

# JOIAS DO PRINCIPADO: TEMPO E MEMÓRIA NA ICONOGRAFIA DE CAMAFEUS JÚLIO- CLAUDIANOS

## JEWELS OF PRINCIPATE: TIME AND MEMORY IN ICONOGRAPHY OF JULIO-CLAUDIAN CAMEOS

GIOVANNI PANDO BUENO\*<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca realizar uma análise comparativa das iconografias presentes em dois camafeus romanos datados do início do século I d.C., o primeiro conhecido por *Gemma Augustea* e o segundo por *Grand Camée de France* (ou *Gemma Tiberiana*). Ambas as joias foram lapidadas no início do Principado e portam os nomes dos dois primeiros *princeps* romanos, Augusto e Tibério, membros da dinastia Júlio-Claudiana. Investigaremos as iconografias atentando para o tema da memória. Para tanto, duas problemáticas serão esquadrihadas. A primeira delas analisa os elementos da memória cultural romana presentes na visualidade das gemas. Assim, buscaremos desvendar o modo como a iconografia articulou os elementos do passado romano com aqueles contemporâneos à confecção dos artefatos, construindo imagetivamente tanto a memória cultural quanto a memória comunicativa (associada a um passado recente ou ao tempo presente). Já a segunda problemática sondará a temporalidade criada pela visualidade das fontes, uma vez que o tempo passa a ser também objeto de representação. Nesse sentido, questionaremos a noção de temporalidade forjada pelos camafeus ao tecerem as memórias cultural e a comunicativa juntas em um mesmo plano imagético.

**Palavras-chave:** *Gemma Augustea*; *Grand Camée de France*; memória.

**Abstract:** This article seeks to carry out a comparative analysis of the iconographies present in two roman cameos dating from the beginning of the first century AD, the first one known by *Gemma Augustea* and the second one by *Gemma Tiberiana* (or *Grand Camée de France*). Both jewels were made at the beginning of the Principate and bear the names of the first two roman *princeps*, Augustus and Tiberius, members of the julio-claudian dynasty. We will investigate its iconographies focusing on the theme of memory. Therefore, two issues will be examined. The first one analyzes the elements of the roman cultural memory present in the appearance of the gems. We will seek to unveil here how iconography articulated the elements of the roman past with those contemporary to the making of artifacts, constructing both the cultural memory and the communicative memory (associated with a recent past or the present time). The second

\* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), bolsista FAPESP. (E-mail: [giovanni.pando.bueno@gmail.com](mailto:giovanni.pando.bueno@gmail.com)).

<sup>1</sup> Artigo recebido em 06 de abril de 2020 e aprovado para publicação em 12 de novembro de 2020.

problem, on the other hand, will probe the temporality created by the images of the sources, after all, time also becomes an object of representation. In this sense, we question here the notion of temporality forged by cameos when weaving cultural and communicative memories together on the same imaginary plane.

**Keywords:** *Gemma Augustea*; *Grand Camée de France*; memory.

### Introdução e premissas teóricas

Dentre os diversos objetos de luxo que marcaram presença na vida cotidiana das elites do mundo antigo, estavam os camafeus. Os primeiros registros dessas pequenas joias lapidadas em diferentes tipos de pedras preciosas e semipreciosas são do Oriente Próximo. Segundo Gisela Richter, a fabricação dos camafeus remonta ao 4º milênio, na região da Mesopotâmia, onde a técnica da gravação em gemas foi desenvolvida. No Egito, sugere a autora, elas ganharam um formato ovalado, aproximando-se da geometria de escaravinhos. Mas, foi na Grécia – a partir do período geométrico, mas principalmente após as conquistas de Alexandre no período helenístico – e, posteriormente, em Roma, que essa arte se alastrou<sup>2</sup>. Hoje, a maior parte dos camafeus do mundo antigo que chegou até nós foi confeccionada durante a dita Antiguidade Clássica – por convenção, compreendida entre os séculos VIII a.C. e V d.C., do surgimento da poesia homérica à queda de Roma.

Esses artefatos possuíam funções diversas. Richter destaca três<sup>3</sup>. Alguns eram usados como selos, cumprindo uma função correspondente, *grosso modo*, à atual assinatura por escrito (inclusive, os primeiros camafeus conhecidos, vindos do Oriente, possuíam basicamente esse uso e, por isso, tinham a forma de sinetes), ou eram usados como chaves para pequenos armários e baús nos quais se guardavam bens de valor<sup>4</sup>. A segunda função era a ornamental, que se disseminou principalmente após o aumento do luxo no ambiente privado durante o período helenístico, na Grécia, e com a crise da República e o advento do Império, em Roma; assim, as joias passaram a ser exibidas em eventos especiais, como banquetes, e algumas se adaptaram

---

<sup>2</sup> M., [D. S. G.](#) Gisela M. A. Richter, *Catalogue of the engraved gems, Greek, Etruscan and Roman of the Metropolitan Museum of Art. Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, n. 1, p.123, mar. 1957. Disponível em: <[www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1957\\_num\\_1\\_1\\_3773\\_t1\\_0123\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1957_num_1_1_3773_t1_0123_0000_2)>. Acesso em: 20 out. 2020. Resenha de: RICHTER, Gisela M. A.. *Catalogue of the engraved gems, Greek, Etruscan and Roman. Roma: Tipografia del Senato del Dott. G. Bardi; Metropolitan Museum of Art, 1956.*

<sup>3</sup> RICHTER, Gisela M. A.. *Catalogue of the engraved gems, Greek, Etruscan and Roman. Roma: Tipografia del Senato del Dott. G. Bardi; Metropolitan Museum of Art, 1956, p. XVI.* Disponível em: <<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/206534/rec/1>>. Acesso em: 20 out. 2020.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. XVI – XVII.

ao formato de adereço corporal<sup>5</sup>. E o último uso destacado pela autora é o papel de amuleto que o camafeu poderia exercer, baseado na crença de que esse objeto possuía poderes mágicos como de cura ou proteção, por exemplo<sup>6</sup>.

Os dois camafeus analisados neste artigo, a *Gemma Augustea* e o *Grand Camée de France* (o qual chamaremos também pelo nome de *Gemma Tiberiana*), são romanos e provém de um contexto muito específico da *Urbs*. Primeiramente, esses objetos datam da primeira metade do século I d.C., momento no qual Roma vivia os primeiros anos do Principado, uma nova fase política que substituiu a então decadente República e que mais tarde se consolidaria como o Império. E, em segundo lugar, essas joias teriam pertencido não a um membro qualquer da aristocracia patricia, mas sim aos próprios *principes* de Roma – não necessariamente tendo sido encomendadas por eles, pois é mais provável que as tenham recebido na forma de presentes. Como afirma Martin Henig, os camafeus possuíam uma profunda ligação com o espaço doméstico no qual estavam inseridos e evocavam a tradição da família que os portava ao ostentarem signos caros à mesma na iconografia desses objetos<sup>7</sup>. Assim, os camafeus que analisaremos constituem dois documentos importantes para se investigar os anseios privados, os valores e a identidade da família imperial.

Neste artigo, submeteremos essas joias a uma análise voltada para a problemática da memória. O estudo da memória pela história fomentou um grande debate dentro da historiografia, afinal ambas estabelecem íntimas relações entre o passado e o presente<sup>8</sup>. Geoffrey Cubitt aponta duas formas distintas de estruturar essas relações<sup>9</sup>. A primeira vê o presente como resultado do passado, em uma ligação de tempo contínua na qual o passado é o responsável por fazer o presente tal como este se encontra; uma subordinação do presente ao passado, portanto. A segunda estrutura, em contrapartida, se dá ao contrário: o passado seria na

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. XVIII – XIX.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. XIX – XX.

<sup>7</sup> HENIG, Martin. **A Handbook of Roman Art**: a comprehensive survey of all the arts of the Roman world. Nova York: Cornell University Press, 1983, p. 152 – 153.

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, em um estudo fenomenológico, resgata as tradições platônica e aristotélica para sondar a aporia da memória colocada pelos primeiros filósofos socráticos: a saber, a relação da memória para com a imaginação e para com o tempo. Enquanto a visão platônica traduz a memória como algo pertencente à esfera da imaginação, Aristóteles localiza sua problemática no tempo, ou seja, define a memória como sendo “do passado”, pois evocaria algo que havia sido somente aprendido anteriormente. Este paradigma aristotélico perdura, de certo modo, até hoje, fazendo com que os debates acerca desse tema sempre localizem a memória em uma relação com o passado, na qual também se acresce o polo do presente quando evocada. Cf. RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 27 – 40.

<sup>9</sup> CUBITT, Geoffrey. **History and Memory**. Nova York: Manchester University Press, 2007.

verdade uma construção do presente, fazendo sentido para este não porque o antecedeu e o preparou, mas porque o passado dependeria da consciência e dos interesses do presente para tornar-se inteligível; o passado, aqui, é subordinado ao presente<sup>10</sup>.

