants on Roman Funerary Inscriptions. In: OLIVER, G. J. (ed.). The Epigraphy of Death: Studies in the History and Society of Greece and Rome. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. p. 117–54.

²⁹ CARROLL, M. Infancy e Earliest Childhood in the Roman World. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 212

³⁰ Ibid., p. 239.

³¹ Ibid., p. 42

³² RAWSON, B. Children and Childhood in Roman Italy. Nova York: Oxford University Press, 2005. p. 4 e 155.

De acordo com Rawson, as crianças começaram a aparecer em monumentos públicos e privados com frequência cada vez maior a partir do primeiro século a.C.³³. No fim desse século elas começam a aparecer de maneira individualizada³⁴. Iulia Victorina, um caso bastante posterior, é um exemplo de monumento individualizado. A autora chama a atenção para o fato de que a arte republicana não parecia ter grande interesse nas crianças. Ela cita as peças encontradas na Vila dos Papiros em Herculano, analisadas por Pollitt como um exemplo do gosto romano da época. Dentre essas obras não há representações de crianças e nos retratos de homens eles aparecem como figuras políticas ou filósofos³⁵. Em casos excepcionais crianças poderiam receber monumentos, como o de Aemilius Lepidus (Fig. 5) para quem foi erigida uma estátua equestre no século III a.C. Esse caso mostra o quanto as crianças eram representadas segundo uma perspectiva de adultos, não de acordo com as especificidades de sua idade. Elas serviam de exemplo para as outras de maneira que suas imagens se prestavam a enaltecer mais a família do que a própria criança³⁶. Meninos eram mais representados que meninas, mas ambos passaram a figurar no mesmo período³⁷.

Figura 5 - Estátua Equestre de M. Aemilius Lepidus³⁸.



³³ Ibid., p. 22.

³⁴ Ibid., p. 23.

³⁵ Ibid., p. 25.

³⁶ Ibid., p. 26.

³⁷ Ibid., p. 20 e 47. O primeiro monumento endereçado individualmente a uma menina, segundo Rawson data da segunda metade do século II a.C e foi dedicado a Iunia Procula. Embora visualmente ele se foque apenas nela, há inscrições que nomeiam a infidelidade de sua mãe e a amaldiçoam. Dessa forma, o monumento virou palco para tragédias pessoais do pai de Iunia, ao invés de apenas lembrar de sua curta vida. O nível de individualização, bem-sucedido na imagem, na epigrafia sofre um retrocesso.

³⁸ Figura 5. M. Aemilius Lepidus morreu com a idade de 15 anos durante o século III a.C e é representado na imagem, numa moeda de 61 a.C. Retirado de: RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Nova York: Oxford University Press, 2005. p. 27.

Ainda que as evidências arqueológicas e a epigrafia nos deem notícia da dor que a morte de uma criança causava e de sua importância para sua família há que se considerar o fato de que até o século I a.C.³⁹ elas não eram representadas artisticamente e muito menos possuíam monumentos funerários individuais. Então, se à primeira vista as demarcações de idade precisas, os epitáfios com características imaginadas e o dispêndio financeiro na construção de monumentos parecem sugerir que foram absolutamente consequências do luto da morte das crianças, por outro lado, ao considerarmos que esse costume não foi praticado durante boa parte da história romana pode-se inferir que havia outros interesses e possivelmente outros dispositivos que consentiam ou não para que o luto pudesse se exprimir dessa forma. Essa pesquisa não pretende analisar o porquê dessa transformação ter acontecido, porém abordará seus resultados visuais na medida em que forem necessários ser citados.

1.1 Os Limites da maturidade

A primeira aparição de grande vulto na esfera da arte estatal de crianças foi no *Ara Pacis*, um altar localizado no Campo de Marte que comemorava os triunfos de Augusto na Gália e na Espanha em 13 a.C e foi dedicado 9 em a.C. Antes disso os retratos e honrarias eram realizados de maneira particular, pelas famílias. O governo, na criação de seus monumentos não se servia comumente da figura infantil. O caso de Aemilius Lepidus (Fig. 5), numa moeda, é excepcional.

As crianças, no *Ara Pacis*, são utilizadas como símbolos de fecundidade e referenciavam seu propósito dinástico, e, portanto, eram uma escolha condizente com o programa ideológico do governo de Otávio Augusto que enfatizava o casamento, a vida familiar e a geração de filhos⁴⁰.

³⁹ CARROLL, M. *Infancy e Earliest Childhood in the Roman World*. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 118 e RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Nova York: Oxford University Press, 2005. p. 17.

⁴⁰ A nova legislação de 18 a.C. e 9 a.C. a lei Iulia de Maritandis Ordinibus, a lei Aelia Sentia e a lei Papia Poppaea são um exemplo disso, elas deram um papel mais importante as crianças pelo fato de trata-las como algo socialmente benéfico a ser encorajado (RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Nova York: Oxford University Press, 2005. P. 32). Rawson analisa (Ibid., p. 70) que o seu foco estava mais nos adultos do

Crianças muito pequenas passaram a receber homenagens físicas, inclusive fetos, natimortos e bebês de idade perinatal. Havia sepulcros especialmente feitos para as crianças, com medidas reduzidas, que mostram um interesse em dar a elas um enterro digno⁴¹. Se no caso de uma criança tão pequena o luto era sentido, como o esforço em fazer locais para enterro personalizados de acordo com seu tamanho diminuto nos demonstra, no caso de uma criança mais velha, como Iulia Victorina, o custeio de um monumento artisticamente esmerado já deveria ser plenamente compreendido e até rotineiro para sua comunidade.

No caso de Iulia Victorina, se de um lado do altar temos a certeza de que se trata de uma criança cuja trajetória da vida foi interrompida, do outro, não temos plena convicção se trata-se de uma mulher já adulta ou de uma jovem. Em latim os termos usados para juventude não eram empregados de forma precisa⁴². Suetônio, na biografia de Cesar, chama-o de *adulescens* pouco antes de ter sido eleito como *aedilis*. O termo *Iuvenes*, poderia ser utilizado por adolescentes bem jovens e por homens acima dos cinquenta⁴³. *Adulescens* e *Iuvenes* eram usados na literatura grosso modo como sinônimos enquanto a palavra *puer* poderia ser usada para se referir a crianças próximas dos dez anos. O léxico romano também não contava com termos específicos que delimitassem as subdivisões da tenra infância e separações como puberdade, juventude, adolescência, mocidade. Talvez mentalmente as pessoas no cotidiano não fizessem essa demarcação de maneira rígida, o que não significa que não a percebam⁴⁴. Assim, é possível que as demarcações de fases da vida na sociedade romana dependessem mais do desenvolvimento individual e da capacidade de lidar com responsabilidades⁴⁵.

que nas crianças ao oferecer aos pais vantagens políticas e recompensas financeiras pela concepção. A lei Aelia Sentia de 4 a.C., por outro lado, mostra um passo em direção aos interesses dos infantes ao abrir possibilidades para que crianças escravas fossem libertas antes do período estipulado anteriormente. Não é difícil entender como esse símbolo de prosperidade uma vez adotado pelas famílias pode ter possuído, mesmo fora da esfera pública, significados semelhantes. (RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Nova York: Oxford University Press, 2005. p. 32, 34, 42 e 70.

⁴¹ CARROL, Maureen. *Infancy e Earliest Childhood in the Roman World*. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 198.

⁴² LAES, C. E STRUBBE, J. *Youth in The Roman Empire: The Young and the Restless Years?* Nova York: Cambridge University Press, 2014. p. 42

⁴³ O epitáfio de um homem de cinquenta anos de Auzia na Mauretânia em 247 d.C. descreve o morto como “flor da juventude” ou “na flor da juventude” (*flos iuventutis*): CIL viii 9158.

⁴⁴ LAES, C. e STRUBBE, J. *Kleine Romeinen. Jonge kinderen in het antieke Rome*. Amsterdam. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006. p. 36-9.

⁴⁵ RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2005. p. 135.

Gregos e Romanos percebiam que depois da infância (o estágio em que não se tinha capacidade de falar⁴⁶) o pensamento lógico (*logos*) emergia. Segundo Laes e Strubbe a maturidade física e mental começava em torno dos 14 anos de idade. Os romanos enfatizavam que o pensamento racional ainda não estava formado e que o período era ainda uma fase de fraqueza e erros⁴⁷. De acordo com Cícero:

“A vida humana segue o curso fixo. A natureza tem apenas um caminho, executado uma única vez. Cada estágio da vida tem seu próprio caráter, a fraqueza das crianças (*infirmas puerorum*), a impetuosidade dos rapazes (*ferocitas iuvenum*), a seriedade da meia-idade (*gravitas constantis aetatis*) e a maturidade da velhice (*maturitas senectutis*) são naturais. O indivíduo tem de se submeter a eles no tempo certo.” (CÍCERO, 1884, p. 25.)

Essa citação reflete um problema: os escritos romanos sobre juventude falam, na maior parte, sobre a juventude masculina. Laes e Strubbe bem notam que em relação ao estudo da juventude é um problema os homens mais velhos descreverem uma fase da vida a qual não mais pertencem e por isso, distanciados, possivelmente tendem a inferir juízos estereotipados. Num nível muito mais profundo é difícil compreender o que significava a juventude de uma mulher se majoritariamente foram lidas segundo um olhar masculino e adulto ou senil.

Aparentemente a juventude de uma mulher estava ligada ao casamento e a puberdade o que certamente não são épocas estanques: o casamento nas classes mais altas acontecia muito cedo em relação aos demais⁴⁸ e a puberdade depende, por exemplo, de condições como uma boa nutrição e saúde para ocorrer por volta dos doze anos, o que certamente eram variáveis ao longo do Império.

Havia uma pressão social para que o casamento acontecesse antecipadamente por razões de dote e herança. E, mesmo os médicos alertando sobre os perigos da gravidez precoce e os juristas observando que havia uma idade mínima para casar— cerca de doze anos—, não parece ter havido uma preocupação excepcional em manter a noiva até ser fisicamente capaz de engravidar na casa dos pais⁴⁹.

⁴⁶ VARRO. On the Latin Language. Livro IV. Tradução : Roland, G. Kent. Grã Bretanha : Cambridge University Press. p. 172.

⁴⁷ LAES, C. e STRUBBE, J. Youth in The Roman Empire: The Young and the Restless Years? Nova York: Cambridge University Press, 2014. p. 43.

⁴⁸ RAWSON, B. Children and Childhood in Roman Italy. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2005. p. 142.

⁴⁹ CALDWELL, L. Roman Girlhood and the Fashioning of Femininity. Reino Unido: Cambridge University Press, 2014. p. 132-133.

Enquanto com os meninos a troca da toga *praetexta* para a *virilis* simbolizava um novo estágio em sua maturidade e o recém adquirido direito de votar, para as meninas não havia nenhum outro ritual claro além do casamento, no qual um dia antes elas dedicavam bonecas e brinquedos para os deuses familiares ou a Vênus⁵⁰.

Sendo, portanto, o casamento o único rito de passagem para mulheres e justamente configurava a passagem para a vida adulta, se formos considerar de forma estrita é como se elas não tivessem formalmente juventude.

Entretanto, para as que se casavam mais velhas, na casa dos vinte anos, é concebível que transpusessem um momento onde fossem consideradas jovens, mas, novamente, isso dependeria mais do desenvolvimento individual do que de separações delimitadas de forma precisa por datas ou rituais.

A cerimônia de casamento era o ritual que anunciava a validade do casamento e a transposição dos noivos para novos papéis sociais—da menina, para a maturidade e seu novo lugar como matrona. Como analisado até aqui, a transição para meninas em relação aos meninos acontecia de maneira brusca, o que também intensifica a importância do casamento na vida delas.

Dessa forma, a vida de uma garota solteira era voltada para um casamento bem sucedido. A iniciação sexual e a gravidez, nesse contexto, possuíam uma grande importância. Mesmo que não se conheça nenhum rito ou reconhecimento público acerca da menarca de uma menina, certamente essa mudança era relevante dentro do contexto familiar. Essas alterações familiares devem ter sido o mais próximo de um ritual de passagem pré-nupcial (no caso das que casavam antes da primeira regra) no mundo romano⁵¹.

Retornando à compreensão da figura que se opõe ao rosto da menina no altar de Iulia Victorina, ainda que pareça ser uma jovem, pelo fato de apenas o casamento servir como delimitador de fase da vida de uma mulher, conclui-se que essa imagem só pode se referir a uma fase pré-nupcial ou pós-nupcial. Assim, ou os dois relevos mencionam uma criança em dois momentos diferentes de desenvolvimento ou o altar procura criar uma oposição para além dos símbolos astrais: de um lado uma criança e, do outro, uma jovem matrona.

Os registros de rituais pré-nupciais são escassos, mas é possível que existissem cerimônias que preparavam meninas para o despertar de sua sexualidade e fertilidade. Não

⁵⁰ Ibid., p. 145.

⁵¹ Ibid., p. 139.

existe um poema conhecido como o Parthenia de Alcman do século VII a.C. em que garotas nubentes dançam e cantam numa espécie de ritual de amadurecimento.

A maioria dos exemplos que citam cultos de maturidade pertencem a um período bem tardio, cristão. Arnobius, segundo cita Caldwell, escreve ao imperador Diocleciano criticando as noivas que dedicavam suas togas no templo de Fortuna Virginalis⁵².

No epitáfio de Iulia Victorina seus pais a nomeiam como dulcíssima. Rawson analisa que as crianças lembradas dessa maneira tendiam a ser mais jovens porque até os cinco anos elas eram lembradas como doces e brincalhonas. Carrol, entretanto, aponta que em Roma, os termos *dulcissimus* e *carissimus* eram utilizados excepcionalmente para homenagear tanto adultos quanto crianças⁵³.

Visualmente, entretanto, as representações de crianças em sua maioria as colocavam como sérias para destacar seus status de cidadãs ou suas aspirações a cidadania romana e a uma vida bem sucedida⁵⁴.

Como anteriormente se analisa, é difícil precisar a transição de maturidade uma vez que ela estava pautada num acontecimento social: o casamento, e não em uma modificação que biologicamente fosse visível.

D'Ambra destaca que no retrato funerário, para além das imprecisões da gramática e dos escritos dos autores latinos analisados previamente, o envelhecimento de uma criança não era representado de maneira precisa por um motivo de ordem prática. Os romanos se utilizavam de tipos convencionais nos ateliês e guardavam retratos de estoque que poderiam ser comprados e modificados ao gosto do cliente⁵⁵ como, de acordo com ela, é o caso de Iulia Victorina.

Maureen Carrol analisa a similaridade de modelos de monumentos funerários e discute a possibilidade de que essa padronização fosse o resultado da criação demandas pré fabricadas em ateliês. Segundo a linha de raciocínio da autora, algumas partes ficariam por esculpir depois como o retrato e o epitáfio.

⁵² Ibid., p. 157.

⁵³ CARROL, M. *Infancy e Earliest Childhood in the Roman World*. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 213.

⁵⁴ RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2005. p. 51.

⁵⁵ D'AMBRA, E. *Beauty for Roman Girls*. In: MORAW, S e KIEBURG, A. (Orgs) *Girls in Antiquity*. Munique: Waxmann, 2014. p. 314.

Em suas palavras:

“A combinação homem/mulher/criança deve ter sido uma escolha relativamente padronizada e previsível e assim monumentos devem ter sido preparados com antecedência para venda esculpindo grosseiramente bustos os quais na pedra eram dados detalhes personalizados”. (CARROL, 2011, p. 114.)

Outros motivos incomuns, por outro lado, exigiriam uma confecção distinta desde o princípio ou podem ter recebidos soluções mais criativas e individualizantes como possivelmente ocorreu no altar de Iulia Victorina.

2 A MORTE PREMATURA

O termo “*Di Manes*”, presente na epígrafe do altar de Iulia Victorina, ou apenas “*Manes*” ou ainda “*Diis Manibus*” foram utilizados com frequência em dedicações mortuárias desde o fim da República e no início do Império e expressavam um apelo aos mortos. Outros termos que também se referiam aos falecidos eram *umbrae*, *imagines*, *species*. *Lemures* e *Larvae* eram utilizados para se referir ao fantasma dos mortos, em específico, os nocivos. Esses termos não aparecem na epigrafia mortuária romana⁵⁶.

No artigo de George Thaniel intitulado *Lemures et Larvae* o autor afirma a imprecisão de todos os termos que se referem a uma presença remanescente depois do óbito. Entretanto, os “*Di Manes*”, aqueles que nos interessam em específico, eram bons espíritos honrados publicamente como “*Di Parentes*” durante o festival da *Parentalia*⁵⁷. Por outro lado, os *Lemures*, eram as sombras que vagavam a noite daqueles que haviam morrido prematuramente e que deveriam ser temidas por conta de sua infelicidade e maldade⁵⁸. Os romanos tanto criam na real periculosidade desses espíritos que conceberam fórmulas de caráter mágico para expulsá-los de suas casas durante o festival da Lemuria⁵⁹. Tanto a forma plural *Lemures* como a forma plural *Manes* preservaram a crença primitiva romana numa massa indiferenciada de mortos⁶⁰.

Há momentos que a literatura romana aproxima esses dois termos⁶¹. Quando Ovídio descreve a festa da Lemúria ele usa as palavras *Lemures* e *Manes* como sinônimas⁶² e a fórmula de exorcizar os maus espíritos de casa era “*Manes exite paterni*”⁶³. Além disso, nos textos literários, a palavra *Manes* poderia funcionar como uma espécie de eufemismo para os

⁵⁶ THANIEL, G. *Lemures and Larvae*. The American Journal of Philology. Estados Unidos da América, Vol. 94, no. 2 (summer, 1973), p. 182.

⁵⁷ OVIDI. *Fasti*. Massachusetts: Harvard University Press. 1959. Livro II, 533. p. 95.

⁵⁸ *Eclogues, Georgics, Aeneid*. Loeb Classical Library Volumes 63 & 64. Cambridge: Harvard University Press. 1916. p. 427-6.

⁵⁹ OVIDI. *Fasti*. Massachusetts: Harvard University Press. 1959. Livro II, 533. p. 86

⁶⁰ THANIEL, G. *Lemures and Larvae*. The American Journal of Philology. Estados Unidos da América, Vol. 94, no. 2 (summer, 1973), p. 186.

⁶¹ De acordo com George Thaniel (THANIEL, G. *Lemures and Larvae*. The American Journal of Philology. Estados Unidos da América: Vol. 94, no. 2 (summer, 1973), P. 183. Apuleio em *De deo Socratis* complica ainda mais as coisas ao utilizar a palavra *Lemures* para se referir aos mortos em geral, de quem as almas apaziguadas se chamavam *Lares* familiares, as almas insatisfeitas eram chamadas de *Larvae*, enquanto *Manes* era reservado para aquelas almas nas quais se tinha dúvida.

⁶² OVIDI. *Fasti*. Massachusetts: Harvard University Press. 1959. Livro V, 442. p. 292.

⁶³ OVIDI. *Fasti*. Massachusetts: Harvard University Press. 1959. Livro V, 443. p. 292.

termos *Larvae* e *Lemures* fato que torna sua distinção ainda mais difícil⁶⁴. O que nos interessa dessa discussão é entender como o fantasma de Iulia Victorina possivelmente era compreendido.

Na Eneida de Virgílio, Enéias ouve vozes no submundo “*Continuo voces auditaе, et ingens vagitus, animaeque infantum flentes in primo limine, quos, exsortis dulcis vitae et raptso ab úbere, atra dies abstulit et mersit acerbo funere (...)*”⁶⁵ P 284-285 “Tenros ais dos que ao seio mamavam/Arrebatou, privou do doce alento/imergiu dia infausto em luto acerbo” seriam parte dos espíritos infelizes do submundo, que estariam distantes dos campos abençoados do Elísio. Em sua narrativa, nas trevas do submundo estão, presos no Styx, “*innuptaeque puellae (...)* *quam multa folia lapsa cadunt in silvis primo frigore autumn*”⁶⁶

Nessa categoria se encontram pessoas que morreram antes do tempo, sem cumprir seu destino. Dentre elas, é possível citar suicidas e crianças que tiveram mortes prematuras e noivas que morreram antes de se casar. O epitáfio de uma jovem mulher de vinte e oito anos, que acreditava ser vítima de feitiçaria, afirma que seu espírito foi arrancado dela pela violência, ao invés de ser devolvido a natureza.⁶⁷

Segundo Gwynnaeth McIntyre⁶⁸ a morte na infância poderia ser vista como algo chocante na antiguidade, interpretada como se os deuses tivessem roubado seu ente querido, e além disso, privado os pais de cuidado na velhice e da garantia da persistência da memória deles e da subsistência da família por meio da morte de um descendente. É interessante notar que em alguns decretos honorários *post mortem* e decretos de consolação emitidos pela cidade não apenas os pais eram consolados pela perda de seus filhos, mas também toda a cidade. McIntyre conclui, assim, que “a morte de uma criança pode, desta maneira, afetar toda a

⁶⁴ THANIEL, G. Lemures and Larvae. The American Journal of Philology. Estados Unidos da América, Vol. 94, no. 2 (summer, 1973), p. 187.

⁶⁵ DEWEY, F. H. Virgil's Aeneid Books I-VI. Estados Unidos da América: Translation Publishing Company, Inc, 1917, p. 284-285. Segue a tradução de Odorico Mendes.

“Tenros ais dos que ao seio mamavam/Arrebatou, privou do doce alento/imergiu dia infausto em luto acerbo” seriam parte dos espíritos infelizes do submundo, que estariam distantes dos campos abençoados do Elísio. VIRGÍLIO. Eneida. Tradução: Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Unicamp, 2005. 6.435-39. Retirado de: www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes em 15 de julho de 2019. p. 175

⁶⁶ DEWEY, F. H. Virgil's Aeneid Books I-VI. Estados Unidos da América: Translation Publishing Company, Inc, 1917, p. 277. Segue a tradução de Odorico Mendes:

“*inuptas virgens (...)* / Quantas no outono as desapegadas folhas/ Caem nos primeiros frios”. VIRGÍLIO. Eneida. Tradução: Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Unicamp, 2005. 6.16-19. Retirado de: www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes em 15 de julho de 2019. 6. 316-319. p. 171

⁶⁷ CUMONT, F. Afterlife in roman paganism. Inglaterra: Yale University Press, 1922. p. 133.

⁶⁸ MCINTYRE, G. Deification as Consolation: The Divine children of the Roman Imperial Family. Journal of Ancient History. Alemanha: Segundo semestre de 2013. p. 238.

comunidade, especialmente quando há uma sensação de que a comunidade foi privada da esperança das grandes realizações futuras desse indivíduo. ”⁶⁹.

