

PODER, CORPO E MITO NO RETRATO ROMANO DA ÉPOCA DE AUGUSTO

*Mayara Amaral Fernandes*¹
Mestranda – EFLCH/UNIFESP
CAPES/FAPEESP²

RESUMO

O presente trabalho estuda o retrato romano na época de Augusto, dentro de três eixos temáticos: poder, corpo e mito. Diante das inúmeras abordagens praticadas atualmente na História da Arte Romana, optou-se por aquela denominada “arte e contexto”, que coloca seu foco na produção, funcionamento e recepção das obras artísticas.

Palavras-chave: retrato; Augusto; arte romana; arte e contexto.

A arte e a arquitetura funcionam como o reflexo de uma sociedade, mostrando seus valores estatais. Toda a produção artística de Roma possui algum elemento ligado à temática do poder, como pode ser observado nos muitos estudos referentes ao uso da arte deste período como maneira de atingir determinados objetivos. A partir do momento em que Otávio assume o controle de Roma, após a Batalha do Ácio, em 31 a. C., é iniciada uma grande mudança no sistema político. Através disto, tem início a construção de uma nova linguagem visual, que contribuiu grandemente para o processo de transformação de sua imagem.

O poder de Otávio foi baseado na sua reputação a partir das vitórias militares, da paz trazida por ele e por sua devoção às tradições romanas. Ao assumir o poder como Príncipe, ele já contava com a vitória na sangrenta guerra civil, o que trouxe prosperidade para Roma. O governante adotou uma *“ideologia que combinou história,*

¹ Graduada em História da Arte pela EFLCH/UNIFESP, mestranda, também em História da Arte, pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo.

² A presente pesquisa foi financiada pela CAPES de outubro de 2014 até maio de 2015; posteriormente o financiamento passou a ser pela FAPESP (processo nº: 2014/24244-9).

lei, política social, religião, literatura e arte e arquitetura” (Cf. Kleiner, 1992, p. 60). Foram adotadas técnicas de propaganda que transformaram ficção em história como um instrumento de persuasão política, como, por exemplo, a conversão do retorno do estandarte romano roubado pelos Partos em um grande triunfo, conforme retratado na couraça mítica da estátua de Prima Porta, ou por seus retratos nunca terem traços de envelhecimento, enfatizando a sua juventude eterna.



Figura 1. Augusto de Prima Porta, Museu do Vaticano, Roma (Fotografia da autora).

A estátua de Augusto de Prima Porta retrata o governante como Imperador, a se dirigir ao exército; este gesto parece ter unido a imagem de general militar com a de orador (Cf. Squire, 2013). Nesta obra, o fato histórico envolvendo os Partos serviu para ilustrar o estabelecimento da paz trazida pelo governo de Otávio (Cf. Bonanno, 1994). Ao unir tal acontecimento com a presença de divindades, evidencia-se a harmonia, entre o Estado e os deuses, incorporada pelo governante, através da virtude de seus ancestrais divinos (Cf. Zanker, 1988). Além disso, tal acontecimento celebra o ápice da perfeita ordem mundial, alcançada através da paz; isto também evidencia o crescente sucesso político de sua carreira. Ele é o responsável pelo fim do caos que havia se

instaurado, com as guerras civis, além de ter elevado Roma a uma posição de soberania (Cf. Bonanno, 1994; Nodelman, 1993; Squire, 2013 e Zanker, 1988). A deusa Telure disposta abaixo da cena central da couraça, próxima a Apolo e Diana, está representando a paz e a prosperidade da nova era. Ademais, existem outros deuses dispostos na parte superior, como o Sol, o Céu, a Lua e a Aurora. Deste modo, ele faz grande uso deste episódio e de seu significado político para enfatizar a relevância de seu governo.

