

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae¹

Giovanni Pando Bueno²

Resumo: Este artigo se propõe a fazer uma análise comparativa entre dois distintos edifícios erguidos no Campo de Marte durante o período de Augusto, *Princeps* de Roma entre o final do século I a.C. e início do I d.C.. O primeiro desses edifícios é seu mausoléu, datado próximo do ano de 28 a.C., enquanto o segundo corresponde ao templo dedicado à paz augustana, conhecido como Ara Pacis Augustae, dedicado em 9 a.C.. A partir de uma abordagem topográfica e flertando com as recentes teorias da imagem, consideraremos a visualidade como portadora de uma agência social específica que compreende a iconografia presente nesses prédios (juntamente com o próprio edifício em sua totalidade, tomado aqui como uma imagem em si) como agentes forjadores de dois projetos políticos diferentes: o primeiro mais ligado à crise republicana e o segundo à consolidação do Principado. Na chave da análise iconográfica, veremos como as diferenças entre essas duas concepções de monumentalidade puderam corroborar para a transformação política guiada por Augusto na virada do milênio.

Palavras-chave: iconografia, imagem, monumentalidade, Principado de Augusto, Roma.

1. Introdução

A transição do sistema republicano para o Principado – transfigurado algumas décadas depois em Império – na virada do século I a.C. para o I d.C., em Roma, foi um processo complexo em várias instâncias. Uma delas, segundo Paul Zanker, foram as mudanças que se deram na visualidade da *Urbs* atestadas em inúmeros meios imagéticos, como moedas,

¹ Este artigo foi resultado de uma pesquisa intitulada “Visualidade e Poder: a atuação das imagens na construção política do Principado de Augusto”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por meio de uma bolsa de iniciação científica, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Rede, professor de História Antiga da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

² Graduando em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Contato: giovanni.pando.bueno@gmail.com.

camafeus e estátuas: toda essa cultura material, grosso modo, que durante o auge da República era portadora de uma simbologia coletiva a qual reforçava os laços públicos e a cidadania, passou no momento da crise republicana a servir como aporte para o engrandecimento pessoal de determinados líderes e veículo de disputa de poder entre grandes famílias (ZANKER, 2008, pp. 27 – 39). O mesmo fenômeno se deu com a monumentalidade, cujas transformações alteraram significativamente a organização do espaço urbano de Roma, como veremos a seguir.

Na verdade, Roma já não era a mesma cidade desde o final do século III e início do II a.C.. A partir das Guerras Púnicas, a capital do império deixou paulatinamente de ser aquela pequena cidade com influência etrusca para se tornar o centro hegemônico do pulsante mundo mediterrâneo, o que levou a um processo crescente de mudanças no tocante às estruturas econômicas, militares, políticas e imperiais de seu Estado. Embora o Lácio não estivesse isolado do mundo helênico até então, foi no final da República que a cultura helenística se tornou significativamente mais presente em Roma: segundo Arnaldo Momigliano, apesar da soberania romana no Mediterrâneo Oriental ter desestabilizado o equilíbrio político que lá havia, o helenismo não foi apagado, mas sim incorporado na cultura romana dentro de uma lógica de dominação (MOMIGLIANO, 1991, pp. 18ss).

Assim, a expressiva absorção dos modelos helenísticos resultou em uma complicada conjuntura, repleta de impasses a serem solucionados. Se a monarquia vigorava nos reinos helenísticos do Mediterrâneo Oriental, em Roma predominava o sistema republicano, que, por fragmentar o poder através de uma complexa estrutura de cargos e instituições, impedia a centralização política em um único indivíduo ou em uma determinada família. Logo, no âmbito estético, a imagética helenística – fundamentada no poder pessoal e no engrandecimento do monarca – era incompatível com a realidade da República romana, que por sua vez valorizava o espaço coletivo e o bem público (ZANKER, 2008, pp. 27s). Mesmo assim, porém, tal imagética fora introduzida neste contexto, o que acabou por gerar contradições no mundo da iconografia romana tardo-republicana.

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

Nesse cenário, inicia-se em Roma um fenômeno conhecido por evergetismo. Segundo Paul Veyne, este conceito – definido na historiografia por André Boulanger e Henri I. Marrou – corresponde ao ato, por parte de notáveis (como aristocratas, senadores, generais, etc), de despender grandes somas em dinheiro para o bem da coletividade urbana (VEYNE, 2014, pp. 14s). Embora tenha surgido no mundo helenístico, a prática do evergetismo tornou-se uma realidade também em Roma: eram realizados gastos em grandes festividades públicas e na ereção de exuberantes edifícios, que contribuíam tanto para o engrandecimento da cidade quanto para a glória de seu construtor, no que Veyne adjetivou como uma “estranha justaposição entre o setor público e o privado” (*Ibidem*, p. 17).

A autora Diane Favro comenta que, nas esferas urbanística e arquitetônica, esse fenômeno se expressou na ação de sujeitos privados que passaram a engrandecer suas próprias moradias; ou então em indivíduos que ocupavam cargos públicos responsáveis pela manutenção da infraestrutura urbana de Roma privilegiando construções exuberantes em detrimento daquelas de menor prestígio, como aquedutos, estradas ou redes de esgoto (FAVRO, 1996, p. 55). Em outras palavras, buscava-se cada vez mais destacar as características pessoais de cada indivíduo e glorificar suas respectivas famílias no ambiente urbano da capital, de modo que a arquitetura tornou-se um indicador de status social. A partir de então, construiu-se um espaço urbano fragmentado, no momento em que cada magistrado ou general buscava superar o outro em opulência arquitetônica, eliminando qualquer possibilidade de coerência ou coesão entre os edifícios na Roma daquele momento.

É nesse contexto que Otávio, um dos três líderes que integrou o Segundo Triunvirato, ordenará a construção de seu suntuoso Mausoléu, embora na época tivesse apenas trinta anos de idade. Após o ano de 31 a.C., Otávio – que ficará conhecido como Augusto, a partir de 27 a.C. – irá centralizar o poder e formar seu Principado. Esse fenômeno se expressará na visualidade através de amplas reformas urbanas guiadas pelo novo líder, interessadas em superar o que Favro (1996) chamou de “espaço urbano fragmentado”, forjando uma coesão visual e erigindo uma cidade cujos edifícios estivessem interligados entre si e integrados a um

projeto político único. É somente neste segundo contexto que Augusto construirá seu templo dedicado à paz, Ara Pacis Augustae.

Tanto o Mausoléu quanto Ara Pacis, relativamente próximos um do outro por se localizarem ambos no Campo de Marte, foram edifícios cuja concepção e ereção foram ordenadas pelo mesmo sujeito, Augusto. Porém, correspondem a períodos políticos diferentes: o primeiro se insere na lógica da crise republicana, enquanto o segundo data de um Principado em consolidação. Assim, este artigo se propõe a realizar uma análise desses dois prédios, comparando-os e buscando entendê-los dentro da situação política da qual faziam parte. Para tanto, em um primeiro momento, trataremos das abordagens metodológicas dentro das quais iremos analisá-los; a seguir, descreveremos brevemente cada um deles, apenas para os leitores se contextualizarem na documentação; e por fim, seguirá a análise comparativa em si, juntamente com as hipóteses levantadas acerca das implicações sócio-políticas dos dois edifícios.

2. Possibilidades metodológicas

No que se refere às abordagens metodológicas, traremos aqui três autores que, embora tratem da imagem e da cultura material a partir de perspectivas distintas, suas propostas não são excludentes, mas sim complementares e servirão de base para a análise da documentação mais à frente.

O primeiro deles é o historiador da arte alemão Hans Belting, cuja ideia central levantada em sua obra *Antropologia da Imagem* é a de que a imagem possui um lugar por excelência para acontecer: o corpo humano. De fato, todo processo de percepção, assimilação e entendimento da imagem se dá a partir de experiências corpóreas, ou seja, através das ferramentas sensoriais próprias do corpo humano (BELTING, 2014, pp. 10, 22 e 80).

