

LIVIA PARA OS ÍNTIMOS: IMAGEM E ESTRATÉGIA SOBRE CAMAFEUS

Andréia Tamanini¹

RESUMO

A análise dos camafeus busca observar as transformações que as representações de Livia sofreram desde a vitória sobre Marco Antônio e Cleópatra, e a subsequente instituição do principado, até a morte da imperatriz, apontando para uma crescente “divinização” de sua imagem, subsumida numa tipologia iconográfica que vai do que chamaremos da *mater mundi* à *imperatrix aeterna*.

ABSTRACT

The analysis on these cameos searches to observe the changes the representations of Livia undergone since the victory over Cleopatra and Mark Antony, through the succeeding creation of the Principate, up to the death of the empress, pointing to an increasingly `divinization` out of her image, subsumed into an iconographic typology that goes from what we`ll be calling the *mater mundi* toward the *imperatrix aeterna*.

Palavras-chave: Livia; gênero; camafeus.

Key-words: Livia; gender; cameos.

À GUISA DE INTRODUÇÃO

“quae Veneris forman, mores lunonis habendo”

(Ovídio, *Epistulae ex Ponto*, 3,1,115)

Este artigo é resultado de um exercício de pesquisa que tomou como ponto de partida as representações gliptográficas gravadas sobre gemas bastante apreciadas na antiguidade romana (KING, 1860, p.xxxiii), sob a forma de camafeus, figurando uma personagem bastante emblemática do principado augustano – Livia, a esposa do *princeps Augustus*. O título pretende revelar de antemão a opção de leitura do *corpus*

¹ Arquiteta e urbanista, Pós-Graduada em Meio Ambiente e Sustentabilidade, Graduanda em História pela UNIRIO. Projeto: *Livia domina: o lugar do gênero e o gênero do lugar na domus dominae sob a restauratio augustana*, sob a orientação da Prof.a Claudia Beltrão da Rosa. Contato: andreia.tamanini@gmail.com.

documental – composto basicamente de “documentos” iconográficos –, com o propósito de abstrair-lhes as significações para além dos aspectos plásticos e simbólicos da crítica, da história ou da filosofia da arte, sem, contudo, deixar de beber em suas fontes. O âmbito político e social subjacente a esta escolha pretende servir, *ex arche*, como fio condutor da análise da iconografia, até propor-lhe um desfecho à maneira de comentário mais ou menos conclusivo, em medida apenas suficiente para delinear certas lacunas, apontar alguns caminhos possíveis a seguir, propor perguntas que os resultados a que chegamos autorizam-nos não mais do que minimamente formulá-las.

Camafeus foram, com dissemos, os documentos básicos sobre os quais debruçamo-nos ao longo deste trabalho. Mais precisamente, camafeus que trazem representada a figura de Livia (Drusa, Drusilla, Julia, Augusta) já após o seu casamento com o em breve *Augustus*, a partir da vitória obtida por este contra Marco Antônio e Cleópatra, na batalha do Accio, em 31 AEC, até a sua morte, em 29 EC. Este recorte já diz muito *per se*, pelo fato de compreender os 60 anos durante os quais Livia “performara” o papel de modelo ideal da mulher romana, seguindo o bem sucedido intento de fortalecer – e, mesmo, engendrar – a imagem do então futuro imperador e do próprio principado que se instauraria poucos anos trás a vitória sobre o Egito. A ideia é sobrevoar esse período, com os olhos sobre o papel de Livia como promotora da imagem feminina do *imperium*, no limite que encerra um trabalho de pesquisa desta natureza e propósito, lendo-o através do conteúdo simbólico inscrito nessas joias, buscando as pistas que permitam esboçar um sentido histórico – *un récit historique*, usando emprestado o conceito de Paul Ricoeur. Mais bem, a pretensão aqui é observar como essa imagem de Livia, a matrona modelo, ter-se-ia transformado ao longo desse período, incorporando e emitindo novas mensagens, à medida que os apelos estratégicos ensejados pela propaganda imperial assim o exigissem. Para tal feito, seguiremos o método sugerido por Erwin Panofsky, da leitura iconográfica e iconológica em três níveis, a saber: a descrição primária direta, dos elementos compositivos do objeto iconográfico; a descrição secundária, agregada das informações simbólicas representadas; e o terceiro extrato, o da síntese dos

significados, que teceria a “narrativa” contida e expressa pela representação iconográfica, concluindo o processo da análise iconológica (PANOFSKY, 1972).

A seleção dos camafeus se deu seguindo um critério metodológico metade intuitivo, metade pragmático: após uma recolha de mais de vinte peças, e a observação geral para uma primeira avaliação das características primárias de cada uma delas (tipo de gema, formato, técnica gliptográfica, datação provável, onde fora encontrado, acervo, elementos compositivos, etc.), buscamos confrontá-los às leituras que realizávamos paralelamente, sobre o contexto histórico, sobre a vida de Livia, dos *Annales* de Tácito e do *De vita Caesarum* de Suetônio; e de modelos teóricos possivelmente aplicáveis, suscitando hipóteses que íamos testando a fim de verificá-lhes a plausibilidade. Daí, a análise dos camafeus já se houvera aprofundado ao segundo e ao terceiro níveis recomendados por Panofsky, e a leitura incluía a consulta a enciclopédias de mitologia e a métodos e dicionários de latim. Restaram, da triagem subsequente, oito camafeus e uma hipótese, apresentados mais a frente.