Otávio seguiu o exemplo de Júlio César e fez uso da couraça em raras ocasiões, afinal, a sua intenção maior era ser associado com a Paz Romana. Portanto, é paradoxal o fato de que a estátua couraçada mais famosa sobrevivente seja a de Augusto de Prima Porta, sendo a única representação deste gênero seguramente identificável do governante (Cf. Fejfer, 2008, p. 402). Jane Fejfer (2008) argumenta que uma das possibilidades para o uso da couraça, nos retratos do final da República e início do Império, seja devido ao fato de que ela era um importante elemento na representação dos reis helenísticos e do deus Marte, sendo considerada apropriada para expressar a ilustre posição dos líderes. Todavia, os nus tinham preferência nos retratos individuais do final da República e para representar Otávio em ocasiões onde a estátua togada não se adequava.

Se a representação heroica e nua dos líderes militares, de início, se referia ao mito, vigor, carisma e masculinidade mais do que aos feitos militares, a evidente mudança para um hábito militar teria se adequado a novas necessidades e ideologias. Os soldados romanos precisavam ter uma relação especial com os seus líderes, estabelecendo uma nítida identidade com os mesmos, na qual o mais importante era, evidentemente, o Imperador (Cf. Fejfer, 2008, p. 402).

Em 27, ao devolver a República ao senado e ao povo romano, Otávio recebe o título de Augusto, que o associava às práticas religiosas daquele que tem a capacidade de observar os augúrios (Cf. Martins, 2011, p. 188) e que ficou eternizado como o seu

nome. As escolhas que Otávio tomou, referentes ao seu programa artístico, trabalharam de modo a formar uma “*iconografia do poder*” (Cf. Brilliant, 1974, p. 11), simplificando a relação entre os cidadãos e o Estado. Os primeiros anos de seu governo foram concentrados em consolidar o seu poder e expandir as fronteiras territoriais de Roma, através da adição de várias colônias. Deste modo, retratos e monumentos em larga escala foram erigidos em muitas destas províncias em sua honra. Com a morte de Lépido, em 12 a. C., Augusto se tornou pontífice máximo passando a ser, a partir disso, o chefe da religião romana. Paulo Martins (2011) enfatiza as reformas e a valorização que a religião romana sofre a partir desse período se comparada ao momento anterior. Para ele, o governante baseia-se na religiosidade para firmar a Paz Romana (Cf. Martins, 2011, p. 194).

Dentro deste contexto surge a representação de Augusto togado com a cabeça coberta, indicando o seu papel como chefe da religião romana, como, por exemplo, a estátua Augusto Togado (como Pontífice Máximo), encontrada na Via Labicana (Roma), em 1910. Nesta obra ele está mais vivo espiritualmente, apesar de sua idade avançada (na época ele tinha quase sessenta anos), sugerida pelas bochechas um pouco marcadas, os seus traços são fortemente idealizados. A identificação do retrato como sendo do Príncipe é possível através de sua ampla testa, nariz longo, lábios finos e queixo estreito. Características que foram repetidamente utilizadas em vários retratos que chegaram até a atualidade. Contudo, o atributo mais passível de identificação ainda é o penteado do cabelo.



Figura 2. Augusto Togado, Museu Nacional Romano, Roma (Fotografia da autora).

Possivelmente, Augusto segurava uma pátera com alguma oferenda na sua mão direita e foi retratado como um sacerdote (Cf. Kleiner, 2010, p. 69). O corpo da escultura foi realizado com um grande bloco de mármore proveniente de Luna, possivelmente por um aprendiz; quanto a cabeça, executada com mármore de alta qualidade, superior ao do utilizado para o corpo, importado da Grécia, foi, muito provavelmente esculpida pelo mestre do ateliê (Cf. Kleiner, 2010, p. 69; Tuck, 2015, p. 115; Zanker, 2012, p. 70). Tal constatação mostra que já nesta época, as esculturas dos imperadores eram produzidas em série e os ateliês designavam especialistas diversos em partes diferentes das estátuas.

Augusto transforma a toga em uma vestimenta não oficial do Estado Romano, bem como um símbolo da atitude adequada, de modo a rememorar o valor daqueles que a vestiam em ocasiões específicas. Deste modo, todos os cidadãos romanos e homens livres podiam usá-la. No final da República, esta veste era essencialmente a mesma utilizada pelos gregos. Todavia, no início do Império, modelos mais elaborados entraram em vigor, os quais tinham que ser vestidos de modos diversos, com outros tipos de arranjos (Cf. Zanker, 1988, p. 162).

