UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO

# TEMPORADA DE CAÇA:

## RECEPÇÕES E ADAPTAÇÕES DE CENAS

## DE CAÇA AO LEÃO NO REPERTÓRIO HELENÍSTICO (SÉCULOS IV - III A.C.)

CAMPINAS

2023

THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO

# TEMPORADA DE CAÇA:

## RECEPÇÕES E ADAPTAÇÕES DE CENAS

## DE CAÇA AO LEÃO NO REPERTÓRIO HELENÍSTICO (SÉCULOS IV - III A.C.)

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em História, na Área de História da Arte

Orientador: Luiz Cesar Marques Filho

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO, E ORIENTADA PELO PROF. LUIZ CESAR MARQUES FILHO.

**CAMPINAS**

**2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

B47t

Biazotto, Thiago do Amaral, 1988-
Temporada de caça : recepções e adaptações de cenas de caça ao leão no repertório helenístico (séculos IV - III a.C.) / Thiago do Amaral Biazotto. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Luiz Cesar Marques Filho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Alexandre, o Grande, 356-323 A.C.. 2. Arte helenística. 3. Arte antiga. 4. Caça na arte. 5. Animais e história. I. Marques Filho, Luiz Cesar, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Hunting season : receptions and adaptations of lion hunting scenes in the Hellenistic repertoire (4th - 3rd centuries B.C.)
**Palavras-chave em inglês:**
Hellenistic art
Ancient art
Hunting in art
History and animals
**Área de concentração:** História da Arte
**Titulação:** Doutor em História
**Banca examinadora:**
Luiz Cesar Marques Filho [Orientador]
Patricia Dalcanale Meneses
Henrique Modanez de Sant'Anna
Katia Maria Paim Pozzer
José Geraldo Costa Grillo
**Data de defesa:** 29-03-2023
**Programa de Pós-Graduação:** História

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0003-4339-1526
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/6326512260741915

# UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

# INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 29 de março de 2023, considerou o candidato Thiago do Amaral Biazotto aprovado.

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho

Profa. Dra. Patricia Dalcanale Meneses

Prof. Dr. Henrique Modanez de Sant'Anna

Profa. Dra. Katia Maria Paim Pozzer

Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo

*A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.*

# AGRADECIMENTOS

O tema desta pesquisa levou seu autor a consultar trabalhos de colegas de áreas diversas com alguma frequência. Certa feita, cheguei a uma dissertação de Biologia que, dispondo de dez páginas para dados e análises, reservou outras três para os agradecimentos. À mesma proporção, teria eu direito a mais de 150 laudas para exprimir meus obrigados. Com um sorriso de canto de boca, afirmo que nem essa generosa cifra seria suficiente para expressar a totalidade de minha gratidão – e isto não se deve à notória falta de poder de síntese deste historiador.

Ao mestre, com carinho: o primeiro agradecimento é endereçado a Luiz Marques. Espelho inalcançável desde sempre - foram nada menos que oito cursos seus durante minha formação -, o brilhantismo intelectual de Luiz é apenas igualado por sua generosidade. Escrevendo estas linhas, volto a 2017, quando primeiro apresentei um texto com vistas a pleitear sua orientação. Ao ler meus primitivos rabiscos sobre o Mosaico de Alexandre, Luiz comentou: "você é um predador acadêmico". Ciente de suas preocupações ambientais e de sua argúcia nas metáforas, fui assaltado por algum receio, mas logo entendi tratar-se de uma glosa condescendente com minha incapacidade de estabelecer recortes mais operacionais. Luiz, espero que esta tese esteja à altura de sua bondade e das infinitas lições que aprendi contigo. São poucos os que têm o privilégio de ter como orientador a pessoa mais erudita que já conheceram. Sou um deles. É uma enorme responsabilidade - mas, sobretudo, uma honra tremenda - ser seu aluno. *Grazie mille, maestro*.

Merece lugar de destaque Patricia Meneses, que me acompanhou da entrevista de seleção à defesa da tese. Foram inúmeras oportunidades, cursos compartilhados, conversas riquíssimas, ombro amigo para todas as horas, profícuas sugestões bibliográficas e um apoio incondicional que atravessou todo o doutorado – e com o qual espero continuar contando. Devo à generosidade de Matheus Figuinha infindáveis sugestões, conselhos pessoais e profissionais, além de acolhimento caloroso no início do processo. De Marcos Tognon, ouvi lapidar expressão: "o que interessa ao arquiteto é a 'visibilidade das ideias'". Embora não partilhe do ofício de Vitrúvio, sempre tentei pôr em causa a "visibilidade das ideias" das obras que estudei. De Claudia Valladão de Mattos e Iara Schiavinatto, guardo valiosos ensinamentos teórico-metodológicos. Um obrigado também a Gabriel Zacarias, que até hoje se assombra com meu domínio sobre arte minimalista e *site specific*.

Tenho enorme débito para com todos os professores que tive na Unicamp. Da graduação, conservo preceitos preciosos de Sidney Chalhoub, Aline Carvalho, Leandro Karnal, Fernando Teixeira, Sílvia Lara, Paulo Miceli, José Alves e, especialmente, Pedro Paulo Funari, meu orientador na monografia e no mestrado, a quem devo muito.

Gigantesca dívida tenho com a Unicamp enquanto instituição. A quem veja a Universidade como um conjunto de prédios, uma continuação da vida escolar ou uma escada para carreira profissional. Respeito a todos, mas, e justamente por pensar diferente, a convivência quase diária no ambiente universitário por 11 anos – de março de 2009 a março de 2020 – teve profundo impacto na forma como me relaciono com o mundo e comigo mesmo.

Henrique Modanez de Sant'Anna, modelo desde minha primeira Iniciação Científica, teve, junto com Patricia Meneses, participação fundamental durante meu exame de qualificação. Em tarde das mais agradáveis, ao 107º aniversário da Sociedade Esportiva, Luiz, Henrique, Patricia e eu conversamos sobre a tese sem ver o tempo correr, tendo os títulos acadêmicos cedido lugar aos prenomes. Henrique e Camila Condilo foram generosos em me receber como ouvinte no curso "Human-Animal Studies e os Estudos Clássicos", ambiente em que pude muito aprender com os colegas da UnB. Durante congressos, por e-mail, enviando textos e de todas as demais formas imagináveis, tiveram a afabilidade de contribuir com meu trabalho: Gustavo Junqueira Duarte Oliveira, Leslie Lagos-Aburto, Alvaro Moreno Leoni, Olga Palagia, Renato Pinto, Fábio Faversani, Fabio Morales, Janes Jorge, Andrew Patrizio, Victoria Györi, Marc Mendoza, Gilberto Francisco, Rosane Kaminski, Daniel Potts, Edward Scholman, Carolyn Willekes, John Dayton, Anna Maria D'Onofrio, Chrysoula Saatsoglou-Paliadeli e Dimitrios Bozinis – guardo com carinho o livro com o qual você me presenteou em 2018. Um agradecimento especial é destinado a Athena Athanassiadou, que com enorme gentileza e paciência enviou ricas informações a respeito do recém-descoberto Monumento cinegético de Pidna. Sob a forma de artigos, segmentos diversos da tese foram publicados em periódicos nacionais e estrangeiros entre 2019 e 2022, de forma que agradeço aos pareceristas anônimos pelas correções pertinentes.

Agradecimento dos mais distintos é direcionado à banca julgadora. Tenho a honra e o privilégio de ter colocado a tese à prova de um autêntico *Dream Team*, digno de fazer inveja a Jordan, Johnson, Pippen e grande elenco. Os titulares, Patricia Meneses, Henrique Modanez, Katia Pozzer e José Geraldo Grillo, e os suplentes Gustavo Oliveira, Michel Mendes e Ivana Teixeira. Agradeço muitíssimo pela leitura

atenta, correções precisas e gigantesca paciência com meu trabalho. Comprometo-me tanto a corrigir este texto antes da entrega da versão final quanto, sobretudo, a aprimorar-me para os próximos passos e futuras investigações, para os quais espero continuar contando com o apoio inestimável de todos vocês.

Aos funcionários do IFCH, em especial àqueles ligados à comutação bibliográfica e à compra de artigos subsidiados, agradeço muito. Da secretária de Pós-Graduação em História, mestrado e doutorado, Leandro e Daniel, eficientes e queridos camaradas, muito obrigado pelo auxílio sempre preciso. Aos mantenedores dos sites http://www.perseus.tufts.edu/hopper/ e http://www.poesialatina.it/, além daqueles sítios cujos nomes não podemos mencionar: esta tese não existira sem o material disponibilizado gratuitamente.

Aos amigos da História da Arte: obrigado pela memorável acolhida e pelo enorme aprendizado, queridos. Stela, Christian, Larissa, Ronaldo, Gabi (valeu pela quarta epígrafe!), Nerian, Letícia, Kevin, Jéssica e Carol (as duas): estas páginas também são de vocês! Como diria um folclórico apresentador televisivo, tenho por todos "respeito tanto no pessoal quanto no profissional".

A Gilberto dos Santos, Henrique Polidoro e Michel Mendes, professores que foram minha inspiração. Faz mais de 23 anos que você me deu aquele 10, Gilberto, e não nos falamos há pelo menos duas décadas, mas serei sempre grato àquela correção em voz alta. Achei minha trilha. E você, Polidoro, o que se passava pela sua cabeça, lá em 2004, quando disse que o resumo que preparei sobre Grécia estava melhor do que o seu próprio? Aquelas duas páginas viraram mais de 500! Michel, hoje reputado classicista, continuamos em contato – nosso artigo sobre Pitágoras ainda sai!

Algumas das melhores experiências do doutorado vieram de participações no Programa de Estágio Docente, e aqui agradeço outra vez a Patricia Meneses pelas oportunidades. Aprendi demais com os colegas de graduação me vendo outra vez entre eles – na verdade, nunca deixei de ser um. Já admitindo minha injustiça, cito nominalmente Augusto, Catherine, Nina, Letícia, Sidnei e Stephani, próximos até hoje. Obrigado pela paciência e interesse em me ouvir falar sobre temas à primeira vista um tanto esdrúxulos, como a cunhagem entre os selêucidas ou a arte do Império Parta, e por, às vezes sem o devido consentimento, terem sido, com o perdão do termo, cobaias de teses que agora ponho a público. Seus comentários e - como diriam os jovens como vocês - intervenções estão espalhados por todas estas páginas!

Aos meus pais, Maria Júlia e Ismael, e também à minha saudosa avó Ilda, pelo enorme apoio durante toda a minha formação - e além. Sou por vezes em tanto hermético e arredio, mas vocês sabem o quanto prezo tudo que fazem por mim. Muito obrigado por suportarem meus humores instáveis por mais de três décadas!

Ao Colégio SOMA, nas figuras dos diretores Josiane e Mauro Secco, deixo minha gratidão pela parceria entre 2016 e 2019, fortuitamente retomada às vésperas da defesa. Pela mesma razão, a Ani e Américo Montenegro, do Curso Base, pela colaboração iniciada em 2023. Agradeço por confiarem que tenho aquilo que Graciliano Ramos chamou certa vez de "embocadura para o magistério".

Desde que me entendo por gente, a audição de Judas Priest, Black Sabbath, Metallica, Bathory, Accept, Venom, Slayer, Manowar e outras tantas *horda*s é responsável por fornecer o fundo sonoro ideal para todas as empreitadas. Como nem só de guitarras distorcidas e baterias tonitruantes vive o homem, as trilhas de Morricone, Vangelis, Zimmer, Poledouris, Goldsmith, Yokoyama, Kirkhope e Kondo geraram alguma paz para as horas de entediante revisão. Aproveitando o gancho, ou o riff, deixo um abraço aos amigos do blog *Thrash com H*, sempre dispostos a conversar com lucidez sobre a música e assuntos menores.

Gómez, Dudu, Veiga, Weverton, Scarpa, Breno, Danilo, Deyverson, Prof. Abel: *Avanti Palestra!*

Aos amigos de tantos anos: Pagoto, o irmão mais jovem que não tive, conhecedor implacável da língua de Faulkner – desta vez o *abstract* não deu tanto trabalho; Ricardo, cuja gentileza de trazer bagagens cheias de livros de sua estada em Yale garantiu fôlego gigantesco à tese. Michel também trouxe da América volumes valiosos de Pasinli, além de estar sempre a postos para me emprestar seus préstimos em alemão. Gui, o ser humano mais prendado vivo; Otávio, o campeão do chiste zombeteiro; Menini, desbravador inclemente do Báltico e de suas línguas bárbaras; Harian, o dono da melhor definição de amizade que conheço. Victor sumiu, como se uma capa mágica tivesse, mas a memória do historiador, e o sentimento de gratidão, não me deixam esquecê-lo. Vítor, Moralez, Leandro, Matheus e Rodrigo, que aparecem nas melhores - e também nas piores - horas: obrigado!

Na reta final do doutorado, realizei estágio de pesquisa na Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique, em Genebra, como bolsista do programa para jovens pesquisadores. Como o improvável chute de Oséas ou a cabeçada fulminante de Breno Lopes, foi um gol de título nos derradeiros instantes do certame. Registro meu

agradecimento à Fundação, aos funcionários e administradores pela inestimável experiência pessoal e profissional. A Luiz Marques, Patricia Meneses e Henrique Modanez pelo incentivo, cartas de recomendação e auxílio perene. Enorme agradecimento ao Menini, cuja ajuda para a conclusão a contento da empreitada helvética mereceria uma tese à parte. Por fim, um caloroso abraço aos colegas com os quais estive: Andrew Hill, Francesco Moles, Julian Gieseke, Lauren Curtis, Luisa Lesage Gárriga, Martina Di Stefano e Pieter D'Hoine. Espero que um dia possa revê-los, meus caros. E nunca se esqueçam: Money? Kaput!

Embora nossos caminhos tenham se separado ao final da jornada, deixo agradecimento carinhoso à Clarita por todo percurso de mais de uma década juntos. Não teria conseguido sem você. Ainda vou rir de suas piadas cacofônicas com a palavra "sassânidas" – Shapur II haverá de nos perdoar.

Se os eventuais méritos deste trabalho são compartilhados com os listados acima – e muitos outros mais – as falhas são todas minhas, pelas quais assumo responsabilidade plena.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Processo nº 141445/2019-0.

Em vão retesa o arco quem não tem para onde dirigir a seta

Leon Battista Alberti. *Da pintura*

Só tem possibilidade de sucesso e efeito duradouro a simulação que não merece em absoluto este nome, mas é a apresentação externa de uma verdade viva, apenas não inteiramente real, com as características que necessita para ser reconhecida e valorizada pelo mundo

Thomas Mann. *Confissões do Impostor Felix Krull*

O vento soprou fagulhas irregulares. A pradaria em torno estava mergulhada no silêncio. Além da fogueira fazia frio e a noite era clara e as estrelas caíam. O velho caçador se embrulhou na manta. Fico pensando se existem outros mundos assim, ele disse. Ou se este aqui é o único

Cormac McCarthy. *Meridiano de sangue*

Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça

Provérbio africano citado por Mia Couto em *A confissão da leoa*

# RESUMO

Este estudo visa à análise da recepção de imagens de caça ao leão no repertório helenístico durante os séculos IV e III a.C. Sua principal tese advoga que esse tema figurativo, presente em sociedades como a assíria e a persa, retornou à arte grega após as conquistas de Alexandre Magno. Ademais, a partir do cruzamento entre dois motivos centrais desse repertório - caça e guerra - é argumentado que a arte do período confere alguma senciência aos animais retratados, graças ao emprego de uma *Pathosformel* específica – o pescoço torcido de homens e feras. Do ponto de vista teórico e metodológico, a tese ressalta a materialidade das obras estudadas e se inspira nos conceitos formulados por Aby Warburg.



**Palavras-chave:** Alexandre, o Grande (356-323 a.C.); Arte helenística; Arte antiga; Caça na arte; Animais e história

# ABSTRACT

This study aims to analyze the reception of lion hunting images in the Hellenistic repertoire during the 4th and 3rd centuries BC. Its main thesis advocates that this figurative theme, found in societies such as Assyrian and Persian, returned to the Greek art after Alexander the Great's conquests. Moreover, starting from an intersection between two central themes on this repertoire - hunt and war - it is argued that the art of this period provides some sentience to the depicted animals, thanks to the use of a specific *Pathosformel* - the twisted necks of men and beasts. From a theoretical and methodological point of view, the PhD thesis emphasizes the materiality of the investigated works, and is also inspired by the concepts formulated by Aby Warburg.



**Key-words:** Alexander the Great (356 – 323 B.C.); Hellenistic art; Ancient art; Hunting in art; History and animals

# LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

As abreviaturas dos nomes de autores antigos, bem como de suas obras, seguem os modelos de *A Greek-English lexicon* (Liddell & Scott) e *A Latin Dictionary* (Glare) por seu padrão internacional.

Os nomes de artistas e ceramistas gregos são empregados em versão localizada para o português conforme as sugestões apresentadas pelo Prof. José Geraldo Grillo por ocasião da defesa deste trabalho.

Salvo quando houver indicação contrária, as traduções de textos em línguas estrangeiras são minhas, com os originais no rodapé ou no corpo do texto, conforme a conveniência.

Para o caso dos textos greco-latinos, a versão foi feita tendo como referência as opções da coleção Loeb.

# SUMÁRIO


INTRODUÇÃO ..... 18

Era uma vez na Macedônia ..... 18

Humanos e outros animais no mundo grego dos séculos V e IV a.C. ..... 33

Notas teórico-metodológicas ..... 48

Organização da tese ..... 53

CAPÍTULO 1: ASPECTOS DA CONDIÇÃO ANIMAL NO MUNDO GREGO (SÉCULOS VI A IV A.C.) ..... 56

1.1 - VEGETARIANISMO, METEMPSICOSE E SACRIFÍCIO ANIMAL NO MUNDO GREGO (SÉCULOS VI A IV A.C.) ..... 56

1.1.1 - A vida de Pitágoras e o problema das fontes ..... 57

1.1.2 - Metempsicose, vegetarianismo e abstinência de carne em Pitágoras ..... 59

1.1.3 - Metempsicose, vegetarianismo e abstinência nos sucessores de Pitágoras ..... 73

1.1.4 - Sacrifício animal no mundo grego ..... 79

1.2 - ARISTÓTELES E A *HISTÓRIA DOS ANIMAIS*: A QUESTÃO DO ANTROPOCENTRISMO ENTRE ZOOLOGIA E ÉTICA ..... 84

1.2.1 - Aristóteles: *vita* e *opera* ..... 85

1.2.2 - Aristóteles e o mundo animal para além da *HA* ..... 88

1.2.3 - A datação da *História dos Animais* e seus problemas ..... 94

1.2.4 - Homens e outros animais na *HA* ..... 102

1.3 - XENOFONTE E A CONSTRUÇÃO DO CAÇADOR GREGO IDEAL ..... 110

1.3.1 - Vidal-Naquet e o *chasseur noir* ..... 110

1.3.2 - Xenofonte e o *Cinegético*: datação e discussões historiográficas ..... 115

1.3.3 - Xenofonte e a construção do caçador ideal ..... 123

1.3.4 - A caçada no repertório da cerâmica grega ..... 129

1.3.5 - Um excurso: a recepção de Xenofonte em Arriano ..... 132

CAPÍTULO 2: O LEÃO E SUA ICONOGRAFIA NO REPERTÓRIO GREGO ANTERIOR A ALEXANDRE MAGNO ..... 137

2.1 - DE MICENAS A DELFOS: O REPERTÓRIO FIGURATIVO DO LEÃO NA ARTE GREGA PRÉ-HELENÍSTICA ..... 137

2.1.1 - Micenas e os leões: da igualdade à caça ..... 138

2.1.2 - O ataque leonino na arte grega ..... 142

2.1.3 - Entre leões e leoas ..... 145

2.1.4 - Os leões, a arte grega e a caçada aquemênida ..... 146

2.2 - VASO CHIGI E A ICONOGRAFIA DA CAÇA AO LEÃO NA GRÉCIA ARCAICA ..... 151

2.2.1 - Vaso Chigi, da iconografia às interpretações historiográficas ..... 152
2.2.2 - Vaso Chigi, da caça ao leão aos jogos políticos de Corinto ..... 156
2.2.3 - Vaso Chigi e a figuração da cinegética leonina à oriental ..... 162
2.3 - LÉCITO DE XENOPHANTOS E A PERCEPÇÃO GREGA DA CINEGÉTICA AQUEMÊNIDA ..... 169
2.3.1 - Lécito de Xenophantos, da iconografia às interpretações historiográficas ..... 170
2.3.2 - Lécito de Xenophantos, da iconografia à alteridade ..... 175
2.3.3 - Lécito de Xenophantos e a iconografia funerária aquemênida ..... 178
2.4 - CAÇA AO LEÃO NA MACEDÔNIA PRÉ-ALEXANDRE: TESTEMUNHOS LITERÁRIOS E ICONOGRÁFICOS ..... 183
2.4.1 - Fontes literárias ..... 183
2.4.2 - Fontes iconográficas ..... 186
2.4.3 - Os diádocos e a caça ..... 192
2.5 - *LEO GRAECUS*? DEBATES SOBRE A PRESENÇA DO LEÃO EM TERRITÓRIO HELÊNICO ..... 196
2.5.1 - Documentos literários ..... 196
2.5.2 - Documento iconográfico – o caso de Polidamas de Escotusa ..... 205
2.5.3 - Documentos osteológicos ..... 209
CAPÍTULO 3: A CAÇA AO LEÃO NO REPERTÓRIO ORIENTAL ..... 211
3.1 - ALGUNS EXEMPLOS DA ICONOGRAFIA LEONINA NA ANTIGUIDADE PRÉ-ASSÍRIA ..... 211
3.2 - O ESPETÁCULO DA VIOLÊNCIA: CAÇA AO LEÃO NA ARTE ASSÍRIA (SÉCULOS IX – VII A.C.) ..... 216
3.2.1 - As caçadas ao leão de Assurnasirpal II no Palácio de Kalhu ..... 217
3.2.2 - As caçadas ao leão de Assurbanípal em Nínive: Salas S¹ e S ..... 225
3.2.3 - As caçadas ao leão de Assurbanípal em Nínive: Sala C ..... 235
3.2.4 - Cinegética leonina em Til Barsip e no selo real assírio ..... 245
3.2.5 - Arte assíria: da propaganda à autoimagem, do encastelamento à indução arquitetônica ..... 248
3.3 - QUANDO O GRANDE REI SAI À CAÇA: A CINEGÉTICA LEONINA NA PÉRSIA AQUEMÊNIDA ..... 256
3.3.1 - A cinegética em contexto funerário ..... 257
3.3.2 - Caça ao leão nos selos cilíndricos ..... 263
3.3.3 - Caça ao leão em Persépolis: arquitetura, iconografia e arqueologia ..... 268
3.3.4 - Os autores greco-latinos e a caçada entre os aquemênidas ..... 279
CAPÍTULO 4: ALEXANDRE MAGNO, CAÇADOR DE LEÕES: ENTRE TEXTO E IMAGEM ..... 287
4.1 - ALEXANDRE, LEÕES E CAÇA: O REPERTÓRIO TEXTUAL ..... 287
4.1.1 - Diodoro Sículo e a *Biblioteca Histórica* ..... 288
4.1.2 - Quinto Cúrcio e a *História de Alexandre* ..... 293

4.1.3 - Plutarco, *Moralia* e *Vida de Alexandre* ..... 300
4.1.4 - Arriano e a *Anábase de Alexandre* ..... 308
4.1.5 - O fragmento de Éfipo de Olinto ..... 314
4.1.6 - *Imago Leonis*: Alexandre e a fisiognomia ..... 318
4.1.7 - Pira funerária de Heféstion e carro fúnebre de Alexandre ..... 320
4.1.8 - A conjuração dos pajens ..... 322
4.2 - TUMBA II DE VERGINA (OU A INESPERADA VIRTUDE DA IGNORÂNCIA) ..... 325
4.2.1 - Quando a arqueologia encontra a mídia: a descoberta das Tumbas de Vergina ..... 326
4.2.2 - Tumba II de Vergina e seus elementos iconográficos ..... 332
4.2.3 - Tumba II de Vergina e a fortuna crítica ..... 334
4.2.4 - Tumba II de Vergina: proposta de identificação dos personagens ..... 347
4.2.3 - Uma leitura da iconografia da Tumba II de Vergina ..... 351
4.3 - SARCÓFAGO DE ALEXANDRE, ENTRE O CLÁSSICO E O HELENÍSTICO ..... 358
4.3.1 - Sarcófago de Alexandre: elementos iconográficos ..... 359
4.3.2 - Sarcófago de Alexandre e a fortuna crítica ..... 366
4.3.3 - Sarcófago de Alexandre: proposta de identificação dos personagens ..... 372
4.3.4 - A iconografia do Sarcófago de Alexandre entre o clássico e o helenístico ..... 380
4.4 - MOSAICO DE PELA E A DOAÇÃO DE CRÁTERO EM DELFOS ..... 390
4.4.1 - Mosaico de Pela: elementos iconográficos e disposição espacial ..... 390
4.4.2 - *Vita Crateri* e o epigrama de Delfos ..... 393
4.4.3 - Mosaico de Pela e a fortuna crítica ..... 400
4.4.4 - Mosaico de Pela: proposta de identificação dos personagens ..... 408
4.4.5 - Mosaico de Pela e os Tiranicidas ..... 411
4.4.6 - Mosaico de Pela e suas relações com a arte de Lísipo ..... 415
4.5 - RELEVO DE MESSENE, DOAÇÃO DE CRÁTERO EM DELFOS E A ICONOGRAFIA CINEGÉTICA ..... 421
4.5.1 - Relevo de Messene e seus elementos iconográficos ..... 421
4.5.2 - Relevo de Messene: da historiografia à identificação dos personagens ..... 422
4.5.3 - Relevo de Messene: proposta de identificação dos personagens ..... 428
4.6 - MOSAICO DE PALERMO: ALEXANDRE CAÇADOR DE LEÕES EM TERRAS ITALIANAS ..... 438
4.6.1 - Mosaico de Palermo: elementos iconográficos e propostas de restauração ..... 438
4.6.2 - Mosaico de Palermo e a fortuna crítica ..... 441
4.6.3 - Mosaico de Palermo e a iconografia cinegética ..... 446
CAPÍTULO 5: A PAIXÃO DOS ANIMAIS E O ESTATUTO DA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA ..... 452
5.1 - O *PÁTHOS* ANIMAL NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA: PAIXÃO E SENCIÊNCIA ..... 452

5.1.1 - Guerra e caça em uníssono: os vasos atribuídos ao Pintor de Dario ..... 453
5.1.2 - Guerra e caça em uníssono: Mosaico de Alexandre ..... 458
5.1.3 - Senciência animal na arte helenística: a propósito do artigo de Ada Cohen ..... 478
5.1.4 - As *Pathosformeln* de Warburg e o repertório grego ..... 486
5.1.5 - Senciência animal, *Pathosformel,* Dario III e o Laocoonte ..... 494
5.2 - RECEPÇÕES E ADAPTAÇÕES DA CAÇA AO LEÃO NO REPERTÓRIO HELENÍSTICO ..... 506
5.2.1 - Vias de contato: Macedônia e Pérsia ..... 506
5.2.2 - Vias de contato: Alexandre e a expedição asiática ..... 512
5.2.3 - Recepção iconográfica e iconológica, visibilidades e materialidades ..... 520
CONCLUSÃO ..... 532
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 544
APÊNDICE: O MONUMENTO CINEGÉTICO DE PIDNA ..... 624
DOSSIÊ IMAGÉTICO ..... Volume à parte anexo ao final

# INTRODUÇÃO

## Era uma vez na Macedônia

> É a leitura que mais gosto, e ela é traiçoeira. Há tanta coisa interessante para ler que parece uma perda de tempo e energia escrever qualquer coisa... Especialmente quando se trata apenas de uma reflexão sobre reflexões. Então por que escrever?
> Algo para dizer, suponho. Ou pelo menos o desejo de definir e iluminar, a partir do meu ponto de vista, claro.
>
> Gore Vidal. *Messias*

Em seu romance sobre um religioso charlatão que logra arregimentar notável rebanho de seguidores, Gore Vidal coloca o diálogo acima, banal à primeira vista, na boca do protagonista, Eugene Luther. Autêntico *alter ego* do escritor americano, cujo nome de batismo é Eugene Luther Gore Vidal, o personagem de *Messias* se vê desnorteado em meio à imensidão bibliográfica sobre a vida e as proezas do imperador Juliano, o favorito de Eugene Luther, Gore Vidal - e, vale dizer, também de Gibbon[1]. Os textos antigos, fábulas do Medievo e escritos de historiadores de profissão ou vocação constrangiam Eugene Luther, que se dobrava ao peso da erudição de seus predecessores, guardando postura humilde em seu intento de redigir (mais uma) biografia do apóstata. A mesma sensação se abate sobre aqueles compelidos a estudar, e escrever sobre, Alexandre Magno e o período helenístico: é imperativo apresentar-se de forma modesta, buscando pequenas frestas em sólida cidadela acadêmica, erigida e fortalecida ao longo dos últimos dois séculos.

É bem verdade que os anos que cobrem da morte de Alexandre à vitória de Augusto na Batalha de Áccio, *grosso modo*, entre 323 e 31 a.C., custaram a atrair a atenção dos historiadores. Vistos como ocaso da democracia ateniense, decaída em infindável disputa pelo espólio do Império Macedônio, foi preciso que J. G. Droysen (1808-1884) empregasse a pena em sua biografia do conquistador (*Geschichte Alexanders des Grossen*, 1833)[2] e em suas sucessivas obras sobre a história do

---

[1]SAUNDERS, Dero A. "Introdução do organizador". In: GIBBON, Edward. *Declínio e queda do Império Romano*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005 [1766-1788], p. 24.

[2]DROYSEN, Johann Gustav. *Alexandre o Grande*. Tradução de Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010 [1833]. Apelo por uma investigação sobre Alexandre e o mundo helenístico que retroceda ao período anterior a Droysen foi exarado por BRIANT, Pierre. "Alexander and the Persian Empire, between 'Decline' and 'Renovation'". In: HECKEL, Waldemar & TRITLE, Lawrence (eds.). *Alexander the Great:* a new History. Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 171-188. Também de muito proveito é a consulta a: MORENO LEONI, Álvaro. "Alejandro Magno como 'conquistador-civilizador': la lectura ilustrada de Flavio Arriano y Plutarco entre los siglos XVIII-XIX". In: ESPINO MARTÍN, Javier & CAVALLETTI, Giuditta (eds.). *Recepción y Modernidad en el siglo XVIII*. La Antigüedad Clásica en la

helenismo para que o período ganhasse maior atenção. Ainda assim, não faltaram vozes pouco sensíveis ao apelo do classicista prussiano. George Grote (1794-1871), historiador inglês de tradição liberal, não enrubesceu ao sentenciar, no prefácio de sua monumental obra em 12 volumes *A History of Greece:* From the Earliest Period to the Close of the Generation Contemporary with Alexander the Great (1846-1856), que a era entre 300 a.C. e a absorção de Grécia por Roma nada tinha a oferecer, senão como muleta para compreensão de seus séculos precedentes[3].

Ainda que boa parte das teses de Droysen hoje recendam a épocas antediluvianas - como a hipótese de uma helenização inconteste do Oriente[4], a concepção benfazeja de Alexandre como lídimo vetor da providência nos moldes hegelianos[5] e as explícitas analogias traçadas entre o imperialismo macedônio e o desejo

---

configuración del pensamiento ilustrado. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 21-57. Para exame que enfatize como o estro de Droysen foi animado pelos escritos e preleções de nomes como Niebuhr, Bernhardy e Herder, ver: MORENO LEONI, Álvaro; MORENO, Agustín & PAIARO, Diego. "Libertad, imperio y civilización en la historiografia occidental sobre la Antigüedade clásica". In: MORENO LEONI, Álvaro; MORENO, Agustín & PAIARO, Diego (eds.). *La Antigüedad tiranizada*: libertad, imperio y civilización en la historiografia occidental sobre la Antigüedade clásica. Buenos Aires: Miño y Dávila ed., 2022, pp. 54-61. No mesmo volume, e a propósito das entradas do conceito de helenização na historiografia europeia da primeira metade do século XX, ver: MORENO LEONI, Álvaro. "El Oriente helenístico después de Alejandro. Imperio, 'helenización' y civilización en la historiografía europea (1900-1950)". In: MORENO LEONI, Álvaro; MORENO, Agustín & PAIARO, Diego (eds.). *La Antigüedad tiranizada*: libertad, imperio y civilización en la historiografia occidental sobre la Antigüedade clásica. Buenos Aires: Miño y Dávila ed., pp. 375-415, 2022.

[3]"As a whole, the period between 300 BC and the absorption of Greece by the Romans is of no interest in itself, and is only so far of value as it helps us to understand the preceding centuries". Para análise do debate sobre o período helenístico tal como ele se desenvolveu no século XIX, ver: DEMETRIOU, Kyriacos N. "Historians on Macedonian Imperialism and Alexander the Great". *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 19, nº 1, pp. 23-60, 2001. De maneira mais geral, ver: MOMIGLIANO, Arnaldo. "George Grote and the Study of Greek History". In: MOMIGLIANO, Arnaldo (ed.). *Studies in Historiography*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966, pp. 56-74; DEMETRIOU, Kyriacos N. (ed.). *Brill's Companion to George Grote and the Classical Tradition*. Leiden: Brill, 2014; FIERRO, Luis & MORENO LEONI, Álvaro. "Historiografía, Filología Clásica y Poder: una polémica de mediados del siglo XIX sobre 'A History of Greece' de George Grote". *Historia 396*, vol. 12, nº 1, pp.163-194, 2022. John Stuart Mill foi um dos mais ilustres a recensear positivamente a obra de Grote. Ver: MILL, John Stuart. "Grote's History of Greece". *The Edinburgh Review*, vol. 84, pp. 343-377, 1846.

[4]A bibliografia é imensa, mas a consulta ao clássico de Momigliano é ponto de partida sempre profícuo. Ver: MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os limites da helenização*: a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa. Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991 [1975]. Para uma recente e profícua discussão em português, ver: FUNARI, Pedro Paulo Abreu & GRILLO, José Geraldo Costa. "Os conceitos de 'helenização' e de 'romanização' e a construção de uma antiguidade clássica. In: NEMI, Ana; ALMEIDA; Néri de Barros & PINHEIRO, Rossana (orgs.). *A construção da narrativa histórica – séculos XIX e XX*. Campinas: Editora da Unicamp/São Paulo: Editora da Unifesp, 2014, pp. 205-214.

[5]Ninguém mais que Bosworth se esmerou em enfatizar como as conquistas de Alexandre trouxeram destruição às populações da Ásia. Ver: BOSWORTH, Albert Brian. *Alexander and the East*: the Tragedy of Triumph. Oxford: Oxford University Press, 1996; BOSWORTH, Albert Brian "A Tale of Two Empires: Hernán Cortés and Alexander the Great". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 1-22.

de uma unificação alemã em torno da Prússia[6] - fato é que sua relevância para o estudo do período helenístico é incontornável. De resto, a própria ideia de um "período helenístico" é tributária do prussiano. Isso sem falar em suas contribuições para o campo da teoria e filosofia da História[7] ou para o estudo da comédia grega, ao compilar e traduzir todo o Aristófanes.

Da mesma maneira que o período helenístico demorou a atrair a atenção dos estudiosos, sua arte e os retratos de Alexandre apenas passaram à agenda acadêmica em meados do último século. Muito embora o impacto das descobertas em Pérgamo nas décadas de 1870 e 80 - sintetizado na máxima do arqueólogo germânico Carl Humann: "nós descobrimos uma época inteira da história da arte" (*Wir haben eine ganzen Kunstepoche gefunden*) - seja proverbial, estudo monográfico das figurações do conquistador veio a lume apenas em 1964. Assinado por Margarete Bieber, arqueóloga germano-americana de ascendência judaica, *Alexander the Great in Greek and Roman Art* é volume ainda curto, de forte caráter formal, que recebeu algumas resenhas desfavoráveis, em particular no que concerne à sua relação entre textos e imagens e, também, algumas atribuições[8].

Diante de quadro que se caracteriza por certo atraso teórico-metodológico, não é exatamente espantoso perceber que o espectro da helenização segue assombrando

---

[6]KNIPFING, John. "Historians and Macedonian Imperialism". *The American Historical Review*, vol. 26, nº 4, pp. 657-671, 1921; ERSKINE, Andrew. "Approaching to Hellenistic World". In: ERSKINE, Andrew (org.). *A Companion to the Hellenistic World*. Hoboken: Blackwell, 2003, pp. 1-15; BOSWORTH, Albert Brian. "Alexander the Great and the creation of the Hellenistic age". In: BUGH, Glenn (ed.). *The Cambridge Companion to the Hellenistic World.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 9-27.

[7]DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de Teoria da História*. Tradução de Sara Baldus e Julio Bentivoglio. Petrópolis: Vozes, 2009 [1858]. Diversos autores brasileiros têm produzido reflexões sofisticadas sobre a atuação de Droysen nesse campo. Ver: CALDAS, Pedro. *Que significa pensar historicamente*: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2004; BENTIVOGLIO, Julio. "Cultura política e historiografia alemã no século XIX: a Escola Histórica Prussiana e a Historische Zeitschrift". *Revista de Teoria da História*, vol. 3, pp. 20-58, 2010; ASSIS, Arthur Alfaix. *What is history for?* Johann Gustav Droysen and the functions of historiography. Oxford: Berghahn Books, 2014; MORAIS, Julio. "O trabalho do historiador em foco: reflexões sobre a Historik de Johann Gustav Droysen (1808-1884)". *Oficina do historiador*, vol. 12, nº 1, pp. 1-20, 2019.

[8]GOUKOWSKY, Paul. "Le portrait d'Alexandre". *Revue des Études Grecques*, nº 79, pp. 495-498, 1966. O principal óbice do historiador francês ao livro de Bieber é sua leitura do Mosaico de Alexandre: para Goukowsky, a opção por Cassandro como comitente da obra e a representação positiva do conquistador no painel, leituras abraçadas por Bieber, seriam mutuamente excludentes, dadas as animosidades que marcaram as relações entre Alexandre e o diádoco, de forma que Cassandro jamais teria motivos para encomendar obra encomiástica aos prodígios de Alexandre, conforme será aprofundado no capítulo 5 desta tese. Outro aspecto criticado do trabalho de Bieber foi o volumoso número de atribuições equivocadas, em especial pelo abuso do critério da *anástole* para identificar retratos de Alexandre, conforme denunciado por Schwarzenberg. Ver: SCHWARZENBERG, Erkinger. "The Portraiture of Alexander". In: *Alexandre le Grand*. Image et Réalité. Fondation Hardt pour l'etude de l'antiquité classique. Entretiens tome XXII; Genève: Olivier Reverdin, 1975, pp. 223; 256.

trabalhos sobre arte helenística e os retratos de Alexandre. Se hoje está ultrapassada a tese de que a campanha oriental do conquistador interrompeu, ao invés de consolidar, uma rota estimulante de intercâmbios culturais, conforme formulou Chester Starr na década de 1970[9], causa espécie verificar que mesmo reputadíssimo arqueólogo especializado em estudos orientais assevera que as últimas ondas da arte do Oriente Próximo foram varridas pela inundação do helenismo (*swep away by the flood of Hellenism*), da mesma maneira que os escombros do Império Aquemênida foram soterrados pela espada do basileu macedônio[10]. De forma análoga, em recente catálogo de exposição sobre Alexandre que teve lugar no Hermitage de Amsterdã, Anna Trofimova não teve receio em afirmar que:

> Na era helenística, o estilo artístico grego tornou-se universal, ou seja, foi assimilado por diversos povos, independentemente de sua nacionalidade, religião ou estrutura estatal. Assim nasceu a ideia de unidade cultural do mundo que foi a principal consequência da campanha asiática do rei macedônio[11]

Sumidade quando o assunto é arte helenística, e, sobretudo, os retratos do conquistador, Andrew Stewart não passa ao largo desse filão. Em capítulo dedicado às figurações do basileu na arte greco-romana, o inglês tem o seguinte mote a respeitos das cenas nas quais Alexandre aparece em rituais, batalhas e caçadas:

> Artistas da corte egípcia, assíria e persa inventaram alguns desses temas (batalhas, caçadas, rituais) séculos antes, mas os exemplos assírios estavam enterrados há muito tempo, e os artistas de Alexandre provavelmente *não sabiam ou não se interessavam pelos outros.* Os exemplos helenísticos e romanos sobreviventes não mostram traços óbvios de influência oriental[12]

---

[9]STARR, Chester. "Greeks and Persians in the Fourth Century B.C. A Study in Cultural Contacts before Alexander (Part I)". *Iranica antiqua*, nº 11, 1975, p. 43.

[10]ROAF, Michel. "The art of the achaemenians". In: FERRIER, Ronald (org.). *The Arts of Persia*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 46.

[11]"In the Hellenistic era the Greek artistic style became universal, i.e. it was assimilated by various peoples, regardless of their nationality, religion or state structure. So was born the idea of the cultural unity of the world, which was the main consequence of the Macedonian king's Eastern campaign". TROFIMOVA, Anna. "Alexander and the Giants of the Pergamon Frieze". In: TROFIMOVA, Anna. *Imitatio Alexandri in Hellenistic Art*. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2012, p. 125.

[12]"Egyptian, Assyrian, and Persian court artists had invented some of these themes (battles, hunts, rituals) centuries earlier, but the Assyrian examples were long buried, and Alexander's artists were probably unaware of or uninterested in the others. Surviving Hellenistic and Roman examples show no obvious traces of eastern influence". Ver: STEWART, Andrew. "Alexander in Greek and Roman Art". In: ROISMAN, John (org.). *Brill's Companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, p. 44 nota 36 (grifos meus).

Há controvérsias em alguns dos pontos mobilizados por Stewart. Em primeiro lugar, embora seja correto que os palácios régios de Kalhu ou Nínive já estavam devastados quando da chegada dos macedônios, é também verdade que, quando na Babilônia, Alexandre teria examinado de maneira cuidadosa as tumbas dos reis locais (τοὺς τάφους σκευωρεῖσθαι τοὺς τῶν βασιλέων), segundo Estrabão (16.1.11). Uma vez que o suporte funerário era um dos favoritos dos artistas orientais para emprego de cenas de batalha e caça, não seria surpresa se Alexandre, em pessoa, tivesse se inspirado nas tumbas babilônicas para o programa iconográfico da pira funerária de Heféstion ou, até mesmo, dado ordens para a construção de seu próprio carro fúnebre, ambos carregados de imagens cinegéticas e de combate[13]. Isso sem contar a estada do basileu e sua grei em Persépolis - de janeiro a maio de 330 a.C. - que, conquanto tenha se encerrado em chamas, choro e ranger de dentes, expôs, necessariamente, os macedônios a um repertório no qual as cenas de caça estavam na ordem do dia[14].

Ademais, são muito conhecidas as anedotas envolvendo o cuidado de Alexandre com sua autoimagem, fazendo-se acompanhar e deixando-se representar apenas pelos mais requisitados pintores e escultores de seu tempo, como Apeles e Lísipo. Assim, se não é possível refutar de todo a tese segundo a qual os artistas da corte alexandrina não estavam cientes ou não demonstravam apreço pelo repertório oriental, parece ao menos ser mais prudente formulá-la de maneira menos categórica do que faz Stewart.

Por fim, e mais complexa, é a definição do que seria ou não grego, sobretudo no *corpus* imagético produzido durante o período helenístico. Muito embora essa preocupação não esteja nas lides de Stewart, não aparenta ser desacertado concluir que, para o inglês, trata-se de concepção fechada, em torno da qual gravitam aspectos como o equilíbrio das formas, a clareza estrutural, o gosto pelo repertório elevado e predileção pela centralidade. Entretanto, e como há pouco defendeu Rebecca Martin, a ideia de uma "arte grega" tem uso tanto mais profícuo quanto mais se aproxima de simples aparato heurístico, empregado com vistas a tornar mais inteligível, embora não de forma grosseira, complexa série de produções iconográficas, arquitetônicas, literárias, musicais *etc* que, como expressões de cultura, são, por definição, abstratas, fluidas e

[13]PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 167-206.
[14]BORZA, Eugene. "Fire from Heaven: Alexander at Persepolis". *Classical Philology*, vol. 67, nº 4, pp. 233-245, 1972.

incapturáveis por conceitos estanques[15]. De fato, poucas frases envelheceram tão mal quanto a máxima proferida em 1948 por Ernst Robert Curtius, que decerto fez seu famoso avô estremecer no túmulo: "compreender os poemas de Píndaro requer enorme esforço mental; (compreender) os frisos do Parthenon, não" (*Pindars Gedichte zu verstehen, kostet Koptzerbrechen; der Parthenonfriest nicht*)[16].

Por óbvio, seria precipitada a ilação de que toda a literatura sobre arte helenística ainda se dá sob o signo da helenização. Ekrem Akurgal é um dos acadêmicos a furar a barreira. O arqueólogo turco, entretanto, opta por abordagem comparativa que privilegia o maior mérito figurativo de uma obra em relação à outra. Assim, ao cotejar os leões figurados no Palácio Norte de Nínive com aqueles presentes no Tesouro de Sífnos ou no Sarcófago de Alexandre, Akurgal propõe que "(...) pode-se constatar, com admiração, como os escultores assírios, por meio de suas criações realistas, superaram as obras-primas gregas"[17].

A escola italiana também marca seu nome nessa seara, com estudos como o de Paolo Moreno sobre o Mosaico de Alexandre. Moreno afiança que a obra é cópia de pintura original assinada por Apeles, e se esforça em demonstrar como o carro de guerra de Dario III foi inspirado pelos modelos assírios, sobremodo aqueles encontrados no Palácio de Assurbanípal em Nínive[18]. Contudo, embora haja mérito inegável nas propostas de Akurgal e Moreno - como, de resto, na de Stewart e de todos os demais -, é seguro admitir que o mundo helenístico, de forma geral, ainda se ressente de estudos monográficos que explorem com a devida profundidade os intercâmbios culturais apreensíveis a partir da produção iconográfica do período. Esta tese insere nessa frincha.

Destarte, tema central do presente estudo são as cenas de caça ao leão protagonizadas por Alexandre Magno produzidas durante os séculos IV e III a.C. A ênfase irá repousar, por um lado, na recepção do repertório oriental na feitura dessa

---

[15]MARTIN, Rebecca. *The Art of Contact:* Comparative Approaches to Greek and Phoenician Art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017, p. 12. "Como todos os usuários da língua, o historiador tem de admitir que a classificação é um instrumento necessário, muito embora possa ser também um mal necessário. Desde que nunca se esqueça de que, como toda linguagem, a classificação é uma coisa criada pelo homem, podendo também ser ajustada ou modificada por ele, ela lhe será muito útil em seu trabalho cotidiano". Ver: GOMBRICH, Ernst Hans. *Norma e forma.* Estudos sobre a arte da Renascença. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1966], p. 106.

[16]*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, citado em: DONOHUE, Alice A. "Introduction". In: DONOHUE, Alice A. & FULLERTON, Mark (eds.). *Ancient art and its historiography*. Cambridge: Cambridge University, 2003, p. 3.

[17]"(...) l'on peut constater avec admiration combien les sculpteurs assyriens, dans leus créations réalistes, surpassent les chefs-d'oeuvre grecs". Ver: AKURGAL, Ekrem. *Orient et Occident:* la naissance de l'art grec. Paris: Albin Michel, 1969, pp. 38-9.

[18]MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, pp. 29-32; 88.

matriz iconográfica e, por outro, na análise de como essas imagens se conectavam com o debate sobre as relações entre a humanidade e os animais tal como desenvolvido em âmbito grego nos séculos V e IV a.C. Se explicações mais detidas do segundo ponto estão reservadas para a próxima seção, vale, por ora, lançar alguma luz sobre o primeiro, assim como labor para melhor justificar as balizas deste estudo.

No que respeita ao recorte geográfico, ele se concentra em torno da bacia do Mediterrâneo, em razão de ser o local de descoberta das fontes axiais para a pesquisa. Região de intercâmbios culturais por excelência, é possível até mesmo centralizar o Mediterrâneo em uma definição possível de Tradição Clássica:

> A Tradição Clássica refere-se ao processo histórico de longa duração pelo qual as culturas geradas pelo Mediterrâneo, mediadas sobretudo pela ótica da civilização greco-romana, estruturam suas coordenadas mentais, sua tópica e seus procedimentos argumentativos, constituindo um repertório de formas (visuais, literárias, retóricas, mitológicas, filosóficas, religiosas, científicas, musicais, etc.) que permanecem em um incessante movimento de cristalização, transmissão, transformação e transgressão dos significados e sentidos dos modelos antigos[19]

Deste modo, o objetivo primeiro da tese será tanto melhor sucedido quanto mais se aferrar ao Mediterrâneo como proscênio de solidificação de complexas trocas culturais que desembocarão na Tradição Clássica[20].

As fontes basilares, naturalmente, são aquelas em que Alexandre é figurado em caça aos leões. Ainda que controvérsias em torno de suas respectivas datações sejam constantes, é possível assim dispô-las em ordem cronológica: a fachada da Tumba II de Vergina, descoberta em 1977 por Manolis Andronikos, lar de repouso de Filipe II, pai do conquistador, ou de Filipe III Arrideu, seu irmão **(Fig. 1** e **Fig. 2)**; Sarcófago de Alexandre, escavado na necrópole real de Sídon, em 1887, com datação estimada do último quartel do século IV a.C., cujo ocupante é, possivelmente, Abdalônimo, último rei local **(Fig. 3** e **4)**; Mosaico de Pela, com dois caçadores, Alexandre e o veterano Crátero, acossando um leão. Encontrada na Casa do Dioniso em 1957, a obra é também

[19]MARQUES, Luiz. "Apresentação". In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, p. 11.

[20]Algumas frutíferas tentativas de contar a história do (e no) Mediterrâneo, à parte o clássico de Braudel, são: HORDEN, Peregrine & PURCELL, Nicholas. *The Corrupting Sea.* A Study of Mediterranean History. Hoboken: Blackwell, 2000; ABULAFIA, David. *The Great Sea.* A Human History of the Mediterranean. Oxford: Oxford University Press, 2011. Para resumo das críticas à abordagem desses autores, ver: MORALES, Fabio & SILVA, Uiran Gebara. "História Antiga e História Global: afluentes e confluências". *Revista Brasileira de História*, vol. 40, nº 83, 2020, pp. 131-2; 135. Uma introdução à pertinência da centralidade do Mediterrâneo no estudo da Antiguidade pode ser encontrada em: GUARINELLO, Norberto. "A bacia do Mediterrâneo e a cidade antiga: unidade e diversidade". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 38, pp. 4-11, 2022.

estimada das últimas décadas do século IV a.C. **(Fig. 5)**. Descoberto em 1828 pela Expédition scientifique de Morée, missão francesa que atuou na região do Peloponeso, é possível que o Relevo de Messene, outra vez responsável por figurar Alexandre e Crátero, tenha sido produzido nos anos inicias do século III a.C **(Fig. 6)**. Por fim, Mosaico de Palermo, escavado na Casa B da Piazza della Vittoria, em 1904, cuja figuração mostra o basileu conduzindo cinegética leonina em solo asiático. Estimado do século I ou II d.C., o painel é potencial cópia de pintura original do século IV ou III a.C. **(Fig. 7)**.

Assim, o escopo geográfico e temporal da tese é conferido por suas próprias fontes capitais – de resto, todas as imagens descobertas até aqui com o tema selecionado, salvo o Monumento cinegético de Pidna, ainda em estudo e mencionado no apêndice. Ressalte-se que, por seu pronunciado caráter comparativo, a pesquisa não se aterá de forma rígida a ambos os recortes, de modo que incursões pelo repertório assírio e persa serão frequentes. Ademais, vale lembrar dois aspectos fulcrais da arte helenística inicial: a enorme profusão de obras consumadas durante os 50 primeiros anos após a morte de Alexandre - impulsionada tanto pelo apreço artístico do conquistador quanto pelo gigantesco aporte financeiro promovido pelo butim do tesouro asiático - e uma mudança primordial, não só para o repertório grego, mas para toda a Tradição Clássica: a passagem de um *corpus* visual que tinha por finalidade a exaltação dos ideais da *pólis*, a celebração coletiva de eventos extraordinários e o culto cívico às divindades para produção mais secular, voltada ao âmbito doméstico e à memoração das proezas individuais[21].

A propósito da escolha da presa régia por excelência, o leão - λέων, em grego; *leo*, em latim[22] - vale esclarecer as diferentes subespécies que habitavam o Mundo Antigo. O leão africano (*Panthera leo*) rondava do norte da África ao sudoeste asiático, sendo extinto nessas regiões há cerca de 150 anos. Outras duas subespécies eram

[21]PALAGIA, Olga. "The Functions of Greek Art". In: MARCONI, Clemente (ed.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 306-7. Em outro texto, a mesma autora notou a situação bizarra de que, no início do período, atuavam gigantes como Lísipo, Praxíteles, Leocares, Apeles e outros, mas as obras sobreviventes são, amiúde, anônimas. Ver: PALAGIA, Olga. "Hellenistic Art". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon*: Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, p. 478.

[22]Traçar a etimologia de λέων no vocabulário grego é tarefa árdua, já que sua origem pode ser tanto autóctone quanto derivada de *leon* ou de *lis*, de raízes semíticas. Ver: BURKERT, Walter. *The Orientalizing Revolution*. Near Eastern influence on Greek culture in the Early Archaic Age. Cambridge & London: Harvard University Press, 2004 [1992], p. 39; BURKERT, Walter. *Babylon, Memphis, Persepolis*: Eastern Contexts of Greek Culture. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. 47.

conhecidas: o leão núbio ou atlas (*Panthera leo leo*), também natural do norte africano e que teve seu último exemplar morto a tiros no Marrocos em 1920, e, mais importante, o leão asiático (*Pantera leo persica*), que, na Antiguidade, habitava o norte da África, regiões de Síria, Palestina, Irã, Iraque, Turquia e, talvez, até o extremo norte grego – neste caso, há debates acalorados. Era essa a subespécie predada nos registros iconográficos e textuais estudados nesta tese. Acredita-se que o leão asiático foi extinto na Europa por volta no século I d.C., desaparecendo na Palestina à época das Cruzadas. A caça indiscriminada o dizimou durante o século XIX no Irã, Iraque e Turquia, sendo o último avistamento de exemplar selvagem datado dos anos de 1940. Os espécimes remanescentes, poucas centenas, estão confinados em reserva na floresta de Gir, na Índia[23].

Sobre a ideia de recepção, trata-se de um dos campos de maior disputa entre classicistas e colegas de outras áreas, e esta pesquisa não tem a mínima pretensão de encerrar os debates, tampouco oferecer definição irrefutável do conceito. Mais fértil será, pois, reconhecer a amplidão mesma da ideia: recepção sempre faz referência a processos complexos de seleções e esquecimentos, que, conquanto arbitrários, não minoram a agência dos múltipos atores envolvidos, sempre em disputa[24]. Já para o caso do segundo conceito enfatizado no título deste trabalho, o de adaptação, profícuo ponto de partida é a definição esboçada por Hardwick, segundo a qual procedimentos dessa natureza são caracterizados por uma "versão da fonte desenvolvida para um propósito

[23]KITCHELL JR., Kenneth. *Animals in the Ancient World.* From A to Z. London: Routledge, 2013, pp. 108-10. Para a caça ao leão na Mesopotâmia e Irã do período medieval ao contemporâneo, ver: ALLSEN, Thomas. *The royal hunt in Eurasian history*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006, pp. 173-5.

[24]Debates conceituais frutíferos estão em: HARDWICK, Lorna & STRAY, Christopher. "Introduction: Making Connections". In: HARDWICK, Lorna & STRAY, Christopher (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Hoboken: Blackwell, 2008, pp. 1-10. Embora preocupados com tema dos mais tradicionais – as apropriações operadas pelo Renascimento da tradição greco-romana – alguns autores têm enfatizado os limites do conceito de "recepção", por eles compreendido como unilateral, uma vez que, em seu entendimento, "recepção" não comporta alterações, por assim dizer, nos dois lados da corrente. Ao contrário, propõem que "transformações" seria aparato conceitual mais profícuo, por permitir visualizar, de forma plena, as maneiras pelas quais o passado clássico é recolhido por meio de uma "esfera de referência", operada por agentes dos mais diversos, e responsável por modificar tanto o presente apropriador quanto o passado apropriado, de forma tal a matizar, inclusive, essas duas categorias. Ver: BAKER; Patrick, HELMRATH, Johannes & KALLENDORF, Craig. "Introduction". In: BAKER, Patrick; HELMRATH, Johannes & KALLENDORF, Craig (eds.). *Beyond Reception*. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 3-4. Embora considere admirável o esforço de abstração conceitual proposto, quero crer que a defesa das complexidades e multiplicidades dos processos de recepção, feita nos parágrafos acima, faz com que seu uso neste estudo atinja os mesmos resultados de uma pesquisa norteada pelas ideias de "transformações", "esfera de referência" ou mesmo o neologismo "allelopoiesis". Sobre este último, ver: BERGEMANN, Lutz *et alii*. "Transformation: A Concept for the Study of Cultural Change". In: BAKER, Patrick; HELMRATH, Johannes & KALLENDORF, Craig (eds.). *Beyond Reception*. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity. Berlin: De Gruyter 2019, pp. 9-25.

diferente ou insuficientemente próxima para contar como uma tradução". A formulação da classicista é empregada diante do fato de que o repertório helenístico verteu, à sua maneira, traços diversos da cinegética oriental, ora esvaziando o conceito de combate cosmológico salientados por esta, ora adicionando camadas de significados e sentidos a um aspecto em particular da venatória asiática: o pescoço torcido dos felinos[25]. Por fim, e da mesma maneira, é indispensável atinar para o fato de que a recepção do material clássico, seja ele de qual natureza for, não se opera apenas no âmbito da modernidade, sendo levado a termo no próprio Mundo Antigo. Luiz Marques formulou com engenho essa proposição:

> Entenda-se: não é de nosso tempo reificar o "clássico", mas tampouco se trata aqui de incensar o lugar-comum, mais recente, de que a modernidade simplesmente fabrica seus modelos e de que, assim sendo, a Antiguidade não passaria de uma espécie de projeção tautológica de seus legatários. Em certa medida, tal legado resulta de uma seleção e de uma hierarquização realizada *ab antiquo*, de modo que, no refere à tensão passado/presente, a Idade Moderna não fez senão repor a seu modo as questões que a Antiguidade lhe impunha e impusera-se a si própria[26]

As considerações acima desvelam ensejo para pesquisa que se debruça sobre as recepções da iconografia asiática no repertório helenístico, pertinentes não apenas à luz das recentes discussões sobre uma História da Arte que se pretende menos hierarquizada e mais global, cuja relevância tem particular sentido na academia brasileira[27], mas também pela posição incontornável que material helenístico ocupou na constituição da arte europeia – e, nesse sentido, da Tradição Clássica *in toto* – durante os séculos XV e XVI. Vale lembrar: os grandes modelos do Renascimento italiano – do Laocoonte ao Apolo do Belvedere, do Hércules Farnese ao Torso do Belvedere – foram concebidos no recorte que cobre os séculos IV e II a.C[28]. Por fim, ao delimitar o tema da caça, e também o da relação entre humanidade e fauna no Mundo Antigo, esta tese se alinha às candentes discussões em torno do binônimo homens/animais, bem como às implicações que o debate sobre esses pontos, presente já na Antiguidade, teve para o antropocentrismo hodierno.

---

[25]"A version of the source developed for a different purpose or insufficiently close to count as a translation". HARDWICK, Lorna. *Reception studies*. Oxford: Oxford University, 2003, p. 9.
[26]MARQUES. *Op. cit.,* p. 11.
[27]Para o potencial das contribuições brasileiras a respeito, ver: MATTOS, Claudia. "Whither Art History? Geography, Art Theory, and New Perspectives for an Inclusive Art History". *The Art Bulletin,* vol. 96, nº 3, pp. 259-264, 2014.
[28]A respeito desse fenômeno – e também como competente introdução às aporias envolvendo a transmissão e a fortuna da escultura grega – ver: SQUIRE, Michael. "The Legacy of Greek Sculpture". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 727-767.

A esta altura, cabe anunciar a tese fundamental do trabalho: *tanto quanto o material histórico conservado permite afirmar*, *as imagens de caça ao leão retornam ao repertório ocidental apenas após a expedição de Alexandre Magno, produto de contato mais contíguo entre greco-macedônios e seus artistas com a figuração asiática da venatória régia, trazida aos retratos do conquistador como resultado de processos complexos de recepção e adaptação*. Portanto, embora ideias como "arte persa" ou "iconografia grega" tenham lugar nas páginas que seguem – volto a referir, mais como aparatos heurísticos do que como realidades pretensamente objetivas – cabe, desde logo, pôr em relevo uma das pedras angulares da pesquisa: a de que as cenas de caça produzidas durante o período estudado se articulam em um código de linguagem visual específico, que em seu cerne acolhe tradições culturais e figurativas dos mais diversos matizes. A esse código visual chamo *iconografia cinegética*.

A expressão não é uma tentativa de sintetizar o ouro. "Cinegético", do ponto de vista etimológico, deriva de κυνηγέτης, "caçador", no grego ático, que também admite a variação κυνᾱγέτας, no dialeto dórico. Trata-se de corruptela de κύων, κυνός, "cão", e do verbo ἡγέομαι, no infinitivo e voz média, que se traduz como "guiar, liderar, comandar"[29]. O português dicionariza "cinegética" como substantivo feminino: "arte de caçar com cães, arte da caça", derivado do latim *cynegetica*[30]. Algumas línguas latinas mantêm as conotações, como francês (*cynégétique*), espanhol (*cinegético*) e italiano (*cinegetico*). Para este estudo, o termo será empregado em sua conotação mais ampla, qual seja, a de "arte da caça" *tout court*, e não apenas aquela conduzida com cães.

Que se registre de partida, a primeira tese deste trabalho não é de todo original. É possível rastreá-la, ao menos, até Paul Perdrizet e seu curto *report* arqueológico publicado ainda no século XIX[31]. Entretanto, o texto do arqueólogo francês torna-se obsoleto devido à descoberta de obras como o Mosaico de Pela e a Tumba II de Vergina, que vieram a lume após sua publicação. Esta última promoveu autêntico tsunami bibliográfico sobre o assunto, sobretudo na medida em que a importação da cinegética leonina poderia contribuir para identificar o ocupante do sepulcro: se confirmada a recepção, tratar-se-ia de Arrideu; em caso de produção autóctone, Filipe II seria o falecido. Desnecessário mencionar que a querela segue em aberto, e diversos

[29]JÍMENEZ DELGADO, José Miguel. "The etymology of Myc. ku-na-ke-ta-i, Ion.-Att. κυνηγέτης, and Myc. ra-wa-ke-ta, Dor. λᾱγέτᾱς". *Glotta: Zeitschrift für Griechische und Lateinische Sprache*, nº 91, vol. 1, 2015, pp. 116-7.
[30]BECHARA, Evanildo. *Dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 414.
[31]PERDRIZET, Paul. "Venatio Alexandri". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 19, pp. 273-279, 1899.

estudiosos, dentre os quais o nome mais eminente é o de Olga Palagia, professora emérita de Arqueologia Clássica na Universidade de Atenas, continuam a defender a incorporação das cinegéticas leoninas ao repertório helênico após a campanha de Alexandre.

Sobre a presença do leão na arte grega, é justo rememorar que, embora no período micênico cenas de caça ao felino tivessem lugar no repertório figurativo, seu número diminui a ponto de o Vaso Chigi **(Fig. 8** e **9)**, olpé protocoríntia estimada de 640 a.C, ser a última produção com o tema antes da expedição asiática. Essa diminuição pode se relacionar à passagem do *Cinegético*, de Xenofonte (11.1), na qual o autor informa que leões (λέοντες) eram predados somente em territórios estrangeiros (ἐν ξέναις χώραις). É crível até mesmo creditar o possante encolhimento de venatórias leoninas a um processo de extinção em curso. Com efeito, da abundância do leão em Micenas passamos a um cenário em que as feras citadas por Homero não rugem, e são evocadas apenas em contextos metafóricos, indício de pouco conhecimento *de visu*[32]. Após essa redução progressiva, chega-se ao desaparecimento completo no século V a.C., e então, outra vez, para o *corpus* helenístico, quando quiçá a *Panthera leo persica* foi outra vez dada a conhecer pelos greco-macedônios.

De volta à historiografia, embora a produção acadêmica a respeito da cinegética helenística tenha sofrido enorme expansão no final dos anos 1970, ainda são poucos os estudos monográficos que avançam para além da Tumba II de Vergina ou que se propõem a analisar, de forma detida, a constituição das venatórias na Ásia e seu impacto no repertório alexandrino. Mesmo investigações recentes padecem desses problemas. Talvez o exemplo mais bem acabado seja *Art in the Era of Alexander the Great*, publicado por Ada Cohen em 2010 e que, a partir de então, tornou-se a principal referência sobre o tema. Cohen opta por centrar a análise nos motivos que considera mais emblemáticos da arte helenística: a guerra, a caça e o rapto de mulheres. A esse respeito, teoriza:

> Meu argumento mais amplo é que, individualmente, esses temas (caça, batalha e abdução feminina) desempenharam um papel fundamental na definição da *identidade grega*, que se reforçaram mutuamente e que juntos

[32]Sobre os leões e suas metáforas na poesia homérica, ver: BLIQUEZ, Lawrence. "Lions and Greek Sculptors". *The Classical World*, vol. 68, nº 6, pp. 381-384, 1975; ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 1-16; MARKOE, Glenn. "The 'Lion Attack' in Archaic Greek Art: Heroic Triumph". *Classical Antiquity*, vol. 8, nº 1, 1989, pp. 86-109; As referências metafóricas vêm, sobretudo, da *Ilíada*, quando epítetos leoninos aparecem associados aos heróis de Troia 28 vezes.

> construíram um discurso masculino cujas interconexões metafóricas estruturaram a *cultura grega* e sua orientação cognitiva[33]

Mais à frente, tese de mesmo quilate é posta sob a seguinte forma:

> Imagens de caça, batalha e rapto feminino confirmam a impressão de que a masculinidade grega era performativa. Na Macedônia do século IV a.C. e nas regiões sob influência macedônia, a estética da exibição assumia códigos de comportamento corporal bem definidos e autoconscientes[34]

Cohen está correta a respeito da questão da masculinidade, mas, a respeito imagens de caça, é possível fazer observações críticas. Desde logo, parece haver pouca atenção às diferenças entre as organizações sociais e de poder vigentes na Grécia e na Macedônia na segunda metade do século IV a.C., no interior das quais as imagens – inclusive as dos temas selecionados pela autora – eram produzidas[35]. A constatação de que as iconografias da guerra, caça e rapto feminino se estruturavam em uma *Greek culture* uniforme e totalizante é sintomática. A seguir, Cohen caminha ao arrepio da importância das culturas não gregas naquilo que classifica como estéticas da Macedônia pós-Alexandre, aspecto notável em cenário caracterizado por intensos intercâmbios sociais e culturais, tema sobre o qual toda uma historiografia dedicada a nuançar a tese de helenização se debruça.

Por fim, e para os propósitos deste estudo, a abordagem dada à caça merece algumas notas. Ao sustentar que a atividade venatória era formadora de uma *Greek identity*, a autora propõe tese generalizante que pode ser matizada. De pronto, ela não se atém às mudanças ocorridas na prática cinegética no âmbito da própria Grécia[36]. As

---

[33]"My broader argument is that individually these themes (hunt, battle, and abduction) played a key role in defining Greek identity, that they mutually reinforced one another, and that jointly they constructed a masculine discourse whose metaphorical interconnections structured Greek culture and its cognitive orientation". COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great*: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 5 (grifos meus).

