

CALÍOPE

Presença Clássica



CALÍOPE

Presença Clássica

Separata 1

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS DIRETORA
Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz
VICE-COORDENADOR Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Eduardo da Silva de Freitas
SUBSTITUTO EVENTUAL Renan Moreira Junqueira

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basilio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Sarcófago. Estrigilado com orante masculino sobre o tema do rapto de
Prosérpina, séc. III (Basílica de Sant Feliu, Girona). Foto: Rainer
Guggenberger

EDITORAÇÃO E PROJETO GRÁFICO
María Paula Rozo

REVISORES DO NÚMERO 49
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | Leonardo Vichi

O uso das fontes: a estatuária romana e a construção visual do poder

Milena Rosa de Araújo Ogawa

RESUMO

Este artigo tem como propósito explorar a importância dos documentos visuais, em especial a estatuária, na cultura romana, analisando seu papel central até o séc. IV d.C. Inicialmente, o foco recai sobre a articulação desses artefatos ao longo do tempo. Em seguida, são discutidos aspectos técnicos relacionados à produção das estátuas, incluindo matérias-primas e métodos de fabricação. Por fim, o estudo se volta para um exemplo específico: a estatuária de Domícia Longina, imperatriz romana, a fim de exemplificar as questões abordadas anteriormente.

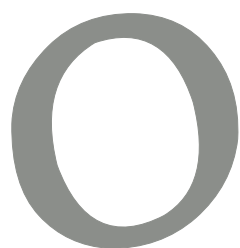
PALAVRAS-CHAVE

Estatuária; Domícia Longina; cultura romana.

SUBMISSÃO 12 mar. 2025 | APROVAÇÃO 15 abr. 2025 | 20 set. 2025

DOI 10.17074/cpc.v1i49.67533

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS



O presente artigo visa, em um primeiro momento, analisar o papel central desempenhado pelos objetos visuais na cultura romana, examinando sua artijulação e desdobramentos até o séc. IV d.C. Após essa discussão introdutória, voltaremos nossa atenção para aspectos fundamentais da estatutuária, como a matéria-prima, os processos de fabricação e as técnicas envolvidas, a fim de, por fim, discutir tais conceitos por meio do estudo de um exemplo específico: a estatutuária da imperatriz Domícia Longina.

Claudia Beltrão aponta que “as estátuas são objetos e destinam-se à visão, existindo no âmbito da percepção visual, e a diversidade das respostas a elas é um tema relevante da pesquisa histórica”. Enquanto retrato verbal, as estátuas são imbuídas de uma essência de *monumentum*, isto é, fazem parte do repertório da memória coletiva e cultural das sociedades que as produziram.¹ Também podem ser compreendidas em um universo da arquitetura decorativa, com influências grega e etrusca na época da Roma republicana,² assim como forma de imitação que possui determinadas intencionalidades:

Embora as artes tratem de uma ação em ambas as formas de imitação, existem diferenças vitais no que diz respeito às suas construções. Quanto mais próximas à sua realidade, mais efetivo torna-se o reconhecimento. A imitação fundamenta-se nas ações, que podem ser boas ou más. Todavia, cada representação artística estará baseada em características e conhecimentos específicos. Esses critérios deverão envolver não apenas os próprios recursos utilizados na construção, como também, o caráter cultural, social, religioso, regional, entre outros; e principalmente, os padrões concernentes a cada gênero (histórico, biográfico, épico, poético, lírico, e etc.). Com efeito, e com base nas asserções anteriores, nota-se claramente que o poema, assim como sua representação imagética, certamente atinge seu principal objetivo de maravilhar o público [...] E que, embora façam uso de técnicas discursivas diferentes, ambos

procuram o mesmo resultado, que é comover os ânimos a favor de seu intento.³

A partir desse amplo repertório, é possível compreender as estátuas como produtos de pensamentos e práticas sociais, como relação de poder que contém mensagens implícitas da aristocracia na busca por legitimação. Também é possível entendê-las como forma de redes de solidariedade política, um presente que se deve retribuir moralmente em ações ligadas a Roma.⁴ Essas fontes compõem uma quantidade de material expressiva, segundo Molly Lindner,⁵ na casa de milhares, da época augustana à Antiguidade Tardia; e, diferentemente das fontes literária e epigráfica, a assinatura não está incluída, pelo menos não no escopo documental deste artigo.

As esculturas analisadas neste recorte configuram-se como representações imagéticas tridimensionais de formas antropomórficas femininas que, em determinados momentos, procuram estabelecer uma correspondência iconográfica com figuras divinas através de linguagem visual própria, e permitem um profícuo estudo dos contextos de fabricação e circulação dessa documentação. Para compreender e classificar o que seriam estátuas de deusas, heroínas, personagens mitológicos e imagens imperiais, existem cânones, porém, a depender dos contextos histórico-temporais e geográficos, os critérios podem ser diversos.⁶

Jörg Rüpke⁷ acredita que a área das humanidades descobriu a capacidade científica dessa documentação, sendo que a presença das estátuas em ambientes públicos de Roma é comprovada desde o séc. V a.C., com aumento significativo nos séculos seguintes:

Inúmeras estátuas foram erigidas exclusivamente visando a propaganda pessoal do indivíduo representado. Isto foi possível também, graças a uma tradição votiva de doação de monumentos a templos; aqui utilizadas de maneira não apenas a servir como fonte de orgulho, assegurando ainda a imortalidade do doador na memória comunitária. Desta forma, era possível entre as incontáveis estátuas que povoavam locais públicos de Roma até meados do séc. II a.C. a

convivência de estátuas mais antigas erigidas no final do séc. IV a.C., representando e homenageando ilustres e heróis que morreram lutando por Roma, ao lado de estátuas mais recentes, principalmente de aspirantes à carreira pública, erigidas estritamente em proveito pessoal.⁸

As estátuas possuíam espaços que lhes eram próprios. No período republicano, por exemplo, eram *imagines maiorum*, isto é, eram privadas e reforçavam os laços de patronato, podendo ser honoríficas, sacro-laudatórias ou para conferir prestígio. Além disso, elas se assemelhavam às pessoas que pretendiam representar, devendo demonstrar relações proporcionais e traços de seriedade e austeridade.⁹ Simone Tonidandel¹⁰ menciona outros critérios importantes da fabricação de estátuas dessa época, como o de conter as mensagens de pureza (*puritas*) e clareza (*perspicuitas*), sem detalhes excessivos e que permitiam compreender seu significado (*uirtutes elocutionis*), além de um ornamento (*ornatus*), como o penteado, em destaque. Todas deveriam demonstrar a nobreza aristocrática. Tais elementos também são retóricos e aparecem como ideais nos textos literários.

As estátuas funerárias voltavam-se a um público restrito, pois geralmente permaneciam dentro dos mausoléus das famílias. Já as honoríficas eram construídas a partir de retratos de pessoas vivas ou falecidas e estavam voltadas aos espaços públicos, com considerável circulação de pessoas. O seu local de exposição e seu tamanho se baseavam no grau de honra e prestígio.¹¹

No governo de Júlio César, a propagação de sua imagem carrega conotação política¹² e, no principado de Augusto, com a instauração do culto imperial, as *effigies* locomovem-se tanto para o ambiente privado como para o público, sendo que elas “não necessariamente representa[m] um modelo existente”.¹³ Portanto, essas estátuas podem ser analisadas a partir do âmbito privado e do público; no segundo caso, quem decide intervir nesses espaços são os responsáveis por gerenciar as questões públicas ou aqueles que detêm o poder

econômico e/ou político, o que permite que mais pessoas tenham acesso às mensagens visuais das estátuas.

No período augustano, as estátuas denominadas *simulacra*, seriam imagens que congregariam o ideal de perfeição e imortalidade, atributos divinos e de perenização das dinastias.¹⁴ Ao serem construídas, as estátuas carregam intencionalidades e provocam sentimentos diversos, que por vezes ligam-se à memória coletiva e à identidade cultural. Ao tratarmos dos locais públicos e da estrutura imperial, elas estariam em uma categoria retórica, conferindo, como no caso do imperador Augusto, sua elevação de mortal para imortal, como também criando a mensagem de um restaurador sólido e duradouro da República.¹⁵ Durante o séc. I de nossa era, existiram mais de “sessenta associações de divindades ao culto de Augusto”.¹⁶ De igual modo, os povos das províncias também construíram estátuas da sua aristocracia local, de poetas e divindades em seus ambientes públicos, inclusive erigiam estátuas aos imperadores como “demonstração de lealdade política”.¹⁷

“Antes da hegemonia cristã, havia uma profusão de textos e imagens irrestritas de todos os tipos (bi e tridimensionais) nas culturas religiosas e vívidas do Mediterrâneo e do Oriente Médio”.¹⁸ Essa nova religião acreditava que as imagens seriam um “risco de animação e idolatria”¹⁹ e, por isso, o decréscimo da sua produção. No entanto, essa afirmação é ponderada em comparação ao contexto anterior, o principado, e deve-se lembrar que os significados das estátuas permaneceram.

Ao mesmo tempo, estátuas de imperadores e altos funcionários (estas, porém, em número menor) passaram a dominar a paisagem urbana de modo ainda mais enfático do que no alto Império. O hábito estatuário ficou, de modo mais evidente do que nunca, associado ao poder imperial e a seus oficiais, em detrimento das antigas magistraturas e lideranças cidadinas. As únicas exceções a este padrão imperial são encontradas no sul da Itália e em Roma, onde se percebe uma forte predominância de estátuas de governadores de províncias, normalmente

senadores romanos que possuíam terras e vínculos de patronagem com as comunidades locais. Não é coincidência que estas sejam as regiões mais ricas em termos de material disponível, o que sugere que, apesar de a prática ter continuado, havia um grau de coerção muito maior sobre as comunidades por parte de seus patronos poderosos. O número de estátuas dedicadas declinou em todo o Império, tendo desaparecido em quase todas as províncias após a metade do séc. iv, no sul da Itália por volta de 400, e em Roma, continuando muito pequeno até o final do séc. v.²⁰

O projeto *The Last Statues of Antiquity* confirma que “a prática de dedicar estátuas continuou importante no séc. iv, especialmente em Grécia, Ásia Menor, Itália e África”²¹ e o declínio pode ser pensado por três processos:

1) maior presença da autoridade imperial e do aparato governamental [...] 2) consolidação de um abismo socioeconômico [...] 3) a incapacidade do aparato estatal de se financiar e garantir a defesa das áreas sob seu domínio, o que levou, em termos mais gerais, à perda de territórios, mas, em termos locais, ao desaparecimento de estruturas políticas e de governo imperiais. Como resultado, as autoridades eclesiásticas vieram a ocupar um papel de liderança cada vez mais marcado, desempenhando funções anteriormente associadas aos conselhos municipais e ao governo central.²²

Ainda sobre os espaços públicos e privados, Peter Stewart,²³ na introdução de seu livro *Statues in Roman Society: Representation and Response*, descreve como possivelmente os ambientes estavam rodeados por essa categoria da cultura material. Ao contrário do que o senso comum pode induzir, a Antiguidade produziu mais estátuas do que o Ocidente moderno:²⁴ existiam estátuas nos fóruns, templos, arcos, mausoléus, mercados, edifícios de culto imperial, nos teatros. Elas representavam deuses, imperadores, retratos particulares e artes decorativas com diferentes formas e funções.²⁵ O autor ainda adverte sobre como nós, pesquisadores/as, olhamos e atribuímos a essas estátuas categorias e suposições: é necessário ter em mente que nossas percepções do passado

advêm do presente, tomando os devidos cuidados metodológicos com as suposições que elaboramos a respeito de como os romanos se relacionavam com essas formas escultóricas.²⁶

Desse modo, parto das considerações de Cláudia Beltrão e Frederico Santangelo²⁷ para analisar as estátuas como fontes multifacetadas de interpretações, que permitem “permanente processo de constantes rearranjos de seus significados”²⁸ e que são “produtos históricos caracterizados pela plasticidade e pelo dinamismo de suas formas e significados: linguagens visuais, elementos iconográficos, concepções espaciais, modos de comportamento, ações e desempenho”.²⁹

Durante os séc. xix e xx, os estudos sobre a estatuária voltaram-se às mudanças estéticas: atribuíram a elas características e funções cívicas ou de semelhança com o modelo; enquadraram-nas como complementar à arquitetura ou até mesmo como sendo um objeto trivial e isolado, não as utilizando como evidência própria do passado.³⁰

Com efeito, o artefato neutro, asséptico, é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu, desde os processos, sistemas e motivos de seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição até o caldo de Cultura, as expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa a doxa e os critérios epistemológicos na moda sem esquecer aqueles das instituições que atuam na área.³¹

Neste artigo, utilizo essa categoria de fonte material a partir de suas funções primárias, como testemunhos de poder, reconhecimento e *status*,³² tendo conhecimento de que essas fontes são representações de um passado que não é mais acessível e que, assim como os documentos escritos, sofreram um processo de transmissão; elas, após escavadas, registradas em catálogos e

relatórios, hoje estão em um contexto museológico que as requalifica e enquadra em outro universo de linguagem própria.³³

2 MATÉRIA-PRIMA E FABRICAÇÃO

As estátuas foram construídas por artistas que, através do seu trabalho, buscavam alcançar a persuasão de um discurso. Eles interagiam e reagiam em seu tempo; sendo assim, esses trabalhadores eram

tanto fator causal quanto resultado da evolução artística, social e religiosa de sua época e se cada contexto propicia e resulta da interação desses diferentes fatores, eles não podem ser desconsiderados numa análise efetiva.³⁴

Nas fontes literárias,³⁵ existem registros nominais de alguns escultores gregos e seus locais de origem, como Míron (Eleutreria), Fídias (Atenas), Policleto (Argos) e Lísipo (Sicília). São mencionadas também as matérias-primas para edificação dessas estátuas, a saber: mármore e outros tipos de pedra, madeira, bronze, ouro, prata e marfim.³⁶ A seguir é possível ler um tratado de Educação retórica abordando as estátuas:

7. *Similis in statu differētia. Nam duriora et tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, iam minus rigida Calamis, molliora adhuc supra dictis Myron fecit. Diligentia ac decor in Polyclito supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant.*

8. *Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviores dicitur refugisse, nihil ausus ultra levis genas. At quae Polyclito defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur.*

9. *Phidias tamen dis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebo vero longe citra aemulum vel si nihil nisi Minervam Athenis aut Olympium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo maiestas operis deum aequavit. Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime adfirmant: nam Demetrius tamquam nimis in ea reprehenditur, et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior.*³⁷

7. Há uma diferença semelhante na estátua, pois, o estilo rústico de Calão e Hegésias se

aproxima do toscano, já o de Calão é menos rígido, Míron esculpiu e fez mais suave ainda do que os demais. A diligência e, ainda, a ornamentação vista em Policleto estão acima de todos os outros, a quem o primeiro lugar é atribuído pela maioria, porém, ainda assim, não há de ser-lhe tirado, ao julgarem que ele carece de peso (autoridade).

8. A autoridade divina não foi satisfeita, e portanto acrescentou a beleza e a verdade na forma humana. Mas, também recusou a idade mais madura, e não tinha feito nada mais do que faces lisas. Contudo, as coisas que estavam faltando em Policleto, foram dadas por Fídias e Alcmeno.