Muitas dessas estátuas honoríficas com a cabeça velada foram exibidas também na Grécia e na Ásia Menor, onde este tipo de representação era claramente diferente do comum. Esta nova forma representativa foi uma escolha de sucesso, visto que neutralizou a delicada questão do poder político de Augusto e o problema de sua expressão visual (Cf. Zanker, 1988, p. 127). Todavia, mesmo com a imagem humilde de Augusto vestindo toga e realizando um sacrifício nada esconde o fato de que ele gozava de poderes divinos (Cf. Zanker, 1988, p. 128).

Esta iconografia possuía vários significados na imagética do governante (Cf. Fejfer, 2008, p. 399). Talvez tenha sido uma escolha adequada para propagar a proteção paternal do território romano por Augusto. As estátuas deste tipo tinham uma distribuição demasiadamente ampla obedecendo um padrão dos retratos dele, mas os seus significados eram alterados conforme o contexto. Durante o século I a estátua togada perdeu sua popularidade dando lugar a representações couraçadas e nuas.

Com o estabelecimento da nova ordem mundial era necessária uma nova iconografia e mitologia. Portanto, foi criada uma mitologia oficial do Estado, conciliando a tradição e estética gregas com a cultura romana, de modo a explicitar a descendência divina de Augusto, o qual desejava, com isto, chegar às classes sociais menos abastadas e aos homens livres de Roma. O deus Apolo era considerado o seu protetor e, por essa razão, muitos monumentos foram construídos não apenas para honrá-lo, mas também para ligá-lo à linhagem de Augusto. Para os gregos, ele era o deus da benevolência e beleza e o portador da paz, retratado com radiante jovialidade que também serviu como inspiração para os retratos do governante (Cf. Kleiner, 1992, p. 62).

A imagem da Gema de Augusto possui qualidades de uma narrativa, entretanto não forma uma narrativa real. Datada da última década de governo, para John Pollini (2003), ela é um exemplar da narrativa dinástica, onde são representados dois ou mais

acontecimentos ligados entre si e a alguma dinastia. Neste caso estão afirmadas e evidenciadas as tendências monárquicas fundamentais no governo do Príncipe; fato que leva a considerar o tema da obra como uma alegoria política (Cf. Pollini, 2003 e Stewart, 2008).

Todas as figuras, imortais e mortais, dispostas próximas ao soberano, têm a atenção voltada para ele. A presença de Oceano segurando a cora cívica sobre a cabeça de Augusto compõe a metáfora que o torna o salvador, protetor e benfeitor do mundo civilizado (Cf. Pollini, 2003). O governante está entronizado com a deusa Roma, representado heroicamente em um seminu e à maneira de Júpiter (Cf. Pollini, 2003; Stewart, 2008; Zanker, 1988), o que comprova que ele é o vice-regente deste deus na Terra, um intermediário entre o céu e o terreno. A explícita metáfora utilizada na obra simboliza o poder alcançado pelo Príncipe. Além disso, o corpo nu com um manto na altura do quadril, conforme a classificação de Christopher Hallett (2005), designa o resultado de significância religiosa e divina que esse tipo de vestimenta assume mais explicitamente.

Acima de sua cabeça aparece o signo de capricórnio sobre um disco, provavelmente o sol (Cf. Zanker, 1988), e uma estrela ao fundo; tais elementos são símbolos da predestinação cósmica e mítica. A opção por este tipo de representação glorifica o governante (Cf. Bonanno, 1994; Zanker, 1988), tornando-o o emissário escolhido pelos deuses para representá-los entre os mortais, como um intermediário entre divino e o terreno. Deste modo, o seu poder era inseparável do viés político, bem como da virtude moral. Ao lado do trono de Augusto está Roma, além de outras divindades como: Crono, Oceano, Telure e Vitória; todos simbolizando o eterno reinado do governante (Cf. Siebler, 2008).