Segundo o autor, a imagem nada mais é que o resultado plástico da interação entre dois elementos: o corpo humano, que como já foi dito é o lugar em que as imagens se

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

formam, já que estas se limitam à disponibilidade sensorial daquele, sendo incapazes de transcendê-lo; e o meio, ou seja, o artefato, o aporte material da imagem, sua dimensão física que lhe serve de corpo e que catalisa a evocação das imagens ao interferir na sensibilidade corporal (*Ibidem*, pp. 11s). Portanto, imagem, corpo e meio são os três componentes essenciais do processo de figuração.

Essa abordagem vem ao encontro da proposta da segunda autora trazida aqui, Diane Favro. Apesar dos dois documentos analisados serem diferentes entre si, com sentidos e funções distintas, podemos abordá-los conjuntamente através de suas relações com o todo em que se encontravam inseridos, ou seja, a cidade de Roma. Para tanto, esta autora trabalha em sua obra com a noção de “urban image”. Segundo ela:

“Os visitantes de uma cidade formam uma impressão do que experimentaram nela. Esta construção mental é baseada em duas reações. A primeira e mais imediata, formada quando os observadores se movem através do ambiente urbano, é a resposta física externa registrada pelos sentidos - audição, olfato, tato e, acima de tudo, visão. A segunda é a reação conceitual interna determinada pelas noções culturalmente condicionadas sobre o que uma cidade é, produz e significa. Juntas, essas reações criam uma imagem urbana memorável. De acordo com essa definição, uma imagem urbana não é uma representação pictórica, mas a ideia da cidade produzida na mente dos visitantes que lhe são contemporâneos.” (FAVRO, 1996, p. 1, tradução nossa).

Desse modo, dois fatores são fundamentais para a elaboração da imagem de uma dada cidade. O primeiro deles é a experiência sensorial, baseada nos sentidos do corpo diante de dado edifício, no caminhar através de uma rua ou na tentativa de se guiar dentro do espaço. Esse fator dialoga diretamente com a proposta de Belting, que entende o corpo humano como o lugar onde as imagens são processadas e, por conseguinte, são inteiramente dependentes da fisicidade corporal. Desse modo, para entender o impacto de determinado

edifício, precisamos refletir sobre as apreensões sensoriais de alguém que se encontra dentro ou próximo dele, como por exemplo as possibilidades de acesso do corpo aos espaços, se a visibilidade é total para todos os indivíduos ou se apenas alguns conseguem enxergar determinadas imagens presentes no monumento, etc.

O segundo fator apontado por Favro é o conhecimento dos significados culturalmente atribuídos a determinados espaços. Devemos ter cuidado com esta ideia, pois se a tomarmos de maneira acrítica poderemos cair na suposição semiológica de que os sentidos são externos às imagens, pré-definidos no âmbito inteligível, e somente em seguida aplicados sobre os artefatos.

Neste quesito, trazemos o terceiro autor, William J. T. Mitchell. Para ele, as imagens se comportam como agentes sociais pois, quando postas diante de indivíduos, passam a interferir nas relações sociais, no comportamento dos corpos e na própria composição de sentidos e significados (MITCHELL, 2005, pp.10s). Em outras palavras, existe uma relação dialética entre a sociedade e as imagens: ambas se produzem e ambas forjam, conjuntamente, os “significados culturais” de determinados artefatos – como os edifícios.

Essa personificação das imagens em agentes sociais pressupõe que as mesmas possuem agência (capacidade de agir, poder de ação). Contudo, destaca Mitchell, as imagens possuem maior capacidade de cobiçar poder do que de fato possui-lo, e assim sua agência resultaria em um ato de desejar. Isso ocorre porque as imagens são ambíguas: elas só se tornam agentes sociais dentro de relações sociais – alheias a estas, toda a potência imagética é inexistente; em outras palavras, as imagens por si só são impotentes. Dessa maneira, elas compensariam sua relativa impotência através de um intenso anseio, desejando tudo aquilo que não possuem devido à sua limitação em agir (*Ibidem*, p. 33s).

Assim, não sendo absolutamente impotentes, as imagens possuem o que Mitchell chama de “o poder dos fracos”, ou seja, daqueles que estão em uma condição de submissão que os restringe. Os fracos, para se livrar dessa situação, começam a elaborar desejos. Isso

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

justifica a substituição da pergunta: *o que as imagens fazem?* para: *o que as imagens querem?*, no interrogatório que o pesquisador deve fazer às suas imagens estudadas (*Ibidem*, p. 46s). A resposta tenderá a ser o que a imagem carece, o que lhe ausenta, e que por isso ela pretende tornar presente. Em outras palavras, é da sua falha em mostrar algo que nasce sua forma específica de agência.

Portanto, partindo das propostas aqui resumidas destes três autores, analisaremos não apenas a iconografia presente nos dois edifícios (*Ara Pacis*, por exemplo, possui uma rica imagética que decora suas paredes), mas também tomaremos os dois monumentos como imagens em si, que interagem com o entorno e colaboram para a edificação de uma ‘imagem urbana’ de Roma naquele período histórico de transformação política.

3. As fontes

Exibiremos agora, de maneira sucinta, as principais características dos dois edifícios tomados como documentos neste artigo, além de suas respectivas imagens. O propósito deste item é apenas contextualizar o leitor na documentação, analisada posteriormente.

4. O Mausoléu de Augusto

Segundo o dicionário topográfico organizado por Lawrence Richardson Jr., embora se costume datar a ereção do Mausoléu em 28 a.C. (dado mencionado por Suetônio, vale dizer), pesquisas arqueológicas revelam que sua construção só foi finalizada em 23 a.C. Além de receber os membros falecidos da família júlio-claudiana durante o início do período imperial, o edifício do mausoléu foi utilizado ao longo da história de diferentes formas: serviu como uma fortaleza para a família Colonna no final da Idade Média, funcionou como anfiteatro, jardim e até sala de concertos – esta última função foi a mais tardia (RICHARDSON JR., 1992, p. 247).

Embora as pesquisas arqueológicas no Mausoléu tivessem se iniciado no princípio do século XX – durante a construção da sala de concertos, em 1907, já haviam sido realizadas

algumas escavações no complexo do edifício –, foi somente durante o regime fascista que as pesquisas se aprofundaram, interessadas em recuperar a memória do Império Romano dentro da lógica nacionalista. As escavações foram retomadas em 1926 e perduraram até 1930; em 1934 os edifícios do entorno do Mausoléu foram removidos, isolando-o; em 1936 a sala de concertos foi desativada; e finalmente em 1938 alguns restos mortais foram recuperados (*Ibidem*, p. 247).

Devido ao atual estado de conservação do Mausoléu (Cf. Imagem 1) – afinal ao longo do tempo este foi adaptado para diversas funções, como vimos, além de muitos materiais que o constituíam terem sido saqueados –, foram levantadas duas interpretações acerca de sua forma original: a de Guglielmo Gatti e a de Henner von Hesberg. Nos deteremos nesta última, por ser a mais recente (1994) e incorporar novas descobertas arqueológicas (Cf. Imagem 2).

Erguido em uma estrutura de anéis concêntricos de concreto que somavam quatro andares ao edifício, o Mausoléu possuía uma base circular estimada entre 87 e 89 metros de diâmetro por 44 metros de altura (contando a estátua de cima, 50 metros), localizado no norte Campo de Marte – entre a Via Flamínia e o rio Tibre – e cercado por jardins e fontes (*Ibidem*, p. 248). Foram utilizados blocos de calcário para o núcleo da estrutura, mármore e calcário branco para o revestimento, além de outros materiais menos expressivos.

