

AS IMAGENS DOS MORTOS: AS IDENTIDADES DOS RETRATOS FUNERÁRIOS NO EGITO ROMANO

IMAGES OF THE DEAD: IDENTITIES OF FUNERAL PORTRAITS IN ROMAN EGYPT

Jéssica Ladeira Santana³⁸

Artigo recebido em 29 de julho de 2025

Artigo aceito em 12 de junho de 2025

Resumo: Neste artigo investigamos como as elites da *chora* exibiam suas identidades nos retratos funerários no Egito romano, no século II d.C. Desde a escolha dos materiais até os elementos iconográficos, os retratos demonstram a posição social dos patronos, que buscavam simbolizar filiações tidas em vida também na morte, como forma de manter *status* e privilégios.

Palavra-chave: Egito romano. Elites da *chora*. Identidade. Retratos funerários.

Abstract: This paper examines how the elites of the *chora* presented their identities through funerary portraits in Roman Egypt in the 2nd century AD. From the choice of materials to the iconographic elements, they demonstrate the social position of the patrons, who sought to symbolize affiliations held in life, as well as in death, as a means of maintaining *status* and privileges.

Keyword: Chora elites. Funeral portrait. Identity. Roman Egypt.

A administração do Egito romano e as elites da *chora*

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre como as elites da *chora* egípcia representavam suas identidades por meio dos retratos funerários. Nestes, eram expressas todas as identidades que os indivíduos e famílias tinham em vida e que lhes conferiam sentido como egípcios com herança helênica e parte da elite local de uma província do Império Romano, no século II d.C. Para compreendermos essa prática, é preciso, inicialmente, entendermos como a administração romana atuou para que as elites da *chora* desejassem exibir símbolos greco-romanos em favor da manutenção de *status quo* e benefícios.

³⁸ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGHIS/ Ufes), sob orientação do Prof. Dr. Belchior Monteiro Lima Neto. Licenciada e Bacharel em História pela mesma instituição. Membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir/ES). <https://orcid.org/0009-0005-5150-8861>

Um dos primeiros feitos do governo romano em relação à sociedade egípcia foi estabelecer uma medida censitária. A função prática do censo era armazenar dados referentes à sujeição, às liturgias e ao tributo (Bowman; Rathbone, 1992, p. 113). Outrossim, a noção demográfica estava ligada aos serviços obrigatórios e ao recolhimento de impostos, sendo, portanto, a declaração de mulheres, homens, crianças e escravos uma questão crucial desde as primeiras décadas do Principado (Capponi, 2016, p. 84). Dessa forma, o censo era um instrumento fundamental para a organização fiscal e social do Egito romano.

A realização periódica da medida censitária no Egito romano estava vinculada à cobrança do imposto *per capita*, denominado como *laographia*. Esse tributo incidia sobre os indivíduos registrados no *laos* — contribuintes do imposto — e era recolhido dos homens com idade entre 14 e 62 anos, podendo haver variações no valor conforme o *nomos* (Vasques, 2007, p. 3). Diante disso, a população egípcia foi segmentada em diferentes categorias jurídicas. Em primeiro, encontravam-se os cidadãos romanos; em seguida, os residentes das *póleis* — como Alexandria, Náucratis, Ptolemaida e Antinoópolis —, tendo a capital do Egito um *status* superior em relação às outras cidades gregas; por fim, havia os não cidadãos romanos e os egípcios (Bagnall, 1997, p. 19). Esta divisão jurídica estabelecia o acesso a privilégios e isenções fiscais — reservados aos cidadãos romanos, aos habitantes das *póleis* e das capitais dos *nomos*, enquanto a população egípcia era obrigada a arcar com a totalidade dos impostos.

No entanto, os egípcios que tivessem participação no ginásio, um antepassado heleno e dominassem os conhecimentos da *paideia*³⁹ poderiam utilizar a identidade heleno. Além disso, era exigida a comprovação de propriedades rurais e de residência em capitais de um *nomos*, para assim conseguirem alcançar o *status* de heleno, exercer privilégios e manter influência na sociedade. Assim, os cidadãos obteriam vantagens, como a concessão de benefícios fiscais, sociais e o direito de exercer funções administrativas e magistrados, devido à identidade heleno (Capponi, 2011, p. 512).