Carrol⁷⁰ chama atenção para o fato de que nem Virgílio tampouco Tertuliano falaram que essas crianças poderiam representar algo maligno ou perigoso para os vivos. De toda forma, conforme visto acima, existiam fórmulas para expulsar os maus espíritos, e que os fantasmas das crianças eram amaldiçoados, ou seja, admitia-se que eles poderiam sim ter influencias malignas na vida das pessoas ainda que ambos não tenham escrito isso de maneira explícita.

Cumont sugere que a alma das crianças poderia ser vista como causadora de males. De acordo com ele, da mesma forma aqueles que morreram jovens ou aqueles cujos dias foram cortados abruptamente não poderiam entrar nos campos Elísios antes do término natural de suas vidas. Em especial as almas dos criminosos eram condenadas a vagar sem descanso pelos ares. Esses espíritos maus eram os que retornavam como fantasmas para perturbar os vivos.

Eles também eram evocados para revelar o futuro em oráculos⁷¹. A iniciação de crianças em cultos de mistérios pode ter sido uma alternativa para assegurar a felicidade deles ao menos em outra vida⁷².

Cumont⁷³ enumera o escrito por Plutarco em *De genio Socratis* que versa sobre um viajante que vê além da sepultura um abismo profundo em que as vozes queixosas de uma multidão de crianças que morreram no momento de seu nascimento e foram incapazes de subir ao céu.

Ele também cita Platão, que, em alusão a uma crença pitagórica diz que crianças que morreram jovens, assim como pessoas que tiveram mortes violentas não conseguem descanso na outra vida, mas suas almas vagam na terra pelo número de anos que sua vida normalmente deveria ter durado.

⁶⁹ MCINTYRE, G. Deification as Consolation: The Divine children of the Roman Imperial Family. *Journal of Ancient History*. Alemanha: Segundo semestre de 2013. p. 238.

⁷⁰ CARROLL, Maureen. *Infancy e Earliest Childhood in the Roman World*. Reino Unido: Oxford University Press, 2018. p. 151.

⁷¹ CUMONT, F. *Afterlife in roman paganism*. Inglaterra: Yale University Press, 1922. p. 25-26.

⁷² *Ibid.*, p. 138. Os altares de Hateria Superba (35) e Florus (36) são dois exemplos possíveis.

⁷³ *Ibid.*, p. 131.

Por outro lado, alguns pensadores⁷⁴ consideram que aqueles mortos precocemente, crianças que faleceram antes de receber um nome, e que tiveram pouco contato com a vida material subiriam com mais facilidade as alturas celestes.

O foco dessa pesquisa é uma criança mais velha, então, esse tipo de pensamento que creditava uma pureza às crianças muito pequenas pelo fato de que tiveram pouco contato com o mundo não abrange a situação de Iulia Victorina que morreu aos dez anos. Por outro lado, ela havia vivido tempo o suficiente para ser considerada um mau agouro afinal sua existência interrompida precocemente, antes do tempo natural da expectativa de vida dos romanos.

Contudo, não há indícios expressos de que a iconografia ou epígrafe tumular de Iulia Victorina apontem para uma consciência de um porvir desastroso. Ainda que seu espírito pudesse ser considerado nocivo por conta de sua morte prematura, a escolha de sua família foi por apontar outras características da menina, nenhuma delas ligadas a algum agouro: ela é chamada de doce na epígrafe tumular (*filiae dulcissima*) e as representações de ambas as faces do altar não parecem referenciar a um espírito ruim ou maldição.

2.1 O Saber astrológico como crença

A cultura ocidental já reconhecia desde a Antiguidade uma relação de causalidade entre os fenômenos do céu e da terra de maneira a entender que o que ocorria no mundo terreno, inferior, não era aleatório, mas consequência do movimento incorruptível e eterno dos corpos celestes⁷⁵. Havia mais de uma atitude em relação aos efeitos desses fenômenos. Elas poderiam incluir desde uma aceitação moderada das influências estelares na vida dos homens ou predições específicas e fatalistas sobre o futuro das pessoas. A primeira, leva em consideração a liberdade moral do homem e o impacto de sua escolha perante as situações que se apresentam. A segunda, rígida, funda-se sobre um determinismo sólido e postula que os fenômenos estelares indicam com precisão todos os acontecimentos e ações que vão ocorrer.

⁷⁴ SENECA, Dialogues and Essays. Tradução: Tobias Reinhardt e John Davie. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2008. VI, 23, 1; PLUTARCH. Moralia. Estados Unidos da América: Loeb Classical Library, 1959. p. 605.

⁷⁵ THORNDIKE, L. The True Place of Astrology in the History of Science. The University of Chicago Press in The History of Science Society. Estados Unidos da América: Vol. 46, no. 3 (Setembro, 1955) p. 273-78.

A. P. Ferroni faz uma divisão ainda mais clara quando enuncia que o simbolismo astral não pode ser confundido com a astrologia enquanto pensamento. O simbolismo está ligado à cosmologia que enxerga que os fenômenos terrestres são influenciados pelos celestes, mas não faz uma delimitação precisa de como isso ocorre. Por sua vez, a astrologia se colocava como um saber construído a partir da cosmologia e do simbolismo astral, porém diferenciando-se deles no momento em que concebe regras, técnicas e métodos para calcular, prever e interpretar o movimento dos astros de forma a fazer previsões sobre os fenômenos naturais mas também sobre a vida social e individual das pessoas ⁷⁶. Essas regras não eram unívocas de maneira que haviam vários horóscopos durante o período imperial com parâmetros e ordenações diferentes. Não havia uma prática padrão ou, nas palavras de Tester, uma “Bíblia” sobre o tema⁷⁷. Compreende-se assim o estado instável da astrologia da época.

Sintetizando, essas quatro formas de entender a crença na interferência dos astros não eram supressivas de forma que só uma pudesse ocorrer. Uma pessoa, por exemplo, poderia acreditar na predição baseada matematicamente no movimento do cosmos, mas ainda assim, não acreditar que ela fosse rígida. Por outro lado, ainda que interpretando de forma genérica o deslocamento dos corpos celestes, outra pessoa poderia entender aquela mensagem como fatal e imutável.

Além disso, cabe ressaltar que a divisão entre essas concepções é esquemática porque na prática não eram excludentes e poderiam conviver no mesmo homem que era capaz de confiar nas predições pontuais baseadas na posição dos Astros e em algum momento não acreditar que o movimento dos corpos celestes encerraria um destino fatal. Sêneca, se por um lado afirmava a liberdade moral do homem, por outro, advogava que o destino governa todas as coisas e que é mais sábio segui-lo ao invés de se opor ou transgredir ⁷⁸.

A teoria astronômica, sobre a qual se fundamenta a Astrologia, se desenvolveu tardiamente na história mesopotâmica a partir do século V a.C. e o verdadeiro florescimento da ciência foi obra dos gregos⁷⁹.

Até o século IV a.C. “a principal estrutura da teoria astrológica é indubitavelmente helenística”⁸⁰. Embora o horóscopo mais antigo seja babilônico de 410 a.C., o maior acervo

⁷⁶ FERRONI, A. P. Cosmologia e astrologia na obra *Astronomica* de Marcus Manilius. 2007. p. 17. Dissertação de Mestrado (História da Ciência). PUC-SP.

⁷⁷ TESTER, J. História de la Astrología Occidental. Tradução: Lorenzo Aldrete. Espanha: Siglo XIX editores, 1990. p. 63.

⁷⁸ Ibid., p. 12.

⁷⁹ Ibid., p. 12 e 23.

de horóscopos conhecido é grego e pertence aos cinco primeiros séculos depois de Cristo. Dessa forma, Tester defende que a astrologia não é tão antiga quanto se pensa e que é uma criação majoritariamente grega, de gregos helenísticos e muitos deles foram gregos alexandrinos com uma forte influência egípcia⁸¹.

Para Tester, foi principalmente após as conquistas de Alexandre Magno (334-323 a.C.) que o diálogo entre a cultura oriental e a helenística permitiram que os métodos de astrologia desenvolvidos pelos babilônicos fossem introduzidos na civilização grega⁸². Esse período foi fundamental para o desenvolvimento de novas correntes filosófico-religiosas e para a astrologia ocidental⁸³. Dentre elas o estoicismo exerceu grande importância em Roma ao oferecer uma rede conceitual na qual a astrologia pôde ser absorvida e configurada⁸⁴.

O estoicismo e também a educação aristocrática foram duas condições significativas que possibilitaram a incorporação da astrologia pela sociedade romana nas classes altas e cultas. Em relação à população comum, pouco se sabe como esse processo se deu⁸⁵. Ainda que nem todos os estoicos acreditassem na astrologia, a doutrina que seguiam afirmava haver uma harmonia que unia todo o universo e um destino que governava todas as coisas, o que deixou lugar para a crença em adivinhações e para a percepção de um destino guiado pelos corpos celestes⁸⁶.

Nesse contexto, o poema astronômico *Phaenomena* de Aratus foi utilizado pelos romanos como uma das principais formas de conhecimento sobre o cosmos⁸⁷. Entretanto, um dos primeiros grandes autores romanos a escrever sobre Astrologia foi Marcus Manilius e sua obra em questão foi o poema chamado *Astronomica* que consiste num tratado em latim sobre astrologia dividido em cinco livros que possivelmente não chegaram a nós em sua totalidade. Manilius nos interessa porque, ainda que não se tenha uma data precisa do momento em que

⁸⁰ Ibid., p. 12 e 24.

⁸¹ TESTER, J. História de la Astrología Occidental. Tradução: Lorenzo Aldrete. Espanha: Siglo XIX editores, 1990. p. 12 e 33. Aqui é importante salientar que os gregos foram os primeiros a sintetizar e criar uma estrutura de saber sobre a astrologia do Ocidente a partir da junção de saberes babilônicos e egípcios, por exemplo. Até que ponto a síntese desses saberes pode ser considerada como uma criação é uma discussão que não cabe aqui aprofundar, mas que é importante apontar.

⁸² BARROW, R.H. Los romanos. México, Fondo de Cultura Económica, 1950. p. 35-6 e 74.

⁸³ TESTER, J. Historia de la Astrologia Occidental. Mexico/ Madri, Siglo Veintiuno, 1990. p. 24.

⁸⁴ FERRONI, A. P. Cosmologia e astrologia na obra *Astronomica* de Marcus Manilius. 2007. p. 39. Dissertação de Mestrado (História da Ciência). PUC-SP.

⁸⁵ BARTON, T. Ancient Astrology. Londres: Routledge, 1994. P. 62. E BARTON, T. Power and knowledge. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. p. 38.

⁸⁶ TESTER, J. História de la Astrología Occidental. Tradução: Lorenzo Aldrete. Espanha: Siglo XIX editores, 1990. p. 47.

⁸⁷ BARTON, T. Ancient Astrology. Londres: Routledge, 1994. p. 37.

Astronomica foi escrito, sabe-se contudo que possivelmente é do período Imperial, da época de governo de Tibério, e, portanto, já deveria ser plenamente conhecido nos círculos cultos e aristocráticos em fins do século I d.C.⁸⁸ O formato do trabalho, em verso, também nos diz sobre seu público alvo e sobre aqueles interessados no conhecimento astrológico: o círculo literário e membros da corte imperial. Podemos supor, a partir disso, que talvez mostrar interesse ou erudição acerca do cosmos fosse uma maneira de conseguir alguma distinção social, copiando o saber e os assuntos que interessavam aos círculos eruditos⁸⁹

Os monumentos funerários do período imperial possuem muitos traços de uma religiosidade ligada a doutrinas astrológicas, principalmente entre os Semitas e os Celtas⁹⁰. Nesse caso, a escolha talvez não residisse em uma tentativa de mostrar erudição, mas estivesse relacionada a crenças particulares desses grupos. Um relevo romano, preservado em Copenhagen, é particularmente característico: o busto de uma garota pequena aparece com uma lua crescente e é envolto por sete estrelas (Figuras 6,7). Um exemplo epigráfico que também se refere a uma crença astral é uma inscrição encontrada em Didyma que diz: De pé diante desse túmulo, olhe para a jovem Choro, filha virgem de Diognetos. “Hades a colocou no sétimo círculo”. Conforme explica Cumont, o sétimo círculo é o círculo da lua, que é o mais baixo dos sete planetas⁹¹. Por fim, um altar funerário em Eome traz a inscrição “O sol me elevou” (*Sol me rapuit*)⁹².

⁸⁸ TESTER, J. Historia de la astrologia occidental. Mexico/ Madri, Siglo Veintiuno, 1990. p. 45.

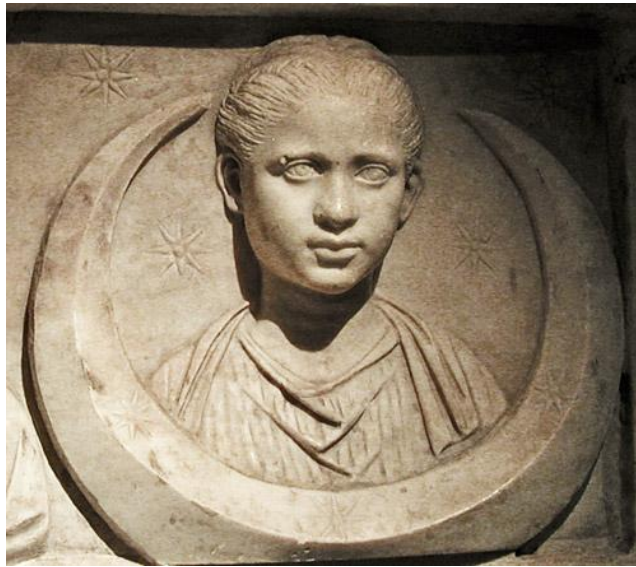
⁸⁹ TESTER, J. História de la Astrología Occidental. Tradução: Lorenzo Aldrete. Espanha: Siglo XIX editores, 1990. p. 46.

⁹⁰ CUMONT, F. Afterlife in roman paganism. Inglaterra: Yale University Press, 1922. p. 94

⁹¹ Ibid., p. 99.

⁹² Ibid., p.102.

Figuras 6 e 7 - Relevo funerário com tema astral.⁹³



O saber astrológico, quando passou a ser utilizado publicamente por imperadores já era conhecido⁹⁴ e validado pela sociedade, no entanto, a associação da astrologia como poder contribuiu para que ela alcançasse uma maior importância e também imprimisse sua forma de compreender o mundo na cultura romana⁹⁵.

A incorporação de uma religiosidade astrológica não aconteceu de maneira leviana por parte das esferas ligadas ao poder em Roma. A associação do imperador aos astros possivelmente foi, de acordo com Franz Cumont, um aspecto reproduzido da cultura Oriental:

⁹³ Proveniência: Roma. Localização Atual: National Gallery, Copenhagen. Data: 180D.C. Fonte: http://www.vroma.org/images/raia_images/tombstone_childrengirl.jpg. Visualizado em 15 de julho de 2019.

⁹⁴ O poema grego *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo escrito no século VIII a.C. descreve a relação das atividades agrícolas com os eventos celestes o que demarca um tipo de parâmetro na compreensão do cosmos.

⁹⁵ FERRONI, A. P. Cosmologia e astrologia na obra *Astronomica* de Marcus Manilius. 2007. p. 11. Dissertação de Mestrado (História da Ciência). PUC-SP.

O Cesarismo, ao ir transformando-se mais e mais em uma monarquia absoluta, foi paralelamente apoiando-se no clero oriental. Estes sacerdotes [...] predicavam doutrinas que tendiam a elevar os soberanos acima da Humanidade, e proporcionavam aos imperadores uma justificativa dogmática de seu despotismo. (CUMONT, 1989, p. 76-9.)

Talvez não seja coincidência o fato de que o culto ao deus-Sol tenha se destacado no momento em que um governante único se sobressaiu em Roma ⁹⁶. Augusto notoriamente explorou a ligação de sua imagem com Apolo, o deus greco-romano ligado ao Sol ⁹⁷.

A associação de Augusto com o sol possivelmente serviu para validar as representações astrais na esfera privada e até para influenciar o gosto das pessoas. É nesse contexto que se insere o altar de Iulia Victorina que traz consigo uma iconografia que mesmo não sendo extremamente popular em seu contexto, certamente não era incomum, mas era plenamente reconhecida e compreendida⁹⁸.

Otávio Augusto se valeu da astrologia como um instrumento político, fato que pode ser constatado, por exemplo, na gravação de moedas com o signo de seu nascimento por todo o Império. Entretanto, como o saber astrológico não dependia do poder imperial ele poderia exercer um efeito reverso. Consciente desse risco em 11 d.C Augusto proibiu as consultas astrológicas que procurassem descobrir a data de sua morte. Esse tipo de proibição foi repetida por outros imperadores⁹⁹.

De acordo com Cumont¹⁰⁰ as crenças astrológicas deram uma nova força ao medo das pessoas em relação aos espíritos inquietos dos mortos e uma delas se refere a uma predeterminação de anos que a pessoa deveria viver na terra, que no caso do altar de Iulia Victorina pode abrir janelas interessantes de compreensão. Esses anos poderiam ser calculados pelo horóscopo graças à matemática.

Se supormos que ambas as representações se referem à mesma pessoa, Iulia Victorina, então uma delas, a mais jovem, pode referir-se à sua aparência à época de seu falecimento enquanto a outra, talvez represente-a na idade de falecimento adequada, tendo em consideração as crenças que prefixavam a data de falecimento das pessoas. O pensamento que entendia a vida como um ciclo e a morte prematura como uma interrupção que ia contra a

⁹⁶ BARTON, T. *Ancient Astrology*. Londres: Routledge, 1994. p. 203.

⁹⁷ FERRONI, A. P. *Cosmologia e astrologia na obra Astronomica de Marcus Manilius*. 2007. p. 16. Dissertação de Mestrado (História da Ciência). PUC-SP.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁹ FERRONI, A. P. *Cosmologia e astrologia na obra Astronomica de Marcus Manilius*. 2007. P. 16. Dissertação de Mestrado (História da Ciência). PUC-SP. P. 26 e V. S. DeNardis, *Ratio omnia vincit: Cosmological, Political and Poetical Power in the Astronomica of Manilius*, p. 56.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

lógica da vida natural também nos permite interpretar que a primeira imagem se refere à Iulia Victorina na infância e a segunda, já tendo atingido a maturidade e, portanto, não podendo mais ser encaixada como alguém morta antes do ciclo natural, possivelmente indique a quantidade de anos em que Iulia deveria viver¹⁰¹.

Entretanto, é importante ressaltar que a aceitação da astrologia como um saber não era unanime. Cícero, por exemplo, em *De Divinatione*, critica algumas crenças relacionadas a astrologia¹⁰².

Durante o Império, as campanhas militares e a grande população escrava propiciaram um clima de diversidade religiosa que permitiu as crenças astrológicas se desenvolverem. Anteriormente, durante o período republicano, houve perseguição e expulsão de cultos e religiões que não fossem a oficial¹⁰³, mas no Império, adotou uma atitude de tolerância religiosa.

A astrologia não fazia parte da cultura e da religião romana, mas foram incorporadas a partir do contato com os gregos durante incursões bélicas:

A astrologia, junto com as idéias filosóficas e os modelos literários gregos, chegou a Roma no início do século II a.C., tempo em que pela primeira vez os romanos invadiram militarmente as cidades gregas do sul da Itália e entraram em contato com a civilização da Grécia helenística. (TOYNBEE, 1971, p. 204-5.)

O saber astrológico de Roma no início da era Cristã aponta para uma crença numa vida após a morte entre os astros. Embora esse tema tenha sido abordado anteriormente nessa dissertação, dessa vez, cabe ressaltar que esse pensamento foi manifestado de maneira muito explícita no manual astrológico de Manilius:

A natureza já não se esconde em parte alguma; nós a conhecemos inteiramente, somos os senhores do céu, que conquistamos, observamos o nosso criador como parte que somos dele, e, filhos dos astros, deles nos aproximamos. Acaso é duvidoso que sob o nosso coração habita um deus e que ao céu retornam as nossas almas e que do céu elas vêm? (FERNANDES, 2006, p. 199.)

[...]ou valorosas almas e nomes dignos do c[eu, desligados de seus corpos e suspensos do orbe da terra, para l[a migram e, habitando o c[eu, que [e seu, vivem

¹⁰¹ Cumont cita uma crença pitagórica aludida por Platão em A República (p. 615) de que crianças que morreram jovens não conseguem descanso em outra vida, mas suas almas vagam na terra pelo número de anos pelos quais sua vida normalmente teria durado. CUMONT, F. *Afterlife in roman paganism*. Inglaterra: Yale University Press, 1922. p.129

¹⁰² Cícero, *De la adivinación*. Trad. Esp. J. P. Álvarez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988 e FERRONI, A. P. *Cosmologia e astrologia na obra Astronomica de Marcus Manilius*. 2007. p. 17. Dissertação de Mestrado (História da Ciência). PUC-SP, p. 56.

¹⁰³ Em 139 a.C., por exemplo, o Senado romano decretou a expulsão dos astrólogos de acordo com: BARTON, T. *Ancient Astrology*. Londres: Routledge, 1994. p. 44-51.

anos divinos e desfrutaram do firmamento[...] (FERNANDES, 2006, p. 69)

De acordo com Thorndike a astrologia helenística se fundamentou em alguns pressupostos teóricos aristotélicos: a incorruptibilidade do céu e dos astros, a regularidade do movimento desses astros que seriam circulares, eternos e perfeitos e aqui um ponto importante para essa pesquisa: a crença de que o mundo supralunar (dos céus e dos astros) controla o sublunar que é a terra. O mundo sublunar é o mundo físico da corrupção e da instabilidade¹⁰⁴.

O mundo sublunar, segundo Aristóteles é onde se localizam as realidades principais do mundo visível¹⁰⁵. Nele os movimentos que ocorrem são sucessivos ao invés de contínuos e eternos tal como no mundo supralunar¹⁰⁶. O movimento circular, considerado perfeito porque é completo em si mesmo é o realizado pelos corpos celestes no mundo supralunar enquanto o linear, imperfeito e limitado é o movimento que predomina no sublunar. O sol é quem faz com que os elementos se movam e se transformem, é ele quem impele no mundo sublunar as coisas ao movimento¹⁰⁷.

Na imagem de Iulia, caso possamos aplicar a mesma linha de raciocínio, a apoteose no mundo supralunar, que é superior ao nosso mundo corruptível, é reforçada não só pela imagem da menina mais velha, mas pela coroa de raios que aponta para uma dimensão celeste e eterna que é superior ao mundo sublunar, no qual a menina teria morrido e, talvez por isso, representada como na idade de óbito. Em outras palavras, é como se a fase da vida juntamente com os astros servisse ao propósito de indicar, em correlação com o pensamento aristotélico, uma escala de valor onde o mundo terreno, supralunar, indicado pela idade de óbito, estaria num lugar inferior a um outro em que a menina seria mais velha e estaria num plano celeste.