A entrada do Mausoléu se dava por uma única porta, voltada para o sul, que se abria em um túnel abobadado direcionado para o interior do edifício (onde se encontrava uma série de câmaras semicirculares). Segundo John Pollini, que por sua vez se baseia em Hesberg, esta entrada estava localizada entre dois relevos em mármore de loureiros (árvore associada ao deus Apolo, divindade cara ao *Princeps*, como veremos), além de dois obeliscos de granito vermelho trazidos do Egito após a vitória de Otávio neste reino em 30 a.C. (Cf. Imagem 3). Posteriormente, foram adicionadas uma cópia em mármore do *Clipeus Virtutis*³ acima da porta e duas peças (possivelmente em mármore ou bronze) à frente da porta e que

³ Trata-se de um escudo votivo concedido pelo Senado a Augusto em 27 a.C. no qual se reconhecia as principais virtudes do *Princeps* em defesa da República romana (POLLINI, 2012, p. 249).

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae continuam gravadas em epigrafia a *Res Gestae*⁴ de Augusto. Já a estrutura média do edifício, disposta através de paredes na forma de anéis concêntricos, possuía um jardim suspenso em que foram plantadas árvores de louros. (POLLINI, 2012, pp. 248 – 252).

A estrutura superior é a que gera mais polêmica e a que teve menos relatos ou resquícios encontrados. Hesberg afirma que, em sua reconstituição, o topo do Mausoléu havia sido coroado por uma colossal *statua pedestris* (estátua em pé) de Augusto, apoiado em uma lança. Existe a possibilidade, porém, da estátua ser na verdade Augusto em uma quadriga, o que alteraria a forma da estrutura superior do edifício e aumentaria suas dimensões para comportar uma estátua de base quadrangular – essa proposta se apoia no fato de que foi após o triunfo triplo de Otávio que o Mausoléu foi concluído (*Ibidem*, pp. 252 – 256).



Imagem 1: Mausoléu de Augusto atualmente. Foto retirada por Ethan Doyle White.

⁴ A *Res Gestae Divi Augusti*, ou "As conquistas do Divino Augusto", é um documento autobiográfico escrito pelo próprio Augusto no último ano de sua vida (14 d.C.) em que se destacavam suas principais ações e feitos – dignos de serem recordados. Por ser um documento tardio, conclui-se que foi incluído no Mausoléu posteriormente – assim como o *Clipeus Virtutis* (POLLINI, 2012, pp. 249ss).

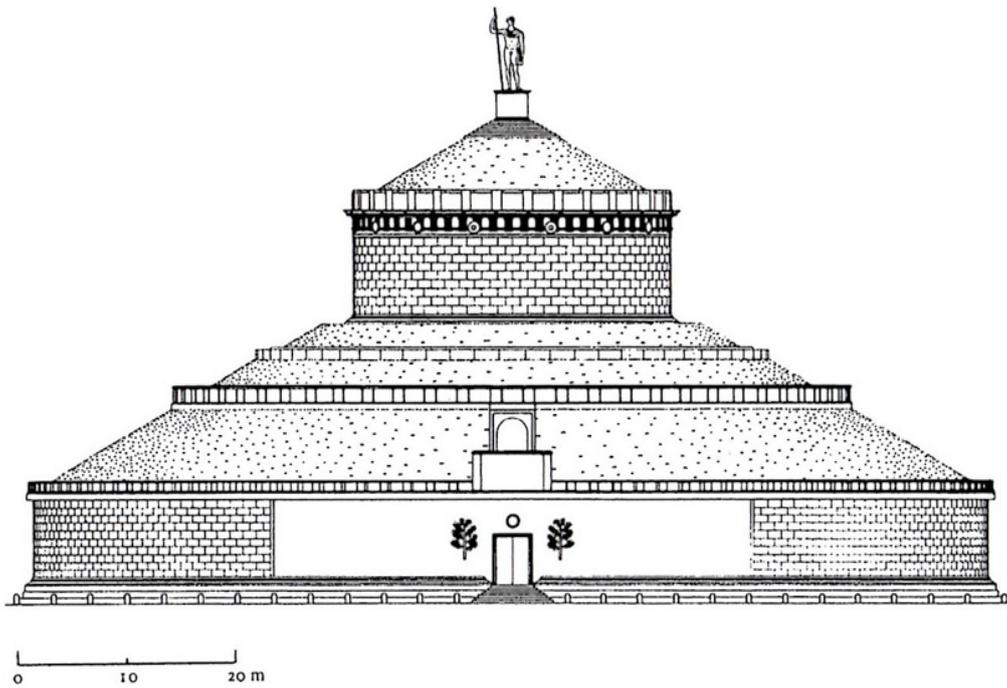


Imagem 2: Reconstituição do Mausoléu de Augusto por Henner von Hesberg.

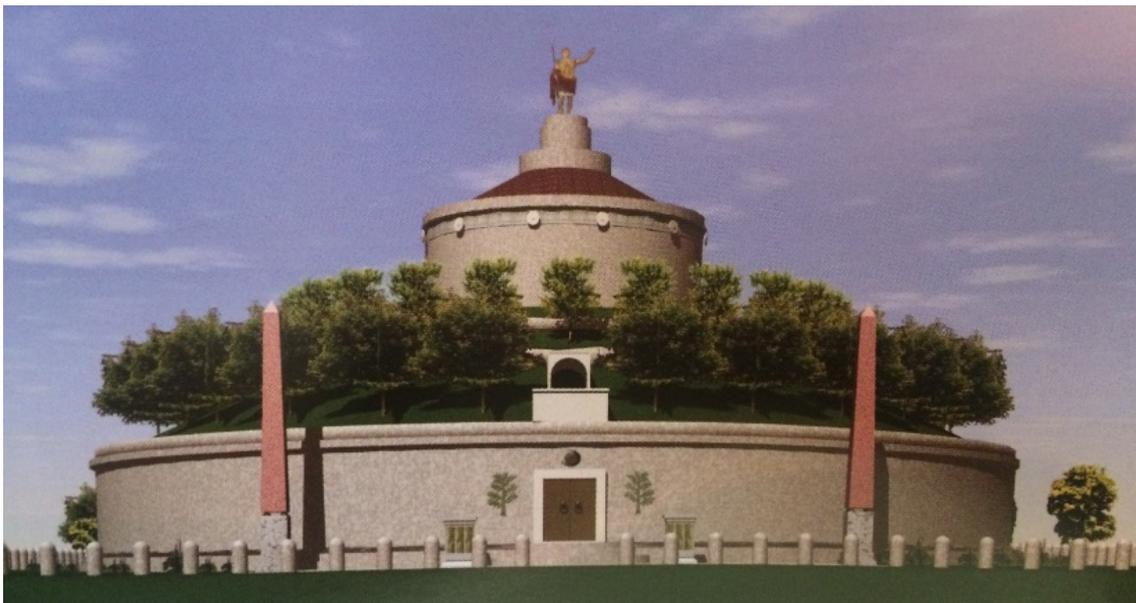


Imagem 3: Reconstituição digital gerada por Nicholas Cipolla com os obeliscos egípcios.

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

5. *Ara Pacis Augustae*

Com o fim do Triunvirato e o estabelecimento de Augusto no poder, inicia-se um momento de exaltação mítica do novo Estado romano por parte de uma imagética oficial, em que se valorizava a estabilidade e a durabilidade política, a vida religiosa da cidade e, principalmente, a paz conquistada – discurso muito presente principalmente após a vitória dos romanos sobre os partas em 20 a.C., embora seja mais retórico que factual, afinal guerras e disputas territoriais permaneceram vívidas em algumas regiões do império, como na Germânia (ZANKER, 2008, pp. 201s). É nesse contexto que se insere o altar conhecido por *Ara Pacis Augustae* (Cf. Imagem 4).

Este templo, dedicado à paz do Principado augustano, também se localizava no Campo de Marte (mais ao sul, se comparado ao Mausoléu, mas também a oeste da Via Flâmínia), tendo sua construção aprovada pelo Senado em 4 de julho de 13 a.C. – momento em que Augusto retornava da Gália e da Espanha –, embora só tenha sido dedicado em janeiro de 9 a.C., segundo Ovídio. Era frequentado por magistrados, sacerdotes e pelas virgens vestais em momentos específicos do ano, para a realização de sacrifícios (RICHARDSON JR., 1992, pp. 287s).