Podemos nos questionar: como um egípcio pode ser considerado um indivíduo heleno? Primeiro, devemos considerar a dimensão linguística, que constitui um aspecto

³⁹ A *paideia* englobava uma série de aprendizados filosóficos, mitológicos, literários, políticos, oratórios e retóricos edificadas na cultura clássica greco-romana, cruciais aos indivíduos que ambicionavam um lugar de prestígio na sociedade do Império Romano (Lima Neto, 2018, p. 73).

fundamental na construção identitária, uma vez que, por meio da linguagem, os sujeitos conferem sentido a uma identidade (Woodward, 2021, p. 8). Assim, Hariadne da Penha Soares (2011, p. 27; 32) observa que, na Antiguidade, os termos *hellenismos* (substantivo) e, originalmente, *hellenizo* (verbo) eram usados para designar o ato de “falar em grego” ou o “uso correto da língua grega”. A difusão do grego *koiné*, aliada à disseminação do modelo arquitetônico da *pólis*, teve um papel central na propagação das práticas e valores culturais gregos por todo o Mediterrâneo oriental. Dessa forma, os indivíduos considerados como helenos pelos romanos eram, em sua maioria, egípcios fluentes no grego, que dominavam a *paideia* e residiam em capitais de *nomos*. Ademais, o governo romano estabeleceu três critérios para o reconhecimento jurídico de um indivíduo como heleno: 1) a participação no *gymnasium*, 2) a residência em uma capital de *nomos* e 3) a posse de propriedades rurais (Vasques, 2013, p. 5). O domínio da *paideia*, ao se tratar de privilégios sob domínio romano, sempre entra em cena, pois aqueles que fossem educados de acordo com ela — ou seja, instruídos na língua e na cultura gregas — podiam pleitear o *status* de heleno nas capitais dos *nomos*.

À vista disso, compreendemos que as elites da *chora* utilizavam elementos valorizados pelo governo romano — como a *paideia*, a participação no *gymnasium* e a língua grega — para manter o *status* e os privilégios. Isso não significa que eles abandonaram a cultura faraônica; pelo contrário: negociavam qual identidade seria usada de acordo com as circunstâncias. E, na esfera da morte, as elites englobavam todas as identidades que usaram durante a vida.

Origem e materiais dos retratos funerários

É possível compreender as identidades das elites da *chora* nos retratos funerários não só pela análise da iconografia, mas também pelo material utilizado como suporte. Desse modo, buscamos ter o conhecimento do início da prática de produção dos retratos funerários. Pretende-se compreender o objetivo que os egípcios tinham ao construir um retrato para ornar a múmia de um familiar; quais os materiais utilizados na produção e qual era a técnica de pintura empregada nos retratos analisados.

O diálogo entre as identidades das elites da *chora* com as demais culturas do mediterrâneo pode ser compreendido a partir da origem dos retratos funerários, que são herdeiros da tradição faraônica, mas têm um formato próprio do Egito romano. Antes disso, desde o final do Primeiro Período Intermediário e o início do Médio Império (séculos XX ou XXI a.C.), a representação do rosto do morto era feita por meio das máscaras funerárias (Vasques, 2005, p. 33-35). Estas ainda existiam na época romana, mas, no século I d.C., surgiram os retratos funerários, que tiveram uso por aproximadamente 200 anos, sem descontinuidades.

Os retratos funerários tinham como objetivo principal cobrir a cabeça do corpo mumificado representado na pintura (Walker, 1997, p. 14). Conforme Euphrosyne Doxiadis (2000, p. 84), os retratos incorporados à arte funerária egípcia demonstram uma herança helenística, pois o naturalismo presente nas pinturas remonta a Apeles e a seus contemporâneos.⁴⁰ A dominação do Egito pelos macedônios⁴¹ implicou não apenas transformações políticas, mas também o deslocamento de técnicas artísticas, como o naturalismo. Esta passou a ser valorizada e amplamente difundida em todo o Mediterrâneo. No contexto egípcio, essa técnica foi empregada na prática funerária, expondo valores e normas sociais cultivados nas áreas urbanas do Oriente, como a educação, o dever familiar e cívico, e a autoapresentação decorosa (Riggs, 2005, p. 140-141).