É a partir dessas duas visões que a história e a memória se localizam. A história, ao superar o cientificismo oitocentista, que a fazia crer ser possível reconstituir e descrever o passado tal como aconteceu, passou a encarar a cisão entre o passado e o presente, de maneira que seu objeto de estudo, o passado, poderia ser conectado ao presente por meio de um esforço heurístico próprio da disciplina, com métodos e críticas, superando a lacuna entre as duas temporalidades. Já a memória, por sua vez, está submetida aos anseios do presente, sendo edificada a partir deste. Isto é, quando tais anseios mudam, a memória também se altera. Nesse sentido, a memória vê uma continuidade entre o passado e o presente, excluindo rupturas e mudanças, a fim de trazer do passado aquilo que o presente reivindica. A história, diferentemente, enxerga a descontinuidade entre passado e presente, estudando aquele de um ponto de vista distanciado e consciente da mudança, da ruptura e da diferença entre os tempos – elementos que a memória elimina.

Embora o exercício historiográfico seja, em alguns aspectos, influenciado pela memória, não podemos confundí-los. A aproximação entre memória e história levou alguns autores a considerar a fronteira entre ambas tênue demais a ponto de, algumas vezes, desfazer-se. Nesse sentido, encarou-se algumas vezes a história como uma versão científica e formalizada da memória, isto é, como uma memória organizada e lapidada pelo rigor acadêmico e, assim, os dois conceitos se confundiriam<sup>11</sup>. Essa perspectiva é reforçada pelo fato de que os documentos, como resultados de um processo histórico, estão imbuídos da memória daqueles que os produziram e os conservaram, fazendo com que “*the knowledge that historians are involved in producing is a knowledge at second-hand, to which the memories of others make a decisive contribution.*”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>11</sup> Cubitt destaca Francis Bacon como autor mais antigo, e nomes como George Santayana, John Lukacs, Peter Burke, Patrick Hutton e Ludmilla Jordanova como autores contemporâneos, que compartilham da visão não apenas conciliável como também unificada entre história e memória. Cf. CUBITT, Geoffrey. **History and Memory**. Nova York: Manchester University Press, 2007, p. 30 – 31.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 32. “[...] o conhecimento no qual os historiadores estão envolvidos em produzir seja um conhecimento de segunda mão, para o qual as memórias dos outros contribuem decisivamente.” (Tradução nossa).

Todavia, como afirma Ulpiano T. Bezerra de Meneses, as interpretações que encaram esses dois conceitos como um só são falaciosas – tratam-se de visões reducionistas tanto da história quanto da memória. Isso porque a diferença crucial que opõe a história à memória é a crítica — existente na primeira e ausente na segunda — do presente em relação ao passado. A disciplina histórica toma a crítica em seu fazer, interiorizando-a, de modo a estar ciente desta como operação cognitiva e em procedimentos e intenções, algo que, por sua vez, escapa à memória<sup>13</sup>. Nesse sentido, não é a história que deve se sujeitar aos interesses da memória, mas o contrário: a história deve tomar a memória como um objeto de estudo, sujeitando-a a uma postura crítica.

Partindo dessa perspectiva, o nosso exercício historiográfico traz a memória, mais especificamente a dimensão cultural desta, como objeto de análise. Jan Assmann, egiptólogo que trabalha com o conceito de memória cultural, a define como um conjunto de elementos – como acontecimentos importantes ou grandes personalidades – de um passado remoto, que não foi presenciado por nenhum membro vivo de dada comunidade, mas que pode ascender ao cotidiano desta no momento em que são estabelecidos elos entre o presente e o passado remoto<sup>14</sup>. É graças à interação com o presente que a memória cultural ganha plasticidade, afinal, desse passado recuado que não se preserva por si próprio, são selecionados pelo presente apenas determinados elementos, enquanto outros são legados ao esquecimento. Por sua vez, os elementos selecionados são ressignificados e organizados de acordo com as circunstâncias contemporâneas<sup>15</sup>.

A memória cultural é compreendida mais facilmente quando comparada com a memória comunicativa. Assmann afirma que esta corresponde ao presente e ao passado recente, na forma de memória geracional – aquilo que ainda está em voga, as informações que ainda encontram espaço nos meios de socialização<sup>16</sup>. Já com a memória cultural, “as profundezas do tempo se abrem”<sup>17</sup>, pois ela engloba o que há muito fora descartado<sup>18</sup>. Embora distintas, é preciso dizer

---

<sup>13</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, 1992, p. 22 – 23.

<sup>14</sup> ASSMANN, Jan. **Cultural memory and early civilization**. Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 17 – 19.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 27 – 28.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 2011, p. 36 – 37.

<sup>17</sup> ASSMANN, Jan. Introduction: What is ‘Cultural Memory’?. In: \_\_\_\_\_ . **Religion and cultural memory**. Stanford: Stanford University Press, 2006, p. 24.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 27.

que as memórias cultural e comunicativa se relacionam no presente, estabelecendo entre si uma dinâmica dialética. Isso ocorre porque a memória precisa, para se consumir como tal, afirmar que seu objeto é o passado – e, nesse sentido, é necessário tornar consciente a diferença entre o antigo e o novo, enfatizando a ruptura dos tempos passado e presente<sup>19</sup>. Mas, ao mesmo tempo, para conseguir espaço na vida cotidiana da comunidade, adquirir sentido na atualidade e ser socializada, a memória do passado longínquo deve se mesclar à memória comunicativa, de maneira a obliterar a ruptura e edificar a continuidade<sup>20</sup>. Em outras palavras, a junção dessas memórias deve criar o senso de simultaneidade cultural que conecta o passado e o presente, solapando as profundezas do tempo por ela abertas em um primeiro momento.

Tendo isso em mente, dedicar-nos-emos a analisar o modo como a memória cultural foi construída na iconografia dos camafeus e, assim, observaremos como foram mobilizados imagetivamente elementos do passado em conjunto com os do presente, uma vez que essa questão também implica na expressão de uma memória comunicativa. Por meio de uma documentação de natureza visual, buscaremos sondar o movimento dialético da memória, que ora rompe o passado do presente ora os mistura. Partiremos, em seguida, para a análise da construção visual do tempo. Neste sentido, partimos da assertiva de que a formulação de imagens referentes ao tempo passado em conexão com aquelas associadas ao presente catalisa inevitavelmente a figuração de temporalidades distintas. Então, os modos como a visualidade elabora imagetivamente o tempo memorial e como relaciona suas temporalidades serão o foco de nossa atenção em um segundo momento.

Vale dizer, para concluir, que é preciso reconhecer o potencial cognitivo das imagens e a sua participação ativa no processo de construção de memória. Para Eric Orlin, artefatos históricos, como monumentos, estátuas e camafeus, não portam uma memória apriorística ou pré-concebida que é ativada na mente dos indivíduos toda vez que entram em contato com os mesmos; pelo contrário, a iconografia e a cultura material participam ativamente do processo de construção memorial, servindo como palco e, ao mesmo tempo, como agentes da memória<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> ASSMANN, Jan. **Cultural memory and early civilization**. Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 18 – 19.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>21</sup> ORLIN, Eric. Augustan Reconstruction and Roman Memory. In: GALINSKY, Karl (Ed.). **Memory in Ancient Rome and Early Christianity**. Reino Unido: Oxford University Press, 2016, p. 116 – 117.

As imagens são capazes de dar forma ao conteúdo memorial, podendo organizar os elementos do passado em uma estrutura visual singular. Nas palavras de Tonio Hölscher<sup>22</sup>:

*Images, on the other hand, can offer to their audience a visual imagination of persons and events of the past. The basic function of images is to make beings and things present that in fact are distant in time as well as in space; in this sense, they can create memory.*<sup>23</sup>

### Contextualização histórica das fontes

A *Gemma Augustea* data dos últimos anos do governo de Augusto, primeiro *princeps* de Roma. Formado aos poucos após a Batalha de *Actium*, em 31 a.C., o principado de Augusto realizou esforços para centralizar o poder em suas mãos, ao mesmo tempo que buscou afastar qualquer possível aparência monárquica – mal vista pelas instituições republicanas, como o Senado, que condenara César anos antes, acusando-o de pretensões régias. Walter Eder nos mostra como Augusto se firmou no poder como *primus inter pares* (primeiro entre os iguais) e, para isso, enfatizou o seu papel como cidadão e defensor dos tradicionais valores republicanos<sup>24</sup>. A ideologia oficial desse novo governo, portanto, era incompatível com representações que o figurassem com atributos monárquicos, muito menos divinos. Contudo, a *Gemma Augustea* vai na contramão dessa política ao retratar Augusto entronizado e divinizado, assemelhando-se a Júpiter. Paul Zanker indica que, por muito tempo, esse documento destoante confundiu os pesquisadores; mas é preciso levar em consideração a diferença que havia entre as imagens que ocupavam o espaço público e aquelas destinadas aos domínios privados, principalmente da corte júlio-claudiana<sup>25</sup>. A concepção do poder dessa nova figura política ainda não estava fortemente consolidada, o que resultou em diferenças nas imagens assumidas pelo *princeps* em circuitos públicos e privados.

É preciso reconhecer também que, por se tratar de um documento tardio (corresponde ao final do principado de Augusto), havia mais liberdade em retratar o *princeps* como um deus,

<sup>22</sup> HÖLSCHER, Tonio. **Visual power in ancient Greece and Rome: between art and social reality**. Oakland: University of California Press, 2018, p. 114.