Segundo Amanda Claridge, dez fragmentos deste templo foram encontrados em 1568, quando se iniciou a construção do Palazzo Peretti, e outros dezessete foram achados em 1859 quando se reparava algumas rachaduras no mesmo Palazzo. Mas foi apenas no século XX que as escavações arqueológicas começaram de fato: em 1903, descobriu-se a localização original do altar e outros cinquenta e três fragmentos, até que a instabilidade do solo passou a ameaçar as pesquisas e o Palazzo; estas só foram retomadas em 1937, durante o regime fascista, ao utilizarem técnicas sofisticadas de drenagem do solo (para evitar o comprometimento dos edifícios no entorno), recuperando setenta e cinco peças e remontando o templo tal como o conhecemos hoje (CLARIDGE, 2010, p. 213).

O altar em mármore branco encontra-se no centro do templo, erguido em um *podium* escalonado de 6 por 7 metros e medindo mais de 3 metros de altura, sendo cercado por paredes – também de mármore – que possuem uma riquíssima imagética em relevo (*Ibidem*, p. 210). Na face oeste (Cf. Imagem 5), encontramos dois painéis que trazem dois mitos fundadores de Roma: um retrata os gêmeos Remo e Rômulo sendo amamentados pela loba, ao lado de seus dois pais, Marte e Fáustulo; o outro ostenta Eneias prestes a realizar um sacrifício aos Penates (deuses do lar) que o orientarão na fundação de Lavínio (Cf. Imagem 6) (*Ibidem*, p. 210). Segundo Pollini, as duas imagens, uma ao lado da outra, estabelecem retoricamente uma comparação que remete à auspiciosa união entre os romanos (representados por Rômulo) e os lavínios (representados por Eneias), ou então a união entre o povo de Roma (*populos Romanus*) e a família de Augusto (*gens Iulia*) – afinal, Eneias era ancestral desta última (POLLINI, 2012, pp. 222s).

Na face leste, voltada para a Via Flamínia, há um painel com a personificação de Roma sentada em um trono de escudos (Cf. Imagem 7). Por se tratar de um dos painéis mais danificados, sua reconstrução é deveras problemática. Segundo Pollini, ao invés de segurar uma lança como a restauração indica, a personificação original de Roma provavelmente ostentava um globo com uma pequena estátua da deusa Vitória em cima – afinal, existem outras fontes iconográficas que a retratam assim, como o relevo de um pequeno altar encontrado em Cartago e, principalmente, em documentação numismática (*Ibidem*, p. 229). Pela mesma lógica também poderíamos especular que Roma encontrava-se situada entre as personificações da Virtude (*Virtus*) e Honra (*Honos*), aludindo as virtudes militares do período de Augusto (*Ibidem*, p. 230).

Ainda na face leste, há outro painel com uma figura feminina sentada com duas crianças em seu colo (Cf. Imagem 8). Este último merece uma atenção especial, pois é alvo de um grande debate: restaurado em 1784 por Francesco Carradori, o painel retrata uma divindade maternal muito associada à Pax, embora Claridge esclareça que também possa corresponder à *Venus Genetrix* (graças às crianças de seu colo, que conotariam a família Júlia),

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae ou à *Terra Mater* (devido às personificações de Céu e Mar em seu entorno), ou até mesmo à *Tellus Italiae* ou à personificação do Império – para a autora, esta imagem poderia ser todas essas divindades ao mesmo tempo, já que a Pax correspondia a um conceito múltiplo (CLARIDGE, 2010, p. 213). Paul Zanker também crê na polissemia desta imagem, enfatizando a fecundidade e prosperidade que a figura maternal transmite (ZANKER, 2008, p. 209).

Já as faces norte e sul (Cf. Imagens 9 e 10) retratam o que se acredita ser uma mesma procissão, com os membros da família Júlia (incluindo os mais novos, como os netos de Augusto, Caio e Lúcio) e de outras famílias importantes de Roma, demonstrando a ideia de concórdia entre as famílias. A iconografia aqui converge para o potencial augural: a previsão de agouros vem à tona nessas faces pois esta procissão sugere ser o retrato do ritual conhecido como “Supremo Augúrio para a Salvação do Estado Romano”, o que fundamenta o projeto artístico do templo em bases religiosas (POLLINI, 2012, pp. 223ss).

Vale dizer, por fim, que todos esses relevos se localizam na parte superior dos painéis. Na parte inferior (Cf. Imagens 9 e 10), localizada na altura da visão dos espectadores, encontra-se uma iconografia com temática bucólica de plantas e animais campestres, algo que foi por muito tempo interpretado como simples decoração, mas cuja função vai muito além disso, como veremos ao longo do artigo.



Imagem 4: Ara Pacis visto de frente. Foto de Stephen J. Danko.



Imagem 5: painel oeste com os gêmeos sendo amamentados pela loba, Marte (esquerda) e Fáustolo (direita) observando. Foto de Stephen J. Danko.

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae



Imagem 6: painel oeste, com Eneias realizando ritual de fundação de Lavínio. Foto de Stephen J. Danko.

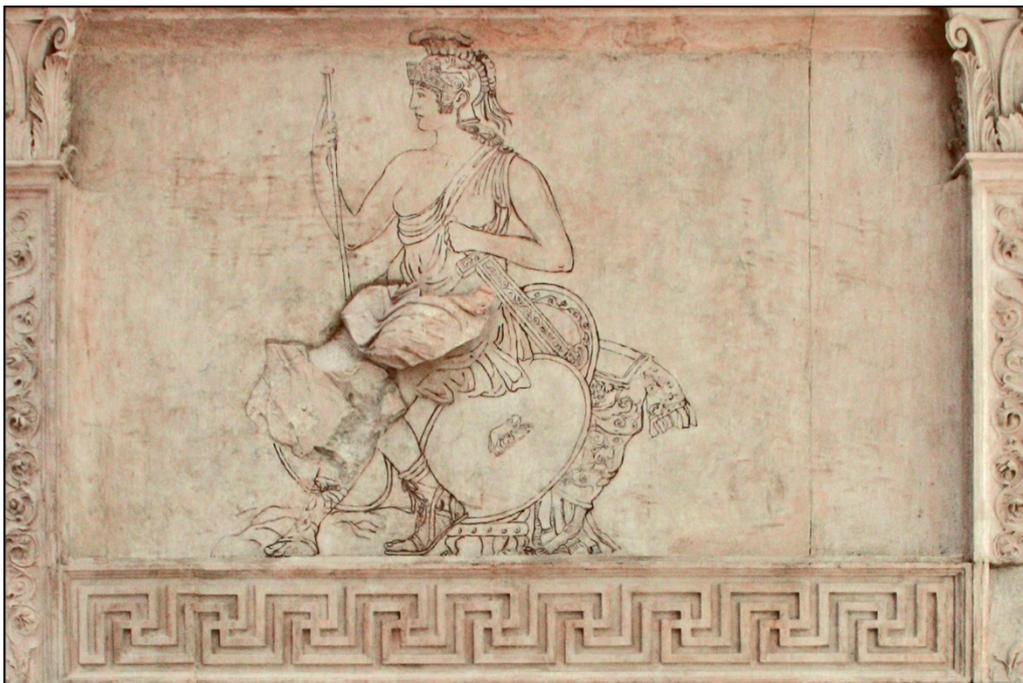


Imagem 7: painel leste, com Roma sentada em um trono de escudos. Foto de Stephen J. Danko.