Para a base dos retratos funerários, era usada madeira que poderia ser de árvore nativa egípcia ou importada de outra região do Império Romano. O *Retrato de Artemidorus* (figura 1), que analisamos neste artigo, foi elaborado a partir da madeira de Tília, utilizada em 69,4% dos retratos funerários que chegaram aos dias de hoje. A Tília é uma espécie nativa do norte da Europa, e dependia de importação para ser usada no Egito naquele período, o que aumentava o valor agregado. Essa madeira, após temperada, apresentava o teor de umidade reduzido, e, como consequência,

⁴⁰ Apeles nasceu em Colofão, na Ásia Menor, no século IV a.C.. Foi pintor na corte Macedônica, durante o governo de Felipe da Macedônia e de Alexandre, o Grande. As pinturas de Apeles realçavam-se pela constituição de tons escuros e claros. Embora fosse um dos maiores pintores da Antiguidade, seus trabalhos se perderam (Chilvers; Osborn; Farr, 1994, p. 21).

⁴¹ A dominação macedônica teve início com Alexandre, o Grande (332 a.C.), e foi mantida e legitimada pela Dinastia Ptolomaica (306/5-30 a.C.) por meio de estratégias de negociações com as elites locais do Egito (Santana, 2024, p. 44; Hölbl, 2010, p. 9).

desenvolvia elasticidade e força, qualidades que contribuíam para a sua manipulação, além de minimizarem os ataques de insetos, conferindo-lhe uma maior durabilidade. A predominância da madeira de Tília nos retratos funerários é explicada mediante dois aspectos: o primeiro, devido aos atributos práticos, como a resistência a insetos e a maleabilidade, o que contribuiu para a conservação do retrato durante o ritual funerário e até o sepultamento; o segundo, consiste nas relações comerciais que ligavam Hawara — necrópole de Arsínoe no Faium — a outras regiões do Império Romano (Terpstra, 2019, p. 69).

Para a produção dos retratos funerários, os pintores empregavam duas técnicas: a encáustica e a têmpera. A última era composta por material solúvel em água, como resinas, colas de animais, gema e clara de ovo. O resultado disso foi uma modelação tridimensional, de acordo com Doxiadis (2000, p. 98). Já a técnica de encáustica, cujo nome deriva do grego *enkaio*, que significa “para queimar”; era feita a partir de cera de abelha pura ou misturada a resinas, derretida e adicionada aos pigmentos; a encáustica também poderia ser produzida a frio após a emulsão dos ingredientes (método de saponificação),⁴² permitindo a mistura de ovo, óleo e pigmentos; após isso, o produto poderia ser usado frio ou quente (Doxiadis, 2000, p. 95).

Um dos elementos mais recorrentes na composição dos retratos funerários é o douramento ou a cor dourada. A utilização do ouro remete à crença egípcia segundo a qual os mortos eram identificados aos deuses, que possuíam a carne dourada. Este metal era um símbolo da imortalidade, considerado mágico, sendo uma metáfora para existência eterna. A adição de ouro a objetos sagrados, como os retratos funerários, enfatizava o seu valor (Vasques, 2005, p. 48). Para dourar detalhes da pintura, a folha de ouro era adicionada à superfície por intermédio da clara de ovo. Existia também o douramento falso, que era composto por meio de uma mistura de amarelo ocre, branco e vermelho (Doxiadis, 2000, p. 99). Portanto, o ouro podia ser utilizado em todo

⁴² A saponificação é uma reação química usada para confecção de álcoois graxos a partir de ácidos graxos (Britannica, 2024, p. 1). Nos retratos funerários, eram misturados cera e água, que eram fervidas, e, depois de sua dissolução, somava-se carbonato de amônio ou amônia, que era misturado até alcançar o ponto de saponificação da cera. Quando esfriava, podia ser isolado o excedente de água e misturado ao pigmento, podendo ser inserida a goma arábica (Macarena Argandona, 2021, p. 89; 98).

envoltório do retrato, como no *Retrato de Artemidorus* (figura 1), em que há inscrição e símbolos dourados espalhados por todo o corpo.

À vista disso, é possível inferir, por meio do material empregado na confecção dos retratos funerários, que os patronos eram indivíduos com recursos suficientes para arcar com materiais onerosos, como madeira importada e ouro. Isso reforça que os mortos representados nos retratos funerários eram membros das elites da *chora*, as quais usavam o espaço da morte para demonstrar as identidades que mantinham em vida.

Identidades no *Retrato de Artemidorus*

Como vimos até agora, as elites da *chora* egípcia dialogavam com diversas identidades em vida (egípcia, helenas e romanas), e, na morte, recorriam a elementos de todas elas para demonstrar todas as filiações que o indivíduo e família possuíam. A exibição do *status* evidenciava-se desde a escolha do sepultamento conforme a tradição faraônica até a escolha da madeira. Além disso, em certos retratos podemos averiguar a demarcação social por meio do estilo do cabelo, dos acessórios, da indumentária, da inscrição e dos símbolos religiosos.