Figura 3. Gema de Augusto, Museu de História da Arte, Viena (Fotografia oficial da instituição³).

Outro personagem importante é Tibério, o filho que Augusto adota e escolhe para a sucessão do comando de Roma. Sua representação é no momento em que desce da carruagem da Vitória, vestido com uma toga olhando para seu pai adotivo (Cf. Suetônio, *Vida do Divino Augusto*, XL), o qual o observa do seu trono; estes fatores enfatizam a futura ascensão de Tibério ao poder. Este último, por sua vez, adotou Germânico, por ordem de Augusto, que desejava que a sucessão do poder passasse novamente a um parente biológico (Cf. Pollini, 2003). A representação destes dois personagens, no âmbito vitorioso da obra, estende a narrativa e sugere a continuidade dinástica em Roma. O registro inferior traz a ideia do poder imperial e da divina aprovação com a visão da vitória de Roma sobre os bárbaros, simbolizando, mais uma vez, a ordem sobre o caos, trazida com a nova República.

O nu com o manto no quadril, utilizado por Augusto no culto do Divino Júlio, podia agora ser mesclado com a iconografia do governante vivo, se tornando um dos

³ Cf.: <http://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2014/europes-fathers/>, acessado em 20/05/2016.

modos de representar mais frequentemente utilizados pelos Júlio-Claudianos (Fejfer, 2008, p. 401). Contudo, este tipo de corpo rapidamente saiu de moda dando lugar a nudez completa dos sucessores de Augusto.

O corpo é um importante meio para evidenciar a relação do homem com o mundo, atuando como metáfora do social e este, por sua vez, metaforizando o corpo. Relacionando-se com gestos, posturas, vestes e nudez, ele é ativo e composto de significâncias que apontam para variadas esferas (Cf. Le Breton, 2007). Como qualquer pessoa, Augusto envelheceu, mas não em seus retratos, nos quais era sempre representado com feição jovial, conforme afirmado anteriormente. Provavelmente este não era um problema na época, visto que o imperador era visto pessoalmente por poucas pessoas. Tal fato contribui para endossar a constatação de que a sua retratística é composta de *“imagens imperiais calculadas”* (Cf. Kleiner, 2010, p. 62) mais do que com a semelhança do indivíduo; aqui o conceito de retrato não significa semelhança realista.

Os tipos de corpo do Imperador representavam um cânone visual de suas qualidades e funções públicas. Isto indica que determinados tipos de estatuária tinham preferência em contextos específicos. Para Jane Fejfer (2008), as generalizações dos tipos de corpo são altamente problemáticas, pois eles não podem ser rigidamente categorizados, visto que um mesmo tipo podia ser empregado em variados contextos e carregar diferentes significados. A autora sugere que apenas a análise meticulosa de cada conjuntura individual pode elucidar uma escolha específica (Cf. Fejfer, 2008, p. 397). Tal atitude é apropriada para tentar definir a localização precisa onde a obra estava disposta e para regiões geográficas.

Os romanos, bem como outros povos da antiguidade, eram contra ver uma pessoa nua em público. No período imperial, com a crescente popularidade dos banhos públicos, a nudez gradualmente se tornou mais aceitável, ao menos neste âmbito e para os homens. Fora isso, aparecer nu em público era impensável para os

cidadãos respeitáveis de Roma. Para os romanos, estar despido publicamente era algo condenável, apenas aceitável no mercado de escravos (Cf. Hallett, 2005, p. 61).

Com a recepção dos modelos artísticos gregos, os retratos nus passaram a ser incorporados nas representações romanas. Contudo, a distinção entre a nudez na vida e na arte era muito explícita em Roma. Ao passo que o nu artístico idealizado visava enaltecer o *status* do retratado como herói, a nudez pública de um indivíduo significava vulnerabilidade. Em 30 a. C., quando ainda era triúmviro, Otávio foi celebrado de maneira heroica através da nudez. A partir do momento em que se torna Príncipe, o modo mais utilizado para o representar era com a toga, frequentemente com a cabeça coberta. No cerne dessa mudança de sua imagem somente o retrato com o manto no quadril sobreviveu, mesmo que em número expressivamente menor.

