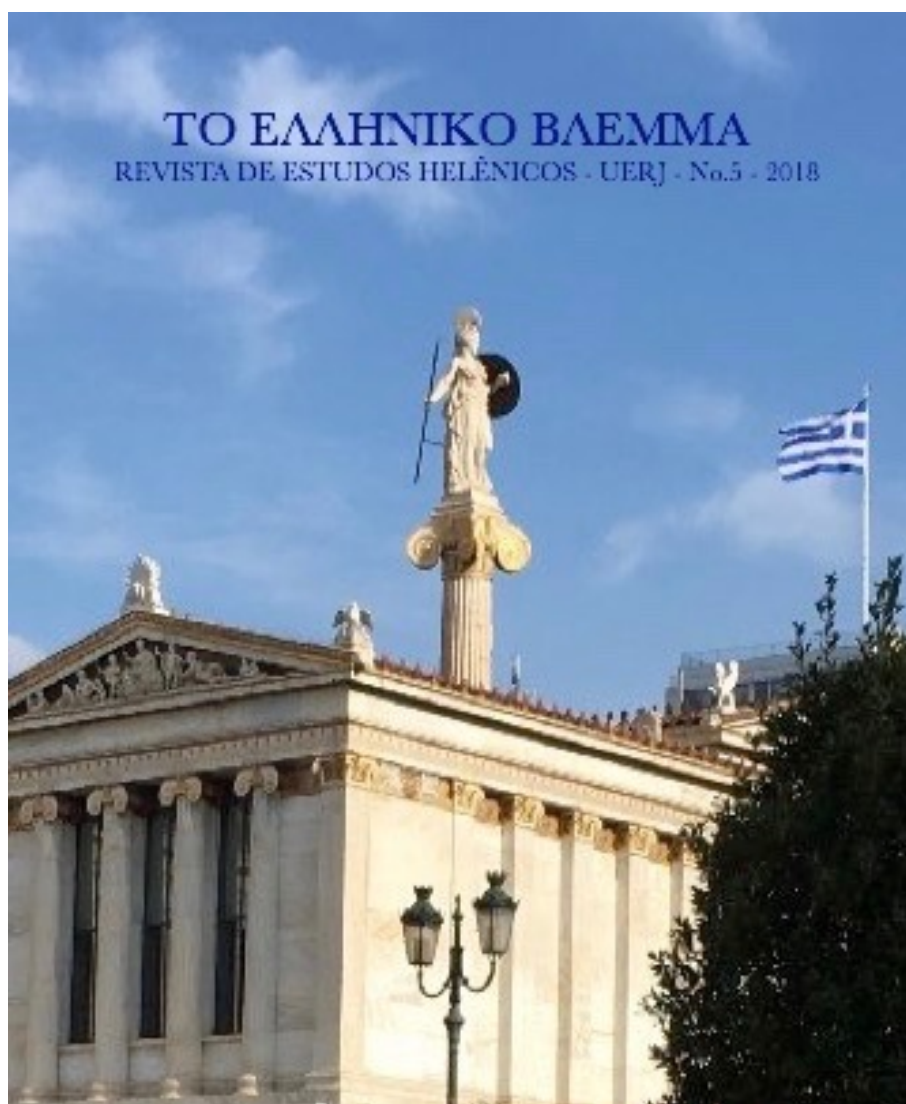


ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΒΑΕΜΜΑ
REVISTA DE ESTUDOS HELÊNICOS - UERJ - No.5 - 2018



Adriano, *graeculus* ou filo-helenista?

Evelyn Azevedo - Instituto de Artes /UERJ

Resumo:

A Grécia era considerada um reduto de cultura admirável e, sobretudo, admirada pelo Imperador Adriano, que viu ali um horizonte a ser seguido e um modelo a ser emulado. Adriano imprimiu nas suas obras uma noção de cultura filo-helenística vinculada à sua agenda política, que tinha na imagem do soberano o pilar estrutural do Império. Suas viagens, seu retrato, sua *Villa* podem ser considerados testemunhos preciosos do projeto político imperial que tornavam visíveis a complexidade e a ambição do programa político de Adriano, o qual considerava a cultura como um instrumento político.

Abstract:

Greece was considered an admirable cultural cornerstone, and, more than anything else, was admired by Emperor Adrian, who saw there a horizon to be followed and a model to be emulated. Adrian managed to link a philo-hellenistic cultural aspects in his works of art to his political agenda, based mainly in the image of the sovereign as the structural pillar of the Empire. His voyages, his portraits, his *Villa* may be seen as important witnesses of the imperial political project which made visible all the complexity and ambition of Adrian's political program. In fact, he considered culture as a political instrument.