Uma referência geral para a leitura dos camafeus foi Paul Zanker, no seu *The Power of Images in the Age of Augustus*, que oferece sugestões para a interpretação iconográfica da artesanaria da antiguidade romana bastante ricas e fundamentadas. Especial menção merecem também os dois volumes do *I, Claudia*, organizados por Diane Kleiner e Susan Matheson, nosso primeiro contato com essa temática, e de suma importância para começar a pensar na ideia de representação e gênero na Roma antiga. Outras referências estarão reportadas no corpo do texto das análises de cada camafeu.

Sobre as ricas gemas que serviam de suporte às representações de Livia, uma pequena passagem na seção *Camafeus, o que são?* tratará deste tema, não com a profundidade que este enseja, porém com a sumária, embora cuidadosa, generalidade que o espaço consente.

LIVIA, UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Livia Drusa nasceu em Roma, na data provável de 30 de janeiro de 58 AEC de uma tradicional família de cônsules e magistrados, os *Claudii*, desde o primeiro deles, o sabino Attus Clausus, migrado à *Vrbs* em 503 e cônsul em 495 AEC. Seu pai, Marcus Livius Drusus Claudianus, nascido Appius Claudius Pulcher, e descendente do ramo mais próspero da *gens claudiana*, ter-se-ia suicidado após a batalha de Filipos, em 42, onde combatia ao lado de Cassius e Brutus, que também haviam-se suicidado após a derrota infligida pelos exércitos de Marco Antonio. Marcus Drusus fazia parte do grupo que se opunha a Júlio César no senado e juntou-se aos conspiradores no conluio que levou ao assassinato do *dictator perpetuo*. A mãe de Livia era uma plebeia, filha de um magistrado romano, de nome Aufidia.

Livia casou-se com Tibério Claudius Nero em 42 AEC, com quem teve dois filhos. O primeiro deles, Tibério, sucedeu Augusto à frente do império. O segundo filho de Livia e Tibério Nero, Nero Claudius Druso, nasceu já na casa de Otaviano. Livia e Otaviano casaram-se logo após os dois se divorciarem de seus respectivos cônjuges, numa situação ainda um tanto obscura, em 17 de janeiro 38 AEC (BARRET, 2002, p.20-21). Tudo indica um acordo político, firmado às expensas do tratado de Misenum, que eximiu do exílio os apoiadores de Sexto Pompeu (PELLING, C.. *The triumviral period*. In: LINTOTT; CHAMPLIN; BOWMAN, 2008, p.20; MILLAR, 2002, 22-5; também em SUET. *De Vit. Caes. Aug. LXIII e Tib. IV.*). O casamento favoreceria a imagem de Otaviano, já que este se vincularia a uma das famílias mais poderosas e tradicionais de Roma. Nasce, neste momento, a dinastia Julio-claudiana, que durará mais de um século (KLEINER; MATHESON, 2000, 28-41 [vol.1]).

Otaviano e Marco Antônio disputavam a primazia no triunvirato durante toda a duração deste, já que Lépido se mostrara menos ambicioso ou habilidoso. De fato, o comandante da África e da Hispânia é posto de fora do governo trino em 36. Com a degradação da relação entre os dois cônsules contendores, Antônio, que se prontificara a combater os partos na parte oriental do império, decidira estabelecer-se com seu exército no Egito, onde passara a viver com a faraona Cleópatra VII, sem,

contudo, ter-se divorciado de Octávia, irmã de Otaviano, com quem era casado desde 40 (o divórcio veio apenas em 32). Após diversas e crescentes disjunções, Otaviano dá um ultimato a Marco Antônio, mas sua irmã tenta intermediar um acordo. Como não obtivesse sucesso, Antônio e Otaviano se enfrentam na Batalha do Accio em 31 AEC, com a vitória do futuro imperador. Antônio e Cleópatra são derrotados e suicidam-se. O Egito faria, a partir de então, parte do Império romano (LOYD, 2010, p.167-82; e GALINSKY, 2007, p.20-22, 152-60).

Este breve recorrido serve para dar uma ideia do ambiente em que se forjou a imagem deste que será o primeiro imperador de Roma e do lugar que ocupará sua esposa neste empreendimento. A vitória sobre o Egito de Cleópatra e Marco Antônio foi o grande marco que proporcionou a Augusto e Livia o uso da imagem negativa dos dois inimigos do povo de Roma, sobretudo de Cleópatra, a fim de enaltecer o casal romano, em nome da pretensa restauração das tradições que Augusto viria a arrogar-se no dever – e no direito – de implementar (LOYD, 2010, p.180-6; também KLEINER, 2005, p.189-218).

A contraparte romana em resposta à afronta da rainha do Egito, derrotada por Otaviano, seria construída através da imagem de Livia, a nova imperatriz-matrona – a *mater mundi*. Após o Accio, a imagem de Livia passa a ser vinculada à propaganda de um modelo ideal, aperfeiçoado ao longo do principado augustano. Sua imagem veio a incorporar pouco a pouco, a partir de 27 AEC, quando o principado é instituído, o caráter etéreo, atemporal, divinizado, na direção de torná-la, principalmente depois da morte de Augusto, na *imperatrix aeterna*, representante não apenas da *gens* Julio-claudia, mas de todo o império (KLEINER; MATHESON, 2000, nos dois volumes; e GALINSKY, 2007, p. 130-50).

Livia é suposta como tendo sido astuciosa e bastante determinada no intuito de colocar seu filho Tibério como sucessor de Augusto². Tácito aventa, por exemplo, que Livia tenha se envolvido na morte dos herdeiros escolhidos pelo *princeps*, Gaius e Lucius, filhos de Agrippa e Julia Cesar, dentre outros ardis, como se pode atestar na passagem: *Vt Agrippa vita concessit, Lucium Caesarem euntem ad Hispaniensem exercitum,*

² Tácito não se esforça para dissimular sua desconfiança sobre Livia, chegando, em muitos momentos de seu *Annales*, como a incriminar a imperatriz.