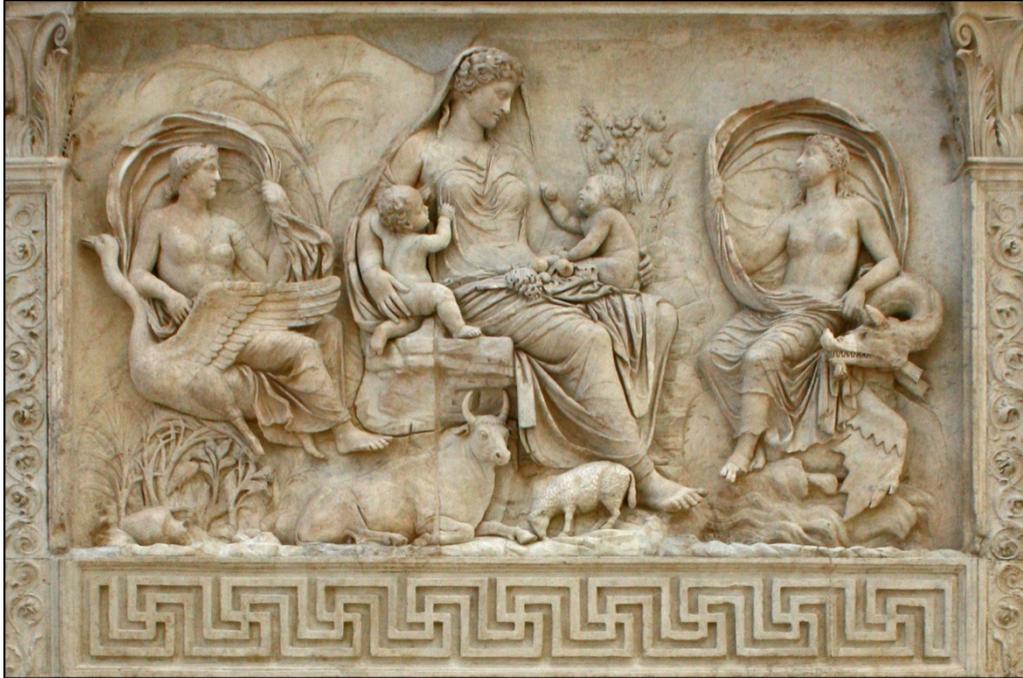


Imagem 8: painel leste, com a personificação de Pax. Foto de Stephen J. Danko.



Imagem 9: face norte, com a procissão aristocrática. Foto de Stephen J. Danko.

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae



Imagem 10: face sul, com a procissão aristocrática. Foto de Stephen J. Danko.

6. Da fragmentação à coerência visual

Começamos nossa análise pelo Mausoléu de Augusto. Sendo um grande edifício, a figura do Mausoléu na *Urbs* deve analisada por duas vias: a primeira é a relação que o monumento possuía com o espaço urbano da época, ou seja, como sua visualidade interagia com os outros prédios de Roma; a segunda é o Mausoléu tomado como uma imagem em si, detentora de uma agência própria e desejando algo que lhe carece – na concepção de Mitchell, apontada anteriormente.

Para tanto, devemos antes de tudo nos aprofundar no contexto urbano romano do final do século I a.C. Diane Favro afirma que a crescente aproximação do Lácio com o Mediterrâneo helenístico promoveu um choque cultural, pois se de um lado encontravam-se os gregos dominados, em suas ricas capitais com enormes templos e edifícios públicos revestidos de mármore, praças e grandes jardins, do outro estavam os romanos

dominadores, senhores do mundo, porém assentados em uma capital com edifícios mal conservados e estruturas de terracota e madeira que de tempos em tempos eram assoladas por grandes incêndios, tudo isso somado a um progressivo inchaço urbano desacompanhado de qualquer planejamento – resultado do enorme êxodo rural ocorrido após as expansões militares (FAVRO, 1996, p. 42 – 45).

A autora chega a afirmar que, quando as legiões de Roma submeteram o reino da Macedônia em 182 a.C., embora tivessem “[...] derrotado Filipe V na guerra, os macedônios e outros povos do Mediterrâneo Oriental reivindicaram a vitória cultural” (*Ibidem*, p. 42). Em resposta a esta situação – e em decorrência da circulação cada vez mais frequente de pessoas entre Roma e as cidades helenísticas – os romanos passaram a compartilhar de ideais estéticos helenísticos e a “importar conceitos de imagens urbanas” das cidades levantinas.

Contudo, a madeira dando lugar ao mármore na arquitetura latina foi um processo guiado por líderes que buscavam apoio político e status social através do patrocínio de grandes obras (*Ibidem*, p. 53). Nos reinos helenísticos, a grandeza e a riqueza presentes na monumentalidade eram patrocinadas por uma única família, a dinastia que ali reinava, o que norteava toda a opulência urbana para um fim comum (a glória do monarca e de seus parentes) e conferia coesão a todos os motivos arquitetônicos. O mesmo fenômeno não poderia ocorrer em Roma, justamente pelo fato de que o poder não estava ali centralizado em um único polo, mas diluído em diversas instâncias dentro do sistema republicano – o que levou à competição entre diversas famílias aristocráticas por destaque através da monumentalidade.

Em meio a esta verdadeira “guerra de monumentos”, reproduzindo as palavras de Tonio Hölscher (HÖLSCHER, 2009, pp. 312), encontra-se o Mausoléu. Por um lado, sua semelhança com as tumbas reais do leste do Mediterrâneo inseria-o na imagem helenística que Roma passou a ter. Por outro, a sua pujança associada a um fim privado (ou seja, o enaltecimento e o destaque de um político) contribuía para fragmentar o espaço urbano ainda mais.

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

É verdade que, dentro de uma perspectiva evergetista, seu esplendor colaborava para a exuberância da *Urbs* como um todo, pois possuía uma posição privilegiada na Via Flâmínia que atraía a atenção dos transeuntes e jardins à sua frente que eram convidativos a tais pessoas, o que configurava o Mausoléu como uma evergesia – afinal, segundo Paul Veyne, toda evergesia era um bem coletivo (VEYNE, 2014, p. 17). Contudo, ao glorificar a memória de um único homem, este monumento não estava em consonância com os demais edifícios de Roma – ao contrário, competia com os mesmos por distinção visual.

Para além do tamanho, outras características eram responsáveis por evocar o engrandecimento e, conseqüentemente, promover a imagem de seu construtor. Segundo John Pollini, os dois obeliscos de granito presentes na entrada do Mausoléu apontavam para a vitória de Otávio no Egito: como troféus de guerra, os obeliscos glorificavam o triunfo militar do jovem Otávio (POLLINI, 2012, p. 251).

Outro elemento importante são os pés de louros que foram gravados dos dois lados da entrada e aqueles plantados em seu jardim suspenso. Estas árvores evocavam Apolo, uma importante divindade para Otávio: há várias passagens durante o período triunviral em que este se associa diretamente a Apolo (como uma espécie de divindade patrona), chegando, inclusive, a reivindicar a ancestralidade do deus. Segundo John Miller, os romanos (assim como os gregos) interpretavam seus deuses muitas vezes como opostos polares. Assim, enquanto Marco Antônio – inimigo político de Otávio naquele momento – havia se associado a Dionísio, relacionado à embriaguez e aos excessos luxuosos orientais, Otávio se apegou a Apolo, cujos atributos mais comuns são a ordem, a serenidade e a civilização⁵ (MILLER, 2009, p. 26ss).

⁵ Existem outras interpretações que tentam desvendar as raízes dessa relação entre Otávio com o deus grego Apolo: alguns sugerem que ela se deva a uma conexão entre o deus e a família *Iulia*, quando há muito tempo durante a República um antepassado, ocupando o cargo de cônsul, ergueu o primeiro templo de Apolo em Roma; ou, como Apolo tinha para os romanos uma conotação de “purificação” e “cura”, Otávio se associou ao mesmo em uma tentativa de se colocar como aquele que traria a cura para a crise política de Roma, embora essa metáfora faça mais sentido após o período do Triunvirato; além disso, a figura de Apolo conota uma era de renovação que

Além disso, é curioso o fato de Otávio, com apenas trinta anos de idade, ordenar a construção de um suntuoso mausoléu no Campo de Marte. Para Paul Zanker, essa ação correspondeu a uma estratégia política: quando o testamento de Marco Antônio foi lido em público, ilegalmente, descobriu-se que o general pretendia de ser sepultado em Alexandria junto a Cleópatra. Otávio, então, como forma de conquistar o apoio bélico do Senado e do povo de Roma para declarar guerra ao inimigo, buscou reforçar suas raízes com a capital através de seu Mausoléu – em outras palavras, o prédio se colocava como um juramento de fidelidade a *Urbs* (ZANKER, 2008, pp. 97s).