<sup>23</sup> *Idem*. “As imagens, por outro lado, podem oferecer ao público uma imaginação visual de pessoas e eventos do passado. A função básica das imagens é tornar presente seres e coisas que, de fato, estão distantes no tempo e no espaço; nesse sentido, elas podem criar memória.” (Tradução nossa).

<sup>24</sup> EDER, Walter. Augustus and the Power of Tradition. In: GALINSKY, Karl (Ed.). **The Cambridge Companion to The Age Of Augustus**. EUA: Cambridge University Press, 2007, p. 30 – 32.

<sup>25</sup> ZANKER, Paul. **Augusto y el poder de las imágenes**. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 273 – 274.



afinal a posição política de Augusto naquele momento já estava consolidada. Imagens como as da *Gemma Augustea* não são encontradas no início do Principado nem no âmbito público nem no privado, pois, naquele período, havia mais risco de a pretensão política de Augusto ser contestada. De qualquer forma, a representação do *princeps* divinizado, com elementos associados a Júpiter, reaparece no *Grand Camée de France* – dessa vez, com Tibério. Nesse momento, contudo, os problemas são outros.

Barbara Levick demonstra como a família júlio-claudiana, que já vinha enfrentando desavenças desde o início do governo de Tibério, teve suas tensões potencializadas após as mortes de Germânico, em 19 d.C. (herdeiro legítimo do principado), e de Druso Menor, em 23 d.C. (filho de Tibério), dando início a um conflito interno no qual estava em jogo a sucessão ao trono. Nesse contexto, um evento paradigmático desses embates ocorreu durante a cerimônia religiosa anual pela segurança do *princeps* em 24, em que os sacerdotes romanos introduziram em seus votos o nome de Nero César, filho mais velho de Germânico e Agripina, sem o conhecimento de Tibério que, tomando o ato como uma conspiração, se enfureceu e passou a desconfiar e a perseguir Nero e Agripina<sup>26</sup>. A *Gemma Tiberiana*, possivelmente um presente a Tibério de algum membro da família ligado a Agripina (ou dela própria), traz em suas imagens um elogio à família júlio-claudiana, que se encontra em harmonia (uma *concordia familiarum* irreal à época), e a benção de Tibério a Nero César, reconhecendo-o como seu herdeiro.

Embora datem de momentos diferentes, os dois camafeus possuem algumas características similares. Pode haver, aliás, uma ligação entre eles no que concerne à lapidação. Ernest Babelon especula que talvez o responsável pela fabricação das joias tenha sido Dioscórides, lapidador de origem helênica<sup>27</sup> ligado à corte imperial romana. Inclusive, o olhar formalístico típico dos arqueólogos oitocentistas de formação clássica faz Babelon comentar que a superioridade artística da *Gemma Augustea* se deve à juventude de Dioscórides, o qual, na época, vivia o apogeu de seu ofício, em detrimento da *Gemma Tiberiana* que, produzida na

<sup>26</sup> LEVICK, Barbara. **Tiberius, the Politician**. Londres: Routledge, 1999, p. 162 – 163.

<sup>27</sup> Martin Henig chama a atenção ao fato de que a maioria dos lapidários, em Roma, tinha origem grega, local em que a arte da fabricação de camafeus tinha se aperfeiçoado bastante durante o período helenístico. Isto é demonstrado por muitas gemas que possuíam assinaturas, em grego, do lapidário, sugerindo inclusive uma valorização do ofício. Dioscórides, ou *Dioskourides* em grego, provinha desse contexto. Cf. HENIG, Martin. **A Handbook of Roman Art: a comprehensive survey of all the arts of the Roman world**. Nova York: Cornell University Press, 1983, p. 153.



velhice do artista, teria sua beleza reduzida<sup>28</sup>. Embora a proximidade de Dioscórides à família júlio-claudiana seja comprovada em algumas fontes<sup>29</sup>, não podemos afirmar ao certo que foi este quem lapidou os camafeus: John Pollini, por exemplo, não menciona seu nome, além de dizer que a identidade daquele que encomendou a joia é desconhecida<sup>30</sup>.

Os dois camafeus teriam sido utilizados como ornamentos, seguindo a classificação de Richter, exibidos provavelmente em pedestais ou molduras adequados – e não na forma de adereços corporais, muito menos selos, afinal tratam-se de grandes gemas, como veremos mais à frente. O uso ornamental dos camafeus, porém, não descarta a possibilidade de possuírem também valor de amuleto. John Pollini sugere que é esse o caso da *Gemma Augustea*: após o impacto da derrota das legiões de Varo na Batalha da Floresta de Teutoburgo, em 9 d.C., que devastou Augusto, uma gema como aquela, na qual é retratada a vitória romana sobre os germânicos (ou seja, um acontecimento futuro, ainda não consolidado no momento em que a joia fora lapidada), poderia tanto consolar o *princeps* desgostoso quanto atuar como um artefato portador de potencialidades mágicas, evocando as tradições romanas e conjurando os deuses em favor de uma futura vitória<sup>31</sup>.

O mesmo vale para o *Grand Camée*, que age não como um amuleto propriamente, mas exerce um poder de persuasão. Luca Giuliani nos conta que, diante de um *princeps* que se recusava a definir com clareza seu sucessor após a morte dos dois herdeiros plausíveis, Germânico e Druso Menor, a gema estrutura uma narrativa legitimadora que aponta para Nero César, a fim de convencer Tibério a aceitá-lo como o próximo *princeps*<sup>32</sup>. Há, portanto, a possibilidade de analisar estes camafeus à luz das teorias de agência material dos artefatos – caminho, vale dizer, de veras promissor.

Nossas questões aqui, porém, são outras, pois dizem respeito ao tema da memória. Antes de nos debruçarmos a fundo nessa investigação, cabe uma breve descrição física e iconográfica das fontes a serem analisadas, para contextualizar melhor o leitor na documentação. Exibiremos

---

<sup>28</sup> BABELON, Ernest. *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*. Paris: Ernest Leroux, 1897, n° 264, p. 124 – 125.

<sup>29</sup> Cf. SUETÔNIO. Vida do Divino Augusto. In: SUETÔNIO; AUGUSTO. *A Vida e os Feitos do Divino Augusto*. Tradução de Matheus Trevizam; Antonio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, capítulo L, p. 85.

<sup>30</sup> POLLINI, John. The Gemma Augustea: ideology, rhetorical imagery, and the creation of a dynastic narrative. In: HOLLIDAY, Peter J.(Ed.). *Narrative and Event in Ancient Art*. Cambridge: Peter J. Holliday, 1993, p. 285.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>32</sup> GIULIANI, Luca. Leggere un'immagine. Il Grand Camée de France e la successione di Tiberio. *Storicamente*, [online], n. 2, 2006, p. 23 – 24. Disponível em: <<https://storicamente.org/giuliani>>. Acesso em: 20 out. 2020.

a seguir, de maneira sucinta, as características gerais dos dois camafeus, as interpretações que buscaram identificar as personagens representadas nas imagens e o percurso histórico desses dois artefatos até receberem o estatuto de documento.

### ***Gemma Augustea***

A *Gemma Augustea*, constituída de duas camadas de ônix (preta e branca) e envolta num aro de ouro (posterior à lapidação), possui uma dimensão de 23 centímetros de largura por 19 centímetros de altura. A primeira menção que encontramos desse camafeu data do ano de 1246 e é realizada em um inventário do mosteiro de Saint-Serin de Toulouse, França. Sabe-se também que, no século XVII, a *Gemma Augustea* passou a pertencer ao tesouro imperial dos Habsburgos, quando foi então adquirida por Rodolfo II, imperador do Sacro Império<sup>33</sup>. Atualmente, encontra-se em Viena, no *Kunsthistorisches Museum*.

---

<sup>33</sup> Informações retiradas do catálogo online do *Kunsthistorisches Museum*. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. *Gemma Augustea*. [online]. Disponível em: <<https://www.khm.at/objektdb/detail/59171/>>. Acesso em: 21 mar. 2020.



**Imagem 1** – *Gemma Augustea*.

Localização atual: acervo do *Kunsthistorisches Museum*, Viena. Imagem disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gemma\\_Augustea\\_KHM\\_2010.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gemma_Augustea_KHM_2010.jpg). Acesso em 16 nov. 2020.

Para a descrição da iconografia dessa joia, podemos dividi-la em dois níveis, um superior e outro inferior. Segundo John Pollini, no estrato superior encontra-se Augusto, a figura principal, sobre a qual recaem todas as atenções (todos os outros personagens representados estão com as cabeças voltadas para ele). Entronizado, a postura e a indumentária do *princeps* remetem à figura de *Jupiter Optimus Maximus* do Templo de Júpiter Capitolino, localizado no alto do monte homônimo<sup>34</sup>: seminu; sentado com a perna direita retraída atrás da

<sup>34</sup> Tal semelhança Pollini infere por meio da comparação da figura de Augusto no camafeu com imagens de Júpiter Capitolino localizadas em moedas e estátuas (como a estátua em bronze de Júpiter datada entre os séculos I e II

perna esquerda, por sua vez projetada mais para frente; e com o braço esquerdo levantado ostentando um cetro e o direito apoiado sobre a perna direita<sup>35</sup>. Apenas dois elementos distinguem o deus e o *princeps*: enquanto Júpiter porta um raio em sua mão direita, Augusto segura um *lituus*<sup>36</sup>; e enquanto Júpiter possui uma manta que cobre seu ombro esquerdo, esta se ausenta em Augusto<sup>37</sup>.