A fortuna crítica que seguiu o Imperador Adriano viu nele um grande estadista, culto, versado nas letras, mas também hábil militar. Isto, no entanto, não impediu que fosse criticado pelo seu excessivo – diriam seus críticos – gosto pela Grécia. Não à toa, Elio Esparciano, em sua *História Augusta*¹ vai chamá-lo *graeculus*, gregozinho, termo pejorativo que se referia ao que mais tarde se denominará o filo-helenismo de Adriano. Filo-helenismo este que marcou a sua produção literária e artística, desde a sua retratística, passando pelas suas escolhas em relação à decoração de sua vila, até suas obras arquitetônicas. Suas poesias eram consideradas arcaizantes pela latinização de palavras gregas; seu retrato imitava os modelos dos retratos de filósofos e homens de política da Grécia Clássica e finalmente, da cidade que construiu, Antinópolis, “dizia-se que tinha sido feita parte em estilo grego e parte em egípcio”².

Se não podemos considerar excelente os feitos literários do Imperador, como bem nos mostra a seguinte passagem da *História Augusta*:

E, embora se expressasse com desembaraço em prosa e em verso e fosse grande conhecedor de todas as artes, todavia punha sempre a ridículo os professores de todas as disciplinas, como se ele próprio fosse mais entendido, desdenhava deles e humilhava-os. Com estes mesmos professores e com os filósofos entrava frequentemente em disputa ora no que toca a livros, ora a poemas, publicados por uns e por outros. E, de fato, Favorino foi, certa vez, objeto de reparo de Adriano a respeito de uma palavra e cedeu. Quando os amigos argumentaram que fazia mal em ceder a Adriano no que toca a uma palavra que bons autores tinham usado, ele provocou uma risada bem deliciosa ao responder: Não estão a ser bons conselheiros, meus caros, se não me deixam considerar como mais sábio de todos um homem que tem trinta legiões!³

¹ O 1º volume da *Historia Augusta* inclui as vidas de Adriano, Élio, Antonino Pio, Marco Aurélio, Lúcio Vero, Avidio Cássio e Cômodo. Acredita-se que sua redação date do séc. IV, pois refere-se a acontecimentos dessa época. Uma questão importante que envolve a redação do texto é a da autoria. As Vidas aparecem atribuídas a seis autores: Elio Esparciano, Julio Capitolino, Vulcacio Galicano, Elio Lampridio, Trebelio Polião e Flavio Vopisco. Também a este respeito parece atualmente bastante consensual a ideia de que se trata da obra de um só autor, disfarçado sob diferentes codinomes. As diversas designações de autoria poderiam ser nomes “falantes”. A chave desta interpretação poderia ser a conexão estabelecida entre o nome e o caráter de certos biografados. De acordo com essa interpretação, Avidio estaria conectado com *avidus* (Av. 1.7); Probo com *probus* (Prob. 21.4). Para Honore, por exemplo, *Spartianus* é severo, espartano, e, portanto, biógrafo de imperadores hostis ao senado; *Capitolinus* liga-se ao Capitólio e, por isso, ao senado; *Lampridius* é frívolo, para imperadores fúteis; *Vulcacius Gallicanus* lembra Vulcacio Rufino, rebelde da Gália, e assumiria a autoria das vidas de rebeldes. In: TEIXEIRA, Cláudia; BRANDÃO, José Luis; RODRIGUES, Nuno. *História Augusta. Vidas de Adriano, Élio, Antonio Pio, Marco Aurélio, Lúcio Vero, Avidio Cássio e Cômodo*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011. Vol. 1, pp. 10-11.

² IVERSEN, E. “Egypt in Classical Antiquity. A Résumé” In: BERGER, C.; CLERC, G.; GRIMAL, N. (Eds.) *Hommages à Jean Leclant*. Cairo: IFAO, 1994, Vol. 3, pp. 295 – 304, p. 304.

³ TEIXEIRA, C.; BRANDÃO, J. L.; RODRIGUES, N. *História Augusta. Vidas de Adriano, Élio, Antonio Pio, Marco Aurélio, Lúcio Vero, Avidio Cássio e Cômodo*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011. Vol. 1, pp. 10-11.

Contudo, não seria justo, por outro lado, considerar apenas as façanhas militares do Imperador, e Adriano foi um hábil político ao estender sua imagem, segundo uma concepção retratística específica, por todo o Império. Levando com ela a bandeira de uma cultura romana vasta e potente, profundamente arraigada nas tradições gregas que a precediam. E foi com este ideal em mente que ele difundiu sua presença, empreendeu o culto ao seu amante, Antínoo e projetou a Villa Adriana.