*Gaium remeantem Armeni et vulnere invalidum mors fato propera vel novercae Liviae dolus abstulit, Drusoque pridem extincto, Nero solus e privignis erat, illuc cuncta vergere*³ (TAC.. Ann. Livro I, III).

Após a morte de Augusto, em 14 EC, Tibério, de fato, assume o império, mas depende da figura icônica de sua mãe para conferir legitimidade também ao seu governo (KLEINER; MATHESON, 2000, p. 116-25 [vol. 1], p. 43-9 [vol. 2]). Livia era a portadora dos valores e tradições requisitados pelo povo romano, e era a sua imagem de matrona modelo que angariava o apoio popular. Não se sabe se de boa vontade ou a contragosto (por exemplo, Suetônio em De Vit. Caes. Tib. L e LI sugere esta última opção), mas Tibério teve de manter vinculada a sua imagem à da mãe, o que se atesta por alguns camafeus, inclusive.

Durante os quinze anos entre a morte de Augusto e a sua própria, Livia exerceu o papel da grande mãe de Roma. Em 22 EC, quando padecia de grave enfermidade, várias estátuas foram dedicadas a ela (inclusive um templo, em 23), pelas diversas províncias, em favor de sua recuperação (BARRET, 2002, p. 93 e 261; sobre a *dedicatio* do templo em 23 EC, ver SIRAGO, 1979, p. 19; sobre as *dedicationes* de estátuas ver, por exemplo, LINDNER, 2006/2007, p. 43-85). Livia morreu em 29 EC, já como uma lenda. Seu filho Tibério, entretanto, não compareceu à celebração fúnebre, e tentou ao máximo apagar a sombra da mãe sobre sua própria imagem, impedindo, inclusive, a execução de seu testamento, e recusando-se a divinizá-la. Foi Claudius Germanicus, o quarto imperador da dinastia, sobrinho-neto de Livia, quem realizou estes feitos, divinizando-a em 41 (KLEINER; MATHESON, 2000, p. 183 [vol. 1]; BARRET, 2002, p. 144).

CAMAFEUS, O QUE SÃO?

Camafeus sempre foram apreciados símbolos de elegância e beleza. Portar uma joia como essa dizia muito do refinamento do gosto, mas também do grau de inserção

³ “Como Agrippa e Lucius Caesar morreram, este enquanto se encaminhava para juntar-se aos exércitos de Hispânia, e também Gaius, quando retornava ferido da Armênia, tendo sido arrebatados pelo destino – ou pela ardileza de Livia –; e com Druso também morto há algum tempo, [Tibério] Nero restou sozinho dentre os enteados, em tudo rumando ao centro” (Tradução da autora).

nos círculos mais influentes da sociedade de seu proprietário. Na antiguidade, quando usados como joias pessoais, os camafeus carregavam uma mensagem que estaria intimamente ligada à pessoa que o portasse. Mesmo nos maiores exemplares, intencionalmente impressionantes, como o hoje conhecido *Grande Camafeu de França*⁴, pelo fato mesmo de se tratar de um objeto precioso, e, portanto, reservado a acessos mais restritos, os camafeus eram investidos de um caráter pessoal, íntimo, ligado ao prazer estético e a ideais de harmonia e beleza, sem deixar, contudo, de sinalizar sobre os aspectos sociais que envolviam sua produção e utilização.

A palavra camafeu (provavelmente do grego κειμήλιον – keiméfios) é usada geralmente para descrever uma peça escultórica, amiúde em baixo-relevo, cujos suportes vão desde gemas raras e muito valorizadas, a conchas de madrepérola ou ossos, presas de marfim e vidro. Difere dos *entalhes (intaglios)* pelo fato de estes últimos se caracterizarem pela incisão da imagem para dentro da superfície – normalmente plana – da pedra (relevo afundado).

Por volta do quarto século AEC, os mestres da glíptica, a arte de esculpir em pedra, produziam não somente selos e *intaglios*, mas também escaravinhos, leões e esfinges esculpidos em relevo sobre minerais monocromáticos (SPIER, 1992, p. 12-27; KING, 1860, p. xxxiii-xlix). Camafeus em gemas multicoloridas – frequentemente o sardônix, uma qualidade especial de ágata (quartzo-calcedônia) com várias camadas – apenas começaram a aparecer a partir do final do quarto século e começo do terceiro AEC. A introdução da policromia distingue o novo método das antigas formas tradicionais. Através da exploração das diferentes camadas do sardonix, os mestres artesãos puderam atingir os efeitos de cor antes alcançados apenas pela pintura. O relevo dos camafeus era enfatizado pelo jogo das nuances nos tons e brilhos, desde o

⁴ O *Grand Cammée de France* mede aproximadamente 40x28cm², e foi comissionado por Tibério, na data provável de 23 EC., como representação da glorificação de Germanicus, e hoje faz parte do acervo do Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France. Nele, Livia está sentada ao lado de Tibério, portando a coroa e as ramas de trigo com flores orelhas de milho (espécie de papoula mediterrânea), representando Ceres, e a *stolla* da matrona. Para melhor conhecer este belíssimo camafeu, ver, por exemplo, Ernest Babelon, que se dedicou ao acervo da BNF (BABELON, E. *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*. Paris : E. Leroux, 1897:120-37), e Jean-Baptiste Giard, que publicou um livro somente sobre este camafeu (GIARD, J-B.. *Le Grand Camée de France*. Paris: Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1998). Para visualizar o camafeu virtualmente, acessar o sítio eletrônico da BNF (<http://www.bnf.fr>).