A autoconsciência, na Arte Romana, sobre o corpo vestido e o despido e a significância neles presente, mostra que o corpo representado remete a ideias e ideais artísticos, políticos e sociais. A sua expressão é passível de modulagem, de acordo com o objetivo e o *status* que se pretende atingir com a representação; ele é suporte de ações e significações, atuando como fenômeno social e cultural, se torna um símbolo no imaginário dos observadores (Cf; Le Breton, 2007). Além disso, a combinação da religião com elementos estéticos pretendia criar um estilo extraordinário, o qual se tornaria o símbolo dos mais altos valores da nova era. A intenção era instituir algo como uma “*supercultura*” (Cf. Zanker, 1988), com as melhores características das tradições das culturas grega e romana.

A ênfase na iconografia divina está presente nas obras com manto no quadril entronizadas. Este tipo de representação pode ter surgido primeiro durante o governo de Augusto, e subsequentemente tornou-se uma escolha muito popular para os retratos imperiais. O cerimonial público romano transformou o retrato entronizado em uma preferência para a imagem de autoridade na cultura romana, porque sempre que os magistrados mais importantes faziam aparições públicas, eles apareciam sentados

em “cadeiras de ofício”.

Para Diana Kleiner (1992), existem três temas principais na propaganda de Augusto depois de 31. O primeiro era a vitória militar com a fundação do seu poder, baseado na linha sucessória de Júlio César, seu pai adotivo, que o nomeou como herdeiro. O segundo foi a paz alcançada através da sua vitória militar da Guerra Civil, conforme dito anteriormente; o que culmina na Paz Romana, trazida por ele ao mundo. Por fim, a alegação de sua descendência divina, não meramente como filho do deus César, mas sim como descendente direto de Enéias, filho de Vênus. Para a autora, estes três temas: “vitória, paz e prosperidade, e descendência divina” (Cf. Kleiner, 1992, p. 63), caracterizam o retrato oficial e os relevos escultóricos da época de Augusto.

O programa de renovação cultural de Roma, empreendido por Augusto, operou grande mudança na linguagem imagética do Império. O foco não estava somente em assegurar o seu poder, seus esforços estavam voltados a reconstruir o Estado Romano e sua sociedade. É possível notar que a imagem do Príncipe, transmitida através da arte, era a de um líder político vitorioso, que solucionou problemas territoriais, conquistou novos territórios e acabou com a guerra civil. Ele é caracterizado, nestas representações, como o governante do mundo, benevolente com os inimigos que ofereciam sua rendição, estabeleceu a paz no império e tornou capaz a sua permanência dentro dele.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, SUETÔNIO. *A vida e os feitos dos Divino Augusto*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BONANNO, Anthony. Sculpture. In: HENIG, Martin (ed.). *A Handbook of Roman Art – A survey of the Visual Arts of the Roman World*. London: Phaidon Press, 1994.

BRILLIANT, Richard. *Roman Art – from the Republic to Constantine*. London: Phaidon, 1974.

- FEJFER, Jane. *Roman Portraits in Context*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- HALLETT, Christopher H. *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- KLEINER, Diana E. E. *Roman Sculpture*. Yale: Yale University Press, 1992.
- KLEINER, Fred S. *A History of Roman Art*. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2010.
- LE BRETON, David. *Sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder*. Considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: Edusp, 2011.
- NODELMAN, Sheldon. How to read a roman portrait. In: D'AMBRA, Eve. *Roman Art in Context*. New Jersey: Prentice-Hall, 1993. p. 11-26.
- SIEBLER, Michael. *Arte Romana*. Köln: Taschen, 2008.
- SQUIRE, Michael. Embodied Ambiguities on the Prima Porta Augustus. *Art History*, Vol. 36, p. 242–279, 2013.
- STEWART, Peter. *The Social History of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ZANKER, Paul. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Michigan: The University of Michigan Press, 1988.
- _____. *Arte Romana*. Roma: Editori Laterza, 2012.