Construída em Tivoli (antiga *Tibur* romana), a cerca de trinta quilômetros de Roma, entre os anos 117 e 138 d. C., tratava-se da residência imperial de Adriano cujas funções eram tanto servir de palácio para o Imperador quanto de sede do governo. O complexo arquitetônico incluía uma série de edifícios que o tornaram um espaço monumental, não só por suas dimensões, mas também pela riqueza de sua decoração. A *Villa* passou para o imaginário de antigos e modernos por sua esplêndida arquitetura, sua rica decoração e seu espaço monumental. Mas também pela mítica envolvendo seu idealizador. Apaixonado pelo jovem grego, Antínoo, morto durante a viagem ao Egito, em 130 d. C., Adriano edificará em sua memória inúmeras estátuas e fundará inclusive, a cidade de Antinópolis, no Egito, em sua homenagem.

Os espaços criados nas vilas se inspiravam no mundo helênico desde a República, e a partir da atribuição de nomes gregos aos espaços, sugeriam associações imaginárias. Assim, um espaço porticado era um *gymnasium*, um ambiente protegido, a *pinacoteca* e um peristilo com jardim a *palestra*⁴. Sendo assim, os ditos *Inferni* não se tratavam de uma representação do mundo dos mortos, mas de grandes galerias subterrâneas que ligavam toda a vila e serviam de passagem para os servos e animais utilizados no transporte de víveres⁵. A Sala dos Filósofos, na Villa Adriana, por exemplo, foi assim denominada pois foi o local onde foram achados os retratos de filósofos gregos. Acredita-se, contudo, que fosse ali a biblioteca. Adriano procurou ainda inserir edifícios que aludissem a um “poder dinástico e oriental”⁶. Por exemplo, a Piazza d’Oro pode ser considerada uma sala do trono, dadas a sua planimetria e riqueza decorativa, mas também, por sua arquitetura cenográfica “que evocava os baldaquinos de pano sob os quais os reis orientais e helenísticos apareciam em público de forma teatral”⁷.

⁴ ZANKER, P. *Arte Romana*. Roma: Editori Laterza, 2008, p. 13.

⁵ CHIAPETTA, F. *I percorsi antichi di Villa Adriana*. Roma: Edizioni quasar, 2008, p. 18.

⁶ CALANDRA, E. “Adriano e le suggestion del classico”. In: LA ROCCA, E., PRESICCE, C. P., LO MONACO, A. (orgs.) *L’età dell’equilibrio 98 – 180 d. C.: Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio*. Roma: Zetema, 2012, p. 82.

⁷ *Idem*.

Sua precedente mais próxima é a Domus Aurea de Nero, em Roma, e a residência dos Flávios no Palatino. Mas suas referências são, na verdade, os palácios de Alexandria cujos parques e jardins, edifícios perenes e construções efêmeras estavam inseridos em uma intrincada planimetria urbana unitária⁸. Para Calandra, o melhor exemplo disto é o Teatro Marítimo que retoma a insularidade de certos bairros reais das residências dinásticas helenísticas de Alexandria ou Antioquia. De acordo com a *Vita Apolonii* (VIII, 20), Philostratus afirma que era no Palácio de Antium que Adriano mais encontrava prazer, mantendo cartas e livros de filósofos gregos⁹. Acredita-se ainda que ele tivesse outras vilas menores, além de ter reformado o Palácio Imperial de Domiciano no monte Palatino e de ter construído um pequeno palácio nos *Horti Sallustiani*¹⁰.

Uma das razões para que a Villa Adriana esteja situada em Tivoli é a sua proximidade com nascentes de água, que podiam suprir as necessidades da vila. Além disso, o lugar contava com uma boa exposição solar, estava abrigado do vento e era facilmente alcançável através das vias de acesso que a ligavam a Roma. Outro fator fundamental era que o próprio sítio supria as necessidades dos materiais utilizados nas construções edilícias, sobretudo argila, tufo calcário e pozolana¹¹. Quanto aos outros materiais, chegavam, possivelmente, tanto pelo rio Aniene quanto pela Via Tiburtina. Outras razões convergiam ainda para tornar o local importante: a presença da nobreza ali desde o tempo de Augusto e reforçada pela política territorial trajana, e do Templo de Hércules Vencedor em Tivoli, bastante importante àquela altura.

De acordo com Mari, um dos motivos para a forte ligação do Imperador com o santuário seria a *imitatio alexandri*, uma vez que uma grande cabeça com o retrato de Alexandre Magno assimilado a Hércules foi encontrada neste mesmo santuário¹². A associação com Hércules e com Alexandre Magno remonta a Augusto e foi retomada por Adriano. A *imitatio alexandri* trata-se da construção de retratos que recuperam e reelaboram a iconografia de Alexandre, o Grande – a torsão do corpo, o busto nu, o cabelo abundante em mechas, o formato do rosto – na Idade

⁸ CALANDRA, E. *Op. Cit.*, pp. 81-82.

⁹ OPPER, T. *Hadrian: Empire and Conflict*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 136, nota 14 (p.240).

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 137.

¹¹ MARI, Z. “Tivoli in età adrianea.” In: REGGIANI, A. M. *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*. Milão: Electa, 2002, p. 181.