No camafeu, abaixo do trono de Augusto, este repousa seus pés sobre um escudo e é observado por uma águia. À direita de Augusto há três divindades. Sentada, com o braço direito apoiado sobre o trono de Augusto, repousa *Tellus Italiae*, divindade feminina que exerce um papel maternal – junto dela podemos ver duas crianças – e está associada tanto à fertilidade e à abundância – evocadas pela cornucópia que segura com a mão esquerda – quanto à personificação da península itálica. Logo acima de *Tellus Italiae* vemos o titã *Oceanus*, o qual apoia a mão direita no encosto do trono de Augusto. Por fim, coroando Augusto com uma *corona civica*<sup>38</sup>, está *Oikoumene*, divindade que personifica o mundo habitado civilizado<sup>39</sup>. Além destas, há outra divindade, mas está à esquerda do personagem principal. Trata-se de Roma, que porta alguns signos militares e apoia seu pé esquerdo no mesmo escudo que Augusto repousa os seus.

Ainda no plano superior, à esquerda, Tibério, sucessor de Augusto, aparece togado, com um cetro na mão esquerda e portando uma coroa de louros na cabeça (atribuída àqueles que retornam vitoriosos de campanhas militares). Tibério desce de um carro conduzido pela divindade Vitória, identificada principalmente pelas asas visíveis atrás de Tibério. Originalmente, conforme expõe Pollini, havia outra figura à esquerda de Tibério, cujos únicos resquícios que sobraram foram um pé e uma parte da toga que pode ser vista atrás da roda do

d.C., atualmente no *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, número de registro: 97.22.8). Cf. POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>35</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>36</sup> Instrumento sagrado utilizado por áugures, sacerdotes responsáveis pela interpretação de presságios que eram, geralmente, baseados na observação do voo de pássaros, dentre outros elementos. O *lituus* possuía a forma de um bastão com uma ponta recurvada, a partir da qual o áugure delimitava o campo de observação no céu. Cf. ALMEIDA, António Rodrigues de (Org.). **Dicionário de Latim-Português**: 4º Edição. Porto: Porto Editora, 2017, p. 390.

<sup>37</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 262 – 263.

<sup>38</sup> A coroa cívica, constituída como um círculo completo e formada por folhas de carvalho, era um elemento polissêmico no mundo simbólico de Roma. Era recorrentemente concedida ao soldado que salvara a vida de um cidadão romano – neste caso, destaca-se o papel de Augusto como salvador de todo corpo cidadão de Roma. Cf. ALMEIDA, António Rodrigues de (Org.). **Dicionário de Latim-Português**: 4º Edição. Porto: Porto Editora, 2017, p. 185.

<sup>39</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 262.

carro; o autor sugere que talvez fosse o filho de Tibério, Druso Menor, que, devido à morte precoce, em 23 d.C., acabou tendo pouco peso na política romana<sup>40</sup>. Entre Tibério e Roma, localizado na frente de um cavalo militar, encontra-se Germânico, trajado com roupas militares e apoiando sua mão direita na bainha de sua espada<sup>41</sup>.

Vale dizer ainda que paira, acima de Augusto, um pequeno capricórnio projetado dentro de uma figura circular. Sobre esse disco, Paul Zanker afirma se tratar da *sidus Iulium*, astro que apareceu nos céus de Roma quando Júlio César foi velado, em 44 a.C., e, por isso, estava associado à apoteose do ditador assassinado e a um “símbolo de providência cósmica ou mítica”<sup>42</sup>. Pollini, por sua vez, discorda dessa hipótese e afirma ser um disco solar que remete ao deus Apolo, enquanto o capricórnio configura o signo zodiacal de Augusto<sup>43</sup>.

Já o plano inferior pode ser dividido em duas partes. Na parte da esquerda, sobre dois bárbaros conquistados, quatro soldados romanos, dois vestindo armaduras e dois apenas tangas, erguem um troféu de guerra. Na extrema esquerda, provavelmente pendurado no troféu, há um escudo que estampa a figura de um escorpião, signo zodiacal de Tibério<sup>44</sup>. Já na parte direita, dois soldados que cruzam olhares tentam subjugar dois bárbaros, um homem e uma mulher, que resistem. Um desses soldados, uma figura masculina, porta um tipo de túnica grega (*exomis*) e um capacete grego (*petasus*), sendo, portanto, associado aos trácios; já a outra figura, feminina, utiliza um quíton e botas e porta duas lanças, traços que remetem à província da Hispânia<sup>45</sup>.

Esses elementos são importantes, pois nos ajudam a detectar qual evento a iconografia do camafeu faz referência para, assim, poder datá-lo. Para Pollini, o modo como o sucessor de Augusto se veste no plano superior, com uma túnica simples e sem ostentar os atributos típicos do Triunfo<sup>46</sup>, configuram o evento do retorno de Tibério da província da Ilíria após conter uma grande revolta que houve naquela região entre os anos de 6 e 9 d.C. – portanto, as imagens referem-se à cerimônia de sua chegada (*adventus*) em que foi saudado (*salutatio*) pelo povo de

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 268 – 269.

<sup>41</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 269.

<sup>42</sup> ZANKER, Paul. *Op. cit.*, p. 272 – 273.

<sup>43</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 280.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 270.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>46</sup> Atributos como o cetro com uma águia na ponta, o ramo de louros e o carro triunfal diferente do que é representado. Nenhum desses elementos está presente na gema.



Roma<sup>47</sup>. O Triunfo de Tibério não foi comemorado no ano de seu retorno, mas em 12 d.C., devido ao fato de que, no ano 9 d.C., Roma viveu um profundo trauma militar com a derrota de Públio Quintílio Varo, na Batalha da Floresta de Teutoburgo contra tribos germânicas. Assim, Pollini identifica na parte esquerda do plano inferior a vitória de Roma em Ilíria, enquanto a parte direita corresponde à vitória ainda não consolidada sobre os germânicos (um evento futuro, portanto, o que explicaria o fato dos bárbaros, nesse quadrante, serem representados resistindo à dominação, diferente dos ilírios, à esquerda, já resignados no chão)<sup>48</sup>.

Para a guerra que ainda não aconteceu, os romanos convocaram soldados trácios e hispânicos, tal como aparece na imagem. No plano superior, Tibério retorna vitorioso, mas Germânico se mostra preparado para guerra, que ainda não acabou no norte do Império. Portanto, o camafeu costuma ser datado entre os anos de 9 e 12 – muitos autores, como Zanker, afirmam diretamente ser do ano de 10<sup>49</sup>.

### ***Grand Camée de France***

A outra fonte trabalhada neste artigo é o *Grand Camée de France*, conhecido também por *Gemma Tiberiana*. Segundo Ernest Babelon, o artefato em questão é um dos maiores – se não o maior – camafeu antigo conhecido atualmente, medindo 31 centímetros de altura por 26,5 centímetros de largura<sup>50</sup>. Constituído por cinco camadas de ónix (especificamente ónix preta e sardônica, que mescla as cores branca e marrom), esse camafeu possui um percurso pouco conhecido até 1341, quando foi citado no inventário da capela de Sainte-Chapelle, durante o reinado de Filipe de Valois. Babelon afirma que, antes de chegar à França, o camafeu foi levado primeiro dos domínios romanos do ocidente para Constantinopla, onde teria permanecido até o século XIII, quando, devido às Cruzadas, o imperador bizantino entregou o artefato, junto com outras peças de valor, para a corte francesa de Luís IX, com o objetivo de angariar recursos para defender seu trono ameaçado<sup>51</sup>. Foi pelo mesmo motivo que Filipe de Valois, em uma situação financeira crítica, abriu mão do *Grand Camée*, em 1342, para o papado de Clemente VII em Avignon. E, finalmente, trinta e sete anos depois, durante o reinado de Carlos V, a joia retorna a Sainte-Chapelle, dessa vez com o papado de Avignon pedindo em troca o apoio da França

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 269 – 270.

<sup>48</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 273 – 279.

<sup>49</sup> ZANKER, Paul. *Op. cit.*, p. 272 – 273.

<sup>50</sup> BABELON, Ernest. *Op. cit.*, p. 124 – 125.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 126.

diante do poderio da Igreja de Roma<sup>52</sup>. Foi nesse momento que a joia ganhou uma moldura de cobre, decorada com uma iconografia bíblica, que lhe serve de suporte até hoje. Atualmente, o *Grand Camée de France* constitui parte do acervo do *Cabinet de Médailles* da Biblioteca Nacional da França<sup>53</sup>, em Paris.



<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 127 – 128.

<sup>53</sup> Este acervo pode ser visualizado virtualmente no site da Biblioteca Nacional da França. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Médailles et Antiques: Grand Camée de France (Camée.264). Disponível em: <<http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbcsv8>>. Acesso em: 21 out. 2020.



**Imagem 2 - Grand Camée de France.**

Localização atual: acervo do *Cabinet de Médailles* da Biblioteca Nacional da França, Paris. Imagem disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Great\\_Cameo\\_of\\_France\\_CdM\\_Paris\\_Bab264\\_n1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Great_Cameo_of_France_CdM_Paris_Bab264_n1.jpg)>. Acesso em: 15 nov. 2020.

© Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons

Com uma riqueza de detalhes extraordinária, a iconografia do *Grand Camée* foi ao longo da história, e ainda é até hoje, alvo de grandes discussões entre especialistas que buscam identificar com precisão seus personagens e significados. Segundo Luca Giuliani, um primeiro nome relevante para a interpretação da imagética da gema foi o francês Nicolas Claude Fabri de Peiresc. No início do século XVII, este contradisse a leitura feita até então que identificava nessa iconografia a passagem bíblica do triunfo de José, filho de Jacó, no Egito; Peiresc, por sua vez, é o primeiro a inferir a temática clássica da joia e a reconhecer ali membros da família júlio-claudiana<sup>54</sup>.

Sua interpretação permaneceu incontornável até 1934, quando o arqueólogo alemão Ludwig Curtius introduziu o método analítico da comparação fisionômica, estabelecendo paralelos entre os traços das figuras reproduzidas na gema com imagens provenientes de outros artefatos, como estátuas e moedas, para propor uma nova identificação de personagens – algo que, vale dizer, fez escola<sup>55</sup>. Giuliani afirma que a comparação fisionômica pode ser útil eventualmente, mas se torna um tanto problemática quando é tomada como método único de análise<sup>56</sup>. Assim, exporemos a seguir as identificações que hoje são consenso entre os pesquisadores e, depois, as interpretações de Luca Giuliani, baseadas, por sua vez, em pesquisas recentes formuladas por diversos autores.

Assim como a *Gemma Augustea*, o *Grand Camée de France* pode ser dividido em níveis; neste, contudo, há três estratos diferentes, e não dois. O nível superior configura um plano etéreo, onde se encontram os membros falecidos da família imperial na época da confecção do camafeu. A primeira figura identificável, e que é consenso desde a época de Peiresc, é Augusto<sup>57</sup>: com a cabeça velada tal qual um *Pontifex Maximus* e segurando um cetro com a mão direita, o falecido *princeps* está de frente, e não de perfil como na *Gemma Augustea*. Apoiado nele, à direita, vemos Cupido, filho de Vênus. Sua aparição alude à ancestralidade da

<sup>54</sup> GIULIANI, Luca. *Op. cit.*, p. 2 – 3.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 4 – 6.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 5 – 7.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 8 – 9.

*gens Iulia*<sup>58</sup>, juntamente com o personagem à frente de Augusto, quase na horizontal: trata-se de Iulo, filho de Eneias, representado em trajes orientais (remetendo ao estilo dos troianos) e portando um globo em mãos, símbolo da extensão imperial de Roma<sup>59</sup>.

À esquerda, com olhar fixo em Augusto e se apoiando em um escudo, vemos Druso Menor, único filho de Tibério, morto em 23 d.C. – segundo Giuliani, Druso Menor é um dos poucos membros da família identificado apenas pela comparação fisionômica, pois seus traços são bastante específicos e diferem enfaticamente dos outros júlio-claudianos<sup>60</sup>. Por fim, nesse plano etéreo, vemos à direita, montado em um cavalo, Germânico, morto em 19 d.C. Sua identificação só é possível devido a dois fatores. O primeiro é o paralelismo criado por Druso Menor, à esquerda, sobre quem Tibério depositou a expectativa de criar um sucessor após a morte do legítimo herdeiro, Germânico, adotado por Tibério em 4 d.C. – mesmo ano, vale dizer, em que Augusto adotou Tibério e o transformou oficialmente em seu sucessor. E o segundo é o paralelismo criado entre o plano etéreo e o plano intermediário, onde se encontram as viúvas dos três falecidos e os três filhos de Germânico<sup>61</sup>.

Se no nível superior estão aqueles que já morreram, no nível intermediário encontram-se os que ainda viviam quando o camafeu foi lapidado. A figura central é Tibério, que se assemelha muito à imagem de Augusto representada na *Gemma Augustea*: seminudo, entronizado e segurando um cetro e um *lituus*. Sua identificação por meio da comparação fisionômica seria impossível, segundo Giuliani, pois os traços da imagem no camafeu foram alterados no século III<sup>62</sup>. A convicção de ser Tibério advém da evocação de Druso – figura relevante apenas para o pai, cuja lembrança não teria importância em outro contexto<sup>63</sup>. Junto a Tibério, sentada, está sua mãe, Lúvia, viúva de Augusto. As outras três figuras masculinas do plano intermediário, todas trajadas com vestimenta militar (duas de aparência jovial e uma criança), formam um conjunto. Essa tríade é composta pelos três filhos de Germânico, Nero César (aproximadamente com 17 anos), Druso César (16 anos) e Caio César (11 anos), mais tarde conhecido como

<sup>58</sup> A *gens Iulia* reivindicava Eneias como fundador, por sua vez filho de Vênus. A aparição da deusa – ou de outras figuras ligadas a ela, como Cupido – na iconografia produzida pela família remonta a César. No início da vida política de Otávio, *Venus Genetrix* aparece em muitas cunhagens emitidas pelo então triúmviro, por exemplo. Cf. ZANKER, Paul. *Op. cit.*, p. 77 – 79.

<sup>59</sup> GIULIANI, Luca. *Op. cit.*, p. 15 – 16.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 8 – 9.

<sup>61</sup> GIULIANI, Luca. *Op. cit.*, p. 12 – 13.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 9 – 10.

<sup>63</sup> *Idem*.

Calígula. Assim, esses jovens são apresentados como os possíveis sucessores ao trono – devido à morte de Druso Menor e Germânico –, principalmente Nero César, que está de frente para Tibério<sup>64</sup>. Há ainda, à direita, junto a Druso César que ergue a mão para seu pai, Agripina, viúva de Germânico, que também fita o marido falecido. À esquerda, portando um pergaminho, Lívila, viúva de Druso Menor, encerra a tríade de mulheres que perderam seus maridos<sup>65</sup>. Encontramos ainda Julia, filha de Druso e Lívila e esposa de Nero César, junto ao seu marido – figura relevante para a *gens Iulia*, no momento que conecta os lados da família de Tibério com os da de Germânico<sup>66</sup>.

Ainda há uma figura agachada e resignada próxima a Lívila, que Giuliani conclui ser um bárbaro conquistado. Porém, os bárbaros conquistados estão em maioria na parte inferior do *Grand Camée* (trata-se do nível em que Giuliani não entra com muitos detalhes), no qual há no total, entre homens, mulheres e crianças, dez bárbaros. Estes são identificados por Ernest Babelon como partas (aqueles que usam gorro e vestimentas orientais típicas) e germânicos (os que portam barba)<sup>67</sup>. Babelon também aponta para o fato de serem dois povos derrotados pelas incursões de Germânico. Contudo, há um problema nessa identificação: Babelon escreve no século XIX e parte da hipótese, hoje já superada, de que aquele que reconhecemos aqui como sendo Nero César era, na verdade, Germânico – e, por isso, Babelon nomeou o camafeu pelo título de *La Glorification de Germanicus*<sup>68</sup>.

Assim, podemos afirmar com toda certeza que as imagens apresentadas no terceiro nível são de bárbaros conquistados. Talvez sejam realmente germânicos e partas, mas a hipótese de que remeteriam direta e especificamente aos feitos de Germânico não faz muito sentido, pois este não é uma das figuras principais do camafeu – informação, vale reiterar, que hoje sabemos, mas que Babelon não possuía. De qualquer forma, partas e germânicos eram dois povos contra quem os romanos lutavam desde o final da República – muitos generais se ocuparam deles, desde Crasso, passando por Marco Antônio, Augusto, Tibério, Germânico, dentre outros. Propomos, portanto, que o nível inferior não conota uma conquista específica de um general em particular, mas sim os esforços de todos esses sujeitos notáveis e a vitória de Roma como um todo.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 11 – 12.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> BABELON, Ernest. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 120.

Quanto à datação, Giuliani situa esta joia entre os anos de 23 d.C. e 27 d.C.<sup>69</sup>. Seguramente, pode-se afirmar que o camafeu foi produzido a partir de 23, ano da morte de Druso Menor (representado no plano etéreo), evento particularmente sensível a Tibério. É preciso dizer que como o impacto de Druso na política romana foi baixo, ele deixou de ser representado anos após sua morte, já que a rememoração de sua imagem era irrelevante. No momento em que a joia estava destinada a Tibério, era preciso lhe fazer um apelo especial, em razão disso foi realizada a representação de seu filho morto recentemente. Além disso, o camafeu não pode ser datado de depois do ano de 27, início do período em que as relações entre Tibério e Agripina se tornaram muito conflituosas: após a morte de Germânico, ela tentou forçar a sucessão de seus filhos ao trono (tal como o *Grand Camée* tenta legitimar), porém Tibério se mostrou desconfiado e esquivo do assunto. No ano de 27, o *princeps* se muda para Campânia e deixa Lúcio Élio Sejano, prefeito da guarda pretoriana, no comando da cidade de Roma; este ordena a prisão de Agripina e de seu filho mais velho, Nero César<sup>70</sup>. Portanto, a pretensão de sucessão dinástica que o *Grand Camée* buscou forjar estava destruída em 27 – sua iconografia não faria sentido, então, a partir desse momento.