preto, através dos vários matizes de marrom, ao azul-acinzentado e o branco. Pela variação da espessura da camada branco-leitosa, era possível fazer variar a cor do fundo escuro a fim de deixá-la visível através do branco, criando um modelamento de luz e sombra. Algumas variedades de pedras apresentavam um grau relativamente elevado de translucidez, como na rubra cornalina, a ametista ou a safira. O sardonix indiano combinava o amarelo e o branco a vermelhos amarronzados, e o sardonix das regiões da Arábia e médio oriente apresentava as nuances que iam de um azul frio e leitoso a tons de denso preto, sendo esta cor predominante. Tal variação era chamada de *nicolo* (de *onico* – pequeno ônix, segundo WESTROPP, 2004, p. 46) já desde a antiguidade⁵.

Considera-se o berço dos camafeus a cidade de Alexandria, fundada por Alexandre, o Grande, no delta do Nilo, em 322 AEC. Nessa cidade foram produzidos os primeiros camafeus de que se tem notícia: os grandes camafeus com os retratos de Ptolomeu II e Arsinoe, hoje em S. Petersburgo (Hermitage) e Viena; a famosa *Tazza Farnese*, em Napoli, e o belíssimo *kantharos dos Ptolomeus*, na Bibliothèque Nationale de France. Todos feitos por mestres gregos, na corte de Alexandria⁶.

Enquanto os humildes entalhes eram preferivelmente usados como selos, os camafeus mais e mais se tornaram objetos de luxo. Secundando as campanhas de Alexandre, já sob a insígnia do helenismo, uma torrente de novos e inusitados minerais veio do Oriente. Gemas multicoloridas extraídas dos mais preciosos minerais do Leste

⁵ WESTROPP (2004) e KING (1860) complementam-se na descrição minuciosa das gemas, de suas origens e empregos. Westropp organiza seu livro a partir da classificação físico-química das pedras, dando alguma informação sobre a origem; enquanto KING se ocupa mais da origem, e trata de classificar as gemas pelo seu uso e importância na antiguidade grega e romana, numa abordagem mais “histórica”, por assim dizer.

⁶ Para o *Kantharos*, especificamente, ver BABELON, E. *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*. Paris : E. Leroux, 1897:38-40; A *Tazza Farnese* e os Camafeus de Ptolomeu II Phyladelphus e Arsinoe (o de S. Petersburgo é conhecido como *Gonzaga Cameo*) são largamente explorados pela literatura das artes antigas. Ver, das referências bibliográficas, DAVENPORT (1900); Todos eles estão disponíveis em imagem digital na Wikipédia. O *State Hermitage Museum* disponibiliza todo o seu maravilhoso acervo digital (<http://www.hermitagemuseum.org>), inclusive o acesso ao *Gonzaga Cameo* e a muitos outros camafeus de seu catálogo. Uma referência para conhecer a arte helenística da qual são representantes esses camafeus será também POLLITT (1986), que, inclusive, dedica alguns parágrafos à *Tazza Farnese*. Para este camafeu em especial (e outros da era ptolomaica), ver, também, o trabalho de Dimitris PLANTZOS (PLANTZOS, D.. *Ptolemaic cameos of the second and first centuries BC.. Oxford Journal of Archeology*. London: Blackwell, 1996).

(da Anatólia, do Egito, do Médio ao Extremo Oriente) compuseram as mais belas peças da joalheria: anéis, braceletes, pingentes, coroas, diademas. A maestria dos artesãos da glíptica antiga foi atravessando as fronteiras e os séculos, passando das mãos de impérios a impérios, até o fim destes, chegando a coleções nos quatro cantos do mundo. Pedras esculpidas passaram a decorar valiosos pratos, móveis, caixas, instrumentos musicais. Vasos de vidro, calcedônia, ônix com relevos habilidosamente esculpidos tornaram-se particularmente famosos pela extrema beleza (KING, 1860, p. 101-181)

Na Antiguidade, a arte de talhar camafeus e *intaglios* demandava do artesão um extraordinário grau de habilidade e perseverança. Os instrumentos empregados eram bastante simples. Basicamente, uma broca manual, e, mais tarde, um esmerilhador rudimentar. A ágata, como a maioria dos minerais usados na gliptografia, é bem mais dura do que muitos metais, e, portanto, as gemas não tinham como ser cortadas diretamente pelas lâminas metálicas, sem a ajuda de abrasivos (como o esmeril ou o corundum moídos, ou o pó de diamante). Os mestres eram obrigados a trabalhar praticamente às cegas, já que o pó abrasivo, misturado a óleos ou água, cobria quase que permanentemente o desenho (SPIER, 1992, p. 12-27; KING, 1860, p. 101-181). Um camafeu levava meses, e mesmo anos para ser concluído.

A dureza da pedra não era a única dificuldade técnica. Era necessário, também, determinar de antemão a sequência das camadas da ágata, que nem sempre se desenvolvem paralelamente, constantemente variando de espessura e dobrando-se em curvas caprichosas. Uma estimativa errada podia levar a danificar o trabalho, uma vez que as camadas eram a essência da composição.