[34]"Images of hunt, battle, and abduction confirm the impression that Greek manliness was performative. In fourth-century Macedonia and regions under Macedonian influence, the aesthetics of display assumed well-defined and self-conscious codes of bodily comportament". COHEN. *Op. cit.*, p. 17.

[35]A bibliografia a respeito das diferenças estruturais da Macedônia com relação ao restante da Grécia é vasta, mas alguns dos títulos mais evocativos são: HAMMOND, Nicholas & GRIFFITH, George. *A History of Macedonia*. Vol. II – 550-336 B.C. Oxford: Oxford University Press, 1979; BORZA, Eugene. *In the Shadow of Olympus*: The Emerge of Macedon. Princeton: Princeton University Press, 1990; LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon:* Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011.

[36]Como a hipótese de que o número de imagens cinegéticas diminui entre os séculos VII e IV a.C. em virtude da associação da caça com a aristocracia, aspecto reprovável com a ascensão democrática a partir do século VI a.C. Ver: VIDAL-NAQUET, Pierre. "Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne". *Annales,* vol. 23-5, 1968, pp. 947-965; SCHMITT, Paul & SCHNAPP, Alain. "Image et Société en Grèce Ancienne: Les Représentations de la Chasse et du Banquet". *Revue Archéologique,* Nouvelle Série, vol. 1, 1982, pp. 57-74; VIDAL-NAQUET, Pierre. *The Black Hunter*: Forms of Thought and Forms of Society

diferentes modalidades da caça também parecem não ter lugar nas teses de Cohen. Para ficar apenas em um exemplo, durante a primeira metade do século IV a.C. havia, da parte grega, a identificação da venatória coletiva - realizada a cavalo e tendo animais de diversas espécies em mira - como prática tipicamente persa. Fonte para essa assertiva reside no Lécito de Xenophantos, assinado por ceramista ateniense ativo no século IV a.C. **(Fig. 10)**. Seu programa iconográfico é composto por diversos aquemênidas, alguns nomeados como Ciro e Dario, caçando a cavalo ou montados em carros.

A partir das considerações acima, nota-se mudança importante nas imagens de caça produzidas no mundo grego pré e pós-Alexandre: enquanto no período clássico eram dominantes cinegéticas individuais, a pé e tendo a lebre como alvo primordial, conforme destacado por vasta historiografia[37], a arte helenística tende a enfatizar as incursões coletivas, a cavalo e com o leão como vítima por excelência, como mostram as fontes deste estudo. É possível ponderar, portanto, que essa mudança de paradigma passa pela influência oriental, visto que alguns de seus apanágios – o uso da montaria, o abate aos grandes felinos e as incursões coletivas – foram incorporadas ao repertório helenístico, em especial nos retratos de Alexandre.

É também seguro afirmar que a recepção da caçada oriental não se manifesta apenas nas formas da iconografia cinegética, mas também em seus protocolos e na própria venatória como prática régia. Trecho pouco lembrado de Ateneu de Naúcratis[38] (12.537e) - que, por sua vez, cita Éfipo de Olinto, um dos cronistas perdidos de Alexandre[39] - dá conta de que o conquistador dispunha de trono dourado (χρυσοῦς θρόνος) alojado em seu parque real (ἐν τῷ παραδείσῳ), espaço em que realizava suas incursões. O termo παράδεισος é de enorme importância, uma vez que se trata do nome dado às reservas em que eram reunidas espécies diversas da fauna e da flora nas quais os reis orientais conduziam as cinegéticas.

---

in the Greek World. Tradução de Andrew Szegedy-Maszak. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1986 [1981].

[37]DELEBECQUE, Edouard. *Le commandant de la cavalerie.* Paris: Les Belles Lettres, 1973, pp. 22-3; MARCHANT, Edgar Cardew. "Introduction". In: XENOFONTE. *Scripta Minora*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, pp. vii-xvii; CHEVITARESE, André; ANDRADE, Marta & BUSTAMANTE, Regina. "Imagens da Caça na Antiguidade Clássica". *Phoinix,* vol. 12, pp. 46-86, 2006.

[38]Acredita-se que Ateneu, nativo de Náucratis (Egito), tenha nascido por volta de meados do século II d.C., florescendo, portanto, sob Marco Aurélio (168 – 180 d.C.), e sendo oriundo de família abastada e dedicada às letras, tendo, ainda, aproveitado dos estertores da Segunda Sofística para atuar. Seu texto Δειπνοσοφισταί foi redigido entre 193 e 197 d.C., e possui validade não somente por seu valor ínsito, mas, também, pelas inúmeras referências a autores hoje perdidos.

[39]Cujas datas de nascimento e morte são ignoradas, embora a possibilidade mais plausível seja a de que o autor tenha vivido algumas poucas décadas após Alexandre. Todos os cinco fragmentos de Éfipo são conhecidos por meio de Ateneu. PEARSON, Lionel. *The lost histories of Alexander the Great*. New York: The American Philological Association, 1960, p. 62.

Semanticamente, παράδεισος tem raizés etimológicas ligadas ao termo proto-iraniano **paridayjah*, que aparece, na literatura avéstica, dotado de significados como "encerrado entre quatro paredes", sutileza presente quando *paradeisos* é utilizado como referência aos parques de caça artificais[40]. É aceito que Xenofonte foi o primeiro a transpor o termo para o grego, dando a ele, ademais, a conotação de palco de cinegéticas. Igualmente derivado do iraniano, a forma latina *paradisus* é também conhecida, embora muitíssimo menos reportada – Cícero (*Att*. 2.3.2) prefere *uiridarium*, enquanto Aulo Gélio (2.10.1, 4) tem predileção por *uiuaria* ou *leporaria*.

Ao largo do tempo, os significados de παράδεισος se alargaram sobremodo, passando a abrenger em particular a conotação de jardim. Assim, e decerto sob influência da corte lágida onde foi consumada, a Septuaginta faz alusão ao próprio Jardim do Éden, em Gênesis 3: 23-4, como παραδείσου τῆς τρυφῆς. De fato, as referências aos suntuosos jardins nos quais os Grandes Reis consumavam banquetes pantagruélicos, como em Ester 1: 5 ou 7: 8, podem ter concorrido para essa ampliação semântica[41]. Assim, vale esclarecer que, não obstante o termo em português "paraíso", ponto de chegada de **paridayjah*, ter conotação fortamente ligada a um idílico *locus amoenus*, neste texto a expressão παράδεισος será empregada como referência aos parques de caça oriundos da tradição asiática.

Voltando a Éfipo, e no mesmo passo, Ateneu cita que Alexandre costumava, em seu *paradeisos*, guiar sua carruagem (ἐπὶ τοῦ ἅρματος) e portar o arco (τόξον) – arma com frequência associada pelos gregos a uma suposta fraqueza dos persas, e que aparece amiúde nas venatórias aquemênidas. Com razão, Spawforth ratificou que, quando vislumbramos um Alexandre a caçar sobre a carruagem real de posse do arco e flecha, a primeira imagem formulada se aproxima muito mais do selo régio de Dario I **(Fig. 3.75)** do que de uma escultura de Lísipo[42].

---

[40]Em rápido - porém arguto - ensaio, Canepa, a partir de inscrições datadas de Artaxerxes II (r. 404 – 358 a.C.), defende considerável ampliação do campo semântico do **paridayjah* persa de forma a albergar conotações outras que não parque de caça, a saber: palácio régio, jardim, depósito, estocagem e mesmo plantação. Parte desses sentidos atravessou as campanhas de Alexandre, chegando ao período dos diádocos, nomeadamente aqueles ligados a "palácio régio" e "propriedade". Ver: CANEPA, Matthew P. "Methodological and Historiographical Notes on the 'Paradise' as an Iranian Royal Institution". *The Digital Archive of Brief notes & Iran Review (DABIR)*, vol. 1, nº 3, pp. 39-43, 2017.

[41]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "Los Jardines del Gran Rey de Persia". In: PONS PUJOL, Lluís (ed.). *Paradeisos - Horti*. Los Jardines de la Antigüedad. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 68-9. Para uma definição mais estreita do *paradeisos* aquemênida, ver: DE BRUYN, Odile. "Les "paradis" achéménides… aux origines d'une tradition séculaire". In: CARAYON, Agnès & DEPONDT, Sylvie (orgs.). *Jardins d'Orient*: de l'Alhambra au Taj Mahal. Paris: Snoeck, 2016, pp. 34-41.

[42]SPAWFORTH, Anthony. "The Pamphleteer Ephippus, King Alexander And The Persian Royal Hunt". *Histos,* vol. 6, pp. 169–213, 2012.

Feitas as devidas justificativas a respeito dos recortes temporais e geográficos, além do tema e propósito da tese, cabe agora passar a seu segundo pilar fundamental: a relação entre humanos e animais na Grécia e de que forma esse cabedal pode ser útil na leitura da iconografia cinegética.

**Humanos e outros animais no mundo grego dos séculos V e IV a.C.**

Em vista do tema da pesquisa, será de valia examinar, em linhas bastante gerais, como se deu a relação entre humanidade e fauna no universo grego. De pronto, o termo "humanidade" é passível de críticas. Tim Ingold, influente antropólogo britânico, afirma que, com o passar do tempo, ele deixou de significar o somatório dos seres humanos, assumindo conotação de estado ou condição de humano, radicalmente oposto à categoria da animalidade, em percurso típico da tradição ocidental, que se deixa seduzir por dicotomias paralelas[43]. Assim, cabe esclarecer que a palavra humanidade será aqui empregada em sua acepção primeira, ainda que, ela, própria, seja também problemática[44].

De acordo com Marques, duas foram as correntes a sustentar e nortear a "presunção antropocêntrica" na Antiguidade: a ideia segundo a qual "o homem é o centro mediador e finalidade do cosmos" e a "presunção biológica, que afirma uma superioridade e uma descontinuidade radical do homem no contexto das demais formas de vida"[45]. Ainda segundo o mesmo autor, é possível traçar as origens dessa presunção primeira em Demócrito (*frag.* B34), escrevendo na virada entre os séculos V e IV a.C., cujos pensamentos nesse particular foram preservados pelo comentarista armênio David em seus *Prolegômenos a Aristóteles* (38.14), redigidos por volta do século VI d.C.:

> E assim como no Universo vemos seres que, como os deuses, apenas governam, seres que ao mesmo tempo governam e são governados, como os homens (estes são, de fato, governados pelos deuses e governam os animais sem linguagem/*alogon zoion*) e, enfim, seres que são apenas governados, como os animais sem linguagem, assim também observamos no homem – que segundo Demócrito, é um microcosmo – essa mesma repartição [mente, coração e paixões][46].

[43]INGOLD, Tim. "Humanity and Animality". In: INGOLD, Tim (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology.* Londres: Routledge, 1994, pp. 16-7.
[44]Ver as críticas em: OHREM, Dominik. "Animating Creaturely Life". In: BARTOSCH, Roman & OHREM, Dominik (eds.). *Beyond the Human-Animal Divide*: Creaturely Lives in Literature and Culture. London: Springer, 2017, pp. 3-19.
[45]MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. 3ª edição revista e ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 625.
[46]Tradução de Luiz Marques.

Muito embora a transmissão textual do trecho seja das mais periclitantes, e que sua complexidade inspire comentários de diversas naturezas, para os fins deste trabalho a questão de maior transcendência envolve o emprego da expressão "animais sem linguagem/*alogon zoion*". De fato, o conceito de λόγος é um dos mais desafiadores e multifacetados da filosofia grega, podendo assumir sentidos como razão, discurso, conhecimento, linguagem e uma infinidade de outros, variando conforme autor, texto e período[47]. Tamanha era a centralidade da ideia de λόγος nas coordenadas mentais helênicas que parte substantiva da apropriação feita pelo cristianismo desse repertório é exprimida no *incipit* do Evangelho de João (1:1): "No princípio era o Verbo, e o verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus" (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος), passagem de importância inexorável para a difusão da crença cristã no ambiente neoplatônico dos séculos I e II d.C., conforme Hadot[48].

Voltando ao fragmento, e assumindo como correta a conotação de linguagem para *alogon zoion*, é possível admitir que Demócrito, ou talvez David, ao cindir em patamares assimétricos homens e animais pelo critério da fala, estaria operando com categorias consolidadas em outros binarismos, como o sempre polêmico gregos/bárbaros. Nessa direção, defende Gruen que a primeira matriz explicativa para "bárbaro" se encontra em Estrabão (12.2.28)[49]. O autor da *Geografia* retoma os escritos de Tucídides e Homero para buscar a gênese do conceito, notando que o poeta se utiliza apenas da expressão "de fala bárbara", "barbarófono" (βαρβαροφώνων) (*Il*. II.768), fazendo referência aos cários, habitantes da costa da Ásia Menor e aliados dos troianos. Essa primeira ocorrência em Homero faz Estrabão acreditar que o termo tem origem onomatopaica, buscando reproduzir a tartamudez da fala balbuciada dos não áticos[50].

Ao explorar o uso feito por Homero do genitivo βαρβαροφώνων, François Hartog enfatiza certa ambiguidade no termo que, por um lado, pode significar que os cários são bárbaros e que, portanto, "falam um linguajar bárbaro" e, por outro, "têm simplesmente um falar bárbaro". A discussão se dá em termos de ser bárbaro ou,

[47]LIDDELL, Henry & SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 1057-9.
[48]HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2017 [1995], pp. 333-54.
[49]GRUEN, Erich. "Greeks and non-Greeks". In: BUGH, Glenn. (ed.). *The Cambridge Companion to the Hellenistic World.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 10. Ver: DUBUISSON, Michel. "Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain: du concept au slogan". *L'Antiquité Classique*, vol. 70, pp. 1-16, 2001.
[50]Em todo caso, carregando ou não viés negativo, há quem tenha ressalvas quanto à explicação onomatopaica feita por Estrabão, uma vez que os babilônios empregavam o termo *barbaru*, no sentido de estrangeiro, expressão que poderia ter sido assimilada pelos gregos. Ver: GRUEN. *Op. cit*., p. 11.

somente, falar bárbaro. Ao voltar ao trecho de Estrabão, o francês acaba por se inclinar à segunda hipótese, uma vez que, mesmo "falando bárbaro, não são bárbaros. Eles (os cários) não têm uma 'matriz' bárbara'"[51].

Irmanado com Hartog, Gruen afirma que os barbarófonos de Homero ainda não carregavam conotação negativa explícita[52]. Entretanto, como pontuou Todorov, um "ser incapaz de falar aparece como alguém que não é um humano completo". Na hipótese do estudioso búlgaro, a inabilidade linguística torna-se signo de inumanidade, de formação incompleta dos valores constituintes de um ser racional – ainda que, como o próprio Todorov nota, trata-se de uma "forma passageira de barbárie": basta aprender o idioma correto para sair desse estágio de barbárie incipiente[53].

O enunciado de Todorov sobre o critério linguístico da barbárie encontra suporte inclusive fora do âmbito helênico. Os egípcios, como registrado por Heródoto (2.158), chamam de bárbaros (βαρβάρους) aqueles que não falam seu idioma, o que também se passa na China Antiga[54]. A tradição judaico-cristã também não passou ao largo desse filão, uma vez que, na 1ª Epístola aos Coríntios (14: 10-11), Paulo escreve: "Há, no mundo, grande quantidade de línguas, e todas são compreensíveis. Mas, se desconheço o sentido das palavras, serei um bárbaro (βαρβαρος) para quem me fala, e ele será para mim também um bárbaro (ἐν ἐμοὶ βάρβαρος)"[55].

A menção ao repertório judaico-cristão é válida não somente para demonstrar a fecundidade do corte linguístico para sustentar binarismos assimétricos como, também, para recordar que "a antropologia judaico-cristão não podia senão reforçar uma vertente cosmoteológica do antropocentrismo igualmente presente na tradição clássica"[56]. Assim, desde os primeiros versículos da versão elohimita do Gênesis (1: 26-27) fica estabelecida a centralidade do homem como coroação e fim último da criação, destinado a conduzir as demais formas de vida:

> Elohim disse: "Façamos o homem à imagem e semelhança nossa; que tenha autoridade sobre os peixes do mar, sobre os pássaros dos céus, sobre os animais, sobre todas as bestas selvagens e sobre todos os répteis que rastejam sobre a terra!". Elohim criou, portanto, o homem à sua imagem, à imagem de Elohim ele o criou"

---

[51]HARTOG, François. *Memória de Ulisses:* narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004 [1996], p. 94.
[52]GRUEN. *Op. cit*., p. 9.
[53]TODOROV, Tzvetan. *O Medo dos Bárbaros:* para além do choque das civilizações. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2010 [2008], pp. 19; 28.
[54]HALL, Edith. *Inventing the Barbarian:* Greek Self-Definition through Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1989, pp. 60-2.
[55]TODOROV. *Op. cit*., p. 29.
[56]MARQUES. *Op. cit*., p. 626.

Os pontos de contato entre o texto bíblico e o fragmento recolhido por David são notáveis, e, outra vez de acordo com Marques, nada fazem senão exprimir "inextrincável relação entre o privilégio cosmoteológico do homem e seu direito de imperar sobre as demais formas de vida do mundo criado". O cuidado excepcional de Deus ao, na fonte javista do Gênesis (2:7), infundir o sopro divino em sua mais decantada criação, como amostra inequívoca de uma vontade "que se exprimia através da presença do homem no mundo (como) uma espécie de contínua teofania"[57], reforça as maneiras pelas quais a proeminência humana sobre as outras criaturas foi elaborada tanto no repertório judaico-cristão como, *pari passu*, na Tradição Clássica[58].

De volta à literatura grego-latina, diversas passagens são ilustrativas nesse particular. Afora os critérios linguísticos, outro conceito central no repertório grego, o de δίκη (norma, regra, ordem ou justiça) foi evocado por Hesíodo para justificar a centralidade e preponderância do homem. Assim, lê-se nos *Trabalhos e Dias* (276-281):

> Essa norma (δίκης) para os homens o Cronida ordenou
> para peixes, feras (θηρσὶ) e aladas aves
> se entredevorarem, pois Justiça (δίκη) não está entre eles.
> Aos homens deu Justiça, que de longe o melhor
> é: se alguém quiser anunciar o que é justo
> ao reconhecê-lo, fortuna dar-lhe-ia Zeus ampla-visão[59]

Conforme Bodson, os versos hesióticos têm saber tanto exortativo quanto moralista, ratificando como a justiça garantida por Zeus aos homens não somente deveria reger suas relações *inter pares* como também regulamentar sua dominação

---

[57]MARQUES. *Op. cit*., p. 627. O que não implica dizer que o tema permaneceu estanque no âmbito do Antigo Testamento. Em Provérbios (12: 10), é dito que o justo cuida da vida de seus animais, enquanto Oseias (2:18) deixa implícita a visão de serem os animais também partícipes da aliança divina. Já no Novo Testamento, assim preconiza a Epístola de Paulo aos Romanos (8: 21): "De fato, a criação foi submetida à vaidade – não por seu querer, mas por vontade daquele que a submeteu – na esperança de ela também ser libertada da escravidão da corrupção para entrar na liberdade da glória dos filhos de Deus". Ver: THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1983], pp. 31; 197.

[58]Com sua pena ferina, Saramago fez notar esse paradoxo em uma das mais brutais passagens de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Ao descrever a entrada do Cristo no Templo de Jerusalém, assim sentencia o português: "Lá dentro é uma forja, um talho e um matadouro. Em cima de duas grandes mesas de pedra preparam-se as vítimas de maiores dimensões, os bois e os vitelos, sobretudo, mas também carneiros e ovelhas, cabras e bodes. Perto das mesas encontram-se uns altos pilares onde se dependuram, em ganchos chumbados na pedra, as carcaças das reses, e vê-se a frenética actividade do arsenal dos açougues, as facas, os cutelos, os machados, os serrotes, a atmosfera está dos fumos da lenha e dos coiratos queimados, de vapor de sangue e suor, uma alma qualquer, que nem precisará ser santa, das vulgares, terá dificuldade em entender como poderá Deus sentir-se feliz em meio de tal carnificina, sendo, como diz que é, pai comum dos homens e das bestas. Ver: SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [1991], p. 98.

[59]Tradução de Christian Werner.

sobre "peixes, feras e aladas aves". A falta de δίκη é, também, falta de λόγος[60]. Outras passagens, ainda que com certo verniz anedótico, reforçam essa impressão.

Com efeito, Plutarco, em sua *Vida de Mário* (46), registra que Platão teria agradecido, em seu leito de morte, tanto aos espíritos (δαίμονα) quanto à fortuna (τύχην) por três razões: ter tido a companhia de Sócrates; ter nascido grego e não bárbaro e, por fim, ser homem, humano (ἄνθρωπος) e não um animal irracional, uma fera (θηρίον). Pouco mais de um século depois, assertiva de teor semelhante voltará a aparecer, agora sob a pena de Diógenes Laércio. Em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres* (1.1.33), Diógenes faz alusão a Hermipo de Esmirna, biógrafo helenístico do século III a.C., que teria registrado alocução que emula quase *ipsis litteris* aquela que Plutarco atribui a Platão. Diógenes diz que seu autor seria Tales, ainda que Sócrates tivesse sido a escolha de alguns. Em todo caso, quer seja o sábio de Mileto, quer seja o filósofo ateniense, a tese central é a mesma – o proponente mostra-se grato à fortuna (Τύχῃ) por ter nascido grego e não bárbaro, homem e não mulher e – novamente – humano (ἄνθρωπος) e não animal irracional (θηρίον).

Há que se mencionar outras duas referências nessa direção. A primeira, parte indissociável da Tradição Clássica, são as métopas do Parthenon, que figuraram o combate entre lápitas e centauros que, afora sua referência metafórica mais lembrada - o certame entre a razão grega e o caos oriental, à luz das Guerras Greco-Persas - pode, também, ser compreendida como referência à capacidade de juízo helênica por oposição à irracionalidade do mundo animal. A segunda, igualmente célebre, é a máxima délfico-socrática "nada em excesso" (Μηδὲν ἄγαν) (Paus. 10.24.1), que admite, entre suas múltiplas leituras, o elogio ao equilíbrio e à prudência, quase equivalentes à própria condição humana, por oposição à fúria animal – de fato, não parece ser coincidência que os mais célebres combates de Hércules tenham sido travados contra animais diversos[61]

Não obstante, tomar a posição da humanidade em relação à fauna como mera via de mão única, pavimentada pela dominação, seria engodo grave, ao menos no mundo helênico. Afinal, os gregos também levaram a efeito teses diametralmente opostas, como, por exemplo, o apelo ao vegetarianismo e a defesa da *metempsicose* – a transmigração da alma humana para outros seres vivos, inclusive animais. Ambas têm o

[60]BODSON, Liliane. "Zoological Knowledge in Ancient Greece and Rome". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 489.

[61]LANGDON, Susan. "Where the Wild Things Were: The Greek Master of Animals in Ecological Perspective". In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, p. 2.

filósofo jônico Pitágoras (c. 570 – 495 a.C.) como figura de proa. Heródoto (2.123.2) dá indícios da presença da metempsicose entre os egípcios, afiançando sua crença na imortalidade da alma (ἀνθρώπου ψυχὴ ἀθάνατος). Uma vez padecido o corpo, a alma passaria a habitar outro ser vivo, recém-nascido. Depois de ter percorrido as espécies terrestres, aquáticas e voadoras, a alma encarnaria, por fim, em um corpo humano (ἀνθρώπου σῶμα), em ciclo de três mil anos.

A crença na metempsicose rendeu notório episódio registrado por Diógenes Laércio (8.36), a partir de fragmento de Xenófanes, no qual Pitágoras, ao passar por alguém que maltratava seu cão, admoestou-o nos seguintes termos: "E conta-se que passava [Pitágoras] ao ser castigado um cachorrinho; sentiu piedade e pronunciou as seguintes palavras: 'Para de bater. Pois é a alma de um amigo meu (φίλου [...] ἐστὶ ψυχή), que reconheci ao ouvir os seus gemidos'"[62]. Alcibíades é o perfeito antagonista de Pitágoras, ao cortar o rabo de seu próprio cachorro para que a população de Atenas não tivesse nada de pior a dizer a seu respeito (Plut. *Alc*. 9.1). Sem embargo, Xântipo, pai de Péricles, era afamado por ter erguido um memorial para seu cão, morto de exaustão após ter nadado por léguas, perseguindo o barco no qual o general fugia da invasão persa (Plut. *Them*. 10.9-10)[63]. Empédocles, pré-socrático de estatura, afirmava ter sido pássaro ou peixe antes de encarnar como humano (DK B117)[64].

Ainda que de forma idiossincrática, Platão (428/427 – 348/347 a.C.) retomou as bases da metempsicose preconizadas por Pitágoras. No *Fedro* (249b), o filósofo defende a possibilidade de que "então, uma alma humana pode passar à vida de uma besta, e uma alma, a qual outrora foi humana, pode outra vez passar de besta a homem" (ἔνθα καὶ εἰς θηρίου βίον ἀνθρωπίνη ψυχὴ ἀφικνεῖται, καὶ ἐκ θηρίου ὅς ποτε ἄνθρωπος ἦν πάλιν εἰς ἄνθρωπον). Na *República* (10.620d), Platão volta a se manifestar a respeito da transmigração das almas: "E de maneira semelhante, das demais bestas algumas

[62]Tradução de Gabriele Cornelli. Houve, até meados do último século, autores que se mostravam céticos quanto à figura de Pitágoras como protagonista da anedota. Para o debate, ver: CORNELLI, Gabriele. "A vida de Pitágoras de Diógenes Laércio: questões sobre a recepção do pitagorismo no período imperial". In: LEÃO, Delfim; CORNELLI, Gabriele & PEIXOTO, Miriam (orgs.). *Dos Homens e suas Ideias*. Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, p. 254. Vale registrar que a crença na herança egípcia na metempsicose grega tem sido questionada. Ver: VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 209-11.
[63]BODSON. *Op. cit*., p. 493.
[64]MARQUES. *Op. cit.*, p. 629.

penetraram nos homens e umas nas outras, os injustos em criaturas selvagens, os justos transformados em domesticados, e havia toda a sorte de mistura e combinação"[65].

Mesmo leitura panorâmica revela semelhanças e rupturas entre a metempsicose concebida por Pitágoras e Platão. Enquanto, para o primeiro, não parece haver clivagem entre homens e animais, compreendidos dentro de um ciclo da natureza, em Platão, esse raciocínio é apenas tangenciado no *Fedro*, ao passo que, na *República*, é possível compreender a transmigração em termos punitivos, condenando os injustos a retornarem à vida na forma hedionda de bestas do agro. De fato, esse segundo modelo, mais recrudescido, tem sua forma canônica em longa passagem do *Timeu* (90e-92c), manjedoura em que o modelo clássico do antropocentrismo foi embalado:

> Dentre os nascidos homens, os que foram covardes e passavam a vida na injustiça, é verossímil que tenham sido transformados em mulheres no segundo nascimento [...]. Quanto à raça dos pássaros, ela provém, por uma ligeira metamorfose (de plumas no lugar dos pelos) de homens sem maldade, mas ligeiros, que são curiosos das coisas de cima, mas que imaginam que é pela vista que se obtém delas as demonstrações mais firmes: tal é sua ingenuidade. A espécie pedestre, por sua vez, a das bestas, nasceu daqueles que não se valem em nada de filosofia e não contemplam a natureza das coisas celestes. Abandonando os circuitos mentais, eles seguem as partes da alma que se encontram no peito. Em consequência de tais práticas, seus membros superiores e sua cabeça, atraídos à terra por uma comunidade de natureza, devem nela se apoiar. Seus crânios alongaram-se e tomaram formas variadas [...]. Com quatro pés se formava, portanto, um tipo de tais animais, ou com mais pés, sempre pelo mesmo motivo: pois o deus sustentava com suportes mais numerosos os mais insensatos, posto que mais atraídos em direção à terra. Quanto aos mais insensatos de todos, [...] eles rastejavam. A quarta espécie, a aquática, nasceu de homens caídos no último grau da estupidez e da ignorância. Eles não eram sequer dignos de continuar a respirar o ar puro, segundo o julgamento dos autores de sua metamorfose, tal a impureza de suas almas, plenas de desordem. Daí nasceu o povo dos peixes, das ostras e de todos os seres aquáticos [...]. E é segundo essas regras que todos os seres vivos transmutam-se uns nos outros [...][66]

A extensão e complexidade da passagem inspiram tratamento mais cuidadoso do que o dispensado por esta Introdução. Contudo, vale desde logo enfatizar dois aspectos. O primeiro, como ressalta Marques, é a forma como Platão elabora autêntica zoogonia, aos moldes das idades declinantes do homem formuladas por Hesíodo, de uma cadeia de transmutações degenerantes ou involuções[67]. O segundo, exprimido por Bell e Naas, aponta como a concepção platônica dos animais não diz respeito somente à relação entre humanidade e fauna, mas atua como sustentáculo de vasta série de pares assimétricos, como dominadores/dominados, homens/mulheres, adultos/crianças e

---

[65]καὶ ἐκ τῶν ἄλλων δὴ θηρίων ὡσαύτως εἰς ἀνθρώπους ἰέναι καὶ εἰς ἄλληλα, τὰ μὲν ἄδικα εἰς τὰ ἄγρια, τὰ δὲ δίκαια εἰς τὰ ἥμερα μεταβάλλοντα, καὶ πάσας μείξεις μείγνυσθαι.
[66]Tradução de Luiz Marques.
[67]MARQUES. *Op. cit*., p. 628.

homens livres/escravos[68]. Não surpreende, portanto, que a inferioridade dos animais seja reiterada aos borbotões em outras passagens do *corpus* platônico, como em trecho da *República* (4.440e – 441b) no qual a irracionalidade dos animais é posta em relevo, de forma análoga ao feito no *Banquete* (207a-c)[69].

É Aristóteles (384 – 322 a.C.), contudo, o personagem apontado com mais frequência como responsável por elaborar diferença radical e instransponível entre humanidade e fauna, concebendo o homem como animal racional (ζῷον λογικόν) apartado por definição de todas as demais espécies não racionais (τὰ ἄλογα ζῷα). Richard Sorabji é um dos estudiosos que mais se debruçou sobre esse aspecto, salientando que o estagirita responderia por profunda crise moral na filosofia do Ocidente ao criar abismo entre humanos e não humanos com consequências catastróficas para os últimos, doravante excluídos de quaisquer considerações morais e éticas[70]. A "culpa" de Aristóteles parece inexpiável conforme são arroladas passagens de sua lavra. Na *Política*, dois são os excertos mais brutais em forma e conteúdo. No primeiro (1.5.1254b13), diz Aristóteles que "novamente, o mesmo se passa entre o homem e os outros animais: animais domesticáveis são superiores por natureza aos animais selvagens, para eles é vantajoso estar sujeito ao homem, uma vez que isso lhes dá proteção. Além disso, o macho é, por natureza, superior e a fêmea é inferior, o macho governa e a fêmea se sujeita"[71]. A passagem torna-se mais indigesta quando cotejada a outro trecho (1.8.1256b15):

> É preciso admitir claramente [...] que as plantas são feitas para os animais e os animais, para os homens; os animais domésticos para que estes os usem e deles se nutram; os selvagens, se não todos, ao menos a maior parte, para que deles se nutra e se sirva para outras necessidades, faça suas roupas e outros utensílios. E como a natureza nada faz de imperfeito e sem escopo, é para o homem que fez tudo[72]

[68]BELL, Jeremy & NAAS, Michael. "Editors' Introduction: Plato's Menagerie". In: BELL, Jeremy & NAAS, Michael (orgs.). *Plato's animals*: gadflies, horses, swans, and other philosophical beasts. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015, p. 2.
[69]KINDT, Julia. "Capturing the Ancient Animal: Human/Animal Studies and the Classics". *Journal of Hellenic Studies,* nº 137, 2017, p. 217 nota 22. Sobre as relações entre transmigração e imortalidade da alma em Platão, ver: AMARAL, Ronaldo. "O problema da razão dos animais a partir da perspectiva neoplatônica". *Veritas*, vol. 64, nº 1, 2019, pp. 7-9.
[70]SORABJI, Richard. *Animal Minds and Human Morals*. The Origins of the Western Debate. Ithaca: Cornell University Press, 1993, pp. 7-16.
[71]πάλιν ἐν ἀνθρώπῳ καὶ τοῖς ἄλλοις ζῴοις ὡσαύτως: τὰ μὲν γὰρ ἥμερα τῶν ἀγρίων βελτίω τὴν φύσιν, τούτοις δὲ πᾶσι βέλτιον ἄρχεσθαι ὑπ᾽ ἀνθρώπου. τυγχάνει γὰρ σωτηρίας οὕτως. ἔτι δὲ τὸ ἄρρεν πρὸς τὸ θῆλυ φύσει τὸ μὲν κρεῖττον τὸ δὲ χεῖρον, καὶ τὸ μὲν ἄρχον τὸ δ᾽ ἀρχόμενον. Tradução de Luiz Marques.
[72]Tradução de Luiz Marques.

Conquanto albergada em dois trechos, é clara, para Aristóteles, a submissão de todas as criaturas ao macho-humano-livre, de onde a completa impossibilidade de vínculos afetivos entre eles, conforme a *Ética a Nicômaco* (8.11.6). Entretanto, como se espera ter ficado claro até este ponto do texto, é impossível amparar a relação entre humanidade e fauna na Antiguidade sob fórmulas fechadas e unívocas. Para ficar em poucos exemplos, Plutarco, responsável por registrar as últimas palavras de Platão, bastante duras com relação aos animais, é também o autor de tratados como *De sollertia animalium*, dotados de refinadas reflexões sobre o papel da fauna e seu lugar no mundo[73]. O próprio Cícero, que pôde se perguntar a razão da existência da lã nas ovelhas senão para servir à tecelagem humana[74], indagava-se, em epístola de 55 a.C. (*Ad familiares* 7.1.3), sobre os benefícios que o homem cultivado poderia extrair ao testemunhar o massacre de um elefante em uma arena de caça – para o orador, nulos[75].

De fato, Aristóteles fez dos animais não apenas suporte para suas teorias a respeito da humanidade como também empregou a pena em tratados diversos de caráter enciclopédico, como *De generatione animalium* (cinco livros), *De motu animalium* e *De incessu animalium* (um livro cada), *De Partibus Animalium* (quatro livros) e *Historia Animalium* (dez livros), sendo este de especial valia para a pesquisa, na medida em que condensa, de forma burilada, os pensamentos do estagirita a respeito da fauna como objeto de estudo[76]. Vale, ainda assim, citar trecho de outro tratado aristotélico por seu valor ínsito e pelas semelhanças evidentes com a doutrina judaico-cristã:

> É o caso da espécie humana. Trata-se, entre os animais que conhecemos, do único, ou pelo menos daquele que em grau superior a qualquer outro, que partilha da natureza divina (τοῦ θείου), uma vez que a cabeça que abriga o cérebro é a parte superior do ser humano que aponta para a parte superior do universo[77]

Embora figuras dominantes e alçadas a baluartes do pensamento ocidental, Platão e Aristóteles não foram os únicos a elaborar esquemas sobre os animais, suas relações com a espécie humana e seu lugar no mundo. Se analogias e sátiras sempre argutas de um Aristófanes não podem ser olvidadas, são os escritos de outro discípulo de Sócrates que ocupam lugar central nesta tese. Xenofonte (c. 430 – 355 a.C.) é o autor

[73]BODSON. *Op. cit*., p. 494.
[74]*De Natura Deorum*, 2.63. Ver: MARQUES. *Op. cit*., p. 630.
[75]CARTMILL, Matt. "Hunting and Humanity in Western Thought". *Social Research*, vol. 62, nº 3, 1995, p. 776.
[76]GILHUS, Ingvild. *Animals, Gods and Humans*. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas. London, New York: Routledge, 2006, pp. 38-9.
[77]*De Partibus Animalium*, 2.10.656a. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

de *Cynegeticus* (Κυνηγετικός), opúsculo sobre a prática da caça que permite auferir aspectos axiais: os apanágios da caçada à grega, enunciados por um caçador *par excellence* às vésperas de expedição de Alexandre; mapear de que maneira ele se insere na discussão sobre humanidade e fauna no século IV a.C. e, por fim, fornecer subsídios para a leitura das imagens de caça produzidas durante o mesmo período. Desta forma, ainda que as querelas antigas sobre humanos e animais sejam sempre controversas, não parece ser precipitado afirmar que, ao menos à luz dos escritos de Aristóteles e Xenofonte, a submissão de todas as espécies ao "macho-humano-livre"[78] era levada em alta conta. Ninguém deslindou esse quadro de forma tão crua quanto Isócrates (*c*. 435-336 a.C.). No *Panathenaticus* (163), o orador elege a guerra travada por toda a humanidade contra a selvageria das bestas (τῶν δὲ πολέμων ὑπελάμβανον [...] τὸν μετὰ πάντων ἀνθρώπων πρὸς τὴν ἀγριότητα τῶν θηρίων) como modelo para o embate contra os bárbaros e, por consequência, para o triunfo da razão sobre o obscurantismo[79].

Esta tese, em justa medida, também se inspira no campo dos *Human-Animal Studies*, ou *HAS*, cuja emergência nos últimos 20 anos retoma e atualiza os debates ocorridos na década de 1960 sobre a ética no emprego das formas de vida em prol do ser humano. Conforme esclarece DeMello, historiadores inseridos nos *HAS* têm por premissa tratar os animais como objeto histórico, mesmo sem compreender seus sistemas de comunicação[80]. Outra inspiração perene são os estudos que abordam as relações entre História da Arte, Estudos Visuais e Ecologia. "Toda imagem faz parte e reflete algum ecossistema e pode ser analisada sob uma perspectiva ecológica", anotou Mattos[81].

Em função do escopo do trabalho, as discussões sobre a relação entre fauna e humanidade no mundo grego se darão em torno da prática da caça. Sem edulcorar, a atividade cinegética, em nível simbólico, reproduz o prélio entre o mundo humano e a natureza indomável, entre cultura e selvageria, calcificado no pensamento ocidental

[78]MARQUES. *Op. cit*., p. 630.
[79]STEWART, Andrew. *Faces of Power*: Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 275.
[80]DeMELLO, Margo. *Animals and Society.* An introduction to Human-Animal Studies. New York: Columbia University Press, 2012, pp. 1-31.
[81]MATTOS, Claudia. "'Visualizar o Invisível': sobre Estudos Visuais e Ecologia". In: MENESES, Patricia Dalcanale & SCHIAVINATTO, Iara Lis (orgs.). *A imagem como experimento*. Debates contemporâneos sobre o olhar. Vitória: Milfontes, 2020, p. 100.

desde a Antiguidade[82]. Assim, embora a importância dos animais no sistema de crença helênico seja fundamental e bastante capilarizada - indo do sacrifício religioso orientado por normas precisas, como no diálogo *Crítias* de Platão (119 d-e)[83], à própria separação entre deuses e humanos, que, no entender de Vernant, remete à oferenda e ao banquete ardiloso de Prometeu, registrado por Hesíodo[84] -, a caça figura-se como campo fértil para a discussão que se intenta empreender. O recorte temporal se concentrará nos séculos VI, V e IV a.C., por duas razões centrais: a pluralidade de ideias presentes àquele momento, conforme esboçado acima, e a proximidade com a feitura de imagens cinegéticas de Alexandre.

Feita esta apresentação, é chegado o momento de enunciar a segunda hipótese do trabalho: *as imagens produzidas no âmbito da iconografia cinegética permitem vislumbrar certa (com)paixão exprimida pelos animais e também em relação a eles*. Assim como a primeira hipótese, esta tampouco pode ser classificada, de maneira axiomática, como original. Em artigo recente, Ada Cohen ventilou tese semelhante:

> Este artigo envolve dois tropos pictóricos intrigantes, duas "fórmulas de páthos", na arte do final do período clássico e do helenístico, uma bem conhecida e outra dificilmente notada. A última é uma pose estilizada de cabeça adotada por animais no imaginário popular da caça. Essa pose assinala uma consciência como humana nos animais, levantando assim questões interpretativas maiores. O entendimento, na Antiguidade, da personalidade e /ou aparência de Alexandre como leonina apresenta a relação inversa, pela qual o animal assume prioridade em conceituar o humano[85]

Há que destacar os méritos da proposição de Cohen. A escolha pelas *Pathosformeln* de Warburg como instrumental teórico-metodológico é salutar, tanto pela possibilidade de ombrear as emoções exprimidas por humanos e animais como,

---

[82]CARTMILL. *Op. cit*., p. 774. Para breve recapitulação do desenvolvimento da caça no gênero humano, incluindo crítica mordaz à tese de que apenas nos estabelecemos como "espécie dominante" em função das venatórias e da dieta carnívora, ver: HOWELL, Philip. "Hunting and animal–human history". In: KEAN, Hilda & HOWELL, Philip (eds.). *The Routledge Companion to Animal-Human History*. London: Routledge, 2019, pp. 446-473.

[83]BURKERT, Walter. *Homo Necans*. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth. Tradução de Peter Bing. Berkeley, Los Angeles & London: University Of California Press, 1983 [1972], p. 183.

[84]Ver: VERNANT, Jean-Pierre. "At Man's Table: Hesiod's Foundation Myth of Sacrifice". In: DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre (orgs.). *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Tradução de Paula Wissing. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986 [1979], pp. 21-8.

[85]"This article engages with two intriguing pictorial tropes, two 'pathos formulas' in the art of the late Classical and Hellenistic periods, one well known and one hardly noticed. The latter is a stylized head pose adopted by animals in the popular imagery of the hunt. This pose assigns humanlike consciousness to animals, thus raising bigger interpretive questions.The ancient understanding of Alexander's personality and/or appearance as leonine presents the reverse relationship, whereby the animal takes priority in conceptualizing the human". COHEN, Ada. "Turning Heads: Alexander and the Animals". *Illinois Classical Studies*, vol. 43, 2018, p. 88.

sobretudo, por enfatizar a consciência oriunda do afeto, sofrimento e paixão exprimidos pelas feras – conotações, todos elas, comportadas pelo πάθος em sua constelação semântica[86]. De fato, não parece haver caminho melhor atapetado para os artistas antigos que desejassem representar a emoção por e pelos animais do que enfatizar a eloquência de seus gestos, dada a incapacidade humana em compreender as linguagens de outras espécies[87]. "Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes", arrematou Osman Lins em conto notável[88].

Em segundo lugar, a *Pathosformel* eleita por Cohen é precisa, e não por acaso trata-se da mesma adotada nesta tese: o movimento estrênuo dos animais, leão

[86]Konstan ajuda a traçar a etimologia do termo. *Páthos* (plural: πάθη) deriva do verbo πᾰ́σχω - sofrer, sentir, experimentar *etc*. No repertório grego clássico, πάθος se refere, com maior incidência, àquilo que recai sobre as pessoas, amiúde com a conotação de acidente e infortúnio, embora também possa portar sentido neutro e mesmo o de "estado de coisas". No âmbito filósofo, *páthos* pode por vezes fazer referência a uma segunda qualidade oposta à essência de uma coisa, como em Aristóteles (*Met*. 1022b15-21). Em psicologia, e novamente em Aristóteles (*De memoria*, 499b4-7; 499b24-5), também pode assumir o sentido de uma atividade mental ou um fenômeno como lembrança. Destarte, e novamente de acordo com Konstan, o termo guarda-chuva emoção - como tradução para πάθος - pode servir como uma espécie de denominador comum entre essa *penumbra of conotations*. Por fim, o filósofo americano sugere que o período helenístico, e em particular sua arte, pode ser caracterizado por sua proficiência em "representing intense or exaggerated expressions of pain, pleasure, and emotional states". Os exemplos evocados são o Gálata Suicida e, claro, o Laocoonte. Ver: KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greeks:* Studies in Aristotle and Classical Literature. Toronto: University of Toronto Press, 2006, pp. 3-4; 29. Ainda sobre o desenvolvimento do conceito de *páthos*, vale a consulta a: AUERBACH, Erich. "Gloria passionis". In: AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*: filologia e crítica. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 77- 95.

[87]De fato, o uso da chave do conceito de emoção para explorar o material oriundo da Antiguidade, sobretudo textos, tem crescido de forma exponencial nos últimos cinco anos, aproximadamente. Para um balanço a respeito, com destaque às principais correntes teóricas que lastreiam a noção de emoção - de Montaigne a Darwin, da psicologia à neurociência -, ver: SONIK, Karen. "The Emotions of Dead Civilizations: 'Come, Tell Me How You Lived'". In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 27-50. No mesmo volume, o capítulo de Susan Pollock apresenta importantes considerações teóricas sobre o conceito, acompanhadas de bibliografia pertinente e introdução a estudos de caso egressos da Mesopotâmia do segundo milênio a.C. Em linhas gerais, Pollock aponta que epistemologias tradicionais da Arqueologia não aparelham a disciplina de forma adequada para lidar com o problema das emoções. Para que uma renovação metodológica tenha lugar, seria preciso enfatizar o fato de que as emoções são moldadas, construídas e transmitidas de forma muito mais complexa do que apenas por meio da via linguística ou dos caminhos discursivos, sendo apreensíveis, ademais, apenas em meio às tensões e às interações do tecido social. De onde as emoções surgem dentro de comunidades emocionais e como parte de regimes emocionais específicos, sendo passíveis de serem exprimidas tanto em contextos cotidianos como, também, em extraordinários. Ademais, anota a autora, respaldada por vasta bibliografia, que – e justamente pelo fato de emoções estarem em contíguo contato com a interações sociais – a carga emocional envolve potentes gestos e ações de expressão, cuja *performance* se dá em espaços e suportes materiais diversos, capazes de ser estudados pela Arqueologia, de tal forma que é impossível separar experiências sensoriais e afetivas. Disto, conclui Pollock, é imperativo – para que as emoções possam ser abordadas por meio da evidência arqueológica – que se reconheça a emoção como parte, ao mesmo tempo construída e construtora, de uma rede sociocultural, base a partir da qual é factível escrever uma história de possibilidades, e de condições, sob as quais as emoções foram moldadas, evocadas e resistidas. Ver: POLLOCK, Susan. "Emotions and Archaeology in Ancient Mesopotamia". In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 231-245, especialmente pp. 233-5.

[88]LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994 [1955], p. 16.

sobremaneira, de tornar o pescoço em direção ao seu algoz no momento culminante da caça, conforme apresentado, por exemplo, na Tumba II de Vergina, no Mosaico de Pela e no Relevo de Messene. Gesto prenhe de paixões, carregado de πάθος, e, destarte, benfazejo para explorar as relações entre a iconografia cinegética e a caudalosa discussão em torno do binônimo humano/animal tal como ela se configurou no mundo grego dos séculos V e IV a.C.

No entanto, há algumas brechas no postulado de Cohen, compreensíveis em se tratando de um artigo, mas que, da mesma maneira, dão ensejo ao presente estudo. De partida, e em consonância com a primeira hipótese desta tese, a historiadora americana ignora por completo as possíveis reverberações da iconografia oriental no repertório de caça clássico e helenístico, aí incluída também a *Pathosformel* que Cohen indica como responsável por conferir consciência como humana (*humanlike consciousness*) aos animais. Ocorre que o modelo da torção de pescoço dos leões era conhecido em âmbito assírio ao menos cinco séculos antes das imagens helenísticas, como registrado em painel de Assurnasirpal II, oriundo do Palácio de Kalhu **(Fig. 3.12)** ou na cinegética leonina ritualizada que tem Assurbanípal por protagonista, possivelmente egressa da Sala S[1] do Palácio de Nínive **(Fig. 3.23)**. Ao não pôr em linha de conta a factível recepção desse repertório na urdidura da cinegética helenística, Cohen fere de morte a chance de investigar intercâmbios culturais intrigantes.

Outro aspecto que talvez merecesse maior destaque no estudo de Cohen é a forma como o material iconográfico da caça se confronta com as ideias em torno dos animais exprimidas no mundo grego do século IV a.C. Como documentado na recapitulação acima, parece ser acertada a tese de que, no limiar entre o período clássico e o helenístico, a sobreposição humana sobre as demais espécies era capilarizada, conforme demonstram as ideias de Aristóteles, o tratado de Xenofonte e a urgência de guerra dos humanos contra a ferocidade das bestas anunciada por Isócrates. Se trazido à baila, esse dado pode negar, ou, por outro lado, tornar ainda mais fascinante, o possível *páthos* exprimido pelos animais retratados na cinegética helenística.

Um terceiro e mais importante ponto diz respeito ao vetor da abordagem de Cohen, que parte dos humanos para identificar a consciência dos animais – ou, dito de forma mais objetiva, das abordagens fisiognomônicas que viam feições leoninas em Alexandre às imagens cinegéticas em que as presas pendem o pescoço conforme o

próprio conquistador tinha por hábito (Plut. *Alex*. 4.1)[89]. Mesmo sendo impossível negar a ligação esboçada pela estudiosa, é importante salientar que outras figurações análogas a esse *páthos* estavam em curso de produção simultânea, entre as quais ganha destaque a do combatente persa que, com seu corpo projetado à frente, dobra-se em direção a um Alexandre irrompendo a partir da direita. Obras como o Sarcófago de Alexandre, as cerâmicas do Pintor de Dario **(Figs. 5.1** a **5.4)** e o Mosaico de Alexandre **(Fig. 4.21)** são os mais esmerados exemplos. No último, esse gestual característico encontra eco em dois personagens centrais: o próprio Dario III e o soldado aquemênida que se joga diante de lança de Alexandre para evitar o ataque do conquistador. Em interpretação ousada, como é típico de sua produção, Paolo Moreno destacou a enorme bravura do combatente persa, aspecto tangenciado pelas fontes escritas e que, de acordo com o historiador italiano, encontrou gigantesco eco na produção visual da Tradição Clássica, vindo a influenciar até mesmo aquele que é, por excelência, o próprio monumento ao πάθος: o Laocoonte[90].

Havendo pertinência no raciocínio, é apropriado objetar-se à tese de Cohen ao defender que, mais do que emular o fisionomia leonina de Alexandre e o movimento peculiar de seu pescoço, o *páthos* exprimido pelos animais da iconografia cinegética liga-se à sua própria capacidade de agir com bravura diante do algoz, de expressar emoção, paixão e intrepidez frente à morte, de maneira tal que seria possível até aos humanos, no caso, as presas perseguidas pelo basileu, emularem essa *Pathosformel* em seus estertores. Não por acaso, Plutarco (*Alex.* 33.4) classifica como "melhores e mais nobres" (ἄριστοι καὶ γενναιότατοι) os soldados persas que se lançam à frente de Alexandre para deter sua investida. De resto, e levando a crítica a seus limites, ao proceder como Cohen corre-se até o risco de reforçar a submissão do animal ao humano, aspecto que conduz à última das justificativas.

Conforme apresentado no segmento anterior, Cohen tem por tese basilar que guerra, rapto feminino e caça eram os três pilares a sustentar a cultura masculina greco-macedônia nos séculos IV e III a.C. Também conforme já apresentado, do ponto de vista da análise de gênero não há o que enfraqueça o raciocínio da americana. Entretanto, ao colocar inimigos de guerra, mulheres e animais como alvos de impulsos destrutivos masculinos, Cohen termina por, ao menos em parte, negar-lhes agência,

[89]O biógrafo afirma que Alexandre tinha a postura do pescoço inclinada para a esquerda (τήν τε ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον), maneirismo que inspirou imitações afetadas por parte de seus amigos.
[90]MORENO. *Op. cit*., pp. 84-91.

retratando-os como incapazes de agirem diante da violência de que são alvos. Pela via oposta, este estudo buscará, dentro de seus limites, enfatizar a capacidade de expressão dos animais durante o momento atroz da caçada.

Em livro provocativo, Andrew Patrizio assumiu postura semelhante ao evocar a imagem de Jano como metáfora para o ofício do historiador da arte. Inspirado pelo deus romano, o pesquisador haveria de manter um rosto para o passado e outro para o futuro, capaz de reconhecer o potencial de sua disciplina quer para decodificar os liames do pretérito quer para moldar e alterar culturas, percepções e emoções no corrente. O apelo é tanto mais urgente no mundo hodierno, marcado pelas mazelas da ação humana sobre o planeta típicas do antropoceno. Assim, e conquanto despida de suas vestes tidas como frívolas, elitistas e dadas a veleidades, a História da Arte - doravante abastecida pelo aporte da ecocrítica - haveria de assumir papel de primeira hora no debate a respeito da condição humana e das relações entre nossa espécie e o planeta. Sob essa divisa, tarefa incontornável – e que esta tese também busca cumprir – é reconhecer a natureza como capaz de engendrar não apenas valor comercial, como também agência, intenção e emoção (*not only value but agency, intention and emotion*)[91]. De resto, para autores como Walker, a ênfase cada vez mais intimorata no papel das forças naturais, e também na agência dos animais, é ponto culminante de uma disciplina histórica que, não mais dominada pelas façanhas dos grandes homens, vê-se obrigada a assumir que nossa espécie não é a única capaz de comandar os ditames do Sistema Terra. Nessa empreitada, o principal desafio seria esmerar nossa capacidade de apreender os animais, pensantes, imbuídos de sentimentos e dotados de formas profundas de agência[92].

Destarte, talvez as páginas que seguirão sejam profícuas em estimular mirada às presas da cinegética não como vítimas passivas e silentes da pulsão dos caçadores, mas como seres dotados de emoções, paixões, afetos e capacidade de expressão que se manifesta, na produção artística levada a efeito por humanos, pelo gesto estrênuo do *páthos* frente à morte. Dito de forma esmerada pelo mais fascinante personagem de nossa literatura:

---

[91]PATRIZIO, Andrew. *The ecological eye*. Assembling an ecocritical art history. Manchester: Manchester University Press, 2018, pp. 16-7.

[92]"This is what animals represent to environmental historians: mobile, thinking, feeling—cleverly adjusting their courses and intercepting us—nature with a profoundly important form of agency". Ver: WALKER, Brett L. "Animals and the intimacy of history". *History and Theory*, vol. 52, 2013, pp. 50-1; 67.

> Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: - "É formoso próprio..." – ele me ensinou[93]

## Notas teórico-metodológicas

A abordagem teórico-metodológica da pesquisa se pauta em três fundamentos. O primeiro é o de que o estudo iconográfico não deve se esgotar nas imagens, mas ser levado a efeito como parte componente de um sistema cultural complexo, apreensível a partir da análise de fontes de diversas tipologias. Como decorrência, a segunda prerrogativa concebe as imagens como dotadas de agência nas redes às quais pertencem e das quais são força construtora, sendo mais que representações ou vetores unilaterais de símbolos a elas atribuídos. O terceiro ponto advoga a possibilidade de circulação de motivos imagéticos entre diferentes sociedades – ainda que com funções distintas e respeitando suas especificidades. Desta forma, para o primeiro e terceiro pontos são de valia os estudos de Aby Warburg, ao passo que, para o segundo, será empregada literatura que consagra nomes como os de Appadurai, Mitchell e Gell.

A despeito das controvérsias em torno do "método warburgiano", levantadas por Ginzburg em estudo lapidar, é sabido que Warburg recorria a uma pletora de fontes em suas análises imagéticas, ao mesmo tempo em que considerava as obras sob o duplo viés de testemunha e agente de dada sociedade em dado tempo[94]. Vale recordar seus estudos sobre Botticelli, nos quais, ao buscar a influência da arte antiga nos movimentos de corpos e vestes das figuras do Renascimento, Warburg lançou mão de fontes como escritos de Ovídio, Virgílio, Alberti e Poliziano, sarcófagos romanos, idílios de Lorenzo de Medici, dentre outros[95].

---

[93]GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão:* Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 [1956], p. 143.

[94]"O objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro, a própria obra e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como fonte *sui generis* para a reconstrução histórica". Ver: GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método". In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1986], p. 56. No mesmo texto, o historiador italiano (p. 42) lembra que os métodos de Warburg interessam a um vasto rol de estudiosos, inclusive aos "historiadores da Antiguidade" e "aos interessados na tradição clássica".

[95]Ver: WARBURG, Aby. "O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli". In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã:* contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1893], pp. 3-88; WARBURG, Aby. "Sandro Botticelli". In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã:* contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger.

Seguindo essa metodologia, a pesquisa fará uso de conjunto documental diversificado. A título de exemplo, no estudo do Mosaico de Pela, será considerada sua possível relação com o grupo escultórico comissionado por Crátero a Lísipo e Leocares, obtida a partir das descrições do conjunto original, feitas por Plínio (*NH* 34.19) e Plutarco (*Alex*. 40.5), além de toda a documentação dela derivada, como a inscrição da doação, publicada no final do século XIX; a disposição espacial do mosaico na chamada Casa de Dioniso; o papel dos veteranos na encomenda de imagens de Alexandre; o desempenho ativo destas na guerra dos diádocos então em curso, dentre outros. De resto, o traquejo com diversas tipologias documentais e distintos percursos metodológicos é um dos pilares da História da Arte, conforme expresso por Panofsky em trecho que combina argúcia teórica e beleza literária:

> Leonardo da Vinci disse: "Duas fraquezas, apoiando-se uma contra a outra resultam numa força". As metades de um arco, sozinhas, não conseguem se manter em pé. Do mesmo modo, a pesquisa arqueológica é cega e vazia sem a recriação estética, ao passo que esta é irracional, extraviando-se, muitas vezes, sem a pesquisa arqueológica. Mas, "apoiando-se uma contra a outra", as duas podem suportar um "sistema que faça sentido", ou seja, uma sinopse histórica[96]

No que respeita à circulação das imagens, em seu estudo sobre a influência da arte italiana em Dürer, posto a lume em 1905, Warburg preconizou a *Pathosformel* [97], a circulação de gestos eivados de paixão, da Antiguidade ao Renascimento, tanto como

---

Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1898], pp. 89-98. Em um texto tardio, "O Antigo Romano na Oficina de Ghirlandaio" (1929), Warburg – em "uma indicação metodológica clara, o que é raro em seus escritos", como definiu Vieira Neto – assim sentenciou: "estou convencido de que seja fecundo um estreito contato entre arqueologia, história da arte e uma exata ciência histórica sociológica". Ver: WARBURG, Aby. "O Antigo Romano na Oficina de Ghirlandaio". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1929], p. 198; VIEIRA NETO, Serzenando Alves. "Aby Warburg e a Presença do Antigo". *Expedições*, vol. 10, nº 3, 2019, p. 144.

[96]PANOFSKY, Erwin. "Introdução: A História da Arte como uma Disciplina Humanística". In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* Tradução de Maria Clara F. Kneese e Jacob Guinsbrug. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1955], p. 38. Crítica mordaz ao método de Panofsky pode ser lida em DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem:* questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013 [1990], pp. 113-183. A respeito do trecho supracitado do historiador alemão, ver especialmente as críticas formuladas às páginas 149-157. Uma defesa, talvez ultrapassada, foi exarada por ARGAN, Giulio Carlo. "Ideology and Iconology". *Critical Inquiry,* vol. 2, nº 2, pp. 297-305, 1975.

[97]Sobre a definição do conceito, ver: WARBURG, Aby. "Dürer e a Antiguidade Italiana". In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã:* contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1905], p. 436. À mesma página, outra citação clareia o aceno que Warburg faz à agência das imagens no período: "Ressoa nessa imagem (xilogravura que ilustrava uma edição de Ovídio) a voz autenticamente antiga, tão familiar ao Renascimento: a morte de Orfeu não representava apenas um motivo artístico de interesse meramente formal, antes era uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca, verdadeiramente revivida de modo passional e empático no espírito e segundo as palavras do remoto passado pagão".

instrumento teórico quanto como ferramenta metodológica. Com efeito, as gravuras do artista alemão concernentes à morte de Orfeu teriam origem na iconografia dos vasos áticos. Entretanto, essas imagens teriam chegado às mãos de Dürer apenas pela mediação dos italianos do *Quattrocento.*

Dado o caráter fragmentário da obra de Warburg, bem como a complexidade dos temas abordados em sua lavra, encontrar definição sintética e inconcussa de *Pathosformel* é tarefa intranquila. É salutar, portanto, buscar sua concepção conforme enunciada por grandes analistas da obra do hamburguês:

> (...) Warburg compreendia que os gestos da arte clássica remontam, em suas primeiras formulações, a um período no qual a representação dos mitos era uma realidade ritual que comovia profundamente as almas, repercutindo de imediato, como reação biológica, nas feições e nos gestos humanos. Esses gestos estariam presentes em pinturas e esculturas antigas, atuando na arte clássica como uma sobrevivência primitiva. Ele denominou esses gestos de superlativos de uma linguagem da gestualidade, formulações carregadas com o máximo de experiência, chegando à noção de valores expressivos máximos. Essa noção confirmou a sua concepção da adaptação das convenções artísticas a determinados propósitos, reforçando também o seu modo de compreender as tradições culturais. Dessa problemática descende o conceito de *Pathosformel*, empregado por Warburg em seus estudos, anos depois[98]

A citação de Fernandes permite, a um só tempo, melhor compreender a ideia de *Pathosformel* e, também, sublinhar a importância da expressão das emoções no conceito. Esse ponto é de incontornável importância para a tese, em função de sua segunda hipótese, e torna-se ainda mais indispensável quando se recorda que o próprio Warburg não teve receio em externar o impacto que a leitura de um clássico como *The Expression of the emotion in man and animals*, de Charles Darwin - por ele descoberto quando de sua estada em Florença, em 1888 - teve para fortalecer o conceito de

[98]FERNANDES, Cássio. "Introdução: sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 22. Outra oportuna tentativa de definição é ofertada por Leopoldo Waizbort: "modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual. Entretanto, essas formas e linguagens, que se apresentam no domínio da exterioridade – vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento -, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma". WAIZBORT, Leopoldo. "Apresentação". In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11. De resto, não deixa de ser sintomático que um intelectual da envergadura de Wind, cujo contato com Warburg era proverbial, tenha posto no papel a seguinte passagem: "Para descrever o método de investigação que Warburg praticava e ensinava, o melhor que posso fazer é citar um trecho de Schleiermacher". O ensaio em questão é "Sobre a extensão do conceito de arte com referência à teoria da arte". WIND, Edgar. "O Conceito de Warbug de Kulturwissenschaft e Sua Significação para a Estética". In: WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997 [1983], p. 84.

*Pathosformel*[99]. Warburg resumiu que a principal lição aprendida com a leitura do naturalista foi a de que "a expressão geral da face (é) uma manifestação repetida por reflexo, e que ela (reage) a estímulos puramente mentais como recordação de um estímulo perceptível"[100].

Embora haja críticas a essa abordagem – como o risco de pôr em contraste culturas distintas sem a devida atenção às suas realidades socais[101] ou o fato de Warburg não ter se ocupado em minúcia das *Pathosformeln* da Antiguidade[102] -, a inspiração, muito mais do que uso "ortodoxo", nas proposições warburgianas permitirá à tese arregimentar conjunto diversificado de fontes para o estudo da iconografia cinegética, avaliar a circulação desse motivo entre as sociedades antigas e, enfim, aquilatar a expressão das emoções e paixões dos animais nesse repertório.

A teoria segundo a qual as imagens, e os objetos como um todo, são dotados de agência concreta no âmbito de relações sociais aparece esboçada, ao menos, desde os estudos do filósofo francês Merleau-Ponty, realizados a partir da década de 1940[103]. Décadas mais tarde, a antropologia da imagem, por exemplo, na figura de Appadurai e seu *The Social Life of Things* (1986)[104] foi responsável por atentar com mais vigor à mediação política dos artefatos e à sua agência, responsável, dentre outros, pelo desejo de adquiri-los e fruí-los. Na seara da cultura visual, o artigo de Mitchell, "What do pictures 'really' want?" (1996), tornou-se percuciente por responder à pergunta que o nomeia defendendo que as imagens desejam uma ontologia adequada que as interprete como elementos constitutivos ativos nos campos das relações sociais[105].

---

[99]FERNANDES. *Op. cit*., p. 21.

[100]WARBURG, Aby. "De Arsenal a Laboratório". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1927], p. 43.

[101]BECKER, Colleen. "Aby Warburg's *Pathosformel* as methodological paradigm". *Journal of Art Historiography*. nº 9, 2013, p. 5.

[102]Para um balanço historiográfico sobre os limites do emprego de Warburg para o estudo da arte grega, ver: GRILLO, José Geraldo. "Warburg, *Pathosformel* e a gestualidade na arte grega: algumas reflexões". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, pp. 103-133, 2017..

[103]"As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu par ter à sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear". Ver: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1988], p. 23.

[104]APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things*. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

[105]"A mudança mais profunda que marca a busca de um conceito adequado de cultura visual é precisamente a ênfase no campo social do visual, nos processos cotidianos de olhar e ser olhado. Esse complexo campo de reciprocidade visual não é apenas um produto secundário da realidade social, mas

De volta à antropologia da imagem, esta tem entre seus expoentes a obra de Alfred Gell, *Art and Agency:* an Anthropological Theory (1998), na qual o britânico tanto advoga em favor de agência indutora de ações, por parte das obras – por ele chamadas de *indexes* –, quanto aplica sua teoria em diversos estudos de caso, em especial oriundos de cenários não europeus[106].

Ainda que a teoria de Gell tenha sofrido críticas - sua ênfase excessiva na ideia de agência, sua falha em dar definição categórica de arte e a incapacidade de os objetos, em geral, possuírem agência sobre si próprios -, as reflexões contidas em *Art and Agency* servirão de baliza por fornecerem à pesquisa tratamento adequado da agência das obras estudadas[107]. De fato, historiadores da arte de nomeada vêm se atentando a aspectos da materialidade dos objetos postos em exame:

> Os objetos visuais, os objetos investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades no entanto positivamente heterogêneas. Eles são operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não saber. Seu funcionamento é polidirecional, sua eficácia polimorfa (...). A história da arte não conseguirá compreender a eficácia visual das imagens enquanto continuar entregue à tirania do visível[108]

Por fim, - e conquanto ocupado com escopo documental distinto, trabalhando na chave da Cultura Visual - o hodierno capítulo de Cronin oferece bons *insights* à presente tese. A historiadora canadense começa por arrolar as inúmeras precauções que se deve ter mente ao investigar as representações de animais em suporte iconográfico: é necessário que nos perguntemos o que vemos nas imagens e como o que está figurado confirma ou desafia nosso entendimento sobre as demais espécies; é imperioso que

---

um elemento que a constitui ativamente". Ver: MITCHELL, William. "O que as imagens realmente querem?". In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 186.

[106]"Em vez disso, a questão que me interessa é a possibilidade de formular uma 'teoria da arte' que se enquadre naturalmente no contexto da antropologia, dada a premissa de que as teorias antropológicas são 'reconhecíveis', inicialmente, como teorias sobre as relações sociais, e nada mais. A maneira mais simples de imaginar isso é supor que poderia haver uma espécie de teoria antropológica em que *pessoas* ou 'agentes sociais' são, em certos contextos, substituídos por *objetos de arte*". "Instead, the question which interests me is the possibilityof formulating a 'theory of art' which fits naturally into the context of anthropology, given the premiss that anthropological theories are 'recognizable' initially, as theories about social relationships, and not anything else. The simplest way to imagine this is to suppose that there could be a species of anthropological theory in which *persons* or 'social agents' are, in certain contexts, substituted for by *art objects*". GELL, Alfred. *Art and Agency:* an Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 5, grifos no original. Para a definição de agência, ver p. 16 e ss, inclusive seus diferentes escalonamentos entre distintos atores, humanos ou imagens, especialmente p. 20 e ss.

[107]Para as respectivas críticas, ver: BOWDEN, Ross. "A Critique of Alfred Gell on Art and Agency". *Oceania*, vol. 74, 2004, pp. 320; 323-4 e MORPHY, Howard. "Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell". Tradução de Guilherme Ramos Cardoso. *Proa*, nº 3, 2016, p. 226.