### A memória, o tempo e as joias

Agora, analisaremos a representação das memórias cultural e comunicativa e suas interações na iconografia dos camafeus apresentados. A *Gemma Tiberiana* possui uma estrutura iconográfica que demarca de forma clara a diferenciação entre o que pertence à esfera do passado e o que pertence à do presente: a parte superior do camafeu abriga aqueles já falecidos e considerados notáveis para a família imperial (não necessariamente que fizeram parte do Principado, afinal há Iulo, um dos primeiros membros da *gens Iulia*, antes da fundação de Roma, e Cupido, um deus ligado a essa *gens*), enquanto o nível intermediário é composto pelos júlio-claudianos ainda vivos à época da lapidação da joia, durante o governo de Tibério.

A distinção entre o passado e o presente, organizada visualmente em espaços paralelos do camafeu, contudo, não implica em uma separação entre a memória cultural e a memória comunicativa. Afinal, se considerarmos a definição dada a esta por Assmann, encontraremos nela não apenas os elementos que circulam no tempo presente, mas também os que fazem parte

<sup>69</sup> GIULIANI, Luca. *Op. cit.*, p. 22 – 23.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 18 – 23.

do passado recente<sup>71</sup>. Nesse sentido, Augusto, Druso Menor e Germânico, embora mortos, ainda vivem na mente daquele horizonte geracional, estão presentes na memória dos vivos localizados na parte intermediária da joia. Além disso, esses dois tipos de memória se misturam, buscando se dissolver um no outro para, assim, poderem criar juntos a noção de continuidade.

Os elementos do passado remoto, fonte em que bebe a memória cultural, estão distribuídos por toda a iconografia, fundidos à memória comunicativa. Os mais visíveis são Iulo e Cupido, que circundam Augusto. Há, no entanto, imagens em que o passado longínquo não está tão bem demarcado e a interação entre as duas memórias ocorre de maneira mais profunda. Uma dessas imagens é Tibério. De um lado, com atributos que o posicionam como *princeps* e sacerdote romano, de outro, portando signos que o aproximam de *Jupiter Optimus Maximus*, a imagem de Tibério torna-se híbrida. Júpiter, como um deus, embora esteja destinado à atemporalidade, esteve presente na cosmogonia latina e em momentos cruciais do passado da *Urbs*.

Uma das passagens do passado romano em que Júpiter cumpre um papel crucial – e que é particularmente cara à família júlio-claudiana e à iconografia da gema – é retratada no Livro I da Eneida, de Virgílio: trata-se do momento em que o deus acalma Vênus acerca da situação de Eneias e seus soldados troianos. Virgílio, assim, narra: “Sorrindo, o pai dos mortais e dos deuses a filha aconchega/ com o mesmo gesto sereno com que tranquiliza as tormentas/ do céu revoltado e dos mares. Depois, deste modo falou-lhe:”<sup>72</sup>

Calmamente, paciente e bondoso, Júpiter, que a princípio havia sido questionado por Vênus, aos prantos, sobre as desventuras sofridas por seu filho após a Guerra de Tróia, lança uma profecia na qual se vislumbra a fundação de Roma e um futuro glorioso para Eneias e sua *gens* – é profetizado, inclusive, a figura de Augusto, chamado de “César de Tróia”<sup>73</sup>. Há muitas passagens de Júpiter no passado romano, mas esta em específico talvez seja a que a joia buscou dar forma, já que no plano superior encontramos o filho de Eneias junto de seu tio, Cupido.

É verdade que a representação do *princeps* como Júpiter já aparece na *Gemma Augustea*, anterior ao *Grand Camée*, o que pode sugerir uma estilização na forma de retratar o governante.

---

<sup>71</sup> ASSMANN, Jan. *Op. cit.*, p. 36 – 37.

<sup>72</sup> VIRGÍLIO. *Eneida*: livro I. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014, versos 254 – 256, p. 93.

<sup>73</sup> *Ibidem*, verso 286, p. 95.

Mas, a alusão à *clementia* e à *pietas*<sup>74</sup> de Júpiter ao garantir em profecia o futuro da *gens* ganha peso na segunda joia se considerarmos o contexto histórico em que está inserida: Tibério, que se mostrava inseguro, invocado e descrente diante da decisão de nomear um sucessor, precisava se decidir para que a *gens Iulia* tivesse continuidade, afinal sua perenidade já havia sido profetizada por Júpiter a Vênus – e Nero César é mostrado como a melhor escolha, pois corre em suas veias o sangue de Augusto, que, por sua vez, intercede em favor desse legado.

Dessa forma, Tibério se torna o elo entre o passado e o presente, corporificando a continuidade entre a *gens* falecida e a *gens* que ainda governará – como se a profecia lançada por Júpiter muitos anos antes estivesse agora em nas mãos do *princeps*. A figura de Tibério concilia a transcendência divina e a realidade política de Roma. Assim, a memória cultural e a memória comunicativa se fundem no *princeps*.

Mas, há ainda outra imagem em que a relação entre as duas memórias também se dá de maneira visceral: trata-se do nível inferior do *Grand Camée*. Descartada a hipótese de Ernest Babelon de que esse estrato retrataria um evento específico, ou seja, as vitórias de Germânico sobre germânicos e partas, sugerimos então que nesse último nível se encontram os bárbaros conquistados não por um único general, mas por uma série de comandantes cuja ação militar remonta à República e prossegue no Principado. Em outras palavras, trata-se de um conjunto de vitórias de toda Roma. Portanto, misturam-se tanto a memória cultural (das antigas batalhas romanas) quanto a comunicativa (das incursões recentes conduzidas por Tibério e Germânico, por exemplo), em um conjunto amorfo de bárbaros derrotados. A frustração gerada quando se tenta identificar ali uma vitória específica é proposital, afinal é essa confusão entre o passado e o presente que tece a continuidade entre os dois tempos.

Se na *Gemma Tiberiana* há um plano superior com tudo que advém do passado, seja ele recente ou remoto, e um intermediário representando o presente, na *Gemma Augustea* nos deparamos com outra forma de estratificação visiospacial. Poderíamos classificar o plano superior, ou melhor, o canto superior esquerdo (tendo Augusto como referência central) como sendo aquele do presente, pois retrata um cenário contemporâneo à confecção da joia: no ano de 9, enquanto Tibério retornava vitorioso do Oriente, Roma (no caso, representada por

---

<sup>74</sup> Valores romanos que conotam, respectivamente, moderação e sobriedade daquele que é superior perante um subordinado ou dominado, e o zelo a se ter às questões de natureza divina e aos cuidados a serem tomados pelo *pater* para com sua família. Cf. GALINSKY, Karl. **Augustan Culture** – an interpretative introduction. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 84 – 88.

Germânico) se preparava para uma guerra que ainda ocorria no norte, região da Germânia. O plano inferior esquerdo (tomando as duas lanças da personificação de Hispânia como referência central) demarca um passado muito recente, quase presente: a vitória de Tibério em Ilíria, com homens subjugados e um grande troféu militar sendo erguido. Já o plano inferior direito retrata não o presente, muito menos o passado, mas sim o futuro: a tão almejada vitória sobre as tribos germânicas que o desastre militar de Varo havia frustrado ganha forma, catapultando para o porvir a consumação daquele cenário.

Mas, e o passado longínquo? E a memória cultural? Devemos voltar nosso olhar para o canto superior direito, onde se localiza a tríade de deuses próximos a Augusto – *Oikoumene*, *Oceanus* e *Tellus Italiae* – e o próprio *princeps*. Começemos por *Oceanus* e *Tellus*. Pollini levanta a hipótese de que essas duas divindades juntas, ao lado do *princeps*, delimitam um recorte geográfico: trata-se da vastidão dos domínios romanos, que se estende sobre a terra (*Tellus*) e mar (*Oceanus*)<sup>75</sup> – *terra marique*, no latim. Mais especificamente, terra e mar demarcam os domínios sobre os quais Augusto estabeleceu a paz por meio de suas vitórias. Essa concepção é expressa no capítulo XIII da *Res Gestae Divi Augusti*, documento em tom autobiográfico que narra os feitos do *princeps*.

[O templo de] Jano Quirino, que nossos ancestrais quiseram permanecesse fechado, nos momentos em que por todos os domínios do povo romano a paz tivesse nascido de vitórias na terra e no mar – ainda que se registre pela história isso ter ocorrido, antes de meu nascimento e desde a fundação da Cidade, apenas duas vezes –, o senado determinou que fosse fechado por três vezes em meu principado.<sup>76</sup>

A *pax romana* que permitiu o fechamento das portas do templo de Jano é reafirmada não apenas pela presença de *Oikoumene*, mas também pela ação que este realiza. Personificando o mundo civilizado habitado, as terras sobre as quais Roma fez impor suas leis, essa divindade coroa Augusto com a *corona civica*, demonstrando o reconhecimento dos esforços do *princeps* para que a extensão do poder de *Oikoumene* fosse ampliada. Se houve paz e ordem sobre a terra e sobre o mar, é mérito de Augusto.

A caracterização das divindades descritas até agora, porém, não conota o passado distante. Para que este seja evocado, a figura de Augusto como *Jupiter Optimus Maximus* é

<sup>75</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 261 – 262.