A refinada sensibilidade artística evidente nas peças produzidas por artesãos gregos levou-os a serem os preferidos para as encomendadas dos mais prósperos representantes da sociedade. Em Roma, o ourives de Augusto era um grego de nome Dioscórides⁷ (os ourives eram responsáveis pelos entalhes dos selos e joias dos nobres)

⁷ Sobre Dioscórides, é Suetônio quem fornece o seguinte registro: *In diplomatibus libellisque et epistulissignandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri, novissime sua, Dioscuridis manus scalpta, qua signare insecuti quoque princeps perseverarunt* (SUET. De Vit. Caes. Aug. L).

(KING, 1860, p. 101-181). Outros *studia* de mestres helenos estavam espalhados, não somente na *Vrbs*, mas por todo o Império. Os especialistas, hoje, conseguem distingui-los pela técnica ou pelas citações na literatura da época.

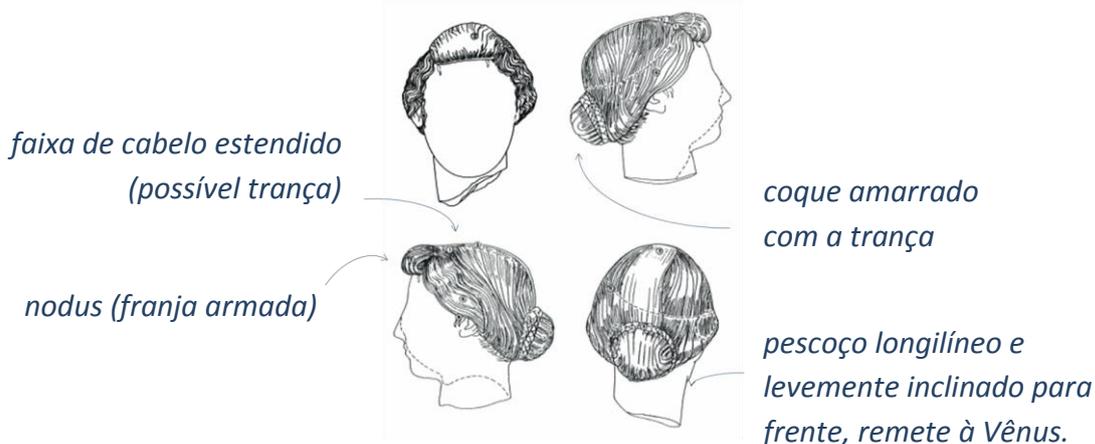
Livia, nossa personagem, tem sua imagem gravada por diversos *studia*. Um deles, o de Dioscórides. Mas, pela comparação entre as técnicas de cada camafeu, pode-se intuir que diferem, senão quanto ao tempo, quanto ao lugar da sua produção. A ideia não é, contudo, atermo-nos a isso na análise iconográfica que se segue. Apenas pretendemos observar uma lógica sociopolítica, ligada à figura feminina da imperatriz, como enunciadora de princípios morais fulcrais para conferir o peso da legitimidade para o estabelecimento e a manutenção do império nascente. Esta é a hipótese que orienta este exercício de pesquisa, e, cremos, pôde ser, ainda que inconclusivamente, de uma maneira geral, verificada.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

I - Tipos possíveis

Rolf Winkes propõe seis tipos básicos que serviriam de modelo às reproduções da imagem de Livia pelo território do Império e ao longo dos 60 anos em que figurou como a grande mulher romana, o modelo da matrona perfeita (WINKES, 2000:29-42). Os tipos estão representados a seguir, com as breves descrições que as correspondem. O que pode-se notar é que, nos camafeus, há mais variações do que as propostas por Winkes, mas as características básicas podem ser identificadas.

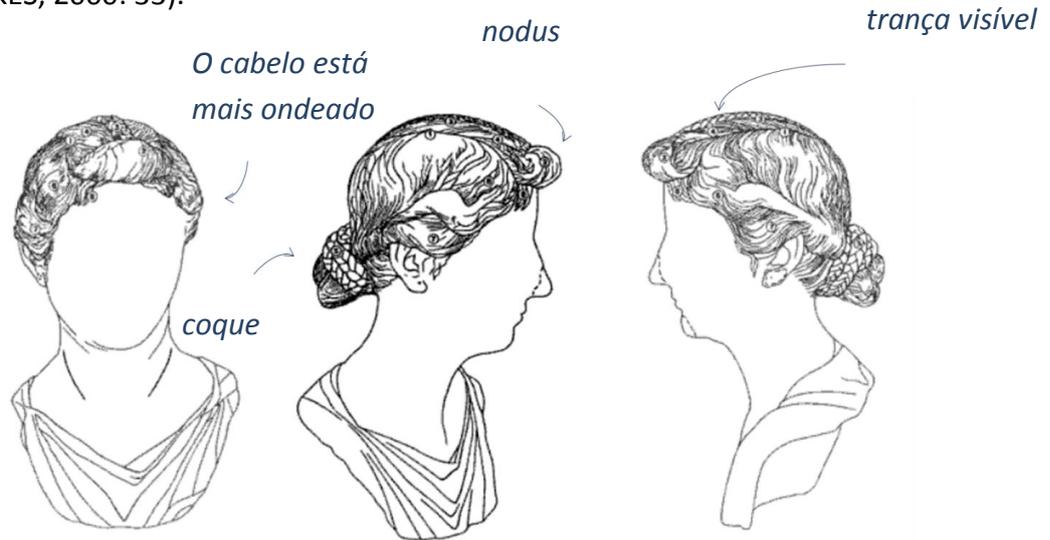
1) Albani-Bonn Type (a partir de 30 a.C.) (WINKES, 2000: 31).



Desenhos de Mary Grosvenor Winkes

2) Marbury Hall Type (a partir de 10/9 a.C.)