¹² *Idem, ibidem*, pp. 182-183.

Imperial, em torno dos governos dos Antoninos e dos Severos¹³ e segundo a qual se deu a concepção do modelo de retrato de Antínoo.

O próprio aparato escultórico que decorava a Villa Adriana era composto por um amplo conjunto cujas estátuas pertenciam a todo o curso da arte grega: do estilo severo ao helenismo até a idade romana, assim como também não havia em Adriano a propensão por um artista particular. Faltam apenas esculturas relativas ao período Arcaico. Na realidade, esta variedade cronológica da estatuária não era uma idealização de Adriano, mas derivava de modelos que ele conhecia, como por exemplo as coleções de arte dos reis ptolomeus que eram expostas ao público no Palácio de Alexandria e em Pérgamo. Seu programa artístico estava, portanto, alinhado com o pensamento romano. Não se tratava assim, de um tipo de ecletismo devido à falta de originalidade ou capacidade de invenção¹⁴ romanas, mas da apropriação de elementos que dessem conta de um significado simbólico. Não sabemos as razões pelas quais as esculturas arcaicas não faziam parte do repertório adriânico, mas, a partir do ponto de vista da construção de uma narrativa, é possível pensar que as obras eram escolhidas por seu potencial narrativo extrínseco. Se considerarmos apenas algumas exceções como a do grupo de Polifemo ou de Mársias, grupos escultóricos que representam por si só uma narrativa intrínseca, a grande maioria das esculturas é constituída por um único personagem. Além de representarem grandes obras gregas, uma vez associadas, compunham uma narrativa aos olhos do observador.

De acordo com Calandra, portanto, é possível identificar no conjunto escultórico construído por Adriano uma composição narrativa. Nas palavras dela:

É claro que à Villa Adriana, não faltam exemplos de classicismo, mas nunca por si só e sempre associado a outro: basta citar um caso de manual como a decoração escultórica do Canopo, em que boa parte da literatura viu referências às viagens do imperador e a geografia do Império: isso certamente evoca a grande Atenas clássica com cópias das Amazonas realizadas em disputa pelos grandes de seu tempo ou com as Cariátides do Erecteion ou ainda com Áries e Hermes; mas se o fio condutor é esse, a sintaxe geral é outra, e constrói uma linguagem diversa representando as imagens dos Silenos, dos rios, dos animais,

¹³ CALANDRA, E. "Sull'imitazione di Alessandro il Grande nella media età imperiale. Una coppia di ritratti da Vado Ligure". In: SALETTI, C. Mito, rito e potere in Cisalpina. Florença: All'insegna del giglio, 2002, pp. 9-30, p. 11.

¹⁴ CALANDRA, E. "Adriano e le suggestion del classico". In: LA ROCCA, E., PRESICCE, C. P., LO MONACO, A. (orgs.) L'età dell'equilibrio 98 – 180 d. C.: Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio. Roma: Zetema, 2012, p. 83.

e com grande probabilidade os grupos estatutários relativos ao mito de Ulisses.¹⁵

O conjunto das esculturas da vila imperial foi considerado, portanto, eclético. Uma vez que era constituído pelas *opera nobilia*, obras-primas do V e IV séculos gregos, estátuas helenísticas, imagens arcaizantes e obras egípcianizantes, as quais eram tidas como testemunho exótico da imaginação romana sobre o Egito. De acordo com Oppen,

Alguns trabalhos parecem ser novas criações do período de Adriano, que operam com competência dentro do vocabulário estilístico clássico, mas ainda assim com uma linguagem escultórica distinta dele. As esculturas adriâneas muitas vezes, por exemplo, jogam com a discrepância entre um corpo de formas severas e lineares e a suave maciez da sua superfície, resultando em um estilo discernível.¹⁶

Para ele também, o conjunto constituía um completo panteão cultural e religioso clássico, que deixava no observador a ideia de uma Roma guardiã da herança cultural grega. Ao ver estas peças reunidas, podia parecer que Adriano tivesse em mente a criação de um “museu” de arte clássica¹⁷, o que, no entanto, é uma interpretação moderna para o entendimento da visualidade proposta em sua vila. As esculturas eram escolhidas de acordo com a noção de *proprietas*, pela qual se identificava a pertinência do conjunto escultórico aos espaços que ocupavam. Por isso, encontramos obras repetidas na Villa Adriana. Alguns destes duplos destinavam-se a edifícios diferentes, como os Doríforos, por exemplo. Outros, no entanto, ocupavam o mesmo ambiente como é o caso dos Discóbulos¹⁸. Também são importantes para o entendimento dessas obras duplicadas, os *pendants*, imagens diferentes mas com o mesmo assunto e que funcionavam em conjunto, como as Divindades Fluviais (o Nilo, o Tibre, e possivelmente o Tigre – de cuja escultura são conhecidos apenas fragmentos), os Centauros Furietti ou as Hermas do Teatro (a