Devemos notar que a intenção do Mausoléu em forjar uma ligação entre o Triúnviro e a *Urbs* dependia da imagem de um terceiro, de um *outro*. Esse outro é o estrangeiro, representado aqui por Marco Antônio, que embora fosse romano, vivia no Egito e estava cada vez mais próximo de Cleópatra. Segundo Luiz Henrique Giacomo, a construção de estereótipos de povos estrangeiros por parte de Roma serve como um meio para destacar seus próprios atributos, ou seja, dentro da multiplicidade de valores que caracterizavam uma dada cultura estrangeira, eram selecionados apenas aqueles que se opunham aos dos romanos (mais exóticos) – essas características estrangeiras eram ampliadas, homogêneas e eventualmente distorcidas, criando-se uma imagem negativa do outro ao mesmo tempo em que se glorificava a própria imagem de Roma, tudo isso para ser usado dentro dos debates e do jogo político da *Urbs* (GIACOMO, 2015, pp. 67sss).

Assim, podemos notar que a ação do Mausoléu se dá dentro de uma lógica de estereotipação. A enorme presença de louros torna Apolo presente na construção, que para Miller (2009) é o deus que os romanos viam como oposto a Baco (ligado ao Oriente). Os obeliscos egípcios na forma de troféus de guerra reduzem a imagem do inimigo, colocando-o numa posição de submissão e reforçando seu papel de conquistado, de vencido. E a própria localização geográfica do Mausoléu, dentro do Campo de Marte em Roma, é por si só uma

talvez Otávio estivesse tentando firmar. Não há, porém, uma única resposta que esclareça a fixação do Triúnviro por Apolo, que deve ser vista dentro dessa série de razões (MILLER, 2009, pp. 23 – 30).

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

referência à vontade de Marco Antônio de ser enterrado em Alexandria. Embora a presença do inimigo seja indireta (ou seja, através de figuras opostas, como Apolo/Baco ou Roma/Egito), o *outro* estrangeiro encontra-se aqui presente, servindo de suporte à imagem de Otávio que é exaltada através de uma oposição a Marco Antônio.

Podemos, então, chegar a duas conclusões sobre o Mausoléu. A primeira é que Otávio, por ser um sujeito relativamente novo no cenário político romano e não deter uma *auctoritas* – espécie de autoridade moral – consolidada, depende da evocação de outras figuras, mais imponentes que a dele, para conseguir um espaço dentro da visualidade. No Mausoléu, essa dependência se dá para com a imagem de Apolo, de um lado, e para com a do poderoso inimigo derrotado, de outro.

A segunda conclusão é a de que o prédio materializa os interesses privados de Augusto, já que ali se fazem presentes apenas símbolos pessoais de suas vitórias. Ora, como uma evergesia, o Mausoléu não se isolou da coletividade romana – o acesso aos seus jardins e sua visibilidade chamativa demonstram isso. Mas estava carregado de uma simbologia privada que não se identificava com a memória coletiva, tornando deveras limitante seus esforços em dialogar com a sociedade romana. Além disso, o Mausoléu conotava uma cisão política interna (a disputa entre Otávio e Marco Antônio), o que dificultou sua integração e coesão ao plano urbanístico da *Urbs*, contribuindo para a fragmentação visual de Roma e fomentando uma imagem urbana dividida e desagregada – alimentando a sensação de crise social e política que predominava no final da República.

Muito diferente será a situação de Ara Pacis *Augustae*, dedicado em 9 a.C.. Com sua construção autorizada pelo Senado em 13 a.C., conforme é afirmado na autobiografia de Augusto (RG 12.2), este altar dedicado à paz conquistada pelo *Princeps* após o fim das guerras civis (encerradas na Batalha de Áccio em 31 a.C.) e a pacificação do Império (com a rendição dos partas em 20 a.C.), foi erguido fora dos limites do *pomerium*, também no Campo de Marte. Sua função já difere radicalmente da do Mausoléu: sua finalidade não é o privado, os

interesses de uma única família (como o era o Mausoléu); pelo contrário, este templo se voltava para toda a sociedade romana, com o interesse comum de agradar os deuses através dos rituais ali realizados.

John Pollini, ao analisar a rica composição pictórica deste templo, afirma que existe ali um “potencial narrativo” entre suas ilustrações. Uma narrativa de natureza inferencial baseada no processo cognitivo visual de recompor as distintas partes pictóricas em um todo coeso – um exercício de leitura típico da retórica latina⁶ (POLLINI, 2012, p. 207s). A própria localização do templo estaria sujeita a esta leitura retórica: um altar referenciando a paz localizado na região da *Urbs* dedicada ao deus da guerra⁷ é, a priori, uma contradição (ou uma antítese retórica, um “*contrapositum*”, nas palavras do autor).

Contudo, se nos basearmos no conceito de “imagem urbana” de Favro não precisaremos recorrer à compreensão retórica para notar a oposição que a localização deste templo cria em relação ao espaço a sua volta. Este intercruzamento entre a ideia de paz (trazida pela presença material do templo) com a de guerra (evocada pelo entorno do Campo de Marte) conecta dois elementos presentes no governo de Augusto: a glória e o triunfo militar obtidos em várias batalhas e seu resultado, ou seja, a pacificação e a estabilidade de Roma. Trata-se de uma “paz através da vitória”, conquistada após muito labor e luta – portanto, o contrário de uma paz gratuita.

O momento de paz e estabilidade trazido pelo *Princeps* é chamado, muitas vezes, de *Saeculum Aureum*. Segundo Karl Galinsky, o Século de Ouro conota uma ordem social, e não um tempo paradisíaco, livre de problemas e que não exige esforço, tal como era a idade de Saturno antes de sua queda. Pelo contrário, para sustentar a paz e a ordem social, foi preciso

⁶ Nesse sentido, Pollini vê *Ara Pacis* como uma obra destinada e restrita à elite romana, pois esta não apenas teria a erudição necessária para compreender os signos mitológicos e as personalidades aristocráticas ali retratadas, como também teria sido instruída dentro da arte da retórica, e portanto seria capaz de compreender essa visualidade embaralhada – *disiecta membra* – e conferir-lhe narratividade (POLLINI, 2012, p. 209).

⁷ De forma semelhante, porém oposta, o templo de Marte Vingador (*Mars Ultor*) foi erguido dentro do *pomerium*, local sagrado da cidade de Roma onde o exército estava proibido de entrar (POLLINI, 2012, p. 210).

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

um esforço contínuo: as guerras travadas e vencidas anteriormente; as incessantes práticas rituais para agradar os deuses e, conseqüentemente, promover a estabilidade política; o zelo pela manutenção dos valores republicanos tradicionais de Roma, denominados de *mos maiorium* (GALINSKY, 1998, pp. 93ss).

Desse modo, a simples existência de *Ara Pacis* só é possível graças ao esforço militar que seu entorno conjura – não se trata, assim, de uma contradição, mas de uma coerência visual, que conecta polos opostos antes separados (paz e guerra) e cria na imagem urbana de Roma uma estabilidade dependente da dedicação e do zelo para com os valores morais⁸, dentre os quais estavam a prática militar e o triunfo bélico. A “paz através da vitória” também aparece representada nos inúmeros relevos do Templo: a imagem de Roma vitoriosa de um lado (Cf. Imagem 7) repousando sobre uma pilha de escudos de povos conquistados indica um triunfo militar; da mesma forma, ao lado deste painel, encontra-se *Pax* (ou *Tellus*, como discorremos anteriormente) com duas crianças sentadas em seu colo (Cf. Imagem 8) em um cenário rico e abundante – prosperidade esta, porém, que só foi possível graças a vitória de Roma em inúmeras guerras travadas, ilustrada no painel ao lado.