2.2 O Retrato deificado

¹⁰⁴ Cf L. Thorndike, *The true place of astrology in the history of science*, pp. 273-8.; P. Rossi, *A ciência e a filosofia dos modernos*, p. 29-31.

¹⁰⁵ SOLMSEN, F. *Aristotle's System of the Physical World Book: A Comparison with His Predecessors*. Estados Unidos da América: Cornell University Press, 1960. p.71

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 226.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 394.

De acordo com a análise de Papini¹⁰⁸ o caráter e a aparência são apenas dois elementos possíveis de figurarem num retrato que poderia, por exemplo, usar de outros artifícios para expressar identidades e ideologias. No caso de retratos onde há associações deificantes há muitas mensagens possíveis de serem transmitidas: poder e luto são apenas duas delas. O que significava ser um deus em Roma? A deificação privada e a realizada pelo governo (*consecratio*) sempre implicavam num sentido de vida após a morte? Como seria essa vida?

Antes de prosseguir, é necessário esclarecer que o termo deificação, sempre que utilizado aqui, procura fazer referência ao ato de aproximar um indivíduo de um deus, diferentemente da palavra *consecratio*. Ao longo desse subcapítulo serão discutidos os possíveis significados subjacentes a essa aproximação, enquanto o vocábulo latino figura como o resultado direto de um decreto do senado romano para introdução de um novo culto, fato que a expressão deificação não integra¹⁰⁹.

De acordo com Price¹¹⁰ para haver *consecratio* algumas ações deveriam acontecer: um templo, sacerdotes e colégios sacerdotais deveriam ser designados para o culto daquela pessoa. Depois disso, o título *divus/ diva* deveria ser adicionado ao seu nome, de maneira a separá-lo das pessoas comuns. E por fim, posteriormente, a apoteose, que é a crença de que a alma ascendeu a um status superior. No caso de César, sua apoteose foi simbolizada por um cometa que apareceu no céu durante os jogos funerários comandados por Otaviano. A águia e a estrela eram símbolos de deificação, elas representavam o novo status da alma do indivíduo morto rumo aos céus¹¹¹.

Um exemplo de deificação de uma criança do círculo imperial foi a filha de Nero, Cláudia, falecida com 4 meses.

A deificação de Cláudia foi resultado de um decreto aprovado pelo Senado no qual foi instituído para ela um templo e um sacerdócio e o conhecimento da mudança de seu status pode ser transmitido pelo Império. Além do decreto, da moeda (Fig. 8) e do relato de Tácito não sobraram resquícios do culto e de sua permanência no Império. A moeda pode ser

¹⁰⁸ PAPINI, M. Antichi volti della Repubblica: la ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo AC. *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, Supplementi*, 13, 2 vols., Rome, "l'Erma" di Bretschneider, 2004. p.558.

¹⁰⁹ BICKERMAN, E. *Consecratio*. In W. den Boer (Ed.). *Le Culte des Souverains dans L'Empire Romain*. Vandouvres/ Genève: Foundation Hardt, 1973. p. 1-25.

¹¹⁰ PRICE, S.R.F. From noble funerals to divine cult: the consecration of Roman Emperors. In: D. Cannadine and S. Price (eds.) *Rituals and Loyalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*. Cambridge University Press, 1987. P. 56-105. As ações enumeradas para haver a consecration são enumeradas por Price na página 78.

¹¹¹ MCINTYRE, G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n.º 62, Folheto 2, p. 222-240, ano: 2013.

entendida como um veículo conveniente para espalhar a notícia de sua deificação por Roma.

De acordo com a análise que Barbara E. Borg faz dos estudos de Wrede, o autor alega que, embora as imagens divinizantes pudessem sugerir uma apoteose póstuma, elas não configuravam a escrita do morto como um deus tal como Vênus ou Marte eram. Além disso, mesmo no caso da deificação no contexto funerário, o ponto de interesse dessa pesquisa, Wrede observa que não há evidências de um culto aos mortos deificados que excedesse as práticas tradicionais de honra aos mortos¹¹².

Normalmente, quando as referências aos deuses ocorriam no epitáfio ou textos funerários eles geralmente aproximavam qualidades do falecido aos da divindade ou então, raramente, ele era considerado como ou superior até as divindades em características pessoais específicas. No epitáfio de Claudia Homonea do primeiro século d.C, lê-se: “Vênus lhe deu sua beleza, as Caritas deram-lhe sua graça; Pallas Athena a instruiu em todas as suas artes”¹¹³. A parte grega do epitáfio enuncia: “Aquele que era muito mais doce que as sereias, que era mais dourada do que a própria Afrodite em festas e banquetes (...)”¹¹⁴.

Ambos os trechos constituem um elogio às divindades e quando se compara Claudia Homonea às deusas o intuito é de colocá-la sobre as outras mulheres, enaltecendo suas características “sobre-humanas” que foram concedidas pelas deusas. Wrede afirma que as representações visuais iam pelo mesmo caminho dos epitáfios, e assim, não teriam relações diretas com a religião, embora a questão seja mais profunda e controversa¹¹⁵. Se considerarmos que os retratos de fato não colocavam as pessoas deificadas no mesmo lugar que os deuses tradicionais, qual o lugar que elas ocupavam? A produção dessas imagens era apenas de um recurso retórico?

A prática da deificação, em Roma, é tradicionalmente considerada como um hábito grego importado, embora Barbara E. Borg defenda¹¹⁶ que essa “importação” deve ser entendida de forma cautelosa, uma vez que foi ressignificada pelos romanos. Além disso, afirmar que essa tradição remonta apenas aos gregos seria desconsiderar que os reis etruscos,

¹¹² BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 195.

¹¹³ CIL 6.12657 (= CLE 995). Retirado de: Borg, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 197.

¹¹⁴ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 197.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 199.

por exemplo, possivelmente já se associavam aos deuses¹¹⁷.

A evidência mais antiga da aproximação de humanos a deuses na antiguidade clássica, entretanto, vem da Grécia e remonta a Homero¹¹⁸. No século IV a.C. uma estátua grega representava Dionísio, o Ancião de Siracusa, num esquema que o aproximava de Dionísio. Posteriormente, reis e rainhas helenísticos denominaram-se novos Dionísios e novas Afrodites, por exemplo e foram cultuados publicamente¹¹⁹. É nesse contexto que os latinos entram em contato com a cultura grega onde generais e magistrados romanos frequentemente rededicavam as estátuas dos governantes locais a eles mesmos, trocando muitas vezes só suas cabeças e trazendo consigo toda a leitura prévia que aquelas estátuas tiveram além do corpo delas, onde imprimiam esquemas deificantes. Durante a República eles trouxeram esse modo de representação para Roma apresentando-se com trajes divinos em estátuas e moedas¹²⁰.

A adoração às forças das divindades tutelares da família, tem origem republicana¹²¹ e estavam relegados a esfera particular. De maneira análoga os primeiros retratos com atributos divinos do período pré-imperial foram encontrados em objetos de esfera doméstica e privada (Fig. 8). A tradução de Ennius do Registro Sagrado de Euhemerus e do Cipião propunha que todos os deuses eram reis, generais e benfeitores deificados¹²². Para E. Borg, Ennius teve um papel fundamental ao permitir às gerações posteriores poderem reivindicar como tradição romana o ato da deificação legitimando-se em seus escritos¹²³.

¹¹⁷ WEINSTOCK, S. *Divus Julius*. Oxford, Clarendon University Press, 1971. P. 22 – 3 ; GRADEL, I. *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford: Clarendon University Press, 2002. p. 32– 5.

¹¹⁸ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. P. 199.

¹¹⁹ BOWERSOCK, G.W. *Agustus and the Greek World*. Oxford: Clarendon University Press, 1965. P. 150-1.

¹²⁰ HALLET, C.H. *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 158.

¹²¹ GRADEL, I. *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford: Clarendon University Press, 2002. p. 36-50.

¹²² DE ANGELIS, F. D. A. e GASTARD, B. *Euhemerus in context. Classical Antiquity*, California, vol. 25, 2006. p. 211–42.

¹²³ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 201.

Figura 8- Cornalina com retrato de homem (talvez M. Iunius Brutus) com atributos divinos que parecem aproximá-lo do deus Hermes (caduceu).¹²⁴



Em 86 a.C. Marius Gratidianus recebeu sacrifícios públicos em Roma e também há evidências de cultos a outras pessoas, que não eram da esfera governamental. César foi deificado em vida pelo senado romano (em 42 a.C.) e junto aos exemplos anteriores percebemos que no início a deificação não era relacionada à uma ideia de vida após a morte, a menos que fosse uma existência na memória das pessoas¹²⁵. Essas honras eram uma expressão de reconhecimento do poder e influência de determinadas pessoas que poderia ser comparado, nesse âmbito, aos deuses tradicionais.

Como um passo além a *consecratio* foi a extensão desse movimento de exaltação do homem. Da mesma forma que a deificação dos vivos, a *consecratio* também parece ter um parentesco com governantes helenísticos¹²⁶.

¹²⁴ Data: Período Republicano. Localizado em: Coleção Arndt no. 2224, Staatliche Münzsammlung, Munique. Retirado de: BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 202.

¹²⁵ Ibid., p. 203.

¹²⁶ BOWERSOCK, G.W. Augustus and the Greek World. Oxford: Clarendon University Press, 1965. p 150.

Da deificação de César e Augusto em diante, de acordo com Barbara E. Borg havia basicamente quatro contextos em que seres humanos representados com trajes divinos apareciam. O primeiro deles era o privado. Como exemplo, a autora cita os escritos de Suetônio¹²⁷ que contam acerca de uma estátua do neto de Augusto, Caio, vestido como cupido em uma de suas salas privadas. Augusto, bem como os membros de sua família, ainda vivos, eram retratados com atributos divinos em camafeus e pedras (Figuras 9, 10).

Figura 9- ‘Gemma Augustea’ mostrando Augusto deificado circundado por personificações divinas e membros de sua família.¹²⁸



¹²⁷ BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 206.

¹²⁸ Data: 10 a.C. Localização: Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. IX A 79. Retirado de: BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.206.

Figura 10- Apoteose de Nero¹²⁹.



O segundo contexto é o uso dessas imagens referentes a pessoas vivas na esfera pública. Embora Augusto tenha rejeitado o estabelecimento de um culto oficial em vida em Roma, ele aceitava-o em províncias e se fosse realizado na esfera privada. Ainda assim se dividirmos em linhas gerais, os atributos especificavam características do caráter que eram consideradas divinas ou relevantes¹³⁰. As imagens que associam Augusto a Apolo, dessa época, segundo Borg, não indicam que ele havia se tornado em vida uma divindade superando ou substituindo os deuses, mas que ele possuía algumas características de Apolo¹³¹ (Fig. 11).

¹²⁹ Data: I. d.C. Localização: Biblioteca Municipal de Nancy. Retirado de: BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 210.

¹³⁰ Esse pensamento segue a linha de pensamento que Cícero enuncia: “convém divinizar virtudes humanas como a inteligência a piedade, o valor e a boa fé.” CÍCERO, *Das Leis*, Tradução: Otávio T. De Brito. São Paulo: Editora Cultrix. Livro II, p.73.

¹³¹ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 212.

Figura 11 - Dupôndio (uma espécie de moeda) de bronze que representa Domiciano com uma coroa de raios solares¹³².



No terceiro, os que receberam o título de *divi* ou *divae*, ou seja, os que alcançaram a *consecratio*, eram representados com trajes divinos, mas sem associá-las a deuses (Fig. 12). Eles vestiam quase exclusivamente a toga, uma espécie de véu (*capite velato*) e às vezes a *corona radiata*, a coroa com raios solares de onde a imagem de Iulia Victorina provavelmente baseou-se em sua iconografia.

¹³² Data: 86 d.C. Localização: American Numismatic Society 1941.131.764. Retirado de: BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. P.212. Se levarmos em consideração a divisão de Bárbara E. Borg essa moeda possivelmente não tenta demonstrar o poder equivalente ou superior de Domiciano, apenas destacar características positivas de seu caráter relacionando-as com as divinas.

Figura 12- Divus Augustus como Júpiter¹³³.



O quarto cenário refere-se a imagens que procuram retratar de maneira individualizada os deuses. Esse é o caso de Iulia Victorina no qual os atributos divinos somam-se às imagens principais que a caracterizam. Esse tipo de representação descende de uma tradição republicana, quando atribuía-se em alguns casos genealogicamente, a proximidade e a proteção de determinadas divindades a famílias específicas¹³⁴. Um altar dedicado por um escravo imperial com um retrato de Nero com atributos do Sol mostra-se como um equivalente a uma dedicação ao deus Sol (Fig. 13).

¹³³ Proveniência: Basílica de Herculano. Localização: Nápoles, Museu Arqueológico Nacional, Inv.: 5595. Retirado de: BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.213.

¹³⁴ BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.212.

Figura 13 - Altar dedicado pelo escravo imperial Eumolpus ao deus Sol e a Lua¹³⁵.



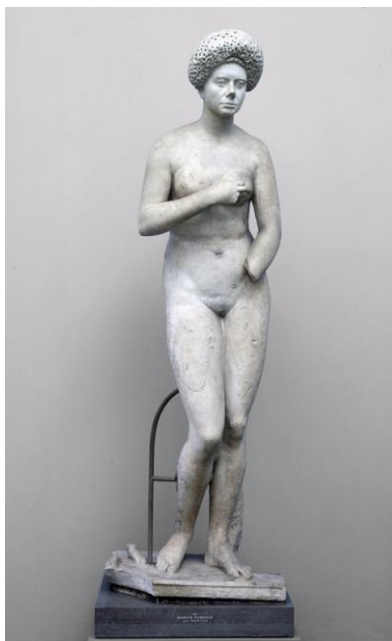
A estratégia visual, grosso modo, é a mesma dos casos anteriores: um humano com a pose, trajes, características ou atributos de um deus. Nos casos anteriores, entretanto, as características do deus se somavam à da pessoa que se pretendia retratar, enquanto, nesse quarto caso, o que ocorre é o oposto. A personalização do retratado implica na adição de características da pessoa em questão a divindade.

Essas categorias, entretanto, são esquemáticas e servem para tornar mais compreensível esse fenômeno. Assim, elas não devem ser entendidas de maneira estanque: as distinções entre elas na prática das imagens são fluidas. Não é tão simples, por exemplo, distinguir a linha exata em que as características do retratado não se sobrepõe a do deus ou quando a do deus certamente se sobrepõe ao retratado.

¹³⁵ Data: fins do século I.d.C. Localização: Florença, Museu Arqueológico Nacional Arqueológico. Inv. 86025. Retirado de: BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.215.

Os libertos e mulheres começaram a aparecer de formas deificantes em representações de meados do século I d.C.¹³⁶. É muito pouco provável que eles tenham se apropriado das poucas imagens helenísticas sobreviventes, o mais possível é que tenham se utilizado do repertório construído até então. O tipo das imagens nuas de Vênus combinadas com retratos faciais (Fig. 14) é absolutamente romana, sem precedentes na Grécia¹³⁷.

Figura 14- Estátua de Matrona (possivelmente Marcia Furnilla) com o corpo de Afrodite de Knidos¹³⁸.



Em *Ritratti le face del potere*¹³⁹ La Rocca e Presicce se baseiam em provas arqueológicas e escritas para propor que os retratos privados romanos emulavam as imagens da família imperial e que em especial os libertos, que muitas vezes não eram apenas ricos mas também bastante poderosos, tinham um papel importante na difusão dessas imagens deificadas.

¹³⁶ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.214.

¹³⁷ Ibid., p. 216.

¹³⁸ Dimensões: 168×57.2×42cm. Data: Século 98-117 d. C. Procedência: Villa de Quintilii. Localização: Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Retirado de: https://publications.artic.edu/roman/api/epub/480/500/print_view, Consultado dia 15 de julho de 2019.

¹³⁹ LA ROCCA, PRESICCE, LO MONACO. *Ritratti: le tante facce del potere*. Roma, Musei Capitolini, 10 de março a 25 de setembro de 2011, p. 431.

Possivelmente os primeiros a utilizarem representações deificantes foram os libertos com conexões estreitas com a corte, os primeiros exemplos são Flavianos, mesmo período aproximado do altar de Iulia Victorina de onde podemos inferir que ele era inovador, moderno na época, mas poderia ser compreendido porque utilizava-se de um sistema visual difundido. Pelo contato dos libertos próximos da família imperial eles poderiam se dar ao luxo de possuir certas extravagâncias, que seriam inaceitáveis se não possuíssem essa relação de proximidade¹⁴⁰. No caso específico de Iulia Victorina é difícil afirmar com certeza essa proximidade, mas pelo fato de ter sido criado no início desse tipo de representação há essa possibilidade.

As associações divinas eram honras elevadas e permitiam uma flexibilidade de significados: dois pontos que devem ter sido importantes para despertar o interesse dos libertos nesse tipo de representação, que era mais utilizada em contextos funerários. Eles refletiam de forma retrospectiva as características dos deuses aos indivíduos que já haviam morrido. Para os membros da sub-elite metropolitana, os libertos de maior status, esse era um modo grandioso de se representarem após a morte. Entretanto, o hábito de deificar pessoas não havia se transferido inteiramente para o âmbito público: há pinturas em casas de Pompéia que atestam que ainda era um gosto a ser apreciado de forma particular¹⁴¹.

É possível que também fossem uma forma de elogiar seus súditos pelo bom trabalho ou pelo caráter. Uma estátua do início do século II d.C encontrada num santuário de Fortuna no monte Quirinal pode ser considerada um exemplo disso (Fig. 15).

¹⁴⁰ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.216.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 216.

Figura 15- Estátua de fortuna do Monte Quirinal com a cabeça com o retrato de Claudia Iusta¹⁴².



No caso de uma escultura, ou mesmo um altar funerário como o de Aelia Procula que com características deificantes e colocada num templo talvez represente o desejo, voltado para a pessoa retratada, de que ela pudesse ter os deuses próximos a si e ao seu favor. A aproximação com os deuses poderia ser uma forma de distinção, mas também a garantia de um bom futuro. Wrede, de acordo com Borg¹⁴³ sugere que esse tipo de monumento poderia afirmar que o falecido iria vigiar a vida de seus parentes enlutados, ou, pela proximidade com os deuses, influenciá-los a olhar de maneira benévola aos seus entes queridos. Como notou Charles King¹⁴⁴, de forma análoga os *dii manes* eram solicitados nos epitáfios com o mesmo interesse, o de interceder pela vida dos sobreviventes.

Mas até que ponto iria essa influência? Ao ponto de ser tão poderoso como um deus? Como delimitar o que é um efeito retórico de deificação para o que poderia ser, de fato, a crença num novo deus?

É muito provável que os romanos não cressem, da mesma forma como entendemos o

¹⁴² Data: Fim do período trajânico, início do governo de Adriano. Localização: Roma, Museu Capitolino, Galleria 58 inv. 933. Retirado de: BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p. 217.

¹⁴³ Ibid., p. 222.

¹⁴⁴ KING, C. W. *The Roman manes: The dead as gods*, in Poo, M.C. ed., *Rethinking Ghosts in World Religions*. Leiden: Brill, 2009, 95 – 114 . p.109.

que é crer, nos mortais deificados. Isso porque o olhar ocidental é muito influenciado pelo sentido cristão do termo de maneira que pensar numa crença tal como a entendemos hoje no caso romano é anacrônico. O que parece consensual¹⁴⁵ é que eles entendiam os deuses como de fato existentes e acreditavam que eram capazes de interagir com humanos. É com esse sentido que prosseguiremos essa análise.

Além disso, é difícil precisar onde terminava a retórica de elogios hiperbólicos e onde começava de fato a crença na divindade de alguém. Borg cita Velleius Paterculus para mostrar que essas duas possibilidades que parecem distintas, na verdade, poderiam conviver no entendimento do mesmo indivíduo. Quando elogia Tibério Paterculus divide formalmente o ato da *consecratio* de uma crença na genuína divindade de Augusto ao reconhecer a existência de ambas:

César deificou seu pai, não pelo exercício de sua autoridade imperial, mas por sua atitude de reverência [*religione*]; ele não o chamou de deus, mas fez dele um¹⁴⁶.

Plínio também faz essa distinção quando honra a Trajano por ter elevado Nerva até as estelas “porque você realmente acredita que ele seja um deus” (*quia deum credis*)¹⁴⁷.

No primeiro exemplo, constata-se que há uma diferença entre a atitude de reverência para com uma pessoa para, de fato, a crença de que ela é um deus. No segundo caso, Plínio elogia Trajano por acreditar firmemente na divindade de Nerva. Não nos interessa se as duas afirmações eram verdadeiras ou se poderiam ser retóricas: o fato que é fundamental explicitar é que elas mostram duas posições distintas acerca da deificação. E reafirmam que uma pessoa poderia ser considerada, ainda que não se saiba em que nível, também um deus.

Gradel propõe¹⁴⁸ que não havia uma verdadeira divisão entre honra e adoração, ao menos na prática real e, mesmo havendo debates acerca do que era divino, na prática cotidiana de culto isso não importava.

A aproximação entre os dois universos talvez residisse na importância social: só se cultuavam os deuses que ofereceram ou poderiam oferecer algo ao adorador, da mesma forma que só se prestavam cultos de honras a indivíduos socialmente relevantes e úteis.

É possível que muitas pessoas realmente não fizessem a distinção honra/adoração e

¹⁴⁵ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.224.

¹⁴⁶ Ibid., p. 225.

¹⁴⁷ ROCHE, P. *Pliny's Praise*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2011. Pan. 11.2 p.131

¹⁴⁸ GRADEL, I. *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford: Clarendon University Press, 2002. p.23-24.

que ela ficasse no campo filosófico, mas Paterculus, no trecho supracitado fez mostrando que havia uma certa consciência de separação entre o universo divino e o das pessoas socialmente importantes e honradas.

Essa proposição demonstra uma natureza muito autônoma da religião romana pois explica o porquê da livre escolha dos deuses a serem adorados. Explica porque o culto do *paterfamilias* era absolutamente particular, algo que não cabia, por exemplo, ao Senado deliberar. Desde que não fosse visto como uma ameaça ao governo, as pessoas eram livres para adorar os deuses que preferissem¹⁴⁹.

Ainda que houvesse os que acreditavam na divindade de determinadas pessoas, certamente havia diferenças na compreensão da natureza daqueles divinizados para a natureza de um deus. A mortalidade dos primeiros é o exemplo mais explícito. Entretanto, se considerarmos que uma pessoa deificada, por sua natureza mortal jamais será um deus, então estamos considerando erroneamente que a interpretação romana segue os padrões cristãos.