¹⁵ “Di certo, a Villa Adriana non mancano esempi di classicità, ma mai presente allo stato puro e sempre associata ad altro: basti citare un caso da manuale come l’arredo scultoreo del Canopo, in cui tanta letteratura ha visto rimandi ai viaggi dell’imperatore o alla geografia dell’impero: di certo esso richiama la grande Atene classica con le copie delle Amazzoni realizzate in gara dai grandi del tempo o con le Cariatidi dell’Eretteo o ancora con l’Ares e l’Hermes; ma se i lemmi di base sono questi, la sintassi complessiva è altra, e costruisce un linguaggio diverso chiamando in campo le immagini dei Sileni, di fiumi, di animali, e con buona probabilità i gruppi statuari riferibili al mito di Odisseo.” In: CALANDRA, E. *Op. Cit.* p. 83.

¹⁶ Some works appear to be new creations of the Hadrianic period, operating competently within the classical stylistic vocabulary, but nonetheless with a distinct sculptural language of their own. Hadrianic sculptures often, for example, played with the discrepancy between a severe, linear build body and the smooth softness of its surface, resulting in a discernible style. In: OPPEN, Thorsten. *Hadrian: Empire and Conflict*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 164-165.

¹⁷ OPPEN, T. *Op. Cit.*, p. 165.

¹⁸ SLAVAZZI, F. “Immagini riflessi. Copie e doppi nelle sculture di Villa Adriana.” In: REGGIANI, A. M. *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*. Milão: Electa, 2002, p. 53.

Comédia e a Tragédia)¹⁹. Ou ainda, de importância fundamental para nosso assunto, as imagens de Antínoo, como por exemplo, os Telamones do Museu Vaticano.

De acordo com Calandra, é possível propor uma estatística para as peças greco-romanas, excluindo os retratos, as esculturas egípcias e os animais, em que o V século está presente com cópias de obras do estilo severo ao classicismo pleno de Policleteo, Míron, Fídias, entre outros; enquanto que ao IV século estão associados tipos escultóricos mais que autores específicos. Entre os conhecidos, no entanto, temos a Vênus Cnídia de Praxíteles. As obras helenísticas, por sua vez, constituem praticamente uma antologia do período, com as figuras das divindades fluviais, os Silenos ou os Centauros²⁰. Cada uma dessas obras, fruto da *forma mentis* romana proposta por Adriano possuía uma relação intrínseca com a arte grega, e o seu conjunto, constituía uma narrativa parte do programa iconográfico adriânico baseado no conceito de *aemulatio graeca*. Segundo Hölsher:

Isto foi bem recuperado pelas figuras de Antínoo, que emprestaram e adaptaram modelos gregos mais antigos tanto para a construção do rosto quanto para o corpo. O maior grupo de esculturas ligadas a ele remonta aos anos 130 a 138 d. C., seguindo o modelo do Apolo do Tibre (c. 450 a.C.) do estilo severo, o qual melhor apreende o estranho encanto daquela idade entre o efebo e o homem jovem, geralmente ligada com a encarnação de plenitude sensual que foi tão cara às imagens de jovens na idade adriânica. Diz-se que que duas destas figuras são caracterizadas como Baco, quer por acessórios nos suportes ou por atributos; para o empréstimo do tipo Apolo do Tibre, portanto, não era o seu significado iconográfico que foi decisivo, mas o tipo de corpo idealizado em termos gerais. Se Antínoo figurasse, por outro lado, como um nobre jovem em especial, então se escolheria o Doríforo de Policleteo de meados do Século V a.C., novamente remodelado com o mais amplo, tangível corpo ideal de menino em mente, como em uma estátua em Nápoles. Se, mais uma vez, a ênfase estivesse no esplendor epifânico da juventude, e em seu parentesco com as divindades jovens, como Apolo e Baco, o tipo Apolo Lykeios do final do século IV poderia ser substituído, como em uma estátua de Leptis Magna. E para os retratos como um sátiro dançante, como na figura do Palácio do Conservadores, as figuras em espiral de dançarinos helenísticas supriam este modelo. Assim, a escolha de diferentes tipos de fases estilísticas gregas permitiu diferentes aspectos da natureza da mesma figura para serem enfatizados. Mas aqui novamente, é o objeto que é decisivo para a escolha do modelo.

21

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 59.

²⁰ CALANDRA, E. *Op. Cit.*, p. 82.