(WINKES, 2000: 33).



Desenhos de Mary Grosvenor Winkes

3) Zoptyf Type (a partir de 16 a.C.; na Anatólia e Oriente)

(WINKES, 2000: 35).



O nodus é suavizado, como também o coque de trás, arrematados por uma faixa trançada. Mechas de cabelo pendem até o colo. O pescoço segue sendo longilíneo, o queixo é mais nitidamente delineado.

Desenhos de Mary Grosvenor Winkes

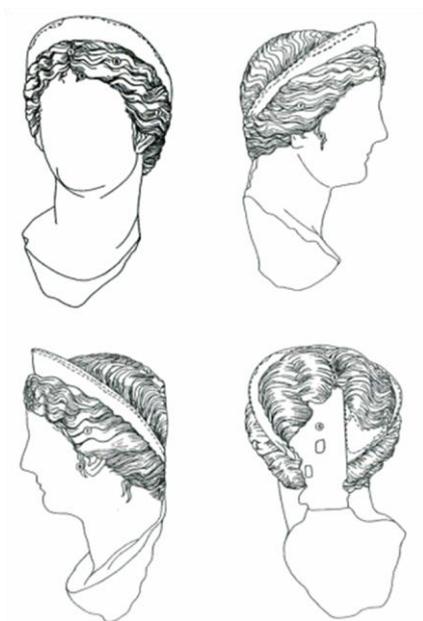
4) Fayun Type (mesma época, também fora de Roma)
(WINKES, 2000: 36).



Desenhos de Mary Grosvenor Winkes

Penteado com o nodus, a trança encimando a cabeça e indo até o coque, amarrando-o, mais discretos. A frente do cabelo compõe uma moldura cheia de ondulações para o rosto, que tem o aspecto mais “helenizado”, com os traços do rosto suavizados.

5) Bochum Type (depois de 14 d.C.)
(WINKES, 2000: 37).



Desenhos de Mary Grosvenor Winkes

Cabelo partido ao meio, ornado com a coroa de Juno, representando a fecundidade e a correção quanto aos mores usados como bandeira na era augustana. Aspecto da face já atemporal, com os traços do rosto suavizados. Livia já é representada como sacerdotisa de Divus Augustus a partir deste momento.

6) Salus Type (a partir de 22 d.C.)

(Em: <http://imperialcoins.com>. Este tipo está apenas sugerido no artigo de Winkes).



Uma variação do Bochum type. O mesmo cabelo partido ao meio, mas agora sem a coroa. Os olhos são serenos e o olhar é franco; há um sorriso esboçado. O apelo é para a simplicidade, em nome da submissão à vontade dos deuses para a recuperação de Livia.

II – Da Mater Mundi à Imperatrix Aeterna

Guiada pela novidade do papel de imperatriz, Livia inventa uma linguagem visual denotando o status da mulher que provocou um profundo impacto na arte romana. As soluções encontradas na retratística, muito inteligentemente delineadas por ela, promoveram os programas culturais de Augusto e seus sucessores, de Tibério a Nero, importando, inclusive, no seu papel na linha de sucessão imperial.

Na hipótese que orienta este trabalho, propomos o ensaio de dois modelos tipológicos, supostos para comunicar os dois momentos cruciais do programa propagandístico de Livia e Augusto: a vitória sobre Cleópatra e Marco Antônio, e o caminho pavimentado até à instituição do principado; e a morte de Augusto, com a “eternização” da figura da *mater mundi*, a partir de então “Augusta” – a *imperatrix aeterna*, a fim de buscar reter nas mãos da *gens julio-claudiana* – mais especificamente, dentro da família de Livia – o poder sobre o império.

Sugerimos, seguindo esta trilha, os seguintes modelos descritivos, que guiarão as análises iconográficas contida nesta seção:

Livia – em basalto, pedra notadamente egípcia (datável após a vitória de Accio, por volta de 30 AEC) – a *Mater Mundi*.

(Em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/Livia>)



Penteado “Albani-Bonn type”. O estilo conciso, limpo e objetivo, no limite do abstrato, visando ao ideal republicano da matrona romana, parecem responder não somente ao desafio da pedra (egípcia), muito dura; mas cujo efeito luminoso do polimento chama a atenção para a inovação trazida pela grande conquista sobre Cleópatra: Livia é – ou pretende demonstrar ser –, agora, sozinha, após a derrota da rival, a mulher mais poderosa do ‘*Orbis Terrarum*’.

2) Livia com os atributos de Ceres. (*Ceres Borghese*, Louvre, datável depois da morte de Augusto, em 14 EC) - a *Imperatrix Aeterna*.

(Em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/Livia>)



Penteado “Fayun type”, ornado com a coroa de Ceres (flores de acanto ou romã, e espigas de trigo); véu com *infula*, acentuando o aspecto religioso, como sacerdotisa de *Divus Augustus*. Hastes de trigo e cornucópia (Ceres). As vestes da matrona – *stolla e palla* – remetendo às virtudes da *materfamilias* (e aos *lunonis mores*). Os traços são delicados, femininos – como os de Vênus. Detalhe: os pés estão calçados, o que indica que Livia está viva.

CAMAFEUS DE LIVIA

Livia. Fragmento de camafeu. Sardonyx. (Final do 1º século AEC, início do 1 EC) .
Retrabalhado no século XIX.