A resposta mais sensata a esse questionamento é que as fronteiras entre divinos e humanos na antiguidade pagã eram mais permeáveis do que as fronteiras cristãs. Hércules e Rômulo eram adorados em diversos lugares como deuses e não heróis¹⁵⁰. Acerca disso, Cícero disse: “A lei que prescreve o culto dos homens divinizados, como Hércules e outros, mostra que todas as almas são imortais, mas que as dos homens valentes e bons são divinas¹⁵¹”.

Na narrativa bíblica em Atos dos Apóstolos é relatada a cura que Paulo realiza na ilha de Malta¹⁵². Após essa cura, outras pessoas enfermas vão ter com ele e são também curadas e ele passa a ser considerado um deus pelos locais. No texto não há nenhum indicativo de que isso era apenas mera retórica. Pelo contrário, a indicação material dessa crença é estabelecida nas honras e nas provisões que as pessoas dão a ele para a viagem.

Borg conclui que para o pensamento religioso grego-romano, oferecer honras divinas a um poder superior ou benfeitores era natural e, portanto, não há nenhum motivo para se duvidar da possibilidade de que um humano tenha sido chamado e honrado da mesma forma que os deuses tradicionais e até percebido como um deles. Na religiosidade romana qualquer poder intenso poderia ser percebido como divino. Em outras palavras: “Para eles, a divindade

¹⁴⁹ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.227

¹⁵⁰ Ibid., p. 227.

¹⁵¹ CÍCERO, *Das Leis*, Tradução: Otávio T. De Brito. São Paulo: Editora Cultrix. Livro II, p.73.

¹⁵² BÍBLIA SAGRADA. *Atos dos Apóstolos*. Tradução José Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica editora, 2004. p. 166.

não era ontológica, mas relacional e, frequentemente, situacional¹⁵³».

2.3 Porque os romanos deificavam seus mortos?

De Jong e Hekster¹⁵⁴ salientam, mesmo levando em consideração as situações relevantes de César e Augusto, que foi principalmente durante o século II d.C que tornou-se padrão deificar os imperadores falecidos como uma estratégia para fortalecer a sucessão dinástica. A exceção ficou por conta dos imperadores que sofreram *Damnatio Memoriae* e de Tibério. A deificação de cidadãos comuns e de crianças fora da linha de sucessão, ainda que de modo distinto, também mantinha uma noção de eternidade e perpetuação familiar. No caso dos imperadores, legitimava o governo de seus filhos como seres superiores aparentados aos deuses. No caso de cidadãos comuns poderia amenizar a sensação de descontinuidade familiar que a morte de um filho poderia trazer, adicionando a ideia de eternidade que a deificação subentende.

McIntyre levanta a hipótese de que a concessão dessas honras para crianças pudesse servir para promover o indivíduo que “morreu antes do tempo” de uma maneira a promover os laços familiares rompidos e a consolar a família, no caso de Cláudia, de Nero e sua esposa (Fig. 16)¹⁵⁵.

¹⁵³ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.229.

¹⁵⁴ DE JONG, J. HEKSTER, O. *Damnation, Deification, Commemoration*. In: *Un Discours en Images de la Condamnation de la Mémoire*. BENOIST, S e ANNE, D, (eds). Metz: Centre Régional Universitaire Lorrain d'Histoire. p. 79-96.

¹⁵⁵ MCINTYRE. G. *Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family*. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n °62, Folheto 2, P. 222-240, ano: 2013. p. 223

Figura 16- Moeda com figura de Diva Poppaea e Diva Claudia¹⁵⁶.



Talvez um dos argumentos mais fortes de que a deificação servia como um alento para o luto reside no fato de que Cícero, após a morte de sua filha Tullia, diante de um luto que ele não conseguia curar lendo escritos de consolação nem escrevendo uma consolação para si decide construir um santuário para ela, o que demonstra que a deificação e que as honras fúnebres eram recursos não completamente estranhos para a superação da perda de um ente querido¹⁵⁷.

Cícero nos mostra, através de sua filha Tullia um exemplo de como o luto poderia operar a deificação. Tullia não recebeu os esforços de seu pai porque fez coisas grandiosas em vida, mas por causa da dor que sua perda lhe causou. Assim, oprimido pela tristeza Cícero elogiou as qualidades de sua filha aproximando-as das divinas e intentava estabelecer um fanum para ela, termo que se referia a um amplo espectro de santuários e lugares sagrados “a fim de alcançar a apoteose, tanto quanto possível ser”¹⁵⁸. Ele nunca, entretanto, chamou-a explicitamente de deusa.

De modo oposto, em alguns epitáfios funerários há registros que explicitam que o falecido, aos olhos dos enlutados era aproximado dos deuses. Anulina de três anos é chamada de *mea divina*, minha deusa¹⁵⁹. Um esposo dedicou um epitáfio escrito “à minha santa deusa Primilla”¹⁶⁰ chamada assim porque viveu com ele sem reclamações por trinta anos.

Na prática real, entretanto, não sabemos até que ponto essas pessoas falecidas eram

¹⁵⁶ Data: 65 d.C Retirado de: MCINTYRE. G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *História: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n °62, Folheto 2, P. 222-240, ano: 2013. p. 227

¹⁵⁷ MCINTYRE. G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n °62, Folheto 2, P. 222-240, ano: 2013. p. 223.

¹⁵⁸ CÍCERO. *Letters to Atticus*. Vol V: Books XI to XIII. Tradução: BAILEY, D. R. S. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 12.36.1, p. 129.

¹⁵⁹ CIL 6.12087, retirado de : BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration*. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.229.

¹⁶⁰ Op. cit.

consideradas deuses pelos que dedicavam seus epitáfios e suas imagens deificadas. Essa maneira de referencia-las pode ser uma linguagem comum do luto, ou uma forma de demonstrar afeto. A tampa de uma urna cinerária do final do século II d.C tem a dedicação de Aurelia Vitalis “ao Cupido de sua avó” (*cupini abiae*). Chamar o neto de Cupido soa como uma espécie de apelido carinhoso¹⁶¹. Borg comenta sobre a coincidência de nomes pessoais com os das divindades as quais as pessoas eram assimiladas. Embora Wrede veja isso como uma expressão de cultura e educação. Borg, considerando que a maioria desses casos se destinava a escravos que recebiam nomes divinos de seus senhores, entende como um depósito de expectativas sobre eles. Nos monumentos funerários, ao serem aproximados às divindades, confirmar-se-ia que corresponderam às expectativas¹⁶². Os limites da retórica e do culto real, portanto, parecem pouco nítidos para se afirmar com total certeza uma regra geral.

O acúmulo de características divinas no mesmo retrato possivelmente não punha em risco sua deificação, apenas adicionava características a pessoa representada, considerando que havia deusas que eram associadas como Luna, Diana, Juno e Lucina¹⁶³. No caso de Iulia Victorina, considerando que as duas pessoas retratadas são a mesma o acúmulo de características não se daria no mesmo retrato como se a menina já tivesse esses atributos, mas parece estar condicionado à passagem de tempo: ela receberia outras qualidades, as solares, quando mais velha.

As imagens de matronas com corpos nus deificados não causavam estranhamento justamente porque o repertório visual de onde havia sido tirado distanciava qualquer analogia possível. Na verdade, os corpos utilizados nessas composições eram inspirados nas estátuas gregas e além de servirem para a deificação da matrona representada, por exemplo, atestavam a cultura e o conhecimento que os dedicadores daquele monumento possuíam. Reiterando que o uso de um tipo de corpo que era reconhecido e utilizado para em várias dedicações esvaziava o sentimento de que o observador poderia estar olhando para um nu real, no caso dos relevos funerários, a distância para o corpo real é reforçada naqueles, como Iulia Victorina, que apenas o busto é representado. Ao invés, portanto de aproximá-la aos deuses por meio de um esquema visual corpóreo os atributos em sua cabeça cumprem essa função.

É necessário destacar que em contraste com os costumes republicanos e imperiais, os

¹⁶¹ Ibid., p. 230.

¹⁶² BORG, B.E. Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.230.

¹⁶³ BERGMANN, B. Der Kranz des Kaisers: Genese und Bedeutung einer römischen Insignie Berlin: de Gruyter, 2010. p. 25-33.

retratos deificados da esfera privada da população eram majoritariamente dedicados à mulheres, adolescentes e crianças¹⁶⁴. Após a análise do capítulo I não podemos concluir que esse fato ocorria porque a morte deles não era vista de forma tão séria quanto a dos homens adultos. O que é mais provável é que a deificação fosse uma compensação para o pouco repertório que essas pessoas possuíam disponível para o seu engrandecimento. Além disso, Fejfer¹⁶⁵ destaca o fato de o principal papel público da mulher estar relacionado às práticas de culto: de forma que elas frequentemente eram retratadas de maneira a referenciar sua devoção. Em se tratando de monumentos funerários públicos dedicados às mulheres é bem possível que considerassem o papel social usual desempenhado por elas em sua construção iconográfica.

Para Borg¹⁶⁶ havia uma grande variedade de imagens deificantes disponível para as mulheres, muito maior do que o repertório estrito dos homens, que tinham de tomar cuidado para não se parecerem de forma provocadora com o imperador. Mulheres e crianças eram representadas como deusas segundo modelos do governo imperial para serem elevadas, honradas, mas sem ultrapassar a fronteira sensível e parecerem ofensivas.

Outro aspecto deve ser levado em consideração: após o estabelecimento do Império havia o perigo de ter alguma atitude compreendida como um desafio ao imperador. Os primeiros a serem mais ousados em seu auto engrandecimento foram os libertos imperiais que começaram a tendência de utilizar retratos deificados que copiavam a família imperial¹⁶⁷.

O monumento funerário do menino Eutychos (200-225 d.C), que faleceu com cerca de 2 anos, (Fig. 17) reúne elementos que nos permitem comprovar a apropriação da simbologia deificante por parte daqueles que não faziam parte da família imperial. Além disso, no seu epítáfio deixa explícita a conotação de consolação que o porvir com os astros poderia suscitar nos seus pais. A pose da figura de Eutychos a cavalo pode ter referências na estela grega de Dexielos e em alguns exemplos da IX Ala do exército romano.

A representação funerária de Eutyches, por fim, é um exemplo de projeção de maturidade perceptível no fato de um menino de dois anos ser representado cavalgando, isto é, exercendo uma atividade aquém da sua idade o que pode ser entendido como uma maneira

¹⁶⁴ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.232.

¹⁶⁵ FEJFER, J. *Roman Portraits in Context, (Image & Context, 2)*. Berlin, Walter De Gruyter, 2008. p. 335-348.

¹⁶⁶ BORG, B.E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. p.238.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 234.

de engrandecer seus valores, mas também como uma forma de projetar um futuro desejado para ele. No capítulo III dessa pesquisa outros exemplos de projeção serão analisados e esmiuçados. Por hora, é interessante a análise do epitáfio de Eutychos.

Eutychos, filho de Eutyches, que foi para o céu enquanto ainda criança sem ter conhecido tanto o bem quanto o mal que a vida traz. Ele/ viveu por 2 anos / 2 meses e menos que 5 dias. Ele/ falou essas palavras escritas: “Não chore mais, / pai mais querido/ que você não desabafe mais a/ lamentável, insuportável dor que você tem / no peito. Pois mesmo se / Hades que mora lá embaixo me escondesse / debaixo da terra, a águia que empoleira / ao lado de Zeus me arrebatou do fogo. Agora eu sento / junto com Eóforo e o justo Hesperus. Então, seque / essas lágrimas e faça um sacrifício para mim, pai. / Quando você olhar para as estrelas, você me verá cavalcando / meu cavalo. (MCINTYRE, G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n. 62, Folheto 2, p. 222-240, 2013. p. 237.)

O monumento funerário de Eutychos inclui não apenas alguns dos símbolos da apoteose, mas também fornece uma narrativa de sua experiência de morte e vida após a morte. O monumento permite a Eutychos se dirigir ao pai e consolá-lo mesmo após a sua morte.

A maioria dos epitáfios fúnebres exaltam o falecido (o de Iulia Vitorina chama-a de *dulcíssima*). Um dos pontos importantes que o epitáfio de Eutychos sugere é a intencionalidade de consolação por trás desses esforços no momento em que se aponta explicitamente o seu futuro com divindades celestes como um motivo para que o pai não chore mais sua perda. A imagem de divertimento no além evocada pela referência ao seu animal de estimação, a possibilidade de que atividades prazerosas sejam mantidas no além—como cavalgar—além da referência à águia que como já foi dito, era um símbolo de deificação são reiterados na imagem representada, ou seja, são ditos duas vezes: pela escrita e pela iconografia na visualidade. É importante destacar que o monumento como um todo, incluindo o epitáfio fornecem uma narrativa de sua experiência de Eutychos de vida após a morte¹⁶⁸.

¹⁶⁸ MCINTYRE, G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n. 62, Folheto 2, p. 222-240, ano: 2013. p. 239.

Figura 17- Monumento de Eutychos¹⁶⁹.



A estrela sobre a cabeça de Eutychos também é um símbolo de deificação conhecido e também utilizado no altar de Iulia Victorina. A apoteose astral aparece, nos versos, como uma alternativa a um destino terrível (a águia que empoleira ao lado de Zeus/ me arrebatou do fogo). O medo desse destino que precisou ser aplacado pela imagem e pelo epitáfio talvez seja consequência do medo do desconhecido, mas também pelo fato da morte de Eutyches poder representar uma quebra na ordem natural pelo fato de ele ser uma criança. O capítulo I dessa dissertação analisa das temeridades relacionadas à morte prematura.

¹⁶⁹ Data: 200-225 d.C, procedência: Albanum Caesarum. Atualmente: Museo Civico. Retirado de: MCINTYRE. G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n °62, Folheto 2, P. 222-240, ano: 2013. p 236.

Segundo McIntyre sugere¹⁷⁰ a deificação de crianças pertencentes a família do imperador tinha um objetivo mais de consolação do que político. Os exemplos analisados até aqui demonstram que essa conclusão talvez possa ser ampliada até os cidadãos comuns. Assim, o ato de deificação não serve apenas para demarcar apenas um novo status ao falecido, ou para delimitar um rearranjo de lugares e posturas sociais por parte dos vivos, mas também para auxiliá-los a superar a ausência de uma pessoa amada.

¹⁷⁰ MCINTYRE. G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n °62, Folheto 2, P. 222-240, ano: 2013. P. 239.

3 A CATEGORIA ALTAR: UMA ANÁLISE

3.1 Os Altares e seus dispositivos de representação

Os altares funerários (*ara funebris*¹⁷¹) começaram a ser produzidos sob o governo de Tibério, caindo em desuso a partir de meados do século II d. C., em razão de uma mudança na forma de sepultamento (de cremação para inumação) dos romanos que introduziu o interesse por uma narrativa mitológica mais ampla e com marcações temporais mais claras.

É possível que esses altares fossem uma espécie de desdobramento dos “relevos de libertos” – um tipo de decoração funerária que, usualmente colocada nas fachadas dos mausoléus, era produzida entre o fim da República e o início do primeiro século da era cristã. Havendo, pois, sucedido aos relevos dos libertos, os altares guardaram desse último a menção destacada aos laços familiares em suas imagens ou nos epitáfios, o uso de retratos e o fato de muitas vezes serem custeados por uma parcela dos libertos¹⁷² que gozava de boa situação financeira¹⁷³ pretendendo, com as representações, conquistar igualmente status social e político. Uma das hipóteses é que os altares tenham substituído os relevos, quando esses entram em declínio.

Entretanto, no entender de Kleiner¹⁷⁴, os altares funerários deveriam, antes, ser aproximados das urnas funerárias, uma vez que os relevos costumavam ser colocados no frontispício dos mausoléus, enquanto os altares eram amiúde introduzidos junto a urnas elaboradas, nos túmulos. Outro ponto que corrobora com o pensamento de Kleiner é que, diferentemente dos relevos, que incorporavam a representação de toda a família, os altares e

¹⁷¹ Não existe um consenso sobre como os altares funerários eram nomeados. Genericamente, todo altar era ditto como ara. Mais adiante os termos relacionados aos altares serão discutidos.

¹⁷² Há relevos que representam só a família liberta, sem o patrono romano. Entretanto havia uma espécie de obrigação moral na qual o paterfamilias deveria providenciar um túmulo para seus escravos e libertos. (ZANKER, P. Roman Art. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010. p. 153). É bem provável que os relevos que representavam só a família liberta sejam resultantes do sucesso financeiro desse grupo e de sua desvinculação dos laços servis.

¹⁷³ Os libertos costumavam ostentar nos monumentos funerários desde os últimos anos da República, e no início do Império essa característica acentuou-se. Os libertos ricos que se faziam representar costumavam destacar sua recém adquirida liberdade, representando a si mesmos vestidos com toga e rodeados por membros de sua família. O caso do liberto Eurysaces é singular: seu sucesso profissional como padeiro é exaltado como se fosse um serviço prestado ao Estado em: ZANKER, P. The Power of Images in the Age of Augustus. Estados Unidos da América: University of Michigan Press, 1990. p. 15.

¹⁷⁴ KLEINER, D. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 73.

as urnas poderiam comemorar uma única pessoa. E, de fato, a tradição familiar presente nos relevos que incluíam, além do patrono, seus escravos e libertos era um reflexo da tradição republicana na qual se enterravam escravos e libertos com a família a que serviam. Em contrapartida, tal como as urnas funerárias, os altares eram reservados a uma só pessoa, seguindo com isso a tradição imperial de comemorações funerárias individuais. Cabe ressaltar que o crescimento das famílias tornava impraticável o sepultamento ou, ao menos, a representação tumular conjunta; e o sucesso financeiro dos libertos já lhes permitia erigirem suas próprias comemorações funerárias¹⁷⁵. Além disso, alguns membros das classes altas resistiam à prática de retratar escravos e libertos com a sua família¹⁷⁶.

Outra característica comum entre as urnas cinerárias, que eram as urnas que abrigavam as cinzas resultantes da cremação, também chamadas de funerárias e os altares pode ser observado nos motivos iconográficos a que ambos recorriam, comumente representando pássaros, insetos e guirlandas. A partir do início do século II d.C., porém, temas oriundos de sarcófagos, que não eram jamais utilizados nos altares, passam a ser incorporados às urnas, como é o caso de cenas mitológicas, tais como o rapto de Perséfone por Hades¹⁷⁷. Assim, as representações nas urnas passaram a acompanhar mais as dos sarcófagos do que as dos altares funerários, o que pode ser explicado pelo fato de que sarcófagos e urnas serviam para o depósito de restos mortais, enquanto o altar, de modo geral, ainda que mantendo um compartimento para urnas ou cinzas, recebia outras funções. De toda forma, por suas dimensões e expressividade, os altares cumpriam primordialmente sua vocação de marcadores funerários.

Kleiner observa que os altares parecem documentar também a vida dos libertos que serviam a família imperial e, por isso, talvez, incorporassem iconografias retiradas da elite romana¹⁷⁸. Os cidadãos romanos, mesmo os de origem escrava, eram pois comemorados em seus altares funerários à maneira dos reis, imperadores e classes mais altas, que costumavam recorrer a alusões mitológicas para se representarem. Verifica-se, porém, que, não sendo

¹⁷⁵ DUFF, A.M. *Freedmen in the early Empire*. Inglaterra: W. Heffer & Sons Ltd, 1958, p. 100-101. Isso não equivale a dizer que no início do Império todos os libertos encomendavam seus memoriais particulares. Alguns escravos domésticos continuavam a ser enterrados com seus senhores.

¹⁷⁶ TREGGARI, S. *Roman Freedman during the late Republic*. Oxford: Clarendon Press, 1969 p. 215.

¹⁷⁷ KOCH AND SICHTERMANN. *Römische Sarkophage*. Alemanha: CH Beck, 1982. p. 56

¹⁷⁸ O altar que representa um menino (160-220 D.C. P.L. LXVI.2) assimila o menino morto à Hércules, uma representação popular em se tratando de meninos nas cortes durante o século II e III D.C. e Commodus e Caracalla foram retratados assim quando crianças. (KLEINER, E. E. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Roma: G. Bretschneider, 1987. p 86).

exclusivos de um estrato social, os altares funerários eram especialmente erigidos por libertos¹⁷⁹.

Mas, o que eram os altares funerários e porque comemorar os mortos por meio deles? Os altares eram monumentos que usualmente possuíam cerca de um metro de altura, embora seu tamanho variasse dos trinta centímetros para outros que poderiam chegar, em alguns casos, até quase dois metros de altura¹⁸⁰. Além dos fatores econômicos que certamente influenciaram no tamanho das peças, o local escolhido para serem colocados era um dos fatores determinantes dessa disparidade.

Os altares funerários romanos eram, até onde se sabe, retangulares e mais altos do que largos. Tanto aqueles formados por um único bloco de pedra quanto os que possuíam uma tampa destacável seguiam esse mesmo formato retangular, com as partes superiores e inferiores proporcionais e com tratamento visual semelhante. Existiam três acabamentos comuns para o topo dos altares: o *topo plano*, aqueles com *elementos arquiteturais*, e os que possuem uma espécie de *rolo duplo*, como é o caso do objeto central desse estudo, dedicado a Iulia Victorina (Figuras 1, 2, 3 e 4). Esses rolos, que se abrem tocando as bordas do altar, são decorados da mesma forma que a placa retangular onde os retratos estão centralizados. Tanto os rolos quanto as placas possuem a mesma decoração: uma espécie de moldura de acanto com algumas rosetas. Esse é, aliás, o único exemplo conhecido no qual o acanto é utilizado para decorar um altar com retrato¹⁸¹ como esse motivo era usado para decorar altares que não continham retratos, pode-se supor que o retrato de Iulia Victorina tenha, na verdade, sido colocado depois. Ou ainda, o que é mais provável, que o retrato não tenha sido planejado para conter uma lua como adorno acima da cabeça. A lua crescente acima da cabeça da menina, que ultrapassa a borda de acantos, parece atestar essa incorporação tardia.

Os altares fúnebres, instalados ou não ao ar livre, em frente ou dentro de túmulos, eram alguns decorados por retratos. Neles estavam registradas informações sobre o morto como idade, profissão e linhagem familiar. É por meio da análise dos nomes contidos nos epitáfios que se percebe que, na maioria das vezes, eles eram encomendados por famílias de escravos recém emancipados, ou por seus descendentes imediatos. Ao ganhar liberdade, os filhos dos escravos não recebiam o nome do pai, senão o da família de seus patronos. A

¹⁷⁹ BOSCHUNG, D. *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*. Bern: Stämpfli & CIE, 1987. p. 55

¹⁸⁰ Os menores altares que se tem notícia são os de Ulpia Oenante e de M. Sentius Felicissimus respectivamente com 0,295m e 0,31m. Eles são, entretanto, excepcionais. Os mais altos são o de T. Statilius Aper e Orcivia Anthia com 1,89m seguidos pelo altar de Iunii com 1,62m e o de Q. Sulpicius Maximus com 1,61m.