²¹ This is very well brought out by the figures of Antinous, which borrow and adapt older models for the body. The largest group dating back to AD 130-8 follows the type of the Tiber Apollo (c.450 BC) from the Severe Style, which best catches the awkward charm of the age between ephebe and young man, usually linked with that incarnation of sensuous fullness which the Hadrianic age so cherished in figures of youths. It is telling that two of these figures are characterized as Bacchus, either by accessories on the supports or by attributes; for the borrowing of the Tiber Apollo type, therefore, it was not its iconographic meaning that was decisive, but the idealized body-type in

Antínoo ficou conhecido por sua relação amorosa com o Imperador Adriano, seguida por sua morte trágica no Nilo em 130 d. C., sobre a qual se sabe muito pouco: se ele foi empurrado no rio, se se jogou ou se, simplesmente, morreu acidentalmente por afogamento. Sabemos apenas, de acordo com Cassius Dio, que escreveu no Século III, que sua morte foi conhecida em todo mundo²². Mas pouco se sabe além disso sobre ele. A dor da perda foi associada, pelo próprio Adriano, à imagem romântica de um amor potencialmente dramático interrompido pela morte. Se de sua vida sabemos apenas que nasceu na Bitínia, na Ásia Menor, sobre sua fortuna depois da morte existem muitos registros.

Representado de diversas formas e associado a muitas divindades, a juventude de Antínoo foi associada a deuses como Apolo, Dionísio e Silvano; e a heróis trágicos e erotizados como Ganimedes e Narciso²³. Seus retratos se caracterizaram pelo vasto cabelo anelado sobre o rosto de feições marcadamente gregas, levemente pendente para o lado que reforça a pose clássica em contraposto, em que o modelo repousa o peso do corpo sobre uma das pernas deixando a outra apenas apoiada sobre o chão. Posição de repouso moldada pela musculatura pouco aparente, ao contrário das estátuas gregas do período Clássico. A imagem de Antínoo foi criada logo depois de sua morte em 130 d. C. no Egito, durante a viagem de Adriano, que, depois disso, partiu para Atenas, onde permaneceu até 132 d. C. O retrato do jovem bitíneo foi, portanto, concebido muito longe de Roma, sendo por isso, ligado às oficinas ativas na Ática. De acordo com Calandra também, é possível reconstruir os modelos sobre os quais a imagem de Antínoo foi inspirada e, tanto quanto as estátuas da Villa Adriana, atravessam toda cronologia conhecida: do estilo severo, passando pelos séculos V e IV a.C., à idade helenístico-romana²⁴.

Os numerosos testemunhos iconográficos do jovem bitíneo são substancialmente reagrupáveis em torno de três modelos fundamentais: o chamado *Stirngabelvariante*, o “tipo Mondragone” e o “tipo

general terms. If Antinous was to appear as an especially noble youth, on the other hand, then one might choose the Doryphoros of Polykleitos from the mid-fifth century, again remodeled with the ampler, tangible bodily ideal of this boy in mind, as on a statue in Naples. If, again, the emphasis were on the epiphanic radiance of the youth, and on his kinship with youthful deities like Apollo and Bacchus, then the Apollo Lykeios type of the later IVth century could be substituted, as in a statue from Lepcis Magna. And for portrayal as a dancing satyr, as in a figure in the Conservatori Palace, the spiral dancer-figures of Hellenistic times supplied the model. Thus the choice of types from different Greek stylistic phases allowed different aspects of the nature of the same figure to be stressed. But here again, it is the subject-matter which is decisive for the choice of model. In: HÖLSCHER, T. The language of images in Roman Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 69.

²² VOUET, C. Antinous, Archaeology and History. The Journal of Roman Studies, Vol. 95 (2005), pp. 80- 96, p. 82.

²³ *Idem, ibidem*, p. 83.

²⁴ CALANDRA, E. *Op. Cit.*, p. 83.

egipcianizante”, mas todos se individualizam por alguma característica constante, que de alguma maneira derivam de uma concessão formal referível ao tipo do efebo grego adocicado e feito quase feminino de uma aura oriental²⁵.

Sua retratística estava inspirada no Apolo do Tibre não em função da beleza apolínea propriamente dita, mas por conta dos gestos sóbrios e reflexivos, a modéstia e a temperança de um jovem, estes sim, requisitos do ideal grego contemporâneo de beleza²⁶. São sempre reconhecíveis a maciez das formas do corpo, a sobriedade das linhas do rosto, o cabelo cacheado e a malícia do olhar, cuja melancolia refere-se à morte trágica e prematura do jovem²⁷ mas também a típica torção lateral da cabeça que se subtrai ao olhar do observador²⁸. O cabelo, em grande quantidade e em grandes cachos, era outra característica importante, pois remetia aos cabelos de heróis mortos prematuramente como Aquiles e Patroclo²⁹. A beleza apolínea, a vaidade narcísica e a sensualidade de Ganimedes construíram o mito de Antínoo reforçado por sua morte à qual se associou o deus morto Osíris, segundo a tradição de divinizar os afogados no Nilo. Divindade ligada ao renascimento e à regeneração, a osirificação de Antínoo simbolizava não só o renascimento deste, mas do próprio Adriano, que em sua viagem ao Egito comemorou seu jubileu à maneira dos faraós com uma festa Sed³⁰.