<sup>76</sup> AUGUSTO. *Res Gestae Divi Augusti*. In: SUETÔNIO; AUGUSTO. **A Vida e os Feitos do Divino Augusto**. Tradução de Matheus Trevizam; Antonio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, capítulo XIII, p. 131.



essencial. Assim como Tibério no *Grand Camée de France*, Augusto aparece na *Gemma Augustea* com signos típicos de Júpiter mesclados com atributos característicos dos áugures, sacerdotes de Júpiter. E, assim como Tibério, a figura de Augusto atua como elo entre o passado e o presente, pois conota uma passagem específica de Júpiter na cosmogonia clássica. Essa passagem, porém, não é a mesma vivificada por Tibério: se no *Grand Camée* é resgatado um deus clemente, que tranquiliza Vênus com sua profecia, na *Gemma Augustea* vemos Júpiter triunfante após ter vencido os gigantes na Gigantomaquia, batalha épica que opôs deuses a essas criaturas.

A identificação dessa passagem se dá por dois fatores. O primeiro é a presença de *Oceanus*, titã que, em um primeiro momento, não havia se alinhado a Saturno e, durante a Gigantomaquia, teve um importante papel ao lado de Júpiter contra os gigantes. E o segundo é a representação da derrota dos bárbaros no nível inferior. O camafeu traça um paralelismo entre os gigantes e os povos bárbaros: no modo romano de lidar com a alteridade estrangeira, os bárbaros são vistos como povos sem leis (principalmente as tribos germânicas, que não estavam organizadas em um Estado centralizado) que vivem em um mundo caótico – tal como eram os gigantes na cosmogonia romana. Assim, da mesma forma que em um passado muito distante coube aos deuses, guiados por Júpiter, derrotar os gigantes para restabelecer a ordem do universo; no presente, cabe aos romanos, guiados por Augusto, subjugar os povos bárbaros para garantir a paz em todo império – *Oikoumene* surge, então, para consagrar esse feito, enquanto *Tellus* traz a cornucópia e jura fertilidade a Roma. Visualmente, é como se o nível superior do camafeu avançasse em direção ao inferior – a ordem romana controlando a desordem bárbara<sup>77</sup>.

Por meio da comparação dos dois artefatos, podemos ver a plasticidade e a fluidez da memória cultural. O mesmo modo de representação do *princeps* nas duas gemas, meio Júpiter e meio áugure, é capaz de conjurar quadros memoriais diferentes dependendo da estrutura visual em que está inserido e da forma com que essa memória cultural estabelece relações com a memória comunicativa. A estilização da figura do *princeps*, demonstrada pela semelhança entre Augusto e Tibério em seus respectivos camafeus, não restringe a ação da memória, que é capaz de se reorganizar de maneiras muito distintas – seja evocando um passado descrito na Eneida, seja um momento específico da cosmogonia.

---

<sup>77</sup> POLLINI, John. *Op. cit.*, p. 266 – 267.

Ainda na *Gemma Augustea*, podemos conjecturar sobre outra possível referência ao passado romano – dessa vez, não ligado à cosmogonia. Deixemos, agora, um pouco de lado o *princeps* divinizado para focar no *princeps* áugure. Dentre as figuras ilustres do passado romano que exerceram esse sacerdócio específico, é preciso destacar Rômulo. É sabido por meio de algumas fontes, tanto textuais quanto iconográficas, que foram tecidas muitas relações entre a figura de Augusto e a do fundador e primeiro rei de Roma. Nesse sentido, Suetônio nos conta que, antes de adotar o nome de Augusto, Otávio considerou a possibilidade de ser chamado de Rômulo<sup>78</sup>; nos painéis do templo de *Ara Pacis*, erguido por Augusto, são representados em paralelo o mito de Eneias (ancestral de Augusto) e o dos gêmeos Remo e Rômulo, ambos mitos de fundação (Eneias da *gens Iulia*, Rômulo da *Urbs*).

No camafeu, Augusto como áugure se aproxima de Rômulo, colocando-se na posição de um segundo fundador de Roma, que trouxe a paz e revitalizou as tradições ancestrais. A memória de Rômulo poderia ter sido catalisada também pela presença das crianças junto de *Tellus*: essa divindade era comumente representada com crianças em seu colo, um dos seus símbolos de fertilidade, que, por sua vez, não indicavam necessariamente os gêmeos Remo e Rômulo. Contudo, essa associação por parte do espectador não estava descartada, principalmente pelo fato de que a figura de Augusto, por estar representado como áugure, já aludia a Rômulo. As crianças, portanto, embora não cumpram esse papel específico, somam como mais um elemento que auxilia na rememoração de Rômulo.

Tendo já examinado as diferenças e as relações presentes na forma de representação iconográfica das memórias cultural e comunicativa, partiremos para a análise da construção visual do tempo. A formulação de imagens referentes ao tempo passado em conexão com aquelas associadas ao presente catalisa inevitavelmente a figuração de temporalidades distintas. O modo como a visualidade, então, elabora imagetivamente esse tempo memorial e como relaciona suas temporalidades será o foco de nossa atenção a partir de agora.

Por ora, retornemos à teorização sobre a memória cultural. Tratando da conexão entre o passado longínquo da memória cultural, como aquele dos mitos fundacionais, e o tempo recente da memória comunicativa, Assmann resgata o estudo do etnologista Jan Vansina, que, por sua

---

<sup>78</sup> SUETÔNIO. Vida do Divino Augusto. In: SUETÔNIO; AUGUSTO. **A Vida e os Feitos do Divino Augusto**. Tradução de Matheus Trevizam; Antonio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, capítulo VII, p. 55.

vez, cunha o termo “*floating gap*” para descrever a lacuna que há entre os dois tempos<sup>79</sup>. Na perspectiva deste pesquisador, o período relativamente obscuro de fontes e dados que caracteriza tal lacuna recebeu pejorativamente, por muito tempo, a alcunha de “idade das trevas”. Essa nomenclatura, porém, não faz sentido para a sociedade estudada, que, através do exercício da memória, preenche o dito lapso de tempo com genealogias e outros dispositivos memoriais, fundindo, em um *continuum* de caráter teleológico, o passado com o presente<sup>80</sup>.

Fica claro que, mesmo conectados na trama da memória, o antigo e o novo conservam suas diferenças específicas – e são essas características singulares que os enquadrarão separadamente como objeto da memória cultural e da memória comunicativa, respectivamente. Marcar a ruptura entre o passado e o presente é fundamental para a memória se afirmar como tal, afinal esta toma o primeiro por objeto. Contudo, das relações estabelecidas entre os dois, surge um novo fenômeno: o tempo. A noção de temporalidades distintas (passado, presente e futuro) articuladas e a percepção do tempo que a memória cultiva podem ser tomadas como um objeto de estudo. No nosso caso, cabe investigar as temporalidades e a percepção do tempo a partir da forma figurada, ou seja, construída na configuração imagética.

Retornemos às fontes. No caso da *Gemma Augustea*, vimos que estão retratadas de maneira bem demarcada as três temporalidades: o passado da recente conquista de Ilíria por Tibério ocupa o quadrante inferior esquerdo; o passado mítico e fundacional de Roma, seja da vitória de Júpiter sobre os gigantes, seja de Rômulo, ocupa o quadrante superior direito; o presente, do retorno de Tibério e da preparação de Germânico para a guerra, localiza-se no quadrante superior esquerdo; e, finalmente, o futuro da conquista romana sobre as tribos germânicas ocupa o quadrante inferior direito.

Apesar de assim se dividirem em nossa classificação, essas temporalidades não estão isoladas umas das outras. Na verdade, o tempo de cada quadrante só se torna perceptível e adquire sentido quando estabelece relações com os demais. Assim, o retorno vitorioso de Tibério só é possível graças ao cenário de uma batalha já findada, em que se erguem troféus e jazem homens ao chão; os preparativos de Germânico para a batalha dependem, por sua vez, de bárbaros que se recusam a serem dominados; e a paz que Augusto traz é garantida pela ação desses dois generais, uma já consumada e outra que está por vir, assim como pela ordem que

---

<sup>79</sup> ASSMANN, Jan. *Op. cit.*

<sup>80</sup> ASSMANN, Jan. *Op. cit.*, p. 34 – 36.

Júpiter uma vez trouxe ao mundo quando derrotou os gigantes – sendo, portanto, quase profética a vitória de Roma sobre os bárbaros. Esses eventos, independentemente de suas origens temporais, acontecem simultaneamente.

Logo, todos esses acontecimentos estão amarrados em uma complexa rede temporal em que um só existe em função do outro. Cria-se, na iconografia da *Gemma Augustea*, uma teleologia, em que a memória do passado sustenta o presente e garante o futuro: se Júpiter venceu os gigantes, se Tibério pôs fim à revolta em Ilíria, Germânico triunfará sobre os bárbaros; e sendo este o único fim possível, a paz e a restauração da ordem em Roma são garantidas por Augusto, da mesma forma que a fundação de Roma foi realizada por Rômulo. A representação da sucessão imperial contribui para a teleologia: Augusto, no fim de seu principado, praticamente já transcende aos céus, enquanto Tibério prova seu valor para a iminente sucessão ao trono e Germânico ainda o provará com conquistas futuras.