[108]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., pp. 46; 67.

indaguemos o que o produtor quis representar e o que quis ocultar nas imagens; urge que atinemos ao seu contexto de feitura e como os recortes espaço-temporais influem na produção de uma imagem específica; é preciso saber ler entre as linhas e reconhecer que o suporte visual tende a ser vazado com vistas à fruição humana, embora esse dado não exclua o potencial das imagens em fornecer informações sobre as outras espécies animais. Finalmente, é preciso estar preparado para refletir a respeitos dos animais cujas vidas estão entrelaçadas com as imagens. Vencidos esses obstáculos:

> Representações visuais de animais são, portanto, uma consideração valiosa na história animal-humana. Imagens podem fornecer novas maneiras de pensar sobre como humanos e animais interagiam em outros períodos do tempo e podem ser *um suporte a partir do qual diferentes formas de imaginar relações com animais podem ser promovidas*[109]

**Organização da tese**

Afora as protocolares introdução e conclusão, a tese comporta cinco capítulos. De pronto, cabe anunciar a inexistência de seção exclusiva para a crítica historiográfica, tanto pelo aborrecido da fórmula quanto pela diversidade de temas que se pretende discutir. De modo que os estudiosos pregressos e suas ideias serão tratados à medida que os assuntos pertinentes são abordados. Assim, o primeiro capítulo é dedicado à investigação do debate sobre as relações entre homens e animais no mundo grego dos séculos V e IV a.C., com particular atenção a três pontos: o vegetarianismo e a metempsicose de Pitágoras e sua recepção em Platão; a questão animal em Aristóteles e a *Historia Animalium* e, enfim, Xenofonte, o *Cinegético* e os protocolos da caçada grega. O segundo capítulo se debruça sobre a iconografia do leão no mundo grego, de Micenas à Macedônia, investigando também as evidências a respeito da presença (ou não) dessa espécie em solo grego. Obras fundamentais como Vaso Chigi e o Lécito de Xenophantos merecerão item à parte.

O terceiro segmento examina a cinegética na Ásia, enfatizando as duas sociedades que a exploraram com maior afinco: Assíria e Pérsia. O capítulo seguinte é responsável por averiguar, em minúcia, cada um dos retratos de Alexandre em caça ao leão, reservando-lhes itens monográficos, com particular atenção às tentativas de

[109]"Visual representations of animals are, therefore, an important consideration in animal–human history. Imagery can provide new ways of thinking about how humans and animals interacted in other time periods and can be a site from which different ways of imagining relationships with animals can be fostered". Ver: CRONIN, J. Keri. "'And has not art promoted our work also?' Visual culture in animal human history". In: KEAN, Hilda & HOWELL, Philip (eds.). *The Routledge Companion to Animal-Human History*. London: Routledge, 2019, p. 272. Grifos meus.

identificar os personagens retratados em cada obra[110]. As hipóteses da tese são consubstanciadas no quinto capítulo, dividido em duas frentes. Na primeira, verifica-se a possibilidade de os animais retratados na venatória dos séculos IV e III a.C. apresentarem πάθος que reflita emoção no momento do abate. A parte final do quinto capítulo retoma os postulados da primeira, discutindo por quais meios, com quais intentos e em que medida se pode formular a recepção do material asiático na figuração da iconografia cinegética.

A boa norma reza que a Introdução de uma tese também comporte as devidas justificativas sobre seu título. Vale segui-la. Em primeiro lugar, e conforme explicitado em trechos transatos, o uso do plural nos conceitos de "recepção" e "adaptação" visa a salientar as complexidades, aporias e nuances envolvidas em processos culturais – neste caso, ligados às artes visuais – de encadeamentos dessa natureza.

Em segundo lugar, a escolha pela noção de "repertório helenístico" - e não "mundo helenístico", como utilizei em versões iniciais deste estudo - busca, também, sublinhar os labores dos processos de recepção e adaptação. De certa maneira, mundo helenístico se apresenta como um conceito mais fechado, estanque, identificável no espaço e no tempo, por contraste à noção de repertório que, em sua primeira conotação, admite a ideia de "disposição de assuntos em ordem que facilita encontrá-los"[111]. Desde que entendido como abrangente, fluido, no interior do qual as imagens são recebidas e adaptadas conforme o caso, o conceito de repertório helenístico parece acomodar de modo mais satisfatório o *corpus* aqui batizado de iconografia cinegética[112].

---

[110]A respeito dessa metodologia, citação do estudo de Ginzburg sobre Piero della Francesca é lapidar: "como se faz para saber se num determinado quadro uma ovelha (suponhamos) representa Cristo, a doçura ou simplesmente uma ovelha? O que decide é, caso a caso, o contexto: e, indubitavelmente, cada interpretação (de um excerto literário, de um quadro, e assim por diante) pressupõe um ir e vir circular entre o particular o conjunto". Ver: GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Tradução de Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1981], p. 45. Abordagem semelhante já havia conquistado terreno sob Gombrich em seu texto sobre A *Madonna della Sedia*, de Rafael, originário da Charlton Lecture de 1955. Sobre a obra de arte, em geral, afirmou: "seu significado provém de uma hierarquia de contextos, que vão do pessoal e universal ao institucional e particular". Ver: GOMBRICH. *Op. cit*., p. 103.

[111]HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2430.

[112]Outra possibilidade seria "cânon", uma vez que, como esclarece Luca Iori, a carga semântica original de κανών/*canon* designa, apenas, uma regra ou modelo de perfeição, e não uma seleção rígida e consciente de autores a serem imitados. Contudo, exatamente durante o período helenístico e com particular destaque à atuação dos polímatas e compiladores alexandrinos, autores como Homero, Heródoto, Tucídides e Xenofonte foram encerrados em um grupo canônico e hermético a partir dos quais os modelos literários posteriores deveriam se moldar. Ademais, seria demasiada pretensão de minha parte admitir que as obras aqui circunscritas sob a divisa da iconografia cinegética tiveram impacto de ordem canônica na história da Tradição Clássica, sobretudo o Mosaico de Palermo. Por fim, e como também alertado por Iori, no senso comum a ideia de cânon está estreitamente atrelada à noção de cânone bíblico,

Em terceiro lugar, talvez a temporalidade destacada no título, séculos IV e III a.C., seja sujeita a reparos, uma vez que, em sentido estreito, a tese comporta estudos mais circunstanciados de obras datáveis ao menos desde o século IX a.C. – e, em sentido amplo, comenta artefatos que vão desde o período minoico até a Roma de Adriano. Reconheço que se trata de questão inspiradora de debates – aos quais estou aberto. Entretanto, a opção por frisar o repertório helenístico e sua temporalidade repousa em minha impressão – anunciada em trechos anteriores, mas que extravasa para todos os capítulos – de que a produção visual do período e suas relações com o material oriundo da Ásia têm amiúde passado ao largo de fração expressiva de pesquisadores. De modo que a tese sofreria indesculpável desfalque caso abrisse mão do capítulo 2, e, sobretudo, do capítulo 3, perdendo força argumentativa – e, arrisco dizer, até alguma originalidade – na resolução de sua hipótese primeira.

Seguindo essa linha, a escolha pela solução desta primeira hipótese por meio de estudo organizado de forma até certo ponto cronológica, em especial o núcleo dos capítulos 2, 3 e 4, não tem a intenção de criar um discurso teleológico segundo o qual o surgimento da iconografia cinegética seria uma inevitabilidade histórica a partir da progressão linear (ou geométrica) de materiais de diversas tradições. Tampouco esta opção é uma tentativa replicar a teoria da *Verschmelzung* de Droysen, que soaria como pastiche, para dizer o menos. *Mutatis mutandis*, o mesmo vale para os capítulos 1 e 5 que, *grosso modo*, amealham os argumentos capitais para a resolução da segunda hipótese da tese.

O objetivo que move a presente disposição de capítulos é, apenas e tão somente, a busca por uma compressão mais ampla do repertório helenístico, avançando para além do isolamento temático, e mesmo formal, que segue caracterizando os estudos a seu respeito. Sua organização tem como fim último facilitar a consulta do leitor interessado apenas neste ou naquele assunto. Embora acredite que a leitura da tese em sua integridade tenha méritos, o pesquisador preocupado apenas, por exemplo, com Persépolis ou o Vaso Chigi poderá fazer bom proveito do manuseio exclusivo das páginas dedicadas a esses tópicos.

---

tido por universal e imutável, em oposição diametral ao *corpus* cinegético que busquei recortar. Ver: IORI, Luca. "A proposito dei canoni antichi della storiografia greca". *Rivista di Filologia e di Instruzione Classica*, vol. 148, nº 1, pp. 186-203, 2020.

# CAPÍTULO 1: ASPECTOS DA CONDIÇÃO ANIMAL NO MUNDO GREGO (SÉCULOS VI A IV A.C.)

## 1.1 - VEGETARIANISMO, METEMPSICOSE E SACRIFÍCIO ANIMAL NO MUNDO GREGO (SÉCULOS VI A IV A.C.)

O tema das relações entre humanidade e fauna no mundo grego anterior a Alexandre é gigantesco. Para explorá-lo dentro de parâmetros operacionais – e com vistas às conexões entre esse universo e a iconografia cinegética desenvolvida nos séculos IV e III a.C. – o capítulo propõe que os esforços sejam concentrados em três vertentes principais. A primeira, de viés filosófico-religioso, se debruça sobre os laços entre homens e animais a partir de olhar favorável aos últimos, seja pela adoção de dieta vegetariana guiada por princípios morais, seja pela crença na metempsicose, teoria segundo a qual as almas humanas podem reingressar à vida em corpos de animais.

A segunda vertente, de natureza filosófico-enciclopédica, encara os não humanos como objetos de estudo, adequados à análise minuciosa de seus atributos. Ninguém mais do que Aristóteles se destacou nessa categoria, com seus tratados de zoologia que permaneceram como pilares da disciplina até Darwin. Por fim, a categoria que se relaciona mais fortemente com o tema desta investigação: o animal como objeto de pulsões da violência humana, presas a serem abatidas durante incursões cinegéticas. O tratado de Xenofonte é testemunho primordial, auxiliado por alguns textos de Platão e exemplares da cerâmica ática.

Este capítulo busca oferecer visão que, a despeito de seus limites, se pretende matizada e abrangente a respeito das conexões entre humanidade e fauna no mundo grego, dos pré-socráticos a meados do século IV a.C[113]. Cada item será dedicado a uma

[113]Outras vertentes seriam possíveis, como o emprego moralizante dos animais em Esopo ou o viés cômico explorado por Aristófanes. Para elas, ver: KORHONEN, Tua. "Anthropomorphism and the Aesopic Animal Fables". In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 211-231; MILES, Sarah. "Cultured animals and wild humans? Talking with the animals in Aristophanes' Wasps" In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 205-232; LEFKOWITZ, Jeremy B. "Aesop and Animal Fable". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 16-33; PÜTZ, Babette. "Good to Laugh with – Animals in Comedy". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 70-79; ROTHWELL JR., Kenneth. *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

das vertentes esboçadas, sendo o primeiro responsável por tecer considerações a respeito do emprego de animais no sacrifício de sangue entre os gregos[114].

### 1.1.1 - A vida de Pitágoras e o problema das fontes

Em âmbito helênico, nenhum defensor da abstenção do consumo de carne é mais ilustre que Pitágoras (c. 570 – 495 a.C.), cujo nome segue ecoando nos círculos respeitáveis de especialistas de disciplinas diversas. O polímata de Samos nutria interesse por áreas como religião, cosmologia, escatologia, matemática, música, teoria dos números e outras, o que – somado ao fato de extrair sua autoridade não de filósofos vetustos, mas de poemas órficos que, no limite, poderiam ter sido compostos por ele próprio – deu origem ao fenômeno do pitagorismo, misto de ciência e doutrina filosófico-espiritual responsável por reunir vasta gama de manifestações[115]. Um dos maiores obstáculos no estudo de Pitágoras reside na dificuldade da reconstituição de sua vida e doutrina[116]. As três biografias legadas à contemporaneidade datam da época romana, e cada uma delas dispõe de série infausta de problemas. Falamos dos escritos de Diógenes Laércio, Porfírio e Jâmblico – seguindo a ordem de mais fiável para mais fantasiosa, seguindo a categorização, quiçá útil, de Khan[117].

Começando com Diógenes Laércio (c. 180 – 240 d.C.), os entraves têm início no próprio nome do autor – que poderia ser oriundo do patronímico Laertes ou originado do fato de o autor ser natural de Laerta, na Cilícia, hipótese mais aceita[118]. O segundo contratempo é sua época de florescimento, normalmente estabelecida entre a segunda metade do século II d.C. e a primeira do III século d.C., tendo por base a menção a nomes como Plutarco, Epiteto e Sexto Empírico. Por fim, o valor próprio dos textos de Diógenes tem sido posto em xeque, sob acusação de imperfeições, apego excessivo a

---

[114]O recorte, evidentemente, exclui considerações importantes de autores mais tardios que lidaram com a questão do vegetarianismo, como Plutarco, Porfírio e Apolônio. Para essa questão, ver: DOMBROSWKI, Daniel. *The Philosophy of Vegetarianism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.

[115]WEST, Martin. "Early Greek Philosophy". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 128.

[116]Para análise das dificuldades gerais envolvendo os fragmentos de Pitágoras, ver: FONTENAY, Elisabeth de. *Le silence des bêtes*. La philosophie à l'épreuve de l'animalité. Paris: Fayard, 1998, pp. 65-8.

[117]KAHN, Charles. *Pythagoras and the Pythagoreans*. A Brief History. Indianapolis & Cambridge: Hackett, 2001, p. 5.

[118]Há, inclusive, uma terceira via, representada por Long, que atribui o nome à fórmula homérica *diogenès Laertiádé*, empregada para fazer referência a Odisseu. O mesmo autor estipula 225-250 d.C. como data para a composição do texto de Diógenes. Ver: LONG, Herbert S. "Introduction". In: DIOGÉNES LAÉRCIO. *Lives of the Eminent Philosophers*. Tomo 1. Tradução de Robert D. Hicks. Cambridge & London: Harvard University Press, 1991, p. xvi.

anedotas e episódios menores, além de falta de traquejo no exame de fontes transatas. Entretanto, como lembra Marechal[119], mais do que "troças infames", essas características são incontornáveis no estilo do biógrafo e, de certo modo, devem ser minoradas em vista do fato de seu escrito ser fonte única para o conhecimento de diversos filósofos - no que Long está de acordo[120].

A obra de Diógenes está dividida em 10 livros, cada qual consagrado ao estudo de uma seita, termo que, de acordo com Genaille[121], é mais adequado do que escola, posto que abarca todos os que seguiram os ensinamentos de um mestre específico, mesmo sem, necessariamente, tê-lo conhecido em vida. Para o mesmo classicista francês - embora cético quanto aos méritos literários de Diógenes[122] - a biografia de Pitágoras é uma das mais bem documentadas e esmeradas do ponto de vista metodológico[123]. Egrégio tradutor brasileiro, Mario da Gama Kury classificou *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* como "obra mais precisa da Antiguidade sobre a história da filosofia grega", ainda que considere o tomo "mais literatura do que filosofia"[124].

Porfírio (c. 233 – 304/309 d.C.) e Jâmblico (c. 245 – 325 a.C.) estão em categoria semelhante de problemas. Ambos escreveram no *boom* de escolas neoplatônicas durante século III d.C., de forma que muito do que trazem sobre Pitágoras pode ser oriundo de material apócrifo circulante na Academia, talvez distante do ideário do filósofo de Samos. Porfírio era discípulo de Plotino, e Jâmblico aluno do próprio Porfírio, isto é, imprecisões de um podem ter passado ao outro. Ambos também são compiladores, e Jâmblico é tido como excepcionalmente descuidado[125].

Guthrie resumiu da seguinte maneira os percalços no trabalho com essas fontes: 1 – ambos nutrem apreço pelo fantástico, provocado pelo lapso temporal que os aparta do período em que floresceu Pitágoras. Essa distância, ademais, poderia provocar sensação nostálgica, como se a época pitagórica fosse um paraíso perdido em que os

---

[119]MARECHAL, Leopoldo. "Diógenes Laercio". In: DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Tomo 1. Tradução de José Ortiz y Sanz. Buenos Aires: Emecé Editores, 1945, pp. 8-10; BURKERT, Walter. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Tradução de Edwin Minar Jr. Cambridge: University of Harvard Press, 1972 [1962], p. 135.
[120]LONG. *Op. cit*., p. xix.
[121]GENAILLE, Robert. "Notice sur Diogène Laërce". In: DIOGÉNES LAÉRCIO. *Vie, Doctrines et Setences des Philosophes Illustres.* Tomo 1. Tradução e notas de Robert Genaille. Paris: Garnier-Flammarion, 1965, p. 10.
[122]GENAILLE. *Op. cit*., p. 23.
[123]GENAILLE. *Op. cit*., p. 21.
[124]KURY, Mário da Gama. "Introdução". In: DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1987, pp. 7-9.
[125]GUTHRIE, William Keith Chambers. *A History of Greek Philosophy*. Volume 1: The Earlier Presocratics and The Pythagoreans. Cambridge: Cambridge University Press, 1962, p. 153.

filósofos podiam especular sem amarras – sensação talvez amplificada pelos debates acalorados entre o círculo de Porfírio e Jâmblico e a nascente filosofia cristã. 2 – Como corolário, é preciso ter em mente que o uso da vida de Pitágoras feito por esses filósofos era prático, como fruto de inspiração e sem, portanto, o senso crítico que caracteriza, ao menos em tese, as miradas contemporâneas sobre o polímata jônico[126].

No que concerne ao gênero literário que engloba os textos de Diógenes, Porfírio e Jâmblico, as biografias de filósofos tornaram-se populares durante a época imperial, sobretudo nas camadas cultivadas que viam a representação da *eudaimonia* do filósofo como modelo de ação, conforme Cornelli[127]. O mesmo autor arremata:

> (...) São sobretudo as *Vidas* pitagóricas de Porfírio e Jâmblico, às quais acrescentaria a *Vida* do pitagórico Apolônio de Tiana, de Filóstrato, a exemplificarem bem o gênero literário de uma biografia que é pela verdade ao mesmo tempo um *romance* e uma peça de expressão da *fé religioso-filosófica* das comunidades pitagóricas na figura e no ensinamento de seu Fundador. No interior de uma antropologia neoplatônica e neopitagórica as *Vidas* definem o indivíduo pela sua alma, indicando assim como seu *telos* central a *homoiosis tou theou*, *assimilação ao divino*. Assim, para os filósofos neoplatônicos tardo-imperiais escrever *Vidas* de Pitágoras significa, de certa forma, recuperar a figura inaugural desta proposta mística e ascética da divinização do ser humano[128]

Diante disso, tanto quanto se fiar nas biografias supracitadas, a consulta a textos de autores como Platão será de valia na investida de compreender os pensamentos de Pitágoras sobre metempsicose e vegetarianismo.

### 1.1.2 - Metempsicose, vegetarianismo e abstinência de carne em Pitágoras

> "Metempsicose?
> É. Como é que ela chama pros íntimos?
> Metempsicose, ele disse, cerrando o cenho. É grego: vem do grego. Quer dizer transmigração de almas (...)
> Metempsicose, ele disse, é como os gregos chamavam antigamente. Eles acreditavam que você podia virar um bicho ou uma árvore, por exemplo (...)"
>
> James Joyce. *Ulisses*

O despretensioso diálogo entre Leopold e Molly Bloom, consumado nas primeiras horas de 16 de junho de 1904, representa bem a visão comum sobre a metempsicose grega. Talvez pudéssemos esperar explanação mais erudita de Stephen

[126]GUTHRIE. *Op. cit*., pp. 155-6.
[127]CORNELLI, Gabriele. "A vida de Pitágoras de Diógenes Laércio: questões sobre a recepção do pitagorismo no período imperial". In: LEÃO, Delfim; CORNELLI, Gabriele & PEIXOTO, Miriam (orgs.). *Dos Homens e suas Ideias*. Estudos sobre as Vias de Diógenes Laércio. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, p. 250.
[128]CORNELLI. *Op. cit*., p. 251.

Dedalus – e decerto também do próprio Joyce, mas isto é assunto para outra tese. Em todo caso, o fenômeno da transmigração das almas possui diferentes nuances nas coordenadas mentais gregas entre os pré-socráticos e Aristóteles, variando, não raro, entre cada autor. Esta seção, portanto, visa a lançar alguma luz sobre o tema, enfatizando as distintas concepções envolvendo a metempsicose no período estudado, em especial pela relação umbilical entre ela e a defesa do vegetarianismo.

Os adeptos do rigor filológico recomendariam lembrar que o termo "vegetariano" é de origem moderna, surgido em meados do século XIX na Inglaterra, com a fundação da *Vegetarian Society*, que advogava em prol de dieta livre de carne sob justificativas de maior saudabilidade. Na Grécia, contudo, a abstinência da carne não foi opção apenas dietética. Se o termo "vegetariano" tem origem em "vegetal", no caso helênico a expressão mais comum era ἀποχὴ τῶν ἐμψύχων ("abstinência de seres com almas"), título do tratado de Porfírio de Tiro no século III d.C. Outra expressão possível é a alimentação com gêneros ἄψυχα, isto é, desprovidos de alma (ψυχή), por oposição àqueles dotados de alma, ἔμψυχα[129]. A primeira publicação acadêmica relativa ao assunto veio a lume em 1935, assinada por Johannes Haussleiter, filólogo germânico. De título *Der Vegetarismus in der Antike,* o livro coleta fontes gregas e latinas relativas ao tema, abrigando do século VI a.C. ao V d.C.[130].

Urge, como alerta Dombrowski, que se tenha em mente que o vegetarianismo na Antiguidade não se conectava a nenhuma escola ou método filosófico em particular. Há ao menos dois mitos dos quais provém o *background* para a abstenção com base em princípios filosóficos. O primeiro se conecta com a Era de Ouro, no interior da qual o vegetarianismo primordial teria se degenerado em práticas alimentares violentas que, no limite, levariam à antropofagia. O *locus classicus* é a seguinte passagem de *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, versos 109-120:

> De ouro a primeiríssima linhagem de homens mortais
> Foi feita pelos imortais que têm casas olímpicas
> Existiram na época de Crono, quando reinava no céu:
> Como deuses viviam com ânimo sem aflição
> Afastados de labor, longe de agonia. Nem a infeliz
> velhice havia, e, sempre iguais nos pés e mãos,
> Apraziam-se em festejos, além de todos os males;
> Morriam como por sono subjugados. Toda benesse
> possuíam: o fruto, que produzia o solo dá-trigo,
> espontâneo, era farto e sem inveja; de bom grado,

[129]Ver: BERNABÉ, Alberto. "Vegetarianismo en la Grecia Antigua". *Mare Nostrum,* vol. 10, nº 1, 2019, p. 32, com fontes.
[130]Ver: KOVACS, Alexandra. "A Historiography of Vegetarianism in Antiquity". *Mare Nostrum,* vol. 10, nº 1, 2019, p. 16. Esse estudo passa em revista, de forma competente, a historiografia sobre o tema.

Tranquilos gozavam dos grãos com muita benesse,
Ricos em ovelhas, caros aos deuses ditosos[131]

Platão também faz referência ao fenômeno em *Górgias* (523 a-c) e *República* (415a). Alguns trechos das *Leis* (782 b-c) reforçam a impressão, como a narrativa de que, durante a era de Cronos, os homens se alimentavam sem restrição de frutos das árvores, o que, é possível, representasse o ideal da *pólis* para Platão – assim, tanto os filósofos deveriam ser adeptos do vegetarianismo como esse objetivo estaria conectado a um passado idílico. Nesse pretérito, a paisagem pacífica de Cronos foi substituída pela violência da usurpação de Zeus, da mesma forma que o paraíso comum para homens e animais foi solapado pelo dom do fogo dado à humanidade por Prometeu. O restabelecimento da ordem cósmica igualitária era o fim último do vegetarianismo preconizado por Pitágoras, Empédocles, Porfírio e tantos outros. No mundo romano, o mesmo *topos* aparece sob a pena de Ovídio (*Met*. 1.76-215; 2.17)[132] e, também, Virgílo, nas *Geórgias* (2.536-40).

Ainda relacionada à Era de Ouro, embora de forma mais discreta, é possível listar um trecho bastante revelador de Diodoro Síclo (1.14.1). A passagem enfatiza que a raça humana primeiramente cessou com suas práticas canibais (πρῶτον μὲν γὰρ παῦσαι τῆς ἀλληλοφαγίας τὸ τῶν ἀνθρώπων γένος) quando Ísis descobriu os frutos do trigo e da cevada, passando a cultivá-los e, eventualmente, ensinando seu manejo aos mortais. Essa alteração de dieta promoveu mudanças significativas no modo de vida, tanto pela natureza agradável (τὴν ἡδονὴν τῆς φύσεως) da descoberta quanto,

[131]Tradução de Christian Werner. Agradeço a John Dayton que, gentilmente, cedeu seu manuscrito inédito "The Rites of Carnivores and Cannibals", que reúne as fontes primaciais para a discussão da Era de Ouro na Antiguidade.

[132]DOMBROWSKI, Daniel. "Philosophical Vegetarianism and Animal Entitlements". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 473-5. O uso das *Metamorfoses* como fonte para a vida e a armadura filosófica de Pitágoras merece comentários. Embora fração dos comentadores modernos – aqui representados por Riedweg e Newmyer – desvalorize os escritos de Ovídio, taxando-os de recheados de floreios retóricos e sem quaisquer conexões, mesmo que tíbias, com os ensinamentos ligados à escola pitagórica, fato é que, no âmbito da Tradição Clássica, os versos do poeta latino tiveram impacto mais duradouro do que as biografias de Jâmblico e Porfírio, por exemplo. Algumas obras do Barroco ajudam a testificar o fenômeno. A primeira, assinada por Rubens e Frans Snyders, é "Pitágoras preconizando o vegetarianismo a Numa Pompilius", datada de 1630 e hoje nas Royal Collections da Hampton Court Palace **(Fig. 1.1)**. A tela empresta de Ovídio o suposto encontro entre o filósofo e segundo dos reis etruscos de Roma, com particular destaque ao referido mito da alimentação herbívora da Era Ouro graças à escolha dos pintores em figurar, na porção central da obra, toda a sorte de vegetais. Poucas décadas depois, a produção de Salvator Rosa (1615 – 1673) explorou ainda mais o tema, agora, segundo Langdon, escudada também nos escritos de Diógenes e seus pares. A série consagra obras como "Pitágoras emergindo do inframundo" (1662) e "Pitágoras instruindo os pescadores" (1662) **(Fig. 1.2)**, na qual o próprio pintor romano afirma ter se inspirado em Plutarco, além, claro, do paralelo com a multiplicação dos peixes cristã registrada em Lucas (5: 1-11). Ver: LANGDON, Helen. "The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa". *Kunsttexte*, nº 2, pp. 1-17, 2011.

mais importante, pela vantagem de fazer recuar a crueldade de uns com os outros (ἀπέχεσθαι τῆς κατ᾽ ἀλλήλων ὠμότητος).

O segundo mito propulsor do vegetarianismo se relaciona à supracitada dádiva do fogo, compreendida como metáfora do controle humano sobre a natureza. Entretanto, como querem os defensores da abstenção de carne, o regalo converteu-se em maldição, desvirtuando a bondade à medida que permitiu aos homens usar o calor para cozinhar a carne, fazendo-os sucumbir a uma dieta que exigia a morte dos animais. De fato, na cultura alimentar do Mediterrâneo, a dieta carnívora era com frequência associada à aristocracia, como demonstram os poemas homéricos. Como efeito, Sarpedão pergunta a Glauco: "Por que razão nós dois somos os mais honrados/com lugar de honra, carnes (κρέασίν) e taças repletas até a borda/na Lícia, e todos nos miram como se fôssemos deuses?" (*Il*. XVIII. 3 10-12)[133]. A resposta, clara, é que ambos estavam sempre à frente de suas tropas. Também na *Ilíada* (VIII. 231-5), Agamémnon faz o mesmo, quando desafia seus comandados: "ao comerdes abundantes carnes de bois de chifres direitos,/ao beberdes taças repletas de vinho:/cada um defrontaria na guerra cem Troianos/ou até duzentos! Pois agora nem sois dignos de um,/de Heitor, que depressa queimará as naus com fogo ardente"[134].

O viés aristocrático do carnívoro contumaz avançou durante o período clássico, quando as grandes Panateneias eram a única ocasião em que a população comum consumia o alimento, geralmente em porções de um a dois quilos[135]. Como de praxe no mundo helênico, o limiar entre bonança e *hýbris* era tênue, sendo o consumo carnívoro fora do âmbito sacrifical por vezes condenado. O célebre episódio do gado do sol na *Odisseia* (XII. 354-425) - quando a punição por abater o rebanho recai sobre os próceres de Odisseu mesmo que estivessem famélicos - ilustra o ponto, assim como a pilhéria envolvendo a volúpia carnívora dos atletas nas *Rãs*, de Aristófanes (63, 503-7)[136].

Com respeito à metempsicose, os primeiros registros em território grego datam de meados do século VI a.C., cerca de 100 ou 150 anos depois de similares indianos[137].

---

[133]Todas as traduções de Homero vêm de Frederico Lourenço.
[134]McINERNEY, Jeremy. "Civilization, Gastronomy, and Meat-eating". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 222-3.
[135]Ver: McINERNEY. *Op. cit*., p. 223, com fontes.
[136]McINERNEY. *Op. cit*., pp. 224-5. Trata-se de carne vermelha. Para carne branca, ver: McINERNEY. *Op. cit*., pp. 227-9 e, também, HARDEN, Alastair. *Animals in the Classical World*. Ethical Perspectives from Greek and Roman Texts. Hampshire: MacMillan, 2013, p. 65.
[137]WEST. *Op. cit*., p. 134.

O termo – que pode ser traduzida por deslocamento ou transposição das almas[138] – possui debate acirrado sobre sua origem. Heródoto (2.123) afirma que os egípcios defendiam tanto a imortalidade da alma humana (ἀνθρώπου ψυχὴ ἀθάνατος) quanto da migração (περιέλθῃ) das almas de corpos para corpos, em movimento de circularidade, "no sentido de um movimento progressivo e regular, que se dá, vem e vai, de tempos em tempos"[139]. Ainda para Spinelli, é sintomático como o conceito de imortalidade da alma corresponde ao que comumente se sabe em relação à cultura egípcia, ao passo que a transmigração é tida por alienígena nesse filão. De fato, a primeira menção à metempsicose não se relaciona aos egípcios, mas, sim, a Pitágoras, na citação de Diógenes Laércio analisada abaixo[140].

O excerto de Heródoto é ainda mais intrigante à medida que menciona, na sequência, que a doutrina da metempsicose foi seguida por alguns gregos (Ἑλλήνων). Entretanto, embora os conheça, o historiador não se atreve a falar seus nomes (τῶν ἐγὼ εἰδὼς τὰ οὐνόματα οὐ γράφω). Buscando compreender esse silêncio, Cornelli evocou o gosto de Heródoto pelo "jogo", isto é, pelo desnecessário de se citar grupos cujo conhecimento era evidente para seus potenciais leitores. Mais do que isso, poderia haver "remissão jocosa ao silêncio iniciático em relação às doutrinas e práticas órfico-pitagóricas e, de maneira especial, à ordem de não escrevê-las"[141].

Ainda assim, é possível arrolar três possíveis personagens e escolas que aderiram à teoria de metempsicose egípcia descrita por Heródoto: a) Pitágoras e Empédocles; b) órficos e Pitágoras; c) órficos e Empédocles. Dentre tais opções, a de Pitágoras é a mais provável diante dos laços entre o filósofo e o Egito, atestados em outras fontes. Em *Busiris* (28-9), Isócrates informa que Pitágoras de Samos viajou pelo Egito, tornando-se discípulo (μαθητὴς) dos locais, sendo pioneiro em apresentar aos gregos essa outra filosofia (ἄλλην φιλοσοφίαν πρῶτος εἰς τοὺς Ἕλληνας). Ademais, Pitágoras teria se tornado célebre pelos sacrifícios e rituais peculiares que conduzia, fazendo com que todos os jovens desejassem aprender com ele. Isócrates arremata ao afirmar que, mesmo naqueles dias, os que se calam são mais lembrados do que os que

[138]De maneira sintomática, a forma *metempsico* não aparece na literatura filosófica tradicional, quer nos trechos atribuídos a Pitágoras, quer nos diálogos de Platão. Sobre esse fenômeno e suas variantes, ver: SPINELLI, Miguel. "A tese pitagórico-platônica da metempsicose enquanto 'teoria genética' da Antiguidade". *Educação e Filosofia*, vol. 27, nº 54, 2013, pp. 744-7.
[139]SPINELLI. *Op. cit*., p. 737.
[140]SPINELLI. *Op. cit*., p. 739.
[141]CORNELLI, Gabriele. *O pitagorismo como categoria historiográfica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 143-4.

obtêm grandíssima fama por meio da palavra (τῷ λέγειν). Cornelli, inspirado por Kahn[142], indica que um professor de eloquência como Isócrates não poderia deixar de fazer referência irônica ao silêncio pitagórico[143]. De todo modo, a partir dessa referência cruzada torna-se mais plausível suspeitar que Heródoto aludia a Pitágoras, além de sublinhar, outra vez, como a metempsicose pitagórica está por definição envolta em uma penumbra de fontes ambíguas[144]. Com respeito às conexões entre o vegetarianismo e a transmigração das almas, entra-se em terreno pantanoso: o consumo de carne entre os seguidores do culto a Orfeu.

A abstinência entre os órficos se relaciona, quase certo, ao desejo de evitar o derramamento de sangue, proibição basilar de seu modo de vida. Uma das fontes conspícuas é passagem das *Rãs* (1032), em que se lê: "Orfeu, pois, nos ensinou os ritos e a nos afastarmos das matanças" (Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ᾽ ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ᾽ ἀπέχεσθαι). No âmbito da tragédia, *Hipólito*, de Eurípides (952-954), coloca o seguinte diálogo entre Teseu e seu filho homônimo da peça: "Agora cresça, e, com comida sem alma para carnes, minta, tendo Orfeu como senhor, e resfrie-se, admirando os vapores de muitas letras" (ἤδη νυν αὔχει καὶ δι᾽ ἀψύχου βορᾶς/σίτοις καπήλευ᾽ Ὀρφέα τ᾽ ἄνακτ᾽ ἔχων/βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς)[145].

Barnebé ajuda na leitura da passagem[146]. Nela, a violência verbal de Teseu se justifica por sua esposa, Fedra, ter se apaixonado por seu afilhado e, sendo rejeitada por ele, cometer suicídio, deixando bilhete em que justifica o ato por vingança diante de supostas propostas indevidas de Hipólito. Teseu então crê que seu filho, ainda que não aparentasse nutrir interesse carnal pela madrasta, era hipócrita, comparando-o aos órficos, que, por provavelmente se absterem do sexo, provocavam desconfiança entre os atenienses da época. Eurípides, inclusive, usa o termo alimento "desprovido de alma" (ἀψύχου), também empregado pelos pitagóricos, o que indica a competência do tragediógrafo no assunto.

O sacrifício e desmembramento de Dioniso também impulsionavam o vegetarianismo dos órficos, ainda que o derramamento de sangue e a necessidade de pureza fossem argumentos centrais[147]. Em *Leis* (782c), Platão informa que os chamados órficos não provam carne bovina, e realizam sacrifícios sem animais, substituídos por

[142]KAHN. *Op. cit*., p. 12.
[143]CORNELLI. *Op. cit*., p. 145.
[144]CORNELLI. *Op. cit*., pp. 144-5.
[145]Tradução de Rúben Bonifaz Nuño.
[146]BERNABÉ. *Op. cit*., p. 38.
[147]BERNABÉ. *Op. cit*., pp. 39-43.

bolos e tortas banhadas em mel, uma vez que acreditavam que a dieta carnívora não era sagrada e, tampouco, dever-se-ia manchar com sangue o altar dos deuses[148]. Sem embargo, não há, entre os documentos sobreviventes da Antiguidade, nenhum fragmento inconteste sobre a crença da metempsicose entre os praticantes do orfismo[149].

Sobre Pitágoras, as relações entre metempsicose e vegetarianismo são mais bem atestadas. Começando com alguns fragmentos, em uma comédia perdida, intitulada justamente de *O Pitagórico*, Aristofonte (*frag*. 12) apresenta personagem que desce aos infernos e, conseguindo retornar, narra o que testemunhou. Entre os avistados, ganham destaque os pitagóricos que comem apenas verduras e bebem, sobretudo, água, o que, para Bernabé, indica também abstenção do vinho[150]. O trecho volta a aparecer na comédia *Os Tarentinos* (*frags*. 223.1-3), de Aleixo, na qual se afirma que, além do vinho, os pitagóricos tinham interdito contra os alimentos que contêm alma (ἐμψυχον). Calímico (*frag*. 191.62), no século III a.C., afirma que o filósofo de Samos defendida dieta livre de seres que respiram (τῶν ἐμπνεόντων)[151].

Contundo, a passagem canônica a atestar a transmigração e o vegetarianismo em Pitágoras é um fragmento de Xenófanes de Cólofon (c. 570 – 460 a.C.), praticamente contemporâneo ao polímata, recolhido por Diógenes Laércio (8.36):

> Xenófanes faz-lhe referência nas palavras seguintes: "Dizem que ele (Pitágoras), passando perto de um cãozinho que estava sendo espancado, apiedou-se dele e falou a quem o maltratava: 'Para! Não o espaques, pois a alma (ψυχή) que reconheci ouvindo-lhe os gemidos (φθεγξαμένης) é a de um homem amigo! (φίλου ἀνέρος)'"[152]

Apesar de ter havido corrente algo cética quanto à identificação de Pitágoras como autor do dito citado no fragmento, hoje há praticamente consenso a respeito de sua autoria[153]. Para Cornelli, o tom de zombaria presente na passagem revela certa intenção antipitagórica na fonte consultada por Xenófantes que, por sua vez, apenas confirma a importância dada à metempsicose e sua relação com o Pitágoras histórico.

---

[148]BERNABÉ. *Op. cit*., p. 35; DETIENNE, Marcel. "Culinary Pratices and the Spirit of the Sacrifice". In: DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre (orgs.). *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Tradução de Paula Wissing. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986 [1979], p. 6.
[149]BURKERT. *Op. cit*., p. 128.
[150]BERNABÉ. *Op. cit*., p. 36.
[151]BERNABÉ. *Op. cit*., p. 37.
[152]Tradução de Mario Gama Cury, mas, seguindo Cornelli, troquei a versão original de "voz" para "gemidos".
[153]Para a discussão historiográfica, ver: CORNELLI. *Op. cit*., p. 112.

Não faria sentido, segundo o autor, que correntes contrárias a Pitágoras mantivessem essa informação se ela não se constituísse em um dos pilares de sua doutrina[154].

A análise de Cornelli é sofisticada. Partindo de observações anteriores de Burkert[155], o testemunho de Xenófantes não atribui propriamente uma alma ao cão espancado, mas, sim, afirma que o cachorrinho seria (ἐστὶ) a alma de um amigo, o que desencadeia problema bastante complexo: qual é a ideia de alma professada por Pitágoras e seus discípulos? A primeira possibilidade seria que ψυχή não poderia ser tomada por *ipsissima verba* de Pitágoras, já que nem Empédocles, posterior ao polímata, teria empregado o termo, optando por *daímones* (DK 31 B115). A primeira fonte pitagórica a usar a expressão é Filolau (c. 480/470 – 385 a.C.) (*frag*. 13), de forma que, tal qual proposto por Burkert[156], talvez "vida" traduza ψυχή melhor do que "alma" no trecho.

Cornelli, como Guthrie[157], crê ser possível delinear duas noções diferentes de alma no pitagorismo primitivo: uma, a *psyché*, se esvaecia como fumaça quando da morte, conforme também alguns tratados médicos, e o mais obscuro *daímon* no homem, imortal e que sofre transmigração através dos corpos, mas que, em essência, é divino. A solução encontrada é assentar-se em duas premissas: Pitágoras e seus seguidores, com toda a probabilidade, elaboraram teoria de transmigração e imortalidade da alma; e o uso extemporâneo de *psyché* por Xenófantes aponta para apropriação do léxico, da linguagem e das teorias pitagóricas nos séculos seguintes[158]. Exemplo evocativo desse movimento se dá em Heródoto (2.81). O historiador afirma que os hábitos sepulcrais dos egípcios – que preconizavam revestir o falecido com trajes de linho e não de lã, como na Grécia – tinha origem nos pitagóricos (Πυθαγορείοισι)[159].

De forma talvez surpreendente, as fontes mais pródigas para aferir a crença na imortalidade da alma em Pitágoras são de ordem platônica, ainda que, amiúde, pareça haver incompreensões e/ou distorções na doutrina pitagórica como forma de justificar sua apropriação por Platão e seus discípulos[160]:

> O texto platônico frequenta, portanto, em diversos e muitos lugares as teorias da imortalidade da alma e da metempsicose, contribuindo – de certa forma –

[154]CORNELLI. *Op. cit*., p. 113.
[155]BURKERT. *Op. cit*., p. 134 nota 77.
[156]BURKERT. *Op. cit*., p. 270.
[157]GUTHRIE. *Op cit*., p. 119.
[158]CORNELLI. *Op. cit*., p. 116.
[159]CORNELLI. *Op. cit*., p. 119 nota 28.
[160]Ver o resumo do problema em CORNELLI. *Op. cit*., pp. 123-38.

> para acostumar nossos ouvidos a esse imaginário órfico-pitagórico da metempsicose. Isso, todavia, pode levar à impressão, enganosa, de que essa ideia deveria ser comum na cultura grega em que Platão se encontra. Ao contrário, Platão assume aqui uma ideia bastante estranha e exótica, recebida do orfismo, provavelmente pelo pitagorismo. Os próprios textos platônicos, em seu tecido dialógico, deixam transparecer a estranheza das teorias da imortalidade da alma para a cultura de seu tempo. É este o caso da resistência de Cebes, no *Fédon* (69e-70a), a aceitar que a alma tenha, longe do corpo, existência própria; como também de Glauco na *República*[161]

O testemunho mais explícito da metempsicose em Pitágoras acha-se no *De Anima*, de Aristóteles. O estagirita queixa-se da dificuldade em encontrar coerência entre os primeiros pitagóricos: "Há os que tentam defender isso, dizendo apenas que a alma é uma certa qualidade, nada definindo, além disso, sobre o corpo que a receberá (como se fosse possível, de acordo com os mitos pitagóricos [Πυθαγορικοὺς μύθους], não importa que tipo de alma entrar não importa em que tipo de corpo)"[162]. Na sequência (414a18-25), Aristóteles tanto reforça as conexões entre Pitágoras e metempsicose como aprofunda sua crítica à crença:

> Não é o corpo a atualidade da alma, ao contrário, ela que é a atualidade de um certo corpo. E por isso supõem corretamente aqueles que têm a opinião de não existir alma sem corpo e tampouco ser a alma um certo corpo; pois ela não é corpo, mas algo do corpo, e por isso subsiste no corpo e num corpo de tal tipo, e não da maneira como supunham os predecessores, que a adaptavam ao corpo, sem nada mais determinar sobre em que e qual tipo de corpo, mesmo sendo evidente que o fortuito não recebe o fortuito

Como alerta Cornelli, é preciso compreender a crítica aristotélica no âmbito da teoria da alma desenvolvida ao longo do *De Anima*, ou seja, da *psychê* como *entelécheia* do corpo, realizando as funções potencialmente encravadas na matéria corpórea:

> É mesmo o caso de pensar que a crítica de Aristóteles nas duas passagens seja dirigida à metempsicose pitagórica, pois o que Aristóteles devia considerar como problemático é a admissão da possibilidade de uma alma entrar em um corpo do qual não seja *entelécheia*; como seria o caso da transmigração de um corpo humano para um corpo animal, inferior ao primeiro. O ataque aristotélico é aqui dirigido não somente à teoria da metempsicose, e sim também a uma teoria (...) notoriamente pitagórica: a do parentesco universal[163]

É, por fim, digno de nota que o verbo empregado por Aristóteles em *De anima* 407b 20-23 para indicar a metempsicose seja *endýomai* "entrar" (da alma no corpo), o

[161]CORNELLI. *Op. cit*., p. 139.
[162]*De anima*, 407b20-23. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. Ver: CORNELLI. *Op. cit*., p. 152.
[163]CORNELLI. *Op. cit*., p. 154. A teoria pitagórica do parentesco universal aparece em Porfírio (*VP* 154 e *De. Abst*. 3.26). Ver: BURKERT. *Op. cit*., p. 124.

mesmo utilizado por Heródoto para descrever a transmigração da alma, na passagem sobre a origem egípcia da teoria da transmigração[164].

Passando de leitura problematizadora do fragmento de Pitágoras às interpretações de seu argumento, a consequência lógica do excerto é que, para o filósofo de Samos, a alma a animar um humano faz o mesmo com um animal não humano, de modo que não há distinção entre ambas as categorias[165]. Gorman acredita que a passagem resume os quatro componentes principais da doutrina pitagórica: reencarnação, imortalidade psíquica, eterna recorrência e a crença de que todos os seres são parentes entre si[166]. Já a hipótese de Spinelli enfatiza outras importantes considerações:

> (...) a *mitologização* das teses de Pitágoras, para o que certamente contribuíram, dentre outros, os chamados *pitagoristas* ou *pitagorizantes*: a trupe de discípulos que acatava com excesso de rigor a doutrina pitagórica, sobretudo os preceitos relativos à purificação, à moderação e às dietas a ponto de perambularem pela Grécia como verdadeiros mendigos; outra (e isto na medida em que se trata de uma anedota), que houve uma preocupação no sentido de mirar diretamente a crença que se formou às voltas da tese da imortalidade, atingindo, indiretamente, o próprio Pitágoras. Dessa última observação decorre uma outra: que houve, no universo erudito da cultura grega, uma recusa no sentido de acolher e aceitar toda a mitologização derivada da crença na imortalidade[167]

Assim, para Pitágoras e toda a discussão subsequente à sua escola, metempsicose e vegetarianismo são duas faces complementares. Conforme Dombrowski, o polímata pode ser considerado pai do vegetarianismo filosófico no século VI a.C., mesmo que o ideal se manifestasse em períodos mais recuados. Pitágoras teria como base tanto o mito da Era de Ouro, já aludido, como a influência dos cultos órficos. Assim, se levado em conta o esquema de Dombrowski, a viga mestra a sustentar a abstinência de carne na Antiguidade, da Pitágoras a Porfírio, passando por Plotino, teria a seguinte raciocínio: 1 – humanos não devem ser mortos ou devorados; 2 – animais podem ter sido ou virem a ser humanos; 3 – portanto, animais não devem ser

---

[164]CORNELLI. *Op. cit*., p. 156.
[165]Riedweg, no entanto, alerta para a possibilidade de escárnio no excerto que, no bojo da biografia pitagórica, está cercado por passagens maldosas envolvendo o polímata e seus discípulos. Ver: RIEDWEG, Christoph. *Pythagoras*. His Life, Teaching, and Influence. Tradução de Steven Rendall. Ithaca & London: Cornell University Press, 2005 [2002], pp. 49; 62-3.
[166]GORMAN, Peter. *Pitágoras*: uma vida. Tradução de Rubens Rusche. São Paulo: Círculo do Livro, 1988 [1979], pp. 48-9.
[167]SPINELLI. *Op. cit*., pp. 737-9.

mortos ou devorados. Como se vê, o postulado só tem sentido se a premissa 2, de caráter filósofo-religioso, for crível[168].

Para além da metempsicose, a dieta pitagórica era lastreada pela preocupação com a saúde do corpo e do espírito. No primeiro caso, além do consumo vedado de carne, o interdito de Pitágoras contra os feijões é ilustrativo[169]. Para o segundo, afora a transmigração, o desejo da pureza, da excelência e a igualdade entre os entes do mundo deve ser levado em conta. Neste, também tem lugar a piedade (*epoiktirai*) de Pitágoras, segundo a qual nenhum ser vivo deve sofrer – de onde sua reticência contra os sacrifícios. Matar um animal nada mais era que assassinato (Iambl. *VP* 28), uma vez que, para Pitágoras, os animais possuíam ao menos o mínimo de capacidade de raciocínio (*metechou tou logon*) (Porf. *De Abst*. 3.6)[170].

Dado curioso sobre a dieta pitagórica diz respeito ao consumo de peixes. A questão foi posta por Plutarco (*De Soll.* 728c-730f), ao se perguntar a razão de os seguidores de Pitágoras se absterem do peixe mais do que de qualquer outra criatura viva. Algumas razões são arroladas pelo biógrafo: para os primeiros pitagóricos, o silêncio tinha valor quase divino, e os peixes são animais silenciosos (728e). Outra possibilidade seria a influência de sábios egípcios sobre Pitágoras, que tinham o mar por alienígena e hostil aos humanos, razão pela qual os peixes eram vistos como impuros (729 a-c). Terceira possibilidade é que Pitágoras era amigável em relação aos peixes por considerá-los inofensivos (729d)[171].

Filóstrato, na *Vida de Apolônio* (1.1; 1.8), assevera que, para cumprir com os ritos sacrificais, Pitágoras oferecia aos deuses bolos feitos de mel que, com frequência, eram aceitos de forma mais alegre de que as hecatombes comuns[172]. Cabe lembrar,

---

[168]DOMBROWSKI. *Op. cit*., p. 477.

[169]Ver: RIEDWEG. *Op. cit*., pp. 37; 70-1, com fontes e discussão crítica. Para Gorman, o veto se fazia realizar porque os feijões provocam sonolência e/ou surgiram da lama primordial ao mesmo tempo em que os homens. Ver: GORMAN. *Op. cit*., p. 122. Diógenes (8.34) menciona que, em um tratado perdido, Aristóteles justificava esse veto pela semelhança entre feijões e órgãos genitais com as portas do Hades ou, até mesmo, por sua relação com a aristocracia, já que as sementes eram usadas para eleições durante os sorteios. A metempsicose pitagórica, aliás, não passou incólume à ferina pena de Luciano de Samósata. No diálogo *Gallus*, o filósofo aparece na forma de ave, travando um diálogo irreverente com seu mestre, Micyllus. Luciano coloca nas palavras do Pitágoras transmigrado diversas ironias direcionadas a figuras próprias do imaginário helênico, além de zombar de facetas da própria doutrina pitagórica, em especial sua deita. Os feijões, por exemplo, outrora vetados ao consumo de Pitágoras em forma humana, tornaram-se um dos alimentos favoritos do filósofo transmigrado em galo. Agradeço a Luiz Marques por ter me chamado a atenção para esse texto.

[170]DOMBROWSKI. *Op. cit*., pp. 475-7.

[171]GILHUS, Ingvild. *Animals, Gods and Humans*. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas. London, New York: Routledge, 2006, p. 69.

[172]HARDEN. *Op. cit*., pp. 78-9.

como faz Sorabji[173], que o veto de Pitágoras aos sacrifícios de sangue não significava oposição aos ritos religiosos tradicionais.

Tão arraigada era a crença na metempsicose entre Pitágoras e seus seguidores que uma de suas práticas mais características era a realização de longos exercícios de memória, praticados pela manhã ou à tarde (Iambl. *VP* 164-5). O filósofo, conforme também registrado por Porfírio (*VP* 45; 63), dizia lembrar-se de ter sido Euforbo, filho de Pantoos, que Menelau ocultou durante a guerra de Troia[174]. Vernant[175] acreditou que tais exercícios tinham por função precípua o reenvio de memórias para as vidas anteriores, ao que Hadot se mostra cético, apontando que essa tese se baseia em um único fragmento, do século V a.C., atribuído a Hiércoles, comentador de um apócrifo neopitagório[176]. De fato, entre os biógrafos de Pitágoras, Porfírio (*VP* 40) defendia os treinamentos mnemônicos em função da necessidade de dar conta do passado, de si mesmo e do mundo, com vistas à ação futura, enquanto Jâmblico (*VP* 63) via na rememoração do passado a ferramenta para a cura das ações humanas.

O classicista americano acredita que as propostas sobre a abstinência podem ser resposta à orientação antropocêntrica da poesia épica – vale recordar a menção de Hesíodo à ausência de justiça entre os animais[177] – fazendo contraponto entre ela e as escolas filosóficas surgidas no curso do século VI a.C. Oriundas da Jônia, região de intercâmbio entre as populações de língua grega e o Oriente Próximo, seriam responsáveis pelas primeiras tentativas de compreender as diferentes formas de vida na terra[178].

Newmyer também interpreta o vegetarianismo de Pitágoras por um prisma mais complexo, obtido por meio do cruzamento de múltiplas fontes. Assim, Diógenes (8.11) afirma que Pitágoras foi pioneiro em recomendar a dieta carnívora para os atletas

---

[173]SORABJI, Richard. *Animal Minds and Human Morals*. The Origins of the Western Debate. Ithaca: Cornell University Press, 1993, pp. 172-4. Ver também: BURKERT. *Op. cit*., p. 182 e KAHN. *Op. cit*., p. 9. Todos se filiam em Jâmblico (*VP* 85).

[174]HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2017 [1995], p. 267.

[175]VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os gregos.* Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008 [1965], p. 111.

[176]HADOT. *Op. cit*., p. 268.

[177]*Vide supra*, Introdução. A noção de ausência de justiça entre os animais parece ter sido legada por Demócrito (DK 257-258) e, no mundo romano, por Cícero (*De officiis* 1.50). Ver: NEWMYER, Stephen. *Animals in Greek and Roman Thought*: A Sourcebook. London, New York: Routledge, 2011, pp. 83-4.

[178]NEWMYER, Stephen. "Being the One and Becoming the Other: Animals in Ancient Philosophical Schools". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 452.

(πρῶτος κρέασιν ἀσκῆσαι ἀθλητάς)[179], além de ter - de acordo com epigrama registrado na *Antologia Palatina* (7.119) - dedicado sacrifício de bois (κλεινὴν ἤγαγε βουθυσίην) quando da descoberta de seu famoso teorema[180]. Newmyer, no entanto, lembra que as fontes antigas são praticamente unânimes em defender como a crença de Pitágoras na metempsicose teria impulsionado seu vegetarianismo. Além da passagem em que o filósofo teria reconhecido a alma do amigo no cão espancado, Newmyer evoca Porfírio (*De Abst.* 3.1.4), para quem a abstinência de Pitágoras resultava de sua confiança na capacidade de os animais possuírem alma racional e percepção. Assim, só é possível aferir o vegetarianismo de Pitágoras a partir de uma série de categorias modernas que, no bojo do pensamento do filósofo de Samos, se misturavam[181].

Newmyer também reforça que, ao menos na biografia de Diógenes, a mais fiável de que dispomos, não há nenhuma assertiva que atribua o vegetarianismo de Pitágoras a motivações éticas, o que seria produto de interpretações tardias, começando com Ovídio, cujas *Metamorfoses* (15.75-142) são o único testemunho unívoco vindo da Antiguidade a respeito de um vegetarianismo pitagórico preocupado apenas com o sofrimento animal[182]. O autor também cita trecho de Diógenes (8.13) em que é demonstrado que a verdadeira razão para veto de Pitágoras ao consumo de carne é o desejo de acostumar os homens a uma vida simples (εὐκολίαν βίου τοὺς ἀνθρώπους), baseada em alimentos de fácil obtenção e sem a necessidade de cozimento ou preparo, de forma a contribuir para um corpo saudável e mente astuta (σώματος ὑγίειαν καὶ ψυχῆς ὀξύτητα)[183].

Nesse sentido, Plutarco (*De Soll.* 959f) afirma que os pitagóricos preconizam a gentileza endereçada às feras (τὴν πρὸς τὰ θηρία πραότητα) de modo a promover o amor e a compreensão entre os homens. Já a passagem de Ateneu (419a), como quer Harden, indica que a dieta pitagórica tinha maior motivação pela frugalidade do que pelo veto à matança de animais. Assim, Pitágoras bebia pouco, vivia de forma frugal

[179]Essa afirmação é negada por Jâmblico (*VP* 18.85; 28.150). Sorabji afirma ser um homônimo de Pitágoras o responsável por prescrever a dieta carnívora. Ver: SORABJI. *Op. cit*., p. 173 nota 27.
[180]Gorman defende que a passagem é espúria, produto de Aristóxeno que, "como materialista e helenístico cético", tinha o hábito de produzir bizarrices fantasiosas contra a memória de Pitágoras. O classicista australiano conclui que "para os pitagóricos, o sacrifício de animais era (...) degenerado, quase tão abominável quanto a ingestão da carne e o canibalismo". Ver: GORMAN. *Op. cit*., pp. 87-8.
[181]NEWMYER. *Op. cit*., pp. 454-5. Ver também: GILHUS. *Op. cit*., pp. 65-6.
[182]NEWMYER. *Animals In Greek* (...), p. 97.
[183]NEWMYER, Stephen. "Animals in Ancient Philosophy". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, pp. 156-7.

(εὐτελέστατα διεβίου) e se satisfazia apenas com mel (μέλιτι μόνῳ)[184]. Mesmo a questão da metempsicose pode ser nuançada. Jâmblico (*VP* 85), por exemplo, cita o ensinamento pitagórico de que uma alma humana jamais reencarna em animal legitimamente reservado ao sacrifício, o que implica que, para Pitágoras, animais selvagens, por oposição aos domésticos, podem abrigar almas de homens[185].

Catherine Osborne é das mais heterodoxas intérpretes do vegetarianismo na Antiguidade. Partindo da passagem em que Pitágoras reconhece a alma de seu amigo, a autora propõe as três conclusões basilares do trecho: 1 – Pitágoras sentiu pena do filhote espancado; 2 – Pitágoras reconhece a alma de seu amigo no animal; 3 – Pitágoras se apieda ao reconhecer a voz no grito do cão. Assim, Osborne se pergunta o motivo pelo qual o filósofo reprovou a agressão: por que a vítima era um *ser humano* reencarnado ou por que era um *amigo* reencarnado? Trata-se, de acordo com a autora, da segunda opção. O raciocínio merece ser citado na íntegra:

> Não está claro se Pitágoras reconhece a voz como a de seu amigo ou se ele reconhece a voz como a de um homem. Talvez a história tenha mais sentido se for a primeira. Se a questão é que ele reconhece seu amigo, isso implica que ele considera a criatura digna de pena na medida em que é seu amigo. Animais em perigo tornam-se objetos de preocupação moral na medida em que podem ser amigos humanos. A moralidade em relação aos humanos e a moral em relação aos animais estariam, sem dúvida, em pé de igualdade, mas em ambos os casos citar-se-ia o fato de ser um amigo, não sua espécie, para justificar porque merecia ser bem tratado Se reconstruirmos a história pitagórica dessa forma, ela se concentrará totalmente sobre a alma individual e seu caráter moral pessoal. Isso não significa dizer que uma espécie particular de animal é dita ser nossa amiga ou inimiga (como nós às vezes dizemos que o cachorro é o melhor amigo do homem, ou que a raposa é astuta e destra). Pitágoras pode simplesmente ignorar distinções de espécies, uma vez que não faz diferença para a identidade da alma individual. Ele nos pede para convidar os animais para a mesma esfera moral que os humanos, e julgar nossa resposta de acordo com se o indivíduo é pessoalmente hostil ou amigável, pertença ou não ao nosso grupo social[186]

[184]HARDEN. *Op. cit*., p. 34.
[185]GILHUS. *Op. cit*., p. 134.
[186]"It is unclear whether Pythagoras recognizes the voice as that of his friend, or whether he recognizes the voice as that of a man. Perhaps the story has more point if it is the former. If the point is that he recognizes his friend, this implies that he finds the creature pitiable in so far as it is his friend. Animals in distress become objects of moral concern in so far as they might be human friends. Morality with regard to humans and morality with regard to animals would doubtless be on the same footing, but in both cases one would cite the fact that it was a friend, not its species, to justify why it deserved to be well treated (...) If we reconstruct the Pythagorean story in this way, it focuses wholly on the individual soul and its personal moral character. It is not that some particular species of animal is said to be our friend or foe (as we sometimes say that the dog is man's best friend, or that the fox is sly and cunning). Pythagoras can simply ignore distinctions of species, since they make no difference to the identity of the individual soul. He asks us to invite the animals into the same moral sphere as the humans, and to judge our response according to whether the individual is personally hostile or friendly, whether it belongs or does not belong to our social group". Ver: OSBORNE, Catherine. *Dumb Beasts and Dead Philosophers*. Humanity and the Humane in Ancient Philosophy and Literature. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 48-50.

Osborne, portanto, desconsidera – ou, melhor dizendo, nuança – a passagem que é base não só para o vegetarianismo de Pitágoras, mas de toda a abstinência de carne com base filosófica na Antiguidade. O polímata jônico, nessa interpretação, seria menos um amante e defensor da igualdade entre as criaturas do que alguém com preocupações mais pedestres, cioso dos destinos de um querido.

Como demonstrado ao longo desta seção, metempsicose e vegetarianismo caminham lado a lado em Pitágoras, ainda que as fontes disponíveis sejam de caráter fragmentário e de difícil interpretação, o que ocasiona as mais distintas leituras. Entretanto, não apenas filósofos modernos leram e decifraram Pitágoras à sua maneira – trata-se de prática corriqueira no Mundo Antigo, aspecto sobre o qual o próximo segmento se debruça.

### 1.1.3 - Metempsicose, vegetarianismo e abstinência nos sucessores de Pitágoras

Com respeito aos sucessores de Pitágoras, nome de destaque é Empédocles (c. 492 – 432 a.C.), nascido em Agrigento. É possível autor de dois poemas – *Sobre a Natureza* e *Purificações*, que, na verdade, podem ter sido um só – elegíacos à harmonia entre as diferentes espécies, conforme a biografia registrada por Diógenes (8.77). Seu fragmento mais ilustrativo (DK 31 B21) afirma que: "todas as coisas que eram, são e serão, homens, mulheres, animais, pássaros e peixes d'água, também são deuses que vivem vidas longas", demonstra como o siciliano concebia todos os entes em uma unidade igualitária, de onde o consumo de carne consistia em nada menos que canibalismo (DK31; B136 e 137). Não por acaso, Aristóteles, na *Retórica* (1373b14-16), lembra que Empédocles considerava injusto matar qualquer criatura[187].

Empédocles, ademais, alicerçava seu vegetarianismo no mito da Era de Ouro, como se pode extrair de seus fragmentos (DK B128-130) e nos de Porfírio (*De Abst*. 2.20-1)[188]. Testemunho da afinidade entre as propostas de Pitágoras e Empédocles vem de Sexto Empírico, no século II d.C., registrado em *Contra os Matemáticos* (9.127-9), no qual se afirma que ambos os pré-socráticos defendiam que os homens compartilhavam algum parentesco (*koinônia*) com os demais humanos, deuses e

[187]NEWMYER. *Animals In Greek* (...), p. 453. Tradução de Stephen Newmyer.
[188]DOMBROWSKI. *Op. cit*., p. 474.

animais, já que todos tinham um espírito (*pneuma*) que permeava o universo como uma alma[189].

Da mesma forma que Pitágoras, Empédocles abominava o sacrifício de sangue, lembrando que, durante a Era de Ouro, o ritual era realizado com incenso, mirra e mel. Empédocles chega até a realizar um *mea culpa*, repudiando seu passado de crimes pela realização do sacrifício (*frag*. 115) e da manutenção da dieta carnívora (*frag*. 139), que o teriam levado a uma vida de exílio em busca da expiação de suas faltas[190].

Osborne volta a realizar leitura crítica dos fragmentos de Empédocles. A autora parte de DK 137, talvez o mais contundente deles: "Criando seu próprio filho querido em forma alterada, o pai/ corta a garganta enquanto reza, o grande tolo. Mas eles surgem. Implorando aos sacrificadores. No entanto, preferem, indiferentes aos gritos/ cortar suas gargantas em seus salões e preparar um banquete maligno. Assim, igualmente o pai se aproveita de seu filho e a mãe de seus filhos/roube-lhes a vida e devora sua própria carne."[191]. Datada de cerca de 80 anos após Pitágoras, Osborne acredita que a passagem remete à prática sacrifical, mas a menção a membros da família torna o fragmento ambíguo.

Empédocles classifica o proponente do ritual como grande tolo (μέγα νήπιος), alguém que comete ato horrendo contra inocentes, produto de ignorância. A ironia, segundo Osborne, é que o sacrificador acredita estar fazendo a coisa certa, por conta de seu desconhecimento da metempsicose. E qual seria o mais terrível de seus atos? Mais do que matar animais, seria cometer tal ato contra sua própria família. Assim, tal como Pitágoras, Empédocles estaria menos preocupado com o bem-estar dos animais do que com o destino da alma de seus próximos. "A ação proibida é matar e comer seus próprios parentes, não matar e comer animais", afirma a autora[192].

A posição de Sócrates nesse particular é, também, ambígua. Nos *Memoráveis* (1.4.11-14), Xenofonte propõe que seu mestre defendia a superioridade dos humanos sobre as demais espécies, inclusive em campos como força física e estruturas musculares. Mais do que isso, e outra vez segundo Xenofonte (1.4.13), Sócrates teria se perguntado qual outra espécie, além dos humanos, adora os deuses, frase que coloca o

[189]NEWMYER. *Op. cit*., p. 454. Cornelli, analisando outros fragmentos, faz importante exame que conecta a imortalidade da alma entre Empédocles e Pitágoras. Ver: CORNELLI. *Op. cit*., p. 122.
[190]SORABJI. *Op. cit*., pp. 174-5.
[191]Tradução de Catherine Osborne.
[192]"The forbidden deed is killing and eating your own relations, not killing and eating animails". Ver: OSBORNE. *Op. cit*., p. 52.

antropocentrismo em destaque em seu arcabouço. Em Porfírio (*De Abst*. 1.15), é dito que Sócrates, o mais sábio dos homens, não se absteve de comer carne[193].

Ainda em Porfírio (*De Abst.* 3.6.7), é assegurado que Aristóteles, Platão, Empédocles, Pitágoras e Demócrito reconheciam que homens e outros animais compartilhavam uma razão (*tou logou*) comum. Entretanto, como quer Newmyer, tanto o termo *logos* é de complexidade semântica sem par como mirada mais detida nos escritos desses filósofos permite identificar nuances incompatíveis com a frase generalizante proferida por Porfírio[194]. Com efeito, Platão (*Leg.* 6.765e) considera o homem como animal domesticado que, se educado por meio de processo deficiente, torna-se a mais selvagem das feras. Esse pensamento, segundo Newmyer, é consentâneo com o apresentado na *República* (563c), segundo o qual a democracia seria regime de governo caracterizado por cavalos e mulas saltitando de forma aleatória[195]. Na mesma direção, no *Fedro* (246a-b), o filósofo propõe que as partes irracionais da carruagem correspondem aos cavalos. Ademais, Platão, nessas duas obras, expõe suas opiniões sobre a metempsicose e as relações entre a vida pregressa do humano e a espécie de animal em que a alma reencarna, aspectos tangenciados na Introdução, mas que merecem ser repetidos aqui. Assim, diz o *Timeu* (90e-92):

> Dentre os nascidos homens, os que foram covardes e passavam a vida na injustiça, é verossímil que tenham sido transformados em mulheres no segundo nascimento [...]. Quanto à raça dos pássaros, ela provém, por uma ligeira metamorfose (de plumas no lugar dos pelos) de homens sem maldade, mas ligeiros, que são curiosos das coisas de cima, mas que imaginam que é pela vista que se obtém delas as demonstrações mais firmes: tal é sua ingenuidade. A espécie pedestre, por sua vez, a das bestas, nasceu daqueles que não se valem em nada de filosofia e não contemplam a natureza das coisas celestes. Abandonando os circuitos mentais, eles seguem as partes da alma que se encontram no peito. Em consequência de tais práticas, seus membros superiores e sua cabeça, atraídos à terra por uma comunidade de natureza, devem nela se apoiar. Seus crânios alongaram-se e tomaram formas variadas [...]. Com quatro pés se formava, portanto, um tipo de tais animais, ou com mais pés, sempre pelo mesmo motivo: pois o deus sustentava com suportes mais numerosos os mais insensatos, posto que mais atraídos em direção à terra. Quanto aos mais insensatos de todos, [...] eles rastejavam. A quarta espécie, a aquática, nasceu de homens caídos no último grau da estupidez e da ignorância. Eles não eram sequer dignos de continuar a respirar o ar puro, segundo o julgamento dos autores de sua metamorfose, tal a impureza de suas almas, plenas de desordem. Daí nasceu o povo dos peixes, das ostras e de todos os seres aquáticos [...]. E é segundo essas regras que todos os seres vivos transmutam-se uns nos outros[196]

[193]NEWMYER. "Animals in Ancient (...)", p. 159.
[194]NEWMYER. *Animals In Greek* (...), p. 456.
[195]NEWMYER. *Op. cit*., p. 457.
[196]Tradução de Luiz Marques.