¹⁸¹ ALTMANN, W. *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*. Berlin: Weidmann, 1905. p. 125-135.

inscrição de seus nomes nos túmulos é, desse modo, uma forma de tornar público o status de pertencimento à categoria dos cidadãos romanos e o estatuto de seus filhos, nascidos livres. Além disso, Kleiner explica que a prática de representação dos laços familiares baseava-se na crença romana de que eles não eram quebrados pela morte¹⁸².

Os libertos que encomendavam esses altares não eram necessariamente ricos, embora determinadas obras de mais refinada execução pudessem sugerir que alguns de seus patronos eram abastados. Havia, entre os indivíduos homenageados, romanos de classe média, como músicos, professores e arquitetos cujos salários possivelmente não eram tão altos. Assim, eles devem ter destinado uma parcela relativamente alta de seus salários para custear os altares com cenas principais e subsidiárias, além de arcar com os gastos do complexo sepulcral onde estariam inseridos. De todo modo, essa prática não era anormal em Roma, onde acredita-se¹⁸³ que os custos de um enterro excediam o valor do salário anual da maioria dos indivíduos. Os menos abastados reuniam-se em geral em “clubes funerários” que recolham taxas anuais em troca do direito a um enterro¹⁸⁴ simples, sem ostentações. Os enterros custeados por esses clubes ocupavam columbários subterrâneos e eram normalmente decorados com uma urna cinerária pequena, ou com o busto do retratado, e não se constituíam em alternativa para os que queriam um monumento funerário mais vistoso.

Saller e Shaw observam que não apenas os altares, mas a maioria das comemorações funerárias romanas provinham de grupos cujo estrato econômico situava-se entre a elite econômica e os muito pobres, o que permite pensar que os monumentos mortuários funcionavam como instrumento de afirmação social; talvez por isso mesmo, não eram tão necessários e populares nas camadas mais ricas da população, como era o caso dos membros do senado e das ordens equestres¹⁸⁵.

Nem todos os altares em Roma eram, porém, funerários: havia aqueles que, de tamanho diminuto, não suportavam o fogo e eram utilizados para queima de incensos ou dedicações votivas, as ámulas; muitos eram dedicados aos deuses do Estado, aos lares e as

¹⁸² KLEINER, D. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 217.

¹⁸³ Ibid., p. 28.

¹⁸⁴ TREGGIARI, S. *Roman freedmen during the late Republic*. Oxford: Clarendon Press. 1969. p 202-203 e CARROL, M. *Spirits of the Dead: Roman Funerary Commemoration in Western Europe*. Grã Bretanha, Oxford University press, 2011. p. 44.

¹⁸⁵ SALLER, R. e SHAW, B. *Tombstones and Roman Family Relations in the Principate: Civilians, Soldiers and Slaves*. *Journal of Roman Studies*, número 74, 1984. p. 124-156.

divindades de cultos orientais: segundo W. Hermann¹⁸⁶ os altares romanos eram caracterizados por seu formato, pela exaltação de determinados elementos e pelo uso de componentes decorativos como grinaldas e molduras. Esses altares, utilizados em atos religiosos e sacrifícios a divindades, localizavam-se próximos a espaços de adoração aos deuses, como por exemplo, em frente aos templos, e eram parte fundamental da vida religiosa romana. Eles variavam quanto à durabilidade do material, podendo ser temporários (erigidos para alguma festividade específica) ou permanentes.

Há uma notável proximidade entre a ideia de altar e os recipientes onde os corpos mortos eram cremados. As palavras *altaria* e *ara* eram empregadas para designar os monumentos utilizados para oferendas¹⁸⁷. Virgílio¹⁸⁸ chama a pira de madeira em que o corpo morto era queimado de *ara sepulcri* e Ovídio¹⁸⁹ de *ara funeris*. Há uma correlação antiga e íntima, portanto, entre a consumação das oferendas aos deuses e a cremação dos corpos humanos. É possível que daí resulte o fato de haver inscrições latinas onde os túmulos são descritos como se fossem altares¹⁹⁰.

Embora o mundo grego já recorresse, desde o período minoico e micênico, a altares, eles não eram erigidos em contextos funerários: a exceção se dava na honra aos heróis mortos na guerra, na qual o sacrifício de animais era apropriado. Nesse caso, os altares eram erguidos junto ao túmulo, servindo como uma espécie de marcador.

Em Roma, altares eram reservados à identificação dos sepulcros de pessoas comuns, e não de heróis. A ideia de heroicização possivelmente ainda estava presente na homenagem póstuma, mas, entre os romanos, já não dependia de uma prática consolidada ou da aceitação geral para que ela ocorresse.

Ainda que para Cícero um túmulo não possa ser considerado legalmente como tal até que um porco tenha sido abatido¹⁹¹, acredita-se que os altares funerários não eram utilizados, via de regra, nem para sacrifícios, nem no dia do enterro. O design elaborado e a

¹⁸⁶ HERMANN, W. *Romische Gotteraltare*. Alemanha: Kallmunz, 1961. p. 55.

¹⁸⁷ BOWERMAN, H.C. *Roman Sacrificial Altars: An Archaeological Study of Monuments in Rome*. Lancaster: New Era Printing Company, 1918. p. 6-7

¹⁸⁸ VIRGÍLIO, *Eneida* IV, 177. Retirado de: www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes em 15 de julho de 2019.

¹⁸⁹ OVID, *Tristia ex Ponto*. Tradução: Arthur Leslie Wheeler. Massachusetts: Harvard University Press. III, 13.21. p. 101.

¹⁹⁰ KLEINER, D. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 27.

¹⁹¹ CÍCERO, *Das Leis*, Tradução: Otávio T. De Brito. São Paulo: Editora Cultrix. Livro II, p. 86: ‘nec tamen eorum ante sepulchrum est quam iusta facta et porcus est’.

exclusividade dos motivos representados evidenciam que a produção do altar, muitas vezes, consumia algum tempo, possivelmente superando a cerimônia de enterramento. E, como até mesmo a produção dos epitáfios dos altares mais comuns requeria tempo, parece claro que não entravam em função no dia do enterro. Outra evidência de que os altares não eram usualmente utilizados para fins sacrificiais vem de seu formato: poucos são os que possuem um lugar reservado para brasas ou restos das oferendas, o que indica que funcionavam como marcadores, e não como locais para o sacrifício.

Era muito comum, na decoração dos altares, a representação de um jarro (*urceus*) (Fig. 6) à esquerda, e de uma *patera*, ou tigela, à direita (Fig. 5, 7,9) que, usados em sacrifícios, mostravam-se uma escolha decorativa apropriada uma vez que referenciavam, segundo Bowerman¹⁹², as posições que o sacerdote e seu ajudante assumiam durante o sacrifício. O sacerdote derramava as libações na *patera*, do lado direito do altar; e o ajudante se postava à esquerda, pois carregava o jarro. Partindo de um levantamento de Kleiner¹⁹³, pode-se dizer que cerca de três quartos dos altares funerários com retratos elencados possuíam essa decoração e, portanto, faziam diretamente alusão às cerimônias sacrificiais.

Nos túmulos, ofertas votivas costumavam ser depositadas, tanto em aniversários do falecido, quanto em datas de festas especiais para os mortos. Alguns possuíam uma espécie de cano para que elas pudessem entrar em contato com os restos mortais do indivíduo. Oferendas sólidas, como flores, também eram deixadas. Alguns altares possuíam em seu topo depressões retangulares ou redondas para receberem ofertas pequenas¹⁹⁴.

O altar de Antonia Panace (Fig. 18,19) também serviu como ossário, estando dividido em duas partes: na primeira, a inferior, há o espaço para os restos mortais; a parte de cima serve como uma tampa. A maioria dos altares funerários com retratos, entretanto, não possuía depressões tão grandes, e os que em seu interior possuíam cavidades maiores que vinte centímetros tinham a função de recolherem cinzas. Contudo, esses ossuários, que Altmann nomeia *Aschenaltäre*, escapando a nossos interesses imediatos, não serão objeto desse estudo.

¹⁹² BOWERMAN, Roman Sacrificial Altars p.87. Em sua análise da cena de Enéias sacrificando na parte sul do Ara Pacis Augustae (13-9 A.C) Enéias se posta do lado direito do altar com uma espécie de véu sobre a cabeça e derrama a libação de uma *patera*. O *camillus*, do lado esquerdo do altar, carrega o *urceus*.

¹⁹³ KLEINER, D. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 21.

¹⁹⁴ Como o de Ulpia Oenante, Acilia Rufina e Atia Iucunda. As depressões dos altares de Cn. Cornelius Musaeus e Q. Gavius Musicus tem cerca de dez centímetros de profundidade. KLEINER, 1987 p. 21.

Figuras 18 e 19 - Altar cinerário de Antonia Panace¹⁹⁵.



O altar de Iulia Victorina, como todos os demais que serão aqui considerados, serviam apenas para comemorar os falecidos, indicando sua procedência e demarcando os limites do túmulo: uma inscrição no altar servia para definir a extensão ocupada pelo recinto tumular. Eles poderiam, portanto, ser colocados dentro dos túmulos, em nichos, ou fora dos túmulos e

¹⁹⁵ Data: Fins do século I D.C. Proveniência: Museu Nacional de Nápoles. Inventário: 2803 Fonte: Fig. 18: DUBANBIN, K.M.D. The Roman Banquet: Images of Conviviality. Inglaterra, Cambridge University Press, 2003. P. 135, fig. 78 Fig. 19: http://www.vroma.org/images/raia_images/altar_panaces3.jpg consultado em 15 de Julho de 2019

em seus contornos. Assim eles são, portanto, *cippi funerari*, ou marcadores¹⁹⁶. Seu uso indica que a família era rica o bastante para arcar não só com o recipiente onde seriam depositadas as cinzas, mas com outros dispositivos para comemorar o falecido.

Assim sendo, muitas vezes os altares marcavam um complexo funerário, muito embora¹⁹⁷ tenham sido encontrados alguns isolados. Para Kleiner¹⁹⁸ e Toynbee¹⁹⁹ esses altares funerários eram todos parte de um conjunto tumular que, no processo especulativo de compra, acabaram sendo afastados dos outros elementos do túmulo. Embora não possua nenhuma referência a atestar que estava acompanhado de outros elementos, é possível que também o altar fúnebre de Iulia Victorina se localizasse nas proximidades de pelo menos uma urna com suas cinzas.

Diversos complexos tumulares eram decorados com árvores e jardins. O personagem de Petrônio em *Satyricon*, Trimalchio, deseja que seu túmulo seja rodeado por um jardim e uma vinha²⁰⁰. Os jardins dos túmulos podiam ser bastante elaborados, possuindo piscinas e salas de jantar, o que demonstra o interesse, por parte dos romanos, em criar um ambiente reservado, com jardins circundados por muros²⁰¹, para a realização de uma celebração que consistia em verdadeiro evento social.

É possível que as representações de árvores e guirlandas, que comumente encontram-se empregadas como decoração secundária nos altares, sejam referências a esses jardins. Além do altar de Iulia Victorina, ornado com uma árvore em cada uma das laterais, em diversos outros essa decoração é utilizada (Fig. 20, 21, 22, 15, 16). Mais ainda, os jardins

¹⁹⁶ TOYNBEE, J. M. C. *Death and Burial in the Roman World*. Londres : The John Hopkins University Press, 1971. p. 75.

¹⁹⁷ O altar de Pedius Hirrutus foi descoberto na Via Tiburtina, junto com outro altar (neste caso, sem retrato) foi erguido em homenagem ao filho que havia dedicado o monumento de Hirrutus. O Altar de C. Cornelius Musaeus foi erguido em propriedade da família na Via Appia e foi encontrado com um segundo cippus com um epitáfio idêntico, mas sem retrato. O altar do Ti Claudius Dionysius foi encontrado em Tor Sapienza em conjunto com um relevo funerário. Tanto o altar quanto o relevo honram Dionísio e incluem seu retrato e ambos têm epitáfios quase idênticos. Eram, sem dúvida, peças companheiras, talvez o relevo inserido no tecido de alvenaria da tumba, o altar servindo como marcador funerário. (KLEINER, 1987, P.22). Há também o caso da Licinian Tomb que continha sete sarcófagos além de bustos e altares funerários. BENTZ, K. M. *Rediscovering the Licinian Tomb*. The Journal of the Walters Art Gallery Vol. 55/56 (1997/1998), pp. 63-88.

¹⁹⁸ KLEINER, D. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 24.

¹⁹⁹ TOYNBEE, J. M. C. *Death and Burial in the Roman World*. Londres : The John Hopkins University Press, 1971. p. 75.

²⁰⁰ PETRÔNIO, *Satíricon*. Brasil: Martin Claret, 2001. p. 83 “Pretendo que plantem todo tipo de árvores frutíferas ao redor de minha sepultura e, sobretudo, muitas vinhas”.

²⁰¹ TOYNBEE, J. M. C. *Death and Burial in the Roman World*. Londres : The John Hopkins University Press, 1971. p. 95.

funerários e suas referências nas decorações dos altares provavelmente aludiam aos Campos Elísios e aos prazeres desfrutados por aqueles que nele se encontravam²⁰²

Figuras 20, 21, 22- Altar funerário de Iulia Saturnina e Gaius Sulpicius Clytus²⁰³



²⁰² Ibid.p.95-96

²⁰³ Localização Atual: Ny Carlsberg Glyptotek. Data: 100-110 D.C. Inventário: 861. Fonte:

Figura 20: http://www.vroma.org/images/raia_images/altar_saturnina.jpg

Figura 21: http://www.vroma.org/images/raia_images/altar_saturnina3.jpg

Figura 22: http://www.vroma.org/images/raia_images/altar_saturnina4.jpg

Consultados em 15 de julho de 2019.

Figuras 23, 24- Altar funerário Gaius Iulius Successus²⁰⁴.



²⁰⁴ Figuras 23 e 24: Localização Atual: Roma, Villa Celimontana. Data: 98-117 D.C. Dimensões: Altura: 0.94m, Largura: 0.54 m, Profundidade: 0.36 m. Fonte: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. 74, Pl. LXI 3.

3.2 A Projeção como recurso

Huskinson examina a juventude em Roma como uma fase caracterizada por um acúmulo de expectativas, mudanças e paradoxos²⁰⁵. Já aos 12 anos, uma menina romana podia casar-se, atingindo assim o ápice das expectativas sobre ela depositadas, tornando-se, depois dos 14 anos, quando o casamento se consumava, uma *domina*. Quanto aos meninos, aos 14 anos deixavam de utilizar as vestes infantis (*toga praetexta*) e aos 16 anos podiam ingressar no exército ou em uma carreira pública²⁰⁶. Percebe-se com isso que a adolescência, no sentido contemporâneo de idade que fica entre as indulgências da infância e compromissos adultos, não pode ser conceituada da mesma maneira na Roma antiga. As representações prospectivas nos altares funerários que, como os de Iulia Victorina ou Sulpicius Maximus, dão a ver personagens extremamente jovens, poderiam bem retratar, na realidade, o início de sua fase adulta, quando diversas conquistas sociais já podiam ser vislumbradas.

Similarmente, o *kouros* grego caracterizava, no início do século IV a.C., estátuas votivas em templos ou, no sentido que aqui interessa, estelas mais elaboradas, que representavam sempre personagens jovens. Independentemente da idade de falecimento do homenageado, as estátuas não pretendiam retratar o morto na fidelidade dos traços que possuía ao fim de sua vida mas, ao invés disso, invocar a juventude e o vigor que havia conhecido, atributos tão admirados na sociedade grega. Alguns *kouroi* admitiam variação de idade, mas jamais além de jovens adultos.

As *korai* serviam ao mesmo propósito dos *kouroi*²⁰⁷, representando o ideal de juventude, beleza física e nobreza e encarnando ideais aristocráticos²⁰⁸. Para Stainsbury, eles representavam um passo em direção à preservação da identidade do morto²⁰⁹, pois, em alguns casos, poderiam simbolizá-lo. A rigor, mesmo o termo de identidade é um pouco excessivo, já que, destinados a fazer lembrar e, mesmo heroicizar um indivíduo em particular, os *kouroi* e *korai* não buscavam copiar a aparência dos mortos.

²⁰⁵ HUSKINSON, J. Children's Sarcophagi-Their decorations and its social significance. Inglaterra: Oxford University Press, 1996. p.92.

²⁰⁶ VEYNE, P. História da Vida Privada. Do Império Romano ao ano mil. Tradução: Jônatas Batista Neto. Brasil: Companhia de Bolso. 2009. p. 30-32.

²⁰⁷ In a society that emphasized youth and male beauty, the artistic manifestation of this worldview was the *kouros*. Retirado de: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/10930/unknown-maker-kouros-greek-about-530-bc-or-modern-forgery/>

²⁰⁸ BOARDMAN, J. Greek Sculpture: The Archaic Period. Londres: Thames and Hudson, 1978. p. 22-24.

²⁰⁹ Como exemplo, Stainsbury analisa o caso da Korai Phrasikleia. STAINSBURY, M.D. A history of Greek art. Estados Unidos da América: Wiley Blackwell, 1956. p. 196.

No entanto, ainda que não seja possível afirmar uma relação de aproximação concreta entre o *kouros* e as representações prospectivas funerárias, algumas semelhanças podem ser estabelecidas: a recorrência da heroificação que, em alguns casos romanos, se escamoteia apenas como engrandecimento dos homenageados; e também a escolha da imagem jovem – ainda que nas representações prospectivas romanas, a imagem jovem tenha o sentido de projetar o que seria o futuro da criança falecida, diferentemente da função dos *kouroi* erguidos nos túmulos dos jovens aristocratas gregos. Mesmo que a importância que Gregos e Romanos davam à juventude fosse motivada por questões diversas, é interessante que a idealização de uma juventude no aspecto fúnebre tenha ocorrido em ambos os contextos históricos.

A escolha de um retrato de criança num túmulo é um notável desdobramento da arte funerária romana, que tradicionalmente representava seus antepassados em máscaras de cera. Uma criança não tem a ancianidade de um antepassado, de forma que parece, à primeira vista, uma contradição a escolha e o dispêndio em eternizar suas feições e memória. O retrato romano, segundo Argan²¹⁰ derivou seu realismo das máscaras de cera mortuárias comuns na Roma republicana, de modo a dobrar-se sobre o passado e representá-lo de maneira figurativa. Por isso, a imagem resultante é mais historiográfica do que psicológica: ela representa, nos traços do retratado, os eventos concluídos, ações de toda uma vida e, como resultado disso, o seu status social e suas identidades culturais. Cabe indagar em que lugar dessa tradição estaria o retrato funerário de uma menina, e qual a estratégia utilizada para conciliar a tradição retratística com a quase ausência de passado representável e ações comemoráveis.

Uma possível resposta artística dada a essas questões foi executada com a representação de Iulia Victorina além da idade de falecimento – com uma aparência mais velha – na face oposta de seu altar funerário. Segundo essa linha de raciocínio, o conjunto das imagens não aponta para um passado, mas para um futuro ficcional²¹¹. Não há, contudo, consenso para identificar a imagem na outra face do altar, coroada com raios solares, como a própria Iulia Victorina.

Toynbee não acredita tratar-se da mesma pessoa em ambas as faces e levanta a hipótese de ser uma parenta ou talvez a mãe da menina²¹². Rawson²¹³ e Kleiner²¹⁴ e

²¹⁰ ARGAN, G. C. História da arte italiana 1. Da antiguidade a Duccio. Tradução: Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição, 2003 p. 89.

²¹¹ ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Poética. Tradução de Eudoro Souza, 4ª edição. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991, p. 256

²¹² TOYNBEE, J. M. C. Death and Burial in the Roman World. Londres : The John Hopkins University Press, 1971. p. 266.

D'Ambra²¹⁵ por sua vez, supõem que são a mesma pessoa e que a imagem mais velha é, de fato, a projeção de um futuro desejado por seus pais. Essa interpretação alinha-se à visão de Rawson e Kleiner, para quem ambas as imagens referem-se à Iulia.

A imagem da mulher mais velha parece representar alguém com aproximadamente quatorze até aproximadamente vinte anos. Se considerarmos que a a mulher está na casa dos vinte anos, ainda assim, Iulia Victorina teria sido o resultado de uma gravidez bastante precoce. Além de uma fisionomia que nitidamente ressalta semelhanças nos dois retratos, corrobora com essa proposição o fato de que não há, nos exemplos de altares funerários, ocasiões em que, em retratos de parentes, sejam ressaltados de maneira tão exacerbada traços fisionômicos em comum, nem mesmo quando se trata de progenitores com seus filhos²¹⁶. Considerando que as meninas começaram a ser representadas no contexto mortuário de forma individual em fins do século I. a.C.²¹⁷, ou seja, esse motivo já estava desenvolvido, e que há mais exemplos de crianças retratadas sozinhas do que com seus parentes nos altares funerários²¹⁸ o mais provável é que o retrato de Iulia Victorina represente-a só, e não com sua mãe. D'Ambra afirma²¹⁹ que quando mãe e filha eram representadas juntas, no mesmo altar, elas tendiam a aparecer no mesmo painel e não em imagens separadas.

Dessa maneira, os filhos que eram representados com as mães em contextos funerários em sua maioria eram crianças de colo. De acordo com Carrol²²⁰ em alguns casos os bebês representados no colo de mulheres não eram filhos delas, mas uma projeção do futuro que se esperava que tivessem, que, no entanto, por causa da morte tornou-se inalcançável. Esse tipo de construção pictórica era mais comum nas províncias romanas da Gália e da Panonnia²²¹ também pode ser considerada uma projeção de maturidade porque faz menção a maturação

²¹³ RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Inglaterra: Oxford University Press, 2003. p. 360.p

²¹⁴ KLEINER, D. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 88.

²¹⁵ D'AMBRA, E. *Beauty for Roman Girls: Portraits and Dolls*. In: *Girls in Antiquity*. (Susane Moraw e Anna Kieburg. (Orgs). Munique: Waxmann, 2014. p. 314.

²¹⁶ Levando-se em consideração o catálogo de Diana Kleiner em *Roman Imperial funerary altars with portraits*.

²¹⁷ "Busts and statues of children—girls and boys—are known from the early first century BCE, but it is only with the inscribed funerary reliefs later in that century that we can identify individual children. (...)" RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Inglaterra: Oxford University press, 2003. p. 22.