Seus retratos egipcianizantes recuperam, contudo, a retratística real ptolomaica à maneira da *imitatio alexandri*, utilizada inclusive por Domiciano, ao se representar como faraó. Mesmo o modelado do rosto recupera a retratística faraônica ptolomaica, que procurou incorporar aos retratos dos reis macedônicos as formas classicizantes dos corpos e rostos à indumentária real egípcia. As esculturas ligadas ao culto de Antínoo são feitas de modo a exaltar o deus-herói. Antínoo, portanto, não aparece ligado a nenhum deus do mundo dos mortos. Apenas a divindades solares ligadas à reencarnação e a fertilidade. Sua conexão com Osíris não estava vinculada à divindade egípcia, mas a sua condição de Osíris, tornado divino após a sua morte, uma vez afogado no Nilo, passando a assumir as qualidades daquela divindade. Na escultura do Vaticano Antínoo-Dionísio aparece com uma flor de lótus na cabeça ressaltando a ligação com Nefertem, transformando-se assim em símbolo

²⁵ RAGNI, M. S. “Antínoo: il fascino della Bellezza”. In: RAGNI, M. S. *Antínoo: il fascino della Bellezza*, Milão: Electa, 2013, pp.8-13, pp. 11-12.

²⁶ CADARIO, M. “Le molteplici e mutevoli immagini di Antínoo”. In: RAGNI, M. S. *Antínoo: il fascino della Bellezza*, Milão: Electa, 2013, pp. 64-76, p. 65.

²⁷ RAGNI, M. S. *Op. Cit.*, p. 12.

²⁸ GALLI, M. “Il culto e le immagini di Antínoo.” In: RAGNI, M. S. *Antínoo: il fascino della Bellezza*, Milão: Electa, 2013, pp. 38-62, p. 45.

²⁹ CADARIO, M. *Op. Cit.*, p. 65.

³⁰ Cerimônia de comemoração celebrada aos trinta anos de reinado de um faraó.

solar de renascimento e vida nova³¹. Sua iconografia, portanto, é aquela real (referente à realeza faraônica), dos humanos tornados divinos. Por isso, Antínoo não foi representado na forma de múmia e seu culto estava diretamente ligado ao culto do soberano. Razão pela qual estava sempre associado a divindades jovens e a outras figuras de divindades masculinas, mas a nenhuma feminina diretamente, levando-nos a pensar, por exemplo, na relação de Zeus e Ganimedes ou, ainda, Apolo e Jacinto, como sugerido na própria Villa Adriana.

Diante do grande número de representações de Antínoo e de suas várias associações, deve-se rever a designação simplista de “favorito do Imperador”; Antínoo foi largamente cultuado, inclusive em grandes centros como Delfos, tendo grande importância no cenário religioso romano. Adriano continuou viajando pelo território romano e erigiu templos em homenagem a ele nas províncias orientais do Império. São conhecidas iniciativas na Grécia (Atenas, Eleusis, Mantinea), na Ásia Menor (sobretudo na Bitínia, cidade de onde Antínoo vinha), mas a principal delas é, sem dúvida, Antinópolis³².

Na Villa Adriana, o Canopo e a Piazza d’Oro, são construídos depois da primeira grande viagem de Adriano pelo Império, a partir da qual ele construiu uma nova visão política baseada na relação com a Grécia, onde ele havia permanecido durante muito tempo na juventude e com o Oriente, de onde conhecia bem a Síria e a Ásia Menor: lugares em que foi estabelecido o poder dinástico e a concepção do soberano como deus. Segundo Calandra, a introdução de uma linguagem oriental do poder na Villa Adriana significa, na verdade, não a reprodução de edifícios do mundo oriental, mas a introdução de ritos sob novos cenários, a partir da epifania do soberano. Nestes dois lugares vê-se o reforçamento cenográfico dado ao banquete, sempre com um grande número de convidados e atividades, no qual os participantes tornam-se parte da cenografia do poder³³.

Cada construção daquele espaço, bem como seus elementos decorativos e as esculturas atreladas a elas tinham uma função que seguia a criação de um patrimônio e sua linguagem. Na base da composição havia um gosto retórico preciso que evocava ainda a literatura da época adriânica e do próprio Imperador, em que, segundo Slavazzi, é possível reconhecer meios expressivos próprios da poética

³¹ BATTAGLIA, M. P. “Adriano, Antinoos e l’Egitto”. In: RAGNI, M. S. Antinoos: il fascino della Bellezza, Milão: Electa, 2013, p. 33.

³² REGGIANI, A. M. “Adriano y Egipto” In: ROMVLA, 5, Sevilha: Seminario de Arqueología, Universidad Pablo Olavide, 2006, p. 90.