Platão foi pioneiro da ideia segundo a qual as almas são introduzidas em novos corpos a partir das ações pregressas, desenvolvida no *Fedro* (81d-82d)[197], mas presente também no *Timeu* (91d-92b, acima) e na *República* (620 a – 620d). Nesta, a ideia é mais sofisticada. De fato, a alma parece poder escolher qual o tipo de corpo deseja habitar no futuro, mas, na maior parte das vezes, a escolha é determinada pelas atitudes transatas. O caso citado por Platão é de ninguém menos que Orfeu, que optou por renascer novamente na forma de cisne, uma vez que não desejava nascer de mulher humana uma segunda vez (*Rep.* 620a.). Já Agamémnon, odioso de sua espécie, escolheu reencarnar na forma de águia (*Rep*. 620b)[198]. É possível remontar o raciocínio de Platão a filósofos como Alcmeão de Crotona (c. V a.C.), para quem o homem difere das demais criaturas por possui entendimento (*xuniêsi*) por oposição à percepção (*aisthanetai*) das outras criaturas (DK1A)[199].

Analisando a metempsicose propugnada no *Timeu*, Osborne defende que, no raciocínio de Platão, todos os animais são humanos: toda a alma, de fato, é a primeira encarnação de um humano masculino, dotada das faculdades intelectuais necessárias à fruição plena da vida. Tais capacidades, entretanto, não seriam perdidas mesmo quando descidos os degraus da *scala naturae*, tornando-se, tão somente, latentes ou adormecidas. Assim, a razão de ser de homens e animais seria a mesma: a obtenção de vida satisfatória, alcançada por meio da realização absoluta das potencialidades facultadas à alma. Assim, não importa se animal humano ou não humano, todos dispõem das mesmas potencialidades e, portanto, não estão apartados *a piori*[200].

Sorabji, por seu turno, tem leitura crítica da apreciação feita por Platão a respeito de espécies não humanas. Assim, mesmo ressaltando a ambiguidade presente nas *Leis* – em que, por um lado é dito que os animais possuem intelecto (*nous*) (961D), e, por outro, lhes é negada a razão (*logos*) (963E) – o britânico afirma que o *Teeteto* (186B-C) possui passagem que por pouco não irrompe grande crise na mentalidade ocidental, ocasiona pela rescisão irreconciliável entre homens e animais. Embora Aristóteles, para Sorabji, seja o grande responsável por essa crise, o texto platônico afirma que tanto humanos como bestas possuem a capacidade inata de perceber as sensações, que atingem a alma através do corpo. Entretanto, a faculdade da reflexão (ἀναλογίσματα) a respeito dessas sensações é apenas obtida por meio da passagem do tempo, além de

[197]Ver: CORNELLI. *Op. cit.*, pp. 129-30.
[198]GILHUS. *Op. cit*., p. 87.
[199]NEWMYER. *Op. cit*., p. 4.
[200]OSBORNE. *Op. cit*., p. 56.

vicissitudes e educação (παιδείας). Na interpretação de Sorabji, ao negar a esses seres a capacidade de refletir sobre sua própria condição de existência (οὐσίαν), Platão os confina à condição de simples criaturas sensitivas, presas a um mundo de sombras[201].

Ainda assim, a complexidade filosófica de Platão admite ambiguidades no trato do assunto posto em causa[202]. A título de exemplo, nas *Leis* (12.961d), último de seus trabalhos, o filósofo afirma que os animais possuem alma (ψυχὴ), responsável por promover proteção a todas as espécies. Em contrapartida, no *Banquete* (207b-c), diálogo recuado, Platão declara que o cuidado da prole era o motivo de existência da razão em pais humanos, enquanto, nos animais, o instinto ou a natureza (φύσις) respondiam pela mesma função[203]. Em *Górgias* (516b), Sócrates pergunta se o homem é um entre os outros animais (πότερον καὶ ὁ ἄνθρωπος ἓν τῶν ζῴων ἐστὶν ἢ οὔ), ao que Cálicles responde de maneira positiva[204].

Além disso, a influência de Pitágoras em Platão fora notada já na Antiguidade, quando autores como Cícero (*Rep.* 1.15-16) e Santo Agostinho (*De Civitate Dei* 8.4) anotaram que a principal virtude do ateniense teria sido a realização de uma síntese entre as doutrinas de Sócrates e da escola pitagórica[205]. Desta, Platão teria herdado "a ideia de uma formação pelas matemáticas e de uma aplicação possível dessas ciências ao conhecimento da natureza, a elevação do pensamento, o ideal de uma comunidade de vida entre os filósofos"[206]. De resto, na *República* (10.600b), há um encômio à forma de vida, ao caminho pitagórico (Πυθαγόρειον τρόπον), que se distinguia entre os demais e com o qual Platão teria tido contato durante sua primeira viagem à Sicília.

A propósito do vegetarianismo, Dombrowski é categórico em afirmar que nenhum pensador antigo apresenta tanta dificuldade quanto Platão. Afora os percalços nos trechos de *República*, *Leis* e *Política*, o autor evoca passagens de *Górgias* (500b-501a) nas quais é dito que a culinária não é propriamente uma arte (τέχνη), posto que atividade dedicada somente à obtenção do prazer[207].

---

[201]SORABJI. *Op. cit*., pp. 11-2.
[202]SORABJI. *Op. cit*., p. 10.
[203]NEWMYER. *Op. cit*., p. 457.
[204]LI CAUSI, Pietro. "Corpi, spazi, luoghi, animali. La zoologia dei greci dall'animale come spazio visivo localizzato alle funzioni dell'anima". *Athenaeum – Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità*, vol. 46, nº 1, 2008, p. 58.
[205]Fontenay defende ser possível classificar Platão como lídimo herdeiro de Pitágoras, uma vez que, mesmo ao reverso, a teoria platônica da transmigração tinha no filósofo de Samos sua fonte primordial. Ver: FONTENAY. *Op. cit*., pp. 75; 323.
[206]HADOT. *Op. cit*., pp. 92-3.
[207]DOMBROWSKI. *Op. cit*., pp. 478-80, com fontes.

O caso de Aristóteles merecerá item à parte, na sequência deste capítulo. Contudo, rápida panorâmica sobre a obra do estagirita indica tendência a uma dieta não vegetariana. Partindo de tratados como de *De Anima*, Aristóteles opera sua conhecida divisão entre os três níveis da alma: a alma racional, encontrada nos seres humanos, a alma sensível, encontrada em humanos e não humanos, e a nutritiva, encontrada nos dois últimos grupos e também nas plantas[208]. Assim, homens são apartados dos demais seres devido à dávida de uma racionaldiade mais desenvolvida, aspecto também desenvolvido na *Ética a Eudemo* (122b), de onde as consequências sobre a *scala naturae* discutidas na Introdução e nas próximas seções[209].

Aristóteles produziu no limite do recorte priorizado neste item, de modo que, agora, é possível passar a breves considerações sobre Teofrasto (c. 372 – 287 a.C.), seu sucessor no Liceu. Teofrasto seria autor de um tratado perdido, de título *Sobre a Piedade*, no qual exporia as razões pelas quais rejeitava o sacrifício animal e se abstinha do consumo de carne. Porfírio, outra vez, é fonte primordial, já que no *De Abstinencia* (3.25.3) é dito que Teofrasto defendia que os humanos possuem parentesco (*oikeioi*) entre si, da mesma forma que haveria laços entre as espécies humanas e não humanas, a partir de semelhanças primordiais entre seus corpos[210].

Sorabji, interpretando os fragmentos de Teofrasto, advoga ser equivocado considerar o sucessor de Aristóteles apenas como bastião contra o sacrifício ou a dieta carnívora. De fato, ainda que condene o consumo de carne de forma explícita, a grande questão para Teofrasto era a justiça para com os animais (Porf. *De Abst*. 2.12; 22.24)[211].

Os sucessores de Pitágoras continuaram a meditar sobre questões relativas à dieta vegetariana e à metempsicose, seja se mostrando favoráveis a ambas, como nos casos de Empédocles e Teofrasto, seja subvertendo o pensamento pitagórico sobre a metempsicose, como operado por Platão. De todo modo, é possível notar um movimento – relevante, conquanto tênue – na passagem entre os séculos VI e IV a.C., no sentido de reforçar a superioridade humana sobre o animal. Perpassa esse movimento o sacrifício de sangue no mundo grego, último aspecto posto em causa neste item.

---

[208]A divisão da alma, *mutatis mutandis*, é operada por Platão na *República* (588b – 589b). Para essa questão, ver: GILHUS. *Op. cit*., p. 205.
[209]DOMBROWSKI. *Op. cit*., p. 480.
[210]NEWMYER. "Being the One (...)", p. 460; FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Então você pensa que é humano?* Uma Breve História da Humanidade. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004], pp. 38; 50.
[211]SORABJI. *Op. cit*., pp. 175-6.

### 1.1.4 - Sacrifício animal no mundo grego

No ecúmeno greco-romano, o sacrifício animal era o principal meio de consignar contato com a esfera divina, seja como forma de garantir proteção para batalhas, auxílio em questões comezinhas ou agradecimentos por desejos alcançados[212]. Não à toa, Plínio alerta que, sem orações, sacrifícios são inúteis (*NH* 28.10). No mundo grego em particular, a modalidade sacrifical mais comum era chamada *thysia*, cuja prática parece ter sido disseminada ao longo de todo o território helênico ao menos desde o século VIII a.C., avançando até a Antiguidade Tardia[213].

De forma resumida, o sacrifício procedia da seguinte maneira: antes de qualquer coisa, o espaço para a *performance* era santificado, fazendo percorrer sobre ele o recipiente sacrifical, a faca e o jarro d'água, fundamentais na investida de demarcar a territorialidade sacra. Em seguida, tem início o primeiro sacrifício, simbólico, que envolve os pelos do animal que, na sequência, é abatido com um corte no pescoço, após ter sido conduzido ao altar em procissão solene. No caso de vítimas de grande porte, como bois, uma pancada na cabeça precede o ferimento. A vítima poderia ser adornada com guirlandas nos chifres. A sangria é o próximo passo, e o fluido é ofertado ao altar. Após ter o sangue drenado, o animal é aberto, cingindo-lhe o abdome de forma a ter expostos os órgãos internos superiores e inferiores, amiúde presentes em pares. Os superiores, *splankhna*, eram tidos por adequados ao consumo humano, por oposição aos inferiores. Segundo Aristóteles (*PA* 665a-672b), esses órgãos eram coração, fígado, pulmão, rins e baço, grelhados e consumidos imediatamente pelos participantes.

Após a extração das vísceras, a carne e os ossos eram separados, e o animal era cerrado em duas metades. Seguindo o modelo do banquete de Prometeu, gordura e carne são apartadas. Os ossos, após amarrados, são queimados no altar, criando fumaça espessa, *knise*, apreciada pelos deuses. Sacro e cauda eram incinerados juntos, dedicados exclusivamente aos deuses e, quando contorcidos pela ação do fogo, constituíam sinal de que o ritual fora aceito pelas divindades – *hiera kala*.

O próximo passo era partir a carcaça e distribuir a carne. Partes mais nobres, como o traseiro, eram reservadas aos sacerdotes, a título de pagamento pelos serviços

---

[212]EKROTH, Gunnel. "Animal Sacrifice in Antiquity". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 287.

[213]BURKERT, Walter. *Homo Necans*. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth. Tradução de Peter Bing. Berkeley, Los Angeles & London: University Of California Press, 1983 [1972], pp. 54-9.

prestados. Todos os participantes do sacrifício recebiam a mesma quantidade do alimento - ainda que a qualidade dos cortes variasse conforme o *status* - cujo consumo poderia ser realizado *in loco* ou em espaços privados[214]. As espécies sacrificadas eram domésticas - ovelhas, porcos, bois ou carneiros - variando de acordo com a deidade, condição econômica do proponente ou da ocasião. Peixes e espécies selvagens não eram ofertados[215]. A título de exemplo, a evidência zooarqueológica indica porcos como vítimas por excelência do culto a Deméter, ao passo que havia interdito contra a espécie nos rituais de Afrodite (Paus. 2.10.5). Do ponto de vista econômico, o gado – mais dispendiosa vítima – era de costume ofertado em grandes celebrações públicas[216].

A sofisticação do sacrifício animal grego dá margem a interpretações diversas. Algumas peculiaridades semânticas ajudam a alentar esse fenômeno, como fato de o termo *mageiros* significar, a um só tempo, açougueiro, sacrificante e cozinheiro[217]. Interpretação percuciente foi elaborada por Burkert em *Homo necans*. Segundo o alemão, é possível traçar as origens do ritual até o paleolítico e as caçadas realizadas no período, movidas tanto por necessidades alimentares quanto para canalizar pulsões violentas, de ordem genética, presentes naquela sociedade. O sacrifico, assim, nasce da ritualização da caça, incorporando elementos místicos, mágicos e religiosos à morte dos animais como forma de remir a culpa decorrente da prática. Nesse sentido, a ingestão do produto sacrifical é menos importante do que a *performance* propriamente dita, em vista da justificativa que o sacrifício fornece à violência institucionalizada. O ato da matança individual, talvez condenável, torna-se parte de uma máquina coletiva desabonadora, cujas engrenagens são lubrificadas pelo sangue das vítimas do sacrifício[218]. Um baluarte da literatura latino-americana pôde escrever: "quando a gente sacrifica um animal não se atreve a olhá-lo nos olhos"[219].

A coesão social garantida pelo sacrifício ritual teria avançado até a Grécia arcaica e clássica, e eventuais quebras em seu protocolo poderiam ter consequências escabrosas. Burkert cita o célebre tiranicídio ateniense, motivado, a partir de uma leitura de Tucídides (6.56), quando à irmã de Harmódio foi negada a honra de carregar o cesto

[214]EKROTH. *Op. cit*., pp. 288-9.
[215]GILHUS. *Op. cit*., p. 115.
[216]EKROTH. *Op. cit*., pp. 294; 296-7, com vasta bibliografia.
[217]MOORE, Holly. "Animal Sacrifice in Plato's Later Methodology". In: BELL, Jeremy & NAAS, Michael (orgs.). *Plato's animals*: gadflies, horses, swans, and other philosophical beasts. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015, pp. 183-4.
[218]BURKERT. *Op. cit*., pp. 16-7; 34-5.
[219]GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2020 [1981], p. 70.

sacrifical[220]. No mesmo sentido, o autor germânico chega a traçar paralelos entre a cristalização dos sacrifícios gregos e hebraicos, a partir do cruzamento de passagens da *Ilíada* (I. 40; XXII. 170) e da *Odisseia* (I. 66) com alguns trechos de Levítico (6: 2) e Daniel (8: 11).

Décadas mais tarde, autores como Jonathan Smith se opuseram à tese de Burkert, defendendo que o sacrifício é morte ritual praticada, sobretudo, contra animais domesticados e, mais do que isso, concebida como mediação para a domesticação, fundamental para a passagem da caça e coleta ao sedentarismo e pastoreio[221].

Outra chave interpretativa celebrada é a da escola de Paris, representada por Vernant e Detienne. Para essa vertente, mais do que ato de violência contra o animal, o sacrifício se constituía em autêntico *élan* da sociedade grega arcaica e clássica, parte basilar de banquetes nos quais as relações sociais eram solidificadas. Os autores consideram, ademais, o sacrifício como ação de ordem amiúde política e religiosa. Por um lado, tratar-se-ia de colocar-se à mesa junto com os deuses, reforçando os laços com as divindades. Por outro, o ato de abater e consumir a carne do animal ratificaria a sensação cívica de comunidade, excluindo aqueles que dela não tomavam parte – metecos, mulheres e escravos. Nessa ordem de ideias, órficos e pitagóricos, por óbvio, encontravam-se apartados do corpo social[222].

De maneira sucinta, a interpretação dos dois franceses se baseia em trechos como os de Aristóteles (*Pol*. 1280b37), para quem a diferença precípua entre a *pólis* e um simples aglomerado de pessoas é a prática sacrifical (θυσίαι), ou de Xenofonte (*Econ*. 5), que considera a feitura de sacrifícios opulentos como uma das principais vantagens de ser um senhor de terras[223]. Há pouco, Marconi criticou a interpretação de Vernant e Detienne, considerando-a por demais inspirada pelo estruturalismo francês à maneira de Lévi-Strauss, responsável por enxergar cultura e natureza como opostos irreconciliáveis[224].

Moore responde por interpretação sofisticada, pareando o sacrifício grego à aquisição de conhecimentos preconizada por Platão. Para a autora, a forma como procede o *mageiros* – separando com perícia as partes do animal, mas ciente do todo de

[220]BURKERT. *Op. cit*., p. 37.
[221]GILHUS. *Op. cit*., p. 121.
[222]Ver: DETIENNE, Marcel. "Culinary Pratices and the Spirit of the Sacrifice". In: DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre (orgs.). *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Tradução de Paula Wissing. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986 [1979], pp. 1-20.
[223]SORABJI. *Op. cit*., p. 171.
[224]MARCONI, Clemente. "The raw and the cooked. Scenes of animal fights on Archaic Greek sacred architecture". *RES*, nº 71/72, 2019, p. 226.

sua compleição – era muito apreciada pelo filósofo, o que explicaria o elogio ao ato de desmembrar os animais que consta do *Fedro* e o apreço pelo sacrifício presente na *República*[225].

Aspecto de primeira ordem durante a condução do sacrifício é a aspersão de água sobre a cabeça da vítima, provocando movimento reflexo no animal. Essa reação tem sido alvo de debates historiográficos acalorados. A interpretação de maior fôlego vem, outra vez, de Burkert, para quem o ato do animal em abaixar a cabeça representava aquiescência com o sacrifício, de maneira que a vítima demonstrava vontade de morrer (*willingness to die*). O sacerdote, assim, julgava-se expiado da culpa ao consumar o ato[226]. Essa interpretação vem sendo questionada, como no artigo "The Fallacy of the Willing Victim", de F. S. Naiden, para quem as fontes de Burkert são enviesadas, posto que relacionadas a aspectos mitológicos no quais se fazia mister a narrativa de uma vítima de boa vontade, sob a pena de o sacrifício ser rejeitado pelos deuses[227].

Não obstante sucinta, esta panorâmica sobre o sacrifício grego permite observador dois aspectos relevantes. Em primeiro lugar, como os animais se encontravam no centro de práticas religiosas, ainda que não como objeto de culto, mas como caminho para a obtenção de favores divinos. Em segundo lugar - e atento às funções cívicas do ritual e do banquete que se seguia à sua realização - parece ser seguro admitir como seguidores da dieta vegetariana, defensores da abstenção de carne e apoiadores de sacrifico desprovido de oferendas de sangre, eram autênticos *outsiders* no corpo social helênico.

Assim, é fundamental ter em mente que o debate sobre a abstenção na Antiguidade, embora bastante sofisticado do ponto de vista filosófico, não era acompanhando pela maior parte das pessoas. Os próprios ensinamentos de Pitágoras não se dirigiam ao cidadão médio, em parte porque seus seguidores mais fiéis viviam em bosques afastados, em parte porque o polímata teria recomendado diferentes práticas alimentares para diferentes atividades e funções[228]. Com efeito, é pouco provável que esse refinado vocabulário (diet)ético encontrasse eco junto à maioria parte da população que, no mais das vezes e por sua condição econômica, já se via despossuída de carne fora de ocasiões cívicas de grande monta. "Trata-se de um pensamento minoritário,

[225]MOORE. *Op. cit., in toto.*
[226]BURKERT. *Op. cit*., pp. 54-5.
[227]NAIDEN, Fred. S. "The Fallacy of the Willing Victim". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 127, pp. 61-73, 2007. Naiden também se fia na evidência material, a partir de: VAN STRATEN, Folkert. *Hiera Kala.* Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece. Leiden, New York, Köln: Brill, 1995.
[228]SORABJI. *Op. cit*., pp. 172-3.

confinado a círculos filosóficos ou a elites e que não permeou o pensamento das camadas mais populares da Antiguidade", conforme definiu Martins[229].

[229]MARTINS, Pedro Ribeiro. "O vegetarianismo na Antiguidade como campo de pesquisa interdisciplinar". *Mare Nostrum,* vol. 10, nº 1, 2019, p. 2.

## 1.2 - ARISTÓTELES E A *HISTÓRIA DOS ANIMAIS*: A QUESTÃO DO ANTROPOCENTRISMO ENTRE ZOOLOGIA E ÉTICA

Lineu e Cuvier são dois deuses, mas não passam de *schoolboys* perto do velho Aristóteles

Charles Darwin[230]

Seguindo a divisão esboçada no início deste capítulo, chega-se agora aos animais como objeto de estudo. Aristóteles é a grande reserva moral no concurso dos filósofos que se devotaram à tarefa. Afora seus tratados zoológicos – *Geração dos Animais*; *Movimento dos Animais*; *Marcha dos Animais*; *Partes dos Animais* e *História dos Animais*, além de *Parva naturalia*[231] – o estagirita consagrou ao tema passagens em outros trabalhos mais lembrados, como a *Política*.

Em fatura tradicional, como no clássico trabalho de Richard Sorabji, Aristóteles responderia por uma celeuma na sociedade ocidental ao criar, na urdidura de seus textos de caráter ético, narrativa antropocêntrica incontornável, que, graças à grande circulação dos trabalhos do filósofo, teria anulado quaisquer chances de igualdade entre homens e animais. Embora, de fato, as proposições de Aristóteles sejam assertivas quanto ao lugar dos não humanos no tecido social, determinados excertos de seus tratados de zoologia – e, dentre eles, especialmente a *HA* – permitem nuançar essa análise. Que fique claro: o estagirita estava longe de ser um campeão da causa animal ou adepto do vegetarianismo de viés filosófico, mas, em âmbito geral, a complexidade de seu repertório parece desencorajar afirmações generalizantes a respeito da apreciação feita pelo fundador do Liceu a respeito da fauna.

Com isso em mente, o presente item busca estudar a questão proposta, elegendo a *História dos Animais* como fonte privilegiada, uma vez que estamos falando do tratado zoológico de maior fôlego - inclusive quando somados todos os seus pares -, com mais informações, maior variedade de temas e espécies abordados[232]. O texto se inicia com breve recapitulação da vida de Aristóteles, com vistas a situar a redação da *HA* no corpo de sua maturação intelectual. Antes de análise detida do texto zoológico, a

[230]Tomo III, p. 252. *Apud*: TRICOT, Jules. "Introduction". In: ARISTÓTELES. *Histoire des Animaux.* Tradução e notas de Jules Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987, p. 30.
[231]Que correspondem, segundo cálculo de Kullmann, à metade do que temos publicado sob a pena de Aristóteles. KULLMANN, Wolfgang. "Aristotle as a natural scientist". *Acta Classica*, vol. 34, 1991, p. 137.
[232]PELLEGRIN, Pierre. *Aristotle's Classification of Animals*. Biology and the Conceptual Unity of the Aristotelian Corpus. Tradução de Anthony Preus. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1986 [1982], p. 139.

investigação se debruça sobre alguns trechos capitais do *corpus* aristotélico em que o trato dos animais é posto em causa.

### 1.2.1 - Aristóteles: *vita* e *opera*

Recapitular a vida de Aristóteles pode parecer, na melhor das hipóteses, tarefa frívola e, na pior delas, inútil, diante do acervo de informações de que dispomos a respeito do filósofo. Contudo, é sabido que Aristóteles não datou nenhum de seus escritos[233], problema de especial pertinência no debate sobre a *História dos Animais*, que, em seu âmago, traz informações pormenorizadas sobre espécies desconhecidas ou, no mínimo, exóticas no mundo grego, como leões e, sobretudo, elefantes. Destarte, este esforço de condensação biográfica tem o fito de situar o leitor nas discussões que envolvem o período de redação do tratado.

Oriundo de Estagira, no norte grego, Aristóteles vinha de família abastada. Seu pai, Nicômaco, era médico particular na corte de Amintas III da Macedônia (r. 393/392 – 370 a.C.). Sua mãe, Faéstis, era também abonada. Nascido em 384 a.C., Aristóteles se muda para Atenas em 367 a.C., de forma a tomar parte do círculo filosófico capitaneado por Platão. Parece razoável supor que, para ser aceito na Academia, o jovem não era um neófito, sendo possível que tivesse tido contato prévio com alguns dos diálogos platônicos, dado o berço em que fora embalado.

Anagnostopoulos chega a propor que Aristóteles teria vivido parte de sua infância no palácio régio macedônio, em Pela, criando uma rede de contatos que manteria por toda a vida. Para o mesmo autor, o interesse que o estagirita viria a demonstrar pela Biologia – em especial por meio da chave empírica, a partir de dissecações – fora nele introjetado desde moço, por ação do ofício médico de seu pai. Alguns catálogos põem obra de título *Dissecationes* sob a rubrica de Aristóteles[234]. O filósofo permaneceu em Atenas por duas décadas, período durante o qual aprimorou e debateu à exaustão temas que viriam a aparecer em seus escritos. Diógenes Laércio (5.1) chegou a classificá-lo como o mais autêntico discípulo de Platão (γνησιώτατος τῶν Πλάτωνος μαθητῶν). A morte de seu mestre, em 347 a.C., encerra o período ateniense de Aristóteles, embora os motivos de sua partida não sejam claros – há uma

[233]Uma das raras exceções é o trecho da *Política* (11311b2) em que o assassinato de Filipe II da Macedônia é mencionado, de modo que o texto não pode ter sido composto antes de 336 a.C. Ver: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. "Aristotle's Works and the Development of His Thought". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, p. 20.
[234]ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. "Aristotle's Life". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 3-5.

biografia árabe que atribui a retirada às conexões macedônias do estagirita, funestas em uma Atenas cada vez mais hipnotizada pelas preleções de Demóstenes[235]. Olinto acabara de capitular para Filipe II, que demonstrava desejo indisfarçado de investir contra a Grécia *in toto*.

Quaisquer que fossem as motivações de Aristóteles, seu destino foi Atarneu, na Ásia Menor, cujo tirano, Hérmias, possuía contatos com a Academia, abrigando pequena comunidade de filósofos no local. Acompanhado de Xenócrates, Aristóteles se estabeleceu na cidade, desposando Pítias, sobrinha de Hérmias que, em 341 a.C., seria torturado e morto pelos persas. O filósofo dedicou versos a seu benfeitor. Após Atarneu, Aristóteles mudou-se para Mitilene, na ilha de Lesbos, onde conheceu Teofrasto, seu futuro sucessor no Liceu. A estada do estagirita em ambiente insular, é consenso entre seus intérpretes, foi fundamental para o conhecimento *in loco* das espécies marinhas sobre as quais iria dissertar nos tratados zoológicos.

Após breve retorno à terra natal, Aristóteles recebeu um dos convites mais sedutores de que se tem notícia entre os docentes: foi convidado para ser preceptor de Alexandre da Macedônia, filho de Filipe II, em 343 a.C.[236] Embora proverbial e motivadora de fantasias literárias, pouco se sabe sobre a relação entre mestre e discípulo, ainda que haja um relato, talvez apócrifo, em que Aristóteles aconselha Alexandre a tratar os bárbaros vencidos na Ásia como animais ou plantas (ὡς ζῴοις ἢ φυτοῖς) (Plut. *De Alex.* 329b). Análise do fragmento terá lugar no item 4.1 desta tese.

Concluído seu papel na formação do príncipe macedônio, Aristóteles retornou a Atenas em 335 a.C., estabelecendo o Liceu, escola filosófica dedicada "a uma imensa caça de informações em todos os domínios"[237]. Cerca de 12 anos depois, e com a morte de Alexandre, Aristóteles volta a abandonar Atenas, em 322 a.C. Eliano (*VH* 3.36) registra que o filósofo teria se retirado da cidade para evitar que "os atenienses se tornassem duas vezes culpados para com a filosofia" (Ἀθηναίους δὶς ἐξαμαρτεῖν ἐς

[235]BARNES, Jonathan. "Life and Work". In: BARNES, Jonathan (ed.). *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 4-5.
[236]Uma das propostas mais ousadas envolvendo a estada de Aristóteles na Macedônia vem de Moreno. Segundo o italiano, Aristóteles teria encontrado naquela corte um ambiente de enorme estímulo intelectual, potencializado pela presença de artistas maiores, como Lísipo e Apeles, que, de resto, também eram conhecidos tratadistas. Moreno, então, sugere que tanto as obras quanto os escritos de Lísipo e Apeles teriam sido uma das fontes basilares para as teorias aristotélicas envolvendo a beleza, como, por exemplo, em *Política* (1338a-b). Ver: MORENO, Paolo. *Lisippo*. Bari: Dedalo Libri, 1974, pp. 8-9.
[237]HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2017 [1995], p. 126.

φιλοσοφίαν), alusão clara à morte de Sócrates. Conquanto eloquente, o depoimento é de provável origem espúria[238].

Talvez mais plausível seja missiva do estagirita endereçada a Antípatro, regente da Grécia sob Alexandre, igualmente registrada por Eliano (*VH* 14.1): "Com relação às honrarias (ψηφισθείσας) que me foram concedidas em Delfos, e das quais estou agora privado, não sou nem extremamente sensível a elas nem totalmente indiferente"[239]. Ainda que não se saiba a quais honrarias o trecho se refere, é fato que inscrição com o nome de Aristóteles – e também o de seu sobrinho Calístenes, que acompanhou Alexandre na expedição asiática – foi encontrada em estado fragmentário no poço de Delfos. Datada de 330 a.C., ela dá conta de que ambos eram "louvados e aclamados" em Atenas. Trata-se de fragmento de importância incalculável para o estudo de Aristóteles, uma vez que – pela inscrição, local de descoberta e datação – pode-se aferir uma *damnatio memoriae* contra o filósofo, instituída a reboque da morte de Alexandre. Sentindo na pele as pulsões antimacedônias na cidade, Aristóteles se retirou para Cálcis, na ilha de Eubeia, onde, cerca de um ano depois, pagou um óbolo de prata a Caronte[240].

Com relação às obras atribuídas a Aristóteles, Diógenes Laércio (5.22-27) arrola a expressiva marca de 550 livros, distribuídos ao longo de 150 temas. Barnes[241] acredita na veracidade do relato, defendendo que o biógrafo pode ter consultado fonte ligada ao Liceu ou mesmo os papiros de Alexandria para obter essa cifra. Infelizmente, apenas cerca de 30 trabalhos aristotélicos sobreviveram, dos quais talvez o exemplo mais emblemático seja a série de constituições examinadas pelo estagirita: das 158 originais, só a de Atenas chegou aos nossos dias. Além de Diógenes, Hesíquio (séc. VI d.C.) enumera 143 trabalhos de Aristóteles, enquanto Ptolomeu al-Garib (c. séc. IV a.C.) opta pela importância de 99 tomos[242]. Vale pôr em relevo que Diógenes não cita obras como *De Anima*, *Partes dos Animais* e *Geração dos Animais*, cuja autenticidade nunca foi posta seriamente em causa pelos filólogos modernos.

Andrônico de Rodes (c. 60 a.C.), líder da escola peripatética, foi o grande editor de Aristóteles, reunindo e organizando seus textos que, segundo se acredita, estavam obliterados desde a morte de Teofrasto. Assim, é comum encontrar advertências dos grandes comentadores do estagirita, como Barnes, de que, para se ler Aristóteles no

[238]BARNES. *Op. cit*., pp. 3-5.
[239]Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi.
[240]BARNES. *Op. cit*., p. 6.
[241]BARNES. *Op. cit*., p. 7.
[242]ANAGNOSTOPOULOS. "Aristotle's Works (...)", pp. 14-5.

hodierno, é preciso considerar que tais edições são, possivelmente, coletâneas de anotações do filósofo que, é quase certo, as revisava, reescrevia e editava em tempo integral. Isso ajuda a explicar também o dado críptico de algumas passagens, além de inconsistências e contradições ao longo do *corpus*[243].

Apresentadas algumas das dificuldades envolvendo Aristóteles – e antes de passar a uma análise mais detida da *História dos Animais* – cabe revisar alguns trechos emblemáticos de outras obras do estagirita, nas quais seus pensamentos sobre a relação homem e fauna é timbrada de modo assertivo.

### 1.2.2 - Aristóteles e o mundo animal para além da *HA*

A importância de Aristóteles para o estudo da relação humanidade e fauna não está restrita aos escritos zoológicos. O estagirita marca ponto de inflexão na forma como os gregos se relacionam como o mundo animal: antes de seu advento, a maior parte dos filósofos helênicos tendia a aquilatar humanos e não humanos como seres análogos em parâmetros como força física, condição psíquica e inteligência[244], aspectos presentes, em maior ou menor grau, nas convicções vegetarianas e na crença na metempsicose, analisadas no item anterior. Por outro lado, é possível, como faz Sassi[245], creditar a Aristóteles a criação de uma espécie de cosmologia na qual o cidadão grego adulto era o centro de gravidade em torno do qual orbitavam "outros" como homens de estatuto inferior, mulheres, bárbaros e animais, todos impugnados de direitos plenos.

Dificuldade substantiva no estudo dos animais em Aristóteles está nas aparentes contradições em seu pensamento, uma vez que os tratados de zoologia tendem a ser menos antropocêntricos do que obras de caráter geral. Como exemplo, na *História dos Animais* (588a18-22), o estagirita aventa a possibilidade de que certas espécies tenham compreensão (*sunesis*), ao passo que em alguns textos de caráter filosófico, como na *Política* (1332b3-5), Aristóteles propõe que humanos agem guiados pela razão (*logos*), ao passo que outras espécies o fazem pela natureza (*phusei*). Esse fenômeno também se passa com outros atributos. Assim, no *De Anima* (433a11-12; 434a5-7) é sugerido que animais não humanos poderiam se recordar de imagens previamente encontradas, e, em certas espécies a memória (*mnémé*) é atributo possível (*Met*. 980a27–980b28).

[243]BARNES. *Op. cit*., pp. 15-21.
[244]NEWMYER, Stephen. "Being the One and Becoming the Other: Animals in Ancient Philosophical Schools". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 450.
[245]SASSI, Maria Michela. *The Science of Man in Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. xi.

Entretanto, apenas os humanos possuem a mais alta faculdade intelectual, a deliberação ou prudência (*phronésis*), que, à diferença das outras espécies, garante-lhes a condição de dominar as memórias[246].

Outra passagem relevante é registrada em *Segundos Analíticos* (11.191), quando Aristóteles, ao negar a teoria de conhecimento inato proposta por Platão, defende que os animais são capazes de aprender ensinamentos básicos por meio do princípio da cognição. Em outros tratados (*An* III.13.434a30; *Sens.* 1.436b10), o estagirita defende que o fato de os animais serem bastante desenvolvidos sensitivamente é salutar, à medida que contribui para sua sobrevivência[247]. A alma sensitiva também seria de importância para a perpetuação das espécies, já que os animais são gerados pela união das frações sensíveis da alma de seus progenitores (*GA* 732a4-5)[248].

Três são as passagens da *Política* evocadas com frequência para atestar o antropocentrismo de Aristóteles, em especial o trecho abaixo (1256b15), caracterizado por Newmyer como um dos píncaros do especismo[249]:

> É preciso admitir claramente [...] que as plantas são feitas para os animais e os animais, para os homens; os animais domésticos para que estes os usem e deles se nutram; os selvagens, se não todos, ao menos a maior parte, para que deles se nutra e se sirva para outras necessidades, faça suas roupas e outros utensílios. E como a natureza nada faz de imperfeito e sem escopo, é para homem que fez tudo (τῶν ἀνθρώπων ἕνεκεν)[250]

Em outro trecho do mesmo texto (1254b11), Aristóteles afirma que os animais domesticados são superiores aos selvagens, uma vez que é vantajoso ser dominado pelo homem (βέλτιον ἄρχεσθαι ὑπ᾽ ἀνθρώπου), visto que o controle livraria as espécies do malsão representado pelo *habitat* selvagem[251]. Em um terceiro excerto da *Política* (1352b3-8), é afirmado que "os outros animais vivem, em grande medida, pela natureza, mas outros, em menor escala, vivem também por seus hábitos. O homem vive pela razão, pois apenas ele possui razão" (τὰ μὲν οὖν ἄλλα τῶν ζῴων μάλιστα μὲν τῇ φύσει ζῇ, μικρὰ δ᾽ ἔνια καὶ τοῖς ἔθεσιν, ἄνθρωπος δὲ καὶ λόγῳ: μόνος γὰρ ἔχει λόγον). Por fim, passo da *Ética a Nicômaco* (1161a30–1162b2) advoga, com sabor

---

[246]NEWMYER. *Op. cit*., p. 459.
[247]ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. "Aristotle's Methods". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 106; 109.
[248]HENRY, Devin M. "Generation of Animals". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, p. 379.
[249]NEWMYER, Stephen. *Animals in Greek and Roman Thought*: A Sourcebook. London, New York: Routledge, 2011, p. 8.
[250]Tradução de Luiz Marques.
[251]GILHUS, Ingvild. *Animals, Gods and Humans*. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas. London, New York: Routledge, 2006, p. 22.

hesiótico, em favor da inexistência da noção de justiça entre os animais. É importante destacar, desde logo, que a visão sobre os animais presente na *Política* possui impacto muito mais duradouro na tradição ocidental do que a *HA*, por exemplo, uma vez que estamos falando daquele que é talvez o mais frequentado texto de Aristóteles, ao passo que os tratados zoológicos em geral permanecem à sombra dos escritos éticos.

Uma das primeiras e mais importantes consequências desencadeadas pela retomada da *Política* foi a criação da teoria nomeada "grande cadeia do ser" (*great chain of being*), que advoga que os seres devem ser definidos por sua complexidade, do mais elementar ao mais intricado, do mais afastado de Deus ao mais próximo dele. Ainda que elaborada no cristianismo medieval, foi durante a Idade Moderna que a pertinência do conceito foi defendida, oferecendo, durante o século XVIII, suporte para a criação de hierarquias sociais dentro da espécie humana[252]. Conhecida também pelo nome latino *scala naturae*, a doutrina se escuda na complexidade dos seres, partindo dos minerais, plantas, animais, humanos, anjos e, finalmente, Deus, como na famosa alegoria desenhada por Diego de Valadés (1533 – 1582) para a *Rhetorica Christiana*.

"Great chain of being" também intitula o trabalho clássico de Arthur Lovejoy, publicado em 1936 e "referência central para a história do antropocentrismo"[253], sendo responsável até mesmo, como defende Renato Janine Ribeiro, pela fundação de uma disciplina, a "história das ideias"[254]. Embora reconheça que a filosofia aristotélica é de enorme complexidade - de forma que a criação de conceitos absolutos é, via de regra, simplificação do arcabouço do estagirita - Lovejoy não deixa de notar que:

> Da ciência aristotélica, duas ideias – elaboradas de maneiras muito diversas e, na verdade, francamente conectadas uma como a outra – foram recebidas como um legado pela história natural da Renascença. Uma era a ideia de uma hierarquia dos seres: um dogma filosófico que a teologia cristã, seguindo o neoplatonismo, tornou com frequência o tema de uma interpretação do universo essencialmente especulativa (...). A outra era o postulado de que, entre as coisas naturais, a transição é imperceptível e quase contínua. Esta última, embora possa parecer de menor significação científica, teve, para o uso dos naturalistas, a grande vantagem de permitir uma verificação ao menos aparentemente fácil através do exame de objetos sensíveis reais. Isso, além do mais, não tornou impossível ao mesmo tempo traçar a partir de doutrina escolástica um axioma que parecia conferir a esse princípio uma necessidade racional: a saber, que um arranjo ordenado do mundo não pode haver nenhuma "brecha" ou "dispersão" entre as "formas"

[252]THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1983], p. 125.
[253]MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. 3ª edição revista e ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 669 nota 18.
[254]Comentário de Ribeiro no aparato crítico de Thomas, pág. 125 nota 1.

> (...) É principalmente de Aristóteles que foram derivadas as noções tradicionais às quais a história natural daria aplicação, começando com a Renascença (...). Assim foi que, desde o final do século XVI até o final do século XVIII, o projeto de distribuir todos os seres vivos, animais ou vegetais, dentro de uma hierarquia de unidades coletivas encerradas, umas dentro das outras, ganhou tal domínio sobre os naturalistas a ponto de lhes parecer a formação de sua tarefa científica[255]

Decerto influenciando por Lovejoy, Sorabji é, talvez, o maior crítico de Aristóteles no que se refere ao impacto desencadeado pelas assertivas a respeito dos animais presentes em textos como a *Política*. Para o filósofo britânico, Aristóteles, no conjunto de sua obra, nega sistematicamente aos animais faculdades e virtudes de primeira grandeza: razão (*logos*: *DA* 428a24; *EE* 2.8; 1224a27; *Pol.* 1332b5; *NE* 1098a3-4); raciocínio (*logismos*: *DA* 433a12); pensamento (*dianonia*: *PA* 641b7); intelecto (*nous*: *DA* 404b4-6) e crença (*doxa*: *DA* 428a19-24. *Mem*. 450a16)[256]. Mesmo quando abre uma exceção - como as referências ao conhecimento técnico (*teknikos*) ou ao pensamento (*dianonia*, *nous*), presentes na *História dos Animais* -, Aristóteles o faz apenas durante o introito de alguns dos livros, de forma pragmática e/ou metafórica[257]. Dentre essas exclusões, a do *logos* seria a mais deletéria, uma vez que, apropriada pelos estoicos, foi absorvida pelo cristianismo e, com o decorrer dos séculos, avançou no Ocidente até se tornar hegemônica[258]. Assim, a criação retórica de Aristóteles de um único tipo possível de cidadão pleno teria resultados nefastos não só na Antiguidade, mas se perpetuaria até nossos dias, pela constante releitura do estagirita com vistas a justificar posturas intolerantes, excludentes e condenáveis, como racismo, misoginia, escravidão e tantas outras[259].

Pela mesma via, Newmyer defende que, dadas suas limitações, os animais seriam incapazes de constituir um Estado, maior dos crimes para o código penal aristotélico[260]. Fernández-Armesto, decerto influenciado por Sorabji, afirma que: "do século XIII em diante, a importância dos critérios sociais para identificar a humanidade foi realçada pela recepção ou reabsorção da *Política* de Aristóteles na tradição

---

[255]LOVEJOY, Arthur. *A grande cadeia do ser.* Tradução de Aldo Fernando Barbieri. São Paulo: Palíndromo, 2015 [1936], pp. 66; 228. *Apud*: DENIS, Leon. *O homem como animal na Historia Animalium de Aristóteles*. São Paulo: FiloCzar, 2019, pp. 93-4.
[256]SORABJI, Richard. *Animal Minds and Human Morals*. The Origins of the Western Debate. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 14.
[257]SORABJI. *Op. cit*., p. 13.
[258]SORABJI. *Op. cit*., pp. 81; 103-4.
[259]SORABJI. *Op. cit*., pp. 20; 175-8.
[260]NEWMYER. *Op. cit*., p. 74.

ocidental"[261], o que teria levado a consequências terríveis, das construções de alteridade perversas quando da descoberta do Novo Mundo à diminuição dilacerante e progressiva dos direitos daqueles que não se encaixavam na categoria homem branco ocidental.

Kullmann, por seu turno, opta por leitura mais nuançada de Aristóteles, em particular o trecho em que o estagirita afirma que a natureza criou os animais para colocá-los à disposição dos homens. Para o classicista alemão, esse modelo de explicação teleológica é típico da pena do estagirita. Em *Partes dos Animais*, Aristóteles propõe que as veias servem para o sangue, os ossos para o suporte da carne e os pés para o movimento, de forma que a passagem da *Política* deve ter seu grau de antropocentrismo esmaecido[262]. Em alguma medida, Pellegrin repete o procedimento, ao lembrar que a *Weltanschauung* de Aristóteles, de um homem branco adulto, é a mesma de seus leitores, de modo que o desejo de angariar mais adeptos pode ter influenciado o filósofo a carregar nas tintas em suas ponderações sobre os animais[263].

Na mesma esteira, Lefebvre reafirma que a complexidade do *corpus* aristotélico desencoraja enxergar cisão permanente entre homens e animais em seu âmago. É citado trecho de *Partes dos Animais* (681a12-1) no qual se afirma que a natureza opera em chave de continuidade (συνεχῶς) entre os seres inanimados, sem alma (τῶν ἀψύχων) e os animais (τὰ ζῷα), o que poderia diminuir suas diferenças já de partida[264]. Reputada comentadora de Aristóteles, Jessica Moss contribui com o debate. Analisados os passos da *Política* sobre o papel benfazejo da tutela dos homens sobre os animais, mas também da superioridade deste sobre aqueles quanto às faculdades racionais e sensíveis, Moss defende não haver evidências de que Aristóteles faça distinção cabal entre seres humanos e não humanos em tais parâmetros. De forma simplificada, a autora, a partir do cruzamento com outras passagens do *corpus*, defende que a capacidade de percepção do bem para Aristóteles é definida por *phronesis* (conhecimento prático), de forma que, na *Política*, o estagirita não nega a razão (*logos*) aos animais, mas apenas a *phronesis*, fazendo com que eles ainda possuam alguma capacidade de discernimento sensorial do que é positivo ou negativo[265].

---

[261]FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Então você pensa que é humano?* Uma Breve História da Humanidade. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004], p. 100.
[262]KULLMANN. *Op. cit*., pp. 142-3.
[263]PELLEGRIN. *Op. cit*., p. 150.
[264]LEFEBVRE, René. "Aristote: zoologie et éthique". *Archai*, nº11, 2013, pp. 103-4.
[265]MOSS, Jessica. *Aristotle on the Apparent Good*. Perception, Phantasia, Thought, and Desire. Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 39-41. Em sentido próximo, pp. 137-8.

Fontenay lembra que Aristóteles possui, em sua terminologia, expressões que permitem diminuir a distância entre homens e animais. *Zoon*, por exemplo, é substantivo usado para ambas as categorias, ao passo que o plural *zoa* abarca deuses, astros, homens e demais espécies[266]. A passagem mais celebrada para essa afirmação é *Política* 1253a, quando o estagirita define o homem como ser vivo, ente, animal político (πολιτικὸν ζῷον). A mesma autora faz notar que Aristóteles é mais contundente quando trata dos animas em conjunto do que quando o faz com espécies em caráter individual, o que ajudaria a matizar as diferenças entre humanos e seus pares[267].

Catherine Osborne tem leitura bastante própria de Aristóteles. A autora ventila que a hierarquização de espécies com base no estagirita reside em leitura discutível dos argumentos do filósofo. Osborne entende que, para Aristóteles, cada espécie, animal ou humana, basta por si só, sendo despiciendas quaisquer comparações entre elas[268]. Mais do que isso, Osborne defende que a passagem da *Política* a respeito de a natureza nada fazer "imperfeito e sem escopo" (εἰ οὖν ἡ φύσις μηθὲν μήτε ἀτελὲς ποιεῖ μήτε μάτην) indica que a complexidade excessiva de certas espécies – do homem, sobretudo – poderia até ser indesejada[269].

Marisa Lopes defendeu que, em Aristóteles, as diferenças entre a potência racional do homem e dos animais não são apenas quantitativas, mas qualitativas, conforme, por exemplo, as relações de amizade (*philia*) descritas na *Política* (1280b38; 1281a2), quando estagirita afirma que o homem é o único ser que opta por viver em comunidade lastreado por laços afetivos, por ser um bem positivo, ao contrário das demais espécies, que o fazem por motivos práticos, como a sobrevivência[270].

Foi visto como alguns trechos do *corpus* de Aristóteles, *Política* à frente, são apreciados pela historiografia moderna. De análise literal, vem a interpretação de que o estagirita foi a base para a *scala naturae* medieval e moderna, tão deletéria para animais e humanos que não se encaixavam na categoria de homem branco. Algumas interpretações mais recentes têm, contudo, observado como trechos de Aristóteles são menos perversos, o que pode ser observado na *HA*. Antes de seu exame, porém, vale arrolar algumas discussões sobre a datação da obra.

---

[266]FONTENAY, Elisabeth de. *Le silence des bêtes*. La philosophie à l'épreuve de l'animalité. Paris: Fayard, 1998, p. 81.
[267]FONTENAY. *Op. cit*., p. 89.
[268]OSBORNE, Catherine. *Dumb Beasts and Dead Philosophers*. Humanity and the Humane in Ancient Philosophy and Literature. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 101.
[269]OSBORNE. *Op. cit*., pp. 114-5; 122-166.
[270]LOPES, Marisa. "Vulnerabilidade do animal ou sociabilidade humana? Uma questão sobre a ética aristotélica". *Journal of Ancient Philosophy*, vol. 14, nº 1, 2020, pp. 63; 87.

### 1.2.3 - A datação da *História dos Animais* e seus problemas

De pronto, vale destacar que o título original do tratado - ΤΩΝ ΠΕΡΙ ΤΑ ΖΩΙΑ ΙΣΤΟΡΙΩΝ - melhor equivaleria à tradução *Investigação sobre os animais*, conforme sugerido por Sousa e Silva[271]. Entretanto, a versão latina *Historia animalium* tornou-se mais conhecida, sendo usada para nomear o escrito nas línguas modernas.

A propósito de apreciação geral da obra, Tricot lembra que a *História dos Animais* é o mais extenso texto aristotélico sobrevivente, com fôlego ainda mais notável do que *Metafísica* ou *Política*. A autenticidade do tratado em sua íntegra nunca foi contestada, tanto por razões de ordem centrípeta – como o vocabulário típico de Aristóteles e as remissões feitas à *HA* em outros textos – como de ordem centrífuga, como a referência a um περὶ ζῴων, dividido em nove volumes, presente tanto no catálogo de Diógenes como no Hesíquio[272]. Entre os modernos, a autoria dos livros VII, IX e, sobretudo, X tem sido contestada, além de determinadas seções do livro VIII[273]. Isso se dá pelo fato de a *HA* não ser um "ouvrage systématique" como define Tricot[274], mas uma coletânea de fontes oriundas das mais diversas tradições, de forma que a tarefa de se estabelecer o que vem ou não da pena de Aristóteles é ingrata. Sousa e Silva alude a isso quando escreve: "algumas vezes o eco de uma opinião generalizada confunde-se com uma tradição empírica, e já não é suscetível de uma apreciação ou de uma desmentida"[275]. Ainda sobre a metodologia de Aristóteles, anota a autora:

> Aristóteles detém um conhecimento colhido na realidade de uma ampla área geográfica, onde se percebe uma hierarquização da informação: entre o que é próximo, verificável, testemunho de perto, e que cobre regiões acessíveis como o são de diversas paisagens gregas – continentais e insulares – ou as regiões que se dispersam pela bacia do Mediterrâneo, oriental e ocidental. À medida que o distanciamento se acentua, o conhecimento esbate-se e a certeza dilui-se; há então necessidade de uma descrição mais pormenorizada ou comparativa, e o recurso prudente a algum ceticismo; a Cítia e a Índia estão nesse caso[276]

[271]SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. "Introdução". In: ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tomo 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p. x nota 3.
[272]TRICOT. *Op. cit*., p. 7.
[273]Sousa e Silva crê que o livro X é falso. Ver: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. "Introdução". In: ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tomo 2. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, p. xxxix. Balme é da mesma opinião. Ver: BALME, David. "Introduction". In: ARISTÓTELES. *Historia Animalium*. Tradução de David Balme. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 3-13. Mais radical, Pierre Louis o considera inclusive fora do *corpus*, atribuindo-o a um médico anônimo, graças à abrupta mudança de tom entre o livro X e os demais da *HA*. Ver: LOUIS, Pierre. "Les animaux fabuleux chez Aristote". *Revue des Études Grecques*, vol. 80, nº 379-383, pp. 242-246, 1967.
[274]TRICOT. *Op. cit*., p. 8.
[275]SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. "Introdução". In: ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tomo 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p. xii.
[276]SOUSA E SILVA. *Op. cit*., p. xvi.

Aristóteles teria promovido amálgama entre sua erudição acadêmica - a partir de informações extraídas de Homero[277] e Heródoto[278], por exemplo - observações *in loco* e depoimentos de trabalhadores que lidavam com os animais em seu cotidiano, como caçadores, apicultores, pecuaristas e pescadores (*HA* 534a5-7). É possível que a *HA* tenha sido empregada como livro didático no Liceu, com Aristóteles atualizando ou refutando afirmações que previamente constavam do tomo. O uso frequente de fórmulas prudentes, por oposição às assertivas, indica essa possibilidade[279].

A *editio princeps* da *HA* foi coletada por Aldine, em 1497[280], ainda que essa seja, possivelmente, a única data segura envolvendo o tratado. As controvérsias em torno do momento de sua escrita começam já no Mundo Antigo, com passagem de Plínio, ponto de partida incontornável para a discussão:

> O rei Alexandre, o Grande, desejoso de conhecer a história natural dos animais, confiou a realização desse estudo ao homem mais conhecedor nas diversas ciências, Aristóteles. Pôs então sob sua orientação, por toda a Ásia e Grécia, vários milhares de homens que viviam da caça, da criação de aves, da pesca, ou que mantinham viveiros, rebanhos, colmeias, tanques, aviários, de modo que nenhuma espécie escapasse ao conhecimento. Depois de interrogar esses indivíduos, Aristóteles escreveu cerca de cinquenta volumes célebres sobre os animais (*NH* 8.16-17)[281]

O filólogo germânico Werner Jaeger foi um dos pioneiros em datar a *História dos Animais*, em seu *Aristoteles*: Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung (1923)[282]. Para Jaeger, três fatores provariam que a *HA* teve sua concepção durante a maturidade de Aristóteles: o já aludido excerto de Plínio, as descrições pormenorizadas de espécies inexistentes em território grego, como elefantes, que só poderiam ser conhecidas após a expedição de Alexandre. Por fim, o argumento que gerou mais polêmica. Aristóteles – mal comparando, como Droysen e Marx – teria seu pensamento marcado por uma primeira fase idealista, de forte influência platônica. Entretanto, após a morte de seu mestre, o estagirita teria se enveredado pelas sendas do empirismo,

[277]Trata-se do autor mais citado na *HA* (513b27; 574b-57a; 575b5-7; 578b1-3; 519a19 *etc*). Para os demais trechos e análise sobre as relações entre Aristóteles e Homero, ver: SOUSA E SILVA. *Op. cit*., p. xiv.
[278]É curioso que, neste caso, haja apenas uma referência direta ao historiador, mas, segundo Sousa e Silva, diferentes passagens evocam, mesmo sem citação, os escritos de Heródoto. Ver: SOUSA E SILVA. *Op. cit*., p. xv nota 4. Um caso de importância é o *habitat* dos leões, em que Aristóteles parece ter se escudado diretamente no autor das *Histórias*. *Vide infra*, item 2.4.
[279]TRICOT. *Op. cit*., pp. 9-11.
[280]BALME. *Op. cit*., p. 2, que também realiza excelente histórico dos distintos manuscritos da *HA*.
[281]Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, sempre nos trechos da *HA*.
[282]Consultado aqui a partir da tradução inglesa: JAEGER, Werner. *Aristotle*: Fundamentals of the History of His Development. Tradução de Richard Robinson. Oxford: Clarendon Press, 1934 [1923], pp. 329 e ss.

enfatizando a observação de fenômenos naturais por oposição à especulação puramente filosófica[283]. Repleta de análises de primeira mão de múltiplas espécies, a *HA* corresponderia, com clareza, à segunda fase do pensamento aristotélico, sendo sua redação quando da estada do autor em Cálcis até sua morte – entre 333 e 323 a.C.

Auguste Mansion[284] fez notar que residia nas teses de Jaeger grave erro de apreciação, já que a complexidade filosófica de Aristóteles não admitiria cisão tão radical. Nuyens, em *L'Évolution de la Psychologie d'Aristote*, notou semelhanças formais entre a *HA* e o *De Anima*, principalmente no que diz respeito às relações feitas por Aristóteles entre as partes e o todo de um determinado fenômeno – sejam as partes corporais dos animais ou os níveis da alma humana – de maneira que o tratado pertenceria à produção média do *corpus*[285]. Nessa seara, e inspirado por Nuyens, Tricot defende datação entre 343 – 340 a.C.[286], explicando a referência aos elefantes como acréscimos à obra, seguindo o método de atualizar os tratados à medida que mais informações se faziam disponíveis.

D'Arcy Thompson foi um dos principais opositores de Jaeger fora do âmbito francófono. A topologia foi a ferramenta evocada pelo biólogo, coletando os toponímicos mais citados na *HA*. Assim, os locais na Ilha de Lesbos e em seus arredores são nomeados com frequência e, para além dos dados quantitativos, são os que apresentam maior verossimilhança à luz dos conhecimentos atuais[287]. Na sequência, viriam, em distância galopante do primeiro grupo, Macedônia/Trácia; outras regiões da Ásia Menor; Grécia continental; África (Líbia e Egito); Ásia (Oriente Próximo e médio) e, por fim, outras regiões da Europa. Destarte, estaria dizimado o argumento de Jaeger a respeito da datação tardia da *HA*, que, de fato, teria sido composta durante o período insular de Aristóteles, de 347 a.C. até o início de sua atuação como tutor de Alexandre.

Em linhas gerais, Lee[288] está de acordo com Thompson, acrescentando que a ocupação de seu pai como médico pode ter influenciado o estagirita no interesse por

---

[283]A esse respeito, ver: ANNAS, Julia. "Classical Greek Philosphy". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 295.
[284]MANSION, Auguste. "La genèse de l'oeuvre d'Aristote d'après les travaux récents". *Revue Philosophique de Louvain,* vol. 15, pp. 307-341, 1927.
[285]NUYENS, François. *L'évolution de la psychologie d'Aristote.* Louvain: Éditions de l'Institut supérieur de Philosophie, 1948.
[286]TRICOT. *Op. cit*., p. 15.
[287]THOMPSON, D'Arcy. "Prefatory Note". In: ARISTÓTELES. *Historia Animalium*. Tradução e notas de D'Arcy Thompson. Oxford: Clarendon Press, 1948, pp. 1-3.
[288]LEE, Henry Desmond Pritchard. "Place-Names and the Date of Aristotle's Biological Works". *The Classical Quarterly*, vol. 42, 1948, pp. 64-7.

dissecações, além do fato de não haver escolas filosóficas em Mitilene, o que daria a Aristóteles os lazeres necessários para conduzir pesquisas de campo em tempo integral. Sousa e Silva opta por não datar a *HA*, mas defende que as investigações consumadas pelo filósofo podem ser localizadas entre 347 e 335 a.C.[289].

James Romm é um dos que tomaram palanque na discussão partindo do excerto de Plínio. O objetivo do autor é demonstrar como a passagem é fantasiosa, floreio literário típico dos naturalistas do mundo romano[290]. Em primeiro lugar, era bastante provável que as relações entre Alexandre e Aristóteles tivessem azedado quando da expedição asiática, uma que vez o sobrinho do filósofo, Calístenes, foi morto por ter se recusado a executar a *proskynesis*, então incorporada às práticas régias macedônias a mando do conquistador. Em segundo lugar, e mais importante, essa anedota estava em vias de se tornar um *topos* literário, uma vez que Ateneu (9.398e) menciona que Alexandre teria provido a Aristóteles a importância de 80 talentos a título de incentivo à escrita da *HA*, história decerto apócrifa. Assim, todo o contato entre mestre e discípulo possui suporte esquálido (*slender support*) nas fontes antigas[291].

Com relação às feras maravilhosas descritas na economia da *HA*, Romm defende que Aristóteles não coletou dados de primeira mão, mas relatos consolidados na literatura. Caso paradigmático é o da manticora (501a25b1) - besta fabulosa, de corpo formado por partes de leão e escorpião, devoradora de carne humana e capaz de disparar petardos na forma de espinhos[292] -, de cujo conhecimento o filósofo ficou ciente não pela consulta a textos indianos, mas a Ctésias, médico grego que atuou na corte de Artaxerxes II e cujos escritos estão perdidos[293].

Dentre os animais exóticos na fauna grega, o caso do elefante é privilegiado por Room. O autor defende que Aristóteles não conhecia as diferenças entre as duas subespécies do paquiderme, africana e indiana, de maneira que todas as informações sobre o elefante que constam da *HA* fazem referência a exemplares africanos, populares

[289]SOUSA E SILVA. *Op. cit*., p. xviii nota 8.
[290]ROMM, James. "Aristotle's Elephant and the Myth of Alexander's Scientific Patronage". *The American Journal of Philology*, vol. 110, nº 4, 1989, p. 566. During é da mesma opinião. Ver: DURING, Ingemar. *Aristóteles*: exposición e interpretación de su pensamiento. Tradução de Bernabé Navarro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 [1966], pp. 810-1.
[291]ROMM. *Op. cit*., p. 568.
[292]Sobre a manticora, ver o curto, porém interesse, estudo de Louis, *op. cit*. Ver, também: LI CAUSI, Pietro. *Sulle tracce del manticora*. La zoologia dei confini del mondo in Grecia e a Roma. Palermo: Palumbro, 2003.
[293]ROMM. *Op. cit*., p. 571.

entre gregos desde Heródoto (4.191). Romm chega a propor que o estagirita poderia ter assistido à dissecação de um desses animais[294].

Bigwood se debruçou sobre os mesmos assuntos que Romm. Em síntese apertada, o autor começa por delinear um paradoxo no imo da *HA*: por um lado, Aristóteles demonstra conhecimento superficial da Índia; por outro, fornece informações precisas sobre os elefantes[295]. Mais uma vez, a peça faltante do quebra-cabeça é Ctésias, de quem o filósofo teria se abeberado em seus relatos sobre o paquiderme. Assim, Aristóteles descreve que os elefantes tomavam parte das batalhas, derrubavam muralhas e eram capazes de arrancar palmeiras pela raiz (*HA* 610a19), mesmas informações ofertadas por Ctésias, o que também se passa com a descrição das caçadas ao animal, sabidamente herdadas do médico a partir de fragmento preservado em Diodoro (2.17.7)[296]. Outras prováveis fontes incluem o médico ateniense Mnesitheus e também Eudoxo de Cnido (c. 391 – 342 a.C.), geógrafo, matemático e astrônomo, que, por ter frequentado a Academia, pode ter tido contato de corpo presente com Aristóteles, que ouviu, por certo atento, as aventuras de Eudoxo pelo Egito, onde teria se deparado com elefantes[297].

A mais ousada proposta de Bigwood é que Aristóteles poderia ter lido um tomo escrito por Calístenes, antes de sua morte, em 330 a.C. Por ter acompanhado Alexandre, o sobrinho do filósofo teve contato com os elefantes, como os paquidermes aprisionados na Batalha de Gaugamela (Arr. *Anab*. 3.15.4-6). A reforçar essa hipótese, Bigwood lembra que Aristóteles fala sobre elefantes domesticados (*HA* 497b28), e é notório que os paquidermes indianos são mais propensos à domesticação do que os africanos, razão pela qual o estagirita só saberia a respeito do animal por meio do relato perdido de Calístenes. Por fim, Bigwood nota que informações oriundas da segunda geração dos historiadores de Alexandre – como os relatos de Nearco, hoje conhecidos de forma fragmentária – não foram assimiladas por Aristóteles, de modo que a *HA* melhor seria classificada como uma pasta que permaneceu aberta até por volta de 330 a.C.[298].

Lennox definiu a tarefa de Aristóteles em seus tratados zoológicos como a busca por uma organização sistemática de dados coletados por meios acadêmicos e empíricos,

[294]ROMM. *Op. cit*., p. 575.
[295]BIGWOOD, Joan M. "Aristotle and the Elephant Again". *The American Journal of Philology*, vol. 114, nº 4, 1993, p. 538.
[296]BIGWOOD. *Op. cit.*, p. 544.
[297]BIGWOOD. *Op. cit.*, pp. 545-6.
[298]BIGWOOD. *Op. cit.*, pp. 547-52.

colocando textos filosóficos pregressos e dissecações lado a lado[299]. Sobre a *HA*, a questão de maior transcendência seria investigar as diferenças entre as espécies, balizando-se por parâmetros como modo de vida, *habitat*, reprodução e anatomia[300].

Em recente exame, Benedetta Piazzesi levou a efeito tanto um ensaio de datação da *HA* quanto a apreciação de seus métodos e o impacto na ciência atual. Embora ciente de que a Biologia como disciplina acadêmica é uma categoria moderna[301], a autora defende que parte do impacto causado na matéria deve-se aos próprios métodos desenvolvidos por Aristóteles. Definindo a *História dos Animais* como "enciclopedia orizzontale del sapere"[302], Piazzesi defende que sua metodologia irmana tanto os depoimentos *technitai* – coletados junto a "homens de ação" como caçadores e pescadores[303] – quanto a busca, tipicamente filosófica, pela *aletheia*, conceito de difícil tradução, que envolve noções como verdade, revelação e desvelamento, que guiava práticas como dissecações e análise anatômicas, nas quais Aristóteles também se fiou[304]. O filósofo, assim, poderia ser considerado tanto o pai de uma nova disciplina – caracterizada pelo neologismo "zoo-tecno-logia" – quanto pela fundação de uma nova epistemologia, tipicamente aristotélica, cuja enunciação se dá em *HA* 511b13-513a15:

> A razão dessa ignorância (sobre os vasos sanguíneos) está na dificuldade de observação. De fato, nos animais já mortos, a natureza dos vasos principais deixa de ser perceptível, dado que são eles que mais se contraem logo que o sangue os abandona (...). Por outro lado, nos animais vivos não é possível observar o funcionamento dessas partes porque são, por natureza, internas. De tal forma que quem observasse os animais mortos e dissecados não poderia observar os princípios mais relevantes; e os que fizeram a observação nos homens em estado de magreza extrema tiraram conclusões sobre os vasos a partir de fenômenos perceptíveis do exterior (...). Dado que a observação, como atrás afirmamos, é difícil, só nos animais asfixiados depois de previamente se fazerem emagrecer é possível obter um conhecimento razoável dos fatos, para quem se interessa por esse tipo de questão

A respeito da datação da *HA*, a filósofa italiana propõe que o tratado foi o primeiro escrito zoológico de Aristóteles, tendo sua redação se iniciado durante o

---

[299]LENNOX, James G. "Aristotle's Biology and Aristotle's Philosophy". In: GILL, Mary Louise & PELLEGRIN, Pierre (eds.). *A Companion to Ancient Philosophy*. Hoboken: Blackwell, 2006, p. 293.
[300]LENNOX, James G. "Form, Essence, and Explanation in Aristotle's Biology". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, p. 351.
[301]PIAZZESI, Benedetta. "Aristotele e gli animali. Biologia tra techne e aletheia". *Liberazioni*: *Rivista di critica antispecista*, nº 28, 2017, p. 8. A autora se escuda em: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981 [1966], pp. 143-4. A favor da hipótese de Piazzesi: PELLEGRIN. *Op. cit*., p. 129. Contra: KULLMANN. *Op. cit*., p. 138.
[302]PIAZZESI. *Op. cit*., p. 8.
[303]PIAZZESI. *Op. cit*., p. 14.
[304]PIAZZESI. *Op. cit*., p. 12. Sobre o mesmo tópico, Sousa e Silva defende que os sacrifícios poderiam ser ocasiões propícias à observação de órgãos internos dos animais, de modo que as notas de Aristóteles não são explicáveis, apenas, por supostas dissecações. Ver: SOUSA E SILVA. *Op. cit*., pp. xxii-xxiii.

período do estagirita na Ásia Menor, entre 347 e 343 a.C. Textos seguintes, como *Parte dos Animais* e *Geração dos Animais*, foram escritos já no Liceu, de 334 a.C. até a morte do filósofo, uma vez que, em muitos momentos, retomam considerações da *HA*[305].