Este camafeu está realizado em sardônix e supõe-se que tenha sido encomendado após 30 AEC. O tipo parece ser o do Albani-Bonn type ou o Marbury Hall, com o nodus, o coque e a trança no topo da cabeça. O modelo é o da *Mater Mundi*, séria, austera, como deveria ser uma prefeita *materfamilias*, modelo republicano das virtudes da matrona. Uma antípoda da licenciosidade atribuída à Cleópatra. O contraste entre o claro e o escuro, fortemente demarcado, e o estilo conciso ajudam a reforçar esse senso de severidade.

Inv. No. 262. Saint-Petersburg, The State Hermitage Museum. (Em: NEVEROV, O. *Antique Cameos in the Hermitage Collection*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1971: 94-100)

The Hague cameo of Livia



Este camafeu pode ser enquadrado no Marbury Hall type, com o *nodus*, o coque e a trança no topo da cabeça. O modelo é também o da *Mater Mundi*, da prefeita *materfamilias*, protótipo republicano das virtudes da matrona, e da esposa ideal. Os traços são, contudo, mais suavizados que o anterior. Os olhos estilizados ainda não chegaram ao ar etéreo do modelo que virá depois. Não há, ainda, nenhuma referência divinizante ou atemporal evidenciada.

Het Koninklijk Penningkabinet,
Rijksmuseum (www.rijksmuseum.nl).

Camafeus do S. Petersburgo Hermitage (após 16 AEC até c. 14 EC)



(a)



(b)



(c)

Estes três camafeus representam uma fase claramente posterior às anteriores. Muito provavelmente após a titulação de Augusto, sendo o primeiro, possivelmente pela mesma época da morte de Druso e a dedicação da *Ara Pacis*, em 9 EAC. São de um momento em que Livia passa a ter sua imagem destacada da temporalidade. As três estão laureadas, representando a ligação com a divindade, provavelmente Vênus, e usam a *stolla* tradicional, como verdadeiras matronas. Os tipos são variações entre o Fayun e o Zoptyf types, o que denota uma influência “orientalizante”. O primeiro camaféu (a) está talhado sobre o sardônix e leva, além do *laurel*, a *palla*, símbolo de castidade, podendo representar também a ligação com a sacrossantidade (sua relação com *Pietas*), ou mesmo estar ligada à divinização de Augusto. O segundo camaféu (b) é esculpido sobre ônix azul e o terceiro (c) no sardônix cornalina.

Saint-Petersburg, The State Hermitage Museum. (www.hermitagemuseum.org)

Tourquoise cameo (provavelmente c.14 AEC.) - Livia com Tibério.



Museum of Fine Arts of Boston. (www.mfa.org)

A turquesa (*callaica*, na Roma antiga) era oriunda do Egito e possivelmente da região do Oriente Médio. Era bastante apreciada pelos romanos pela impressão da cor verde-azulada muito viva. Neste camaféu, em alto relevo, Livia está caracterizada como Vênus, a mãe originária da *gens Iulia* (ela foi adotada por Augusto após sua morte, agregando o Iulia ao seu nome). O tipo é o do Bochum Type, adicionado dos cachos que remetem à deusa. Está laureada, o que a caracteriza a devoção à deusa de sua *gens* de adoção, assim como Tibério. Aqui o laço entre mãe e filho, que trocam olhar de cumplicidade, e sua vinculação simbólica à gens Julio-caudiana está bem evidenciado. A proporção entre os tamanhos das figuras, com Tibério representado escurçado, quase como uma criança, pode querer reforçar sua relação como filho e herdeiro da *gens augustana*, que tem Livia como sua maior referência. Os traços transparecem a serenidade devida aos seres virtuosos.

Camafeu de Florença (depois de 14 AEC.).



Este belíssimo camafeu em sardônix pode ser classificado como sendo do Bochum type, após a morte de Augusto, portanto. O diadema de Ceres, com as flores de trigo e a *palla*, indicam um estágio mais avançado do processo de “atemporalização” da figura de Livia. O *velatio capitis* evidencia a reverência à divinização do imperador (Livia era a sacerdotisa do *Divus Augustus*) e a liga à *Iuno familiaris*, além de ser o símbolo de castidade da *materfamilias*. Os traços são especialmente suaves. O trabalho de luz e sombra sobre o sardônix está espetacular.

Inv.14549.

Museo Archeologico di Firenze
(www.archeotoscana.beniculturali.it)

Camafeu de Viena - Livia com busto de *Divus Augustus* (após 14 d.C.)



Vienna Kunsthistorisches
Museum (www.khm.at)

Bochum type, com atributos de Cibele/Magna Mater (coroa de torres/amurada e *tympanus*), Ceres (a cadeira e hastes de trigo), Vênus (ombros desnudos), e com véu de sacerdotisa, portando o busto do *Divus Augustus*. A coroa parece ser composta também pelo diadema de *Pax* ou *Iuno* (mais provavelmente esta última). Augusto porta a coroa do *Sol invictus*, representando sua divinização. Seu busto reforça a ideia de ter-se tornado um ente protetor (*manes, genius* ou *numem*) da família. Neste camafeu, Livia incorpora todos os mais altos atributos divinos referentes à sua pessoa, alavancando a sua imagem à condição de *Augusta, a imperatrix aeterna*.

NOTAS (PARCIAMENTE) CONCLUSIVAS

Concluir este trabalho não representa encerrar o tema, mas, ao contrário, apenas pincelar-lhe um tênue esboço desse vasto horizonte que se abre. A história contada pelas imagens, pelo que se diz sem palavras, é mais que instigante: é fascinantemente reveladora. Cícero já dizia que *acerrimum autem ex omnibus nostris*

sensibus esse sensum videndi; quare facillime animo teneri posse ea quae perciperentur auribus aut cogitatione si etiam commendatione oculorum animis traderentur (*De Orat*, LXXXVII, 357-9)⁸. Não precisamos concordar totalmente com Cícero, mas podemos reconhecer que a imagem (sem querer entrar nas minúcias do que seria efetivamente uma imagem, do que fosse “ver”) pode nos comunicar mensagens que atingem um lugar do conhecimento, um espaço da percepção que a interpretação da palavra, por mais complexa que também seja, pode encontrar-se forçosamente restrita.