9. Acredita-se, no entanto, que Fídias é melhor escultor de deuses do que quando esculpe os homens, no marfim é de longe sem rival, se em nada tivesse feito a não ser Minerva em Atenas, ou o templo de Júpiter Olimpo em Élis, cuja beleza recupera algo próximo até da religião, ou mesmo um vínculo para com a divindade da obra. Declaram que Lisipo e Praxíteles possuem a melhor abordagem da verdade, pois nisso Demétrio excedeu e foi rejeitado, e foi amante tanto da semelhança quanto na beleza.³⁸

Antes dos séc. v-iv a.C. já existia a confecção de estátuas feitas em diversos materiais, como madeira, bronze, terracota, mármore e outras pedras, marfim e ouro, sendo os dois últimos com maior valor de compra; durante os séc. III-II a.C., o bronze, pelo seu valor intrínseco, foi o material mais utilizado, principalmente para estátuas honoríficas públicas. Sobre os preços, temos conhecimento de que o custo do marfim para esculturas é maior do que as estátuas feitas em mármore. As estátuas romanas, especificamente, mesmo aquelas que eram cópias das gregas, foram esculpidas em mármore.³⁹

Muitas oficinas produziram por gerações, inclusive algumas se especializaram em estátuas honoríficas de mulheres imperiais. Assim, para dinamizar o trabalho, dividiram-se as funções; alguns produziam as faces, outros, os corpos, e alguns ficavam encarregados dos detalhes, tudo pensado para uma gestão mais eficiente, economizando tempo e também reduzindo a altura do mármore a ser trabalhado. De igual modo, quando essas peças

eram construídas separadamente, o envio era realizado com menor risco de quebra e poupava-se espaço no transporte.⁴⁰

Nas estátuas estavam contidas mensagens que não necessariamente eram laudatórias; poderiam ser de vitupério, e eram destinadas tanto às aristocracias letradas quanto aos iletrados.⁴¹ Jeremy Tanner⁴² aponta que os Estudos Clássicos utilizam o estruturalismo e o pós-estruturalismo para compreender os significados e possíveis mensagens que as estátuas produziam no passado através da semiótica. Para esse autor, não existe apenas o significante e o significado: o interpretante seria um terceiro critério importante, pois o objeto (signo) não significaria nada até que provocasse uma resposta no interpretante. Este último é quem relaciona o signo e seus significados por meio de códigos por meio das interações sociais e simbólicas.

Além das informações das fontes literárias e da revisão bibliográfica, a tecnologia científica atualmente nos permite estudar as estátuas através das técnicas de esquadrinhamento (*ranking light*), luz ultravioleta, infravermelho e espectroscopia de raios-x e vi, tornando visíveis as cores de algumas peças e possibilitando a determinação de pigmentações orgânicas ou minerais originais. A exemplo, temos a “malaquita pulverizada (verde), azurita (azul), compostos de arsênio (amarelo, laranja), cinábrio ou sangue de dragão (vermelho), bem como a carbonização óssea e videira (preto)”.⁴³ As que sobreviveram por mais tempo foram os

vermelhos (ocre, chumbo, ferro) e negros (de carbono) [podendo ser de ossos carbonizados] [...] porque eles são não só estáveis, mas, sobretudo, por apresentarem granulação muito fina), e permanecem, assim, embutidos na superfície do mármore.⁴⁴

Em 1506, durante as escavações arqueológicas do sítio Felice de Fredis, o grupo de Laocoonte foi encontrado junto a outras estátuas em mármore sem pigmentação aparente, conferindo uma falsa ilusão de que todas as estátuas seriam brancas. O branco, sobretudo com a utilização do mármore por Michelangelo, tornou-se

sinônimo da “arte nobre” daquele período, o que perdurou até o séc. XIX, quando novas descobertas arqueológicas proporcionaram abundantes materiais que continham vestígios de pigmentação. Muitos debates foram travados sobre a possibilidade de recolorir essas estátuas; inclusive, em 1891, o Museu de Belas Artes de Boston realizou uma exposição que mostrava uma proposta colorida da Vênus *Genetrix*.

Sobreviveram intactas milhares de estátuas, mas algumas sofreram quebras e danos, seja em virtude de causas naturais ou pela intervenção humana. Uma prática social importante, e hábito comum já na Antiguidade, foi a reutilização das bases e do corpo de estátuas. Isto é, algumas delas poderiam continuar com os mesmos fins (o informativo): após a retirada da estátua original, utilizava-se a mesma base, seja virando-a, seja escrevendo por cima, ou ainda apagando a inscrição. Outra possibilidade seria seu reaproveitamento para transformação de material decorativo ou de construção.⁴⁵