Desse modo, embora o tratado seja bastante ermo do ponto de vista de sua datação, no que se refere à metodologia de trabalho, Aristóteles é de clareza sem par, mesmo quando cotejado todo seu *corpus*. Anagnostopoulos[306] – cujo nome é escrito com letras douradas na longa lista de exegetas do estagirita – é o dono dessa assertiva, ao citar a seguinte passagem: "as considerações feitas até agora são apenas um esboço, como uma espécie de aperitivo das questões a examinar e dos problemas que se colocam. Depois vamos passar ao pormenor, de modo que se identifique primeiro as particularidades individuais e os traços comuns. A seguir tentaremos encontrar as causas" (*HA* 491a9). Como sugere Mesquita, a investigação aristotélica na *HA* guia-se pelo "o quê" por oposição ao "porquê"[307].

Ainda sobre os métodos de Aristóteles, o número extraordinário de espécies analisadas em primeira mão é, também ele, motivo de discordância entre os especialistas. Preus[308] considera que as observações de Aristóteles são em geral corretas quando confrontadas com a Biologia moderna. Sem embargo, Vegetti[309] defende que o filósofo enfatiza a teoria em detrimento da observação empírica, de modo que as análises *in situ* serviam apenas para confirmar ilações concebidas *a piori*. Para Li Causi, o grande mérito de Aristóteles foi pôr em causa o senso comum segundo o qual o saber zoológico se fundava apenas na observação imediata de objetos visíveis, procedendo ao elogio de uma longa passagem de *Partes dos Animais* (640b29 – 641a32) em que o filósofo, em consonância com trecho da *Física* (208a27–31), defende a apreensão

[305]PIAZZESI. *Op. cit*., p. 7.
[306]ANAGNOSTOPOULOS "Aristotle's Works (...)", p. 21.
[307]MESQUITA, António Pedro. "O Lugar da História dos Animais na Obra de Aristóteles - A propósito da primeira tradução portuguesa do tratado de Maria de Fátima Sousa e Silva, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006". *Philosophica*, nº 28, 2006, p. 289. Anagnostopoulos traça um paralelo entre o interesse do estagirita pelos animais e pelas distintas partes de seus corpos com a pesquisa conduzida pelo filósofo a respeito das múltiplas constituições vigentes no mundo grego. Ver: ANAGNOSTOPOULOS. "Aristotle's Methods", pp. 113-4; 120 nota 10.
[308]PREUS, Anthony. *Science and Philosophy in Aristotle's Biological Works*. Hildesheim: Olms, 1975, p. 40.
[309]VEGETTI, Mario. "Figure dell' Animale in Aristotele". In: CASTIGNONE, Silvana & LANATA, Giuliana (orgs.). *Filosofi e Animali nel Mondo Antico*. Pisa: Edizioni ETS, 1994, p. 125.

complexa dos seres viventes, que envolve processos como observação, análise e descrição[310].

Nome dos mais respeitados, Balme opta por datar a *História dos Animais* em cotejo com os demais tratados, uma vez que tais obras compõem grupo homogêneo de referências cruzadas que, quando corretamente analisadas, revelam sua ordem de escrita[311]. Ao analisar o estado da arte de seu tempo, Balme nota que os especialistas costumavam colocar a *HA* como o primeiro dos tratados, uma vez que, logo na introdução (491a1), o filósofo afirma que a investigação dos fatos deve preceder a investigação das causas, estas devidamente estudadas em *Partes dos Animais*, por exemplo[312].

Assim, embora Balme seja favorável à tese de que a *HA* foi composta durante a estada de Aristóteles em Lesbos e nos anos imediatamente posteriores, ela teria sido o último dos tratados assinados pelo estagirita, uma vez que o texto é, a um só tempo, responsável por sumarizar e, conforme o caso, expandir informações presentes nos demais escritos zoológicos – o estudo de caso evocado por Balme é a respiração, contrastando *HA* (492b8) e *República* (473a19). Assim, os primeiros textos, escritos no período inicial de Aristóteles na Academia, seriam de *Incessu animalium* e de *Partibus animalium* (livros II-IV). *Física*, *Metafísica* e os livros restantes de *Partibus animalium* foram os próximos, seguidos por *Parva naturalia* e de *Generatione animalium*, elaborados quando o estagirita ainda era aluno de Platão. A *História dos Animais* fecha a cronologia de Balme[313].

Feitas considerações gerais sobre a *HA*, cabe passar à análise dos trechos mais emblemáticos, identificando dois aspectos: como Aristóteles cria narrativa antropocêntrica e como, por vezes, a enfraquece - embora por viés ainda antropocêntrico - ao comparar as habilidades motoras e intelectuais dos homens com as de outros animais.

---

[310]LI CAUSI, Pietro. “Corpi, spazi, luoghi, animali. La zoologia dei greci dall’animale come spazio visivo localizzato alle funzioni dell’anima”. *Athenaeum – Studi di Letteratura e Storia dell’Antichità*, vol. 46, nº 1, 2008, pp. 63-5; 73.
[311]BALME, David. "The Place of Biology in Aristotle's Philosophy". In: GOTTHELF, Allan & LENNOX, James (eds.). *Philosophical Issues in Aristotle's Biology.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 12.
[312]BALME. *Op. cit*., p. 13.
[313]BALME. *Op. cit*. pp. 17-8. Seguido, em partes, por: PELLEGRIN. *Op. cit*., pp. 135-6.

### 1.2.4 - Homens e outros animais na *HA*

"O homem é a medida de todas as coisas" (πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπον εἶναι). A máxima atribuída ao sofista Protágoras de Abdera[314] (c. 490 – 420 a.C.) poderia ser empregada para definir a natureza antropocêntrica estabelecida por Aristóteles na *História dos Animais* em dois sentidos. No primeiro, dentre todas as espécies, o homem aparece como única em plenitude, apta a desenvolver as faculdades do corpo e da mente. Na segunda, em fatura tradicional de alteridade, a espécie humana é usada como modelo, régua universal a partir da qual todas as demais são examinadas. Neste caso, o estagirita parece repetir a analogia entre macrocosmo e microcosmo, representado pelo corpo humano, *topos* da mentalidade de grega desde Demócrito (c. 460 – 370 a.C.).

Conforme propõe Luiz Marques, um dos fragmentos preservados de Demócrito (B34) alerta para o fato de que o homem é um microcosmo, que segue à perfeição a ordem mente, coração e paixões, e que reproduz, em escala reduzida, a ordenação suprema do universo entre deuses, humanos e animais. Essa correspondência entre macro e micro, entre universo e corpo humano, "tanto na história das artes visuais quanto na das ideias (...) tornar-se-ia um lugar comum. Ela se revelaria no cânon de Policleto e no *Homo quadratus* de Vitrúvio, aplicado em seguida tanto às proporções arquitetônicas quanto ao corpo humano"[315]. A partir do exame de algumas passagens da *HA*, é possível incluir o nome de Aristóteles entre aqueles que veem o homem como medida e correspondência inequívoca das proporções do universo.

Assim, ao tratar dos fissípedes - subordem de mamíferos carnívoros que compreende espécies como ursos, gatos e cães -, Aristóteles nota que "os membros do lado esquerdo têm-nos menos independentes do que o homem" (497b22), uma vez que "o homem é o único dos animais ambidestro" (Μόνον δὲ καὶ ἀμφιδέξιον γίνεται τῶν ἄλλων ζῴων ἄνθρωπος) (497b31). Essa frase ilustra à perfeição a fórmula do estagirita: ainda que possa ser incluído entre os outros animais (ἄλλων ζῴων), o homem possui habilidades e características únicas, responsáveis por garantir e justificar seu domínio sobre outras espécies. "Ao peito do homem corresponde, em todos os outros animais, uma parte análoga (ἀνάλογον), mas não propriamente idêntica (ἀλλ'

[314]"O homem é a medida de todas as coisas: das coisas que são, que eles são, e das coisas que não são, que eles não são", de acordo com o registrado no *Teeteto* (152a). A versão mais tardia de Sexto Empírico (*Adv. Math*. 7.60) é um pouco distinta: πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν.
[315]MARQUES. *Op. cit*., pp. 625-6.

οὐχ ὅμοιον)" (497a32). Em passagens como essa, fica clara a posição do homem na *scala naturae*: trata-se da única espécie plena, a partir da qual as demais devem ser aquilatadas, criando uma prosa complexa que mescla elementos típicos dos relatos de alteridade com a narrativa retórica antropocêntrica.

Retomando a proposta de Marques sobre a correspondência entre as proporções divinas e a compleição humana – e também a ideia do mesmo autor segundo a qual "a antropologia judaico-cristã não podia senão reforçar uma vertente cosmoteológica do antropocentrismo igualmente presente na tradição clássica"[316] – o próximo trecho da *HA* decerto pôde atuar como ponte entre o repertório grego e sua retomada na literatura judaico-cristã: "há ainda na face outra parte que deixa passar o ar, o nariz. É por ele que se faz a inspiração e a expiração, como é através dele que passa o espirro, ou seja, a expulsão do sopro de ar comprimido; esse tipo de sopro é o único que tem sentido divinatório e um caráter sagrado (σημεῖον οἰωνιστικὸν καὶ ἱερὸν μόνον τῶν πνευμάτων)" (492b6-10). É impossível, ao ler a passagem, não conectar o πνεύμα divino infundido nas narinas humanas com a πνοὴν, presente na Septuaginta, da criação do homem no *Gênesis* (2: 7), a partir da fonte javista: "Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente". Se, no texto bíblico, o *nefesh* é um "sopro exclusivo de imortalidade; sua vontade (a de Deus), enfim, de que se exprima através da presença do homem no mundo uma espécie de contínua teofania"[317], em Aristóteles, o animal humano segue como o mais bafejado pelos deuses, correspondendo – por oposição às demais espécies – à única versão microcósmica dos entes divinos[318] .

Na urdidura antropocêntrica da *HA*, "dotado de inteligência há um só animal, o homem" (Βουλευτικὸν δὲ μόνον ἄνθρωπός ἐστι τῶν ζῴων) (488b26-27). Nossa espécie também seria a única a possuir face (πρόσωπον ἐπὶ μόνου τῶν ἄλλων ζῴων ἀνθρώπου) (491b12-14), o que garante facilidade inalcançável para a expressão das emoções. As vantagens do ser humano aparecem também no setor reprodutivo, uma vez que, ao contrário das outras espécies, os homens não têm período de cio, estando aptos a procriarem ao longo de todo o ano (542a31-36). No mesmo passo, nota Aristóteles que nas espécies domésticas o mesmo fenômeno é observado e que, ademais, seu convívio com os seres humanos é salutar na medida em que lhes são fornecidos calor e boa

[316]MARQUES. *Op. cit*., p. 626.
[317]MARQUES. *Op. cit*., p. 627.
[318]Aspecto que aparece em outros textos antigos, como *Odisseia* (XVII, 541) e *As Aves* (720). Comentário de Sousa e Silva no aparato crítico de sua tradução de Aristóteles, pág. 24 nota 62.

alimentação (ἀλέαν καὶ εὐτροφίαν), o que remete, de pronto, à já aludida passagem de *Política* (1256b15) sobre a natureza superior dos animais domésticos em relação aos selvagens.

Na mesma ordem de ideias, o filósofo reforça a narrativa antropocêntrica usando parâmetros há muito estabelecidos no repertório grego: a voz e a capacidade de comunicação oral. De fato, e conforme apresentado na Introdução, o primeiro e mais axial binarismo helênico – gregos e bárbaros – é formulado em primeira mão por Homero a partir do critério fonético, bastando lembrar os barbarófonos (βαρβαροφώνων) da Cária mencionados na *Ilíada* (II. 768). Com esse norte, a passagem seguinte da *HA* torna-se ainda mais relevante: "os quadrúpedes ovíparos têm, cada um, uma voz diferente (ἄλλην φωνὴν), mas nenhum se exprime pela linguagem, que é exclusiva do homem (διάλεκτον δ' οὐδὲν ἔχει, ἀλλ' ἴδιον τοῦτ' ἀνθρώπου ἐστίν). Todo ser que produz uma linguagem também tem voz; mas nem todos os que têm voz produzem uma linguagem" (536b1-5).

Aristóteles promove cisão clara entre os conceitos de φωνή (som, barulho ou voz) e διάλεκτος (linguagem, dialeto, discurso, conversação)[319]. Assim, embora os animais possuam a capacidade de emitir sons - importante em situações como alerta de predadores -, ela apenas obedece a um critério de instinto, prático, primitivo, elementar, sem possuir a capacidade de reflexão própria à comunicação humana. Mais eficaz, sofisticada e desenvolvida, a forma de articulação da voz dos homens não pode ser confundida com o balir das cabras ou o mugir do gado.

Não obstante, e conforme destacado por diversos hermeneutas referidos neste item, a complexidade do pensamento aristotélico desautoriza afirmações axiomáticas a respeito de seus escritos. Assim, ainda que o dado antropocêntrico das passagens acima seja notável, o exame de outros trechos da *HA* permite elaborar uma gradação do conceito. Trecho bastante longo, mas que vale a pena ser citado na íntegra, é profícuo para iniciar o debate:

---

[319]E aqui vale, mais uma vez, enfatizar os umbilicais laços entre voz e emoção, que, em justa medida herdados de Aristóteles, passaram aos estóicos e, então, à totalidade da Tradição Clássica. O exemplo mais lapidado do fenômeno, de acordo com Finkelpearl, é a seguinte trecho de Sêneca (*De Ira*, 1.3.6): "animais mudos não têm emoções humanas, mas têm alguns impulsos semelhantes a elas" (*muta animalia humanis affectibus carent; habent autem similes illis quosdam impulsus*). Ver: FINKELPEARL, Ellen. "Elephant Tears. Animal Emotion in Pliny and Aelian". In: CLARK, Christina; FOSTER, Edith & HALLETT, Judith (eds.). *Kinesis*. The Ancient Depiction of Gesture, Motion, and Emotion. Essays for Donald Lateiner. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015, p. 173.

> Quanto ao comportamento e tipo de vida, eles dependem do costume e da alimentação (...). Assim, o caráter dócil ou agressivo, o humor mais acessível ou mais difícil, a coragem e a covardia, o medo e a temeridade, os desejos, as velhacarias, os traços de inteligência aplicada ao raciocínio apresentam, na maior parte dos animais, semelhanças com o homem, que lembram o que dissemos anteriormente sobre as partes do corpo. Também neste caso há os que diferem do homem por uma questão de grau, maior ou menor, do mesmo modo que o homem em relação à maioria dos animais (ou seja, há certos estados psicológicos mais fortes no ser humano, e há os que o são em outros animais); há casos que têm com ele relações de analogia. Assim, ao que no homem é arte, sabedoria e inteligência correspondem, em alguns animais, outro tipo de capacidade natural equivalente. Esta relação é particularmente óbvia se considerarmos as crianças na primeira infância. Nelas percebem-se os traços e os germes das disposições futuras, mas, em termos intelectuais, não há, por assim dizer, nesta fase diferenças em relação aos animais; de modo que nada há de estranho em se dizer que determinados traços psíquicos se correspondem, entre o homem e os outros animais, que outros são parecidos e outros ainda análogos (588a6 – 588b6)

Desde logo, chama a atenção como Aristóteles inventaria uma série de traços de costumes e características de vida, responsáveis por influir no *éthos* dos animais (πράξεις καὶ οἱ βίοι κατὰ τὰ ἤθη), e capazes de distinguir seus diferentes arquétipos. Trata-se, claro, tanto de recurso de alteridade como, também, do uso do homem como medida universal, uma vez que são atribuídas às outras espécies normas sobejamente conferidas aos humanos. Entretanto, ao operar nessa chave, Aristóteles acaba por diminuir a distância que nos aparta dos animais não humanos e, mais importante, assume que as demais espécies são dotadas de um universo complexo de condutas em distintas situações, e que, portanto, não são unidimensionais, unívocas, incapazes de reagir aos estímulos que estão ao seu redor. Ainda que não estejam no mesmo patamar dos cidadãos adultos, elas possuem desejo e certo grau de inteligência, na medida exata de um natural equivalente (τοιαύτη φυσικὴ), dados que permitem matizar a abordagem cruamente antropocêntrica deslindada na *Política*, por exemplo.

Na mesma direção, a analogia feita pelo filósofo entre animais e crianças humanas é duplamente significativa: por um lado, ambos parecem possuir, ainda que de forma latente, as mesmas potencialidades ligadas a parâmetros como inteligência e fala, embora, por definição, apenas humanos adultos venham a desenvolvê-las em sua perfeição. Por outro, e em decorrência do primeiro, o jugo sobre os animais preconizado na *Política* parece se justificar, ao menos nos esquemas aristotélicos, presentes na *HA*, uma vez que, tanto quanto os infantes, essas espécies necessitam da tutela para se fortalecerem a contendo[320]. Trata-se aqui, como dito pelo próprio estagirita, de uma

[320]SMITH, Robin. "Aristotle's Theory of Demonstration". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, p. 59.

diferença de grau, o que parece evocar o alerta emitido logo no início do tratado (491a21–22), quando é afirmado que o homem é um entre os animais, ainda que, por força das circunstâncias, seja o mais conhecido (ὁ δ' ἄνθρωπος τῶν ζῴων γνωριμώτατον ἡμῖν ἐξ ἀνάγκης ἐστίν). Mais à frente, é feita a seguinte proposição:

> O caráter dos animais (Τὰ δ' ἤθη τῶν ζῴων), quando se trata dos mais difíceis de estudar e dos que têm uma vida curta, nos é menos acessível à observação; com os que têm uma existência mais longa, o conhecimento torna-se mais fácil. Estes últimos, de fato, detêm claramente uma faculdade correspondente a cada uma das reações do espírito: à inteligência e à estupidez, à coragem e à covardia, à doçura e à ferocidade, e às outras características do mesmo tipo. Há outros que possuem uma certa capacidade de aprendizagem e de ensino (καὶ μαθήσεως καὶ διδασκαλίας), quer por transmissão geracional, quer humana (τὰ μὲν παρ' ἀλλήλων, τὰ δὲ καὶ παρὰ τῶν ἀνθρώπων); trata-se de todos os que detêm capacidade auditiva, ou seja, que não só captam as diferenças entre os sons, como também percebem as diferenças entre os sinais (608a1-13)

Aristóteles esboça lídima psicologia comparada dos animais, além de, outra vez, enumerar suas múltiplas sensações, personalidades e características. Como os humanos – e ainda que em chave binária e algo moralista –, os animais podem reagir aos estímulos, apreender (e aprender com) o universo ao seu redor e, inclusive, transmitir às gerações seguintes os produtos dessas experiências. O estagirita faculta aos animais, portanto, mais do que atributos apenas sensoriais, mas, sobretudo, morais, em sofisticado cruzamento entre zoologia e ética. Com efeito, logo no início da *HA* (488b14-21), o filósofo põe-se a pensar sobre o caráter (ἦθος) das espécies, fornecendo informações que, senão tópicas já à época de Aristóteles, tornar-se-iam clichês no imaginário ocidental. Assim, os bois são meigos, tranquilos e dóceis (πρᾶα καὶ δύσθυμα καὶ οὐκ ἐνστατικά), ao passo que os javalis são indomáveis (ἄγριος). Veado e lebre são inteligentes e tímidos (φρόνιμα καὶ δειλά), ao passo que leões são nobres, valentes e superiores (τὰ δ' ἐλευθέρια καὶ ἀνδρεῖα καὶ εὐγενῆ).

Embora os exemplos sejam evocativos, acredito que a espécie que melhor representa a complexidade conferida por Aristóteles seja a esponja do mar. Pouco lembrados - mesmo entre os defensores hodiernos dos direitos dos animais, vale dizer - os poríferos são alvo de uma das mais passagens mais singelas e notáveis do tratado: “a esponja é, ao que se diz, dotada de sensibilidade. Senão, veja-se: se percebe que se vai tentar agarrá-la, contrai-se e torna-se difícil de arrancar. E tem a mesma reação se houver vento forte ou ondulação, para não ser arrastada” (548b13-16).

Não se pode passar ao largo de aspectos formais no trecho – como o emprego da fórmula "ao que se diz" (ὡς φασίν), indicando a incerteza quanto à fiabilidade da fonte consultada por Aristóteles e em que medida isso afeta a análise da espécie, ainda mais de exemplar marinho, que o filósofo pode ter visto *in loco* durante sua estada na Ásia Menor. Ainda mais, é notável que o estagirita conclui que a esponja não só é dotada de sensibilidade, como é hábil o bastante para se defender de investidas e intempéries oriundas da água, da terra e do ar. Exemplar de difícil observação, de pouca capacidade de gerar empatia nos humanos – tanto por seu *habitat* quanto, sobretudo, pela ausência de expressões de emoção, tão comuns em cães e gatos, capazes de nos cativar com mais facilidade[321] – a esponja é vista por Aristóteles como animal independente, sensível e apto a se defender, por seus próprios méritos, em condição de perigo.

Aristóteles, de fato, afirma que a esponja é αἴσθησιν, acusativo feminino singular do nominativo αἴσθησῖς que, por sua vez, deriva do verbo de voz média αἰσθάνομαι. Fórmula verbal de difícil tradução, é dotada de constelação semântica tão brutal que toma quase uma página inteira do dicionário Liddell-Scott[322]. Dentre as possíveis conotações, vale mencionar a de "perceber, apreender pelos sentidos" (*perceive, apprehend by the senses*), conforme empregado por autores como Alcmeão, Demócrito e Heródoto[323] em sentido empírico, e, com a mesma conotação, mas em sentido mental, por Lísias[324]. Outra conotação possível é "observar, ter a percepção de" (*take notice of, have perception of*), conforme usado por Eurípides (*Hel.* 653), quando Menelau, diante de sua sina, lamuria: "Depois de padecer por incontáveis dias, enfim percebo (ᾐσθόμην) a intervenção"[325].

As mais importantes conotações, entretanto, se encontram no âmbito do próprio *corpus* aristotélico, amiúde com o significado de "mostrar sentimento" (*display feeling*),

[321]Em Biologia, o termo técnico "fauna carismática" é empregado para casos como esses, sendo a expressão "fofauna" de uso popular. Ver: PRIMACK, Richard & RODRIGUES, Efraim. *Biologia da Conservação*. Londrina: E. Rodrigues, 2004. Devo a descoberta do termo e a referência a Felipe Cid, a quem agradeço.

[322]LIDDELL, Henry & SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 42.

[323]Em Heródoto (3.87), o verbo é empregado quando da ascensão de Dario I ao trono, que envolveu disputa entre os cavalos do futuro Grande Rei e dos demais proponentes. Com o sabor da anedota típico da alteridade grega, Heródoto conta que o cocheiro de Dario esfregou suas mãos nas partes pudentas de uma égua e, depois, no focinho do cavalo do soberano, fazendo com que o animal, ao ficar ciente (αἰσθόμενον), disparasse na corrida e empinasse ao nascer do sol, sinal prodigioso que garantiu o diadema a Dario.

[324]Em Lísias (Lys. 9.4), como de sólito, a primeira pessoa é empregada (αἰσθόμενος), o que mostra como o verbo αἰσθάνομαι poderia ser usado tanto como referência a animais não humanos como em casos de autorreflexão.

[325]Tradução de Clara Lacerda Crepaldi.

como na *Metafísica* (1010b32), *Retórica* (1386a32) e *Poética* (1454b37): "em terceiro lugar vem o reconhecimento (αἰσθέσθαι) que ocorre em função da memória, suscitada pelas impressões que se manifestam à vista, como nos *Cipriotas*, de Diceógenes (...)"[326].Vale lembrar que, a essa altura da *Poética*, o estagirita enumera possíveis gatilhos para ativação das lembranças – e, neste caso, ganha destaque a memória e a emoção. A forma substantiva, ligada ao órgão responsável pelo sentir o cheiro, aparece no *De Anima* (421b26): "Parece que, nos homens, este órgão sensível difere em relação aos outros animais"[327] (ἔοικε δὲ τοῖς ἀνθρώποις διαφέρειν τὸ αἰσθη τήριον τοῦτο πρὸς τὸ τῶν ἄλλων ζῴων). Com a conotação de objeto de sensação ou percepção (*object of sensation or perception*), o *De Anima* (431b20-2) volta a referir o termo: "Agora, resumindo o que foi dito a respeito da alma, digamos novamente que a alma de certo modo é todos os seres; pois os seres são ou perceptíveis (αἰσθητὰ) ou inteligíveis, e a ciência de certo modo é os objetos cognoscíveis, e a percepção sensível, os perceptíveis; mas é preciso investigar de que modo isto se dá". Por fim, e também na forma substantiva, o termo aparece em texto ao gosto desta tese. No *Cinegético* (3.5), Xenofonte afirma que mastins descuidados são deletérios à venatória por tropeçarem sobre os rastros, odores (καταπατοῦσαι τὰς αἰσθήσεις) das presas.

Diante desta rápida análise filológica, vemos o tamanho da complexidade semântica quer do nominativo αἴσθησῖς, quer do verbo αἰσθάνομαι e – mais relevante que tudo – a complexidade das esponjas do mar descritas por Aristóteles. O uso de expressão que aparece em contextos dos mais diversos – dos animais argutos de Heródoto à percepção humana de um orador como Lísias, do teatro trágico de Eurípides às sofisticadas elucubrações filosóficas do próprio Aristóteles – indica como o estagirita imputa uma gama de significados, um universo sem par de conotações mesmo a um animal, singelo aos nossos olhos, como a esponja do mar.

Destarte, pode-se defender que o percurso de leitura mais proveitoso para a *História dos Animais* não é aquele que opta por conclusões rígidas, a favor ou contra o antropocentrismo aristotélico, em maior ou menor grau. Antes, o estagirita parece proceder com o uso das espécies como objetos propícios para reflexões sofisticadas - da mesma forma como feito com o homem na *Política*, por exemplo -, atravessando, portanto, as fronteiras da zoologia e avançando ao campo da ética. As diferenças de caráter em cada espécie, as vantagens de desvantagens de cada uma delas no convívio

[326]Tradução de Paulo Pinheiro.
[327]Tradução de Maria Cecília Gomes do Reis.

em grupo, as distintas capacidades de aprendizado e as múltiplas formas de reagir frente às iniciativas externas arroladas na economia da *HA* parecem apontar para essa direção. E se é verdade que os animais não humanos ainda estão abaixo do cidadão grego idealizado pelo estagirita, é igualmente impossível abrigar todas as distintas espécies estudadas pelo filósofo sob a divisa, no singular, “o animal em Aristóteles”.

## 1.3 - XENOFONTE E A CONSTRUÇÃO DO CAÇADOR GREGO IDEAL

Prosseguindo com o estudo sobre as conexões entre humanidade e fauna no mundo grego, é chegada a altura de tratar do terceiro aspecto central esboçado no início do presente capítulo: a construção do caçador helênico ideal, aspecto em que Xenofonte se destaca. Além do escritor ático, algumas passagens de Platão darão sustento a este item, que fará uso, por fim, de uma amostragem da cerâmica grega.

Este esforço será mobilizado com dois objetivos: do ponto de vista do capítulo 1, trata-se de mapear uma mudança nas formas através das quais os gregos aquilatavam suas relações com a fauna, operada, *grosso modo*, entre os séculos VI e IV a.C.: do apelo ao vegetarianismo e à igualdade entre os entes, preconizada por Pitágoras e Empédocles, seguiu-se o antropocentrismo retórico de Aristóteles presente na *Política*, mas atenuado nos tratados zoológicos. Nesse panorama, de crescente movimento rumo à submissão dos animais pelos humanos, Xenofonte é o ponto de culminância.

O segundo objetivo do item, e agora em relação à tese como um todo, é observar a maneira como se dá a construção ideal do caçador da *pólis* em termos práticos - equipamentos, presas, métodos de condução da venatória *etc* -, de forma a contrastá-la com as imagens venatórias produzidas no período posterior a Alexandre Magno. O cotejo permitirá avaliar o impacto das tradições asiáticas no repertório da iconografia cinegética. Com vistas a este último aspecto, e também em conexão com a tese em sua integridade, será de grande valia observar as dissonâncias entre o discurso antropocêntrico presente no *Cinegético* e o *páthos* animal imanente nas obras figurativas produzidas décadas depois.

O item privilegia breve recapitulação da vida de Xenofonte, sua construção do caçador ideal, as formas de caçada helênica avaliadas por Platão nas *Leis* e, por fim e em breve excurso, a recepção do tratado de Xenofonte em Arriano de Nicomédia.

### 1.3.1 - Vidal-Naquet e o *chasseur noir*

Quando se investiga a instituição da caça em território grego, o nome de Pierre Vidal-Naquet e o seu conceito de *chasseur noir* são incontornáveis. Delineada em primeira mão no artigo "Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne"[328], a ideia foi ampliada como capítulo principal da coletânea *Le chasseur noir*: formes de pensée et

[328]VIDAL-NAQUET, Pierre. "Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne". *Annales,* vol. 23-5, pp. 947-965, 1968.

formes de société dans le monde grec, editada em 1981 e, cinco depois, vertida para o inglês[329]. Em linhas gerais, Vidal-Naquet defendeu a centralidade da caça no processo educacional ateniense a partir da existência de uma instituição responsável por organizar as incursões venatórias, voltada a efebos com idade entre 16 e 18 anos. A primeira fonte listada é a *Constituição de Atenas*, de Aristóteles, em especial o capítulo 42, que descreve o processo pelo qual os jovens eram incorporados à vida plena da *pólis*. De acordo com o estagirita, os efebos eram retirados de suas famílias e postos, em regiões afastadas do centro urbano, sob treinamento, capitaneado por três cidadãos escolhidos por voto. Durante o primeiro ano, são ensinados a atirar com o arco, lançar o dardo e a disparar a catapulta. No ano seguinte, realizam demonstração de manobras militares, recebendo, à custa do erário, um escudo e uma lança. A seguir, patrulham os campos e ficam estacionados nos postos de guarda para, finalmente, reunirem-se com os demais cidadãos, ao cabo de dois anos de treino. Outro dado destacado por Vidal-Naquet é que, durante esse período, o jovem não teria quaisquer distrações, salvo em processos de herança e de transferência de sacerdócio familiar[330].

Inspirado de maneira confessa pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, Vidal-Naquet aduz que o dado principal relativo ao período da efebia é o rito de passagem para a idade adulta, documentado em diversas outras regiões da Grécia, como Esparta e Creta[331]. Essa transição marcaria o fim – ou, ao menos, a diminuição severa – de encontros homoeróticos entre os jovens, motivo porque a efebia representava uma espécie de possibilidade última para relações dessa natureza. Na sequência, Vidal-Naquet[332] cita passagem das *Leis*, de Platão (823d-824c), responsável por descrever duas formas distintas de caça vigentes na Grécia:

> ATENIENSE:
> Depois de todas essas observações à guisa de preâmbulo, seguir-se-á o adequado louvor ou censura da caça: louvor ao tipo que torna as almas dos jovens melhores, e censura ao tipo que produz o oposto. O próximo passo será nos dirigir aos jovens sob forma de súplica: "Amigos, que jamais possam vós serdes tomados por qualquer desejo ou ânsia de caçar ao mar ou pescar com anzol ou de uma maneira qualquer perseguir animais aquáticos, ou vos dedicar à caça preguiçosa na qual armadilhas fazem o trabalho por vós. Quem não vos invada essa paixão da caça do homem do mar, nem a da pirataria, que fará de vós caçadores cruéis e atuando fora da lei; e que possa o

[329]VIDAL-NAQUET, Pierre. *The Black Hunter*: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World. Tradução de Andrew Szegedy-Maszak. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1986 [1981].
[330]VIDAL-NAQUET. *Op. cit*., p. 107.
[331]VIDAL-NAQUET. *Op. cit*., p. 114.
[332]VIDAL-NAQUET. *Op. cit*., pp. 117-8.

> pensamento de cometer roubo no campo ou na cidade nem sequer passar por vossas mentes. E que tampouco se aposse de qualquer jovem o desejo veemente e artificioso de caçar os pássaros, paixão tão pouco digna de um homem livre. Desta forma, resta aos nossos somente a caça e captura de animais terrestres. Deste ramo de caça, a modalidade chamada de caça noturna (νυκτερεία), na qual a atividade é intermitente, sendo o trabalho de homens preguiçoso que dormem alternadamente, é aquela que não merece qualquer louvor, como tampouco merece o tipo no qual há intervalos para repouso durante a labuta, quando os homens dominam a força selvagem dos animais mediante redes e armadilhas em lugar de fazê-lo através de poder vitorioso de uma alma amante do esforço. Consequentemente, o único tipo de caça que realmente resta para todos, e o tipo melhor, é a caça aos quadrúpedes com cavalos e cães e os próprios membros do caçador, quando os homens caçam pessoalmente e subjugam todas as criaturas correndo, golpeando e atirando eles mesmos – todos homens, quer dizer, aqueles que cultivam a coragem que é divina. Com referência ao conjunto deste assunto, a exposição que apresentamos servirá como louvor e censura; e a lei terá a seguinte redação: ninguém impedirá esses caçadores verdadeiramente sagrados de caçar onde e como queiserm, mas quanto ao colocador de armadilhas noturno que conta com redes e armadilhas, este ninguém jamais permitirá que cace em lugar algum. O caçador de aves não será detido em terra de pouco ou na montanha, mas aquele que encontrar em terras cultivadas e glebas sagradas deverá expulsá-lo. O pescador terá permissão de atuar em todas as águas exceto portos e rios, lagoas e lagos sagrados, mas sob a condição de que não faça uso de sucos impuros. Portanto, agora finalmente, podemos dizer que todas as nossas leis relativas à educação estão completas[333]

Newmyer ajuda a situar o trecho[334]. Vale lembrar que as *Leis* são o último diálogo do filósofo, e se ocupa da educação idealizada do jovem ateniense. Nesse processo, o exercício cinegético seria de grande monta, o que leva Platão a refletir sobre a prática tanto de forma entusiasmada quanto reservada, em vista de seu potencial para excessos condenáveis – algo nítido nas palavras do Ateniense, autêntico *alter ego* do

[333]τούτων δὴ προρρηθέντων, ἑξῆς ἂν γίγνοιτο ἔμμετρος ἔπαινος θήρας καὶ ψόγος, ἥτις μὲν βελτίους ἀποτελεῖ τὰς ψυχὰς τῶν νέων ἐπαινοῦντος, ψέγοντος δὲ ἢ τἀναντία. λέγωμεν τοίνυν τὸ μετὰ τοῦτο ἑξῆς προσαγορεύοντες δι᾽ εὐχῆς τοὺς νέους: ὦ φίλοι, εἴθ᾽ ὑμᾶς μήτε τις ἐπιθυμία μήτ᾽ ἔρως τῆς περὶ θάλατταν θήρας ποτὲ λάβοι μηδὲ ἀγκιστρείας μηδ᾽ ὅλως τῆς τῶν ἐνύδρων ζῴων, μήτε ἐγρηγορόσιν μήτε εὕδουσιν κύρτοις ἀργὸν θήραν διαπονουμένοις. μηδ᾽ αὖ ἄγρας ἀνθρώπων κατὰ θάλατταν λῃστείας τε ἵμερος ἐπελθὼν ὑμῖν θηρευτὰς ὠμοὺς καὶ ἀνόμους ἀποτελοῖ: κλωπείας δ᾽ ἐν χώρᾳ καὶ πόλει μηδὲ εἰς τὸν ἔσχατον ἐπέλθοι νοῦν ἅψασθαι. μηδ᾽ αὖ πτηνῶν θήρας αἰμύλος ἔρως οὐ σφόδρα ἐλευθέριος ἐπέλθοι τινὶ νέων. πεζῶν δὴ μόνον θήρευσίς τε καὶ ἄγρα λοιπὴ τοῖς παρ᾽ ἡμῖν ἀθληταῖς, ὧν ἡ μὲν τῶν εὐδόντων αὖ κατὰ μέρη, νυκτερεία κληθεῖσα, ἀργῶν ἀνδρῶν, οὐκ ἀξία ἐπαίνου, οὐδ᾽ ἧττον διαπαύματα πόνων ἔχουσα, ἄρκυσίν τε καὶ πάγαις ἀλλ᾽ οὐ φιλοπόνου ψυχῆς νίκῃ χειρουμένων τὴν ἄγριον τῶν θηρίων ῥώμην: μόνη δὴ πᾶσιν λοιπὴ καὶ ἀρίστη ἡ τῶν τετραπόδων ἵπποις καὶ κυσὶν καὶ τοῖς ἑαυτῶν θήρα σώμασιν, ὧν ἁπάντων κρατοῦσιν δρόμοις καὶ πληγαῖς καὶ βολαῖς αὐτόχειρες θηρεύοντες, ὅσοις ἀνδρείας τῆς θείας ἐπιμελές. τούτων δὴ πάντων ἔπαινος μὲν πέρι καὶ ψόγος ὁ διειρημένος ἂν εἴη λόγος, νόμος δὲ ὅδε: τούτους μηδεὶς τοὺς ἱεροὺς ὄντως θηρευτὰς κωλυέτω ὅπου καὶ ὅπῃπερ ἂν ἐθέλωσιν κυνηγετεῖν, νυκτερευτὴν δὲ ἄρκυσιν καὶ πλεκταῖς πιστὸν μηδεὶς μηδέποτε ἑάσῃ μηδαμοῦ θηρεῦσαι: τὸν ὀρνιθευτὴν δὲ ἐν ἀργοῖς μὲν καὶ ὄρεσιν μὴ κωλυέτω, ἐν ἐργασίμοις δὲ καὶ ἱεροῖς ἀγρίοις ἐξειργέτω ὁ προστυγχάνων, ἐνυγροθηρευτὴν δέ, πλὴν ἐν λιμέσιν καὶ ἱεροῖς ποταμοῖς τε καὶ ἕλεσι καὶ λίμναις, ἐν τοῖς ἄλλοις δὲ ἐξέστω θηρεύειν, μὴ χρώμενον ὀπῶν ἀναθολώσει μόνον. νῦν οὖν ἤδη πάντα χρὴ φάναι τέλος ἔχειν τά γε παιδείας πέρι νόμιμα. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa

[334]NEWMYER, Stephen. *Animals in Greek and Roman Thought*: A Sourcebook. London, New York: Routledge, 2011, pp. 87-8.

filósofo. Haveria, pois, dois tipos basilares de caçadas: uma realizada à noite, por jovens imberbes, que conduziam a venatória a pé, solitários e com o uso de redes e armadilhas. A segunda, com caçadores experientes, se daria à luz do dia, de forma coletiva e voltada apenas à morte das presas, sem qualquer viés pedagógico.

Vidal-Naquet se mostra interessado no primeiro grupo de caçadores, acrescentando à discussão uma segunda fonte, Ateneu (1.31), que relata que, no costume da Macedônia (ἔθος [...] ἐν Μακεδονίᾳ), apenas poderiam sentar-se à mesa para o banquete os que tivessem abatido um javali fugido das redes de caça (λίνων ὗν κεντήσειεν). O caso macedônio possuiria semelhanças com o espartano, já que Plutarco, em sua biografia de Licurgo (12.4), informa que qualquer cidadão de Esparta que quisesse tomar parte das refeições comuns deveria oferecer partes previamente sacrificadas ou, se vindo da caça, compartilhar pedaços da refeição de sua bolsa particular. Chega-se, assim, ao grande *insight* do raciocínio de Vidal-Naquet: a caçada noturna realizada por jovens e descrita por Platão era conduzida como parte integrante da efebia, sendo envolvida em cenário de caráter homoerótico. Não por acaso, Opiano, também autor de um *Cinegético* (2.25), corrobora que Hipólito, o protótipo do jovem que se recursa a casar e ter relações com mulheres, seria o inventor da caça com redes.

Para fechar o raciocínio, e também justificar o epíteto caçador negro, Vidal-Naquet relembra o coro dos velhos na comédia *Lisístrata*, de Aristófanes (781-799):

Vou contar uma coisa
Que sei muito bem
Que fiquei sabendo
Quando era neném
Melanion era um belo
E bom rapagão (νεανίσκος)
Queria casar-se
E tinha razão
À procura de uma noiva
Melanion saiu então
Como era bom caçador
Levava consigo um cão
Voltou sem noiva nenhuma
Desistiu da empreitada
Ficou livre no tormento
Teve uma vida folgada[335]

Na passagem, Melanion é descrito como um efebo *manqué*, de forma semelhante a Hipólito. Mais do que isso, o coro classifica Melanion como caçador sombrio,

[335]Tradução de David Jardim Júnior.

solitário, algo misógino, como se quisesse ofender Artêmis – nesse caso, o paralelo é com Órion, que, outra vez segundo Opiano (2.28-29), foi o inventor da caçada noturna.

Vidal-Naquet defende que, para compreensão plena das origens do caçador negro, urge recolocar Melanion em seu contexto mitológico, em particular suas relações com Atalanta, jovem arcadiana conhecida por sua perícia na caçada[336]. O encontro entre ambos se deu, de acordo com Pausânias (8.6.4), em uma vila chamada Melangei. Um fragmento de Eurípides (*frag.* 530) caracteriza Atalanta como "odiada por Afrodite", o que, como quer o classicista francês, a aproxima de Melanion, pária assinalado por Aristófanes[337]. Outra aproximação é dada por Eliano (*VH* 13.1), que a caracteriza como virgem, da mesma maneira que Melanion tenta, debalde, encontrar uma noiva. Fato é que ambos, em diferentes versões, acabam por contrair matrimônio. Apolodoro (3.9.2) fala de uma disputa de corrida, enquanto Xenofonte (*Cyn.* 1.7) afirma que Melanion conquistou Atalanta graças a seus dotes como caçador. Ambos aparecem lado a lado em diversas representações iconográficas, como no famoso Vaso François **(Fig. 1.3)** – Atalanta colorida, Melanion todo negro, como quer seu nome. Tiveram filho de nome Parthenopaeus, mas foram punidos por terem consumado o ato carnal em um santuário dedicado a Zeus - ou Cibele, conforme a versão -, sendo transformados em leões.

Todo este desvio se faz necessário porque, em Vidal-Naquet, a história de Melanion é a inspiração da efebia. O efebo ateniense seria o lídimo herdeiro do caçador negro, legatário de Melanion: solitário, despedindo-se da vida adolescente, no limiar entre o prazer homoerótico e o feminino, negro como a noite em que conduz sua perseguição à lebre[338].

A tese do *chasseur noir* é abraçada e rechaçada. Entre seus defensores, há alguns tão fiéis como John Ma, que busca encontrar lastro para a hipótese de Vidal-Naquet inclusive em fontes mais tardias, como Plutarco[339]. Dentre os detratores, nome de destaque é o de Lane Fox[340], para quem a efebia só possui documentação mais verificável a partir do século VI a.C., e que, ademais, os grupos de caça eram reunidos

[336]Para o papel de Atalanta, ver: BARRINGER, Judith. "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted". *Classical Antiquity*, vol. 15, pp. 48-76, 1996.
[337]VIDAL-NAQUET. *Op. cit*., p. 119.
[338]VIDAL-NAQUET. *Op. cit*., p. 120.
[339]Ver: MA, John. "Black Hunter variations". *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, nº 40, pp. 49-80, 1994; MA, John. "The Return of the Black Hunter". *The Cambridge Classical Journal*, vol. 54, pp. 188-208, 2008.
[340]LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.). *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, pp. 130-1. Seguido por: BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, pp. 48; 74.

de maneira formal, sem maiores laços afetivos entre seus participantes. Outro crítico acatado é Anderson, para quem a descrição de Platão é mera teoria sobre a cidade imaginária, de forma que as práticas descritas nas *Leis* não encontram guarida na realidade[341]. Para o mesmo autor[342], Xenofonte (*Mem.* 4.7.4) é taxativo ao afirmar que os caçadores noturnos constituem categoria profissional, não sendo, portanto, o estágio *middle ground* delineado por Vidal-Naquet.

Qualquer que seja o caso, aspecto axial da teoria de Vidal-Naquet é atinar para o papel do exercício cinegético na formação do jovem ateniense, aspecto sobre o qual Xenofonte será ainda mais incisivo. Antes de se debruçar sobre ele, porém, é válido apresentar discussão sumária envolvendo os problemas em torno do *Cinegético.*

### 1.3.2 - Xenofonte e o *Cinegético*: datação e discussões historiográficas

Quando se fala em Xenofonte, dois são os aspectos fundamentais: trata-se de escritor de rara proficiência no Mundo Antigo, capaz de fazer bom proveito dos mais distintos gêneros literários, e de indivíduo afortunado, uma vez que todos seus trabalhos sobreviveram. Ilustram o primeiro ponto escritos ecléticos como a *Anábase* (misto de memórias, manual de liderança e relato de viagem), *Ciropédia* (biografia ficcional), *Constituição dos Lacedemônios* (análise política), os textos sobre Sócrates (*Memoráveis*, *Banquete* etc), além dos tratados técnicos, entre os quais está o *Cinegético*[343].

No esforço de coligir dados de modo a reconstituir a biografia (e a bibliografia) de Xenofonte, as informações fornecidas pelo próprio autor são centrais, afora outros textos tardios, com Diógenes Laércio (2.55) que, embora não informe a data de nascimento do literato, afirma que seu *acme* se deu durante a 94ª Olimpíada (401-400 a.C.). Uma vez que os antigos acreditavam que o fastígio dos indivíduos se dava por volta dos 40 anos, acredita-se que Xenofonte tenha nascido em c. 440 a.C. Outros indícios, entretanto, apontam para data menos recuada, como o fato de o autor, em trechos diversos da *Anábase*, definir a si próprio como jovem comandante (*neaniskos*),

---

[341]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 22. Seguido por: COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 72.
[342]ANDERSON. *Op. cit*., p. 159 nota 3.
[343]LEE, John W. "Xenophon and his Times". In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 15-6. É comum alocar o *Cinegético* entre as "obras menores" de Xenofonte. Para crítica ao conceito de "obras menores", ver: DILLERY, John. "Xenophon: the Small Works". In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 195-6.

fazendo com que alguns especialistas estipulem o nascimento de Xenofonte em c. 430 a.C.[344]. Já a data de morte é menos polêmica, e, outra vez segundo Diógenes (2.56), seria o primeiro ano da 150ª Olimpíada, ou seja, 360/59 a.C.

Testemunha de eventos centrais da história grega, é costume rotular como "ateniense" a primeira parte da vida de Xenofonte, período que vai do seu nascimento até 401 a.C. Na *Anábase* (3.3.19), o ático assegura possuir cavalos e armadura de montaria desde jovem, o que pode indicar que seu pai, Grillus, pertencia à classe dos *hippeis*, segundo posto mais elevado entre os cidadãos atenienses, o que é de especial relevância quando se recorda que o evento-chave da juventude de Xenofonte foi a Guerra do Peloponeso (431 – 404 a.C.) – é possível que o autor tenha se interessado por táticas de batalha, cuidado com os equinos e pormenores da política grega à luz de suas experiências juvenis[345]. Algumas passagens sugerem que Xenofonte tomou parte do conflito como cavaleiro mesmo antes de completar 18 anos, e trechos de sua própria obra (*Hell*. 1.2.1; 1.4.10) indicam participação no ataque ateniense a Éfeso em 409 a.C.

Além das memórias bélicas, a convivência com Sócrates é também central nos anos de formação do escritor. Diógenes (2.48) oferece o relato mais conhecido, e por certo mais fantasioso, a respeito do encontro. Xenofonte teria avistado o filósofo em uma rua estreita e perguntado como um homem poderia se tornar bom e nobre (καλοὶ κἀγαθοὶ). A proverbial resposta de Sócrates foi "pois siga-me e aprenda" (ἕπου τοίνυν (...) καὶ μάνθανε) (*cf.* Xen. *Mem.* 4.4.5). Doravante, Xenofonte se converteria em fiel seguidor de Sócrates, fazendo com que ataques aos sofistas se tornassem chavões em suas obras, inclusive no *Cinegético*. Após a derrota ateniense de 404 a.C., é possível que Xenofonte tenha servido como cavaleiro sob os 30 Tiranos, embora, em alguns de seus textos, tenha retratado o regime de forma negativa (*Hell*. 2.4.9; 2.4.2-6.) – o que foi interpretado como possível forma de cobrir seus rastros sem levantar suspeitas de desprivilégio entre os atenienses[346].

O segundo período da vida de Xenofonte, liderando os mercenários de Ciro, o jovem, entre 401 e 399 a.C., é um dos mais conhecidos. Passagem da *Anábase* (3.1.4-10), com forte verniz anedótico, dá conta de que o literato teria consultado Sócrates antes de embarcar para a Ásia, temeroso de que o mestre pudesse ser defenestrado de Atenas caso seus laços com os aquemênidas se estreitassem. Sócrates o aconselhou a

[344]Para o debate, ver: LEE. *Op. cit*., pp. 16-7.
[345]LEE. *Op. cit*., p. 20.
[346]LEE. *Op. cit*., p. 25, com bibliografia. A crítica recente tem questionado essa interpretação.

visitar o Oráculo de Delfos, mas Xenofonte apenas indagou a quais deuses deveria sacrificar para que sua jornada fosse vitoriosa. Ainda que seja impossível cravar os motivos pelos quais o ático decidiu se aventurar na Pérsia, Lee[347] especula que a ausência de família constituída e o desejo de marcar com letras douradas seu nome na história helênica teriam impulsionado Xenofonte.

Após o fracasso na Batalha de Cunaxa (401 a.C.), Xenofonte e seus comandados iniciaram a retirada para Grécia, que inspirou a *Anábase*. O contato contíguo com a Pérsia, o aprofundamento com as realidades da guerra e a reflexão sobre os gregos e seus vizinhos no Mediterrâneo, todos aperfeiçoados durante a expedição, seriam temas aos quais a obra de Xenofonte sempre retornaria. Enfim aportado na Anatólia, o autor passa os anos seguintes, c. 399-394 a.C., combatendo sátrapas oriundos dos limites do Império, como Tissafernes e Farnázabo, seguindo as ordens de comandantes espartanos, dentre eles o rei Agesilau II (r. 400 – 360 a.C.), sob quem o literato enfrentaria os atenienses na primavera de 394 a.C.[348]. Em paralelo a essas campanhas, e também às derrotas lacedemônias frente aos persas, Xenofonte é exilado de Atenas, por razões que continuam motivo de contenda.

Por um lado, as relações de Xenofonte com Ciro foram encaradas como falta de prestação de serviços a Atenas, conforme atestado em diversas fontes (Xen. *Anab.* 3.1.4; Diog. Laert. 2.58; Dio Chrys. *Or.* 8.1; Paus. 5.6.5.). Por outro, o mesmo Diógenes (2.51) aponta que o motivo da proscrição era por Xenofonte ter tomado parte entre os lacedemônios (παρ᾽ ὃν καιρὸν ἐπὶ Λακωνισμῷ φυγὴν ὑπ᾽ Ἀθηναίων κατεγνώσθη). Fato é que, por volta de 393 a.C., o autor do *Cinegético* se viu obrigado a residir em Scillus, ao sul de Olímpia, no Peloponeso, onde se sabe, outra vez de acordo com Diógenes (2.52), ter vivido com sua consorte, Filésia, e dois filhos, Grillus e Diodoro.

A estada de Xenofonte em Scillus é de particular importância, uma vez que, para especialistas como Lee[349], representa o momento em que o autor teria debutado, durante as décadas de 380 e 370 a.C. Embora seja claro que Xenofonte reuniu anotações ao longo da vida, seria durante esse período que o literato achou por bem sistematizar seus escritos. Os anos de 370 a.C. também representaram mudanças para a cidadania de Xenofonte. Embora haja discordâncias entre as fontes (Paus. 5.6.6; Diog. Laert. 2.53), é

[347]LEE. *Op. cit*., p. 26.
[348]O apreço de Xenofonte por Esparta é evidente, haja vista sua *Constituição dos Lacedemônios* (4.7). Nela, Licurgo afirma que a caça é a mais nobre das ocupações (κάλλιστον εἶναι τὸ θηρᾶν). Ver: BARRINGER. *Op. cit*., p. 11.
[349]LEE. *Op. cit*., p. 33.

sabido que o banimento de Atenas foi revogado, sendo possível até mesmo que Xenofonte tenha visitado a cidade cerca de 20 anos depois.

A movimentada vida de Xenofonte ainda reservaria surpresas em seus anos finais, com seu filho Grillus recebendo honras fúnebres e sendo agraciado com uma estela funerária (Paus. 8.11.6; 8.9.5). Anos mais tarde, a estoa pintada de Atenas reservou um retrato de Grillus ferindo o general tebano Epaminondas na Batalha de Mantinea (362 a.C.) (Paus. 1.3.4, 9.15.5; Plut. *Mor*. 346b–e; *HN* 35.129)[350]. Xenofonte faleceu em Corinto, acredita-se[351].

No que diz respeito ao *Cinegético*, dois são os principais debates a mobilizar seus intérpretes. O primeiro, mais comezinho, envolve a datação do opúsculo; o segundo, mais acérrimo, põe em xeque a autoria de alguns trechos, ou até mesmo a atribuição a Xenofonte, em especial pela estrutura pouco ortodoxa da obra. O *Cinegético* se inicia com burilado introito, que atravessa todo o primeiro capítulo e no qual Xenofonte tributa a atividade da caça – aqui utilizando a sinédoque "jogos do agro e cães" - à criação divina, especialmente Apolo e Artêmis[352] (τὸ μὲν εὕρημα θεῶν, Ἀπόλλωνος καὶ Ἀρτέμιδος, ἄγραι καὶ κύνες). Os irmãos bafejaram o centauro Chíron com os segredos da venatória que, por seu turno, foi o responsável por transmiti-los a seus ilustres aprendizes, como Asclépio, Nestor, Peleu, Meleagro, Teseu, Hipólito, Castor, Diomedes, Odisseu, Enéas, Aquiles e outros, os quais foram, em seu devido tempo, agraciados pelos deuses (*Cyn*. 1.1-2).

Xenofonte lista as proezas de cada um daqueles que se destacaram no esporte venatório (1.6-16). Após a longa *laudatio*, o autor relembra que o correr dos séculos não foi suficiente para que deixassem de ser laureados entre os melhores, mais excelsos (ἀγαθοὶ) pela demonstração de coragem e virtude (ἀρετὴν) que legaram à posteridade. Graças aos ensinamentos abalizados de Chíron e aos efeitos salutares do exercício

---

[350]PALAGIA, Olga. "The Iconography of War". In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A Companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 382. Moreno reforça um dado importante a respeito: Eufrânor era conhecido, segundo Pausânias (1.3.4) por distorcer levemente os eventos históricos em suas pinturas. No caso em exame, a obra levaria a crer que o filho de Xenofonte matou Epaminondas no curso do combate, quando, na verdade, ambos tombaram no dia seguinte. Ver: MORENO, Paolo. *Apelles*. The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p. 33.

[351]LEE. *Op. cit*., p. 35.

[352]Neste ponto, vale notar, como fez Delattre, diferença fundamental entranhada nas práticas de caça gregas e helenísticas. No primeiro caso, muitas vezes a evocação de Artêmis no curso da cinegética dá a ela ares divinos, em oposição às venatórios de caráter laico do helenismo. Para o classicista francês, trata-se de distinção fundamental, obtida por meio do cruzamento de texto de Xenofonte com autores com Políbio. Ver: DELATTRE, Charles. "Récits de chasse en Grèce Ancienne". In: SIDÉRA, Isabelle *et alii* (orgs.). *La chasse:* pratiques sociales et symboliques. Paris: De Boccard, 2006, pp. 157-165.

cinegético, mesmo quando os gregos se defrontaram com as multidões bárbaras (βαρβάρους πάντας) foram capazes de tornar a Grécia invencível (ἀνίκητον τὴν Ἑλλάδα) (Xen. *Cyn*. 1.17).

Em anotação final, o ateniense (1.18) exorta os jovens a não menoscabarem a caçada e qualquer outra forma de ensino (ἐγὼ μὲν οὖν παραινῶ τοῖς νέοις μὴ καταφρονεῖν κυνηγεσίων μηδὲ τῆς ἄλλης παιδείας): trata-se do caminho ideal para que os homens se tornem excelentes na guerra e demais matérias (εἰς τὸν πόλεμον ἀγαθοὶ καὶ εἰς τὰ ἄλλα), em palavra e ação (καὶ λέγειν καὶ πράττειν).

A segunda e mais longa seção do *Cinegético* percorre os capítulos 2 a 11, e se ocupa do aspecto prático das caçadas (τῶν πράξεων τῶν ἐν τοῖς κυνηγεσίοις), (12.1). O próximo seguimento deste item será dedicado à sua análise, de forma que, por ora, deve-se passar ao encerramento do opúsculo, no qual o autor engata epílogo em que são lançadas diversas diatribes contra os sofistas.

Xenofonte (12.6) retoma os aspectos profícuos da caçada, capazes de tornar o corpo saudável, melhorar a visão e retardar o envelhecimento, constituindo-se, pois, no melhor treinamento possível para a guerra (τὰ δὲ πρὸς τὸν πόλεμον μάλιστα παιδεύει). À parte os dados técnicos, como a semelhança em perseguir as feras e os inimigos humanos, o aspecto moral seria de primeira grandeza, já que a caçada é capaz de fincar o homem na sobriedade e treiná-lo na escola da verdade (ἀληθείᾳ παιδεύεσθαι) (Xen. *Cyn*. 12.7). Após extenso trecho (12.10-22) em que volta a insistir nas consequências salubres do exercício venatório, Xenofonte inicia seu ataque aos sofistas (13.1), tendo a audácia de chamá-los pelo nome, rotulando-os de os assim-chamados sofistas (τῶν σοφιστῶν καλουμένων)[353]. Esse grupo hediondo, embora alegasse levar a juventude para o bom caminho da virtude (ἀρετὴν), acabava por, de fato, conduzindo ao exato oposto: contaminando o espaço citadino com seu miasma insuportável, os sofistas escreviam inúmeros tratados a respeito de assuntos frívolos (ἀλλὰ περὶ μὲν τῶν ματαίων πολλὰ αὐτοῖς γέγραπται), incapazes de tratar da virtude (ἀρετὴ) e responsáveis por contagiar os jovens com prazeres vazios (ἡδοναὶ κεναί) (Xen. *Cyn.* 13-2). Frases desse jaez fazem comentadores como Ferrario

[353]Uma tentativa de identificar a quais sofistas Xenofonte apontava seus canhões foi levada a efeito por: THOMAS, David. "The Enemies of Hunting in Xenophon's Cynegeticus". In: DANZING, Gabriel; JOHNSON, David & MORRISON, Donald (eds.). *Plato and Xenophon*. Camparative Studies. Leiden: Brill, 2018, pp. 612-639.

defenderem que, talvez mais do que à caça, o *Cinegético* é dedicado à formação moral da juventude ateniense[354].

O autor (13.6) prossegue classificando a leitura de textos dos sofistas como perda de tempo, uma vez que a doutrina professada é composta por palavras e não por pensamentos, além de arriscar até defesa prévia de sua própria obra, ao lembrar que os sofistas sequer dispunham de envergadura moral para criticá-lo, uma vez que escrevem para seu próprio bem e de nenhum outro (ἐπὶ τῷ ἑαυτῶν κέρδει, καὶ οὐδένα οὐδὲν).

Mais do que isso, e em sutil recurso à ironia embasado no tema do opúsculo, Xenofonte adverte que sofistas apenas caçam jovens e abastados (πλουσίους καὶ νέους θηρῶνται), ao passo que os autênticos filósofos são amigos nos quais se pode inspirar para todas as ações (οἱ δὲ φιλόσοφοι πᾶσι κοινοὶ καὶ φίλοι) (Xen. *Cyn*. 13.9). Por oposição à mesquinhez dos sofistas, os caçadores colocam à disposição do uso comum dos cidadãos seus corpos e suas posses (οἱ δὲ κυνηγέται εἰς τὸ κοινὸν τοῖς πολίταις καὶ τὰ σώματα καὶ τὰ κτήματα) (Xen. *Cyn*. 13.11). Caçadores atacam as feras; sofistas atacam seus próprios amigos (ἔρχονται δὲ οἱ μὲν ἐπὶ τὰ θηρία, οἱ δ᾽ ἐπὶ τοὺς φίλους) (Xen. *Cyn* 13.12). O autor ático conclui, com o tom assertivo que caracterizou o epílogo, afirmando que todos os homens amantes da caça são, por definição, excelsos (ἄνδρες κυνηγεσίων ἠράσθησαν ἐγένοντο ἀγαθοί) (Xen. *Cyn* 13-18). Ao cruzar o tratado de Xenofonte com obras de Platão (como *Soph.* 218d), Claudia Marsico afirmou, com argúcia, que "el sofista es más peligroso que las peores fieras"[355].

A estrutura incomum e as incursões sobre temas tangenciais à caça fazem com que especialistas como Higgins[356] e Nickel[357] rechacem por completo o *Cinegético* do *corpus* de Xenofonte. Outros, como Delebecque[358], são peremptórios em afirmar que o opúsculo saiu integralmente da pena do autor ático. O mais frequente, entretanto, é atitude mais nuançada, buscando analisar cada seção do *Cinegético* em minúcia para, então, classificá-la como autêntica ou espúria. Tal postura vicejava desde o século XIX,

[354]FERRARIO, Sarah Brown. "Xenophon and Greek Political Thought". In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 72-3.
[355]MARSICO, Claudia. "La inteligencia del cazador: Virtudes intelectuales, filosofía y sofística em Jenofonte y Aristóteles". *Calíope*, nº 41, 2021, p. 18.
[356]HIGGINS, William E. *Xenophon the Athenian*: The Problem of the Individual and the Society of Polis. New York: State University of New York Press, 1977, p. 12.
[357]NICKEL, Rainer. *Xenophon*. Erträge der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, p. 17.
[358]DELEBECQUE, Edouard. *L'art de la chasse.* Paris: Les Belles Lettres, 1970, p. 33.

quando filólogos como Radermacher[359] e Norden[360] depositavam particular dúvida na autoria do prefácio e epílogo do *Cinegético* – o primeiro especialista opta por um apócrifo do século III a.C.; o segundo, do século II d.C. Em análise mais recente, Marchant propôs que apenas o capítulo 1 é falso, produto de exórdio retórico típico da Segunda Sofística, datável da primeira metade do século II d.C., sob Adriano[361]. Embora não se mostre taxativo, Guntiñas Tuñon, responsável por verter o *Cinegético* ao espanhol, afirma ser "arriesgado" sustentar a autoria de Xenofonte sobre todo o opúsculo[362], ao passo que Hull, responsável pela versão inglesa, mostra dúvidas quanto à introdução, mas se mostra seguro com a exortação final[363].

Em artigo bem documentado, Gray levantou pontos diversos em favor da autenticidade total do tratado, partindo de argumentos presentes já no Mundo Antigo. O fato de Arriano, admirador confesso, imitador declarado e conhecedor inigualável do estilo de Xenofonte, ter tomado o *Cinegético in toto* como autêntico é o primeiro argumento elencado[364]. Ademais, em seu *Discurso a Demonicus* (5), Isócrates delineia o nascimento de um novo gênero literário de caráter exortativo, voltando à formação moral dos jovens, chamado *paraínesis*, do qual o *Cinegético* seria parte constituinte[365]. De fato, o desejo de Xenofonte de encaixar o opúsculo nessa categoria seria a motivação dos ataques aos sofistas. Gray fecha o estudo fazendo comparação formal entre o *Cinegético* e o tratado de equitação de Xenofonte – cuja autoria jamais foi posta sob suspeita – constatando semelhanças diversas de estilo e figuras de linguagem[366]. Da mesma opinião é Dillery, mesmo o *Cinegético* sendo ponto fora da curva (*definite outlier*) quanto cotejado às demais obras do escritor ático[367].

---

[359]RADERMACHER, Ludwig. "Über den Cynegeticus des Xenophon". *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 51, pp. 596-627, 1896. *Apud*: GRAY, Vivienne. "Xenophon's 'Cynegeticus'". *Hermes*, nº 113, vol. 2, pp. 156-172, 1985, p. 157.
[360]NORDEN, Eduard. *Die Antike Kunstprosa*. Leipzig: B. G. Teubner, 1898, pp. 431-434. *Apud*: GRAY. *Op. cit*., p. 158.
[361]MARCHANT, Edgar Cardew. "Introduction". In: XENOFONTE. *Scripta Minora*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, p. xxxvi. De acordo: STADTER, Philip. "Xenophon in Arrian's Cynegeticus". *Greek, Roman, and Byzantine Studies,* nº 17, 1976, p. 157 e ANDERSON. *Op. cit*., p. 161 nota 2.
[362]GUNTIÑAS TUÑON, Orlando. "Introducción". In: XENOFONTE. *Obras Menores*. De la caza. Introdução, tradução e notas de Orlando Guntiñas Tuñon. Madrid: Editorial Gredos, 1984, p. 236.
[363]HULL, Denison B. *Hounds and Hunting in Ancient Greece*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, p. 108.
[364]GRAY. *Op. cit*., p. 157.
[365]GRAY. *Op. cit*., p. 160. *Contra*: DILLERY. *Op. cit*., p. 214.
[366]GRAY. *Op. cit*., pp. 168-70.
[367]DILLERY. *Op. cit*., p. 213.

Há pouco e em sentido próximo, Fögen lembra que proêmios empolados constituem uma espécie de "crime comum" na literatura grega[368]. Já Dorion se dedicou à empresa de enumerar as críticas aos sofistas presentes no *corpus* do literato, de forma a demonstrar como essa postura atravessa toda sua produção[369]. Por seu turno, tão convicto é Kidd a respeito da autoria de Xenofonte sobre todo o *Cinegético* que chega a ouvir ecos do tratado em ninguém menos que Políbio (31.29.1-12), quando o historiador de Megalópolis contrasta as venatórias laboriosas de Cipião com a indolência de seus companheiros. De fato, é documentado por Cícero (*Q. Fr*. 1.1.23; *Tusc*. 2.62) que a *Ciropédia* era o livro favorito de Cipião[370].

Lançando mão de modernos *softwares* de análise quantitativa associados à velha e boa filologia clássica, Labiano negou totalmente a autoria do tratado a Xenofonte[371]. Embora não arrisque seu autor, o estudioso espanhol defende que o estilo, o vocabulário e a sintaxe do *Cinegético* se encaixam com os padrões do início do século IV a.C. Cabe ressaltar que, para os fins deste estudo, as ponderações sobre a caça presentes no opúsculo são mais centrais do que seu enunciante.

Com respeito à datação do *Cinegético*, Delebecque o situa entre os anos de 392 a 388, particularmente 391/390 a.C., pelo *Zeitgeist*: trata-se do período de publicação de *Contra os Sofistas*, de Isócrates, assim como de diversos diálogos de Platão, obras que contêm ataques semelhantes àqueles desfechados por Xenofonte no manual de caça[372]. Sem explicitar seus argumentos, Calder opta por 380 a.C.[373], de maneira semelhante à de Anderson, que opta por genérico "algum tempo antes da metade do século IV a.C."[374]. Já Chambry teoriza tratar-se do primeiro escrito de Xenofonte, denunciado por

---

[368]FÖGEN, Thorsten. "Technical Literature". In: HOSE, Martin & SCHENKER, David (eds.). *A Companion to Greek Literature*. Hoboken: Blackwell, 2016, p. 275. Da mesma opinião é CHAMBRY, Pierre. "Notice sur le Traitê de la chasse". In: XENOFONTE. *Anabase; Banquet; Economique de la chasse; Republique de Lacedemoniens; Republique des Atheniens.* Paris: Garnier, 1954, p. 387.

[369]DORION, Louis-Andre. "Xenophon and Greek Philosophy". In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 42-5.