Os camafeus comissionados por Livia nos diversos momentos de sua longa vida pública apresentam evidências do ideal do belo, da fruição e do prazer; como também da habilidade dos artesãos que os confeccionaram. Outrossim, reporta-nos sobre todo um ambiente, uma relação social e política, capturando e informando as sutilezas desse estado de coisas. Quando a imagem de Livia passa a ser vinculada a uma articulação política dentro de uma estrutura de poder que a manipula, seus camafeus passam a ser como broches de campanha. E o mais impactante é o fato de essas pequenas peças estarem associadas aos círculos mais íntimos, estarem destinadas a comunicarem segundo códigos muito sutis, que tocam diretamente a pessoa que as portam e que as veem.

Um pequeno camafeu era usado como pingente em gargantilhas, anéis, colares, broches, tiaras, em objetos de uso pessoal. Os grandes eram, naturalmente, expostos nas casas, como preciosos retratos, e usados em cerimônias importantes. Vasos, taças, ânforas e outros objetos foram esculpidos para ostentarem a riqueza e a sofisticação de seus proprietários ou de quem os dava de presente. Todos, indistintamente, contudo, contam histórias que ultrapassam a sua materialidade.

O uso da imagem da mulher do *princeps maximus*, em camafeus fez parte da estratégia de Livia e do próprio império de se estabelecer, fortalecer e manter. Quando (e mesmo ‘se’) Livia tomou a frente desse empreendimento é ainda difícil de

⁸ “O mais acurado de nossos sentidos é a visão: quão mais facilmente retidas na mente e melhor percebidas pelos ouvidos e pelo pensamento são as coisas se mediadas pelos olhos” (Tradução da autora).

afirmar com segurança. Mas é uma pergunta que se impõe. E quando e em qual grau sua figura se assenta como um ícone-mor da sua *gens* e da legitimidade do poder de sua família para os seus descendentes também é, por enquanto, apenas uma robusta e sedutora hipótese. Mas o 'como' isso se teria realizado tem um forte vínculo com o uso das representações iconográficas da imperatriz, portadora dos valores morais republicanos da família romana, e do papel crucial da *materfamilias* nesse contexto.

Outras questões surgiram deste exercício de pesquisa. Todas elas se ligam à relação da projeção da imagem de Livia como a grande protagonista da promoção do ideal de mulher romana, a matrona modelo. As relações de gênero que se delineiam nesse percurso, do nascimento do império com o principado augustano e de transição à sua maturidade, durante a dinastia Julio-claudiana. O tamanho da influência de Livia no êxito e na duração desse projeto é o grande nicho de nossa curiosidade a partir deste estudo. E, para satisfazê-la, o escrutínio sobre a documentação iconográfica será não somente estimulante como inescusável.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRET, A. *Livia: first lady of Imperial Rome*. New Haven and London: Yale University, 2002.

DAVENPORT, C.. *Cameos*. London: Seeley and C., 1900.

GALINSKY, K.. *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HEMELRIJK, Emily A. *Matrona Docta: Educated Women in the Roman élite from Cornelia to Julia Domna*. Routledge Classic Monograph. London: Routledge, 2004.

KING, C. W.. (rev.). *Antique Gems: Origins, Uses, and Value*. London: John Murray Ed., 1870.

KLEINER, D.; MATHESON, S. (ed.). *I, Claudia*. Vols. 1 e 2. New Haven: Yale University Art Gallery, 2000.

KLEINER, D.. *Cleopatra and Rome*. Boston: Harvard University Press, 2005.

- LINDNER, M.. The Woman from Frosinone: Honorific Portrait Statues of Roman Imperial Women. In: *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 51/52. Michigan: University of Michigan Press, 2006/2007: 43-85.
- LOYD, A.. *A Companion to Ancient Egypt*. London: Willey- Blackwell, 2010.
- MILLAR, F.. *The Roman Republic and the Augustan Revolution*. (Rome, the Greek World, and the East, vol. 1). Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2002.
- PANOFSKY, E. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. London: Icon Editions, 1972.
- POLLITT, J. J. *Art in the Hellenistic age*. Cambridge : Cambridge University, 1986.
- ROMAN, Monica; ROMAN, Luke. *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. New York: Facts On File, Inc., 2010.
- SIRAGO, V. Livia Drusilla. Una nuova condizione femminile. Estratto da INVIGILATA LUCERNIS. In: *Rivista dell'Istituto di Latino Università di Bari – 1*. Bari: Università di Bari, 1979.
- SHOTTER, D.. *Augustus Caesar*. London and New York: Routledge, 2005.
- SPIER, J. Ancient Gems and Finger Rings: *Catalogue of the Collections*. California: The J. Paul Getty Museum, 1992.
- WESTROPP, H.. *A Manual of Precious Stones and Antique Gems*. Montana: Kessinger Publishing, 2004 (1^a ed. 1874).
- WINKES, Rolf. Portrait and Propaganda. In: KLEINER, D.; MATHESON, S. (ed.). *I, Claudia 2*. New Haven: Yale University Art Gallery, 2000: 29-42.
- ZANKER, P. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Translated by Alan Shapiro. Michigan: The University of Michigan Press: 1988.