Nesse sentido, podemos conjecturar que todas essas relações temporais colocam a iconografia da joia em movimento. Nada aqui é estático. Aquilo que já se findou, como a guerra em Ilíria, não se encerra, pois permite que Tibério chegue em um carro conduzido por Vitória no nível superior da *Gemma Augustea*. A própria figura de Tibério se lança em movimento: seu corpo se projeta para descer do carro, com o pé direito sendo colocado para fora enquanto o esquerdo ainda se apoia no veículo. A mão de Germânico na bainha demonstra a iminência de um gesto, o saque de sua espada, que o conduzirá a guerra futura. Os gestos, as posturas e os olhares das figuras representadas forjam uma movimentação em potencial.

A sincronicidade de temporalidades diversas vale também para a *Gemma Tiberiana*, o que se dá dentro da temática da sucessão ao trono. Os dois possíveis herdeiros, um que havia sido escolhido por Augusto (Germânico) e outro que Tibério poderia ter pretendido em algum momento (Druso Menor), encontram-se no plano celeste, diametralmente opostos. A morte dos dois poderia ter ferido a teleologia impecável, tão almejada por Augusto, que a memória cultural havia cuidadosamente edificado na *Gemma Augustea*. Porém, os recursos da memória são flexíveis e puderam contornar qualquer possível frustração na continuidade da *gens Iulia*.

A iconografia não descarta os dois falecidos. Na verdade, as imagens destes não poderiam ser simplesmente apagadas no momento em que foram legitimados no poder (principalmente Germânico) por meio de uma bem articulada memória, baseada, por sua vez, em grandes acontecimentos e figuras do passado. Relegá-los ao esquecimento seria o mesmo

que descreditar o passado, as tradições e a memória cultural. Dessa forma, a imagética usa a morte de Germânico e Druso Menor a seu favor ao redirecionar a *gens* para uma nova linha sucessória, baseada nos filhos do primeiro. A presença dos dois falecidos junto às figuras de Augusto, Iulo e Cupido permite reconhecer o papel que tiveram na família júlia-claudiana, ao mesmo tempo que os faz abençoar a sucessão representada por Nero César.

A *gens Iulia* permanece, assim, intacta e viva. A iconografia do camafeu chega até a se precaver, caso o destino de Nero César seja o mesmo de seu pai ou de Druso Menor: ela coloca os dois irmãos, Druso César e Caio César, no mesmo plano e com a mesma indumentária militar. A única diferença de Nero para com seus irmãos é a posição privilegiada que ocupa diante do *princeps* – sendo que este coloca aquele como favorito na linha sucessória –, pois confirma que Druso e Caio estão tão preparados quanto o irmão, embora fossem mais novos. Portanto, seja aquele que já morreu, seja aquele que ainda poderá subir ao trono, os membros da *gens Iulia* estão conectados em um *continuum*, como se tivessem transcendido o próprio tempo, estabelecendo-se em um patamar atemporal.

Tanto na *Gemma Augustea* quanto na *Gemma Tiberiana* há elementos oriundos do passado e do presente, que, colocados juntos, tecem uma memória legitimadora fazendo o antigo (Augusto, Rômulo, Júpiter) abrir espaço para que o novo o suceda (Tibério, Germânico, Nero César). A fenda temporal que separaria um passado já encerrado de um presente simultâneo foi obliterada, justamente, graças à dialética da memória cultural, na qual a memória, em um primeiro momento, instaura a distinção entre o passado e o presente para poder existir, em seguida, apaga essa distinção e, assim, estabelece a continuidade. O resultado imagético disto é que as figuras pertencentes originalmente ao passado ou ao presente passam a coexistir na mesma dimensão temporal. No *Grand Camée de France*, isto fica ainda mais evidente no patamar inferior, em que as conquistas romanas antigas convivem com as atuais. Essa mescla sincrônica de diferentes temporalidades provoca um só resultado: a negação visual do tempo.

O tempo, portanto, foi primeiramente bem demarcado em quadrantes distintos dos camafeus. Passou, em seguida, a estabelecer relações entre si, conectando o passado, o presente e o futuro. Por fim, acabou sendo negado. Essa atemporalidade culmina em uma noção de eternidade, afinal, se a *gens Iulia* e seus feitos foram previstos desde o início de Roma e permaneceram incólumes para sempre, significa que o tempo está por superado. Em outras

palavras, a memória construída pela iconografia das gemas pereniza os júlio-claudianos em um estado apoteótico, alforriando-os do tempo e tornando-os, enfim, eternos.

## Conclusão

Este artigo buscou demonstrar as formas distintas de representação e de mobilização do passado, do presente e do futuro por parte da iconografia presente na *Gemma Augustea* e no *Grand Camée de France*, com o objetivo de construir a dita memória cultural e articulá-la com a memória comunicativa: ora isolando em planos imagéticos distintos as unidades temporais, ora misturando-as no mesmo plano. Com isso, foi possível notar a plasticidade da memória em sua expressão figurada, que através da organização da disposição visual foi capaz de edificar memórias distintas. Assim, por exemplo, a representação do *princeps* como Júpiter cria sentidos diferentes nas duas joias: na *Gemma Augustea*, trata-se do Júpiter triunfante; no *Grand Camée*, trata-se do Júpiter profético.

Por fim, esta investigação nos revelou como a imagética pode construir também um sentido para a temporalidade. A imagem, embora seja estática por natureza, torna-se capaz de produzir formas variadas de tempo – inclusive, estruturando a noção de movimento, o que rompe com a imobilidade interior ao objeto. Dentre essas formas variadas de tempo, encontra-se também a sua negação. A supressão do tempo resultou na produção da eternidade na imagética do Principado. Um Principado eterno se proclamava visualmente como uma nova Idade de Ouro, um período de tamanha abundância, paz, prosperidade e concórdia que o transcorrer do tempo se tornaria dispensável e, até, indesejado.

## Referências bibliográficas

### Fontes

AUGUSTO. *Res Gestae Divi Augusti*. In: SUETÔNIO; AUGUSTO. **A Vida e os Feitos do Divino Augusto**. Tradução de Matheus Trevizam; Antonio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SUETÔNIO. Vida do Divino Augusto. In: SUETÔNIO; AUGUSTO. **A Vida e os Feitos do Divino Augusto**. Tradução de Matheus Trevizam; Antonio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

### Livros e artigos

ALMEIDA, António Rodrigues de (Org.). **Dicionário de Latim-Português: 4º Edição**. Porto: Porto Editora, 2017.

ASSMANN, Jan. **Cultural memory and early civilization**. Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. Introduction: What is ‘Cultural Memory’?. In: \_\_\_\_\_. **Religion and cultural memory**. Stanford: Stanford University Press, 2006. p. 1 – 30.

BABELON, Ernest. **Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale**. Paris: Ernest Leroux, 1897.

CUBITT, Geoffrey. **History and Memory**. Nova York: Manchester University Press, 2007.

EDER, Walter. Augustus and the Power of Tradition. In: GALINSKY, Karl (Ed.). **The Cambridge Companion to The Age Of Augustus**. EUA: Cambridge University Press, 2007. p. 13 – 32.

GALINSKY, Karl. **Augustan Culture** – an interpretative introduction. Princetion: Princeton University Press, 1998.

GIULIANI, Luca. Leggere un’immagine. Il Grand Camée de France e la successione di Tiberio. **Storicamente**, [online], n. 2, 2006 .Disponível em: <<https://storicamente.org/giuliani>>. Acesso em: 20 out. 2020.

HENIG, Martin. **A Handbook of Roman Art**: a comprehensive survey of all the arts of the Roman world. Nova York: Cornell University Press, 1983.

HÖLSCHER, Tonio. **Visual power in ancient Greece and Rome**: between art and social reality. Oakland: University of California Press, 2018.

LEVICK, Barbara. **Tiberius, the Politician**. Londres: Routledge, 1999.

M., **D. S. G.** Gisela M. A. Richter, *Catalogue of the engraved gems, Greek, Etruscan and Roman of the Metropolitan Museum of Art*. **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, Paris, n. 1, p.123, mar. 1957. Disponível em: <[www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1957\\_num\\_1\\_1\\_3773\\_t1\\_0123\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1957_num_1_1_3773_t1_0123_0000_2)>. Acesso em: 20 out. 2020. Resenha de: RICHTER, Gisela M. A.. *Catalogue of the engraved gems, Greek, Etruscan and Roman. Roma: Tipografia del Senato del Dott. G. Bardi; Metropolitan Museum of Art, 1956*.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992.

ORLIN, Eric. Augustan Reconstruction and Roman Memory. In: GALINSKY, Karl (Ed.). **Memory in Ancient Rome and Early Christianity**. Reino Unido: Oxford University Press, 2016. p. 115 – 144.

POLLINI, John. The *Gemma Augustea*: ideology, rhetorical imagery, and the creation of a dynastic narrative. In: HOLLIDAY, Peter J. (Ed.). **Narrative and Event in Ancient Art**. USA: Cambridge. p. 258 – 298.

RICHTER, Gisela M. A. *Catalogue of the engraved gems, Greek, Etruscan and Roman. Roma: Tipografia del Senato del Dott. G. Bardi; Metropolitan Museum of Art, 1956*. Disponível



em: <<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/206534/rec/1>>.  
Acesso em: 20 out. 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018.

ZANKER, Paul. **Augusto y el poder de las imágenes**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.