[370]KIDD, Stephen. "Xenophon's Cynegeticus and its Defense of Liberal Education". *Philologus*, nº 48, vol. 1, 2014, p. 82 e p. 82 nota 37. O estudo de Kidd, de resto, é uma tentativa inventiva, conquanto não totalmente convincente, de propor uma leitura do *Cinegético* não somente pela via das relações entre caça e educação, mas entre a venatória e o lúdico, análise inspirada pelo *Homo ludens*, de Huizinga.

[371]LABIANO, Mikel. "The Problem of authorship of Xenophon's Cynegeticus". In: MARTÍNEZ, Javier (ed.). *Mundus vult decipi*. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria. Madrid: Ediciones Classicas, 2012, pp. 171-184.

[372]DELEBECQUE. *Op. cit*., pp. 33-4.

[373]CALDER, Louise. "Pet and Image in the Greek World: The Use of Domesticated Animals in Human Interaction". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, p. 64.

[374]"some time before the middle of the fourth century B.C.". Ver: ANDERSON. *Op. cit*., p. 17.

seu estilo juvenil e adoração acrítica a Sócrates[375]. Marchant segue pelo mesmo caminho, acrescentando que a ausência de menções às práticas de caça asiáticas revelaria produção do *Cinegético* antes da expedição oriental de Xenofonte[376].

Feitos os debates pertinentes à obra, cabe observar como se dá a constituição do caçador grego no *Cinegético*.

### 1.3.3 - Xenofonte e a construção do caçador ideal

> Cada cão conhecia o seu dono e atendia ao chamado dele. Cada caçador sabia qual era a sua função, o seu lugar e o seu destino. Assim que atravessaram a sebe, todos, sem fazer barulho e sem conversar, distribuíram-se de modo uniforme e tranquilo pela estrada e pelo campo (...)
>
> Tolstói. *Guerra e Paz.* Tomo 2, quarta parte, capítulo IV

MacKinnou[377] enumera alguns dos motivos pelos quais os gregos saiam à caça. Obtenção de carne alimentar e controle de pestes como javalis, gado selvagem, coelhos e raposas são nomeados. Entretanto, o tema de interesse aqui é a maneira pela qual Xenofonte descreve a atividade cinegética como esporte, labor responsável por despertar reações salutares no corpo e no espírito. Para o autor ático, assim como para Tolstói, o cão é o melhor companheiro no homem nas venatórias – e cabe lembrar a origem etimológica de "cinegético", derivada de κύων, κυνός (cão)[378]. Produzido a partir de uma experiência concreta - Xenofonte, afinal, é um caçador[379] -, o opúsculo caracteriza, repetidas vezes, o caçador ideal com os seguintes atributos: jovem que conduz a cinegética a pé, acompanhado de cães e fazendo o uso de redes para capturar lebres[380]. Antes de abordagem propositiva, contudo, vale operar pelo revés, isto é, a

---

[375]CHAMBRY. *Op. cit*., p. 388. Análise seguida, em parte, por MARSICO. *Op. cit*., p. 31 nota 27.
[376]MARCHANT. *Op. cit*., p. xxxviii. De acordo está HULL. *Op. cit*., pp. 108-9.
[377]MacKINNON, Michael. "Hunting". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 186.
[378]O caso dos laços entre homem e cães vale algumas palavras, principalmente no que respeita à relação entre nossa espécie e o díptico cão/lobo. Conforme propõe Walker, parte fundamental do processo de domesticação do cão foi seu emprego nas caçadas, de forma que os animais mais próximos aos humanos – em contraposto à alcateia selvagem – obtinham alimentos com mais facilidade. Entretanto, muito longe de um processo de domesticação unilateral, trata-se de episódio que revela a profunda intimidade (*intimacy*) entre nossa espécie e as demais, uma vez que os cães, dotados da devida agência, foram capazes de notar os benefícios trazidos por sua convivência com os humanos. Ver: WALKER, Brett L. "Animals and the intimacy of history". *History and Theory*, vol. 52, 2013, pp. 52-3. É interessante notar, por outro lado, que essa aproximação entre cão e lobo está longe de ser universal. Conforme René Labat, notável orientalista francês, em sumério, o leão é definido como *ur-mah*, isto, literalmente cão da montanha, sentido próximo ao *neshu* acádico. Devo a Katia Pozzer essa observação.
[379]CHEVITARESE, André; ANDRADE, Marta Mega. & BUSTAMANTE, Regina. "Imagens da Caça na Antiguidade Clássica: entre a cidade e o campo". *Phoinix,* vol. 12, 2006, p. 61.
[380]ROSSI, Salvatore. "Introduzione". In: XENOFONTE. *Il Cinegetico*. Livorno: Raffaello Giusti, 1916, p. x.

maneira como atributos como a perseguição às grandes feras e o emprego dos cavalos nas caçadas são negligenciados no tratado em análise.

Um dos primeiros nomes lembrados quando se fala em especialistas na obra de Xenofonte, Delebecque – com a pena da galhofa e a tinta da pilhéria – anotou que, na economia do *Cinegético*, quando se trata das presas, a lebre é de longe a mais citada, com 71,5% das ocorrências, mormente ao longo dos capítulos 2 a 8. Em seguida, vêm javali (16%) e cervídios (11%), ao passo que os grandes felinos e ursos correspondem à cifra irrisória de 1,5%. O que se tem, pois, é de uma ironia curiosa: ainda que Xenofonte pese a mão em aspectos como o valor educativo da caça e o amor pelo perigo que ela desperta, em mais de 80% de seu opúsculo os animais colocados sob a mira do homem não oferecem risco à sua vida[381]. De fato, e como notou Kidd, tão deslocadas estão as espécies outras que não a lebre que Xenofonte as menciona quase como um pósfácio (*almost as an afterthought*)[382].

É sintomático que o único momento em que o autor cite leões, leopardos, linces, pantera, ursos e feras assemelhadas seja para informar que sua perseguição se dá em territórios estrangeiros (λέοντες δὲ καὶ παρδάλεις, λύγκες, πάνθηρες, ἄρκτοι καὶ τἆλλα ὅσα ἐστὶ τοιαῦτα θηρία ἁλίσκεται ἐν ξέναις χώραις) (Xen. *Cyn*. 11.1). Análise mais detida desse trecho, à luz de sua importância para o debate a respeito da presença de leões em território grego, terá lugar no próximo capítulo. Não obstante, vale mencionar que a forma como Xenofonte (11. 2-3) descreve a captura dessas feras difere visceralmente do procedimento padrão encontrado ao longo do *Cinegético*. Claro, seria tolice esperar que lebres e leões fossem caçados com o uso dos mesmos métodos, mas algum ranço de alteridade na descrição do autor ático não pode passar despercebido.

Com efeito, uma das possibilidades para caçar os grandes felinos consiste em envenená-los com acônito misturado aos alimentos favoritos dos animais e colocado próximo a fontes de água e outros locais em que rondam as bestas (περὶ τὰ ὕδατα καὶ πρὸς ὅ τι ἂν ἄλλο προσίῃ) (Xen. *Cyn.* 11.2). Outra possibilidade se dá quando os felinos se aventuram pela planície à noite (καταβαίνοντα εἰς τὸ πεδίον τῆς νυκτὸς), ocasião em que se faz necessário que os caçadores se aproximem das feras montados e com armadura completa (μετὰ ἵππων καὶ ὅπλων). Mais importante do que os pormenores técnicos é o comentário com o qual Xenofonte arremata o passo: trata-se de

[381]DELEBECQUE. *Op. cit*., pp. 22-3.
[382]KIDD. *Op. cit*., p. 78.

um modo perigoso de capturá-los (εἰς κίνδυνον καθιστάντα τοὺς αἱροῦντας) (Xen. *Cyn* 11.3). A passagem inspira comentários.

Em primeiro lugar, chama atenção que Xenofonte classifique como perigoso procedimento venatório que em muito se assemelha às práticas da caçada régia oriental, também realizada a cavalo e tendo as grandes feras como presas. Talvez mais do que juízo moral ou alerta prático aos jovens atenienses que se aventuraram na variante, é preciso ter em mente que Xenofonte alude, também, aos percalços práticos envolvidos nessa modalidade, tanto pela escassez desses animais em solo grego como pelo próprio terreno acidentando, impróprio para a condução dos cavalos. A conjunção de felinos vagando à noite pelas poucas planícies helênicas parece rara.

Em segundo, é pouco proveitoso descolar Xenofonte de alguns dos discursos de alteridade vigente à sua época, sobretudo aqueles conectados a aspectos da venatória oriental. É sabido, e será explorado com maior fôlego ao longo do capítulo terceiro, que os reis asiáticos conduziam as caçadas contra os felinos nos *paradeisoi*, parques artificiais que reuniam vasta fauna e flora, autênticas metonímias para o poder real. Como notou Allsen[383], é comum encontrar certo desdém dos autores clássicos pelos *paradeisoi*. O próprio Xenofonte ajuda a contribuir com esse filão. Destarte, no longo relato da caçada de Ciro na corte de Astíages registrado na *Ciropédia* (1.4.13-20), Allsen propõe que Xenofonte, ainda que de forma discreta, reprova a excitação do jovem príncipe, que caminharia à contramão da retórica do equilíbrio helênico idealizado por Sócrates e herdado pelo literato. O fato de Ciro ser incapaz de guardar silêncio diante do prazer da caçada (καὶ Κύρῳ ἥδετο οὐ δυναμένῳ σιγᾶν ὑπὸ τῆς ἡδονῆς) seria exemplo basilar[384]. Escrevendo séculos depois, João Crisóstomo (3.137-38) afirmou sem rodeios que matar animais em parques de caça era semelhante a abater prisioneiros de guerra desarmados e arrogar-se grande guerreiro.

Sobre a relação entre caçadores e suas montarias, nota Onians que, embora os gregos, e os atenienses em particular, tivessem apreço pelos cavalos, é igualmente verdade que o amor excessivo aos equinos era visto como ferramenta de alteridade. Onians cita a presença maciça de gregos a pé enfrentando centauros, amazonas e persas, sempre a cavalo, em obras tão canônicas como os frisos do Parthenon ou as

[383]ALLSEN, Thomas. *The royal hunt in Eurasian history*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006, pp. 35; 283 nota 86.

[384]Vale destacar que Xenofonte não dá indicação peremptória do cenário dessa incursão em particular. Entretanto, alguns trechos atrás e em tom apologético, o autor (1.4.5) destaca que Ciro havia esgotado todos os animais do *paradeisos* de Astíages (ἐν τῷ παραδείσῳ θηρία ἀνηλώκε), o que, ao menos a meu ver, indica como as incursões em parques eram a regra da corte local.

amazonomaquias do Mausoléu de Halicarnaso **(Fig. 1.4)**. Nessa interpretação, a narrativa confere ao par montado *versus* a pé a mesma pecha de fraqueza encontrada em outros binarismos como arco e flecha *versus* espada ou armadura completa *versus* nudez heroica, fartamente empregados na arte helênica dos séculos V e IV a.C.[385]. Outro argumento nessa direção reside no fato de que, na iconografia da cerâmica grega, o tema do cuidado com os cavalos – em cenas de estábulo, por exemplo – é menos frequente do que o emprego dos animais por inimigos dos gregos. Moore testifica o fenômeno, embora sem atinar com suas causas[386].

Llewellyn-Jones lembra como o fausto associado aos cavalos era parte importante desse discurso[387]. Os exemplos são muitos: dos animais conectados com a ideologia real aquemênida e o esplendor da corte (Hdt. 9.20; Diod. 17.59.2; Ctésias *Frag*. 19) ao uso dos equinos em passatempos aristocráticos como caçada e corrida (Xen. *Cyr* 8.3.25,33; Hdt 7.196). Parte central do Império, quando da morte de um rei os cavalos tinham suas crinas cortadas e eram postos em procissão de lamento (Hdt. 9.24; Curt. 10.5.17), além de ser o mais celebrado presente trocado entre os nobres persas (Xen. *Anab*. 1.2.27). O caso mais infame seria a coroação de Dario I relatada por Heródoto (3.85), segundo o qual o Grande Rei obteve a púrpura após empinar sua montaria ao sol nascente. Trata-se, é quase certo, de incompreensão das práticas persas de hipomancia, isto é, de divinização por meio dos cavalos[388].

É sintomático, portanto, que o *Cinegético* não traga menções à equitação associada ao exercício da caçada, uma vez que o opúsculo, presume-se, era endereçado ao caçador médio[389]. Mesmo em outro de seus tratados, *Sobre a Equitação* (ΠΕΡΙ ΙΠΠΙΚΗΣ) (8.10), Xenofonte aconselha a caçar montado apenas onde o terreno é adequado e há presas disponíveis (ὅπου μέν ἐστι χωρία ἐπιτήδεια καὶ θηρία), o que, em vasta medida, retoma as informações do *Cinegético*[390]. Tradutor de Xenofonte para o francês, Chambry notou que a caçada a cavalo tem pouco lugar no *Cinegético* tanto pelo interesse menor de seu autor quanto, sobretudo, pela dificuldade prática de levá-la

[385]ONIANS, John. *Arte y pensamiento en la época Helenística*: la vision griega del mundo (350 a.C.-50 a.C). Tradução de Rafael Jackson. Madrid: Alianza, 1996, pp. 18-9.
[386]MOORE, Mary. "Horse Care as Depicted on Greek Vases before 400 B.C." *Metropolitan Museum Journal*, vol. 39, pp. 35-67, 2004.
[387]LLEWELLYN-JONES, Lloyd. *King and Court in Ancient Persia 559 to 331 BC*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, p. 85.
[388]BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels.Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996], p. 109.
[389]MARCHANT. *Op. cit*., pp. xxxvi-xxxvii.
[390]LANE FOX. *Op. cit*., p. 136.

adiante no acidentado território grego. Mais importante é o fato de que em nenhum momento de todo o *corpus* de Xenofonte é dada a informação de que jovens caçavam cervos ou javalis a cavalo, indicando a característica alienígena da modalidade[391].

Um último ponto diz respeito à possível *hýbris* imbricada no abate dos grandes animais. Amostra vem do *Crítias* (119 d-e), de Platão. Em intepretação ousada, Burkert[392], defendeu que a caçada aos bois e seu posterior sacrífico são descritos de forma semi-barbaresca (*semi-barbarous fashion*) na idealizada Atlântida do filósofo.

Feitas ponderações sobre as ausências no *Cinegético*, cabe comentar o que diz o texto a respeito do caçador idealizado por Xenofonte. Assim, logo no início (2.1) o literato afirma que a instituição cinegética deve ser dirigida primeiramente à juventude, aos jovens recém-saídos da infância (πρῶτον [...] τὸ τῶν κυνηγεσίων τὸν ἤδη ἐκ παιδὸς ἀλλάττοντα τὴν ἡλικίαν), conselho que não chega a surpreender, uma vez que, em Xenofonte, a caçada é exercício pedagógico ideal, atividade bafejada pelos deuses e firmada entre os heróis como demonstração de frugalidade[393], autêntica "barreira moral contra o avanço das ideias sofistas entre a juventude (rica) ateniense"[394]. Retardar a iniciação na venatória implicaria esvaziá-la de seus principais propósitos.

O texto prossegue com os atributos ideais do caçador (2.3)[395]. O responsável pela rede (ἀρκυωρὸν) deve, além de falar grego (φωνὴν Ἕλληνα), ter em torno de vinte anos e possuir predicados como ser ágil, forte e resoluto (ἐλαφρόν, ἰσχυρόν, ψυχὴν δὲ ἱκανόν), capaz de resistir às intempéries[396]. Após a descrição das redes utilizadas (2. 4-9)[397], Xenofonte trata com particular atenção dos cães (3.1), destacando os tipos mais comuns: o castoriano (καστόριαι) e o vulpino (ἀλωπεκίδες). Ambos, como demonstra Marchant[398], são variações do cão da Lacônia, sendo o primeiro de tamanho mais avantajado. Xenofonte tem o cuidado de explicar a etimologia: castoriano deve sua graça a Castor, responsável pelos cruzamentos que desembocaram na cepa. Já o

[391]CHAMBRY. *Op. cit*., p. 383.
[392]BURKERT, Walter. *Homo Necans*. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth. Tradução de Peter Bing. Berkeley, Los Angeles & London: University Of California Press, 1983 [1972], p. 15.
[393]DELATTRE. *Op. cit*., pp. 157-8.
[394]CHEVITARESE *et alii*. *Op. cit*., p. 55.
[395]Orgulhoso caçador, além de reputado classicista, Hull, após exame minucioso do texto de Xenofonte, assim resumiu os trajes ideais do caçador: chíton curto, de cor imperceptível, além de clâmide com as mesmas tonalidades, botas e pétaso. Clâmide e pétaso eram usados, sobretudo, pelos efebos. HULL. *Op. cit*., p. 4.
[396]A necessidade de ser helenófobo, segundo Anderson, indica que, por vezes, o condutor poderia ser estrangeiro. Ver: ANDERSON. *Op. cit*., p. 37.
[397]As redes, novamente de acordo com Anderson, eram fabricadas com linho importado de Cartago ou do Mar Negro, indicando, outra vez, o viés aristocrático da cinegética. Ver: ANDERSON. *Op. cit*., p. 38.
[398]Comentário de Marchant no aparato crítico de sua tradução de Xenfonte, pág. 377 nota 2.

vulpino, como o nome indica, é híbrido entre cão e raposa. Segue-se análise das vantagens das raças (3.2-7), até o literato fornecer informação relevante (3.8): o cão que ignora a trilha e avança por sobre o rastro da lebre possui má-formação (ὅσαι δὲ τῶν κυνῶν τὰ ἴχνη τὰ μὲν εὐναῖα ἀγνοοῦσι, τὰ δὲ δρομαῖα ταχὺ διατρέχουσιν, οὐκ εἰσὶ γνήσιαι).

Três são os pontos de destaque aqui. O primeiro é reforçar a lebre como presa por excelência, única citada em situações desconfortáveis como aquelas em que o cão se desgarra de sua trilha. O segundo é o aceno ao cruzamento de raças e à importância crucial dos mastins na condução das caçadas. De fato, mesmo autor tardio e vegetariano convicto como Porfírio (*De abs*. 3.6. 1) não deixou de exaltar a intimidade entre caçador e cão no repertório grego[399]. O último ponto é observar como a venatória possui estágios definidos, protocolos rígidos, etapas sucessivas, que em muito se distanciam das caças ao leão protagonizadas por Alexandre e os diádocos, analisadas no quarto capítulo, em que relatos de fugas, acidentes e perseguições indevidas são autênticos *topoi* literários e iconográficos – embora, e como o esperado, o conquistador triunfe ao final.

O *Cinegético* avança com elogio às características físicas e emocionais dos cães (3.9 – 4.11), até alcançar uma longa seção, que cobre todo o capítulo 5, dedicada exclusivamente às vicissitudes envolvidas na caça à lebre. Em minúcia, são examinadas dificuldades envolvendo o farejar de seu rastro, a complexidade em apanhar animal tão veloz, sua capacidade de encontrar esconderijos furtivos ainda que acossada pelos mastins, além de detalhes sobre os diferentes tipos do animal e informações sobre sua morfologia. O capítulo seguinte volta suas preocupações ao trato prático dos cães, sempre com vistas a aperfeiçoar sua capacidade de perseguir as lebres. O passo 6.17 merece aparte, uma vez Xenofonte revela comunicação direta entre caçadores e cães, sendo necessárias admoestações como "agora, cães, agora", "muito bem, bravo, cães" (ἰὼ κύνες, ἰώ, καλῶς, σοφῶς γε ὦ κύνες) para que a presa fosse apanhada a contendo.

É apenas no livro 9, e de passagem, que Xenofonte provém o leitor com dados a respeito da captura de animais outros que não lebre. Cervos e veados são mencionados, e o autor aconselha o emprego dos cães indianos[400] (κύνας [...] ἰνδικάς) para sua perseguição (9.1). Seguindo a fórmula, o capítulo seguinte (10.1) trata do javali, para o

[399]CLARK, Gillian. "Philosophers' Pets: Porphyry's Partridge and Augustine's Dog". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, p. 147.

[400]Conforme Heródoto (1.192-4), o rei persa possuía exemplares do cão indiano em sua corte na Babilônia, e não seria impossível que alguns fossem dados como presentes a sátrapas da Ásia Menor, aos quais Xenofonte teve acesso. Ver: ANDERSON. *Op. cit*., p. 49.

qual os cães indicados são indianos, cretenses, lócrios e lacônicos (κύνας Ἰνδικάς, Κρητικάς, Λοκρίδας, Λακαίνας), além de redes adequadas ao animal, lanças, javelins e estrepes. Mais perigoso do que lebres e cervídeos, Xenofonte (8.10) aconselha que o mais experimentado (ἐμπειρότατον) conduza a cinegética, responsável por comandar cães e demais companheiros. O opúsculo dedica um passo ao procedimento de captura da besta (10.20-22), que indica conhecimento de primeira mão e que contrasta, fortemente, as informações algo vagas a respeito do abatimento dos grandes felinos. Os últimos capítulos, 12 e 13, são dedicados ao ataque aos sofistas, já aludido.

Esta panorâmica pelo *Cinegético* – como sua ênfase na importância da caçada para a formação do jovem ateniense e na riqueza de detalhes para a captura das lebres em oposição aos dados exóticos envolvidos na cinegética dos felinos – confirma o paralelo de Marchant: "Quando um inglês diz que 'vai caçar', você entende que ele quer dizer que pretende caçar a raposa a cavalo. Se ouvisse um jovem grego do século IV a.C. fazer a mesma observação, todas as chances seriam de que ele iria caçar a lebre a pé[401]. Dito isto, cabe passar à rápida análise do desenvolvimento da cinegética no repertório da cerâmica grega.

### 1.3.4 - A caçada no repertório da cerâmica grega

Longe da pretensão de catálogo exaustivo[402], esta seção busca, apenas, coligir exemplares cuja iconografia traz cenas de caça, em particular quando cotejada ao texto de Xenofonte. Nessa direção, um descompasso entre texto e imagem diz respeito à presença dos cavalos. Como visto, o *Cinegético* é bastante econômico ao tratar das montarias. A cerâmica ática, entretanto, principalmente as figuras negras produzidas durante a segunda metade do século VI a.C., retrata jovens, nus ou em trajes sumários, caçando javalis e veados com o uso de equinos e o emprego de lanças e javelins.

Exemplo significativo é citado por Anderson[403]. Trata-se de hídria de figuras negras, atribuída ao Pintor de Antímenes, datada entre 520 – 500 a.C., de produção ática e proveniente de Vulci. Dotada de rica iconografia, a cena que nos interessa encontra-se no estrato inferior, com a figuração de uma caça ao javali. A fera encontra-se no centro da imagem, ladeada por caçadores montados que a açoitam com lanças. O caçador da

[401]MARCHANT. *Op. cit*. p. xxxvi.
[402]Para esse catálogo, ver: BARRINGER. *Op. cit*., pp. 15-32. É de valia também a consulta ao seguinte estudo, com particular atenção à tensão homoerótica da caçada: SCHMITT, Paul & SCHNAPP, Alain. "Image Et Société En Grèce Ancienne: Les Représentations De La Chasse Et Du Banquet". *Revue Archéologique,* vol. 1, pp. 57-74, 1982.
[403]ANDERSON. *Op. cit*., p. 24.

esquerda é imberbe, o da direita veste um chapéu pontiagudo, lembrando o estilo cita. Por trás de ambos, encontram-se figuras masculinas com clâmides **(Fig. 1.5)**.

Outra amostra de valor, trazida à baila por Barringer[404], é um pescoço de ânfora, atribuído ao Grupo E, c. 560 a.C. Trata-se de composição típica de meados do século VI a.C., com dois caçadores a pé, que perseguem o javali, convergindo para a presa com sua lança, ao passo que, na outra porção, quatro caçadores alvejam o cervo **(Fig. 1.6)**.

Anderson[405] acredita que o desembarque da figuração de caçadores montados se deu de forma gradativa, com a percepção, sobretudo por parte dos moradores do campo, do aspecto aristocrático associado ao animal e a seu dono. O gesto do jovem Címon (Plut. *Cim*. 52), que oferece os arreios de seus cavalos como sacrifício antes de se juntar à frota da Batalha de Salamina (480 a.C.), marcaria, no âmbito simbólico, o fim das caçadas a cavalo oriundas de Atenas. Outra linha de raciocínio interpreta essa mudança de prumo iconográfico com base em alterações políticas atenienses, da aristocracia à democracia. De fato, há uma série de fontes que associam o cavalo aos prazeres aristocráticos – Xen. *Eq*. 1.11-12; *Ages*. 9.6; Arist. *Pol*. 1289b33-39; Isoc. 16.33; Pind. 1.90-91; 2.56-57; 5. 1-7; *frag*. 129[406]. Há ainda uma terceira via, para a qual as caçadas coletivas foram abandonadas em função de a cinegética não possuir regulamentação do Estado, reduzindo-a a mero esporte individual[407]. Barringer inventariou a produção de cerâmica ática relativa à caça produzia durante os séculos VI e V a.C., observando que o tema da cinegética montada não sofreu diminuição drástica como queriam comentadores pregressos. Ao contrário, o número se mantém, como resposta de homens da reação, ligados às camadas aristocráticas, que passaram a patrocinar obras com o tema de maneira a saudar seus privilégios em meio a mudanças políticas[408].

De todo modo, entre as presas retratadas na cerâmica grega, a lebre sempre recebeu maior destaque, sendo figurada ao menos desde o século VIII a.C., como ilustrado em um skyphos ático de finais do século VIII a.C.[409] **(Fig. 1.7)**. No século seguinte, o prestigioso Vaso Chigi ilustra, em seu nível inferior, essa modalidade venatória. Em artigo alentado, Tripodi classificou a produção da cerâmica ática voltada ao tema da caça e produzida no decorrer dos séculos V e IV a.C. como aceno aos

[404]BARRINGER. *Op. cit*., p. 16.
[405]ANDERSON. *Op. cit*., pp. 25-6.
[406]SCHMITT & SCHNAPP. *Op. cit*., pp. 71-3.
[407]SCHNAPP, Alain. *Le chasseur et la cité*. Chasse et erotique dans la Grèce ancienne. Paris: Albin Michel, 1979, p. 50.
[408]BARRINGER. *Op. cit*., pp. 45-6.
[409]ANDERSON. *Op. cit*., p. 32

valores sociais do corpo cívico, no seio do qual as cinegéticas deveriam traduzir um espaço geométrico idealmente horizontal, capaz de capturar o espírito coletivo – mesmo que o repertório iconográfico nunca figure mais do que dois caçadores engajados na mesma venatória[410]. Alguns exemplares ajudam a documentar esse fenômeno.

Registrado por Harden[411], o primeiro é uma copa ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor Mácron, e com datação estimada em 480 a.C. Acredita-se que o artista tenha trabalhado entre 495 e 475 a.C. No interior da copa sob investigação **(Fig. 1.8)**, há a figuração de um jovem, com o himátion jogado sobre seu ombro direito, carregando uma lebre agarrada pelas orelhas. O garoto tem um filete vermelho nos cabelos. Como quer Harden, o vaso é representação típica da caçada erótica entre os efebos atenienses, e a perseguição à lebre pode ser interpretada como metáfora para o encalço do parceiro sexual.

Outro exemplo, belíssimo, é transmitido por Hull[412]. Trata-se de lécito de figuras vermelhas, c. 470 a.C., pelo Pintor de Pã, produzido na Ática e proveniente de Gela. A iconografia consagra jovem caçador, a pé, rosto de perfil para a direita, vestindo túnica, polainas, clâmide e pétaso de aba larga, espada na bainha, e segurando a lança à mão esquerda. O efebo se faz acompanhar por seu cão **(Fig. 1.9)**.

Ainda mais impressionante é outro lécito de fundo branco, citado por Schmidt e Schnapp[413], que causa espanto pela sensação de leveza na produção de suas figuras **(Fig. 1.10)**. O artefato retrata caçada à lebre conduzida ao lado de uma estela, que se localiza na encosta rochosa de uma colina. Sobre ela, a presa corre perseguida por um mastim, instado por jovem nu à direita, que carrega manto no braço esquerdo e clava sobre o ombro, e estende a mão em direção à lebre. À esquerda, abaixo da colina, um segundo jovem avança com o pé esquerdo erguido sobre uma rocha e arremessando uma pedra contra a presa. Atribuído ao Pintor de Tânato, o vaso é de produção ática, proveniente de Ampelokepoi e datado c. 435 – 425 a.C. Nas raras vezes em que mais de um caçador é representado durante o período, o tema apresentado não é a venatória em si, mas o seu retorno. Uma crátera ática de figuras vermelhas, c. 450 a.C., mencionada por

[410]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, pp. 161-3.
[411]HARDEN, Alastair. *Animals in the Classical World*. Ethical Perspectives from Greek and Roman Texts. Hampshire: MacMillan, 2013, p. 170.
[412]HULL. *Op. cit*., p. 211.
[413]SCHMITT & SCHNAPP. *Op. cit*., p. 60.

Anderson[414], é ilustrativa, com a presença de quatro jovens caçadores que retornam de uma bem-sucedida caça à lebre **(Fig. 1.11)**.

A partir do cruzamento entre o *Cinegético* e os exemplares cerâmicos, é possível confirmar que a imagem do caçador grego ideal, ao menos até meados do século IV a.C., é a de um jovem que persegue a lebre a pé com o uso de redes, armamento e vestimentas leves. O uso de cavalos e a opção por presas como javali e cervídeos parecem restritos aos séculos VI e V a.C. Assim, temos descompasso flagrante quando são confrontados esse modelo venatório e aquele registrado na iconografia cinegética. Além disso, é possível visualizar, agora com mais clareza, recrudescimento no discurso antropocêntrico grego durante o século IV a.C., verificável tanto em passagens de Aristóteles quanto, sobretudo, no próprio curso do tratado textual aqui examinado, o que torna instigante a possibilidade de que a iconografia cinegética tenha subvertido esses valores ao retratar animais dotados de lídimo *páthos*.

Antes de encerrar este item, vale avançar mais de cinco séculos, chegando a Roma de Adriano, cenário em que Arriano, protegido do imperador e alegado sucessor de Xenofonte, deu à luz seu próprio *Cinegético*, responsável por atualizar as ponderações do escritor ático.

### 1.3.5 - Um excurso: a recepção de Xenofonte em Arriano

O capítulo 4 se ocupará de apresentar dados sobre a vida de Arriano, de forma que esta seção irá se ocupar de breve apreciação de seu *Cinegético*, com destaque a um aparente paradoxo: embora seja um texto que, desde a escolha do tema, é caracterizada pela pregnância antropocêntrica, em diversas entradas Arriano dá demonstrações de apreço aos animais, sobretudo quando trata de seu próprio cão.

O debate sobre a datação do *Cinegético* de Arriano segue aberto. Burliga[415], sem maiores detalhes, opta por 145 d.C., enquanto Bosworth[416], uma das maiores autoridades no autor nicomédio, afirma que os tratados menores de Arriano foram redigidos no início da carreira do escritor. Tonnet[417] opta por datação ampla, entre 137 e 145/146 d.C. Já as razões para a composição do opúsculo são claras: Arriano se considerava herdeiro

[414]ANDERSON. *Op. cit*., p. 36.
[415]BURLIGA, Bogdan. "The aristocratic aspect of hunting in Arrian's Cynegeticus". *Fasciculi Archaeologiae Historicae*, vol. 22, 2009, p. 36.
[416]BOSWORTH, Albert Brian. "Arrian and Rome. The minor works". *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. II 34.1, 1993, p. 233.
[417]TONNET, Henry. *Recherches sur Arrien, sa personnalité et ses écrits atticistes*. Amsterdam: A.M. Hakkert, 1988, pp. 65-7.

direito de Xenofonte, o que se reflete até mesmo em seu nome completo: Lúcio Flávio Arriano Xenofonte. Como seguidor e ὁμώνυμός (Arr. *Cyn*. 1.4), Arriano não veria razão em atualizar o escrito, não fosse um detalhe técnico: o desconhecimento de Xenofonte sobre as raças de cães célticos e cavalos líbios e citas, responsáveis por revolucionar a cinegética[418]. De resto, ambos tinham interesses comuns, como a filosofia e o generalato além, é claro, a caça[419]. No bojo da Segunda Sofística, Arriano também buscaria inspiração em outros autores gregos, como o pastiche do dialeto jônico, à Heródoto, perpetrado em sua *Indica*[420].

Após passo sobre as cores dos olhos dos cães (*Cyn*. 4.5), Arriano realiza digressão sobre seus próprios mastins, em que se destacam alguns dos epítetos escolhidos. O trecho (*Cyn*. 5. 1-2) se inicia com elogios pró-forma às capacidades físicas da cadela de Arriano, como velocidade e vigor, presentes mesmo em empresas exaustivas, como a perseguição simultânea a quatro lebres (τέσσαρσιν [...] λαγῷς). O excerto torna-se mais instigante na sequência, quando o autor classifica a cadela como amiga dos homens (φιλανθρωποτάτη), fiel companheira de caçadas. Fögen[421] afirma tratar-se de animal especial, criado pelo próprio Arriano, que, por seu turno, não tem rodeios em espelhar a descrição do encontro entre Odisseu e Argos, inclusive replicando alguns verbos empregados por Homero (*Od*. XXVII. 292-294).

O adjetivo φιλανθρωποτάτη, como atributo fundamental do cão, demonstrando sua obediência ao caçador, é constante ao longo do *Cinegético*[422]. Outra vez segundo Fögen[423], a lealdade e o comprometimento da cadela são realçados no trecho seguinte (*Cyn.* 5. 3-4). O autor repete o recurso da digressão, afirmando que o animal passava todo o tempo ao seu lado enquanto estava em casa, além de escoltá-lo quando ia à escola. Fiel companheira durante os exercícios físicos de Arriano, a cadela chegava até mesmo a sorrir (ἐπιμειδιάσασα) para ele, além de acompanhá-lo nas refeições, nas quais Arriano compartilhava parte de seu alimento. O autor encerra a

[418]STADTER. *Op. cit*., pp. 157-8.
[419]HULL. *Op. cit*., p. 162.
[420]LIOTSAKIS, Vasileios. *Alexander the Great in Arrian's Anabasis*. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 5.
[421]FÖGEN, Thorsten. "Lives in Interaction: Animal 'Biographies' in Graeco-Roman Literature?". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, p. 100.
[422]Informação curiosa se dá quando Arriano (7. 6) afirma que os cães, quando bem treinados, atendem ao chamado do caçador não por medo, mas como forma de demonstrar afeição (φιλοφρονούμεναι) e honrar (τιμῶσαι) seu tutor. Muito reveladora, a comparação se dá com aqueles que se prosternam diante do Grande Rei (καθάπερ οἱ προσκυνοῦντες μέγαν βασιλέα).
[423]FÖGEN. *Op. cit*., p. 100.

passagem dizendo que sua cadela era capaz de produzir enorme variedade de sons (πολύφθογγός), e que indicava, por meio da voz (φωνῇ), suas emoções.

As vidas de Arriano e sua cadela parecem umbilicalmente conectadas, e causa espanto a capacidade do animal em demonstrar sua afeição, sobretudo por meios verbais. O uso da expressão πολύφθογγός para se referir à habilidade do cão em produzir múltiplos sons e vozes, de maneira a conseguir seus desejos, denota impressionante destreza do autor em descrever as nuances de seu *pet*[424].

As capacidades de expressão das emoções avançam no trecho seguinte (*Cyn*. 5.5). Arriano afirma que costumava castigar (ἐκολάζετο) o animal com o açoite quando filhote. Esse comportamento causou trauma, de modo que, já adulta, a cadela tinha uma série de comportamentos como pular, acariciar e beijar sempre que um homem se aproximava com o chicote em punho. As habilidades se completam: também por meio de comunicação não verbal, o *pet* é capaz de demonstrar seus sentimentos de forma a demover ações humanas deletérias. Passagens como essas, tocantes em meio a um texto árido, fazem Stadter ponderar que o *Cinegético* é o mais autobiográfico dos trabalhos de Arriano[425]. Mais do que isso, as afirmações sobre a cadela, na forma de declarações muito pessoais (*very personal statements*), são uma das principais diferenças entre o nicomédio e Xenofonte, prova de que o *Cinegético* de Arriano não é apenas cópia acrítica[426].

Em 5.6, Arriano revela o nome de seu animal. A inspiração não poderia ser outra: Xenofonte. Assim, o autor ático possuía o mais rápido, mais sábio e mais extraordinário animal, de nome *hormé*: (ὅτι ἦν ἄρα Ξενοφῶντι τῷ Ἀθηναίῳ κύων, Ὁρμὴ ὄνομα, ὠκυτάτη τε καὶ σοφωτάτη καὶ πραοτάτη). A análise de Fögen[427] é precisa, a começar pelo tom laudatório do trecho, enfatizado pela sequência de três superlativos arrolados, como um epigrama. Em seguida, o nome do animal, Ὁρμὴ, é traduzível como "impulso" ou "pressa", destacando outra vez sua aptidão para a caça. Vale notar que não há consenso se o animal seria cão ou cadela. De fato, o substantivo κύων é, via de regra, feminino, além de todos os pronomes relativos ao *pet* estarem no feminino. Entretanto, Stadter[428] lembra que Arriano (*Cyn*. 31.1-2) considera cães mais

[424]FÖGEN. *Op. cit*., p. 102.
[425]STADTER, Philip. *Arrian of Nicomedia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980, pp. 50; 63.
[426]STADTER. *Op. cit*., p. 67.
[427]FÖGEN. *Op. cit*., pp. 103-4.
[428]STADTER. "Xenophon in (...)", p. 163 nota 15.

confiáveis do que cadelas. Fögen[429], por outro lado, recorda que o mesmo autor (*Cyn.* 32.1) defende que cadela é mais rápida do que o mastim (κύων θήλεια μὲν ὠκυτέρα ἄρρενος), qualidade destacada no nome *Hormé*.

Um último ponto é especular como o potencial público de Arriano receberia esse relato pessoal entremeado com tratado técnico. Fögen[430], apostando na amizade entre o literato e Adriano, amante de caçadas, acredita em acolhida positiva, já que os leitores cultivados da aristocracia romana partilhariam do gosto do imperador. Outro caminho produtivo é comparar o escrito de Arriano com os pensamentos de seu professor, o estoico Epiteto (55 – 135 d.C.), cujo ideário foi coligido pelo próprio nicomédio. Nessa direção, é impossível não citar trecho dos *Discursos sobre Epiteto* (1.6.18-20), no qual o estoico, ecoando Aristóteles e Cícero, afirma que cada animal tem uma função definida: servir como alimento, produzir leite, ajudar na colheita e tarefas assemelhadas. Para realizá-las, o homem deveria ser capaz de compreender e diferenciar cada um desses animais. Todavia, deus deu aos humanos capacidade maior do que a de simples espectador, de modo que seu domínio sobre as espécies irracionais estaria justificado[431].

O antropocentrismo de Epiteto parece ter surtido pouco efeito sobre Arriano, ao menos no que se refere ao trato com seus próprios animais. De fato, tal é a principal problemática levantada nesta seção: como autor que se propõe a escrever tratado em que a condição humana, por definição, se sobrepõe à dos outros animais, demonstra, ao mesmo tempo, emoções significativas por não humanos? Por outro lado, não deixa de ser expressivo como Arriano em nenhum momento exprime seus sentimentos por *Hormé*, preferindo descrever as sensações da cadela em relação a ele, como notou Franco[432]. Seja como for, esse dado demonstra como o *Cinegético* de Arriano é bastante mais complexo do que o de seu antecessor, já que o nicomédio, em diversas passagens, apresenta a caçada quase como *guilty pleasure*.

Arriano (15.1-2) afirma que, caso a lebre consiga escapar de diversos cães, a estafa extrema a fará morrer do coração, morte inglória (ἀκλεῶς ἀπώλοντο), sendo mais honroso, em situações assim, que o caçador deixe sua presa fugir. Da mesma maneira, o verdadeiro prazer dos caçadores (οἵ γε τῇ ἀληθείᾳ κυνηγετικοί) é assistir à

[429]FÖGEN. *Op. cit*., pp. 103-4.
[430]FÖGEN. *Op. cit*., p. 105. Inspirado, de forma confessa, por STADTER. *Arrian of* (...), pp. 50-5.
[431]GILHUS, Ingvild. *Animals, Gods and Humans*. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas. London, New York: Routledge, 2006, pp. 400-1.
[432]FRANCO, Cristiana. "Greek and Latin Words for Human-Animal Bonds: Metaphors and Taboos". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 56-7.

caça, uma vez que a real competição se dá entre lebre e cão (*Cyn.* 16.4)[433]. Mais de mil anos depois, Montaigne redigiu a seguinte passagem no ensaio "Sobre a piedade": "não vejo degolarem um frango sem desprezar, e não suporto ouvir gemer uma lebre sob os dentes de meus cães, embora a caça seja um violento prazer"[434], sugestão de que, tanto quanto Xenofonte, o *Cinegético* de Arriano também pode ter tido seus leitores ilustres.

[433]Ver STADTER. "Xenophon in (...)", pp. 164; 165-7 para as discordâncias entre Xenofonte e Arriano.
[434]MONTAIGNE. *Os ensaios*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1580], p. 273.

# CAPÍTULO 2: O LEÃO E SUA ICONOGRAFIA NO REPERTÓRIO GREGO ANTERIOR A ALEXANDRE MAGNO

## 2.1 - DE MICENAS A DELFOS: O REPERTÓRIO FIGURATIVO DO LEÃO NA ARTE GREGA PRÉ-HELENÍSTICA

Um dos caminhos para investigar o impacto das tradições orientais na iconografia cinegética é o estudo das figurações do leão, presa primacial desse *corpus*. É a tarefa a que se presta este item. O objetivo não é analisar cenas como as de Hércules e o Leão de Nemeia ou a perseguição ao Javali Calidônio, que, por pertencerem ao universo mítico e religioso, fogem ao escopo secular da figuração helenística das venatórias. Por outro lado, terá grande validade o exame dos leões na arte grega, de Micenas ao século IV a.C., de maneira a cotejar seus predicados com aqueles das feras produzidas no período posterior a Alexandre. Este exercício revelará como as cenas helenísticas devem mais às suas antecessoras da Ásia do que ao repertório grego pregresso.

É também importante observar alguns erros de *icasticità* cometidos pelos artistas gregos ao retratarem leões, demonstrativos de que, em geral, não dispunham de modelos vivos à disposição. A materialidade das obras em que os felinos eram representados na Hélade será levada em conta, em particular por seu contraste com os suportes da iconografia cinegética. O fato de que, durante os séculos V e VI a.C., os leões aparecerem associados aos aquemênidas com frequência também receberá destaque.

Por fim, a afirmação mais peremptória: após o período micênico, não há quaisquer cenas de caça ao leão no repertório grego. A única exceção é o Vaso Chigi, tão peculiar que merecerá análise à parte. Embora o *argumentum ex silentio* seja quase sempre despiciendo, aqui ele se afirma como crucial: a escassez de venatórias leoninas na arte grega, em dissonância com sua profusão no período helenístico, aponta para a influência asiática nesse tipo de figuração.

### 2.1.1 - Micenas e os leões: da igualdade à caça

A se excluir o helenístico, o momento da história grega em que as representações leoninas são mais comuns é o micênico (c. 1600 – 1100 a.C.)[435]. Contudo, se Alexandre e seus ulteriores levaram a efeito programas iconográficos com caçadas heroicas, nas quais os felinos são abatidos de maneira irremediável, a despeito de possíveis interdições na condução das venatórias, o repertório de Micenas é mais eclético: cinegéticas são ladeadas por cenas em que humanos e feras parecem disputar a mesma presa. Em outras imagens, o humano passa de caçador a caçado.

Primeiro exemplo é a estela funerária G no Círculo Tumular B, estimada de meados do século XVI a.C., e mais recuada representação leonina em solo grego de que se tem notícia. Acredita-se que a nobreza guerreira era a principal usuária desse tipo de artefato[436] **(Fig. 2.1)**. Embora danificada, a obra demonstra elementos que contrastam de forma meridiana com as cinegéticas helenísticas **(Fig. 2.2)**. À esquerda, o leão se ergue nas patas traseiras de forma a atacar outro animal, possivelmente o touro, do qual restam preservadas apenas partes do chifre e do casco. Atrás da fera, uma figura humana jaz ao chão, por certo a primeira vítima do felino. Se porção esquerda representa o triunfo da natureza, no lado direito a situação se inverte. Um homem, brandindo uma clava ou um tipo de lâmina, avança a partir do canto superior, com um leão à sua frente que, em estertores, parece tombar com as costas em direção ao solo, vitimado pelo caçador que precipita em sua direção[437].

Uma vez que cada extremo representa um polo vitorioso, o espaço central seria decisivo para apontar o derradeiro vencedor. A despeito da conservação, é possível vislumbrar imagem em que duas espécies distintas - a leonina e a humana - entram em disputa pelo direito à alimentação. Nesta leitura, não seria pertinente antagonizar, em termos de predador e presa, homens e leões: ambos famélicos, teriam o touro como alvo, sendo o embate motivado pelo pertencimento a um nicho biológico semelhante.

Oriunda do mesmo conjunto, outra estela reforça a interpretação acima esposada **(Fig. 2.3)**. Em que pese o estado de conservação, tem-se a figura do touro que avança a partir da esquerda, golpeando com os chifres o leão que o açoita, abocanhando seu

---

[435]LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.). *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, p.128.
[436]THOMAS, Nancy. "The Early Mycenaean Lion up to Date". *Hesperia Supplements*, vol. 33, 2004, pp. 163-4.
[437]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 5.

pescoço e atingindo-lhe a face com patadas. Outro felino é retratado na cena. Erguendo-se sobre as patas traseiras, a fera morde o lombo taurino, causando graves ferimentos. A última figura está à direita. Deslocado do centro da composição, o homem usa o venábulo para alancear as costas do leão, cujo corpo parece perfurado pelos cornos do touro. Mais do que caçar o felino, o humano parece imbuído do desejo de expulsá-lo, de apartá-lo da presa que ambos têm em comum **(Fig. 2.4)**. Contrariamente à ideia de batalhas defensivas, como quer Anderson[438], é possível interpretar essas cenas como embates dentro da cadeia alimentar, conotação que as separa sobremodo das cinegéticas helenísticas.

É só no final do século XVI a.C. que as figurações de caça em Micenas começam a adquirir forma mais característica. A chamada estela funerária 1, extraída do Círculo Tumular A, retrata o que poderia ser uma venatória leonina a partir da carruagem. A cena é dividida em dois estratos. No inferior, há a perseguição do leão a uma corça, na orientação esquerda/direita. No patamar superior, à esquerda, há uma carruagem, da qual pouco restou além da roda, mas parece ser possível assumir que o condutor praticava o ato cinegético. Pouquíssimo definida, há uma figura retorcida sobre a corça, que pode representar outro humano, que tombou durante a incursão **(Fig. 2.5)**. Se a leitura está correta, embora a estela porte cena de caça mais assertiva, a retórica de dominação humana sobre as forças da natureza ainda não está assentada.

Outro evocativo exemplar é o selo em ouro descoberto no túmulo em poço III, no Círculo Tumular A, estimado de finais do século XVI a.C. De preciosa beleza, a obra retrata de forma brutal o embate entre homem e leão **(Fig. 2.6)**. A besta se sustenta nas patas traseiras, enquanto, com a dianteira esquerda, fere a coxa de seu combatente. A pata direita contorna o corpo de sua vítima, vergastando-lhe o flanco. Com toda a potência, o leão morde o ombro esquerdo de seu rival, completando a ação. Não obstante a aparente desvantagem, o homem não retrocede. Sufoca o rival com o braço esquerdo, e trespassa o crânio do felino, encerrando nele sua adaga. A composição da imagem, a disposição das formas e sua figuração sugerem que homem e fera são retratados em pé de igualdade. Como observou Cohen[439], não se trata de caça *stricto sensu*, mas de um duelo, no qual os combatentes fruem de mesmo estatuto.

---

[438]ANDERSON. *Op. cit.*, p. 6.
[439]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great*: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 128, seguindo THOMAS. *Op. cit*., p. 175.

Contudo, a mais afamada obra do período é uma adaga de bronze, incrustada em ouro, prata e nielo. Encontrada no túmulo em poço IV, no Círculo Tumular A, e estimado de finais do século XVI a.C., o artefato retrata complexa cinegética leonina. À esquerda, um grupo de caçadores fortemente armados avança em direção aos três leões da cena[440]. Chama a atenção que armamento tão pesado seja retratado na adaga, criando uma espécie de metalinguagem bélico-iconográfica. Da equipe de cinco caçadores, quatro aparentam ter condições plenas de prosseguir, ao passo que o personagem mais à direita, quase ao centro da imagem, jaz sob as patas do mais bravo dos leões – o único que continua a combater. Na orientação esquerda/direita, dois felinos batem em retirada. Um deles volta o pescoço para trás, como que para observar o desenlace do combate ou testemunhar a morte iminente de seu companheiro. A última das feras foge sem olhar para trás, alheia ao destino da matilha. No reverso da adaga, leões perseguem corças, que fogem trepidantes **(Fig. 2.7** e **Fig. 2.8)**.

Ao menos dois dados são notáveis. De partida, e contrariamente às demais obras postas em exame, a adaga figura venatória de maneira cristalina. A postura dos caçadores, seu armamento, vantagem numérica e, em particular, o comportamento dos leões, apontam para incursão inequívoca, em que o humano triunfa sobre a fera. Esse elemento é de especial importância, uma vez que, ao retratar leões em fuga, o mestre da adaga formula em primeira mão assimetria flagrante entre os protagonistas da caçada.

As imagens de leões em Micenas não estavam confinadas a contextos funerários ou artefatos de dimensões reduzidas, contudo. O portal da cidadela, guardado por dois leões heráldicos, é o exemplo maior **(Fig. 2.9)**. Datado do século XIII a.C., é espantoso que tenha passado incólume pelos autores clássicos até a menção de Pausânias: "outras partes do muro ainda estão preservadas, bem como o portão sobre o qual estão os leões. Sobre eles, é dito serem trabalho dos Ciclopes que construíram o muro para Proteu em Tirinto" (Paus. 2.16.5)[441].

O estudo de Blackwell é o estado da arte a respeito do portal. Segundo o autor, cinco são as principais conclusões. Trata-se de obra do século XIII a.C., a partir de

---

[440]HULL, Denison B. *Hounds and Hunting in Ancient Greece*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, p. 223; MORRIS, Christine. "Animals into Art in the Ancient World". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, p. 188; COHEN. *Op. cit.*, pp. 106; 128; O'DONNELL, Mark. *A History of Greek Art*. Hoboken: Blackwell, 2015, p. 44.

[441]λείπεται δὲ ὅμως ἔτι καὶ ἄλλα τοῦ περιβόλου καὶ ἡ πύλη, λέοντες δὲ ἐφεστήκασιν αὐτῇ: Κυκλώπων δὲ καὶ ταῦτα ἔργα εἶναι λέγουσιν, οἳ Προίτῳ τὸ τεῖχος ἐποίησαν ἐν Τίρυνθι. Ver: HURWIT, Jeffrey. *The Art and Culture of Early Greece*, 1100-480 B.C. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, pp. 183-4.

evidências fornecidas pelas marcas esculpidas; o relevo foi danificado logo após sua feitura, obrigando a um trabalho de restauro; os animais retratados são leões, que direcionam seu olhar ao espectador; por fim, as marcas de ferramentas indicam influência de técnicas hititas, sendo possível vislumbrar o emprego de artesãos da Anatólia[442]. De fato, a semelhança entre os felinos de Micenas e os portais hititas – como a Porta dos Leões, c. 1500 a.C., em Hatusa – é notável[443]. Originalmente, o relevo teria por volta de 3,5 m na base e 1,13 m no topo.

Duas perguntas mobilizaram por décadas os pesquisadores: quais os animais figurados no relevo e qual a direção para qual olhavam. Leões foram a opção mais assinalada, mas quase sempre se acreditou que seus pescoços estariam torcidos para trás, de forma semelhante à adaga de caça ou de uma placa de marfim, proveniente de Ialysos (Rodes) **(Fig. 2.10)**. A partir de estudo detalhado das inscrições no bloco do relevo, e também da influência hitita na obra, Blackwell propõe reconstrução em que os leões encaram o transeunte que adentra a cidadela de Micenas, reforçando seu caráter apotropaico **(Fig. 2.11)**[444].

Diversas ilhas no Egeu pareciam nutrir apreço pela *imago leonis* exprimida com vigor em Micenas. Um selo encontrado nos repositórios do Palácio de Cnossos, em Creta, ilustra a tendência. Depositado no Ashmolean Museum (AE 1199), o selo retrata imponente figura masculina, aristocrática ou mesmo uma deidade, em pé e empunhando a lança, enquanto verga coroa e cinturão. A seu lado, o leão ruge **(Fig. 2.12)**. Outra peça semelhante foi encontrada em Zacro[445]. Aqui, como noutras obras descobertas em Micenas, não resta espaço para a cinegética. Antes, o leão é figurado ombreado à figura aristocrática, como se a investisse de autoridade, chancelando pavilhões régios como a coroa e a cinturão[446].

---

[442]BLACKWELL, Nicholas. "Making the Lion Gate Relief at Mycenae: Tool Marks and Foreign Influence". *American Journal of Archaeology*, vol. 118, nº 3, 2014, p. 452.

[443]Sobre as analogias entre soberano e leão em âmbito hitita, ver: ROOS, Johan de. "Animals in Hittite Texts". *Journal for Semitics*, vol. 16, nº 3, pp. 624-634, 2007.

[444]BLACKWELL. *Op. cit*., pp. 472-6.

[445]THOMAS. *Op. cit*., pp. 167-8.

[446]Ainda sobre os leões em Micenas, algumas passagens homéricas são dignas de registro, sobretudo aquelas em que é revelado que Agamémnon trajava uma pele leonina, ao passo que Menelau e Páris o faziam com espólios de leopardo ou pantera (*Il*. III.17; X.21-29). Dois comentadores egrégios têm opiniões distintas sobre o excerto. Para Harden, trata-se de mostrar o *status* juvenil de Menelau diante da virilidade maior de Agamémnon, representada por seu traje evocativo de Hércules. Já Páris, em costumes multicoloridos, teria enfatizada sua afetação à oriental. Ver: HARDEN, Alastair. "'Wild Men' and Animal Skins in Archaic Greek Imagery". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin: De Gruyter, 2017, p. 375. Por seu turno, Kitchell vê os trajes de pele de pantera como alusivos ao caráter ardiloso do animal ou mesmo um eco a Dioniso, de modo que Homero não tinha, nesses versos, a intenção de menoscabar

A análise do *corpus* micênico, portanto, permite verificar mudança de mote nas imagens leoninas. A princípio, homens e leões parecem condenados a disputar a mesma presa, ao passo que, na sequência, o duelo entre ambos ocorre em termos de igualdade. É só então, talvez na virada do século XVI para o XV a.C., que cenas de caça explícitas surgem no repertório. Sua complexidade enseja análise que vá além da ênfase no processo de violência da caçada (*violence of the hunt*), que parece ser a tônica da historiografia nos últimos trinta anos[447].

### 2.1.2 - O ataque leonino na arte grega

Afora o tema do encontro ou caça ao leão, outro motivo que empresta o felino como vedete é seu embate com diferentes espécies, mormente touros[448]. De largo alcance, essa *Tierkampf* parece ter origem também no período micênico, como demonstra uma gema encontrada em Midea **(Fig 2.13)**. Datada da fase final da Idade do Bronze (c. 1200 a.C.), a obra retrata o ataque leonino a um animal de chifres que se

---

Menelau ou Páris. Ver: KITCHELL, Kenneth. "'Animal Literacy' and the Greeks: Philoctetes the Hedgehog and Dolon the Weasel". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 196-7. As diferenças de caráter entre o leão (809b34-37) e a pantera (810a7-9) são trabalhadas por Pseudo-Aristóteles (c. 300 a.C.) em *Fisiognomica*. Ver: GILHUS, Ingvild. *Animals, Gods and Humans*. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas. London, New York: Routledge, 2006, p. 75. A título de esclarecimento, embora houvesse alguma confusão terminológica entre os gregos, leopardo e pantera são o mesmo animal – *Felis pardus*. Ver: HULL. *Op. cit*., p. 99.

[447]A expressão é de Thomas, *op. cit*., também responsável pelo argumento, com a devida discussão bibliográfica nas pp 171-2 e notas 51 a 57. Ulanowski segue, em parte, essa leitura, ao afirmar que, em Creta: "leões e homens são raramente representados em conflito" ("lions and men are rarely shown in conflict"), mas, em Micenas, eles nunca são representados em paz ("they are never shown at peace"). Ver: ULANOWSKI, Krzysztof. "The Metaphor of the Lion in Mesopotamian and Greek Civilization". In: ROLLINGER, Robert & van DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels*. Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, p. 257. Já Schliemann, arquiteto diletante alemão responsável pela descoberta do sítio, via as cenas nas estelas como passagens da vida do deposto, interpretação vigente até meados do século XX, quando a hipótese de Mylonas, segundo a qual os jogos funerários em honra ao falecido eram a tônica dos artefatos, ganhou destaque. Ver: TORRALVO, Ana Claudia. "A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas". *Classica*, nº 7/8, 1994/1995, p. 36. Para a arqueóloga brasileira, por fim, esse *corpus* figura o "momento de afirmação durante o processo de estratificação que ocorria, nesse momento, no continente grego", de modo que as imagens do encontro de homens com leões figurariam uma hierarquia rígida, dominada por um "predador superior: o caçador/guerreiro humano". Ver: TORRALVO. *Op. cit*., p. 38. Alden, por seu turno, interpretou as imagens como provas irrefutáveis de que os micênicos caçavam leões, quer para alimentação, quer para seu controle como pragas. Ver: ALDEN, Maureeen. "Lions in Paradise: Lion Similes in the Iliad and the Lion Cubs of Il. 18.318-22". *The Classical Quarterly*, vol. 55, nº 2, 2005, p. 342.

[448]HARDEN, Alastair. "Animals in Classical Art". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 39.

assemelha ao antílope. O felino crava os dentes no pescoço da presa, enquanto ataca seu dorso com as patas dianteiras. Abaixo do grupo, motivos rochosos[449].

O tema leonino foi adotado pela cunhagem lídia no século VI a.C., o que documenta sua circulação entre os territórios da Grécia e da Anatólia[450]. A emissão de Creso (r. 560 – 546 a.C.) é pródiga nesse particular **(Fig. 2.14)**.[451]. Por sua vez, uma ânfora, pelo Pintor de Timíades (c. 565-500 a.C.), figura o encontro do touro com dois felinos como metonímia para conflito entre a vida civilizada e natureza[452].

De teor assemelhado é uma alça de tigela, em bronze, encontrada em Olímpia, mas de provável manufatura ateniense. Sua datação é c. 450 a.C., com figuração do ataque duplo dos leões à jovem corça **(Fig. 2.15)**. Segundo Johnston, o que há de mais admirável na composição é a virtuose do artífice, capaz de adaptar ao tema à curvatura do objeto, e seu significado, segundo o qual os leões representam a selvageria da natureza, ao passo que seu controle seria transnominação para o domínio humano sobre a fauna. Essa percepção grassaria entre os impérios da Ásia, dos quais os gregos emprestaram iconografia e iconologia[453].

Talvez o mais celebrado uso do tema na arte grega está registrado no friso norte do Tesouro de Sífnos (c. 530-525 a.C.)[454]. Nela, a gigantomaquia consagra a carruagem de Dioniso e Têmis puxada por leões, e um dos felinos ataca um gigante **(Fig. 2.16)**. Trajando apenas o elmo coríntio, a vítima é agredida a mordidas no tórax, enquanto a besta fere com a pata direita sua coxa e, com a esquerda, seu ombro[455]. Tamanha potência escultórica não poderia passar incólume, de forma que é possível ver a assinatura do artista em um dos escudos empunhados pelos gigantes[456]. Tão importante quanto a rubrica é a popularidade de que o tema desfrutará nos séculos seguintes, sendo repetido, *mutatis mutandis*, em contextos persas, como no caso da escadaria de

[449]BOARDMAN, John. *Greek gems and finger rings*: Early Bronze Age to late Classical. New York: Harry N. Abrams, 2001, pp. 57; 96.
[450]ULANOWSKI. *Op. cit*., p. 262; HOERNES, Matthias. "Royal Coinage". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 795-6, com vasta bibliografia.
[451]MARKOE, Glenn. "The 'Lion Attack' in Archaic Greek Art: Heroic Triumph". *Classical Antiquity*, nº 8, vol. 1, 1989, p. 103.
[452]ULANOWSKI. *Op. cit*., p. 262.
[453]JOHNSTON, Alan. "Pre-classical Greece". In: BOARDMAN, John (ed.). *The Oxford History Of Classical Art.* Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 64.
[454]Cuja descrição encontra-se em Heródoto (3.57-58). Pausânias, por outro lado, não menciona o monumento. Sobre as omissões em Pausânias, ver: MARCONI, Clemente. "Pausanias and the figural decoration of Greek sacred architecture". *RES*, nº 65/66, 2014/2015, p. 182.
[455]Ver: HURWIT, Jeffrey. "The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi". *American Journal of Archaeology*, vol. 86, nº 2, pp. 159-172, 1982.
[456]PALAGIA, Olga. "The Functions of Greek Art". In: MARCONI, Clemente (ed.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 303.

Apadana, no Palácio de Dario I (r. 521 – 486 a.C.), o que pode representar caso frutífero a respeito da influência grega na arte aquemênida, como defende O'Donnell[457].

Em âmbito literário, o tema foi celebrado na conhecida passagem de Homero sobre o escudo de Aquiles. Na *Ilíada*, o bardo cita a iconografia da peça forjada por Hefesto (XVIII, 478-608), com particular cuidado nessa sequência (573-586):

> Fez também uma manada de bois de chifres direitos.
> As vacas fê-las de ouro e de estanho; com mugidos
> se apressavam do estábulo para a pastagem, para junto
> do rio cheio de murmúrios e do canavial ondulante.
> De ouro eram os boieiros que acompanhavam os bois,
> quatro ao todo; e seguiam-nos nove cães de patas rápidas.
> Mas dois medonhos leões entre o gado que ia à frente
> agarravam um touro de urros profundos, que mugia alto
> ao ser arrastado. Perseguiam-no os cães e os mancebos.
> Os leões tinham já rasgado o couro do enorme boi
> e devoravam as vísceras e o negro sangue, enquanto em vão
> os boieiros os afugentavam, incitando os cães velozes.
> Porém estes tinham medo de morder os leões,
> mas ficaram ali ao pé, ladrando e desviando-se aos saltos[458]

Quiçá inspirado pelas letras de Homero, um dos mais célebres artistas de figuras vermelhas – Pintor de Amásis, atuante entre c. 575-525 a.C. - figurou o tema em uma de suas ânforas. Proveniente de Orvieto, a obra retrata cena típica da partida do guerreiro, com Aquiles recebendo sua armadura[459]. Apesar dos danos, é possível vislumbrar o ataque leonino ao touro no escudo do filho de Peleu **(Fig. 2.17)**. Segundo Markoe, a ânfora é prova de que o tema é endógeno, não tendo sido importado pelos gregos de modelos lídios, assírios ou outros. Ainda assim, a hostilidade dos helenos para com os aquemênidas após as Guerras Greco-Persas teria minorado sua produção, por associá-la às monarquias orientais[460]. Para Marconi, a alternativa anterior poderia ser válida para o contexto de Atenas. Entretanto, analisado de forma mais ampla, o fenômeno se mostraria bastante difundido no mundo grego, e relacionado à diminuição de cenas de feras e combates de animais associados à arquitetura religiosa[461]. Marconi também ventila teoria ousada para explicar a presença do tema. Tratar-se-ia de alusão ao sacrifício ritual, no qual os sacerdotes se identificariam com a bravura e dominação dos leões, ao passo que o touro repete o gesto de abaixar a cabeça, muitas vezes encontrado

[457]O'DONNELL. *Op. cit*., p. 384.
[458]Tradução de Frederico Lourenço.
[459]Sobre a iconografia da partida do guerreiro no contexto troiano, ver: GRILLO, José Geraldo. *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense*: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.. Tese (Doutorado em Arqueologia), MAE/USP, 2009, pp. 55-82.
[460]MARKOE. *Op. cit*., pp. 95-6; 105; 109.
[461]MARCONI. *Op. cit*., p. 215.

na iconografia do sacrifício, em alegado consentimento dos animais, conforme visto no capítulo 1[462].

### 2.1.3 - Entre leões e leoas

> Dão a impressão desses desenhos da fauna asiática ou africana, feitos por europeus que não haviam saído da Europa e imaginavam um elefante de acordo com os animais que conhecemos: cães, cavalos, melros
>
> Osman Lins. *Avalovara*

Aspecto notável dos leões na arte grega é a ocorrência de obras em que traços de macho e fêmea aparecem em um mesmo animal - a juba do leão e os úberes da leoa[463]. A se fiar em Boardman, a imprecisão decorre da ausência – ou mesmo inexistência – desses felinos em solo em grego, que obrigaria os artistas a usarem cães como modelo[464]. Burkert segue Boardman no que concerne à escassez leonina, acrescentando que mesmo as figurações de panteras na cerâmica, conquanto raras, também apresentavam erros. Criava-se, portanto, uma ciclicidade perversa, no interior da qual a retroalimentação pictórica levava à perpetuação de erros iconográficos[465].

Uma gema do período minoico, na qual a anatomia do leão confunde-se com a do cão, reforça o argumento de Boardman **(Fig. 2.18)**[466]. A mixórdia aparece em outra gema, proveniente de um sítio próximo a Pérgamo, que retrata o felino com juba de leão e úberes de leoa. **(Fig. 2.19)**. A peça é do início do período arcaico[467]. Hurwit explica esses seres mistos (*Mischwesen*) como produtos do desejo da arte grega em exprimir o insólito (*uncanny*), mais do que como resultado do pouco contato com modelos

---

[462]MARCONI. *Op. cit*., pp. 224; 227-8.

[463]Registre-se que, ao menos no mundo contemporâneo, é reportada a presença de jubas em algumas leoas da região de Botsuana. Contudo, vale recordar que a subespécie em questão é a *Panthera leo melanochaita*, distinta da *Panthera leo persica*. Ver: GILFILLAN, Geoffrey *et alii*. "Rare observation of the existence and masculine behaviour of maned lionesses in the Okavango Delta, Botswana". *African Journal of Ecology*, vol. 55, pp. 383-385, 2016. Agradeço a Felipe Cid pela referência. Em artigo que reúne de relatos de viajantes do século XVIII a depoimentos de zoólogos, Daniel Potts buscou demonstrar a existência de exemplares de *Panthera leo persica* machos sem juba, que habitavam o sudoeste iraniano. Essa variedade teria como lar regiões mais quentes do Império Aquemênida, como o Cuzistão e Dasht e-Arjan. Alguns exemplares da arte glíptica de Susa comprovariam sua existência já na Antiguidade. Ver: POTTS, Daniel. "The Maneless Asiatic Lion (Panthera Leo Persica) of southwestern Iran". *ORIENS ANTIQVVS - SERIES NOVA*, III s. n., pp. 145-151, 2021. Agradeço ao autor pela gentileza de me enviar seu estudo.

[464]BOARDMAN, John. *Greek Sculpture*. The Archaic Period. London: Thames and Hudson, 1978, p. 108; KAWAMI, Trudy. "Greek Art and Persian Taste: Some Animal Sculptures from Persepolis". *American Journal of Archaeology*, vol. 90, nº 3, 1986, p. 262.

[465]BURKERT, Walter. *The Orientalizing Revolution*. Near Eastern influence on Greek culture in the Early Archaic Age. Cambridge & London: Harvard University Press, 2004 [1992], p. 19.

[466]BOARDMAN. *Greek gems* (...), p. 86.