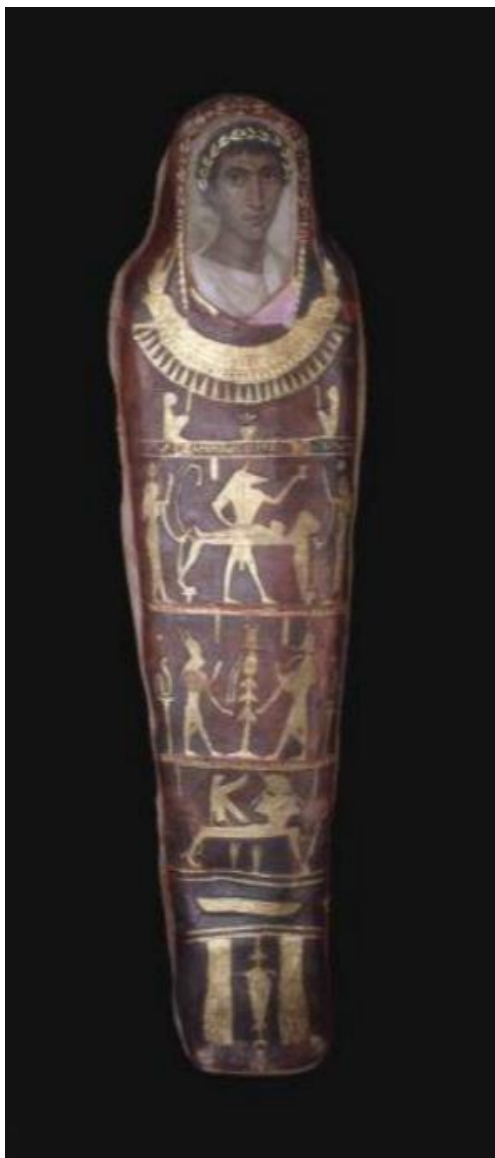


Figura 1: *Retrato funerário de Artemidorus*

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA21810

Acesso em: 08/06/2025

O Retrato funerário de Artemidorus (figura 1) é de um egípcio que morreu por volta dos 20 anos (Doxiadis, 2000, p. 70), entre os anos 100 e 120 d.C. (Walker; Bierbrier, 1997, p. 56). Na cultura helênica, os primeiros pelos no queixo e no lábio superior marcavam o início da puberdade. Para os romanos, os pelos simbolizavam a vida adulta; porém, a prática da remoção era valorizada. Já os egípcios relacionavam a ausência de pelos à pureza física e espiritual. A representação do falecido com bigodes indicava que ele morrera quando estava em uma fase de vigor e atratividade sexual, o que indicava um renascimento perfeito, segundo os ideais helenísticos, fato que reforçava a posição social do morto (Montserrat, 1993, p. 219-221). Em vista disso, compreendemos por que os egípcios adotaram símbolos romanos e gregos como

uma forma de se inserirem na sociedade imperial. A dominação romana estipulou fronteiras sociais no Egito; porém, os egípcios atuaram a seu próprio favor, construindo identidades multifacetadas e expondo isso no ritual funerário.