²¹⁸ Tendo em mente a catalogação que Kleiner faz em *Roman Imperial funerary altars with portraits* são 11 imagens de filhos com pais ou parentes (Cat. N° 2, 18, 20, 42, 46, 48, 73, 86, 91, 100, 110, 113) para 36 imagens em que crianças são representadas sozinhas (Cat. N. 8, 12, 15, 23, 40, 45, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 72, 75, 84, 87, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 108, 119, 126, 130.

²¹⁹ D'AMBRA, E. *Beauty for Roman Girls: Portraits and Dolls*. In: *Girls in Antiquity*. (Susane Moraw e Anna Kieburg. (Orgs). Munique: Waxmann, 2014. p. 314.

²²⁰ CARROL, M. *Infancy and Earliest Childhood in the Roman World*. Inglaterra: Oxford University Press, 2018. p. 224.

²²¹ *Ibid.*, p. 220.

sexual feminina, bastante ligada, como visto no capítulo 1 com o amadurecimento e a chegada à fase adulta²²².

Em se tratando de túmulos de meninos romanos não era incomum a presença de imagens que representavam o falecido em idade posterior à de seu óbito²²³. Menos usual é que esse procedimento seja adotado em túmulos de meninas. A dificuldade parece residir na escolha de imagens retratando o futuro imaginário das infantes: o panorama de lugares sociais reservados, na Roma Imperial, às mulheres era bem restrito, se comparado às perspectivas abertas aos homens. Assim, além das representações comuns aos dois gêneros, que buscavam demonstrar uma boa formação cultural²²⁴, que os associavam a personagens divinas, orantes ou a iniciados em cultos de mistérios, os meninos eram ainda representados, em muitas cenas, como membros do exército ou exercendo alguma tarefa laboral.

Huskinson divide a projeção de crianças como jovens adultos em dois tipos: a primeira consiste em imagens nas quais a criança aparece com feições mais velhas, como se lhe fora dado tempo para amadurecer e tornar-se adulta; na segunda, a aparência permanece jovem, porém cercada de atributos de adultos em seu livro *Children's Sarcophagi: Their decorations and its social significance*²²⁵. Sua pesquisa não aponta nenhum tipo de monumento funerário em que a projeção tenha sido usada para celebrar crianças antes do século I d.C., mas, seja qual for o início dessa prática, ela certamente se instituiu apenas após, ou concomitantemente ao início das imagens funerárias em que crianças aparecem; e o mais provável é que tenham surgido quando essa representação se individualizou, em fins do século I a.C.

É possível que a narrativa prospectiva se refira, a princípio, a protagonistas isolados. Isso porque essa projeção indica a *phantasia* de um futuro idealizado, e já se vê a dificuldade de fazer intervir aí outras pessoas representadas, já adultas.

Porém, fica claro que nem todos os altares em que os representados aparecem com uma idade diferente da de óbito podem ser entendidos como consequência de uma escolha

²²²Carrol cita o caso de uma mulher grega chamada Bella, cujo monumento data de 20d.C e que carrega na imagem uma mulher segurando um bebê apertado nos seios. No túmulo, entretanto, não foram encontradas evidências de outra pessoa enterrada além da jovem Bella, de vinte anos. Ainda que o bebê tenha existido e sido enterrado num lugar diferente, existe a possibilidade de ele seja uma projeção do futuro desejado para Bella. CARROL, M. *Infancy and Earliest Childhood in the Roman World*. Inglaterra: Oxford University Press, 2018. p. 224.

²²³HUSKINSON, J. *Children's Sarcophagi-Their decorations and its social significance*. Inglaterra: Oxford University Press, 1996. p.92

²²⁴HUSKINSON, J. *Children's Sarcophagi-Their decorations and its social significance*. Inglaterra: Oxford University Press, 1996. p.93.

²²⁵HUSKINSON, J. *Children's Sarcophagi-Their decorations and its social significance*. Inglaterra: Oxford University Press, 1996. p.92

premeditada. A título de exemplo: M. Lucceius Chrestus (Fig. 25, 26) é representado como um menino de 15 anos num altar e seu epitáfio refere-se a uma pessoa aparentemente mais velha, um liberto que desposou sua escrava, Lucceia Ionis, responsável pela encomenda. No extremo oposto, Iulia Synegoris morreu aos 19 anos (Fig. 27, 28) porém a imagem em seu altar guarda as feições de uma mulher mais velha. Em ambos os casos, o que deve ter ocorrido é que os familiares tenham comprado altares pré-fabricados que estavam confeccionados em estoque, daí a aparente inadequação de suas imagens.²²⁶

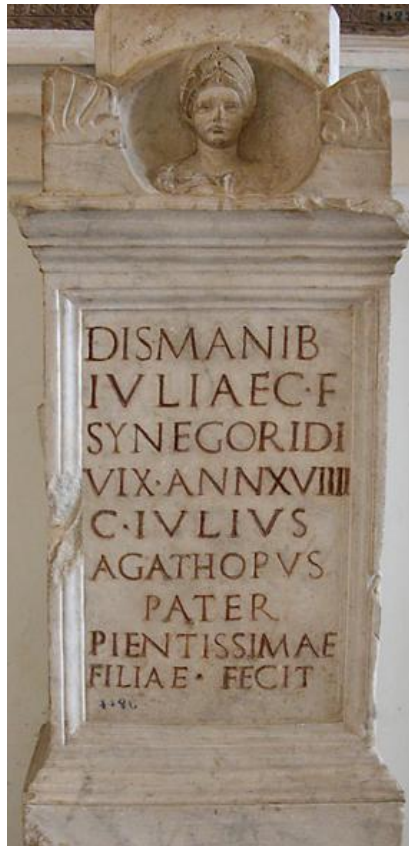
Figuras 25 e 26 - Altar funerário de M. Lucceius Chrestus²²⁷



²²⁶ KLEINER, D. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. P. 29.

²²⁷ Figuras 25 e 26: Proveniência: Roma, Coleção Giustiniani. Localização Atual: Museu Vaticano, Museu Chiaramonti, Wall IX, nº 2. Data: 100-110 D.C. Dimensões: Altura: 0,97 m; Largura: 0,595m; Profundidade: 0,44m. Inventário: 1313 Fonte: Figuras 18,19: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. Nº 63, PL. XXXVII.3-4.

Figuras 27 e 28 - Altar funerário de Iulia Synegoris ²²⁸



²²⁸ Figuras 27 e 28: Dimensões: Altura: 0,865 m.; Largura: 0,40m.; Profundidade: 0,26m.

Inventário: 1941 Fonte: Fig. 27: http://www.vroma.org/images/raia_images/altar_synegoris.jpg

Fig. 28: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 70, PL. 3, XLI. I.

O caso de Divus Cesar, filho de Domiciano entretanto, figura como um exemplo atípico em que a criança é projetada mais nova do que na idade de falecimento. E esse caso, em específico, não parece ser o efeito de uma inadequação ou erro de ateliê.

O objeto nesse caso não é um túmulo, mas também tem a função, guardadas as especificidades, de lembrar sua morte. Na moeda, o filho de Domiciano aparece com características deificantes e é representado como um bebê e não como uma criança de aproximadamente 8 anos, como de fato era quando faleceu. Na moeda, Cesar é representado sobre o globo terrestre rodeado por sete estrelas.

Como bem salienta McIntyre²²⁹ desde a aparição de um cometa durante os jogos fúnebres em 44 a.C. a estrela tornou-se um símbolo imperial de deificação. O cometa foi compreendido como a metamorfose ascendente de Júlio César e foi usado por Otaviano para símbolo da deificação de César²³⁰. O altar de Iulia Victorina traz o simbolismo astral associado à uma menina que não era parte da família Imperial romana, mas que presumivelmente era lido sob a luz das conotações deificantes que os imperadores conheciam e já utilizavam publicamente.

Arthur Darby Nock e Beazley²³¹ manifestam uma visão diferente dos teóricos apresentados até aqui, mas que, no entanto, não pode ser excluída. Em seu artigo denominado *Sarcophagi and Symbolism* eles questionam se os símbolos dispostos nos monumentos funerários eram absolutamente pensados para veicular uma mensagem ou se poderiam ter, apenas, de um escopo ornamental. A falta de especificidade de algumas composições e o uso de imagens que, de tão populares, chegam a parecer genéricas, além de composições que aparentam ser fruto de reuso de monumentos funerários produzidos para outras demandas, parecem sustentar que a teoria do estudioso não pode ser lida como absolutamente infundada.

Nock e Beazley não excluem a apropriação por parte das pessoas comuns das imagens de apoteose utilizadas pelos governantes, em especial a águia, mas questiona-se o tipo de eternidade que elas propunham. Para ele, elas faziam menção à imortalidade do Império e não à uma imortalidade pessoal. É possível que esse tenha sido o caso da deificação aplicada aos governantes. O exemplo de Eutychos, discutido no capítulo 2.3 exemplifica de maneira clara como as aspirações de vida eterna entendidas como uma sobrevida pessoal eram veiculadas

²²⁹ MCINTYRE. G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n.º 62, Folheto 2, P. 222-240, ano: 2013. p. 230.

²³⁰ CARDOSO. Z. A. Virgílio e os jogos fúnebres troiano-romanos. *Clássica: Revista brasileira de Estudos Clássicos*. São Paulo, n.º 9/10 p. 107-118, 1996-1997.

²³¹ NOCK, A. D e BEAZLEY, J. D. *Sarcophagi and Symbolism*. *American Journal of Archaeology*. Estados Unidos da América, Vol.50, No.1, p. 140-170, ano: 1946.

nos túmulos. O caso de Eutychos, de Iulia Victorina e das projeções de maturidade, em especial daquelas em que os retratados possuem feições características muito particulares mostram uma especificidade que parece à prova de generalizações ornamentais. O exemplo de Iulia Victorina, de maneira similar ao de Eutychos possivelmente alude a uma sobrevida particular e não à continuidade do Império. A passagem de tempo da própria menina fala mais de uma existência pessoal do que da própria ordem política. A alusão aos astros pode configurar onde ela subsistiria.

É possível também que as representações de imortalidade ligada aos estadistas não se referissem apenas à continuidade do Império e que por isso as pessoas comuns tenham tido tanta facilidade em assimilá-las às suas representações particulares.

Figura 29 - Moeda de Divus Caesar Domitiani F(ilius).²³²



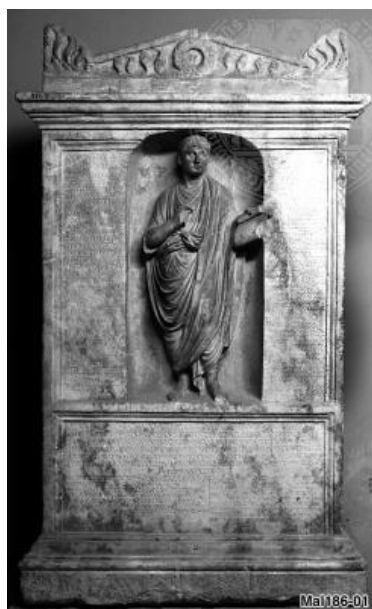
3.3 O Mesmo recurso e diferentes efeitos: análise de casos

Altars de execução primorosa e com detalhes específicos e incomuns são tão particulares que levam à conclusão de que se originam de encomendas. Um exemplo desse tipo é o de Q. Sulpicius Maximus (Figuras 30, 31, 32) que apresenta um epitáfio longo e personalizado, em latim, acompanhado de um poema realizado pelo menino em grego. No

²³² Figura 29: Divus Caesar Domitiani F(ilius). 82-83 d.C. Localizado no British Museum. Retirado de: MCINTYRE. G. Deification as Consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family. *Historia: Journal of Ancient History*. Stuttgart, n.º 62, Folheto 2, p. 222-240, ano: 2013. p. 229.

rolo de papel que ele segura na mão esquerda, estão gravadas as últimas linhas do poema. É pouco provável que o ateliê tivesse algum modelo pré-fabricado e não tenha precisado de ajustes especiais.

Figuras 30, 31, 32 - Altar funerário de Q. Sulpicius Maximus.²³³



Abaixo do nicho principal, à direita e à esquerda, o altar é coberto com inscrições em grego e latim. Abaixo do retrato de Maximus, o texto afirma que o altar foi colocado por seus

²³³ Figuras 30, 31, 32: Proveniência: Porta Salaria sob a Torre Oriental, Necrópole 1871. Localização Atual: Museu Capitolino, Sala VI. Data: 94-100 D.C. Dimensões: Altura: 1,61 m, Largura: 0,76m, Profundidade: 0,76. Inventário:1102. Fonte:[https://arachne.unikoeln.de/arachne/index.php?view\[layout\]=objekt_item&search\[constraints\]\[objekt\]\[searchSeriennummer\]=39706](https://arachne.unikoeln.de/arachne/index.php?view[layout]=objekt_item&search[constraints][objekt][searchSeriennummer]=39706). Visualizado em: 15 de julho de 2019.

pais Quintus Sulpicius Eugramus e Licina Ianuaria, e que o menino improvisou um longo poema em grego em um concurso musical que ocorreu em 94 d.C., disputando com cinquenta e dois poetas gregos. A data do festival, o penteado e feições do menino, o comprimento curto da toga, que permite ver seu calçado, todos esses são traços característicos do período trajânico, e sugerem que o altar foi colocado em algum momento entre 94 e 100 d.C.²³⁴.

À esquerda e à direita do nicho do retrato está inscrito o poema que o levou a vitória, cujas últimas linhas estão no pergaminho que ele segura à mão esquerda. O poema fala sobre uma situação mitológica, uma repreensão de Zeus ao deus Hélios.

Sobre o frontispício, acima de Maximus, há uma coroa de flores, elemento comum na arte funerária romana, mas que aqui carrega a ambiguidade de também representar uma coroa de vitória. As vitórias nos concursos eram frequentemente usadas na arte romana como alegorias para a vitória sobre a morte²³⁵.

Há dois epigramas gregos que elogiam Maximus abaixo da inscrição latina. Segundo eles, o que causou a morte do menino foi estudar demais. Assim, funcionam como uma espécie de elogio à sua educação, em consonância com os elementos citados até aqui.

O epitáfio latino afirma que o falecido, que tem um nome e cognome latino, nasceu em Roma e era membro da tribo Claudia. A tribo do pai não é dada e seu *cognomen*, Eugramus, é grego. Isso sugere que Eugramus era um liberto. O excesso de características personalizantes no altar demonstram que a representação do menino, mais velho que na sua idade de morte, não é fruto de acaso ou de erro.

O nicho contém um retrato de corpo inteiro de Quintus Sulpicius Maximus, falecido, como diz o epitáfio, com onze anos, 5 meses e 12 dias. E ele, no retrato, parece estar no início da fase adulta. Ele não veste a *bulla*, um adereço que possuía funções apotropaicas e que, por ser caro, conferia aos meninos que o utilizavam status financeiro²³⁶. A túnica que veste é coberta por uma toga e não está nítido se é uma toga *praetexta*, a veste tradicional das crianças, ou uma toga *virilis*, que elas recebiam assim que se tornavam adultas, já que a única diferença entre elas é a cor da borda, púrpura no caso da toga *praetexta*; mas não é impossível que os pais Eugramus e Ianuaria tenham escolhido representa-lo numa toga *virilis* para

²³⁵ Op. cit.

²³⁶ A narrativa de Suetônio em *Divus Julius* 84.4. conta que no funeral de César foi jogado sobre a pira funerária além de jóias, armas e outros objetos também a *bulla*. Fica nítido que a *bulla* possuía um valor simbólico, mas também material, porque figurava ao lado de objetos caros.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,1348,011:84>, consultado em 15 de julho de 2019.

e elevar seu status, o que se coadunaria perfeitamente com o gesto de representação prospectiva de Maximus. Entretanto, esses dois tipos de vestes eram utilizados por cidadãos romanos e, em ambos os casos representariam um destaque ao seu status.

O altar de Maximus não diz respeito ao passado, porque toda a escrita e imagem corroboram para um vir a ser. Esse vir a ser não é demarcado como um futuro esperado, como uma existência no além. Assim, túmulo mostra um futuro que seria possível, mas que, por causa da morte, já não é mais. A intensificação da dor do luto é utilizada, da mesma forma, na projeção de um monumento que possui uma cena de *conclamatio* em um sarcófago de criança (Fig. 33). Entretanto, ao invés do morto que é velado ser representado como um menino, é representado como um homem. O choro de seus parentes, na imagem, é pelo adulto que ele jamais seria.

Figura 33 - Sarcófago com cena de Conclamatio²³⁷



O “se” que esse monumento reforça é o mesmo recurso retórico utilizado pelo escritor Luciano²³⁸ de maneira satírica para intensificar a lamentação e o *pathos* da morte de um rapaz, quando imagina que ele é um rapaz bonito que deixou os parentes “antes de casar, ter filhos, servir ao exército, trabalhar no campo, envelhecer e nunca mais vai vagar pelas ruas, se apaixonar ou beber em festas”. O efeito das coisas que poderiam ser e não mais serão, desse momento irrealizável, é o mesmo que percebemos no altar de Maximus.

Um caso semelhante ocorre no altar de Gaius Petronius Virianus (100-110 D.C), morto com 10 anos (Fig. 34). Mesmo que, em oposição à representação como adulto de Maximus e do sarcófago com a cena de *conclamatio*, a aparência de Virianus seja de uma criança, ele está vestido como um membro da ordem equestre ou da cavalaria romana. A

²³⁷ Figura: 33. Data: Fins do século II D.C. Dimensões: Altura: 1,57m; Largura: 0,36m. Inventário: 414. Fonte: HUSKINSON, J. Roman Children's Sarcophagi: Their Decoration and its social significance. Estados Unidos da América: Clarendon Press Oxford, 1996. Página 138, Cat. 1.31 Pl. 3.

²³⁸ LUCIAN. On Funerals I. Grã Bretanha: Loeb Classical Library, 1913. p. 13

coroa de louros que traz consigo era utilizada numa procissão anual que acontecia em 15 de julho – *transvectio equitum* – na qual membros da ordem equestre se posicionavam em frente ao templo de Marte, nos arredores da cidade de Roma.

O recurso a um futuro irrealizável não é observado, se considerarmos o aspecto religioso, no altar funerário de Iulia Victorina, ainda que em uma das faces a projeção seja utilizada.

Como já mencionado, o monumento possui duas faces opostas com a representação de um rosto feminino. Em uma delas está, em alto relevo, a fisionomia de uma criança que aparenta a idade de falecimento de Iulia (Fig. 2). Ela está rodeada por flores e traz consigo cabelos curtos e brincos; um epitáfio tumular está inscrito abaixo de sua figura, que vem coroada por uma lua crescente, símbolo associado tanto a um povir com os astros, quanto à própria deusa Diana, a quem se recorre frequentemente nas deificações de meninas jovens, por incarnar os ideais de beleza jovem e castidade²³⁹.

Figura 34 - Altar funerário de Altar de Gaius Petronius Virianus Postumus²⁴⁰



²³⁹ RAWSON, B. *Children and Childhood in Roman Italy*. Inglaterra: Oxford University Press, 2003. p. 48.

²⁴⁰ Figura: 34. Proveniência: Rome, Giustiniani Collection. Localização Atual: Roma, Coleção Albani, Museu Capitolino. Data: 100-110 D.C. Dimensões: Altura: 0,59 m., Largura: 0,285 m., Profundidade: 0,44 m. Inv. 7264. Fonte: Kleiner, D. E.E. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Itália: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N°63 PL. XXXVII. I.

Na face oposta do altar, também circundada por relevos botânicos, observa-se a imagem de uma mulher mais velha (Fig. 1) que guarda semelhanças fisionômicas muito nítidas com a imagem da outra face. Ela veste uma estola feminina e os mesmos brincos da imagem mais jovem, mas tem um penteado diferente e está ornada com uma coroa de raios solares que fornece coerência e unidade ao conjunto, dando a pensar que se trata da mesma pessoa, em diferentes momentos: um deles, à época da morte, e o outro em uma existência somente imaginada.

No monumento, a imagem de Iulia Victorina repetida nas duas faces parece apontar para dois momentos de sua existência: com a circunscrição de uma espécie de narrativa, há também o registro de uma temporalidade, pelas expressões de um retrato mais velho, pela sugestão da distância entre o sol e a lua em sua coroa e também pelo curso temporal que o espectador leva para contornar o altar e ver a outra face do retrato.

A apoteose no retrato com a tiara solar acontece no mesmo período em que as meninas romanas também conquistavam a sua: o momento em que se tornavam púberes e, com o casamento, passavam a ser matronas.

O altar de Iulia não parece falar de um futuro irrealizável, até porque uma espécie de continuidade é estabelecida no tempo. Tanto o retrato da personagem como ela seria mais velha, quanto o símbolo solar a glorificam e insinuam que ela teria podido atingir uma condição superior ao que conquistara em vida. As duas imagens talvez representem, finalmente, as duas fases de passagem da menina morta para uma vida eterna entre os astros: seu início subindo à lua e depois ascendendo ao sol.²⁴¹

Portanto, diferentemente do que se dá com o altar de Maximus, o recurso prospectivo não é utilizado para falar de um futuro irrealizável, interrompido pela morte. As imagens de Iulia, pelo contrário, mostram que a morte permitiu um outro tipo de existência deificante²⁴².

Para D'Ambra, entretanto, essa existência deificante que se dá pela passagem por esferas astrais defendida por Cumont não é a única possível explicação para os elementos cósmicos acima da cabeça nas duas imagens. Segundo a autora, o sol e a lua evocam uma passagem de tempo. No caso da lua crescente trata-se de uma referência a Diana, uma deusa

²⁴¹ De acordo com a análise que D'Ambra faz dos estudos de Cumont acerca do altar de Iulia Victorina. Em: D'AMBRA, Eve: *Beauty for Roman Girls: Portraits and Dolls*. In: MORAW, A e KIEBURG, Orgs. *Girls in Antiquity*. Munique: Waxmann, 2014. p. 309-314.

²⁴² Um exemplo de que a apoteose astral como um possível destino após a morte é o que Cícero que diz em o sonho de Cipião: "Acima da Lua tudo é eterno. A Terra, (...), é nossa esfera. Ela é imóvel, mais baixa e recebe o peso de todos os astros que gravitam a seu redor. (...)". CÍCERO. *A Velhice Saudável/ O Sonho de Cipião*. Brasil: Escala, 2006. p. 109.

relacionada aos interesses femininos, como a concepção além de auxiliar os jovens à chegar a idade adulta e ser homenageada durante ritos de passagem²⁴³.

A autora defende que meninas mortas antes do casamento e da experiência da maternidade foram honradas por esse motivo, com a identificação mitológica da deusa Diana²⁴⁴. Henning Wrede sugere que libertos bem sucedidos, em especial os libertos imperiais lançavam mão desse tipo de representação deificante porque tinham como modelo os membros da família imperial²⁴⁵.