Além disso, outro aspecto interessante de se notar em *Ara Pacis* é o fato de que o templo age em favor da junção entre Augusto e o povo romano (POLLINI, 2012, p. 222). Na face oeste, os dois painéis que dividem espaço com a entrada do templo trazem duas importantes personalidades para fundação mitológica da *Urbs*. Uma delas é Rômulo, fundador de Roma, que é amamentado pela loba ao lado de seu irmão Remo, enquanto seus dois pais os assistem – Marte, pai biológico dos gêmeos, e Fáustulo, agricultor que os criou (Cf. Imagem 5). No painel ao lado, o guerreiro troiano Eneias conduz as práticas necessárias

⁸ Além disso, vale dizer que *Ara Pacis* fazia parte de um complexo arquitetônico maior que comportava, a sua frente, um *Horologium*: uma praça com um obelisco, trazido do Egito como um troféu militar, que foi estruturado para se criar um calendário solar – a paz, simbolizada pelo templo, só teria sido obtida com a vitória, evocada pelo obelisco (GALINSKY, 1998, p. 107).

em um ritual sacrificial que o guiará para a fundação da segunda Tróia, Lavínio, cidade ancestral de Roma (Cf. Imagem 6).

Segundo Tim Cornell, Rômulo e Eneias pertencem a diferentes lendas que narram a fundação mitológica de Roma, correspondendo portanto a distintos heróis ancestrais da cidade – mas que, apesar de se originarem separadamente, acabaram se fundindo em determinado momento em uma única narrativa (CORNELL, 1995, p. 63). De origem grega⁹, a lenda Eneias era especialmente cara a Augusto, no momento em que aquele foi consagrado como o primeiro membro da *gens Iulia* – família da qual o *Princeps* passou a fazer parte após ser adotado por Júlio César. Nesse sentido, cabe destacar aqui um documento escrito durante o Principado que intersecta essas duas tradições (a de Rômulo e a de Eneias) e que, embora não seja o primeiro a fazer a união dos dois mitos, nos é relevante pois enfatiza Augusto como um ponto de intercruzamento entre ambas as lendas: trata-se da Eneida, de Virgílio. Vejamos um trecho deste poema:

“César de Troia, de origem tão clara, até as águas do Oceano
vai estender-se; sua fama há de aos astros chegar dentro em pouco.
Do claro nome de Iulo provém o cognome de Júlio.
Livre do medo infundado, hás de um dia no Olimpo acolhê-lo,
rico de espólios do Oriente. Invocado vai ser pelos homens.”
(VIRGÍLIO, I, vv. 286 – 290).

Nesta passagem do Livro I da Eneida, Júpiter acalma Vênus contando-lhe uma profecia, na qual seu filho Eneias seria o fundador de um poderoso povo que, no futuro, consolidará um grande império. Nesta profecia, é evocado um grande herdeiro proveniente da família Júlia, chamado de “César de Tróia”: trata-se de Augusto, descendente de César e que se funde

⁹ Cornell afirma que o mito de Eneias tem uma importância política para o Império Romano, já que insere o mesmo no mundo helênico ao mesmo tempo em que o opõe aos gregos, afinal Eneias era um troiano (CORNELL, 1995, p. 65).

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

ao herói troiano¹⁰ – uma conexão elaborada dentro de um processo memorialístico em que se selecionam tanto as características de Eneias a serem exaltadas quanto aquelas de Augusto, para que as duas personalidades pudessem ser comparadas. Dessa forma, em *Ara Pacis*, o ancestral comum do povo de Roma (*populos Romanus*), Rômulo, e o fundador da família de Augusto (*gens Iulia*), Eneias, dividem um espaço comum, o que funde o *Princeps* ao povo romano através da ancestralidade.

Já nas faces norte e sul do templo, Augusto e a família imperial aparecem retratados em procissão religiosa ostentando signos augurais, em conjunto com outros membros das famílias aristocráticas romanas (Cf. Imagens 9 e 10). Ligando sua imagem com as das demais famílias, o *Princeps* estabelece aquilo que Pollini chamou de *concordia familiarum* – uma harmonia entre os principais líderes da alta sociedade romana (POLLINI, 2012, pp. 209s).

Aqui, a figura de Augusto dá coesão aos diferentes polos de poder romanos, ou seja, centraliza-se acima das famílias aristocráticas da capital e as faz orbitar em torno de si. Tal concórdia, somada à construção memorialística de Augusto como um segundo Eneias, um segundo pai fundador da *Urbs*, fazem da iconografia de *Ara Pacis* um esforço de aglutinação, afinal tudo o que antes estava fragmentado se une aqui neste templo. São conectadas a paz e guerra; o povo de Roma e a família de Augusto; as diferentes famílias aristocráticas; os símbolos cívicos e públicos (portanto, comuns a toda sociedade romana) e a imagem pessoal e privada de Augusto.

Com a *concordia familiarum* e as várias referências aristocráticas a elite romana se via ali reconhecida. Mas e os grupos subalternos? Para John R. Clarke, a iconografia presente abaixo dos relevos tidos como “principais” (aqueles que foram descritos até agora, retratando

¹⁰ O Eneias que é apresentado por Virgílio na *Eneida* se assemelha a um sacerdote: um fundador que segue a vontade divina, zela pelos deuses ao realizar sacrifícios e possui as mesmas virtudes expressas no *Clipeus*, dedicado a Augusto. Assim, as figuras de Augusto e Eneias se confundem não só por serem membros da *gens Iulia*, mas pela mesma postura de respeito aos deuses e defesa do bem público. Vale lembrar que, além de tudo, ambos ocupavam o posto sacerdotal de *augur* – cujos signos sacerdotais são os que mais aparecem em *Ara Pacis* (GALINSKY, 1998, pp. 246 – 253).

Eneias, Remo, Rômulo, Marte, os aristocratas romanos, etc) foi por muito tempo tomada como uma imagética puramente decorativa e, portanto, alvo de uma atenção secundária da historiografia, mas que na verdade era capaz de chamar muito a atenção das classes populares (CLARKE, 2003, pp. 19 – 28). Esta “decoreção” é composta por signos campestres, tais como favos de trigo, flores chamativas, animais escondidos entre a folhagem como pássaros, insetos, cobras, etc (Cf. Imagens 9 e 10).

Ora, é preciso sublinhar que Roma era, naquele momento, um centro urbano em crescente expansão demográfica devido ao enorme êxodo rural que a concentração fundiária nas províncias provocava – além de escravos de guerra que perderam suas terras e foram levados à capital. Assim, segundo Clarke estes painéis traziam à mente desses grupos subalternos forçados a migrar para Roma uma vida deixada para trás, através dos elementos campestres que lhes eram familiares (*Ibidem*, p. 25s).

Vale dizer que, embora o recinto interno do templo fosse frequentado apenas por sacerdotes e pelas Virgens Vestais durante épocas específicas, *Ara Pacis* se localizava de costas para a Via Flamínia e de frente para uma enorme praça pública (o *Horologium*), além do fato de que os relevos campestres ficam na altura dos olhos dos espectadores – diferente dos relevos historiados, localizados acima (*Ibidem*, p. 22). Portanto, a localização e a estrutura do templo eram não só chamativas e convidativas (como o Mausoléu também o era, pelo seu excepcional tamanho e seus jardins), mas aqui o acesso visual vinha acompanhado de um reconhecimento visual: um diálogo mais aberto com a *Urbs*, inserindo o templo de forma orgânica na coletividade romana.