[467]BOARDMAN. *Op. cit*., p. 174.

naturais. O exemplo evocado é o leão/leoa figurado no pedimento do Hekatompedon, c. 560 a.C. **(Fig. 2.20)**[468]. Hurwit advoga que o animal expressa o ímpeto do escultor em alterar a anatomia de forma deliberada. Para sustentar a análise, o americano afirma que a precisão de detalhes como a musculatura do animal e seu temperamento violento são provas de que o artista não era ignorante a respeito da figura leonina[469].

Algo consonante com a tese de Hurwit é o estudo de Bliquez, que evoca passagem de *Antidosis*, de Isócrates (213). No discurso, o orador compara o processo de controlar a mente ao ato de apascentar, amainar, amansar as feras, recordando que ano a ano os leões ficam mais obedientes aos seus domadores (λέοντας πραότερον διακειμένους πρὸς τοὺς θεραπεύοντας). Para Bliquez, a passagem mostra que os artistas gregos tinham modelos leoninos à disposição na metade do século IV a.C., ainda que encerrados em circos ou zoológicos[470].

### 2.1.4 - Os leões, a arte grega e a caçada aquemênida

É sintomático que aquelas que talvez sejam as mais ilustrativas imagens de leão na Grécia clássica não têm os helenos em confronto com as feras. Ao contrário, os aquemênidas são os responsáveis por antagonizar os felinos, em particular nas gemas, cuja análise revela os apanágios da cinegética persa pelas lentes gregas: o uso do cavalo, o *paradeisos*, as incursões coletivas e o leão como vítima.

Atribui-se a esse *corpus* o nome de gemas Greco-Persas[471], e sua iconografia segue desafiando até os mais aparelhados adeptos da escola formalista, cujos luminares são Beazley e Boardman. Este último nomeia "The Pendants Group" o conjunto do qual as primeiras são egressas. Segundo Boardman, ainda que o grupo reúna traços aquemênidas e helênicos, suas características gregas são exprimidas com mais pujança

[468]Marconi atesta que esse é o primeiro exemplo, no repertório grego, do tema do combate entre animais associado ao contexto arquitetônico. Outro exemplo de renome é o pedimento leste do Templo de Apolo em Delfos (510 – 505 a.C.). Ver: MARCONI, Clemente. "The raw and the cooked. Scenes of animal fights on Archaic Greek sacred architecture". *RES*, nº 71/72, 2019, pp. 209-210.

[469]"The sculptor was seeking to make the lion even more 'awe-ful'". HURWIT, Jeffrey. "Lizards, Lions, and the Uncanny in Early Greek Art". *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol.75, nº 1, 2006, pp. 133-4.

[470]BLIQUEZ, Lawrence. "Lions and Greek Sculptors". *The Classical World*, vol. 68, nº 6, pp. 381-384, 1975.

[471]Rótulo cunhado pelo historiador da arte germânico Adolf Furtwängler, em 1990. Sobre o histórico do conceito, com suas críticas recentes, ver, com bibliografia: POGGIO, Alessandro. "Impressions of Power: Greco-Persian Seals in Perspective". In: FOIETTA, Enrico *et alii* (eds.). Cultural & Material Contacts in the Ancient Near East. Sesto Fiorentino: Apice Libri, 2016, pp. 157-163.

em "poses e no comportamento dos persas e de suas mulheres"[472]. Não parece exagero supor que os gregos empregavam sua retórica de alteridade, de forma que o próprio Boardman classifica a figuração dos artefatos como caçadas exóticas (*exotic hunts*), assumindo sem rodeios o ponto de vista helênico[473].

Ainda de acordo com o arqueólogo, os elementos mais notáveis do "The Pendants Group" são a figuração do caçador montado, com o cavalo flutuando pela cena, comportamento semelhante ao das presas, salvo quando o leão é retratado. Com respeito ao felino, é ilustrativo que o instrumento usado em sua caça seja o arco e flecha – arma *par excellence* dos aquemênidas figurados pela mirada grega. Por outro lado, caçadores a pé, com os cães e a lança, tão comuns entre outros grupos de gemas, são aqui quase completamente ignorados. No grupo, um selo cilíndrico figura o caçador aquemênida, talvez sátrapa, mas decerto não o Grande Rei, devido à ausência da tiara vertical, que avança a cavalo pela esquerda. Com a canhota, empunha o arco, enquanto a destra tensiona a corda. O leão, em pé sobre as patas traseiras, já foi atingido à testa **(Fig. 2.21)**[474]. A figura leonina reúne semelhanças importantes com o mais célebre dos selos persas: o de Dario I **(Fig. 3.75)**.

Outro selo é digno de nota. Nele, o caçador aquemênida encara a presa leonina, montado e de posse do arco e flecha. Desta vez, ele e a montaria parecem flutuar pela cena, ao passo que o leão segue com as patas cravadas no solo. A peculiaridade principal da cinegética é o disco solar, associado a Ahura Mazda, que caracteriza a cena como típica das práticas aquemênidas **(Fig. 2.22)**[475].

O chamado "The Cambridge Group" figura belíssima venatória. Mais uma vez na esteira de Boardman, o mais afamado represente do grupo é o grande escaraboide de Cambridge, gema que retrata a cinegética aquemênida, cujos elementos remontam, também, a cenas palacianas assírias[476]. A caça ao leão, no nível superior, se irmana à cinegética ao javali no estrato inferior. O persa que encalça o felino possui os mesmos atributos anteriores: a montaria conduzida na orientação esquerda/direita e o arco e flecha com instrumento. Na caça ao javali, a lança é empunhada **(Fig. 2.23)**.

---

[472]"The Greek characteristics here are mainly the poses and behaviour of the Persians and their women". BOARDMAN. *Greek gems* (...), p. 116.
[473]BOARDMAN, John. *The diffusion of classical art in antiquity*. London: Thames and Hudson, 1994, p. 368.
[474]BOARDMAN. *Greek gems* (...), p. 349.
[475]BOARDMAN. *Op.cit*., p. 352.
[476]BOARDMAN. *Op. cit.*, p. 318; HULL. *Op. cit*., p. 220.

Mais do que seus pares, o escaraboide é pródigo em figurar as características primaciais da caçada aquemênida: incursões em grupo, a cavalo e as presas de múltiplas espécies, tendo o leão como destaque – o felino não parece ser figurado na parte superior da gema ao acaso. Sobretudo, alguns elementos compositivos da imagem, como a rocha que divide as duas cenas e o que parece ser uma árvore, à direita da caça ao javali, permitem vislumbrar um *paradeisos*. Sendo a peça de proveniência grega, como quer Boardman, é ilustrativo como o artista possui tamanho controle sobre atributos persas.

Os últimos exemplos vêm da importação de objetos aquemênidas. Margaret Miller coligou esforços para reunir o mais amplo *corpus* a respeito, do qual aqui foram selecionadas representações mais eloquentes. Boa amostra são braceletes persas, o primeiro deles escavado em 1955, no Santuário de Zeus em Dodona, no Épiro. Dez anos depois, um par de leões idênticos foi descoberto no Santuário dos Deuses, na Samotrácia **(Fig. 2.24)**. Segundo Miller, peças semelhantes foram descobertas em Persépolis, de modo que sua presença em solo grego aponta para o emprego como espólio de guerra[477].

Outro artefato de primeira grandeza é a chamada Estela Kamini. Há controvérsias quanto à proveniência da obra: para Miller, trata-se de importação aquemênida, ao passo que Shahbazi a interpreta como produto ateniense autóctone[478]. O objeto foi descoberto em Atenas, com datação de finais do século IV a.C. **(Fig. 2.25)**. Seu programa é destacado por reunir dois motivos persas: no registro superior, o herói real é figurado como mestre dos animais, ao controlar dois grifos com os braços. No registro inferior, o ataque leonino à corça é o mote.

Também digna de registro é a cílice de figuras vermelhas, c. 490 a.C, atribuída ao/à Pintor Dúris ou Pintora Dóris ou seu círculo. Sua figuração é das mais improváveis: um hoplita e um aquemênida, com seus respectivos atributos, correm ombreados **(Fig. 2.26)**. No escudo do combatente helênico, surge a figura leonina, talvez de viés apotropaico[479].

Vale salientar que, não obstante seu tema, suporte ou datação, os motivos leoninos elencados têm em comum o fato de sempre associarem o felino aos persas. De

[477]MILLER, Margaret. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C*. A Study in Cultural Receptivity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997, p. 42.
[478]MILLER. *Op. cit*., p. 56 *contra* SHAHBAZI, Shapur. "Clothing in the Median and Achaemenid periods". *Encyclopaedia Iranica*, vol. 7, 2012, pp. 723-737.
[479]MILLER. *Op. cit*., p. 59.

modo que é não exagero considerar que a retórica figurativa grega, neste caso, aparenta irmanar dois arquétipos de alteridade que parecem se afastar do cidadão idealizado pelas *póleis*: leões e aquemênidas. Como assinalaram Chevitarese e colegas:

> Leão, lince, leopardo e urso (...) nunca aparecem como objeto de caça no repertório imagético dos vasos do período arcaico. Por outro lado, não há registro de qualquer imagem de caçador caçando um grande felino ou um urso na cerâmica ática de figuras vermelhas[480]

Há, no entanto, exemplar de figuras vermelhas que poderia retratar a cinegética leonina, mas não de forma heroica, como é praxe do período helenístico. A razão para isso é evidenciada por seu protagonista: um aquemênida. A obra em questão é uma enócoa, sem atribuição e datada de finais do século V a.C. A figuração é contundente: o leão ataca, voraz, um cavalo, que se ergue nas patas traseiras tamanho o esforço que empenha para escapar. O felino morde as costas da presa, enquanto crava as garras em seu lombo. Um aquemênida, algo afetado, assiste à cena, impotente e atônito. Em evidente descompostura, parece engolfado em medo e pavor **(Fig. 2.27)**. Trata-se de sugestão – não tão sutil, afinal – de que a cinegética leonina resultou em *débâcle*: incapaz de conduzir a venatória, restou ao aquemênida passar de predador a presa.

Dentre aqueles que passaram a enócoa em revista, Miller, a princípio, destacou que a figuração seria exemplo de importação grega de motivo aquemênida, com a devida alteração iconológica – no caso, a transferência da imponente cena de Apadana para o vexame aquemênida[481]. A opinião foi endossada por García Sánchez[482]. Em texto posterior, Miller avançou na interpretação, ponderando que a cena poderia se explicar a partir de certa *paura* pela cinegética leonina, contumaz no imaginário ateniense[483]. Já Cohen, ao sublinhar a posição de fraqueza do persa - desarmado, rendido, incapaz de socorrer seu cavalo -, se pergunta se seria possível que o leão encarnasse o espírito de um guerreiro grego frente a um rival aquemênida[484].

Afora as interpretações encimadas, vale ressaltar como o artista da enócoa parece desejoso de destacar dois traços indeléveis da cinegética aquemênida: o uso da

---

[480]CHEVITARESE, André; ANDRADE, Marta Mega & BUSTAMANTE, Regina. "Imagens da Caça na Antiguidade Clássica: entre a cidade e o campo". *Phoinix,* vol. 12, 2006, p. 58.
[481]MILLER. *Op. cit*., p. 56.
[482]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. *El Gran Rey de Persia*: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 314.
[483]"dangers of lion-hunting may owe something to Athenian fantasy". MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 34.
[484]COHEN. *Op. cit*., p. 109.

montaria e o leão como presa. Mais do que isso, ao criar, de forma tão explícita, discurso derrisório sobre as incursões persas, o artista aparenta demonstrar como a caça leonina é ato de *hýbris*, de transgressão e excesso tão repelidos no mundo grego. Como que em uma tragédia de Eurípides – de resto, contemporâneo à datação estimada da enócoa -, a mensagem da cerâmica é clara: àquele que se aventurar na caçada ao leão, restará o fracasso irrefutável e a fuga abjeta, frutos da arrogância do caçador.

## 2.2 - VASO CHIGI E A ICONOGRAFIA DA CAÇA AO LEÃO NA GRÉCIA ARCAICA

Fonte basilar para o estudo das cinegéticas na Grécia arcaica, o Vaso Chigi é célebre por reunir cenas que aparecem pela primeira ou última vez no repertório grego. Assim, as representações iniciais do Julgamento de Páris e da formação hoplítica têm a ólpe como suporte. Mais relevante para os propósitos da tese é o fato de que o vaso é palco da derradeira imagem helênica de caça ao leão antes das campanhas de Alexandre[485].

Dotada de bela policromia, a obra foi descoberta em 1882, durante escavações conduzidas em tumbas da realeza etrusca localizadas na propriedade do príncipe Mario Chigi della Rovere (1832-1914), no topo do monte Aguzzo, próximo a Veio, norte de Roma[486]. Com 26 cm de altura, o Vaso Chigi hoje está em exposição no Museu Etrusco de Villa Giulia **(Figs. 8** e **9)**. O artefato foi adquirido pelo Estado italiano em 15 de março de 1913[487]. Talvez mais recuado exemplo de jarro de vinho em formato a que se dá o nome de ólpe[488], é opinião corrente que a cerâmica pertence ao período proto-coríntio médio ou tardio, com datação estimada entre 650 e 640 a.C.[489].

Os fragmentos da ólpe foram encontrados em uma tumba monumental, que, pelo estilo arquitetônico, foi construída por volta de 630 a.C., em data próxima àquela atribuída aos trabalhos do Pintor Chigi. Essas informações induzem a crer que o vaso foi pintando em Corinto, exportado para a Etrúria e, por fim, enterrado no monte Aguzzo. O percurso promovido pelo artefato também permite teorizar sobre sua feitura, levada a efeito, é possível, com vistas à exportação.

Para reforçar essa possibilidade, cabe relembrar não somente o apreço dos etruscos pela arte grega, mas também por aquela do Mediterrâneo Oriental. Com efeito, o tipo específico de tumba em que foi encontrado o artefato é de origem frígia e lídia, o que parece apontar tanto para um contexto de descoberta em que a importação de

[485]BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, p. 1.
[486]BARTOLONI, Gilde *et alii*. "Monte Aguzzo di Veio, il Tumulo Chigi". In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L'Olpe Chigi*. Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, p. 32.
[487]MORAES, Tobias Vilhena. *Vasos proto-coríntios*: classificação, cronologia e estilo. Dissertação (Mestrado em Arqueologia), MAE/USP, 2005, p. 105.
[488]Como explica Boardman, ólpe é um tipo de enócoa com o contorno mais folgado (*baggy outline*). Ver: BOARDMAN, John. *Early Greek Vase Painting*. 11th to 6th Centuries BC. London: Thames and Hudson, 1998, p. 87. "Olpe Chigi" é bastante frequente em língua italiana, enquanto o inglês, via de regra, opta pelo mais genérico "Chigi Vase". Sobre as implicações da materialidade do Vaso Chigi em sua iconografia, ver: GIULIANO, Antonio. *Storia dell'arte greca*. Roma: Carocci, 2017, p. 90.
[489]HURWIT, Jeffrey. "Reading the Chigi Vase". *Hesperia*, vol. 71, nº1, 2002, p. 3.

aparatos luxuosos era frequente quando reforçar a hipótese, central para os propósitos deste item, de que a cena de caça ao leão foi inspirada em modelos orientais.

Cabe mencionar outros potenciais trabalhos do mesmo autor do Vaso Chigi. Entre os de maior destaque, estão dois *arrybaloi*, produzidos pelo pintor da ólpe ou atribuídos à sua oficina, descobertos na Tebas grega. Em um deles, dois grifos, de inspiração heráldica, são figurados frente a frente, sob um fundo de motivos florais que também comporta imagens de Pégaso e Belerofonte (aríbalo proto-coríntio, datação estimada entre 650-40 a.C., Museu de Belas Artes de Boston, inv. nº 95.10)

Em outro, os temas se repetem, em imagem na qual três cães perseguem uma lebre, no friso inferior, o que indica uma cinegética (aríbalo proto-coríntio, datação estimada entre 650-40 a.C., Museu de Belas Artes de Boston, inv. nº 95.11). Ambas apresentam inusitadas imagens de lagarto[490]. Não parece ser precipitada a hipótese de que o Pintor Chigi e sua oficina tinham por hábito reunir temas que, à primeira vista, pouco tinham em comum, característica que se fará presente na ólpe estudada. Ainda que outros artefatos possam ser descobertos, é de se lamentar que se saiba tão pouco sobre o artista, tanto em termos de trajetória quanto em relação às suas obras[491].

Assim, os objetivos capitais do presente item são discutir as interpretações mais correntes a respeito do programa iconográfico do Vaso Chigi e, sobretudo, enfatizar a hipótese de que a cinegética leonina na ólpe se esclarece, em larga medida, pelo contato entre os gregos e o Império Assírio durante o século VII a.C. Este ponto é de particular relevância. Se a única cena inequívoca de caça ao leão proveniente de território grego após o período micênico se explica pela influência oriental, tem-se forte indício a apontar como esse repertório não pertencia às lides da cultura helênica.

### 2.2.1 - Vaso Chigi, da iconografia às interpretações historiográficas

Em meio a uma série de idiossincrasias, que vão dos temas figurados ao uso da policromia, o Vaso Chigi tem como destaque a divisão de suas cenas em três níveis definidos. Para esta descrição, a leitura será feita de baixo para cima, seguindo Hurwit, autor daquela que se tornou a mais inventiva interpretação da ólpe.

---

[490]HURWIT, Jeffrey. "Lizards, Lions, and the Uncanny in Early Greek Art". *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol.75, nº 1, 2006, pp. 121-3. Para análises mais detidas dos outros trabalhos do Pintor Chigi e seu entorno, ver: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi.* Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 15-42.

[491]HURWIT, Jeffrey. *Artists and Signatures in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 30; 75.

No friso inferior, com 2,2 cm de altura, tem-se a figuração de três caçadores imberbes, nus e com cabelo curto, que usam uma matilha para acossar lebres e, em caso específico, a raposa[492] **(Fig. 2.28)**. Alguns arbustos são os únicos elementos de paisagem em toda a ólpe. Um dos jovens porta o bastão, cuja serventia parece ser a de apontar o caminho para seus companheiros. Pequenos ornamentos, como rosetas e cruzes, se espalham pela composição, preenchendo os espaços vazios[493]. Talvez a figura mais expressiva da seção seja o imaturo caçador que, já com duas lebres mortas às suas costas, instiga o cão para mais uma captura **(Fig. 2.29)**.

A parte central do vaso, com 4,6 cm de altura, alterna quatro ou cinco cenas de temáticas distintas. Em primeiro lugar, há um grupo de quatro cavaleiros, com cabelos longos e vestindo túnicas, que avançam da esquerda para a direita, cada qual acompanhado por outro cavalo, sem montaria **(Fig. 2.30)**. A próxima figura é a quadriga, com cavalos de cores diversas, que parecem indicar diferentes raças. O carro é pilotado por um jovem, de túnica e cabelos longos, e conduzido por outro jovem, agora nu e a pé, que olha para seu companheiro por cima do ombro **(Fig. 2.31)**. É possível que carruagem e procissão pertençam à mesma cena[494]. Conduzida até aqui com certa coesão, a cena é interrompida pela presença de duas esfinges – uma quase toda perdida. Criatura monstruosa com dois corpos e apenas uma face, adornada pela coroa floral, a besta sorri para o observador. Ademais, não é encontrada em quaisquer outros vasos proto-coríntios, sendo provável invenção do Pintor Chigi **(Fig. 2.32)**.

Na sequência, surge aquela que é de forma unânime a mais extraordinária ação figurada no vaso: a venatória leonina **(Fig. 2.33)**. Dela tomam parte quatro jovens, todos usando couraças, afora um que, à exceção do cinto, apresenta-se nu. Eles se lançam desesperados ao ataque contra o leão, ferindo-o com suas lanças. A razão fica clara quando se nota o quinto jovem, preso entre as mandíbulas da fera. De sua ferida, talvez

[492]Giuliani faz lembrar tratar-se de uma raposa fêmea (*vixen*). Ver: GIULIANI, Luca. "The emergence and function of narrative images in ancient Greece". *RES*, nº 67/68, 2016/2017, p. 193. Vale destacar que, no repertório de vasos proto-coríntios, a representação de humanos era rara, sendo preterida pela de animais, o que demonstra, mais uma vez, o caráter único do Vaso Chigi. Ver: MORAES. *Op. cit*., p. 74.
[493]HURWIT, Jeffrey. "Reading the Chigi Vase". *Hesperia*, vol. 71, nº1, 2002, p. 8. Para Schmitt e Schnapp, trata-se de uma caçada furtiva de ordem pedagógica, na qual os efebos, como preparação para guerra e vida citadina plena, conduziam cinegéticas fora dos limites da *pólis*. Ver: SCHMITT, Paul & SCHNAPP, Alain. "Image Et Société En Grèce Ancienne: Les Représentations De La Chasse Et Du Banquet". *Revue Archéologique,* vol. 1, 1982, p. 57 e, também, SCHNAPP, Alain. *Le chasseur et la cité*. Chasse et erotique dans la Grèce ancienne. Paris: Albin Michel, 1997, pp. 135-8; 180-1.
[494]HURWIT. *Op. cit*., p. 10.

mortal, jorra sangue púrpuro, que se mistura ao fluido vital do grande felino, golpeado com gravidade[495].

A última cena da porção central é singular. Embora figurado sob a alça da ólpe - invisível para quem usasse sua função primeira como receptáculo de vinho -, o Julgamento de Páris do artefato é a primeira representação do tema na arte grega, além de ser o único episódio mitológico presente no Vaso Chigi. É possível identificar, a partir da esquerda, Páris, de cabelos longos, graças à inscrição *Alexandros*, epíteto usado por Homero. Seguem imagens perdidas de Hermes, Hera, Atena - sem o elmo, mas com a inscrição *Athanaia* -, e, por fim, Afrodite, idêntica à sua antecessora, mas portando a inscrição vertical *Aphrod* **(Fig. 2.34)**[496].

O terceiro nível do Vaso Chigi, com 5,2 cm de altura, tem a guerra como tema. Em um dos grupos, nove soldados, a pé e fortemente armados, alinham-se com lanças e escudos, enquanto marcha, à frente da tropa, um soldado que toca o aulo duplo **(Fig. 2.35)**. Na sequência, há embate entre duas formações, em figuração quase claustrofóbica, dada a enorme cifra de soldados, lanças e escudos aglutinados. A rica decoração dos escudos, com cabeças de leão, aves de rapina, touro e *gorgóneion*, de função apotropaica, chama a atenção **(Fig. 2.36)**. Vale destacar, por fim, que, embora seja quase consensual interpretar essas formações como hoplíticas, Hurwit levanta-se em impedimento, acreditando que a ausência de espadas curtas desautoriza a interpretá-las dessa forma[497].

A complexidade iconográfica é tamanha que se torna inviável comentar interpretações que envolvam todas as cenas, razão pela qual este item se atém às hipóteses sobre cinegética leonina. Antes de passar a elas, contudo, vale mencionar o já aludido exame de Hurwit, legítimo *tour de force* entre os exegetas do Vaso Chigi. Antes do artigo "Reading the Chigi Vase", quase todos os comentadores da ólpe aquilatavam suas imagens como um conjunto aleatório, sem relações perceptíveis entre si[498]. Exemplos dessa vertente são os estudos de Boardman, para quem a cena do Julgamento

[495]HURWIT. *Op. cit*., pp. 10-12.
[496]Noutro texto, Hurwit nota o uso de um alfabeto estrangeiro àquele empregado em Corinto, o que pode deduzir a proveniência alienígena do Pintor Chigi. Ver: HURWIT, Jeffrey. *The Art and Culture of Early Greece*, 1100-480 B.C. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 159.
[497]HURWIT. "Reading (...)", pp. 14-16. Palagia reconheceu a presença dos hoplitas e a fidelidade de sua representação no Vaso Chigi sem, no entanto, considerar que o embate figurado na olpé seja uma batalha em particular. Ver: PALAGIA, Olga. "The iconography of War". In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A Companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 369.
[498]RASMUSSEN, Tom. "Interpretations of the Chigi vase". *Babesch*, vol. 91, 2016, p. 29.

de Páris foi pintada depois das demais figuras[499], e Rasmussen, que supunha ser impossível encontrar fio que conectasse as cenas do Vaso Chigi[500].

A argúcia de Hurwit foi olhar para as figurações do vaso dentro de uma lógica própria, que se deslindaria a partir de duas chaves principais de leitura: uma vertical, de baixo que para cima, que atravessaria os três níveis da obra, e outra, horizontal, aplicável somente à segunda – e principal – seção da ólpe. A leitura em orientação vertical é particularmente inventiva, tendo como mote o processo de maturação desejado a um jovem aristocrata inserido na *paideia* de Corinto.

Assim, o friso inferior retrataria garotos nus com o cabelo curto, caçando lebres como exercício primeiro da vida em sociedade e da aquisição do manejo necessário às batalhas, a partir do treinamento com uma presa inofensiva. A seção central apresenta jovens com túnicas e cabelos longos, armados, já em estágio avançado para ingresso na vida adulta, praticando virtudes militares por meio da cinegética leonina, da montaria e da condução da quadriga. O Julgamento de Páris estaria associado a outro momento fulcral da passagem da juventude à adultez: o matrimônio, compreendido como função civil. A última seção seria a apoteose da masculinidade, com soldados a pé, com armadura completa e a pleno combate, colocando à prova os conhecimentos acumulados durante os estágios da infância e juventude. Há pouco, Giuliani notou como materialidade e iconografia se irmanam nessa leitura, uma vez que a altura dos níveis no Vaso Chigi é crescente (2,2 cm; 4,6 cm; 5,2 cm) da mesma forma como também é crescente a idade de seus protagonistas e, ainda mais importante, suas posturas corporais: agachados no primeiro nível, curvados no segundo e eretos no terceiro[501].

Segundo a leitura de Hurwit, a iconografia do Vaso Chigi reforçaria o papel primacial das atividades cinegéticas na formação citadina. Além do repertório visual, o historiador cita dois trechos de tradição textual, um da *Ciropédia*, de Xenofonte, quando o autor propõe que o exercício da caça era a melhor treinamento possível para a guerra (1.2.10), e outro da *Política*, de Aristóteles, no qual o estagirita recomenda a caça como um dos pilares do treinamento para arte da guerra (1256b20-26)[502].

---

[499]BOARDMAN, John. "The Classical period". In: BOARDMAN, John (ed.). *The Oxford History Of Classical Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 131-2.
[500]"(...) a connecting thread running through all the major scenes". Ver: RASMUSSEN, Tom. "Corinth and the Orientalizing Phenomeon". In: RASMUSSEN, Tom (ed.). *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 62.
[501]GIULIANI. *Op. cit*., p. 194.
[502]HURWIT. *Op. cit*., pp. 17-8.

No que diz respeito à leitura vertical da segunda seção da ólpe, o grande tema seria a passagem do real ao imaginário, cujos limites seriam rompidos pela insólita presença da esfinge no programa imagético. A carga iconológica associada à besta, de guardiã à representação de aporias, seria um alerta ao jovem em estágio de maturação. De fato, a esfinge funcionaria como um elo entre o mundo real da cavalaria e o fantasioso da caçada às feras leoninas[503].

Após classificar o felino como criatura orientalizante (*Orientalizing creature*), Hurwit propõe que mesmo na hipótese de que cinegéticas leoninas fossem levadas a termo durante o século VII a.C. na região no Peloponeso, isso ocorreria apenas em situação raras e exóticas, de modo que sua figuração seria mais facilmente explicada como referência aos exercícios venatórios orientais[504]. Além de os caçadores serem, de forma potencial, os mesmos personagens retratados na procissão, eles estão próximos da cena do Julgamento de París, atapetando o caminho para aquilo que Hurwit considera a mensagem axial da seção: os percalços envolvidos na transformação de mortal em herói, cuja trilha apenas seria percorrida combinando a coragem leonina, atestada por seus companheiros de armas, associada à fortuna divina[505]. Diante disso, a cinegética é de primeira importância no repertório do vaso, representando não apenas mais um estágio para a maturação do jovem de Corinto, mas a desejada via para a imortalidade.

Ainda que o fino exame de Hurwit tenha sido criticado, seu engenho metodológico é reconhecido até pelo mais acérrimo de seus revisores. Vale, portanto, examinar o teor dessas críticas e as propostas de análise mais recentes da ólpe.

### 2.2.2 - Vaso Chigi, da caça ao leão aos jogos políticos de Corinto

Desde o artigo de Hurwit, o interesse pelo Vaso Chigi vem experimentando crescimento exponencial, com aparecimento de novas teses a seu respeito. Algumas foram expostas por Mario Torelli em *Le strategie di Kleitias*: composizione e programma figurativo del vaso François (2007), que, embora dedicado à célebre crátera ática, traz contribuições proveitosas à ólpe.

---

[503]Há pouco, e em uma chave interpretativa próxima, Petit classificou a esfinge como "symbole de la Survie héroïque post mortem, voire de l'apothéose". Ver: PETIT, Thierry. "Les sphinx sur le Vase François et l'Olpè Chigi: l'héroïsation des elites". *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, pp. 131-2, 2020.

[504]"rare and exotic occasions (...). This example is still more likely to be a referece to Eastern hunts". Ver: HURWIT. *Op. cit.,* p. 18.

[505]HURWIT. *Op. cit*., p. 20.

Ainda que em concordância com Hurwit no que concerne às imagens do Vaso Chigi como alegorias da maturação percorrida pelo jovem aristocrata de Corinto, Torelli discorda que o friso inferior figure a caça à lebre conduzida por meninos. Antes, seriam efebos, mais maduros, os responsáveis por conduzir o ato venatório, o que impediria vislumbrar caminho unívoco da base à boca do Vaso Chigi[506].

Torelli também interdita a leitura horizontal proposta por Hurwit para o friso central. Para o italiano, as figurações dos cavaleiros, da quadriga e da caça ao leão configurariam dois temas distintos, cindidos pelos significados simbólicos que portam. Para o primeiro conjunto, as ideias centrais de guerra seriam enfatizadas. Para a cinegética, o caráter autóctone da figuração anterior seria substituído pela consciência de que a venatória leonina era tema dos mais consagradas nas representações da realeza do Oriente Próximo[507].

Talvez o fastígio do interesse sobre o Vaso Chigi seja o congresso dedicado exclusivamente à sua análise, que teve lugar em Salerno, na Itália, nos dias 3 e 4 junho de 2010. As atas do evento foram publicadas em *L'Olpe Chigi.* Storia di un agalma (2012), volume organizado por Eliana Mugione. Dentre os capítulos de interesse, ganham destaque os de Matteo D'Acunto e de Cornelia Isler-Kerényi.

A princípio, D'Acunto se opõe à tese de Hurwit por não considerar que há diferença de idade significativa entre os personagens da segunda e terceira seções da ólpe. Ao contrário do americano, D'Acunto defende que as figuras de ambos os níveis são homens adultos, o que impossibilitaria vislumbrar processo de maturação em curso. Em segundo lugar, há discordância com relação aos caçadores figurados no último nível da ólpe. Infantes para Hurwit, D'Acunto os interpreta como efebos. Para o italiano, atributos como a nudez, caça a pé e a lebre como presa seriam características próprias da efebia e relacionadas aos ritos de passagens dos jovens à condição de adultos em diversos contextos do mundo grego[508].

A cinegética leonina é também motivo de discordância. Em sua interpretação, D'Acunto destaca que a figura mais à esquerda da composição - cujo atributo principal,

---

[506]Como já havia sido ventilado por VIDAL-NAQUET, Pierre. *The Black Hunter*: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World. Tradução de Andrew Szegedy-Maszak Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1986 [1981], pp. 119-121.

[507]"dei temi prediletti nella rappresentazione delle regalità vicino-orientali". Ver: TORELLI, Mario. *Le strategie di Kleitias*: composizione e programma figurativo del vaso François. Milano: Electra, 2007, p. 64.

[508]D'ACUNTO, Matteo. "L'Olpe Chigi e la dialettica tra oligarchia e tirannide a Corinto alla metà del VII sec. a.C." In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L'Olpe Chigi*. Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, p. 58.

o cinto, seria peça de alto valor simbólico, a caracterizá-la como pertencente à elite - é a protagonista da cena[509]. D'Acunto a relaciona ao jovem nu que conduz a quadriga, pintado no segundo nível da ólpe. O historiador italiano crê ser importante rever a identificação da esfinge como tal, defendendo que o Pintor Chigi figurou uma Kér (Κήρ, "fatalidade"), entidade feminina relacionada a mortes violentas, cuja presença e riso se explicam pelo sangue que verte do adulto abatido pelo leão. O espírito apenas se regozijaria da alma de homens maduros, fornecendo outra das objeções de D'Acunto às teses de Hurwit[510].

A maior contribuição de D'Acunto, porém, diz respeito a uma leitura iconológica original da cinegética, empregada como alegoria para o turbulento cenário político da Corinto do século VII a.C. Em contexto de mudança de poder, da oligarquia dos Báquidas à tirania de Cípselo, os membros da família oligárquica, que logo seriam despojados do poder, receberam um oráculo, cuja mensagem, registrada por Heródoto (5.92b3), é a chave para a interpretação: "Uma águia conceberá entre os rochedos um leão forte e cruel (λέοντα καρτερὸν ὠμηστήν), que fará perecer muita gente. Reflitam sobre isso, vocês que habitam a altiva Corinto e as margens da bela fonte de Pirene".

Ainda que interpretações oraculares sejam por definição ambíguas, a equação leão/Cípselo/tirano parece tão clara para D'Acunto quanto o era para os habitantes de Corinto por volta de 650 a.C., assim como a associação entre os cavaleiros (*hippies*) e a oligarquia. Assim, toda a iconografia do Vaso Chigi, e em particular a do segundo friso, possuía pontos de contato com o cenário político local, de modo que a caça, antes de representar uma cinegética real, foi empregada como metáfora de combates políticos e sociais, reconhecida e contada sob o ponto de vista dos Báquidas[511]. Nessa interpretação, ganham destaque a educação dos efebos por meio da caça no friso anterior, as batalhas travadas pelos *promachoi* adultos no superior e, sobretudo, o exercício venatório contra o felino, que, associado a Cípselo, representa o último suspiro da oligarquia dos Báquidas contra seu usurpador.

Isler-Kerényi traz em seu estudo afinidades com os antecessores, embora lance luz sobre outros assuntos relevantes. A autora reconhece dois pontos de partida: a importância do estudo de Hurwit como linha de chegada metodológica e a existência de outros trabalhos atribuídos ao Pintor Chigi e seu círculo. Após descrição sumária da

[509]D'ACUNTO. *Op. cit*., p. 60.
[510]D'ACUNTO. *Op. cit*., p. 61.
[511]"riconoscere nel programma iconografico dell'Olpe Chigi un modello politico-sociale ed un 'punto di vista' bacchiade'". Ver: D'ACUNTO. *Op. cit*., p. 69.

ólpe, Isler-Kerényi põe em evidência a materialidade da obra, destacando a excepcionalidade da precisão, saber técnico e ambição artística do pintor aplicados a um artefato de uso vulgar, moldado a partir de material pobre como a argila[512].

Com respeito à cinegética do leão, a historiadora apresenta discordâncias importantes. Além de considerar plausível sua realização na Corinto do século VII a.C., Isler-Kerényi propõe o grupo, e não um indivíduo, como protagonista da venatória, de modo que o sucesso ou fracasso da empreitada não é determinado pelos esforços únicos, mas pela coesão da coletividade. Para sustentar a hipótese, Isler-Kerényi recorre à ferramenta comparativa, ao cruzar a iconografia do Vaso Chigi com as outras obras atribuídas ao pintor e à sua oficina. Ao fazê-lo, a húngara nota a recorrência do tema da batalha hoplítica e, mais importante, da caça, previamente figurada em uma alça de aríbalo, que permite vislumbrar a cinegética traçada por um dos artistas contemporâneos do Pintor Chigi[513].

A partir desse cotejo, Isler-Kerényi tanto retoma a conclusão de Hurwit sobre a leitura vertical da ólpe quanto avança ao discordar de seus pares a respeito das inovações do Pintor Chigi. O artista se via cercado por diversos colegas que, ao estamparem em *arrybaloi* imagens semelhantes àquelas encontradas no Vaso Chigi, forneceriam ao autor da ólpe repertório iconográfico do qual se fartou[514].

Não satisfeito com as ideias exprimidas em seu capítulo, Matteo D'Acunto editou em 2013 a monografia *Il mondo del vaso Chigi*. D'Acunto volta a dedicar a maior parte de seu estudo à cena de caça leonina, reforçando a princípio a inventividade do Pintor Chigi na figuração, ao negar a atribuição de outros trabalhos – como o aríbalo citado por Isler-Kerényi – à sua lavra[515]. Com relação à análise iconológica, o italiano mantém as relações simbióticas entre a figuração e o contexto político da Corinto do século VII a.C., mas acrescenta elementos relevantes. Em primeiro lugar, admite ambiguidades na leitura do leão: ao mesmo tempo em que é perfurado pelas lanças de três caçadores, a besta abate um de seus algozes, prendendo-o entre suas mandíbulas[516].

---

[512]ISLER-KÉRENYI, Cornelia. "Olpe Chigi: riflessioni sul programma figurativo". In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L'Olpe Chigi*. Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, pp. 123-4; 126.
[513]ISLER-KÉRENYI. *Op. cit*., pp. 129-30.
[514]ISLER-KÉRENYI. *Op. cit*., pp. 132-3.
[515]D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi.* Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 109.
[516]D'ACUNTO. *Op. cit*., p. 64. Essa leitura foi seguida por Giuliani, que a aplica não somente à indefinição do embate entre fera e caçadores, mas, também, ao choque das falanges no último nível da olpé. Ver: GIULIANI. *Op. cit.,* p. 195.

Essa ambivalência torna impossível atribuir a encomenda do Vaso Chigi a uma das facções políticas coríntias de maneira inequívoca. Partindo da já exposta associação entre leão e Cípselo, a escolha por um partidário do tirano reside em dois pontos: a importância do suporte da classe hoplítica em sua tomada de poder – de onde a centralidade do grupo no Vaso Chigi – e uma leitura da cinegética na qual a fera consegue abater um de seus opositores, a despeito das horrendas feridas[517].

Contudo, de acordo com o D'Acunto, a hipótese mais plausível seria a de que o Vaso Chigi tivesse sido comissionado por um partidário dos Báquidas. Além do modo como o leão é figurado, em estertores, o local de descoberta forneceria extraordinário argumento. Algumas passagens da *História Natural*, de Plínio (35.16; 152), relatam que importante membro dos Báquidas, Demarato, fugiu de Corinto para Tarquínia, região então sob domínio etrusco, após o *coup d'etat* de Cípselo. Tão importante quanto o exílio é o fato de que Demarato se fez acompanhar por alguns artesãos, como o pintor Ecphantus e os *fictores* Euchir, Diopus e Eugrammus, o que atesta a existência de relações e mobilidades entre elites etruscas e coríntias, além da existência de clientela, na Itália, ávida por trabalhos como o Vaso Chigi. De resto, a importância de Demarato não pode ser subdimensionada, uma vez que seu filho, Lucumon, acabou por se mudar para Roma, onde se tornou rei sob o nome Tarquinius Priscus[518].

D'Acunto volta a reforçar seu exame da caça do leão como elemento metafórico, não apenas pela improbabilidade de que os felinos habitassem a região de Corinto, mas também pelos laços estreitos entre cinegética e guerra[519]. A venatória foi, assim, figurada de forma a mostrar como um grupo, de forma unitária e harmônica, logra dar cabo da terrível ameaça metaforizada pela imagem leonina. Trata-se de elogio aos grupos militares figurados no vaso, *exemplum virtutis* consumado sob a forma de metalinguagem compreendida por sociedades do caráter aristocrático-oligárquico[520]. Ao fim e ao cabo, e a despeito de seu comitente e destinatário, o Vaso Chigi é, para D'Acunto, "espressione di un *kosmos* di *kaloi kai agathoi*"[521].

---

[517]Essa é a leitura de Snodgrass, que defende a produção do Vaso Chigi sob os partidários de Cípselo. Ver: SNODGRASS, Anthony. "The Olpe Chigi and the iconography of Kypselid Corinth". In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L'Olpe Chigi*. Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, p. 13.
[518]D'ACUNTO. *Op. cit*., pp. 151-60.
[519]"Infatti, è del tutto improbabile che i leoni popolassero nel VII secolo a.C. il territorio corinzio e il Peloponneso". Ver: D'ACUNTO. *Op. cit*., p. 59.
[520]D'ACUNTO. *Op. cit*., p. 61.
[521]D'ACUNTO. *Op. cit*., p. 144. Leitura seguida por Giuliani, ainda que, no caso do leão, a muito improvável presença do animal na fauna de Corinto dificultasse a classificação do episódio como corriqueira e parte altíssima do cotidiano da aristocracia local. Ver: GIULIANI. *Op. cit*., pp. 194-6.

A monografia de D'Acunto passou por severo crivo de seus pares. Dentre as resenhas publicadas, a de Carmelo Di Nicuolo merece destaque. Conquanto Di Nicuolo faça ponderações elogiosas sobre a metodologia, a importância dada ao local de descoberta do Vaso Chigi, a relevância da Kér e outras conclusões da obra recenseada, sua opinião é o risco de superinterpretação cometido por D'Acunto diante da escassez de informações sobre a datação da *stásis* coríntia do século VII a.C.[522].

Bem como a datação da ólpe, os eventos de Corinto não possuem balizas definitivas, orbitando entre 657 e 610 a.C., motivo pelo qual Di Nicuolo acredita que relações entre a figuração do Vaso Chigi e os eventos políticos aos quais ele pode aludir não são unívocos, como defende D'Acunto, que opta pelas datas de 655 a.C., para o golpe de Cípselo, e 640 a.C. para o vaso. De igual sorte, as incertezas cronológicas comprometeriam outras conclusões de D'Acunto, como aquelas envolvendo os *hippies* e, em especial, a suposta representação inaugural da formação hoplítica[523].

Última publicação de relevo a respeito da ólpe é o artigo "Interpretation of the Chigi Vase", de Tom Rasmussen. Além de passar em revista os intérpretes da obra, Rasmussen aventa tese bastante original, qual seja, a de que todo o programa iconográfico gira em torno de Páris e sua vida. O autor começa por destacar que, à exceção da cena do juízo do príncipe troiano, todas as demais figurações do Vaso Chigi são genéricas, e não episódicas, o que indicaria o protagonismo de Páris[524].

O historiador relembra que o julgamento teve lugar no monte Ida, onde Páris cuidava de um rebanho (*Il*. XXIV, 25-30). O fato de as cenas do juízo e de caça ao leão serem figuradas lado a lado seria indicativa da participação do troiano na cinegética, uma vez que felinos eram predados nas cercanias do monte em questão. Da mesma maneira, Páris poderia ter sido figurado na caça à lebre, e mesmo os exércitos hoplíticos que se chocam no nível superior haveriam de representar a contenda entre gregos e troianos[525].

Há pouco, Giuliani buscou conectar a cinegética leonina à écfrase do escudo de Aquiles fornecida pelo canto XVIII da *Ilíada*, especialmente os versos 579 a 585[526]. De

---

[522]DI NICUOLO, Carmelo. "Recensioni a D'ACUNTO, Matteo. Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013". *Incidenza dell'Antico*, vol. 12, 2014, p. 217.
[523]DI NICUOLO. *Op. cit*., p. 218.
[524]RASMUSSEN. "Interpretations (...)", p. 36.
[525]RASMUSSEN. *Op. cit*., pp. 37-39.
[526]"Mas dois medonhos leões entre o gado que ia à frente/agarravam um touro de urros profundos, que mugia alto/ ao ser arrastado. Perseguiam-no os cães e os mancebos/Os leões tinham já rasgado o couro do

acordo com o italiano, tanto o Vaso Chigi quanto a épica devem ser lidos pela ótica da ameaça à espécie humana encarnada pelo leão, avatar de terror a ameaçar homens e rebanhos. Não por acaso, o aspecto não episódico e generalizante do texto de Homero se reflete na cena mitológica do vaso, em função da inexistência de leões em Corinto. Entretanto, se na *Ilíada* a ênfase repousa sobre seu caráter indomável, a olpé enfatiza o domínio humano sobre a fera[527].

Para o mesmo autor, e agora em leitura global da iconografia do Vaso Chigi, a virada para o século VII a.C. poderia ser caracterizada por dois fenômenos que se conectariam nas figuras da olpé: do ponto de vista artístico, o nascimento do estilo narrativo por oposição ao descritivo, até então dominante; do ponto de vista militar, a passagem do duelo individual à formação hoplítica traria consigo mudança de ênfase, da potência do indivíduo ao elogio às capacidades bélicas de pequenos grupos, que tinham no simpósio seu ponto de encontro. Garrafa de vinho cuja ocupação primária se daria, justamente, no âmbito dos banquetes, o Vaso Chigi seria, a um só tempo, testemunha e agente das alterações ocorridas nos códigos da aristocracia grega[528].

Revisitadas algumas das principais leituras do Vaso Chigi, é incontornável ressaltar aquele que é um dos poucos pontos de concordância entre seus intérpretes: o de que o motivo da caça ao leão foi importado de Impérios orientais, em particular o Assírio[529]. A despeito de discordâncias com respeito à coesão - ou falta dela - no repertório da ólpe e de quais os atributos iconológicos da cinegética leonina, o peso das figurações estrangeiras em sua feitura já foi testificado. Cabe, no entanto, reprisá-la e acrescentar outras tantas, não apenas no intuito de substanciar sua validade, mas para servir ao último propósito deste item: apresentar possíveis modelos nos quais o Pintor Chigi poderia ter se inspirado para a feitura de seu *capolavoro.*

### 2.2.3 - Vaso Chigi e a figuração da cinegética leonina à oriental

Johnston ganha proeminência dentre os que advogam em favor da influência oriental no Vaso Chigi. Além de destacar que a cinegética ao leão é a última de seu tipo

---

enorme boi/ e devoravam as vísceras e o negro sangue, enquanto em vão/os boieiros os afugentavam, incitando os cães velozes". Tradução de Frederico Lourenço.

[527]GIULIANI. *Op. cit*., p. 198.

[528]GIULIANI. *Op. cit*., pp. 205-6.

[529]Para estudo de fôlego e enorme levantamento bibliográfico sobre os contatos entre gregos e assírios, ver: DEZSŐ, Tamás & VÉR, Ádám. "Assyrians and Greeks: the Nature of Contacts in the 9th-7th Centuries BC". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, nº 53, pp. 325-359, 2013. De forma mais geral, ver também: GUNTER, Ann C. *Greek art and the Orient*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

até as conquistas de Alexandre, ressalta que a besta foi copiada da arte assíria[530]. Ainda mais relevante que a origem iconográfica é a interpretação dada à cena de caça:

> Enquanto o leão represente o predomínio da força e seja usado como uma analogia para a vitória e o controle humanos, o ataque humano contra leão também pode ser usado para demonstrar a superioridade dos homens; ambas as ideias podem ser vistas na arte pregressa do Oriente Próximo. Certamente, poucos gregos poderiam ter tido experiência pessoal com esses felinos[531]

Um primeiro ponto da citação diz respeito à presença incerta de leões nos territórios gregos. Por óbvio, sem presas leoninas à disposição, seria impossível aos helenos tanto a prática venatória quanto seu registro em suporte artístico. Digna de nota é a dedução de que o Pintor Chigi e os receptores de suas obras tivessem conhecimento dos aspectos iconológicos associados à caça ao leão que grassavam a Ásia. Não parece ser exagero imaginar que ciência dessa monta vicejaria apenas em cenário de amplo intercâmbio cultural, do qual o artista e seu círculo poderiam ter partilhado. Essa hipótese, ademais, enfraqueceria leituras da cinegética como menção aos referenciais da vida em Corinto, em processos de maturação social ou alusões ao cenário político.

Boardman é outra autoridade a enfatizar o peso da iconografia oriental, ao apontar que o leão da obra teve seu arquétipo de nariz extraído de exemplares assírios[532]. O'Donnell faz coro a essa vertente, afirmando que a cinegética relembra elementos míticos, bem como cenas de caça assírias e egípcias[533]. Em estudo recente, Ukanowski se irmana a seus antecessores[534], enquanto Hurwit destaca o peso de protótipos orientais em todas as feras produzidas pelo Pintor Chigi e sua oficina[535]. O mesmo historiador propõe que a juba rajada (*flamelike mane*) do felino é versão proto-coríntia dos relevos encontrados em palácios como os de Kalhu e Nínive, mesmo que fosse improvável que o artista visitasse os locais e tivesse contato com as obras em

---

[530]JOHNSTON, Alan. "Pre-classical Greece". In: BOARDMAN, John (ed.). *The Oxford History Of Classical Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 31-2.
[531]"While the lion represents the dominance of strenght and is used as an anology for human victory and control, the pitting of human against lion can also be used to demonstrate the superiority of men; both ideas can be seen in earlier Near Eastern art. Certainly, few Greeks could have had personal experience of such felines". Ver: JOHNSTON. *Op. cit*., p. 64.
[532]BOARDMAN. *Early Greek* (...), p. 87.
[533]O'DONNELL, Mark. *A History of Greek Art*. Hoboken: Blackwell, 2015, p. 140. No mesmo sentido, Harden afirma que o Vaso Chigi apresenta iconografia mais imaginada do que vivida pelos artistas gregos. Ver: HARDEN, Alastair. "Animals in Classical Art". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 41-3.
[534]ULANOWSKI, Krzysztof. "The Metaphor of the Lion in Mesopotamian and Greek Civilization". In: ROLLINGER, Robert & van DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels.* Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, p. 264.
[535]HURWIT. "Lizard, lions (...)", p. 133.

primeira mão[536]. Jeannine Nizette-Godfroid, em estudo sobre a difusão da iconografia leonina de origem neo-hitita, faz uma análise, conquanto breve, bastante sofisticada da olpé, defendendo que, embora o estilo assírio seja notável na juba e no tratamento realístico do leão Chigi, o essencial da figura demonstra inspiração nos hititas[537].

Ainda sobre Hurwit, não deixa de ser sintomático que ele e D'Acunto, cujas discordâncias já foram expostas, estejam em discurso harmônico no que diz respeito ao peso dos padrões orientais na figuração do vaso. Ambos realçam que, embora a cinegética tivesse sido importada, sua figuração foi levada a efeito à moda coríntia[538]. A citação de Di Nicuolo, por fim, é pródiga em resumir os conteúdos discutidos:

> Nas sociedades do Oriente Próximo, o tema da caça ao leão sempre representou uma ferramenta eficaz para mostrar força e expressar a ideia mesma de realeza. O sucesso e a longevidade do motivo nos produtos artísticos gregos de um horizonte arcaico são a expressão direta da preferência conferida pelas elites aristocráticas a um repertório que exaltou a natureza excepcional física e moral dos componentes de um determinado ambiente[539]

De resto, a caça ao leão na ólpe é tão insólita que Anderson sequer a menciona, centrando sua análise apenas nos personagens do vaso que têm a lebre como presa[540].

Como fica patente, é aceita a tese de que o tema foi trazido da Ásia. Contudo, de igual modo é claro como esse processo é mais alardeado do que demonstrado pela historiografia. Autores como Hurwit chegam, de modo genérico, a sugerir a preferência do Pintor Chigi por palácios como os de Kalhu e Nínive, mas nenhum material assírio,

---

[536]HURWIT. "Reading (...)", p. 11. No mesmo sentido, ver: MORRIS, Christine. "Animals into Art in the Ancient World". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, p. 190 e GUNTER, Ann C. "Animal Friezes in 'Orientalizing' Greek Art". In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 238; 241.

[537]NIZETTE-GODFROID, Jeannine. "Contribution À L'étude De L'influence Du Lion Néo-Hittite Sur La Constitution du Type Léonin Dans L'art Grec Orientalisant". *L'Antiquité Classique,* vol. 41, 1972, pp. 35-6. A proposta é seguida, em partes, por AKURGAL, Ekrem. "Naissance de l'art grec figuré archaïque en Anatolie". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 137ᵉ année, nº 1, 1993, p. 262. Também sobre a iconografia do leão em âmbito hitita, e sírio em geral, ver: OSBORNE, James F. *The Syro-Anatolian City-States*: An Iron Age Culture. Oxford: Oxford University Press, 2021, pp. 96; 112-15; 157; 161-62; 181-82; 212; 216.

[538]"These Corinthians are killing (and in one case dying) like the heroes of their own legends and epics símiles as well as like Assurbanipal and the other Great Kings of Nimrud or Nineveh". Ver: HURWIT. "Reading (...)", pp. 18-19; "la caccia al leone è la citazione e rielaborazione in chiave corinzia di un tema di regalità e virtù vicino-orientale". Ver: D'ACUNTO. *Il mondo* (...), pp. 59; 61; 164.

[539]"Nelle società vicino-orientali il tema della caccia al leone ha sempre rappresentato un efficace strumento di ostentazione di forza e di espressione dell'idea stessa di regalità. Il successo e la longevità del motivo nei prodotti dell'artigianato artístico greco di orizzonte arcaico sono la diretta espressione della preferenza accordata dalle élites aristocratiche a un repertorio che esaltasse l'eccezionalità fisica e morale dei componenti di un determinato milieu". Ver: DI NICUOLO. *Op. cit*., p. 217.

[540]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 32-5.

ou asiático como um todo, é investigado em seus estudos. O último propósito do item será ventilar possíveis arquétipos nos quais o Pintor Chigi e sua oficina poderiam ter se esteado para a caça presente na ólpe, buscando levar em conta o alerta sobre a improbabilidade de o artista ter visto *in loco* obras asiáticas.

Conforme Hurwit, as cenas de caça ao leão produzidas na Assíria sob Assurbanípal (r. 668 – 631 a.C.) são as que apresentam maior semelhança formal com o Vaso Chigi. O fato de a ólpe e os relevos asiáticos serem contemporâneos decerto robustece a ilação[541]. Embora estudo mais cuidadoso da arte assíria esteja reservado para o próximo capítulo, vale adiantar certas reflexões sobre as cinegéticas leoninas do Palácio Norte de Nínive. Em uma deles, Assurbanípal e seus asseclas abatem diversos leões, que agonizam ao longo de toda a composição datada entre 645-640 a.C.

Uma das mais notáveis figuras é o chamado leão agonizante, presente na Sala C **(Fig. 3.47)**. Ferida por uma seta que vara seu ombro, a fera faz esforço imensurável para manter-se em pé, apoiando-se sobre as patas dianteiras. Vomita sangue em abundância, e seu olhar direcionado ao chão evidencia a condição moribunda, reforçada pelas veias que saltam em sua cabeça e pescoço[542].

No que tange às semelhanças entre ela o Vaso Chigi - além do nariz, já apontado por Boardman, e, menor grau, da juba, como quer Hurwit - vale destacar o rosto da fera como um todo. Embora mais apurado na obra assíria, os leões têm olhar desolado em mesmo grau. As bocas também carregam notável semelhança. Seja para expelir sangue, seja para atacar o caçador, ambas se abrem de forma simétrica, aspecto encontrado, por fim, na figuração das patas direitas, que, tensionadas à última potência para manter em pé o leão, têm simetria, em particular na forma escolhida pelos artistas para o desenho do membro. Mesmo as caudas apresentam curvaturas próximas, embora no Vaso Chigi ela se contorça por trás do caçador com o cinturão.

Outro leão em agonia aparece na Sala C do Palácio de Nínive. Ainda que com menor expressividade, a imagem do felino que se arrasta após ter o corpo alvejado por quatro setas causa impressão ao espectador **(Fig. 3.36)**. Vomitando, com a cabeça baixa e as veias saltadas, o animal mal consegue caminhar, ao ter o ombro trespassado por duas flechas, além de outra no pescoço e, ainda, uma no flanco. Embora tente manter

[541]HURWIT. *Op. cit*., pp. 12-3.
[542]CURTIS, John & READE, Julian. *Art and Empire:* Treasures from Assyria in the British Museum. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 113.

sua altivez, ao manter a cauda rija, fica nítido como é questão de tempo até que a besta tombe, como denotam suas patas, cada qual periclitando mais do que a anterior[543].

Afora as simetrias na expressão dos leões, a última fera poderia ter fornecido ao pintor de Corinto modelo para feridas e perfurações corporais. Infelizmente, o relevo assírio não conservou sua pigmentação original, mas alguns pontos de contato são merecedores de registro. O primeiro diz respeito ao local dos ferimentos das bestas, já que pescoço e ombro são também as regiões mais atingidas no leão Chigi, e inclusive o ângulo em que uma flecha, no relevo, e uma lança, na ólpe, atingem as presas é similar. As figurações de ferimentos, e em particular a maneira como o sangue escorre a partir deles, é importante do mesmo modo. No vaso proto-coríntio, as feridas fazem surgir manchas maiores, que, ao escorrerem, dividem-se em dois grossos veios, da mesma maneira que no relevo assírio, ainda que, neste caso, múltiplos sejam os filões nos quais o fluido se separa.

Contudo, não somente os leões de Assurbanípal, cronologicamente mais próximos do Pintor Chigi podem ter servido de inspiração. As caçadas de Assurnasirpal II (r. 884 – 859 a.C.) possuem interessantes pontos de contato com a olpé estudada. Os exemplos vêm do Palácio de Kalhu, começando com o mais famoso deles, hoje no British Museum e originalmente egresso da Sala do Trono B **(Fig. 3.10)**. Aqui, o que mais aproxima o repertório assírio do Vaso Chigi é a musculatura avantajada do leão, destacada por diversas incisões lineares, além da juba do animal que avança por sobre seu ventre (Chigi) ou costas (Assíria). A ferocidade do felino também irmana as obras, como na comparação entre a olpé e outro relevo de Assurnasirpal II **(Fig. 3.11)**, quando quer as rodas do carro régio, quer as lanças dos caçadores, são incapazes de esmaecer a têmpora do leão. Fica claro como, se hipótese de que o Pintor Chigi se inspirou na arte assíria ter pertinência, o artista não o fez de modo acrítico ou passivo, mas levou a efeito um sofisticado amálgama, possivelmente mesclando elementos de diversas temporalidades do Império de Assur.

A partir deste exame, foi possível vislumbrar alguns potenciais arquétipos nos quais o Pintor Chigi poderia ter se inspirado. Contudo, e como repetido pela historiografia, é pouco provável que o artista ou outro membro de seu círculo tivessem viajado até o coração do Império Assírio para conhecer protótipos – e, tampouco,

[543]READE, Julian. *Assyrian sculpture.* London: The British Museum Press, 2006, pp. 72-3.

tivessem visto um leão de corpo presente. Portanto, o mais provável é que algum artefato de maior mobilidade tivesse chegado às mãos do artista proto-coríntio.

Nessa seara, obra de relevância é uma placa de marfim, de provável origem fenícia por conta das letras cravadas em seu topo, com datação estimada do século XIII a.C. A figuração consagra a leoa atacando um africano, que, sustentado pelos braços, cai após o bote da fera, que é certeira em abocanhar a garganta da vítima, que traja saia coberta com folhas douradas. Ao fundo da cena, lótus e flores diversas, decoradas com ouro e lápis-lazúli, que também aparece na testa da leoa, dão os contornos finais à cena **(Fig. 2.37)**[544]. De qualidade insuperada – *unsurpassed*, conforme antigo catálogo[545] - a placa foi descoberta por M. E. L. Mallowman, em 1951. Além de semelhanças formais, como a figuração do dorso e a forma de desferir a mordida, o tema do ataque leonino é o elo principal entre a placa e o Vaso Chigi.

A materialidade de obra é o atributo que mais facilitaria sua possível assimilação pelo Pintor Chigi. Embora seja provável produto de artesão fenício, a placa foi encontrada em um poço na Sala MM do Palácio de Kalhu, usado como residência por Assurnasirpal II, o que documenta sua circulação na Antiguidade[546]. Duas cópias idênticas foram localizadas no mesmo sítio, sendo que a segunda está sob os cuidados do Museu do Iraque, em Bagdá, o que reforça a hipótese de que seriam peças fabricadas com vistas à exportação, facilitada por suas dimensões: 10,35 cm de altura, com base máxima de 10,2 cm. Ainda sobre o local de descoberta, diversos outros artefatos de luxo, como bustos femininos, foram encontrados junto às placas, o que ratifica sua função como peça destinada a camadas aristocráticas.

Este último dado é de grande importância, já que irmana a placa fenícia e o Vaso Chigi, comissionado por membros das mais finas cepas de Corinto. Levando-se em conta a circulação de artefatos, modelos iconográficos e populações durante o período grego arcaico, testemunhado por vasta historiografia[547], não seria surpreendente se o

[544]CURTIS & READE. *Op. cit*., p. 128.
[545]BARNETT, Richard & WISEMAN, Donald. *Fifty Masterpieces of Ancient Near Eastern Art in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum.* London: Trustees of the British Museum, 1960, p. 55.
[546]COLLON, Dominique. *Ancient Near East Art*. London: British Museum Press, 1995, p. 159.
[547]Por exemplo, os clássicos: AKURGAL, Ekrem. *Orient et Occident:* la naissance de l'art grec. Paris: Albin Michel, 1969; BURKERT, Walter. *The Orientalizing Revolution*. Near Eastern influence on Greek culture in the Early Archaic Age. Cambridge & London: Harvard University Press, 2004 [1992].

marfim, em vista de sua materialidade, fosse mais importante para a olpé do que relevos assírios.

## 2.3 - LÉCITO DE XENOPHANTOS E A PERCEPÇÃO GREGA DA CINEGÉTICA AQUEMÊNIDA

Ao lado das fontes literárias estudadas no próximo capítulo, o mais eloquente documento a respeito da percepção grega, sobretudo ateniense, da cinegética persa é o chamado Lécito de Xenophantos. Escavado na antiga necrópole de Panticapeu, atual Querche, Crimeia, às margens do Mar Negro, trata-se de um lécito achatado (*squat lekythos*), descoberto em 1836. Medindo 38,5 cm de altura, a peça hoje está sob os cuidados do Hermitage de São Petersburgo. Com datação estimada em 380 a.C., o vaso porta a inscrição ΞENOΦANTOΣ EΠOIHΣEN AΘHN (Xenophantos, ateniense, fez) **(Fig. 10)**, a partir da qual é possível auferir a procedência ática de Xenophantos, bem como sua atuação como oleiro, ceramista (*poietes*)[548], caracterizada pelo emprego da fórmula EΠOIHΣEN[549].

Dentre outros, a obra é notável por dois aspectos: as técnicas incomuns utilizadas em sua produção, que mescla figuras vermelhas e relevos pintados **(Fig. 2.38)**, e o programa iconográfico, que figura diversos personagens, com nomes persas e gregos, engajados em caça a animais reais, como javali, e imaginários, como grifos. No pescoço do lécito, são apresentadas cenas típicas do repertório ateniense, amazonomaquia e centauromaquia, em uma combinação vista, a princípio, como insólita mescla de temas orientais e de outros matizes[550].

---

[548]Vale observar que o verbo ποιεω, quando usado em assinaturas de vasos áticos, pode assumir conotações mais elásticas para além do significado mais comum de "fazer". Ao analisarem um *corpus* de 1039 assinaturas, Bolmarcich e Muskett propuseram que ἐποίησεν por vezes também pode indicar, afora o oleiro responsável pelo vaso, seu pintor, o gerente de uma determinada oficina ou, até mesmo, sob a direção de quem tal artefato foi produzido. Ver: BOLMARCICH, Sarah & MUSKETT, Georgina. "Artists' signatures on Archaic Greek vases from Athens". In: SEAMAN, Kristen & SCHULTZ, Peter (eds.). *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 154-176. É também de valia a consulta a: JOHNSTON, Alan & PALAGIA, Olga. "Sculptor's Signatures". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 22-49. Já na década de 1990, Robertson, ciente da dimensão semântica de ποιεω, cunhou o termo "epoiesen inscriptions" de forma a melhor albergar seus sentidos. Ver: ROBERTSON, Martin. *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 4.

[549]MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 20. Skrzhinskaya é uma das poucas vozes dissonantes a respeito, ao aventar a possibilidade de que Xenophantos era escultor *lato sensu*, atuando tanto em grupos como em cerâmica. O dado escultórico das figuras do lécito confere seu argumento central. Ver: SKRZHINSKAYA, Maria. "Xenophantos, an Artisan of Athens". *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, vol. 6, 2000, pp. 289-90.

[550]"Oriental and other subjects". Ver: BOARDMAN, John. *Athenian Red Figure Vases*: The Classical Period. London: Thames and Hudson, 1989, p. 169.

Para os propósitos da tese, três são os dados fundamentais para a compressão da obra: o contexto de sua descoberta e potencial destinatário; as semelhanças entre sua cena de caça e aquelas encontradas em sarcófagos persas, e, por último, a função primacial dos *lekythoi* como oferenda funerária. Afora a cerâmica que legou seu nome, Xenophantos assina outro lécito (24,6 cm de altura, proveniente de Panticapeu, e hoje no Hermitage de São Petersburgo, inv. SM 3, descoberto em 1883), em que o tema da caça também aparece. Um *chous* (22 cm de altura, proveniente de Panticapeu, e hoje no Hermitage de São Petersburgo, inv. SM 4, descoberto em 1883), com cena de banquete, é atribuído à sua oficina[551], além de outros dois lécitos. Embora o estado de conservação dessas obras seja deficitário, é possível notar que Xenophantos e seu círculo tinham como pedra angular a figuração dos temas de caça e simpósio, que, não parece casual, também eram esposados com frequência em tumbas aquemênidas descobertas nas fronteiras ocidentais do Império, em contato contíguo com a costa do Mediterrâneo.

A opção por enfatizar o local de descoberta do lécito não parece ter sido explorada pela historiografia com tanta profundidade quanto sua proveniência. Para Miller, por exemplo, o dado axial do vaso é seu local de produção. O conhecimento manifestado por Xenophantos a respeito dos persas e suas práticas venatórias, e mesmo eventuais incúrias cometidas pelo oleiro, seriam testemunhas da mudança de mentalidade ateniense ocorrida no século IV a.C.[552]. Como defendido pela autora em outros trabalhos, a estreita relação entre gregos e aquemênidas durante o século V a.C., à custa das Guerras Greco-Persas, experimentou declínio durante os anos que se seguiram ao conflito, redundando na passagem de figurações realísticas a outras caracterizadas pela "mitização" (*mythicisation*)[553].

### 2.3.1 - Lécito de Xenophantos, da iconografia às interpretações historiográficas

A devida *ekphrasis* do Lécito de Xenophantos é desafiadora por múltiplos fatores[554], a começar pelos distintos elementos que compõem seu programa, a forma

[551]Ver: LEZZI-HAFTER, Adrienne. "The Xenophantos Chous from Kerch with Cypriot Themes". In: RASMUSSEN, Bundgaard *et alii* (eds.). *Red-Figure Pottery in its Ancient Setting*. Enbom Workshop – November 2009. Kopenhagen: National Museum of Denmark, 2012, pp. 33-42.
[552]MILLER. *Op. cit*., p. 21.
[553]MILLER, Margaret. "Persians: the Oriental Other". *Notes in the History of Art*, vol. 15, nº 1, pp. 39-44, 1995; MILLER, Margaret. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C*. A Study in Cultural Receptivity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997.
[554]Ou, para Foucault, de toda écfrase, conforme seu clássico ensaio sobre Velásquez: "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está

pouco usual como são arranjados e, enfim, o próprio tema do vaso, fora do vulgar quaisquer que sejam os parâmetros comparativos do repertório de figuras vermelhas[555].

De maneira esquemática, trata-se de uma cena intricada, que tem a caça como atividade precípua. Embora cindida em dois níveis, as figuras não são dispostas de modo rígido, e não há indício de que esse nivelamento aponte para a representação de episódios apartados. A composição do cenário comporta duas trípodes douradas apoiadas sobre colunas de acanto, além de frondosa tamareira, em torno da qual gravitam as três figuras mais notáveis do lécito **(Fig. 2.39** e **2.40)**[556]. Logo abaixo da árvore, há um persa nomeado Abrokomas (*Abrokomas*), trajado com o que parece ser a capa com mangas longas (*kandys*) - "a mais iraniana de todas as vestimentas", segundo Miller[557]. Ostentando o enorme engenho de pilotar a biga ao mesmo tempo em que empunha à destra sua lança, o caçador arremete contra um javali negro **(Fig. 2.41)**.