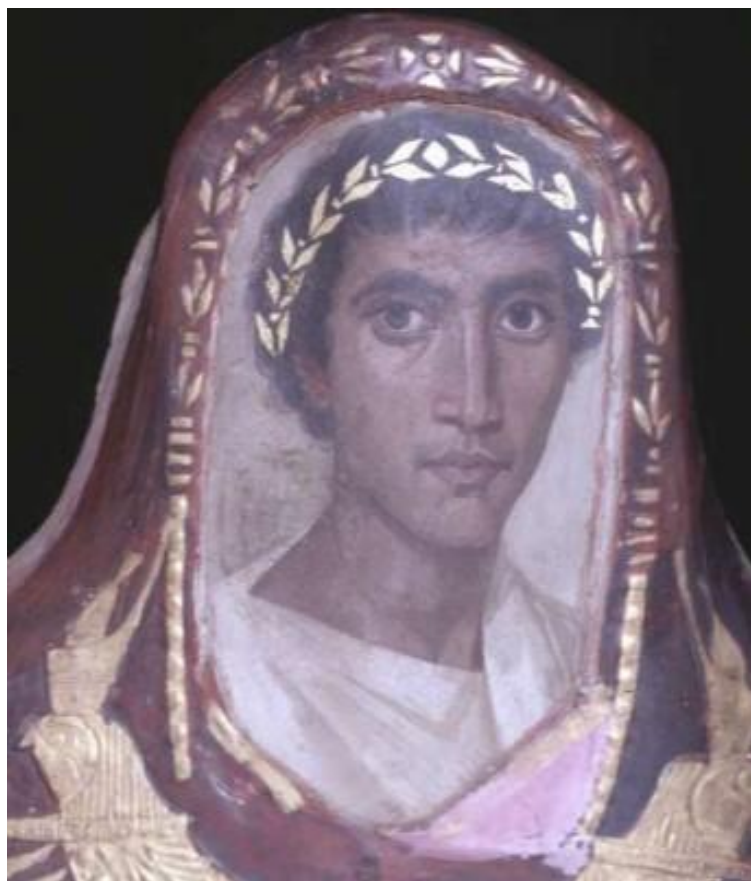


Figura 2: Busto do *Retrato funerário de Artemidorus*
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA21810
Acesso em: 08/06/2025

Outro símbolo associado à transição para a vida adulta era a utilização de coroas de folhas ou guirlandas, como é demonstrado no *Retrato funerário de Artemidorus* (figura 2). Segundo Renato Pinto *et al.* (2016, p. 45), “[...] uma coroa de folhas sobre a cabeça é um [*sic*] elemento comum à tradição funerária egípcia, grega e romana”. As coroas tinham folhas de oliveira, louro ou mirto — a oliveira representava Atena, enquanto o louro simbolizava Apolo. Eram oferecidas aos vencedores dos jogos, reservadas ao triunfo e às honrarias públicas. As coroas de mirto eram utilizadas em casamentos, frequentemente associadas à Afrodite, símbolo de paz e união, e também como coroa militar e funerária, ligada à Perséfone. Em Roma, os mirtos simbolizavam ainda a união entre patrícios e plebeus, tendo sido plantados dois exemplares diante

do templo de Quirino.⁴³ Já no Egito romano, as coroas de folhas eram associadas à juventude. Dominic Montserrat (1993, p. 222-223) destaca que a guirlanda tinha conotações de vitalidade juvenil e associava o morto à puberdade. Sendo assim, representações como a de Artemidorus demonstram que o morto estava em seu auge físico e no melhor estado para renascer. Dessa forma, entendemos que as coroas de folhas e guirlandas eram objetos com significado para os egípcios, romanos e helenos. Por meio da interação entre estas três culturas, podem ter sido agregados mais simbolismos, em especial ao representar o *status* social, porque era crucial exibir pertencimento à elite local de uma província do Império Romano.

Elementos como o cabelo e a indumentária também merecem nossa atenção. O cabelo de *Artemidorus* (figura 2) tem o mesmo estilo do de Trajano, demonstrava que a alusão ao imperador de sua época evidenciava que o morto fazia parte da elite provincial do Império Romano. Além disso, ele está vestindo uma túnica branca e, no ombro, há um manto branco-creme — tais peças são análogas ao estilo grego —, a túnica (*chiton*) e o manto (*himation*) (Riggs, 2005, p. 141). Do lado esquerdo, há um *clavus* vermelho que demonstra o *status* social do defunto (Vasques, 2005, p. 58).



Figura 3: Colar *usek* e inscrição no *Retrato funerário de Artemidorus*
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA21810
Acesso em: 08/06/2025

⁴³ Perto do cruzamento entre a *Via del Quirinale* e a *Via delle Quattro Fontane* ficava o monte Quirinal, onde estava o templo dedicado ao deus Quirino (Coarelli, 2014, p. 233).

Abaixo do busto de *Artemidorus* (figura 3), há uma representação do colar *usek*, o qual contém em ambas as pontas cabeças de falcão em dourado. O colar *usek* significa “grande colar”, e era produzido de distintas formas e materiais, e, em grande medida, com falcões nas extremidades (Vasques, 2005, p. 60). O uso desse elemento em um artefato funerário remonta ao Novo Império (c. 1550-1080). A função do *usek* era a de proteger quem o utilizava, e, nas pinturas dos retratos, atuam para garantir a segurança e a eficácia do corpo mumificado (Riggs, 2001, p. 57-58; 63). No *Retrato funerário de Artemidorus*, o colar *usek* demonstra a manutenção da memória do Egito faraônico, evocando símbolos caros à crença funerária passada por várias gerações e mantidas mediante a exposição e o sepultamento dos mortos.