Segundo Hijmans, essa passagem deificante sugerida por Cumont é uma interpretação problemática porque não oferece paralelos com os significados visuais que o Sol e a Lua já possuíam à época desse altar, isto é, fins do século I d.C: ele seria, por tanto, um exemplo desprovido de correspondentes conhecidos. Conforme o autor, nas imagens não vemos Iulia Victorina abaixo ou numa posição subordinada aos astros, ao contrário, o seu retrato é a imagem principal em ambos os lados. Dessa forma, embora tenha-se usado de uma iconografia conhecida, a Lua e o Sol foram utilizados, mas não copiados uma vez que o seu uso é inovador: ele não provém de uma iconografia conhecida. Por fim, nas palavras de Hijmans, os dois lados do altar não representam “Julia Victorina assimilada com a Lua e Sol, respectivamente, mas dois bustos que se interpõem enquanto da mesma forma que a Lua e o Sol.”²⁴⁶ de maneira que não havia “Em termos visuais, então, não há necessidade de, de alguma forma, forjar uma ligação direta entre Victorina e a lua e o sol”²⁴⁷. Em outras palavras o Sol e a Lua para Hijmans tem pouco a ver com o significado final do entendimento do altar de Iulia Victorina, eles aludem a significados abstratos desligados do significado que essas divindades poderiam ter.

Nesse sentido é interessante fazer um adendo: tanto a Lua como o Sol coroam as duas imagens, são colocados, portanto, fisicamente em contato com os retratos o que acredito

²⁴³ D’AMBRA, E. Daughters as Diana: Mythological Models in Roman Portraiture. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, Vol. 7, Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation. pp. 171-183, 2008.

²⁴⁴ O caso de Aelia Procula (Fig. 47) pode confirmar a tese de D’AMBRA. A menina, se representada de forma similar à do período que morreu, provavelmente estava entre seus dez anos. Aelia Tyche (Fig. 48) também parece estar na pré-adolescência de acordo com: CALDWELL, L. *Roman Girlhood and the Fashioning of Femininity*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2015. P. 21-22 e D’AMBRA, E. Daughters as Diana: Mythological Models in Roman Portraiture. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, Vol. 7, Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation. pp. 171-183, 2008. p. 171-172.

²⁴⁵ WREDE, H. *Consecratio in formam deorum : vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*. Alemanha: Von Zabern, 1981. p. 93-105, 159-70.

²⁴⁶ HIJMANS, S. *The Sun in the Art and Religions of Rome*. Holanda: Rijksuniversiteit Groningen, 2009. p. 269.

²⁴⁷ Ibid., p. 270.

permitir, ao contrário do que Hijmans propõe, uma interpretação contígua que a aproxime da divindade dos deuses representados. Essa aproximação talvez não possa ser lida da mesma maneira como os monumentos conhecidos eram lidos pela sua peculiaridade, mas ainda assim é difícil pensar que fosse possível ver o altar sem o menor resquício de assimilação. O apagamento dos significados tradicionais dos deuses quando em contato com o retrato de Iulia Victorina é uma interpretação possível, ainda que esse estudo não apoie a ideia de que ele aconteça de forma absoluta.

D'Ambra, do lado oposto, defende uma assimilação com os deuses. A imagem com a lua crescente, faz referência a deusa Diana que não apenas protegia a maturidade das crianças e a sexualidade das mulheres, ela também presidia sobre a caça e o ato de matar. As meninas eram retratadas como Diana não apenas como uma forma de refletir nelas a castidade da deusa, mas também, segundo D'Ambra, como uma maneira de reproduzir nelas as virtudes heroicas da coragem e bravura que eram masculinas, mas que eram incorporadas pela deusa caçadora. Por causa da morte prematura, essas meninas não possuíam o repertório de realizações femininas ligado a vida conjugal, mais do que isso, faltava nelas o desenvolvimento sexual que definiria sua feminilidade. Precisamente, por esse motivo, a escolha de Diana parece acertada em razão da ambiguidade de virtudes masculinas/ femininas que carrega.

A coroa com raios que simboliza o sol apresenta o fim do crescimento humano, a maturidade, como se atingir a maturidade fosse, nas palavras da autora, sair à luz do dia e deixar as sombras da infância.²⁴⁸ Em outras palavras, o sol indica a apoteose em relação a lua, assim como a maturidade poderia representar em relação a infância. Esse lugar de excelência sobre os outros astros que o sol ocupava é atestado pelo escrito de Plínio, o Velho, no Livro II da História Natural:

(...)de um tamanho e poder extraordinários, regente das estações e das terras, dos próprios astros e do céu. Considerando suas obras, somos obrigados a acreditar que ele é a alma ou, simplesmente, a mente de todo o universo, o árbitro ou divindade primordial da natureza. Ele proporciona luz às coisas e afasta as sombras. (PLÍNIO, 1995, p. 341.)

²⁴⁸ De acordo com a análise que D'Ambra faz dos estudos de Cumont acerca do altar de Iulia Victorina. Em: D'AMBRA, E. *Beauty for Roman Girls: Portraits and Dolls*. In: MORAW, Susane; KIEBURG, Anna (org.). *Girls in Antiquity*. Munique: Waxmann, 2014. p. 309. A análise de Cumont fica na página 314.

De acordo com Steven Hijmans²⁴⁹ o Sol não é uma figura comum no contexto funerário romano ainda que seu aparecimento não possa ser negligenciado. Na maioria dos casos, ele compõe uma cena mitológica como o mito de Endimião e o adultério de Marte e Vênus. Muitas vezes ele aparece com a Lua. Na análise de Hijmans, a hierarquia social romana coloca o retrato do adulto num lugar privilegiado em detrimento da criança e isso é reforçado no altar com a imagem do Sol colocada junto à imagem mais velha, pois o sol tem um papel mais importante e geralmente dominante na arte, em relação a Lua que é posta junto ao retrato da criança.

Novamente a interpretação de Hijmans me parece complicada, uma vez que o epitáfio está escrito na imagem da menina mais jovem, com a Lua e ele é o indicativo mais seguro que temos do que deve ter sido a frente do monumento. É bem possível que a imagem com o sol seja a principal e até mesmo D'Ambra e Cumont sugerem que ela talvez demonstre uma apoteose, mas o que é certo dizer é que, provavelmente, a hierarquia entre as duas imagens não fosse tão acentuada e que as duas imagens façam parte de uma mesma narrativa visual, feita para ser apreciada com um observador que se desloca circundando o altar funerário ainda que essa última hipótese não seja definitiva, uma vez que não sabemos como exatamente o altar estava localizado.

A associação com os astros, se desfeita a possibilidade de um destino após a morte, aproxima-se então do mesmo “se” que o altar de Maximus evoca. Entretanto, essa *phantasia* de um futuro irrealizável utiliza-se dos astros para apontar, ao menos, o destino apoteótico por associação. O brilho máximo, a apoteose que Iulia alcançaria seria equivalente ao sucesso de Maximus como o orador que ele se encaminhava para ser.

O recurso da projeção enfatiza a tragédia da morte prematura que, para os romanos, quebrava a ordem natural da existência²⁵⁰. Essa tristeza era especialmente maior no caso dos libertos, cujos filhos, nascidos livres, poderiam socialmente ocupar lugares mais vantajosos, como servir no exército romano e possuir cargos públicos. A morte dos filhos dos libertos também significava a morte de esperanças depositadas sobre eles. Assim, desde os altares funerários, as crianças foram representadas não como eram, mas como teriam sido: uma visão prospectiva e não retrospectiva. Há meninos retratados com elementos militares sem ter a idade suficiente para pertencer ao exército (34, 35, 36, 37, 38); que não estavam na idade da leitura, mas que possuíam pergaminhos ou porta-rolos como se fossem eruditos (39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46); crianças representadas em imagens funerárias como adeptas de cultos de mistérios, quando possivelmente eram jovens demais para isso (43, 48).

²⁴⁹ HIJMANS, S. Sol. The Sun in the Art and Religions of the Roman Empire. Holanda: Rijksuniversiteit Groningen. 2009, p. 235.

²⁵⁰ KLEINER, D. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia : Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 81.

Figura 35- Sarcófago de Munius Lollianus²⁵¹



Figura 36- Altar de Quintus Fabius Proculus²⁵²



²⁵¹ Figura 35: Proveniência: Norte da Itália. Localização Atual: Museu do Louvre. Data: 200 – 300 D.C. Dimensões: Altura: 35,5 cm, Largura: 162 cm, Profundidade: 47,5 cm, Peso: 300 kg. Inventário: Ma1498. Fonte: Ficha didática do museu do Louvre.

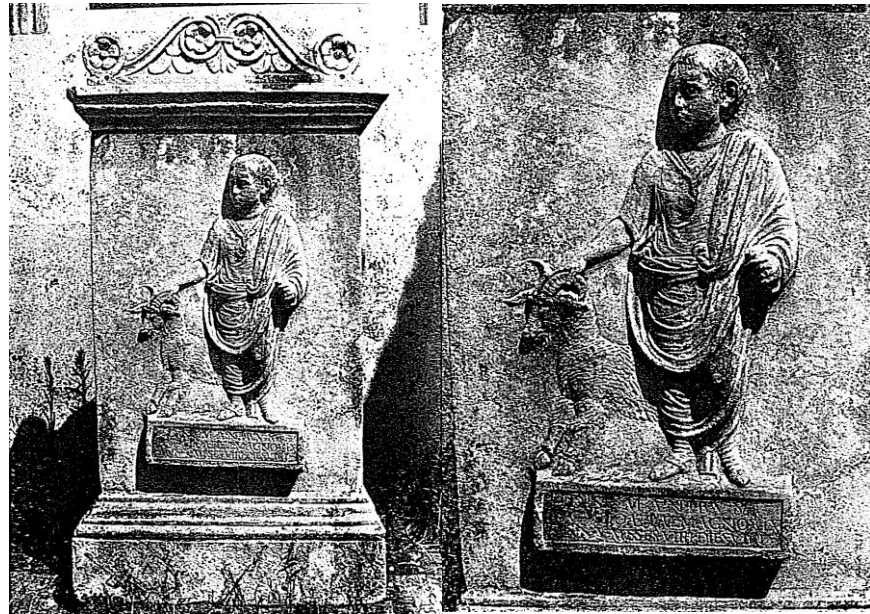
²⁵² Figura 36: Proveniência: Roma, Coleção Albani. Localização atual: Roma, Museu Capitolino. Data: 100-110 D.C. Dimensões: Altura: 0.655m.; Largura: 0.325m; Profundidade: 0.175m. Inventário: 101. Fonte: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 62, PL. XXVII

Figuras 37 e 38- Altar de Titus Flavius Alcis²⁵³

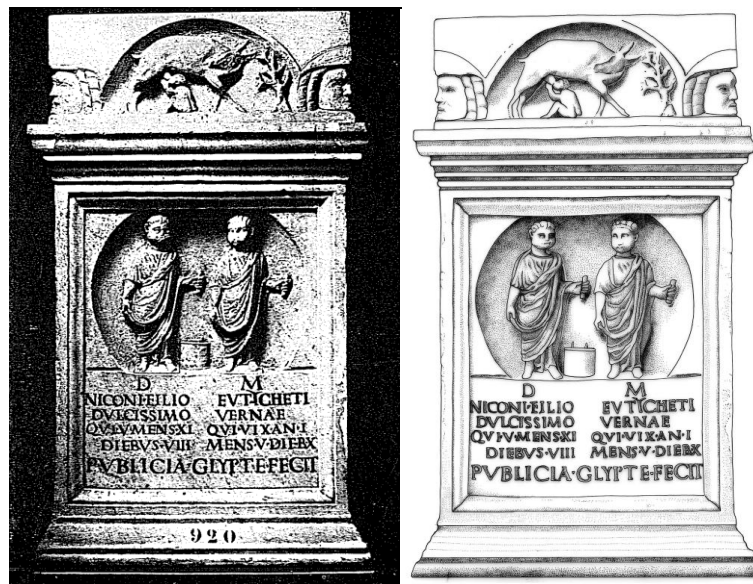


²⁵³ Figuras 37, 38: Proveniência: Roma, próximo a Tor Sapienza; Localização atual: Roma, Museu Vaticano, Museu Gregoriano Profano, seção VII. Data: 130-140 D.C. Dimensões: Altura: 0.68 m.; Largura: 0.485m.; Profundidade: 0.40m. Inventário: 9868 Fonte: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 101, PL. LVII.3-4, LVIII.1

Figuras 39 e 40 - Altar de Aulus Egrilius Magnus²⁵⁴



Figuras 41 e 42 - Altar funerário de Publicia Glypte e seus dois filhos: Nico e Eutyches²⁵⁵



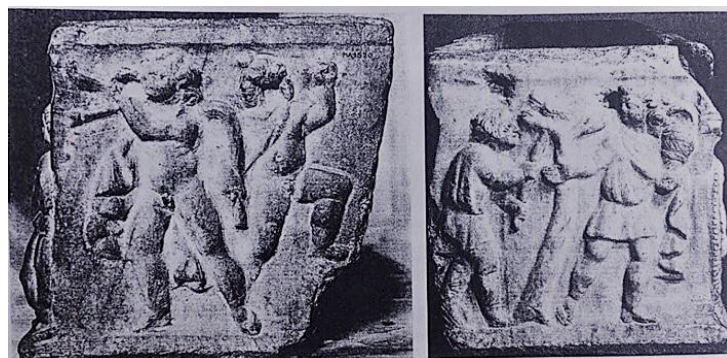
²⁵⁴ Figuras 39, 40: Proveniência: Encontrada num túmulo perto de Ostia. Localização atual: Ostia, Museo Ostiense, em frente ao museu. Data: 50-60 D.C. Dimensões: Altura: 1.14 m.; Largura: 0.605 m.; Profundidade: 0.445. Inventário: 1375. Fonte: Fig. 32,33. Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 12 PL. PL. IX. I-3.

²⁵⁵ Figuras 41, 42: Proveniência: Roma, em horto Cancellariae. Localização atual: Roma, Vila Albani. Data: 100-110 D.C. Dimensões: Altura: 1.02m.; Largura: 0.58m.; Profundidade: 0.26m; Inventário: 930 Fonte: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 68 PL. PL. XL. I. Fig. 35: Carroll, Maureen. Infancy and Earliest Childhood in Roman World: A fragmente of Time. United Kingdom: Oxford University Press, 2018. p. 233.

Figura 43 - Altar de Hateria Superba²⁵⁶



Figura: 44, 45, 46 - Sarcófago de menino exercendo cargo público²⁵⁷



²⁵⁶ Figura 35: Proveniência: Roma, Via Flaminia, Vigna del Poggio. Localização atual: Florença, Galleria degli Uffizi. Data: 100-110 D.C. Dimensões: Altura: 0.97 m.; Largura: 0.69 m.; Profundidade: 0.48 m. Inventário: 942. Fonte: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 58 PL. XXXVI.2.

²⁵⁷ Figuras 44, 45, 46: Proveniência: Coleção de Gianpetro Campana. Localização Atual: Museu do Louvre. Data: 270 – 280 D.C. Dimensões: Altura: 34 cm; Largura: 122,5 cm; Peso: 168 kg. Inventário: Ma 1520. Fonte: Figuras 29,30,31: HUSKINSON, J. Roman Children's Sarcophagi, 1996, p. 22, PL.4: 1 à 3.

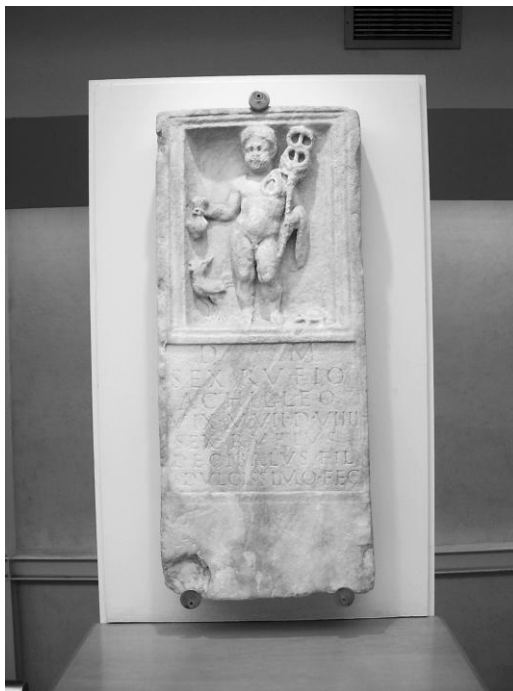
O altar funerário realizado no século II e dedicado a Hipónomo, filho de escravos, de maneira similar ao de Achilleus (Fig. 37), alia a representação de um corpo mais velho com uma associação divinizante. O texto no epitáfio diz “À medida que ele cresceu, forte e de bonita aparência, com o rosto e os modos de Cupido, não tive medo de dizer que ele era como Apolo. Embora ele tenha morrido com trezentos e trinta dias de vida, sua imagem frontal apresenta a imagem de uma criança mais velha numa pose que é semelhante, segundo Carrol²⁵⁸ com as estátuas de Apolo.

Outro exemplo digno de menção é o caso de Sextus Rufius Achilleus (Fig. 37), morto com sete meses e nove dias, mas que em seu monumento funerário realizado no século II d.C também aparece como uma criança mais velha e aproximado de iconografias deificantes. O menino possui um cajado alado com duas cobras entrelaçadas, o caduceu e uma bolsa (*marsupium*) atributos do deus Hermes, o deus relacionado ao comércio, ao lucro, mas que além disso era compreendido como o guia das almas para o submundo. Carrol considera que seus pais o associaram a Hermes para representar sua riqueza e status social e que a função de Hermes como condutor das almas possivelmente influenciou nessa escolha²⁵⁹.

²⁵⁸ CARROLL, M. *Infancy & Earliest Childhood in the Roman World. 'A Fragment of Time'*. Reino Unido: Oxford University Press. 2018. p. 216.

²⁵⁹ Op. cit.

Figura 47- Altar de Sextus Rufius Achilleus.²⁶⁰



No monumento de Hateria Superba (Fig. 33) a menina não utiliza os adereços de deuses para aproximá-la deles, ao invés disso dois cupidos a coroam num gesto que pode ser interpretado como deificante²⁶¹. O seu penteado sugere que ou ela ou seus parentes eram seguidores de Isis. Hateria Superba morreu com um ano, seis meses e vinte cinco dias, mas figura como uma menina mais velha, mas ainda muito jovem. Esse fato leva a crer que nem todas as imagens em que meninas foram representadas mais velhas necessariamente as colocavam como jovens adultas, da mesma forma que Sextus Rufius Achilleus (Fig. 39), e Hipónomo, por exemplo. Se de um lado no caso de Maximus a projeção de juventude parece lógica, nos casos das crianças supracitadas não é simples compreender a diferença qual a diferença de efeito de se representar o falecido não como um bebê, mas como uma criança. Entretanto, se considerarmos que havia outros motivos que levaram os romanos a utilizar esse tipo de projeção parece coerente que esse foi um recurso mais ligado a questões de luto em alguns casos.

²⁶⁰ Figura 47: Proveniência: Roma. Localização atual: Roma, Museo Nazionale Romano. Data 150-200 D.C. Inventário: inv. 29739. Fonte: Figura 8.1: CARROLL, M. *Infancy and Earliest Childhood in the Roman World*. Inglaterra: Oxford University Press, 2018.

²⁶¹ CARROLL, M. *Infancy & Earliest Childhood in the Roman World. 'A Fragment of Time'*. Reino Unido: Oxford University Press. 2018. p. 218.

Figura 48 - Altar de Florus²⁶²

Para Kleiner²⁶³ a associação divinizante de crianças caminha na mesma direção à de incorporar atributos físicos ou realizações às crianças, caso elas tivessem chegado à idade adulta. Assim sendo, há representações de meninas com elementos que as aproximam de Vênus (Figuras 49, 50, 51) e Diana (Figuras 1, 2, 3, 4, 55, 56) e meninos pequenos com características de Apolo (Figuras 52, 53), Hércules (Fig. 54), Hermes (Figuras 47) e Cupidos. Dessa maneira, o campo para o que é considerado uma projeção é consideravelmente expandido. Há muitas representações funerárias que divinizam os infantes, mas também há aquelas que fazem o mesmo com adultos ou idosos, mas que não podem, evidentemente, ser vistas como projeção de maturidade que os altares de Maximus e Iulia Victorina materializam. Para a autora, a assimilação de uma criança a uma divindade ou herói também expressa em termos visuais a sua passagem de uma existência terrena para a imortalidade no além.

²⁶² Figura 48: Proveniência: Roma, Abbazia delle Tre Fontane. Localização atual: Roma, Museo Nazionale delle Terme. Data: 280-320 D.C. Dimensões: Altura: 0.735m; Largura: 0.287 m; Profundidade: 0.256 m. Inventário: 135742. Fonte: Kleiner, D. E.E. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 126 PL. LXVIII.4.

²⁶³ KLEINER, D. *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. p. 88.

Figura 49- Altar de Marcus Iunius Persus, Marcus Iunius Satyrus, Marcus Iunius Iustus e Iunia Pia²⁶⁴

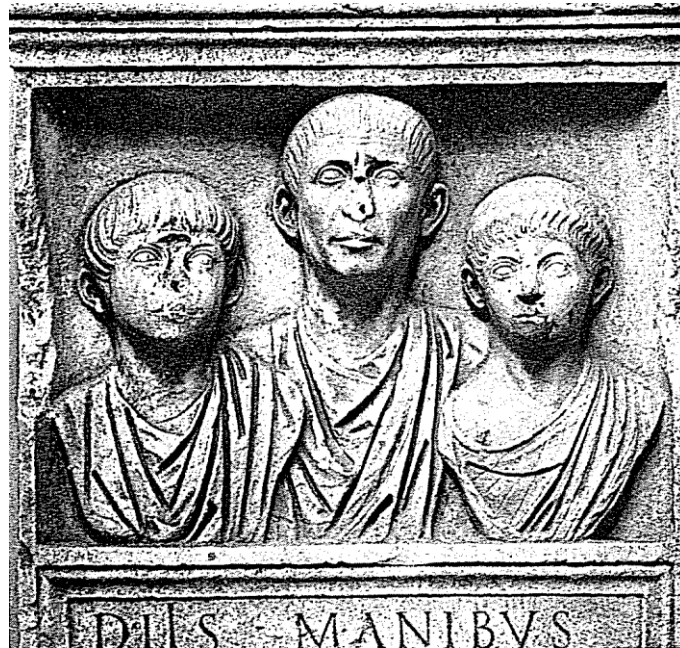


Figura- 50 e 51 - Altar of Ammaea Urbana.²⁶⁵



²⁶⁴ Figura 49: Proveniência: Roma, Vila Strozzi. Localização atual: Roma, Museu Capitolino. Data: 95-100 D.C. Dimensões: Altura: 1.62 m; Largura: 0.75 m; Profundidade: 0.495 m. Inventário: 13. 2886. Fonte: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 48.