Mais do que isso, o bucolismo idealizado desta iconografia estava associado a Augusto. Como vimos, toda a iconografia de *Ara Pacis* converge, de alguma forma, para Augusto. A imagem do *Princeps* torna-se aqui o ponto aglutinador de toda Roma, pois em torno dele orbitam outras famílias aristocráticas, os grupos subalternos e até os heróis comuns a todo *populos Romanus* (Rômulo e Eneias). Visualmente, Augusto mergulha na esfera pública através de *Ara Pacis* e se confunde com a mesma, no momento em que aqui não vêm

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae à tona seus símbolos estritamente pessoais ou suas disputas políticas (como ocorria no Mausoléu) – em outras palavras, seus interesses privados se tornaram públicos. Assim, o templo une toda a visualidade romana sob a mesma diretriz, a do novo líder, e supera a fragmentação que vigorava anteriormente.

Conclusão

A análise iconográfica destes dois edifícios pôde nos mostrar a dinâmica da visualidade em dois momentos diferentes da vida política de Augusto: o início de sua vida pública como membro do Segundo Triunvirato e a época da consolidação de seu Principado.

No primeiro momento, a imagética do Mausoléu se comportava de forma semelhante às imagens de outros grandes líderes políticos e militares do final do período republicano – desde o início do século I a.C., mais especificamente. Incorporando signos helenísticos de engrandecimento real e divino, o soberbo Mausoléu rasgava a imagem urbana de Roma e travava com outros monumentos uma verdadeira batalha na qual se disputava destaque e espaço.

Contudo, o resultado disso foi a formação de uma imagética desagregada, que tinha um impacto fragmentário na esfera visual da sociedade romana. Dentro da lógica proposta por Mitchell, de uma imagem que é fraca e exhibe o que carece acima de tudo, o Mausoléu reivindicava para Otávio um poder que este não possuía – o de um rei helenístico. Logo, este edifício tornou-se mais um polo de exuberância dentre vários que recheavam Roma naquele momento – todos eles, embora enriquecessem a glória de Roma, estavam isolados uns dos outros, por reivindicarem poder pessoal para seus respectivos construtores. Nasce, aí, um espaço urbano pulverizado – o que alimenta em seus cidadãos um mal-estar, uma sensação de crise da res publica, como se os valores comuns a todos os romanos estivessem ameaçados.

Já com a construção de Ara Pacis a situação muda: Augusto não é aqui mais um polo de poder pessoal disputando espaço visual; pelo contrário, sua imagem se centralizou na visualidade do templo ao absorver amplas parcelas sociais e signos comuns aos romanos. O templo não se isola nos interesses privados de seu construtor, mas sim se integra tanto ao espaço urbano romano quanto em sua sociedade – a iconografia do templo costura o que antes estava fragmentado e une opostos, que passam a ter a figura de Augusto como ponto em comum. Aqui, a *res privata* do *Princeps* se tornou *res publica*, afinal seus signos pessoais se tornaram os signos coletivos da *Urbs*. Portanto, para um Principado que não se definia como uma instituição oficial (delimitada juridicamente), sua afirmação passou a depender muito da imagética, cuja ação enfatizava a íntima ligação entre Augusto e Roma, tal como fazia Ara Pacis.

Fontes:

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

Referências bibliográficas

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem – Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

CLARIDGE, Amanda. “Altar of the Augustan Peace (Ara Pacis Augustae).” In: *Rome, an Oxford Archaeological Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 207 – 213.

CLARKE, John R. *Art in the Lives of Ordinary Romans – Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 B.C. – A.D. 315*. EUA: University of California Press, 2003.

CORNELL, Tim J. (Org.). “The Origins of Rome”. In: *The Beginnings of Rome. Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000-264 BC)*. London and New York: Routledge (Routledge History of the Ancient World), 1995, pp. 57 – 73.

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

FAVRO, Diane; GALINSKY, Karl (Org.). “Making Rome a World City”. In: *The Cambridge Companion to The Age Of Augustus*. EUA: Cambridge University Press, 2007, pp. 234 – 263.

_____. *The Urban Image of Augustan Rome*. EUA: Cambridge University Press, 1996.

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

Distintos usos da monumentalidade por Augusto – breve análise comparativa entre o Mausoléu de Augusto e Ara Pacis Augustae

_____ (Org.). *The Cambridge Companion to The Age Of Augustus*. EUA: Cambridge University Press, 2007.

GIACOMO, Luiz Henrique Souza de. A 'restauração republicana' de Augusto: Discurso romano, alteridade oriental e teatrocrazia política. 2015. 148f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

GRUEN, S. Erich; GALINSKY, Karl (Org.). "Augustus and the Making of the Principate". In: *The Cambridge Companion to The Age Of Augustus*. EUA: Cambridge University Press, 2007, pp. 33 – 54.

HÖLSCHER, Tonio; EDMONDSON, Jonathan (Org.). "Monuments of the Battle of Actium: Propaganda and Response". In: *Augustus*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009, pp. 310 – 333.

_____. *The Language of Images in Roman Art*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 23, número 45, pp.11-36, 2003.

_____ ; CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). "História e Imagem: iconografia/iconologia e além". In: *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2012, pp. 243 – 262.

MILLER, John F. *Apollo, Augustus, and the Poets*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2009.

MITCHELL, William John Thomas. "Part One: Images". In: *What do Pictures Want? – The Lives and Loves of Images*. EUA: University of Chicago Press, 2005, pp. 1 – 106.

MOMIGLIANO, Arnaldo. "Os gregos e seus vizinhos no mundo helenístico". In: *Os limites da helenização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991, pp. 9 – 26.

POLLINI, John. *From Republic to Empire – Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. EUA: University of Oklahoma Press | Norman, 2012.

RICHARDSON JR., Lawrence. "Mausoleum Augusti"; "Ara Pax Augusta". In: *A new topographical dictionary of ancient Rome*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 247 – 249; 287 – 289.

VEYNE, Paul. "Cap. 1: Os agentes e as condutas". In: *Pão e Circo: sociologia histórica de um pluralismo político*. São Paulo: Editora UNESP, 2014, pp. 7 – 172.

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

Imagens

Imagem 1: Mausoléu de Augusto atualmente. Fotografia tirada por Ethan Doyle White. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mausoleum_of_Augustus,_Rome.jpg>. Acesso em 13 Abr. 2019. Copyright by Ethan Doyle White, used with permission.

Imagem 2: Reconstituição do Mausoléu de Augusto por Henner von Hesberg. Imagem retirada do livro de John Pollini, cuja citação encontra-se na bibliografia deste artigo.

Imagem 3: Reconstituição digital com os obeliscos egípcios gerada por Nicholas Cipolla. Imagem retirada do livro de John Pollini, cuja citação encontra-se na bibliografia deste artigo.

Imagem 4: *Ara Pacis* visto de frente. Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15105>>. Acesso em: 26 Jan. 2019. Copyright 2011 by Stephen J. Danko, used with permission.

Imagem 5: painel oeste com os gêmeos sendo amamentados pela loba, Marte (esquerda) e Fáustolo (direita) observando. Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15105>>. Acesso em: 26 Jan. 2019. Copyright 2011 by Stephen J. Danko, used with permission.

Imagem 6: painel oeste, com Eneias realizando ritual de fundação de Lavínio. Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15105>>. Acesso em: 26 Jan. 2019. Copyright 2011 by Stephen J. Danko, used with permission.

Imagem 7: painel leste, com Roma sentada em um trono de escudos. Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15105>>. Acesso em: 26 Jan. 2019. Copyright 2011 by Stephen J. Danko, used with permission.

Imagem 8: painel leste, com a personificação de *Pax*. Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15105>>. Acesso em: 26 Jan. 2019. Copyright 2011 by Stephen J. Danko, used with permission.

Imagem 9: face norte, com a procissão aristocrática. Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15105>>. Acesso em: 26 Jan. 2019. Copyright 2011 by Stephen J. Danko, used with permission.

Imagem 10: face sul, com a procissão aristocrática. Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15105>>. Acesso em: 26 Jan. 2019. Copyright 2011 by Stephen J. Danko, used with permission.