Em seguida, no *Retrato funerário de Artemidorus* (figura 3), especificamente no colar, há uma inscrição em grego e o simbolismo de Maat. Acima da tabula ansata, há um vaso com uma planta, e, ao redor dele, duas divindades com a indumentária egípcia segurando facas ou penas, utilizadas na destruição do caos; assim, representam o conceito de Maat, que personifica os fundamentos de ordem cósmica, verdade e justiça (Vasques, 2005, p. 66). Após isso, contém a inscrição, escrita originalmente em grego “*Artemidorus, descanse em paz*”, entre duas cobras em uma tabula ansata. A função do nome do defunto no retrato era de apresentá-lo a Osíris e os demais deuses do submundo (Corcoran, 1995, p. 39). O nome de *Artemidorus*, em grego significa “presente de Ártemis” (Langellotti, 2020, p. 242), o que corrobora com nosso entendimento de que ele dominava a *paideia*, tinha noção do idioma grego e fazia parte da elite da *chora*.

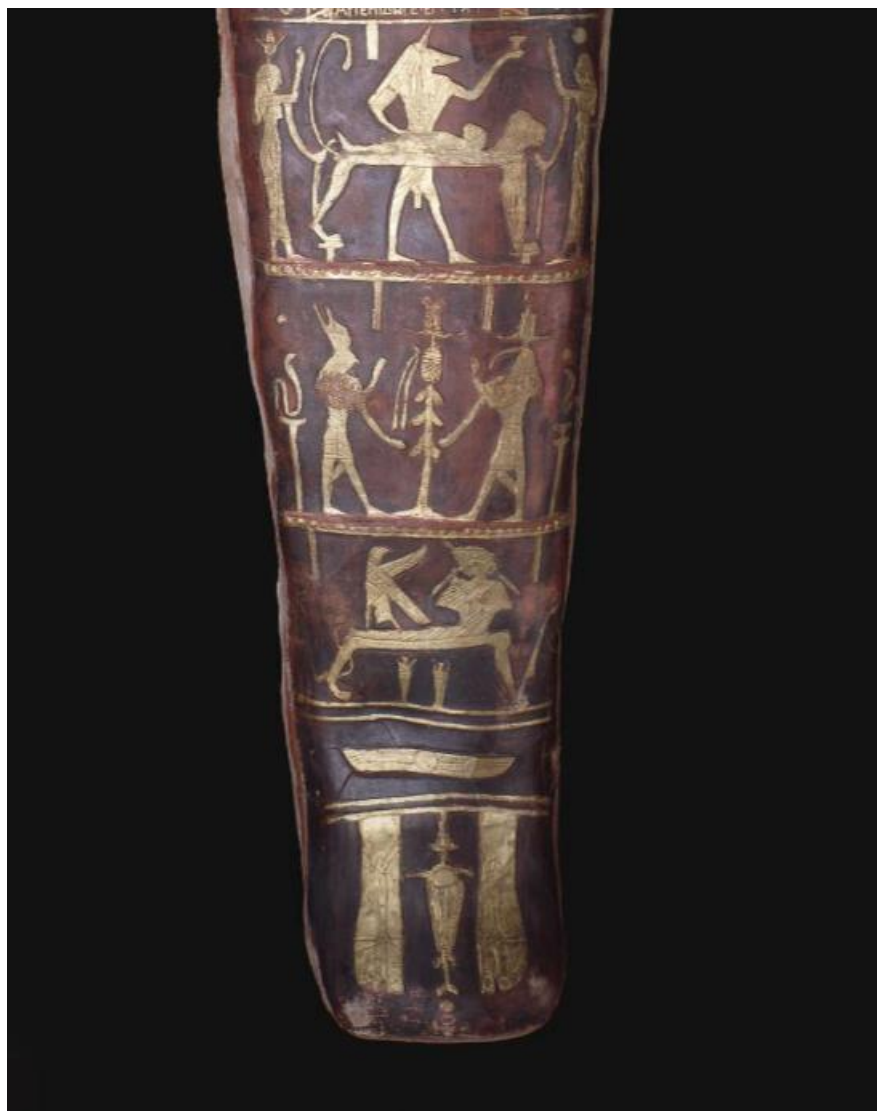


Figura 4: Colar usek e inscrição no Retrato funerário de Artemidorus

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA21810

Acesso em: 08/06/2025

Por fim, são apresentadas cenas de preparação do corpo, rituais e o despertar do morto no *Retrato funerário de Artemidorus* (figura 4). A primeira cena mostra o corpo do defunto deitado em um esquife em forma de leão, enquanto Anúbis realiza o processo de mumificação. A mão direita da divindade está sobre o cadáver, enquanto a esquerda segura um recipiente que poderia conter a água sagrada do Nilo ou óleos funerários, conforme Corcoran (1995, p. 58). Em torno do esquife, está Ísis, aos pés, e Néftis, próxima à cabeça, ambas atuando como carpideiras – lamentando a morte e protegendo o falecido (Vasques, 2005, p. 64). Após esta cena, há Toth e Ra-Horakhty, que estão flanqueando o fetiche de Osíris, o qual é vinculado ao culto central do último

deus em Abidos, e em ambos os lados aparecem duas cobras. A terceira cena ilustra a consequência desejada do ritual de mumificação: o retorno do *ba* do morto à múmia, despertando para a nova vida. O *ba* sobre o corpo representa a visita diária ao falecido (Vasques, 2005, p. 63), e a imagem de Osíris pode igualmente corresponder ao próprio Artemidorus, pois, no estado mumificado, estabelece-se uma semelhança entre os mortos e as divindades (Riggs, 2005, p. 42).

Na sequência, observa-se a representação de um disco solar alado, dos pés do falecido e da coroa *atef*.