3 ASPECTOS TÉCNICOS DA ESTATUÁRIA

Os retratos imagéticos femininos, no início do principado, eram divididos em artes decorativas, monumental e religiosa, que representavam as mulheres em cenas ligadas à educação e ao cotidiano. Geralmente, decoravam e/ou embelezavam ambientes públicos e privados,⁴⁶ servindo como propaganda política. Como exemplo, temos o estudo da estátua Frosinone⁴⁷ realizado por Molly Lindner,⁴⁸ que propõe métodos de análise e identificação para estátuas sem cabeça através de indícios dos penteados remanescentes no pescoço ou nas costas e da vestimenta. Essas estátuas imperiais, além de estarem por todo o império, integraram vários conjuntos e assemelhavam-se às deusas com “corpos belos e indefectíveis, rostos joviais e cabeças adornadas de idênticos penteados”⁴⁹ e “as vestes eram feitas por elas mesmas e trajavam comumente a túnica, a *stolla* e a *palla* [...] denotam a devoção, a pureza e a

castidade das mulheres de sua família, pois são representadas veladas”.⁵⁰

A respeito dos penteados, eles podem ser indicativos do período de uma dinastia. Seu formato estilístico varia enormemente, podendo os cabelos estarem em zigue-zague, ondulados, até o pescoço, pendurados nos ombros, entre vários outros arranjos. Inclusive, temos o penteado *nudus* que

significa literalmente ter um nó [...] numa referência ao distintivo rolo de cabelo puxado forçosamente acima da testa. Este topete rígido no séc. I a.C. estava na moda tanto entre mulheres abastadas quanto entre as de menos recursos.⁵¹

Todas essas formas de representar podem estar em diversos suportes, como já mencionado na discussão anterior, e elas não necessariamente precisam estar representadas em sua totalidade (corpo inteiro), podem apenas ser partes, como suas faces. Sobre essas diferenças:

*In atrii haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera uultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. Stemmata uero lineis discurrebant ad imagines pictas.*⁵²

Colocavam-se nos átrios (das casas), afim de serem observados, não *estátuas* (*signa*) de artistas estrangeiros, objectos de bronze ou mármore, mas *máscaras* (*uultus*) moldadas em cera que se dispunham singularmente em estantes, a fim de que existissem *imagens* (*retratos*) que acompanhassem as cerimônias fúnebres familiares; e sempre que algum morria, todo o conjunto de parentes que um dia já vivera se encontrava presente.⁵³

Um excelente exemplo para a análise de gênero na estatuária romana é a representação de Domícia Longina, única consorte da dinastia Flaviana, cuja imagem se restringe, em quase sua totalidade, aos bustos — definidos como “a parte superior de uma figura, quer apenas a cabeça, quer a cabeça e o tronco”. Essa especificidade iconográfica suscita reflexões sobre os limites da representação

feminina no espaço público e a construção visual do poder dinástico. Foram identificados quinze bustos da imperatriz sendo os responsáveis pelas atribuições: Ulrich Hausmann,⁵⁴ Eric Varner,⁵⁵ Klaus Fittschen,⁵⁶ Paul Zanker⁵⁷ e Johann Jakob Bernoulli,⁵⁸ que definiram os “Modelos de Domícia” em seus estudos, baseando-se em cronologias e comparação fisionômica entre moedas e estátuas da imperatriz.

Sobre eles, temos: modelo A, de 81-82 d.C. (Cf. figura 1), com características joviais; modelo B, de 83 d.C. (Cf. figura 2), com traços mais maduros; e o modelo C, de 83-84 d.C. (Cf. figura 3), igualmente com traços de maturidade e aproximando a imperatriz a características mais masculinas. Para U. Hausmann, haveria onze estátuas de mármore e uma em bronze de Domícia. P. Zanker rejeita sete estátuas atribuídas a ela por U. Hausmann e ainda aponta que cinco seriam réplicas; já para E. Varner seis das sete rejeitadas por Zanker seriam de Domícia.

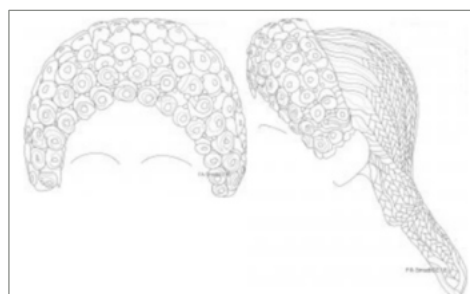


Figura 1: Domícia Longina – modelo A.
Fonte: Arachne. Disponível em: <<https://bit.ly/3fKNIKp>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Segundo o catálogo, no modelo A o cabelo da imperatriz foi caracterizado com um penteado semicircular encaracolado subindo a testa. O resto de seu cabelo é entrelaçado em pequenas tranças, unidas a uma única e grande trança que segue até a nuca. Seu rosto é liso e jovem. Nele, as características marcantes são o nariz aquilino, fino, com uma ligeira protuberância, e também seu estreito lábio superior que se projeta ligeiramente acima do lábio inferior.⁵⁹ De acordo com E. Varner⁶⁰, esse

modelo foi criado por ocasião do casamento de Domícia com Domiciano no ano 70 d.C.