²⁶⁵ Figuras 50, 51: Proveniência: Roma, Via Praestina. Localização atual: Roma, Museo Nazionale delle Terme. Data: 100 D.C. Dimensões: Altura: 0.71 m; Largura: 0.34 m; Profundidade: 0.26 m. Inventário: 39128. Fonte: Figuras 38,39: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 52. PL XXII. 3-4.

Figuras 52 e 53 - Altar de Marcus Ulpius Maternus.²⁶⁶



²⁶⁶ Figuras 52, 53: Proveniência: Tuscolo. Localização atual: Roma, Musei Vaticani, Galleria. Lapidaria, Wall XIX, n. 68. Data: 130-140 D.C. Dimensões: Altura: 0.625 m; Largura: 0.485 m; Profundidade: 0.32 m. Inventário: 7869. Fonte: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 95. PL. LIII. 3-4.

Figura 54 - Altar com retrato de menino.²⁶⁷



²⁶⁷ Figura 54: Proveniência: Ostia. Localização atual: Ostia, em frente ao magazzino. Data 160-220 D.C. Dimensões: Altura: 0.55m; Largura: 0.36 m. Profundidade: 0.285m. Inventário: 10310. Fonte:: Kleiner, D. E.E. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987. Cat. N° 119. PL. LXVI. 2.

Figura 55 - Altar funerário de Aelia Procula²⁶⁸



Figura 56 - Altar funerário de Aelia Tyche²⁶⁹



²⁶⁸ Figura 55: Proveniência: Próximo a via Appia. Localização atual: Museu do Louvre. Data: Século II d.C. Dimensões: Altura: 0,99 m, Largura: 0,72 m, Profundidade: 0,40 m. Inventário: MA 1633. Fonte: D'AMBRA, E. Daughters as Diana: Mythological Models in Roman Portraiture. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes, Vol. 7, Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation.* pp. 171-183, 2008. p. 173.

²⁶⁹ Figura 56. Proveniência: Santuário de Diana em Nemis. Localização Atual: Museo de Navi. Data: 140-50 d.C. Fonte: D'AMBRA, E. Daughters as Diana: Mythological Models in Roman Portraiture. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes, Vol. 7, Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation.* pp. 171-183, 2008. p. 176.

CONCLUSÃO

Essa pesquisa surgiu sob a motivação altaneira de apontar a inventividade, criatividade e capacidade de abstrair necessárias à criação de uma *phantasia*, uma imagem não mimética, descendente da imaginação, o que os romanos do período Imperial possuíam. Embora eu já conhecesse um pouco da arte romana desde a graduação ao deparar-me com o altar de Iulia Victorina, ainda que não soubesse de imediato dizer o porquê, pensei que poderia levar essa ideia a vias de fato. Esse trabalho, longe de ser um tratado final sobre a capacidade criadora dos romanos, apenas exemplifica, num período muito específico (os primeiros séculos do Império), com um tipo de objeto circunscrito (majoritariamente altares funerários) pertencente a um tipo de grupo particular (crianças, em sua maioria filhas de libertos) um exemplo desse ocorrido.

Embora Nock²⁷⁰ defenda que muito da especulação sobre os significados dos símbolos funerários é vã pois se tratavam apenas de elementos ornamentais e que muitos deles, copiados à exaustão, perdiam a possível finalidade de veicular mensagens particulares, essa não me pareceu ser uma teoria aplicável ao altar de Iulia Victorina. Afinal, a criação de um conjunto de imagens tão específicas não configura um despropósito. Mesmo nos outros exemplos analisados de projeção de maturidade, ou de representações astrais, se comparados à Iulia Victorina, não podem ser vistos como absolutamente símiles. É por isso que essa dissertação procura encontrar os possíveis significados por trás dos motivos presentes no altar, e se aproxima mais das visões de Rawson e Cumont.

Os outros exemplos visuais presentes na dissertação, são analisados graças às suas semelhanças e diferenças com o altar de Iulia Victorina, mas não são meu objeto de pesquisa principal. Entretanto, em conjunto foram utilizadas para fortalecer a análise principal.

A obra que dá título à dissertação foi encontrada próximo à San Giovanni em Laterano, e provavelmente era parte de um conjunto dentro de um túmulo com uma urna funerária. Os altares colocados fora do túmulo indicavam a localização do jazigo. Entretanto, não se tem nenhuma outra informação de peça funerária encontrada nas proximidades.

²⁷⁰ NOCK, A. D e BEAZLEY, J. D. Sarcophagi and Symbolism. American Journal of Archaeology. Estados Unidos da América, Vol.50, No.1, p. 140-170, ano: 1946.

No Capítulo I a ideia de invenção e *phantasia* começa a ser discutida quando analiso as datas que precisam até a hora da morte de certas crianças romanas. Há pesquisas que atribuem o conhecimento da idade à escolarização e ao pertencimento à um grupo social privilegiado enquanto o desconhecimento cabia aos de baixo status social. Por outro lado, Laes e Strubbe²⁷¹ defendem que o despreço pela idade era um dado cultural: mulheres tinham suas idades mais arredondadas do que homens justamente porque, em geral, sua proeminência na comunidade era menor do que a dos homens.

Características ditas pertencentes às crianças depois do seu falecimento também eram *phantasia*. Aqui e em toda a pesquisa nomeio por *phantasia* a inventividade do poeta segundo Aristóteles²⁷². Assim, mesmo os bebês recebiam características como generosidade, obviamente impossíveis de serem desenvolvidas tão cedo. Ao poeta cabia dizer sobre aquilo que poderia ter sido e não sobre o que foi, como o historiador. A projeção de maturidade, compreendida não só nas imagens dos altares, mas também nas epígrafes que amadureciam habilidades das crianças mortas, era, portanto, um fazer do poeta. É interessante destacar que a superioridade, para Aristóteles, da poesia frente à história é decorrente do fato que ela trata de uma imaginação verossímil e por meio desse recurso atinge o geral e não o particular. A projeção fala da natureza do ser humano, do luto, das expectativas depositadas sobre aquela criança que partiu de uma maneira que poderia ser entendida por todo romano. De forma excepcional esses altares chegam aos dias de hoje e ainda nos fascinam a ponto de sermos impelidos a escrever sobre eles e pesquisá-los.

Foi, grosso modo, no fim do século I a.C. que as crianças começaram a receber seus próprios monumentos funerários. Espelhando a sociedade, meninas eram menos representadas que meninos. Um outro reflexo da distinção de gêneros operada pela cultura latina reside na dificuldade em se estabelecer os liames das transições de maturidade. Tanto para homens quanto para mulheres percebi que há falta de clareza, mas, para as mulheres a situação é ainda mais delicada, uma vez que a maioria dos escritores eram homens e, no caso da juventude, falavam muito mais da masculina do que da feminina.

A mesma dificuldade parece acontecer no altar: não sabemos se trata-se, na imagem mais velha, de uma moça ou ainda da mãe da menina. A segunda hipótese é possivelmente

²⁷¹ LAES, C. E STRUBBE, J. *Youth in The Roman Empire: The Young and the Restless Years?* Nova York: Cambridge University Press, 2014. p. 38-39

²⁷² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Poética. Tradução de Eudoro Souza, 4ª edição. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991, p. 256.

falsa porque não era comum a representação de mãe e filha em painéis separados nos altares e filhos, quando juntos nas representações funerárias com as mães, em geral eram bebês.

A pesquisa volta-se para a linha de raciocínio de que as duas imagens da criança e da mulher procuram causar uma oposição entre dois estágios que seriam: o declínio/ o apogeu, hora da morte/eternidade, noite/dia, infância/maturidade, essa pesquisa conclui que a imagem coroada com raios solares refere-se à Iulia Victorina num estágio de maturidade.

Entretanto, é possível que essa escolha não tenha sido absolutamente intencional, mas tenha derivado de algumas situações que se impuseram. O retrato de Iulia Victorina mais jovem, por exemplo, parece ter tido adicionada a lua crescente sobre sua fronte posteriormente. Como o retrato carece de elementos femininos, o corte é masculino e as feições lembram bastante a célebre estátua do Augusto de Prima Porta, é possível que a lua crescente tenha sido adicionada para reforçar que o retrato pertencia a uma menina. A imagem com a projeção de maturidade, seguindo essa linha de raciocínio teria recebido a coroa de raios solares porque de fato já era um adereço conhecido na iconografia da elite imperial. No altar ele teria além disso o propósito de estabelecer uma ligação com a primeira imagem, mostrando que ambas referem-se à mesma pessoa, Iulia Victorina.

Por outro lado, o recurso de mostrar uma apoteose astral pode ter sido, portanto, uma estratégia por parte dos pais de Iulia para mostrar à comunidade, que sua filha teria um outro tipo de existência. Cabe destacar que a associação astral era ligada à divinização de uma pessoa morta, era conhecida pela elite já amplamente utilizada nos círculos imperiais, mostrando que havia uma intenção clara por parte da família de Iulia Victorina de mostrar proximidade a esses grupos.

A deificação ou *consecratio* era um processo que dependia da aprovação do Senado para a criação de um templo, sacerdotes e colégios sacerdotais para cultuarem o falecido. Quando me refiro à uma deificação nessa dissertação, entretanto, falo apenas da tentativa de ligar os deuses às pessoas mortas em suas representações fúnebres. Essa característica política da crença em um status superior e, no caso de César e imperadores, muitas vezes ligada a uma apoteose astral, possivelmente influenciou as escolhas dos pais de Iulia Victorina. Além disso, acreditar que a morte não era um fim definitivo poderia servir de consolo para a família daqueles que deificavam seus entes queridos falecidos.

A deificação está intimamente ligada à projeção de maturidade no altar analisado. Outros exemplos como o de Sulpicius Maximus e Gaius Petronius Virianus, revelam que um

tipo de representação não era dependente da outra. Em muitos casos os meninos eram projetados exercendo profissões durante uma vida adulta imaginária, mas no caso das mulheres, não havia essa possibilidade por conta das restrições sociais aos papéis que poderiam ocupar. Kleiner expande a compreensão de projeção de maturidade no âmbito funerário ao admitir que a divinização, no caso das crianças, ao sugerir atributos divinos às crianças, corroboraria para uma compreensão de características que elas poderiam ter tido, caso chegassem à maturidade.

A infância entendida de maneira inferior à fase adulta poderia trazer maldições quando interrompida. O não encerramento do ciclo da vida era visto, em Roma, como um potencial desestabilizador da ordem da natureza ²⁷³. A projeção de maturidade atuaria associando visualmente a criança falecida à boas conquistas sociais. E essas conquistas representadas possivelmente atuavam como um recurso retórico para a demonstração do status social da família e também para a consolação dos vivos acerca daqueles que haviam partido.

De acordo com Boschung²⁷⁴ os altares funerários eram um tipo de peça que se tornou popular sobretudo entre os libertos. O heroísmo e a divinização também foram utilizados por esse grupo, muitas vezes rico e poderoso, em seus monumentos. A deificação na arte funerária é uma faceta que demonstra a tentativa dos libertos de se aproximar das elites políticas, mas sobretudo a imaginação por parte dos libertos do melhor dos futuros possíveis para aqueles que já haviam partido.

²⁷³ MCINTYRE, G. Deification as Consolation: The Divine children of the Roman Imperial Family. *Journal of Ancient History*. Alemanha: Segundo semestre de 2013. p. 28.

²⁷⁴ BOSCHUNG, D. *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*. Bern: Stämpfli & CIE, 1987. p. 55.

REFERÊNCIAS

- ALTMANN, W. **Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit**. Berlim: Weidmann, 1905.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**: poética. Tradução de Eudoro Souza, 4. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.
- ARGAN, G. C. **História da arte italiana 1. da antiguidade a Duccio**. Tradução: Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição, 2003.
- BALTUSSEN, H. Personal Grief and Public Mourning in Plutarch's Consolation to his Wife. **American Journal of Philology**. Baltimore, n.130, ano 2009.
- BARROW, R.H. **Los romanos**. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BARTON, T. **Ancient astrology**. Londres: Routledge, 1994.
- BARTON, T. **Power and knowledge**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- BERGMANN, B. **Der Kranz des Kaisers**: Genese und Bedeutung einer römischen Insignie. Berlin: de Gruyter, 2010.
- BÍBLIA SAGRADA. Atos dos Apóstolos. Tradução José Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica editora, 2004.
- BICKERMAN, E. Consecratio. In: BOER, W. den (ed.). **Le Culte des Souverains dans L'Empire Romain**. Vandouvres. Genève: Foundation Hardt, 1973.
- BOARDMAN, J. **Greek Sculpture: the archaic period**. Londres: Thames and Hudson, 1978.
- BORG, B. E. **Roman Tombs and the Art of Commemoration**. Contextual approaches to funerary customs. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019.
- BOSCHUNG, D. **Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms**. Bern: Stämpfli & CIE, 1987.
- BOWERMAN, H.C. **Roman Sacrificial Altars**: an archaeological study of monuments in rome. Lancaster: New Era Printing Company, 1918.
- BOWERSOCK, G.W. **Augustus and the Greek World**. Oxford: Clarendon University Press, 1965.
- CALDWELL, L. **Roman Girlhood and the Fashioning of Femininity**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2014.
- CARDOSO, Z. A. Virgílio e os jogos fúnebres troiano-romanos. **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, São Paulo, n. 9/10, p. 107-118, 1996-1997.
- CARROL, M. **Infancy and Earliest Childhood in the Roman World**. Reino Unido: Oxford University Press, 2018.

CARROL, M. Infant Death and Burial in Roman Italy. **Journal of Roman Archaeology**. Cambridge, n.24, 2011.

CARROL, M. **Spirits of the dead: roman funerary commemoration in Western Europe**. Oxford, Oxford University Press, 2011.

CÍCERO. **A Velhice Saudável / O Sonho de Cipião**. São Paulo: Escala, 2006.

CÍCERO. **Das Leis**. Tradução: Otávio T. De Brito. São Paulo: Editora Cultrix.

CICERO. **De la Adivinación**. Trad. Esp. J. P. Álvarez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988

CÍCERO, **De Senectude**. Tradução: Andrew P. Peabody. Boston: Little, Bown, and Company. 1884.

CÍCERO. **Letters to Atticus**. Vol V: Books XI to XIII. Tradução: D. R. S. Bailey. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

CICERO. **Tusculan Disputations**. Tradução: Andrew P. Peabody. Boston: Little, Brown and Company, 1886.

CUMONT, F. **Afterlife in roman paganism**. Inglaterra: Yale University Press, 1922.

CUMONT, F. **Astrologia y religión en el mundo grecorromano**, Barcelona: Editorial Edicomunicación, 1989.

D'AMBRA, E. Beauty for Roman Girls: Portraits and Dolls. *In*: MORAW, Susane; KIEBURG, Anna (org.). **Girls in Antiquity**. Munique: Waxmann, 2014.

D'AMBRA, E. **Roman women**. Hong Kong: Cambridge University Press, 2007.

DE ANGELIS, F. D. A.; GASTARD, B. Euhemerus in context. **Classical Antiquity**, California, v. 25, 2006.

DE JONG, J. HEKSTER, O. Damnation, Deification, Commemoration. *In*: BENOIST, S.; ANNE, D, (ed.). **Un Discours en Images de la Condamnation de la Mémoire**. Metz: Centre Régional Universitaire Lorrain d'Histoire, [S.d.].

DUFF, A. M. **Freedmen in the early Empire**. Inglaterra: W. Heffer & Sons Ltd, 1958.

DUNCAN-JONES, R. P. Age-rounding, illiteracy and social differentiation in the Roman Empire. **Chiron**, Alemanha, v. 7, 1977.

FERNANDES, M.V. Manílio. **Astronômicas, tradução, introdução e notas**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 199

FERRONI, A. P. **Cosmologia e astrologia na obra Astronomica de Marcus Manilius**. 2007. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) - PUC-SP.

GRADEL, I. **Emperor worship and Roman religion**. Oxford: Clarendon University Press, 2002.

HALLET, C. H. **The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HIJMANS, S. **The Sun in the art and religions of Rome**. Holanda: Rijksuniversiteit Groningen, 2009.

HERMANN, W. **Römische Gotteraltäre**. Alemanha: Kallmunz, 1961.

HUSKINSON, J. **Children's Sarcophagi-Their decorations and it's social significance**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

KING, C. W. The Roman manes: The dead as gods. In: POO, M. C. (ed.). **Rethinking ghosts in world religions**. Leiden: Brill, 2009. p. 95–114.

KING, M. Commemoration of Infants on Roman Funerary Inscriptions. In: OLIVER, G. J. (ed.). **The epigraphy of death: studies in the history and society of Greece and Rome**. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

KLEINER, D. **Roman imperial funerary altars with portraits**. Italia: Giorgio Bretschneider Editore, 1987.

KOCH AND SICHTERMANN. **Römische Sarkophage**. Alemanha: CH Beck, 1982.

KOORTBOJIAN, M. Mimesis or Phantasia? Two representational modes in roman commemorative art. **Classical Antiquity**, Berkeley, v. 24, n. 2, p. 285-306, 2005.

LAES, C. e STRUBBE. **Johan Youth in The roman empire: the young and the restless years?** Nova York: Cambridge University Press, 2014.

LAES, C. e STRUBBE, J. **Kleine Romeinen. Jonge kinderen in het antieke Rome**. Amsterdam. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

LA ROCCA, PRESICCE, LO MONACO. **Ritratti: le tante facce del potere**. Roma: Musei Capitolini, 2011.

LUCIAN. **On Funerals I**. Grã-Bretanha: Loeb Classical Library, 1913.

MCINTYRE, G. Deification as Consolation: The Divine children of the Roman Imperial Family. **Journal of Ancient History**, Alemanha, p. 238, 2. sem. 2013.

NOCK, A. D.; BEAZLEY, J. D. Sarcophagi and symbolism. **American Journal of Archaeology**, v. 50, n.1, p. 140-170, 1946.

OVIDI. **Fasti**. Massachusetts: Harvard University Press. 1959. Livro II, 533.

OVID. **Tristia ex ponto**. Tradução: Arthur Leslie Wheeler. Massachussets: Harvard University Press. III, 13.21.

PAPINI, M. Antichi volti della Repubblica: la ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo AC. **Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma**, Supplementi, 13, 2 v., Rome, "l'Erma" di Bretschneider, 2004.

PARKIN, T. Demography of infancy and early childhood. *In*: PARKIN, Tim G.; GRUBBS, Judith Evans; BELL, R. (ed.). **The Oxford Handbook of childhood and education in the classical world**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PARKIN, T. **Old Age in the Roman world. A Cultural and social history**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

PLUTARCH. MORALIA VII. **On Love of Wealth. On Compliancy. On Envy and Hate. On Praising Oneself Inoffensively. On the Delays of the Divine Vengeance. On Fate. On the Sign of Socrates. On Exile. Consolation to His Wife**. Traduzido por: Philip H. De Lacy. Estados Unidos da América: Loeb Classical Library, 1959.

PETRÔNIO, **Satíricon**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

PLÍNIO, El Viejo. **Historia Natural I-II**. Trad. Esp. Fontán A. e Casas A. M.M. Madrid: Editorial Gredos, 1995. p. 341

PRICE, S. R. F. From noble funerals to divine cult: the consecration of Roman Emperors. *In*: CANNADINE, D.; PRICE, S. (ed.). **Rituals and loyalty: power and ceremonial in traditional societies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 56-105.

RAWSON, B. **Children and childhood in Roman Italy**. Nova York: Oxford University Press, 2005.

SALMON, P. Les insuffisances du matériel épigraphique sur la mortalité dans l'Antiquité romaine. *In*: HINARD. **La mort, les mots et l'au-delà das le monde romain**. Caén, Universidade de Caén, 1987.

SALLER, R.; SHAW, B. Tombstones and roman family relations in the principate: civilians, soldiers and slaves. **Journal of Roman Studies**, n. 74, 1984.

SCHEIDEL, W. Digit preference in age records from Roman Egypt. *In*: Measuring Sex, Age and Death in the Roman Empire: Explorations in Ancient Demography. **Journal of Roman Archeology**. Nova York: Supplementary Series 21, 1996.

SENECA. **Dialogues and essays**. Tradução: Tobias Reinhardt e John Davie. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2008. VI, 23, 1

SENECA. **Selected letters**. Tradução: Elaine Fantham. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SOLMSEN, F. **Aristotle's System of the Physical World Book: a comparison with his predecessors**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1960.

STAINSBURY, M. D. **A history of Greek art**. Nova Jersey: Wiley Blackwell, 1956.

TESTER, J. **História de la Astrología Occidental**. Tradução: Lorenzo Aldrete. Espanha: Siglo XIX Editores, 1990.

THANIEL, G. Lemures and Larvae. **The American Journal of Philology**, v. 94, n. 2, summer, 1973.

THORNDIKE, L. (1955). **The true place of Astrology in the History of Science**, Chicago, v. 46, n. 3, set. 1955.

TOYNBEE, J. M. C. **Death and Burial in the Roman World**. Londres: The John Hopkins University Press, 1971.

TREGGARI, S. **Roman freedman during the late republic**. Oxford: Clarendon Press, 1969.

VARRO. **On the Latin Language**. Livro IV. Tradução: Roland, G. Kent. Grã-Bretanha: Cambridge University Press.

VEYNE, P. **História da Vida Privada**: do império romano ao ano mil. Tradução: Jônatas Batista Neto. Brasil: Companhia de Bolso. 2009.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução: Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Unicamp, 2005.

ZANKER, P. **Roman art**. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010.

ZANKER, P. **The power of images in the Age of Augustus**. Michigan: University of Michigan Press, 1990.

WEINSTOCK, S. **Divus Julius**. Oxford, Clarendon Univesity Press, 1971.

WREDE, H. **Consecratio in formam deorum**: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. Alemanha: Von Zabern, 1981.

Sites:

CRANE, Gregory R. (ed.). **Perseus Digital Library**. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

MCMANUS, Barbara F.; BONEFAS, Suzanne (Codiretoras). **Projeto VROMA**: a virtual community for teaching and learning classics. Disponível em: <http://www.vroma.org>. Acesso em: 15 jul. 2019.

iDAI. **Objects Arachne**. Disponível em: <https://arachne.uni-koeln.de/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Les œuvres d'art des musées français. Disponível em: <https://art.rmngp.fr/fr>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Projeto Odorico Mendes. Disponível em: www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes. Acesso em: 15 jul. 2019.

Roman Art at the Art Institute of Chicago. Disponível em: https://publications.artic.edu/roman/api/epub/480/500/print_view. Acesso em: 15 jul. 2019.