⁴⁴ O disco solar alado tem o simbolismo de proteção e constitui uma representação recorrente na arte egípcia (Vasques, 2005, p. 67). Os pés calçados com sandálias são fundamentais para garantir a capacidade do morto de permanecer em pé e locomover-se no submundo (Corcoran, 1995, p. 50). Entre os pés, está disposta a coroa *atef*, a qual é a coroa de Osíris, em formato de mitra flanqueada por penas de avestruz. As últimas representações mantêm a semelhança entre o defunto e Osíris, apresentados nas cenas, como também invocam o disco solar usado por esta divindade acima de Tê e da coroa *atef*. Tais deuses desempenhavam papéis importantes no contexto funerário no Egito romano e sua presença foi mantida por meio da manutenção da memória coletiva em cada enterro.

O *Retrato de Artemidorus* demonstra como as elites da *chora* egípcia compreendiam as suas identidades: um egípcio com filiação helenística e romana. A cultura egípcia era crucial para o sujeito conseguir alcançar um pós-vida segundo a crença faraônica, a qual foi perpetuada por milênios. Já a helenística foi herdada do período ptolomaico, em que os helenos migraram para o Egito e, de forma orgânica ou não, construíram relações e trocas culturais com os egípcios. A cultura romana era a dominante no período de confecção do Retrato de Artemidorus, e aludir a símbolos romanos, como o cabelo no estilo do imperador, simbolizava conexões do morto com o poder romano; em menor ou maior grau, significava que ele fazia parte da elite provincial do Império Romano.

⁴⁴A coroa *Atef* era “alta decorada com dois chifres salientes, duas penas e um pequeno disco, usado principalmente pelo deus Osíris” (Pinch, 2002, p. 227).

Considerações finais

Em suma, compreendemos que os retratos funerários demonstram como as elites da *chora* egípcia articulavam as identidades egípcia e greco-romana para reforçar a posição social no Egito romano. Vimos que até mesmo os materiais escolhidos para a confecção demonstram a riqueza e o lugar social em que a família dos mortos desejavam se manter. Assim, recorreram a materiais valiosos, como madeira importada e douramento. Na esfera funerária, as elites da *chora* buscavam representar as identidades e as estratégias de inserção social para manter o *status quo*. Desse modo, os retratos funerários eram usados para exibir as diversas identidades utilizadas pelos egípcios em vida. Na morte, todas essas identidades eram englobadas: símbolos greco-romanos para manter a posição de prestígio e também egípcios para conceder ao morto um pós-vida conforme a crença egípcia.

Referências

Documentação primária da cultura material

DOXIADIS, E. *The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, 2000.

WALKER, S.; BIERBRIER, M. *Ancient Faces Mummy Portraits from Roman Egypt*. London: British Museum, 1997.

Bibliografia instrumental

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2021. p. 7-72.

Obras de referência

CHILVERS, I.; OSBORNE, H.; FARR, D. Apelles. In: CHILVERS, I.; OSBORNE, H.; FARR, D. (Ed.). *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University, 1994. p. 21.