Figura 2: Domícia Longina – modelo B.
Fonte: Arachne. Disponível em: <<https://bit.ly/3fKNIKp>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

No modelo B, o catálogo descreve a imperatriz apresentando um topete encaracolado pontiagudo até o meio de sua testa, sendo mais alto e mais volumoso do que no primeiro modelo. Além disso, o cabelo também está trançado, e não é mais reunido em uma única trança, mas em um coque que prossegue até a nuca. Um componente fixo deste modelo é a tiara que fica atrás de seus cabelos. Fisionomicamente, como o primeiro modelo, está caracterizada por um nariz aquilino e um lábio superior estreito e ligeiramente protergente, porém o rosto é mais cheio e maduro do que o primeiro modelo.⁶¹ Conforme E. Varner,⁶² a datação para esse modelo seria da época de ascensão de Domiciano e a atribuição de seu título de Augusta em 81 d.C.



Figura 3: Domícia Longina – modelo C.
Fonte: Arachne. Disponível em: <<https://bit.ly/3rTbIgV>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

No modelo C, Domícia é apresentada, segundo o catálogo, com o cabelo encaracolado sobre a testa de forma mais alta e firme do que no anterior e, além disso, está sem a tiara. O cabelo foi trançado com

muitas tranças finas e amarradas com um nó na parte de trás da cabeça. O rosto, apesar de uma leve idealização, apresenta marcas de expressão de idade mais madura.⁶³ Para E. Varner,⁶⁴ talvez o modelo seja da época posterior à morte de Domiciano, podendo ser considerado como uma continuação da importância política de Domícia nos governos seguintes.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do estudo da estatuária, especialmente ao me restringir aos penteados e traços de fisionomia, é possível realizar um estudo comparativo de Domícia Longina.⁶⁵ Esse enfoque permite analisar como as escolhas estilísticas, como os penteados e características faciais, são utilizadas para construir e reforçar a identidade pública e política dessas figuras femininas dentro do contexto dinástico romano. Além disso, a comparação oferece paralelos sobre as convenções estéticas e os ideais de poder feminino na época, refletindo as dinâmicas de representação e autoridade.

Para E. Varner,⁶⁶ Domícia possui traços mais marcantes, com os olhos mais longos, no formato de amêndoas, nariz adunco e aquilino e boca mais fina que outras mulheres da mesma dinastia.⁶⁷ Já os olhos desta última seriam largos e salientes, e seu nariz menor. Domícia é a “única imperatriz para quem um tipo de retrato parece ter sido criado, incluindo o diadema como um elemento integrante”.⁶⁸

É necessário ressaltar que o estudo de atribuição envolve pesquisa arquivística e museológica da história e da proveniência desses objetos; muitos deles às vezes encontram-se com colecionadores privados, à venda e até mesmo em trâmites de negociação, o que dificulta o estabelecimento da coleção e pesquisa. Tendo o acesso ao material, é necessário fazer análises estilísticas, estudos comparativos de iconografia, traçar paralelismos, identificar os materiais dos quais as estátuas foram construídas, verificar quando foram

escavadas (se houver registro), determinar um possível local em que essas estátuas poderiam estar sendo exibidas, se para visibilidade ou para manter-se com distanciamento.

Para E. Varner,⁶⁹ a legitimidade da imperatriz como consorte e Augusta é confirmada pela continuação da produção da estatuária de Domícia, pelo acabamento, composição e design requintado dos bustos. Domícia continuou sendo dona de propriedades, possuía uma olaria, e mesmo após o seu falecimento, seu aniversário foi comemorado e até um templo em sua homenagem foi construído, contendo sua estátua.⁷⁰

O estudo da estatuária romana, com ênfase nos aspectos técnicos, como os materiais, a fabricação e as particularidades iconográficas, revela as estratégias de representação utilizadas para consolidar a identidade pública de figuras femininas de destaque, como Domícia Longina. Ao focar em elementos como penteados e traços fisionômicos, é possível estabelecer comparações entre ela e outras mulheres da mesma dinastia, ou de dinastias anteriores e posteriores, ampliando a compreensão sobre as convenções estéticas e as dinâmicas de poder feminino na Roma antiga. A análise estilística e iconográfica das estátuas, alia-da à pesquisa arquivística e museológica, não só permite o entendimento da materialidade dessas representações, mas também contribui para a reconstrução da legitimidade política e social das mulheres, evidenciada pela continuidade da produção de sua estatuária e a celebração de suas memórias. Assim, essas representações não apenas funcionavam como instrumentos de propaganda e afirmação de poder, mas também perpetuavam a imagem da casa imperial, reforçando sua posição dentro da narrativa dinástica romana.

ABSTRACT

This article aims to explore the importance of visual objects, particularly statuary, in Roman culture, analyzing its central role until the 4th century AD. Initially, the focus is on the articulation of these artifacts over time. Then, technical aspects related to the production of statues are discussed, including raw materials and manufacturing methods. Finally, the study turns to a specific example: the statuary of Domitia Longina, Roman empress, to exemplify the previously addressed issues.

KEYWORDS

Statuary; Domitia Longina; Roman culture.

REFERÊNCIAS

FONTES LITERÁRIAS

PLÍNIO, O VELHO. História natural. Tradução de M. Justino Maciel. Da festa indo-europeia à festa transmontana: o uso da máscara na comemoração do solstício de inverno. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, v. 17, p. 183-208, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/3an5UpM>>. Acesso em 07 mar. 2021.

QUINTILIANO. Institutio oratoria. Tradução de Antônio Martinez. Rezende. In: REZENDE, A.M. **Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

OBRAS GERAIS

ALDROVANDI, Cibele Elisa Viegas. A imagética pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 19, 2009, p. 39-61.