³³ CALANDRA, E. “Adriano, princeps e comitente” In: Villa Adriana. Storia, Archeologia, Restauro e Conservazione. Forma Urbis, Ano XVIII, no. 8, (Setembro) 2013, pp. 4-11, p. 7.

como a antítese, a anáfora, a aliteração, entre outros. Todos usados para confirmar um conceito, ou mesmo variá-lo, ou ainda propor uma leitura alternativa “através de uma mesma imagem revestida de atributos diversos ou colocada em posições significativas”³⁴.

Os dois Discóbulos, por exemplo, encontrados juntos estavam associados ao grupo escultórico de Apolo e Jacinto e a uma escultura de Antínoo. Para além da importância da cópia, e, naturalmente, do fato de que os Discóbulos representavam *opera nobilia*, a cópia traz de novo à memória uma narrativa, um acontecimento ou um lugar. A obra e seu conjunto fazem referência a uma multiplicidade de aspectos: narrativos, históricos, topográficos³⁵. O tema do atleta que lança o disco faz referência ao drama de Apolo, que ao lançar o disco para seu jovem amado Jacinto acaba por acertá-lo, matando-o. A presença da escultura de Antínoo reforça a ligação do drama de Apolo com aquele de Adriano, que também perde seu amado para a morte. A composição era, assim, uma criação narrativa e ao mesmo tempo dramática³⁶.

Os retratos do Imperador, por sua vez, recuperam também este aspecto narrativo que foi sendo construído ao longo do tempo. São conhecidos, ao menos, oito tipos retratísticos seus que variam desde a inclinação da cabeça, o modelado dos cabelos e barba até os sinais de envelhecimento. Seu rosto evoca a sabedoria da maturidade, barba e cabelos penteados como os que usavam os filósofos, intelectuais, estadistas e militares gregos. Mas que, sobretudo, aludiam à iconografia de Zeus, divindade com quem Adriano queria ser associado³⁷.

A Arte Romana baseava seus paradigmas visuais no conteúdo e no assunto, e não sobre considerações de estilo ou gosto³⁸. De acordo com Anguissola, a trama de referências não se limitava, portanto, a pessoas e eventos passados, mas, através da alusão a figuras e objetos distantes no tempo e no espaço, eram fornecidas informações e juízos sobre indivíduos e circunstâncias atuais, que o espectador podia reconhecer e completar com os dados que já possuía³⁹. Nas palavras dela:

A variedade de estilos e iconografias até agora traçados nos leva a pensar na idade adriânica como um momento de reformulação do passado da herança figurativa e desenvolvimento de novos modos de

³⁴ SLAVAZZI, F. “Immagini riflessi. Copie e doppi nelle sculture di Villa Adriana.” In: REGGIANI, A. M. *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*. Milão: Electa, 2002, pp. 52-61, p. 60.

³⁵ ANGUSSOLA, A. *Difficillima Imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*. Roma: L’Erma di Brestchneider, 2012, p. 172.

³⁶ ANGUSSOLA, A. *Op. Cit.*, p. 138.

³⁷ CARANDINI, A., PAPI, E. *Adriano. Roma e Atene*. Milão: UTET, 2019.

³⁸ HÖLSCHER, T. *Op. Cit.*, p. 21.

³⁹ ANGUSSOLA, A. *Op. Cit.*, p. 172.

expressão: o patrimônio de imagens disponíveis naquele momento é afrontado em seu total desdobramento, mas não faltavam inovações psicologizantes como a sensação de melancolia que permeia os retratos de Antínoo e que reverbera em outras obras como as Fúrias Ludovisi.⁴⁰

Para Adriano, a noção de continuidade é de grande importância e pode ser vista na construção narrativa das esculturas da Villa Adriana, no espaço geográfico imperial, nos seus retratos, na sua arquitetura. Entre vida e morte e entre aqueles que serão lembrados e os que serão esquecidos. Adriano amava a Grécia e ela o amava de volta. Seu rosto estava espalhado pela capital que ele mesmo reformulou, restaurando e construindo novos edifícios, imprimindo nela a sua presença. Atenas era considerada a *sedes sapientiae* por excelência, local de origem das escolas filosóficas e seus grandes pensadores, filósofos e poetas que marcaram a história e entre os quais Adriano queria figurar.

⁴⁰ La varietà di iconografie e di stili sin qui ripercorsa induce a pensare all'età adrianea come a un momento di rielaborazione di eredità figurative pregresse e di messa a punto di modalità espressive nuove: il patrimonio di immagini a quel tempo disponibile è affrontato nel suo totale dispiegarsi, ma non mancano innovazioni psicologizzanti come il senso di malinconia che infonde i ritratti di Antinoo e si riverbera anche su altre opere come l'Erinni Ludovisi. In: CALANDRA, E. *Op. Cit.*, p. 83-84.