Obras de apoio

BAGNALL, R. S. The Fayum and its People. In: WALKER, S.; BIERBRIER, M. (Ed.). Ancient Faces Mummy Portraits from Roman Egypt. London: British Museum, 1997, p. 17-20.

BOWMAN, A. K.; RATHBONE, D. Cities and Administration in Roman Egypt. The Journal of Roman Studies, v. 82, p. 107-127, 1992.

CARTWRIGHT, C. Understand Wood Choices for Ancient Panel Painting and Mummy Portraits in the APPEAR Project Through Scanning Electron Microscopy. In: SVOBODA, N; CARTWRIGHT, C. (Ed.). Mummy Portraits of Roman Egypt: Emerging Research from the APPEAR Project. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2020. p. 16-23.

CAPPONI, L. Augustan Egypt: The Creation of a Roman Province. London/New York: Routledge, 2016.

CAPPONI, L. Priests in Augustan Egypt. In: RICHARDSON, J. H.; SANTANGELO, F. (Ed.). Priests and State in the Roman World. Kempten: Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2011. p. 507-528.

COARELLI, F. Rome and environs: an archaeological guide. Berkeley: University of California Press, 2014.

CORCORAN, L. H. Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV Centuries A.D.) with a Catalog of Portrait Mummies in Egyptian Museums. Chicago: The University of Chicago. 1995. E-book

HÖLBL, G. A History of the Ptolemaic Empire. London/ New York: Routledge, 2010.

LANGELLOTTI, M.; RATHBONE, D. Introduction. In: LANGELLOTTI, M.; RATHBONE, D. (Ed.). Village institutions: in Egypt in the Roman to Early Arab Periods. Oxford: Oxford University, 2020. p. 1-19.

LIMA NETO, B. M. Paideia e ascensão social na África romana: a biografia de Apuleio de Madaura (séc. II d.C.). Heródoto, n. 2, v. 3, p. 72-87, 2018.

MACARENA ARGANDONA, S. La encáustica: Estudio y recreación técnica a partir de los retratos de el Fayum. 2021. Grado (Grado em Conservación y Restauración de Bienes Culturales) – Universidad de La Laguna, La Laguna, 2021.

PINCH, G. Handbook of Egyptian mythology. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2002.

PINTO, R.; VASQUES, M. S.; TROMBETTA, S; BINA; T.; GREGORI, A. M. Religião e práticas mortuárias no Império Romano (I). In: FLEMING, M. I. D'A. (Org.) Perspectivas da Arqueologia romana provincial no Brasil. São Paulo: Annablume arqueológica, 2016. p. 34-50.

RIGGS, C. The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity and Funerary Religion. Oxford: Oxford University, 2005.

RIGGS, C. 'Forms of the Wesekh Collar in Funerary Art of the Graeco-Roman Period'. Chronique d'Égypte, v. 76, p. 57-68, 2001.

SANTANA, J. L. Identidade e alteridade no Egito greco-romano: uma análise da Geografia, de Estrabão e dos retratos e das máscaras funerárias (séculos I E II). 2024. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024.

SOARES, H. da P. Os cultos de Ísis e Atargátis no Alto Império Romano: conflito religioso e formação de identidades nas Metamorphoses e de Dea Syria. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

TERPSTRA, T. The Materials of Mummy Portraits in the Context of the Roman Economy. In.: RÖNKKÖ, E.; TERPSTRA, T.; WALTON, M. (Ed.). Portrait of a Child: Historical and Scientific Studies of a Roman Egyptian Mummy, 2019. p. 63-71.

VASQUES, M. S. Egito Romano: identidade, poder e status social. Associação Nacional dos Professores Universitários de História – XXVII Simpósio Nacional de História, p. 1-16, 2013.

VASQUES, M. S. A chora egípcia e as identidades culturais no Egito Romano: uma abordagem arqueológica. Associação Nacional dos Professores Universitários de História – XXIV Simpósio Nacional de História, p. 1-9, 2007.

VASQUES, M. S. Crenças funerárias e identidade cultural no Egito romano: máscaras de múmia – volume I. 2005. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

WALKER, S. Mummy Portraits and Roman Portraiture. In: WALKER, S.; BIERBRIER, M. (Ed.). Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt. London: British Museum, 1997. p. 14-16.

Sites de apoio:

Encyclopedia Britannica. Saponification: chemical reaction. c. 2024. Disponível em: <<https://www.britannica.com/science/saponification>>. Acesso em: 08 jul. 2025