BARBOSA, Gisele Oliveira Ayres. Estátuas de deuses e iconografia numismática na Roma Tardo-republicana. In: BELTRÃO, Claudia. SANTANGELO, Frederico (org.). **Estátuas na religião romana**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2020. p.19-31.

BELTRÃO, Claudia. Species deorum: imagens e conhecimento em Cícero. In: BELTRÃO, Claudia; SANTANGELO, Frederico (org.). **Estátuas na religião romana**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Coimbra University Press, 2020. p. 81-99.

BELTRÃO, Claudia; SANTANGELO, Frederico. Apresentação. In: BELTRÃO, Claudia; SANTANGELO, Frederico (org.). **Estátuas na religião romana**. Coimbra: imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2020. p. 11-18.

EBBINGHAUS, Susanne. **Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity**. Cambridge: Harvard University Art Museums Gallery, 2007; 2008.

ELSNER, Jas. A estatueta animada na arqueologia mediterrânea: o fim de uma história. In: BELTRÃO, Claudia. SANTANGELO, Frederico (org.). **Estátuas na religião romana**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Coimbra University Press, 2020. p. 159-182.

FACHIN, Maria Celeste. **Moeda e instabilidade política no final da república romana: emissões monetárias de Marco Antônio**. 1993. Dissertação (Mestrado em História) – Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

FAVERSANI, Fábio. 3ª mesa redonda: ensino de história – Evento Antiguidade e Medievo (25.03.2021). **YouTube**. Disponível em: <<https://bit.ly/3dd6oPY>>. Acesso em: 25 mar. 2021. 30 min.

FREISENBRUCH, Annelise. **As primeiras-damas de Roma: as mulheres por trás dos Césares**. Tradução de Andrea Gottlieb de Castro Neves. Rio de Janeiro: Record, 2014. 432p.

GARDER, Meryl P. O Apoxyomenos de Lysippos. **The Journal of Hellenic Studies**. V. 25, p. 234-259, 1905.

LAPATIN, Kenneth D.S. Pheidias 'Epoiesen'. **American Journal of Archaeology**, v. 101, n. 4, p. 663-682, Oct., 1997.

LINDNER, Molly. The Woman from Frosinone: Honoric Portrait Statues of Roman Imperial Women. **Memoirs of the American Academy in Rome**, v. 51, n. 52, p. 43-85, 2006/2007.

MACIEL, M. Justino; CABRAL, J.M. Da festa indo-europeia à festa transmontana: o uso da máscara na comemoração do solstício de inverno. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, v. 17, p. 183-208, 2005.

MACHADO, Carlos Augusto Ribeiro. A Antiguidade Tardia, a queda do Império Romano e o debate sobre o "fim do mundo antigo". **Revista História**. São Paulo, n. 173, p. 81-114, jul-dez, 2015.

MACHADO, Carlos Augusto Ribeiro. Dedicated to eternity? The reuse of statue bases in late antique Italy. In: BOLLE, Katharina; MACHADO, Carlos A.R.; WITSCHER, Christian (eds.). **The Epigraphic Cultures of Late Antiquity**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017. p. 323-361.

MARTINS, Paulo. Imortalidade e culto imperial: arte plástica sob Augusto. In: BELTRÃO, Claudia. SANTANGELO, Frederico (org.). **Estátuas na religião romana**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2020. p. 101-116.

MENESES, Ulpiano T.B. de. **O objeto material como documento**. Aula ministrada em curso sobre "Patrimônio Cultural: políticas e perspectivas". IAB; Condephaat, São Paulo, 1980.

MENESES, Ulpiano T.B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 89-103, 1998.

OGAWA, Milena R.A. **Domícia Longina: gênero, agência e poder na Roma imperial no século I d.C.** 2023. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

RÜPKE, Jörg. Representation or Presence? Picturing the Divine in Ancient Rome. **Archiv für Religionsgeschichte**, v. 12, 2010, p. 181-196.

SILVA, Érica Cristhyane Morais da. A importância político-cultural do Levante das Estátuas nas Homilias sobre as Estátuas de João Crisóstomo. **Revista História**, São Paulo, v. 28, p. 697-714, 2009.

SILVA, Érica Cristhyane Morais da. Statuary in a Late Antique Antiochian Villa: a Religious Assessment. In: BELTRÃO, Claudia. SANTANGELO, Frederico (org.). **Estátuas na Religião romana**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Coimbra University Press, 2020. p. 135-157.

SILVA, Josie A.P. da; NEVES, Marcos C.D. Esculturas da antiguidade e suas reproduções técnicas em museus a partir de estudos sobre a cor. In: IX Seminário Leitura de Imagens: Múltiplas Mídias. **Anais do IX Seminário Leitura de Imagens para a Educação: múltiplas mídias**. Florianópolis, Museu da Escola Catarinense, 2016. p. 71-85.

SQUIRE, Michael. Making Myron's cow moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation. **The American Journal of Philology**, v. 131, n. 4, p. 589-634, winter 2010.

STEWART, Petter. **Statues in Roman Society**: Representation and Response. UK. Oxford University Press. 2003.

TANNER, Jeremy. Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic. **The Journal of Roman Studies**, v. 90, p. 18-50, 2000.

TONIDANDEL, Simone. **A construção das imagens de Lúcia Drusila e/ou Júlia Augusta nas letras e nas artes figurativas romanas**. 2012. 221f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VARNER, Eric R. Domitia Longina and the Politics of Portraiture. **American Journal of Archaeology**, v. 99, n. 2, p. 187-206, Apr., 1995.

WALDSTEIN, Charles. A Argive Hera de Policeto. **The Journal of Hellenic Studies**. v. 21, p. 30-44, 1901.

Notas

- 1 Martins, 2020, p. 102.
- 2 Rüpke, 2010, p. 182
- 3 Tonidandel, 2012, p. 46, grifo meu
- 4 Tanner, 2000, p. 18.
- 5 Lindner, 2006/2007, p. 48.
- 6 Silva, 2020, p. 144.
- 7 Rüpke, 2010, p. 181.
- 8 Fachin, 1993, p. 71, grifo meu.
- 9 Martins, 2020, p. 106; Silva, 2009, p. 704; Tanner, 2000, p. 19-20; Tonidandel, 2012; p. 81.
- 10 Tonidandel, 2012, p. 61.
- 11 Linder, 2006/2007, p. 48; Tanner, 2000, p. 25.
- 12 Rüpke, 2010, p. 183.
- 13 Martins, 2020, p. 106.
- 14 Martins, 2020, p. 107 e 112.
- 15 Martins, 2020, p. 102.
- 16 Martins, 2020, p. 108.
- 17 Machado, 2015, p. 104-105.
- 18 Elsner, 2020, p. 175.
- 19 Elsner, 2020, p. 175.
- 20 Machado, 2015, p. 105-106, grifo meu.
- 21 Machado, 2015, p. 105.
- 22 Machado, 2015, p. 107-108.
- 23 Stewart, 2003.
- 24 Stewart, 2003, p. 6.
- 25 Stewart, 2003, p. 3-6.
- 26 Stewart, 2003, p. 2-18.
- 27 Santangelo, 2020.
- 28 Beltrão; Santangelo, 2020, p. 12.
- 29 Beltrão; Santangelo, 2020, p. 5.
- 30 Stewart, 2003, p. 7-8.
- 31 Meneses, 1998, p. 98, grifo meu.
- 32 Meneses, 1980, p. 4.
- 33 Faversani, 2021.
- 34 Aldrovandi, 2009, p. 48, grifo meu.
- 35 Plínio o Velho, *História natural*, 34.57-58.
- 36 Silva, 2009, p. 699; Squire, 2010, p. 589 e 594; Waldstein, 1901, p. 30-33.
- 37 Quintiliano, *Institutio Oratoria*, XII, 10, 7-9.
- 38 Quintiliano, *Institutio Oratoria*, XII, 10, 7-9, tradução de Simone Tonidandel, 2012, p. 57-58).
- 39 Ebbinghaus, 2007/2008, p. 2-3; Garder, 1905, p. 234-246; Lapatin, 1997, p. 663 e 668.
- 40 Lindner, 2006/2007, p. 45-47.
- 41 Tonidandel, 2012, p. 20-21.
- 42 Tanner, 2000, p. 22-23.
- 43 Silva; Neves, 2016, p. 74.
- 44 Silva; Neves, 2016, p. 79.
- 45 Machado, 2017, p. 323-326.
- 46 Tonidandel, 2012, p. 94-95.
- 47 Detroit Institute of Arts, inv. 24.113.
- 48 Lindner, 2006/2007.
- 49 Tonidandel, 2012, p. 103.
- 50 Tonidandel, 2012, p. 105.
- 51 Freisenbruch, 2014, p. 41.
- 52 Plínio o Velho, *História natural*, XXXV, 2.
- 53 Plínio o Velho, *História natural*, XXXV, 2, tradução de M. Justino Maciel, 2005, p. 184.
- 54 Hausmann, 1966.
- 55 Varner, 1995.
- 56 Fittschen, 1983-1985.
- 57 Zanker, 1981.
- 58 Bernoulli, 1891.
- 59 Para consultar as imagens dos bustos do Modelo A Cf. Ogawa, 2023, p. 87-88.
- 60 Varner, 1995, p. 191.
- 61 Para consultar as imagens dos bustos do Modelo B Cf. Ogawa, 2023, p. 98-99.
- 62 Varner, 1995, p. 189.
- 63 Para consultar as imagens dos bustos do Modelo C Cf. Ogawa, 2023, p. 158 e 160.
- 64 Varner, 1995, p. 187.
- 65 Para observar um estudo comparativo entre Domícia e outras mulheres da mesma dinastia, como Júlia, filha de Tito, Cf. Ogawa, 2023.
- 66 Varner, 1995.
- 67 Para observar os bustos de Júlia, filha de Tito, Cf. Ogawa, 2023, p. 103.
- 68 Varner, 1995, p. 195.
- 69 Varner, 1995, p. 195.
- 70 Para discussão sobre onde o templo foi construído e suas estátuas Cf. Ogawa, 2023, p. 161-164