Acima de Abrokomas, surge Dario (*Dareios*), cujo molde é também empregado em outro lécito assinado por Xenophantos[558]. Imberbe, como raramente é figurado um persa, ele porta a lança na mão direita, preparando o arremesso fatal contra um cervo marrom, já ferido. De montaria branca, Dario enverga os mesmos trajes de Abrokomas, exceto que agora se pode ver como mais clareza as calças (*anaxyrides*), peça característica da vestimenta aquemênida – e, diga-se, vista pelos helenos não somente como marca de fausto, mas também como parte de seu armamento, em contraste com a idealizada nudez heroica. Dario tem a cabeça coberta pela *tiara* **(Fig. 2.42)**[559].

---

dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem". Ver: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981 [1966], p. 25.

[555]LEZZI-HAFTER, Adrienne. "Clay, Gold, and Craft: Special Techniques in Three Vases by the Eretria Painter and Their Apotheosis in Xenophantos". In: LAPATIN, Kenneth (org.). *Papers on Special Techniques in Athenian Vases.* Proceedings of a Symposium Held in Connection with the Exhibition "The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases" at the Getty Villa. Los Angeles: Getty, 2008, p. 179.

[556]Uma tentativa de reconstruir a coloração original foi realizada por Lezzi-Hafter, *op. cit*., pp. 178-9.

[557]"The most Iranian garment of all". MILLER. *Athens and Persia* (...), p. 249.

[558]Conforme Tiverios, que nomeia esse segundo trabalho de "o pequeno lécito do ateniense Xenophantos" (*Die kleine Lekythos des Athenaios Xenophantos*). Ver: TIVERIOS, Michalis. "Die von Xenophantos Athenaios signierte grosse Lekythos aus Pantikapaion: Alte Funde neu betrachtet". In: PALAGIA, Olga *et alii* (eds.). *Athenian Potters and Painters*. Oxford: Oxbow Monographs, 1997, p. 279.

[559]Miller ["Art, myth (...)", p. 22; seguida por FRANKS, Hallie. "Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos". *Hesperia,* vol. 78, nº 4, pp. 455-480, 2009 e LLEWELLYN-JONES, Lloyd. "Persianisms: The Achaemenid Court in Greek Art, 380–330 BCE". *Iranian Studies*, vol. 50, pp. 1-22, 2017] identifica como *kidaris* a peça usada por Dario e Ciro no lécito. Não parece ser o caso, já que o *Greek-English lexicon* atribui ao termo κίδαρις/κίταρις o significado gorro persa (*persian head dress*), acrescentando que expressões como κίταριν e τιάρα ὀρθή podem ser entendidas como sinônimos (p. 997). Plutarco faz uso do termo κίταριν na *Vida de Pompeu* (42.3) para aludir à tiara da qual Mitrídates (132 – 63 a.C.), rei do Ponto, fazia uso. Na *Anábase* (4.7.4), Arriano lembra que Alexandre passou a se paramentar com a κίταριν após aplicar a pena capital a Besso,

A terceira figura de maior destaque também possui nome familiar: Ciro (*Kyros*). Barbado e com a mesma indumentária de Dario, ele se move para esquerda, em direção à trípode, gesticulando para um jovem ajudante, talvez pajem real, que impede o cão de avançar. Próximo ao imberbe, e em parco estado de conservação, há um persa barbado, em trajes decorados, que caça com o machado à mão esquerda **(Fig. 2.43)**.

Em outro registro, agora à direita superior da imagem, três caçadores liquidam o javali com a ajuda do cão **(Fig. 2.44)**. O mais notável é a presença de nomes de origem grega: Euryalos - que avança pela esquerda em direção à presa, empunhando a lança à mão direita - e Klytios, que, embora quase todo perdido, é a figura central, que golpeia o pescoço da besta. Há um terceiro caçador, imberbe e algo deslocado à direita da cena, com arco na mão esquerda e lança na direita, empunhada com certa falta de traquejo. Por si só insólitos, os nomes helênicos soam ainda mais infrequentes quanto se nota que ambos, com destaque para Euryalos, vestem-se com trajes aquemênidas, semelhantes àqueles vergados por Ciro e Dario. A hipótese de Tiverios é que seriam mercenários gregos, obrigados a abandonar as vestes pátrias[560].

No registro inferior, a cena, como quer Miller, entra em um reino de fantasia (*realm of fantasy*)[561]. À esquerda, dois caçadores investem contra o grifo, e, à direita, três o fazem contra um leão-grifo com chifres **(Fig. 2.45)**. O mesmo molde é usado para a figura do caçador barbado, com trajes persas e que segura o machado atrás de sua cabeça, preparando-se para desferir o golpe fatal. Além da presa mitológica, os caçadores principais se diferem em seus ajudantes. À esquerda, Atramis é auxiliado

---

trânsfuga responsável por assassinar Dario III. Mesmo fora do âmbito grego, a expressão κίταριν se faz presente. É possível identificá-la no livro de Ester (1: 11; 2: 17; 6: 8), o que pode indicar sua gênese por empréstimo de *keter* (coroa), em hebraico. Com efeito, a τιάρα ὀρθή difere-se da τιάρα por ser feita de pano mais resistente, deixando-a firme e reta, além de seu uso restrito aos monarcas aquemênidas, como se pode testificar de uma citação de Xenofonte na *Ciropédia* (8.3.13). Importante referência textual à *tiara* vem de Heródoto (7.61), quando o historiador, ao descrever o exército de Xerxes, afirma que os persas cobriam suas cabeças com gorros flexíveis (i. e. de pano, de feltro) a que davam o nome de tiaras (περὶ μὲν τῇσι κεφαλῇσι εἶχον τιάρας καλεομένους πίλους ἀπαγέας). A partir desse conjunto de evidências, e em particular pela sensação de leveza e movimento inspirada pelos gorros usados por Dario e Ciro no vaso, creio que a τιάρα seja o acessório envergado pelos personagens retratados no Lécito de Xenophantos. Reflexões sofisticadas a respeito da nomenclatura envolvendo as vestes aquemênidas estão em: GARCÍA SANCHÉZ, Manel & ALBALADEJO VIVERO, Manuel. "Diademas, tiaras y coronas de la antígua Persia: formas de representación y de adopción en el mundo clásico". In: ALFARO, Carmen *et alii* (orgs.). *Tiarae, Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures*. Valencia: Sema, 2014, pp. 79-94; TUPLIN, Christopher. "Treacherous Hearts and Upright Tiaras: The Achaemenid King's Head-Dress". In: TUPLIN, Christopher (ed.). *Persian Responses*: Political and cultural interaction with(in) the Achaemenid Empire. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007, pp. 67-97 e GOLDMAN, Bernard. "Darius III, the *Alexander Mosaic*, and the *Tiara Ortho*." *Mesopotamia,* vol. 28, pp. 51–69, 1993.

[560]TIVERIOS. *Op. cit.,* p. 274.

[561]MILLER. "Art, myth (...)", p. 22.

apenas por um jovem imberbe, que avança gracioso em sua direção, com a lança à destra. Na porção direita, Seisames tem à disposição caçador experiente, feito a partir do mesmo molde de Atramis, e outro, imberbe, com o arco preso ao ombro **(Fig. 2.46)**.

Além das vestimentas, o equipamento dos aquemênidas demonstra o cabedal de Xenophantos. A partir de um passo da *Anábase*, de Xenofonte (1.2.9), nos é dado a conhecer que os persas saiam à caça munidos de arco (φαρέτραν), machado de gume simples (σάγαριν), escudo de vime (γέρρον), além de duas lanças (παλτὰ δύο) para arremesso, armas, todas elas, presentes no artefato em exame[562].

A presença de diversos nomes no lécito é ponto de partida para que seus intérpretes busquem correspondentes na tradição textual. "Nenhuma caçada é anônima" lembra Milton Hatoum[563]. Se Ciro e Dario dispensam apresentações, Abrokomas é citado por Xenofonte (*Anab*. 1.3.20) como sátrapa da Síria à época de Artaxerxes I (r. 465-424 a.C.). A informação é partilhada por Diodoro Sículo (14.20.5)[564]. Persa homônimo era um dos filhos de Dario I (r. 522 – 486 a.C.), morto em Termópilas (Hdt. 7.224)[565]. Ésquilo menciona Seisames como um dos que tombaram em Salamina[566], ao passo que Heródoto lembra dois aquemênidas de mesmo nome, um morto por Cambises (r. 530 – 522 a.C.) (5.25) e outro que lutou sob Xerxes (r. 486 – 465 a.C.) (7.66).

As relações entre os personagens do lécito e os textos levaram autores como Tiverios a conjecturar a respeito de um episódio específico retratado na cerâmica. Dele tomariam parte o citado sátrapa Abrokomas, Dario, príncipe herdeiro de Artaxerxes II (r. 404 – 358 a.C.), à época um garoto. A última figura seria Ciro, o jovem, antes do levante contra seu irmão. A ação se passa em Kelainai, na Frígia, palco do mitológico duelo entre Apolo e Mársias, onde havia um *paradeisos* no qual Ciro praticava incursões venatórias, abatendo diversas bestas de grande porte (ἐνταῦθα Κύρῳ βασίλεια ἦν καὶ παράδεισος μέγας ἀγρίων θηρίων πλήρης) (Xen. *Anab*. 1.2.7)[567]. Conquanto engenhosa, a hipótese de Tiverios não encontrou eco na historiografia, que opta, no mais das vezes, interpretar a cena sob o signo da generalização.

---

[562]MILLER. *Op. cit*., p. 26.
[563]HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 110.
[564]LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Great Kings of the Fourth Century and the Greek Memory of the Persian Past". In: LLEWELLYN-JONES, Llyod *et alii* (eds.). *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras*. History without Historians. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, p. 322.
[565]FRANKS. *Op. cit*., p. 461 nota 10.
[566]*Os Persas*, 321-2: "(...) Ariomardo, exemplo árdego/que enluta os sardos, Sísames, oriundo mísio". Tradução de Trajano Vieira.
[567]TIVERIOS. *Op. cit*., pp. 274-80.

A leitura do Lécito de Xenophantos como portador de iconografia em que os limites do fato e da ficção são rompidos é a mais recorrente. Da aludida mitização dos aquemênidas, proposta por Miller, seguiu-se a ideia do lécito como palco de uma cena caótica, no interior da qual convergem os campos da fantasia e da realidade, conforme Llewellyn-Jones[568]. Já para Vlassopoulos, em artigo publicado em 2012 e reprisado em *Greeks and Barbarians* (2013), o dado mais extraordinário do lécito é a própria imagem de uma "idílica caçada persa" (*idyllic Persian hunt*), que se afastaria da vulgata do século V a.C., quando apenas cenas de batalha teriam lugar na figuração dos aquemênidas na cerâmica ática. Da mesma forma, a representação algo respeitosa dos persas em Xenophantos contrastaria com seus antecessores, que não tinham pudores em figurar as derrotas aquemênidas como ignominiosas[569].

Cerca de uma década atrás, interpretação ousada foi trazida a público por Franks. Embora repita que a iconografia do lécito borra os limites do real e do imaginário sem pertencer a nenhum deles, a historiadora recomenda que Xenophantos teria reproduzido visão ficcional das aspirações de conquista dos persas, figurando uma caçada localizada nos limites do mundo conhecido – *eschata*[570]. Sua argumentação parte da presença da palmeira, que faria menção ao nascimento de Apolo, parido por Leto próximo a uma árvore da espécie, conforme o *Hino Homérico a Apolo*[571]. As trípodes estariam associadas ao deus, da mesma forma. Cresso, inclusive, tinha por hábito oferecer trípodes douradas ao Oráculo de Delfos (Hdt. 1. 92). Por fim, há cenas em que Apolo é figurado usando o grifo como montaria. Essas cenas estão relacionadas à visita do deus ao território nórdico dos hiperboreanos, localizado nos limites do mundo conhecido (Hdt. 4.13)[572].

A partir dessas evidências, Franks sugere que a cinegética do Lécito de Xenophantos teria lugar nas plagas hiperboreanas, ao invés de um *paradeisos* persa. As associações entre os aquemênidas e seu desejo de avançar até os limites do mundo conhecido – testificada em diversas passagens de Heródoto (7.8 sobre Xerxes, por exemplo) – explicariam não só sua presença no vaso como dariam sustentação ao

[568]LLEWELLYN-JONES. *Op. cit*., p. 323.
[569]VLASSOPOULOS, Kostas. "The barbarian repertoire in Greek culture". *Αριάδνη,* vol. 18, 2012, pp. 64-5; VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 196-9.
[570]FRANKS. *Op. cit*., p. 455.
[571]Versos 14-18: "Ó venturosa Leto, salve: a egrégia prole originaste:/o soberano Apolo e a sagitífera Ártemis,/ela na Ortígia e ele tem Delos pedregosa;/ no monte imenso a te arqueares, ao pé da Cíntia colina,/ não longe da palma, e dos mananciais do Inopo". Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral.
[572]FRANKS. *Op. cit.*, p. 472.

imaginário dos atenienses, que viam os persas como exóticos e expansionistas. A mensagem de Xenophantos é unívoca: um libelo contra a ambição desmesurada (*hubristic ambition*) dos aquemênidas[573].

A despeito de sua inventividade, a repercussão do estudo de Franks foi algo tímida, sendo o recente artigo de D'Onofrio um dos poucos a defender que a autora logrou decodificar com êxito o programa iconográfico da obra de Xenophantos[574]. Miller, por exemplo, voltou ao tema do lécito há pouco, refutando a proposta de Franks. Mais importante, a historiadora agora propõe que, não obstante miticizada, a visão dos persas no imaginário do século IV a.C. fornecia aos atenienses de elite um refúgio escapista (*escapist haven*). Os dois mais profícuos exemplos do comportamento seriam a *Ciropédia*, de Xenofonte, e o próprio Lécito de Xenophantos, obras que, ao apresentarem os aquemênidas envoltos em utopia, haveriam de escamotear o medo nutrido pelos atenienses com relação aos persas, municiado pelo ressentimento provocado pela ajuda de Dario II (r. 423 – 404 a.C.) e Artaxerxes II aos espartanos nos últimos estágios da Guerra do Peloponeso (431 – 404 a.C.)[575].

Embora discordantes, as interpretações acima esboçadas parecem convergir para um dado: o emprego de uma narrativa visual de alteridade usada para retratar a cinegética do Lécito de Xenophantos. Seja como alerta às ambições imperialistas persas, como a visão de seu território como espaço profícuo para utopias, ou, ainda, como vetor de fantasias e mitizações, a hipótese de que o artefato criava um distanciamento entre atenienses e aquemênidas aparenta ser a linha mestra entre as teorias de muitos de seus intérpretes, aspecto que será explorado no próximo segmento.

### 2.3.2 - Lécito de Xenophantos, da iconografia à alteridade

Dentre os exames da obra de Xenophantos, o de Tripodi é, a meu ver, não somente profícuo em termos de astúcia interpretativa, mas pródigo para fins deste item. Sem olvidar do complexo cenário cultural das colônias gregas no Mar Negro, local da descoberta do vaso, o italiano conclui:

---

[573]FRANKS. *Op. cit.*, pp. 473-8. As mesmas teses são reprisadas pela autora em sua monografia sobre a Tumba II de Vergina. Ver: FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, pp. 95-6.

[574]D'ONOFRIO, Anna Maria. "La metafora della caccia nel fregio della Tomba II del Grande Tumulo di Vergina: dalla hybris dei Persiani alla andragathia dei re macedoni". *Ostraka Rivista di antichità*, nº 27, 2018, p. 44. Agradeço à autora pela gentileza de ter me enviado seu estudo.

[575]MILLER, Margaret. "Quoting 'Persian' in Athens". In: STROOMAN, Richard & VERSLUYS, Miguel (eds.). *Persianism in Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017, p. 66 nota 65.

> Por fim, essa caçada de Dario nos revela como o imaginário helênico adapta seus meios de expressão quando as caçadas a serem representadas não são mais as dos políades, mas as do Grande Rei. Essa imagem testemunha uma maneira completamente diferente de representar a atividade cinegética, que, embora continue usando os mesmos elementos constitutivos da linguagem figurativa, altera a sintaxe, ou seja, a estrutura da cena[576]

Embora haja controvérsias quanto ao protagonismo de Dario, a citação de Tripodi descortina aquele que é o atributo mais pronunciado da obra de Xenophantos, o uso - e não seria exagero dizer criação - de uma linguagem visual de alteridade específica, empregada para retratar os paradigmas basilares da cinegética persa.

De partida, e retomando pontos discutidos no capítulo anterior, a presa *par excellence* dos helenos, segundo Xenofonte, contemporâneo do lécito, era a lebre. Não a encontramos no vaso, em cenário no qual múltiplas feras, reais como o javali e o cervo ou imaginárias como grifo, se fazem presentes. Trata-se de um primeiro nível de alteridade. Ainda com relação às vítimas, o tratado não faz referência a caçadas nas quais se abatem diferentes espécies. Mesmo a mirada mais simplória na obra de Xenophantos revela a pletora de feras perseguidas pelos aquemênidas.

Terceiro ponto diz respeito ao emprego dos cavalos. O opúsculo de Xenofonte tem a prática da caça montada como hábito estrangeiro, ao passo que Xenophantos só faz enfatizar essa técnica entre os aquemênidas, quer seja na montaria de Dario, quer seja na exaltada perícia – ou notável devaneio – que permite a Abrokomas guiar a biga enquanto dispara a lança.

Por fim, descompasso patente entre as práticas venatórias gregas e aquemênidas é a presença de figuras egressas dos mais diversos estratos sociais no Lécito de Xenophantos. Caçadores, cuidadores de cães, pajens e asseclas de toda a sorte tomam parte da cinegética, com atributos que os distinguem uns dos outros, como trajes suntuosos ou equipamentos mais letais. Miller argumenta que essa forma assimétrica de arranjo social seria inconcebível na Atenas do século IV a.C., que não fazia rodeios em alardear a equidade entre seus cidadãos[577].

---

[576]"In definitiva, questa Caccia di Dario ci rivela come la 'imagerie' ellenica adegui i suoi mezzi espressivi quando le cacce da raffigurare non sono più quelle di politai ma quelle del Gran Re. Questa immagine testimonia una modalità del tutto diversa di rappresentare l'attività cinegetica, la quale, pur continuando ad impiegare gli stessi elementi costitutivi del linguaggio figurato, muta la sintassi, cioè la struttura della scena".TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, p. 165.

[577]MILLER. "Art, myth (...)", p. 31. A esse respeito, também ver: SCHMITT, Paul & SCHNAPP, Alain. "Image Et Société En Grèce Ancienne: Les Représentations De La Chasse Et Du Banquet". *Revue Archéologique,* vol. 1, 1982, pp. 72-3.

De fato, o Lécito de Xenophantos não é o único a figurar a percepção grega da cinegética persa. Ainda assim, a consulta a dois outros exemplares termina por reforçar sua importância. Sem a pretensão de catálogo exaustivo, cabe mencionar uma enócoa, sem atribuição e datada de finais do século V a.C., que retrata o ataque de um leão a um cavalo, assistido por um persa, aturdido **(Fig. 2.27)**. Sem querer repetir os comentários do primeiro item deste capítulo, não se pode passar ao largo tanto da sugestão de incúria dos aquemênidas na cinegética quanto do realce de seus apanágios – a caça a cavalo e o leão como alvo[578].

Também digna de nota é uma crátera ática com volutas, sem atribuição e datada c. 410 a.C., que igualmente perpetua propriedades da caça à aquemênida: as múltiplas presas, aqui representadas pelo javali e cervo, a participação de inúmeros caçadores, que, montados ou a pé, se lançam ao ato venatório portando lanças e machados. A caça parece ter lugar em um *paradeisos* **(Fig. 2.47)**. Ainda que certos elementos causem espécie, como o uso de rochas contra as presas e a figuração de Pã, a forma e o conteúdo da cena parecem reforçar os preconceitos atenienses contra a cinegética aquemênida. Os trajes envergados pelos caçadores, genéricos à última potência, dão a tônica final a essa impressão[579].

Assim, o cotejo do lécito com o tratado de Xenofonte permite vislumbrar concepção da cinegética persa que em absoluto se distanciava de seu exercício entre os atenienses: as presas múltiplas que excluíam a lebre, o uso combinado da montaria e das incursões pedestres e a rígida estrutura vigente durante os intercursos venatórios são as cláusulas pétreas da caçada aquemênida vistas pelos olhos helênicos[580]. Em justa medida, ela é concebida como oscilante entre a covardia e o fausto: naquela, são enfatizados os cavalos e as incursões em grupos; neste, a hierarquia inflexível e a acossa a vítimas como o leão, associadas repetidas vezes às monarquias orientais.

O argumento ganha força quando se contrasta os diferentes estratos sociais aos quais pertenciam homens de letras e ceramistas no mundo ático. Por um lado, Xenofonte era autêntica enciclopédia da aristocracia, lapidar expressão de Tripodi[581], líder militar que partilhava do convívio e escrevia para a minoria letrada de Atenas. Por

[578]MILLER, Margaret. "Persians in the Greek Imagination". *Mediterranean Archaeology*, vol. 19/20, 2006/07, p. 122.
[579]MILLER. "Art, myth (...)", p. 34.
[580]SPAWFORTH, Anthony. "The Pamphleteer Ephippus, King Alexander And The Persian Royal Hunt". *Histos,* vol. 6, 2012, p. 192.
[581]TRIPODI, Bruno. "Cacciatori e Prede Nell' "Anabasi" Di Senofonte (Cacce D'arabia)". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 5, nº1, 2000, p. 149.

outro, artistas, sejam pintores ou oleiros, eram em sua maioria de baixo estatuto e pouco dados ao ócio que caracteriza a atividade da escrita[582]. O fato de esses dois testemunhos, - egressos, de resto, de diferentes tipologias documentais - serem consonantes é forte indício de uma visão praticamente homogênea vigente em Atenas com relação à atividade cinegética aquemênida.

### 2.3.3 - Lécito de Xenophantos e a iconografia funerária aquemênida

Conforme enunciado no início deste item, o local de descoberta e seu potencial destinatário são os últimos elementos na busca pela compressão do Lécito de Xenophantos. Embora no século IV a.C. a região de Panticapeu não pertencesse oficialmente ao Império Persa, não parece ser o caso de descartar em absoluto, como faz Miller[583], a possibilidade de que o sítio estivesse em importante zona de influência aquemênida, tanto pela intensa atividade militar persa na Ásia Menor quanto por sua navegação comercial no Mar Negro[584]. Pelo mesmo motivo, tampouco é incontestável defender que o fato de os *lekythoi* de Xenophantos e os a ele associados terem sido descobertos ao longo de diversos sítios do Mar Negro desautoriza pensar em destino específico para a encomenda[585].

O local de escavação da obra de Xenophantos tem recebido pouca atenção da historiografia. Tiverios apenas o evoca para propor que o oleiro e sua oficina estavam internados na região da Crimeia, ao contrário do que o genitivo ΑΘΗΝ leva a crer[586]. Por seu turno, Miller emprega o sítio para explicar a presença dos grifos no lécito. À primeira vista incomum, a criatura seria referência aos arimaspas, povo mítico que habitaria os limites do mundo conhecido pelos gregos. Grifos, responsáveis por guardar tesouros e ouro, seriam comuns na região, e também presentes nas artes aquemênidas e egípcias. A lenda era tão difundida que os citas, à época de Xenophantos ocupantes do antigo território dos arimaspas, ainda se lançavam à busca do elemento áureo outrora guardado pelas bestas aladas (Hdt 4.13. 27; Strab. 1.2.10; *NH* 7.10). Na produção cerâmica, a narrativa de arimaspas e dos grifos dispunha de boa capilaridade entre os

[582]SARIAN, Haiganuch. "Poieîn-Gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, vol. 3, pp. 112-115, 1993.
[583]MILLER. "Art, myth (...)", p. 39.
[584]Sobre a navegação aquemênida, ver: BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels. Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996], pp. 232-9.
[585]FRANKS. "Hunting the Eschata (...)", p. 460; COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 88.
[586]TIVERIOS. *Op. cit.*, pp. 74-5.

oleiros contemporâneos de Xenophantos, como atesta, por exemplo, uma crátera ática atribuída ao Grupo G, no Museu do Louvre. Com datação estimada em 350 a.C., nela são figurados persas vergando *kandys* e em combate contra os grifos, além dos próprios arimaspas, que se diferem dos demais pela ausência de barba. Sendo assim, em Miller, a presença dos grifos no lécito seria elemento de tresloucada fantasia, empregado com frequência na representação dos aquemênidas durante o século IV a.C.[587].

Skrzhinskaya defende que não somente Xenophantos era ateniense como registrou sua assinatura no lécito de modo a granjear possíveis comissões futuras, oriundas de um círculo ilustrado e atraído pela arte grega que habitava o Bósforo. Aquele público haveria de ser fascinado, em igual medida, tanto pela estética helênica quanto pelas lendas em torno dos aquemênidas[588].

Aqui, o local de descoberta de Xenophantos será estudado com vistas a pensar seu provável destinatário e contexto de recepção[589]. Com este alvo, o lécito será posto em confronto com sarcófagos aquemênidas cuja datação varia entre os séculos V e IV a.C. O objetivo, por ora, não será estudá-los em minúcia, mas observar a recorrência do tema da caça em seu repertório. Mais do que isso: o fato de que foram descobertos nas fronteiras ocidentais do Império Persa, em contato constante o Mediterrâneo, e, por consequência, com navegadores, comerciantes e mesmo artistas gregos, coloca-os em contexto próximo àquele em que os trabalhos de Xenophantos se faziam presentes. Aspectos figurativos não são os únicos atributos semelhantes entre as obras, contudo. A materialidade é parâmetro relevante neste exercício.

Se as ligações entre sarcófagos e âmbito funerário são umbilicais, vale relembrar a função elementar dos *lekythoi*. Quase sempre empregado como recipiente para óleos utilizados na unção de cadáveres, túmulos e necrópoles são, por larga margem, os locais mais frequentes para a descoberta desse tipo de vaso, o que indica, ademais, sua serventia como oferenda funerária.

Primeiro exemplo de cinegéticas na iconografia funerária aquemênida é o chamado Sarcófago do Sátrapa **(Fig. 3.63)**. Descoberto na necrópole régia de Sídon, com datação do último quartel do século V a.C., a obra traz em um de seus frisos venatória com quatro caçadores acossando múltiplas persas, neste caso, cervo e pantera.

---

[587]MILLER. "Art, myth (...)", p. 344.
[588]SKRZHINSKAYA. *Op. cit*., pp. 290-5
[589]Sem maiores aprofundamentos, Barringer defendeu que o falecido é um dos retratados na cena de caça. Ver: BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, pp. 189-90.

A figura de maior destaque ocupa a posição central da cena, atirando de sua montaria uma lança contra o felino, que vira o pescoço em direção ao algoz[590]. Tão importante quanto a suntuosidade de seus trajes, que podem identificá-lo como ocupante do sarcófago, é a semelhança dessa figura com o Dario do Lécito de Xenophantos.

De mesma datação e proveniência, o chamado Sarcófago da Lícia porta duas cinegéticas. Em um dos lados, duas quadrigas e quatro figuras caçadoras investem contra o leão **(Fig. 3.66)**. Do outro, nova incursão venatória tem lugar, quando cinco cavaleiros assaltam o javali **(Fig. 3.65)**[591].

Descoberto na cidade turca que leva seu nome, o Sarcófago de Çan possui datação estimada do primeiro quartel do século IV a.C., e porta notável venatória. Embora danificada, pode-se vislumbrar o ataque de um persa montado a um javali, previamente acossado por dois cães, à direita da composição, bem como possíveis dois aquemênidas que disparam suas lanças contra um par de cervos em fuga. Uma árvore seca e desfolhada divide a composição[592]. Além de importante testemunho do uso da policromia em sarcófagos aquemênidas, a obra possui relevantes consonâncias com o Lécito de Xenophantos não somente na figuração de uma caça coletiva a cavalo, mas também no que diz respeito às diferentes espécies predadas **(Fig. 3.67)**.

Última obra proveniente de Sídon central para este momento, o Sarcófago das Mulheres Enlutadas (*Mourning Women Sarcophagus*) tem sua datação estimada em 450 a.C. Complexo em termos de programa iconográfico, interessa seu friso inferior, com longa cinegética, na qual cerca de duas dezenas de aquemênidas usam cães na perseguição a veados, cervos, javali, urso e pantera **(Fig. 3.64)**[593].

Escavada em Xanto, atual Turquia, a Tumba de Merehi recebe o nome devido à inscrição na qual Merehi, filho de Cydalos Kandalos, afirma ter construído o túmulo para sua família. A obra tem datação estimada entre 390-350 a.C., e é pródiga em cenas de caça à maneira persa. Em seus dois frisos principais, cinegéticas são levadas a cabo a partir da quadrigas, pilotadas por dois aquemênidas, tendo o leão **(Fig. 3.60)** e a pantera **(Fig. 3.61)** como alvos[594].

---

[590]PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989, p. 34. POGGIO, Alessandro. *Dynastic Deeds*. Hunt scenes in the funerary imagery of the Achaemenid Eastern Mediterranean. Oxford: BAR, 2020, pp. 26-9.
[591]PASINLI. *Op. cit*., pp. 35-40.
[592]SEVINÇ, Nurten *et alii*. "A New Painted Graeco-Persian Sarcophagus From Qan". *Studia Troica*, vol. 11, pp. 383-420, 2001.
[593]PASINLI. *Op. cit*., pp. 19-20.
[594]DEMARGNE, Pierre. "Xanthos et les problèmes de l'hellénisation au temps de la Grèce classique". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* nº 4, pp. 584-590, 1974.

Também encontrada em Xanto, e datada entre 370 e 350 a.C., a Tumba Payava possui importantes permanências arquitetônicas e iconográficas com relação à de Merehi. Em uma de suas faces, outra quadriga, que tem um dos ocupantes como notáveis atributos gregos, parece levar a efeito uma cinegética, embora a figura que representaria a presa, à esquerda inferior da obra, tenha se perdido. No friso superior, contudo, a venatória é apresentada de maneira clara, com caçadores a cavalo, empunhando lanças à destra, retratados em perseguição ao cervo, javali e urso, auxiliados por um pajem e seu mastim **(Fig. 3.59)**[595].

Dadas as semelhanças formais entre as cenas do lécito e dos sarcófagos persas, e a consonância entre eles a partir da materialidade de contexto funerário, parece ser possível admitir que o oleiro e sua oficina tinham em alta conta o local de destino de sua produção. O conhecimento expresso por Xenophantos não se limita à reprodução de propriedades da cinegética aquemênida, mas também dos suportes em que essa iconografia era veiculada.

Xenophantos, por óbvio, não era o único oleiro alerta às particularidades da arte aquemênida. Para se ater a apenas um exemplo, outro lécito, sem atribuição e estimado dos anos finais do século V a.C., mostra o que parece ser a comitiva do Grande Rei em marcha. Acompanhando de eunucos e concubinas, o monarca viaja a camelo, enquanto é acompanhado por seu séquito **(Fig. 2.48)**. De acordo com Miller, a obra mostra ciência a respeito de detalhes como o uso de abanadores e guarda-sóis, além da montaria do soberano e mesmo a imagem, tipicamente ateniense, do basileu em constante nomadismo, fazendo-se acompanhar por vasta comitiva[596].

Não obstante, ainda que não fosse o único a conhecer pormenores da iconografia aquemênida, não resta dúvida que Xenophantos foi o mais prodigioso artista em figurá-los em um lécito ateniense, aspecto já mencionado por estudos prévios. Desta forma, parece ser reducionista tomar sua obra como mera emulação derivada de práticas reais persas[597] ou simples demonstração de tendências em voga em Atenas[598]. É possível,

[595]DEMARGNE, Pierre. "Le décor des sarcophages de Xanthos: réalités, mythes, symboles". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nº 2, pp. 262-269, 1973.
[596]MILLER. "Persians: the Oriental Other (…)", p. 42. Para visão crítica da fantasia grega a respeito do monarca aquemênida em trânsito constante, ver: BRIANT, Pierre. "Le nomadisme du Grand Roi". *Iranica Antiqua*, nº 23, pp. 253-273, 1988. Para Llewellyn-Jones, que também interpreta a cena como alusiva às andanças peripatéticas do Grande Rei de seu séquito, o lécito tem datação c. 370 a.C. Seu breve estudo, de resto, passa em revista as interpretações prévias a respeito do artefato. Ver: LLEWELLYN-JONES, Llyod. "An orgy of Oriental dissipation? Some thoughts on the 'Camel lekythos". *The Digital Archive of Brief notes & Iran Review (DABIR)*, vol. 1, nº 2, pp. 31-38, 2016.
[597]"derived from real Persian pratices". Ver: LLEWELLYN-JONES. "Persianisms (...)", p. 11.
[598]"attic of the latest fashion". Ver: LEZZI-HAFTER. "The Xenophantos Chous (...)", p. 40.

inclusive, que a obra de Xenophantos seja considerada testemunha contrária à tese de que o lécito é o mais ateniense de todos os modelos de vaso[599]. Destarte, o ceramista não se limita a exibir entendimento sobre apanágios aquemênidas, em forma e em suporte de circulação, como também é prodigioso em figurá-los à diferença das práticas de caça áticas, criando alteridade visual de incontornável monta para os propósitos desta pesquisa. Dadas, portanto, as complexas relações entre o artefato, sua iconografia e seu meio, talvez as palavras de Sarian, Francisco e Vergara sejam as que melhor encerrem este item: "não se pode atribuir naturalmente a imagens produzidas na Ática um significado ático; são as redes de relações complexas do Mediterrâneo antigo que indicam o efetivo significado das imagens contextualizadas"[600].

[599]GEX, Kristine. "Athens and the Funerary Lekythos". In: MANAKIDOU, Eleni & VALAVANIS, Panos (eds.). *εγραφσεν και εποιεσεν*. Essays in Greek Pottery and Iconography in honour of Professor Michalis Tiverios. Thessaloniki: University Studio Press, 2014, p. 321.

[600]FRANCISCO, Gilberto da Silva; SARIAN, Haiganuch & VERGARA CERQUEIRA, Fábio. "Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material". *Revista Brasileira de História*, vol. 40, nº 84, 2019, p. 160.

## 2.4 - CAÇA AO LEÃO NA MACEDÔNIA PRÉ-ALEXANDRE: TESTEMUNHOS LITERÁRIOS E ICONOGRÁFICOS

Não é segredo que a história da Macedônia antes de Filipe II é, quase toda ela, *terra incognita*. Grande estudioso do tema, Eugene Borza classificou a primeira metade do século IV a.C. macedônio como "pesadelo historiográfico" (*historiographical nightmare*)[601]. O cenário agreste em termos de fontes dificulta conclusões a respeito das práticas cinegéticas locais, sobretudo a do leão, aspecto cardeal para os interesses da tese. Ainda que a suposta tumba de Filipe II em Vergina, descoberta em 1977 por Manolis Andronikos, possa fornecer documento do mais alto escalão para exame do assunto, as controvérsias em torno de sua atribuição são de tal monta que receberão tratamento à parte. Por ora, cabe a analisar as demais fontes disponíveis e, de posse delas, ponderar em que medida é possível vislumbrar a existência de venatórias leoninas na Macedônia entre os antecessores de Alexandre.

### 2.4.1 - Fontes literárias

De acordo com Bruno Tripodi, historiador de corrida lista de serviços prestados ao estudo das caçadas macedônias, o primeiro basileu a levar as incursões a efeito foi Arquelau I (r. 413 – 399 a.C.). A história do obscuro soberano se cruza com a do ilustre Eurípides (c. 480 – 406 a.C.), uma vez que o tragediógrafo teria morrido durante uma cinegética em Pela, organizada pelo próprio Arquelau. A documentação de que dispomos – "discontinua e frammentaria", como quer Tropodi – são a *Vida de Eurípides*, de Sátiro, e a *Biblioteca Histórica*, de Diodoro Sículo[602].

Como é comum entre os tragediógrafos, há diversas versões para a morte de Eurípides. A mais antiga vem dos fragmentos de Sátiro, conservados nos Papiros de Oxirrinco, datados do século II a.C., cujas informações centrais aparecem em outro texto, mais tardio e anônimo, de título *Génos Euripídou* (4. 4. 12-22). Segundo Tripodi, as informações consoantes dão conta da organização de uma caçada, por Arquelau, realizada em um bosque com ajuda de cães molossos, que, de maneira insólita, foram responsáveis pela morte de Eurípides, ao atacá-lo durante a cinegética[603].

---

[601]BORZA, Eugene. *In the Shadow of Olympus*: The Emerge of Macedon. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 180.
[602]TRIPODI, Bruno. "Le Cacce fatali di Archelao di Macedonia". *Annali della Scoula Normale Superiore di Pisa*, vol. 26, 1994, p. 491.
[603]TRIPODI. *Op. cit*., pp. 492-8. Ótima tradução para o português da biografia de Sátiro é a seguinte: GAZZINELL, Gabriela. "A vida de Eurípides de Sátiro". *Classica,* vol. 27, nº 2, pp. 147-170, 2014.

A outra venatória de Arquelau diz respeito à sua morte, conforme passagem de Diodoro (14.37.6): "E então, na Macedônia, o rei Arquelau foi atingido, sem intenção, enquanto caçava, por Crátero, seu amante, e encontrou o fim da vida, após um reino de sete anos"[604]. A informação é repetida por Aristóteles (*Pol*. 5. 1311b; 7-21; 31-35), embora, no estagirita, Crátero tivesse agido com propósitos regicidas[605]. Quaisquer que fossem as intenções do *eromenos* do rei, fato é que a tradição textual registra a presença de caçadas coletivas na Macedônia na virada do século V para o IV a.C. Tripodi, então, arrola acervo de conclusões possíveis: a ausência de referências ao uso de cavalos em ambos os episódios, o presença dos cães, como elemento de distinção aristocrática, e a sugestão de incursões coletivas, pelo uso, nos documentos relativos a Eurípides, dos plurais *théreutoi* e *kynégoi*.

Pierre Briant também se debruça sobre o tema. Quase sempre guiado pelo desejo de evidenciar cinegéticas na Macedônia, inclusive ao leão, entre os antecessores de Alexandre, Briant enumera vasto dossiê literário em estudo. O francês começa por citar Cassandro, rei da Macedônia entre c. 316 e 297 a.C., cujas relações com a caça eram despojadas dos contos de glória comuns no período. Conforme anedota registrada por Ateneu (1.31), Alexandre realizava um de seus famosos banquetes, no qual os comensais deveriam acomodar-se em assentos prateados e cobrir-se com mantos púrpuros. Todavia, rezava o costume na Macedônia (ἔθος [...] ἐν Μακεδονίᾳ) que apenas poderiam sentar-se à mesa os que tivessem abatido um javali fugido das redes de caça (λίνων ὗν κεντήσειεν). Alexandre, contudo, foi benevolente, abrindo uma exceção a Cassandro – a despeito de ele ser um excelso caçador (κυνηγὸς ἀγαθός), não havia ainda conseguido a proeza de abater o suíno. Tão traumatizado ficou o diádoco que, após a morte do conquistador e de acordo com Diodoro (18.49.3), passou a realizar diversas caçadas de longa duração (κυνηγίαν ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας) na Macedônia,

---

Sobre o mesmo ponto, também ver: SAWADA, Noriko. "Social Customs and Institutions: Aspects of Macedonian Elite Society". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, p. 399.

[604]κατὰ δὲ τὴν Μακεδονίαν Ἀρχέλαος ὁ βασιλεὺς ἔν τινι κυνηγίῳ πληγεὶς ἀκουσίως ὑπὸ Κρατεροῦ τοῦ ἐρωμένου τὸν βίον μετήλλαξε, βασιλεύσας ἔτη ἑπτά.

[605]TRIPODI. *Op. cit*., pp. 498-502. Há pouco, Greenwalt propôs descartar totalmente a possibilidade de usar Diodoro como fonte para o episódio. Além de errar o tempo de duração do reinado de Arquelau e também o nome de seu algoz - Crátero ao invés da versão aristotélica Crataeas – o siciliano escreveu mais de 300 anos após o evento, ao contrário de Aristóteles que, além de apartado por apenas 75 anos, tinha laços umbilicais com a monarquia macedônia. Assim, segundo Aristóteles, a síntese do episódio seria a seguinte: Arquelau foi morto no contexto de uma caçada régia, tendo Crataeas como principal executor e Hellanocrates de Larissa como auxiliar, sendo que ambos, em algum momento, foram amantes do rei morto. Ver: GREENWALT, William. "The Assassination of Archelaus and the Significance of the Macedonian Royal Hunt". *Karanos*, vol. 2, pp. 11-17, 2019.

talvez como cortina de fumaça para ocultar suas intenções de aspirar ao trono, além de retomar as cunhagens de Amintas III e Pérdicas III, em tentativa de aludir a seus predicados como caçador[606].

Se as moedas macedônias serão examinadas na sequência, vale destacar por ora que Briant vê na importância do atributo de caçador e, sobretudo, na tradição do banquete reservado apenas aos que demonstram coragem na cinegética, suficientes elementos para advogar em favor do peso da caça na estrutura social da Macedônia. Outra das passagens sugeridas é a de Quinto Cúrcio (8. 1. 18) a respeito de uma das venatórias de Alexandre. Nela, os macedônios, ao verem os perigosos a que o conquistador se expunha, sugeriram que ele, segundo o costume nacional (*gentis suae more*), não mais caçasse a pé ou sem um grupo de amigos (*sine delectis principum otque amicorum*). Para Briant, tanto o ἔθος ἐν Μακεδονίᾳ, de Ateneu (e sua fonte, Aegesandro), quanto o *gentis suae more*, de Cúrcio, seriam indícios claros da existência das práticas de caça pela "tradition aristocratique macédonienne" antes de Alexandre[607].

A argumentação é reforçada por Políbio (31.29.3), quando o historiador de Megalópolis, ao elogiar os predicados do jovem Cipião, realiza digressão sobre a venatória assim como seus aspectos benfazejos para a educação citadina: "os membros da casa real da Macedônia nutriam, com efeito, paixão pela caça, e os macedônios reservavam áreas, entre as mais adequadas, para reunir o grande jogo de caça"[608].

Decerto pautado pelo tratado de Xenofonte, o texto de Políbio deixa indicado pontos que Briant interpreta como favoráveis à sua tese. A paixão pela caça (σπουδὴν περὶ τὰς κυνηγεσίας) compartilhada pelos membros da casa real não passa ao largo do relato polibiano, assim como a preocupação dos macedônios em reservar as áreas mais adequadas para criação de feras destinadas à atividade cinegética. Para Briant, embora Políbio não use o termo *paradeisos*, é clara a referência ao parque de origem oriental, bem como sua transmissão para a Macedônia:

> Políbio faz alusão direta a uma longa tradição cinegética dos reis macedônios (...). Por conseguinte, não seria extraordinário que, em seu próprio país, marcado, ademais, pela influência aquemênida desde o final do

[606]BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 225.
[607]BRIANT. *Op. cit.,* p. 229.
[608]τῶν γὰρ ἐν Μακεδονίᾳ βασιλικῶν μεγίστην ποιουμένων σπουδὴν περὶ τὰς κυνηγεσίας καὶ Μακεδόνων ἀνεικότων τοὺς ἐπιτηδειοτάτους τόπους πρὸς τὴν τῶν θηρίων συναγωγήν.

> século VI a.C., os reis macedônios adaptassem o modelo do *paradeiso*s e das caças persas, muito antes da conquista de Alexandre[609]

Ainda que alguns autores, como Tripodi, tivessem protestado contra a leitura de Briant, alegando que as menções feitas por Políbio são tardias e que apenas a partir de Alexandre há informações relevantes a respeito da "etichetta cinegetica" macedônia[610], a existência de caçadas naquele território antes do conquistador é aceita por fração da historiografia, não apenas pelos indícios literários, mas pela evidência numismática.

### 2.4.2 - Fontes iconográficas

Conquanto defensor da existência de cinegéticas leoninas na Macedônia pré-Alexandre, Briant não tem pudores em exortar: "é fato que não há nenhum texto que aluda, de modo explícito, a uma caça ao leão realizada na Macedônia"[611]. A ausência de testemunhos literários não mitiga os esforços do historiador, que passa ao expediente de analisar as fontes numismáticas. A primeira é um estáter de prata cunhado sob Amintas III (r. 393/392 – 370 a.C.). Inspirado por outros autores, Briant assim faz seu exame: no anverso, cavaleiro macedônio, a galope, indo à direita, vergando, na cabeça, a *kausia*, além de uma túnica cerrada à cintura e a clâmide, que esvoaça sobre seus ombros. À mão esquerda, o cavaleiro segura a brida, e, à direita, um dardo. No reverso, há um leão esmagando com a boca a seta que perfurou sua pata dianteira direita, além da inscrição AMYNTA **(Fig. 2.49)**[612].

A composição induz leitura unívoca, do anverso ao reverso, figurando cinegética leonina em que Amintas fere a besta[613]. Ocorre que, como o próprio Briant reconhece, apenas em situações muito excepcionais moedas gregas têm imagens que devem ser lidas em conjunto. O francês, contudo, considera o estáter um *hápax*, documento de natureza única, que, por isso, poderia ser decodificado por chave particular. Nesse sentido, era possível que o soberano, ao ordenar cunhagem com essa figuração,

---

[609]"Polybe fait allusion directe à une longue tradition cynégétique des rois macédoniens (...) Il ne serait donc pas extraordinaire que dans leur pays, marqué lui aussi par l'influence achéménide depuis la fin du Vie siècle, les rois macédoniens aient adapté le modèle des paradis et des chasses perses, bien antérieurement à la conquête d'Alexandre". Ver: BRIANT. *Op. cit*., pp. 232; 236.

[610]TRIPODI. *Op. cit*., pp. 502; 508. Seguido, ainda que de forma indireta, por GALBOIS, Estelle. "Le visage du pouvoir: les souverains hellénistiques entre texte et image". *Pallas*, nº 93, 2013, p. 115.

[611]"Il demeure qu'aucun texte ne fait expressément allusion à une chasse au lion conduite en Macédoine". Ver: BRIANT. *Op. cit*., p. 238.

[612]BRIANT. *Op. cit*., p. 239. O francês revela inspiração em BABELON, Ernest. *Traité des monnaies grecques et romaines*. Paris: Leroux, 1907, pp. 491-492.

[613]LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.). *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, p. 137.

desejasse reforçar laços com Hércules, de já notável ligação com os argéadas (Diod. 17. 1. 5). A impressão é reforçada por outro estáter.

Cunhada sob Pérdicas III (r. 365-359 a.C.), a moeda tem no anverso busto de Hércules, à direita, com seu mais distinto atributo, o escalpo do leão de Nemeia. No reverso, a inscrição ΠΕΡΔΙΚ-ΚΑ é acompanhada pela figura leonina, que, ao partir o javelin com a mandíbula, apresenta semelhanças com a iconografia usada por Amintas **(Fig. 2.50)**. Essas relações, bem como a referência explícita aos vínculos entre Hércules e a casa real macedônia, fazem Briant crer que, embora a emissão se conectasse à caçada mitológica do herói argivo, ela também poderia sugerir a existência de cinegéticas leoninas *de facto* na Macedônia. Embora ponha em relevo o caráter fragmentário da documentação anterior a Alexandre, Briant encerra seu estudo de maneira categórica: "é possível encontrar toda uma série de indícios, aparentemente concordantes, que sugerem que o tema da caça ao leão não era estrangeiro às concepções macedônias antes de 334 a.C."[614].

Briant se tornou figura de proa entre os que defendem a existência da cinegética leonina na Macedônia antes de Alexandre[615]. Publicado de forma coeva a "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses", o artigo "The Royal Tombs at Vergina: Evolution and Identites", de Nicholas Hammond, está de acordo com o francês no que diz respeito à importância da emissão de Amintas[616]. A bem da verdade, Hammond já havia se debruçado sobre as moedas macedônias em capítulo datado de 1983. Nele, o britânico trazia outras cunhagens que reforçam o ponto, como o octodracma de Alexandre I (r. 498 – 454 a.C), cunhado entre c. 459-452 a.C., e no qual o monarca é figurado com a clâmide, a *kausia*, o diadema, e, mais importante, a cavalo, portando duas lanças e acompanhado de um mastim para caça **(Fig. 2.51)**. Para Hammond, restam claros tanto a identificação do caçador com Alexandre I quanto os laços entre a casa real e Hércules, que apareceriam com mais vigor em cunhagens

[614]"On peut relever toute une série d'indices apparemment concordants qui suggèrent que le thème de la chasse au lion n'était pas étranger aux conceptions macédoniennes d'avant 334". Ver: BRIANT. *Op. cit.*, p. 241.

[615]Mesmo que outros já houvessem aventado a possibilidade, caso de Anderson, que anotou, ainda em 1985: "It is possible that the Macedonian nobles, before they conquered Asia, hunted the lions of their own country". (É possível que os nobres macedônios, antes de conquistarem a Ásia, caçassem os leões de seu próprio território). O americano não se pronuncia a respeito da cunhagem macedônia, e tampouco explicita as fontes a partir das quais respalda sua afirmação. Ver: ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 80.

[616]HAMMOND, Nicholas G. L. "The Royal Tombs at Vergina: Evolution and Identities". *The Annual of the British School at Athens*, nº 86, 1991, p. 80.

futuras[617]. A mesma posição é seguida por Molina Marín[618]. Carney, contudo, é mais cética a respeito, conjecturando que o cão figurado na moeda, de cepa melitana, era usado como *pet*, mas nunca como acompanhante nas venatórias[619].

Franks é mais categórica. Ao pôr em exame as cunhagens posteriores a Amintas III, a americana considera que o *status* de caçador de leões é parte central da iconografia da Macedônia. Desse modo, a cena de Amintas, antes de representar monarca específico, seria encarnação de virtudes tradicionais[620]. Convicta, Franks afirma: "os estáteres de prata de Amintas III, os quais figuram a caça ao leão montada, *refutam diretamente* a associação exclusiva desse tema visual com as atividades de Alexandre"[621]. A assertividade de Franks já havia aparecido quatro anos antes sob a pena de Hatzopoulos. Em artigo publicado em 2008, o arqueólogo grego, defensor inflexível das teses de Andronikos, evocou a cunhagem de Amintas como prova de que os macedônios praticavam a caça ao leão a cavalo mesmo antes de Filipe II[622].

Também figadal partidário de Andronikos, Lane Fox foi responsável por organizar *Brill's Companion to Ancient Macedon*, e utilizou o capítulo primeiro do tomo para reforçar a presença da caça aos leões na Macedônia antes das campanhas de Alexandre. Para o historiador de Oxford, o estáter de Amintas possui tamanha relevância que dele se pode extrair tanto a informação cinegética quanto seu papel central no sistema de valores locais durante o século IV a.C.[623].

Se a lista dos que se convencem da existência da caça ao leão na Macedônia a partir da moeda de Amintas é extensa, o quadro de céticos não é menor. De início, volta-se a Tripodi, para quem os testemunhos levantados por Briant até podem apontar para a presença de leões na Macedônia e seu *status* como presa dos reis locais. Contudo,

---

[617]HAMMOND, Nicholas G. L. "The Lettering and the Iconography of 'Macedonian' Coinage". In: MOON, Warren (ed.). *Ancient Greek art and iconography*. Madison: University of Wisconsin, 1983, pp. 251-3.
[618]MOLINA MARÍN, Antonio Igancio. "La Tumba de Vergina: ¿Filipo II o Filipo III?". *Panta Rei II,* nº 77, 2007, p. 87.
[619]CARNEY, Elizabeth. "Hunting and the Macedonian Elite: sharing the rivalry of the chase (Arrian 4.13.1)". In: OGDEN, Daniel (ed.). *The Hellenistic World*. New Perspectives. London: Classical Press of Wales, 2002, p. 60.
[620]FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, pp. 53-4.
[621]"The silver staters of Amyntas III, which depict the lion hunt from horseback, directly refute the exclusive association of that visual theme with Alexander's activities" (ênfase minha). Ver: FRANKS, *Op. cit*., p. 118.
[622]HATZOPOULOS, Miltiades. "The Burial of the Dead (at Vergina) or the Unending Controversy on the Identity of the Occupants of Tomb II". *Tekmeria,* nº 9, 2008, p. 108.
[623]LANE FOX, Robin. "Introduction: Dating the Royal Tombs at Vergina". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon:* Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 12-3. Ver, também, CARNEY. *Op. cit*., p. 61.

as figurações de cinegética leonina são tão mais difundidas em solo asiático que sua presença na Macedônia era explicável, apenas, por meio da influência estrangeira, sobretudo aquemênida. Para o italiano, esse processo estava estabelecido já na Grécia arcaica, o que explicaria as venatórias do Vaso Chigi. O contato mais contíguo entre gregos e persas, entretanto, cessou no século IV a.C., sendo retomado com mais vigor apenas após Alexandre[624].

Olga Palagia talvez seja a maior representante da vertente. Em dois de seus estudos, "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander" (2000) e "The chronology of the Macedonian royal tombs" (2007), este em conjunto com Eugene Borza, a arqueóloga não poupou esforços para demonstrar como a caça ao leão era alienígena aos macedônios antes de Alexandre.

No primeiro trabalho, Palagia cita as moedas de Amintas III de passagem[625]. A autora o faz para atestar a existência de modelo anterior que poderia ter sido empregado no urso figurado à direita do friso da Tumba II de Vergina que, assim como o leão do estáter, estraçalha a lança entre suas mandíbulas. Não obstante, sendo Palagia tão clara na formulação dos objetivos de seu texto, não seria exagero considerar que, em seu entendimento, os exemplares numismáticos de Amintas não são suficientes para atestar a existência da venatória leonina na Macedônia[626].

No artigo escrito em coautoria, Palagia e Borza são mais assertivos, além de elaborarem teoria burilada para explicar a iconografia do estáter de Amintas. Ambos reconhecem que a moeda é a única cena de caça ao leão figurada antes da Tumba II de Vergina. Os autores têm opinião, contudo, diferente do cavaleiro representado: ao invés do rei macedônio, a figura faria alusão a um personagem mitológico associada ao "herói caçador trácio" (*Thracian hunter hero*). Ainda que inspirados por investigações pregressas, como as de Greenwalt[627], Palagia e Borza avançam ao propor que toda a

---

[624]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, p. 179.

[625]PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 197 nota 14.

[626]"It will be argued that the lion-hunt iconography was borrowed from the east to emphasize the participants' intimacy with the king (Alexander) and that it was used by the Successors in their propaganda war" (Será argumentado que a iconografia da caça ao leão foi emprestada do leste para enfatizar a intimidade dos participantes com o rei [Alexandre] e que foi usada pelos sucessores em sua guerra de propaganda). Ver: PALAGIA. *Op. cit*., p. 167.

[627]GREENWALT, William. "The Production of Coinage from Archelaus to Perdikkas III and the Evolution of Argead Macedonia". In: WORTHINGTON, Ian (ed.). *Ventures into Greek History*. Oxford: Oxford University Press, 1994, pp. 105-134; GREENWALT, William. "The Iconographical Significance of Amyntas III's Mounted Hunter Stater". *Αρχαία Μακεδονία*, vol. 5, pp. 509-519, 1993.

cunhagem macedônia era, em maior ou menor grau, dependente de emissões oriundas da Trácia, em particular do ponto de vista iconográfico. Nessa chave, o testemunho numismático não teria valor documental para atestar cinegéticas leoninas e tampouco para ratificar suas representações iconográficas[628].

Os argumentos de Palagia e Borza não passaram batidos pela historiografia. Embora defensora de que a moeda indica tanto a prática da cinegética quanto a associação entre os argeádas e Hércules, Carney reconhece que a cunhagem macedônia, neste caso representada pelas peças de Alexandre I, estão por óbvio conectadas ao assim chamado cavaleiro trácio[629]. Já Lane Fox buscou refutar a hipótese defendendo que em nenhuma moeda cunhada com a efígie do cavaleiro trácio há imagens do leão em corpo inteiro, em oposição àquela emitida por Amintas III[630].

Para encerrar o tema, é indispensável citar o estudo de Boteva, que logra mostrar como esse repertório era de tal magnitude que sobreviveu à conquista romana da Trácia, avançando até o século IV d.C. A húngara contabiliza entre 2500 e 3000 peças, dos mais diversos suportes, com a temática do cavaleiro/caçador trácio. Exemplo capital é um relevo votivo, de datação estimada entre os séculos IV a II a.C., descoberto na cidade de Targovishte, na Bulgária. Na peça, é retratada caça ao leão que poderia ter servido de inspiração à cunhagem de Amintas III **(Fig. 2.52).** O cavaleiro, com a clâmide esvoaçando às costas, avança com a montaria sobre o felino. O leão parece atraído por outra presa – talvez a corça – que o trácio traz à mão direita[631].

Resta claro que não há consenso sobre a existência da caça ao leão na Macedônia antes de Alexandre. Se, do ponto de vista da literatura, há relatos sobre a cinegética direcionada a outras presas, não foram descobertas até aqui evidências de tradição textual a respeito da venatória leonina. O único documento iconográfico com o tema, a moeda de Amintas III, é dos mais controversos. Além das já elencadas dificuldades metodológicas, outras restrições podem ser formuladas.

Em primeiro lugar, é inelutável que o estáter é um *unicum archeologico* e que esse fato, por si só, torna algo trôpegas afirmações generalizantes feitas a partir de sua interpretação. Se a cunhagem de Amintas confirma a cinegética leonina como "esporte

[628]BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, 2007, p. 97.
[629]CARNEY, Elizabeth. *King and Court in Ancient Macedonia.* Swansea: The Classical Press of Wales, 2015, p. 266.
[630]LANE FOX. *Op. cit*., p. 12.
[631]BOTEVA, Dylana. "The 'Thracian Horseman' reconsidered". *Journal of Roman Archaeology*, nº 82, pp. 84-105, 2011.

nacional" macedônio, a pergunta que sobrevém é por que - sendo o tema tão axial para os argéadas - há apenas uma peça sobrevivente que o representa. Tão importante quanto a exiguidade é a inexistência de qualquer emissão posterior que retome o motivo[632] - ao menos que no respeita à Macedônia[633].

Caso que merece destaque é o de Filipe II, cujo reinado representa o ápice entre as cunhagens macedônias. O tipo mais comum é um tetradracma de prata, no qual um cavaleiro, barbado e voltado à esquerda, enverga o pétaso e levanta o braço direito, acompanhado da inscrição ΦΙΛΙΠΠΟΥ **(Fig. 2.53)**. Chega a espantar como soberano tão afamado por seus dotes militares não utilize os atributos de caçador, muito menos de leões, em ligação simbiótica com as virtudes marciais. Como notaram Prestianni Giallombardo e Tripodi, uma vez que o cavaleiro está despojado de suas armas, é impossível classificá-lo como guerreiro e, tampouco, caçador – neste caso, é flagrante a ausência do cão, companheiro em qualquer venatória de respeito[634]. Ao revés, o gesto aparenta exprimir sinal de "pacificazione sociale", necessário em meio ao cenário da Batalha de Queroneia[635].

---

[632]PASPALAS, Stavros. "The taurophonos Leon and Craterus' Monument at Delphi". In: TSETSKHLADZE, Gocha *et alii* (eds.). *Periplous*. Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman. London: Thames & Hudson, 2000, p. 215.

[633]Vale pôr em causa a sobrevivência desse modelo numismático em Roma. Uma emissão republicana, de cerca 275-270 a.C., retomou o tema (ver: BURNETT, Andrew. "The iconography of Roman coin types in the third century BC". *The Numismatic Chronicle*, nº 146, pp. 67-77, 1986. Para as imagens, ver: http://numismatics.org/crro/id/rrc-16.1b?lang=sv. Acesso: 02/11/2022). Da mesma forma, o motivo é reportado em um áureo de Marco Antônio, emitido em 38 a.C. (ver: BICKNELL, Peter. "King Antony: a note on an extinct coin". *SM*, nº 39, pp. 95-98, 1989 e ABRY, Josèphe-Henriette. "À propos d'un symbole de Marc Antoine: le lion". In: GOYON, Jean-Claude *et alii* (orgs.). *Marc Antoine, son idéologie et sa descendance*: actes du colloque organisé à Lyon le jeudi 28 juin 1990. Lyon/Paris: Société des amis de Jacob Spon; De Boccard, 1993, pp. 55-68. Para as imagens, ver: https://numismatics.org/crro/id/rrc-533.1?lang=en. Acesso: 02/11/2022). Agradeço sobremodo a Victoria Györi pelo envio dessas referências.

[634]PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria & TRIPODI, Bruno. "Iconografia monetale e ideologia reale macedone: I tipi del cavaliere nella monetazione di Alessandro I e di Filippo II". *Revue des Études Anciennes*, nº 3/4, 1996, p. 346.

[635]PRESTIANNI GIALLOMBARDO & TRIPODI. *Op. cit.*, p. 350. Também com respeito a essa emissão, é digno de nota o exame feito por Caltabianco. Para a italiana, a intenção primacial de Filipe II era se apresentar como fundador de uma nova *basileia*, erigida sob direta autoridade de Zeus, cuja opulência, inclusive, deveria suplantá-lo, avançando a seus herdeiros diretos e além. Não por acaso, o basileu foi o primeiro macedônio a comissionar emissões nas quais a efígie de Zeus se fazia presente no anverso dos tetradracmas. Ainda segundo Caltabianco, o intento de Filipe II pode ser considerado um sucesso, uma vez que distintos diádocos – como Cassandro, Antígono III Doson e Filipe V – seguiram emitindo a iconografia do cavaleiro com o braço em suspensão. De fato, o modelo avançou até o período romano, conforme ilustrado por um áureo de Sula (80 a.C.), um denário de L. Marcius Philippus (56 a.C.) e, em proposta mais ousada, até mesmo as estátuas equestres que se popularizaram a partir de Augusto. CALTABIANCO, Maria. "The identity of the two horsemen on the Philip II's coinage". *Apxaia Makeaonia*, vol. 1, pp. 197-207, 1996. Agradeço a Victoria Györi a gentileza de me apresentar a esse estudo.

Em segundo lugar, cabe reexaminar as relações entre a iconografia monetária macedônia e o chamado cavaleiro trácio. A figuração da venatória leonina é tanto mais explícita neste caso do que naquele, isto é, a moeda de Amintas apenas pode desvelar a caçada a partir de leitura na orientação anverso/reverso ao passo que, nos modelos trácios, a cinegética é muito mais explícita. No caso de a hipótese de Greenwalt, Palagia e Borza sobre a importação iconográfica do estáter ser pertinente, seria sintomático que a emissão de Amintas tivesse, de certo modo, atenuado a cinegética, ao reduzi-la a uma insinuação apenas decodificada a partir de leitura que, vale lembrar, é única em toda a cunhagem helênica. A sutileza de Amintas não combina com uma emissão em território onde a caça aos leões seria o esporte nacional.

Por fim, não deixa de ser tentador cotejar a escassez de relatos cinegéticos na Macedônia pré-Alexandre com sua abundância entre os diádocos, de modo que o último tópico deste item se prestará a breve exame a respeito.

### 2.4.3 - Os diádocos e a caça

Se as aventuras e desventuras de Cassandro já apareceram em páginas anteriores, vale começar pelo caso de Lisímaco, rei da Trácia, Ásia Menor e Macedônia de 306 a 281 a.C. O diádoco participou de caça ao leão com Alexandre, em Sogdiana, na qual tentou acudir o conquistador, sendo repelido na sequência, conforme longa passagem de Quinto Cúrcio (8.1.11-19), cuja análise será feita no capítulo 4. Após se tornar rei, Lisímaco ostentava profundas cicatrizes em suas coxas e ombros, provocadas pelas garras leoninas (ὠτειλὰς βαθείας ὀνύχων λεοντείων) (Plut. *Demetr*. 27.3). Relativo ao mesmo episódio, Pausânias (1.9.5) lembra que Alexandre certa vez encerrou o diádoco em uma câmara com leões, desgostoso com as atitudes do subordinado. Arrependido mais tarde, o conquistador passou a laurear os préstimos de Lisímaco, que havia se assegurado das bestas, honrando-o entre os excelsos macedônios (Μακεδόνων ὁμοίως τοῖς ἀρίστοις). História semelhante é posta sob a pena de Justino (15.3.6-10)[636].

De fato, Lisímaco buscava perpetuar suas proezas também em suporte numismático[637]. Ao menos uma emissão é conhecida, de datação estipulada entre 305 e

[636]BRIANT. *Op. cit.*, pp. 222-3.

[637]Para uma introdução ao uso da imagem de Alexandre entre os diádocos, ver: WHEATLEY, Pat & DUNN, Charlotte. "Coinage as propaganda. Alexander and his Successors". In: WALSH, John & BAYNHAM, Elizabeth (eds.). *Alexander the Great and Propaganda*. London: Routledge, 2021, pp. 163-198.

281 a.C. No anverso, Atena com o elmo. O reverso é adornado com o leão voltado à direita, sobre uma ponta de flecha. Além do monograma régio e do caduceu, a peça, cujo local de cunhagem é incerto, conta com a inscrição de Lisímaco **(Fig 2.54)**. Segundo Lund, a intenção do modelo era aproximar o diádoco, a um só de tempo, de Alexandre e Hércules, promovendo duplo lastro à sua púrpura[638].

Pérdicas, outro conhecido general de Alexandre, protagoniza uma das histórias de Eliano (*VH* 12.39):

> O macedônio Pérdicas, que acompanhou Alexandre em suas expedições, era tão intrépido que entrou sozinho, um dia, numa caverna que servia de refúgio para uma leoa. Na verdade, ele não a encontrou, mas tirou os seus filhotes da caverna e levou-os consigo. Essa ação deve ter sido tanto mais honrosa para Pérdicas pelo fato de que os gregos – e até mesmo os bárbaros – sempre consideraram a leoa como o mais forte dos animais, e o que se defende com mais coragem. Assim, dizem que Semíramis, rainha da Assíria, se parabenizava muito mais quando abatia uma leoa do que quando matava um leão, um leopardo ou qualquer outro animal semelhante[639]

Como nota Briant, a anedota está em conexão clara com o contexto ideológico do Oriente Próximo, evidente pelo fato de que, para Eliano, não somente entre gregos, mas até mesmo entre os bárbaros (ἀλλὰ καὶ παρὰ τοῖς βαρβάροις) era difundida a ideia da leoa como mais feroz de todas as feras (δυσμαχώτατον εἶναι θηρίον ἡ λέαινα)[640]. A referência aos predicados de Semíramis estaria no mesmo conjunto, reforçada pela menção de Diodoro (2.8.6) a um grupo escultórico, na Babilônia, com as figuras de Semíramis, a cavalo e caçando uma pantera, e de seu esposo, Ninos, perseguindo um leão.

Demétrio Poliórcetes (r. 294-288 a.C.) é outro dos envolvidos em cinegéticas. Segundo Plutarco (*Dem*. 3.1-2), o diádoco compareceu a uma audiência de seu pai, Antígono I Monoftalmo, recém-saído de uma caçada (θεραπείαν), sentando-se ao lado do progenitor ainda carregando suas lanças (ὥσπερ εἶχε τὰς βολίδας), o que afastou de maneira categórica os rumores de azedume nas relações entre ambos. De fato, Demétrio parecia nutrir tamanho apreço pelas venatórias que, quando capturado por seu rival

---

[638]LUND, Helen. *Lysimachus*. A study in Early Hellenistic Kingship. New York & London: Routledge, 1992, pp. 160-1.

[639]Περδίκκας ὁ Μακεδὼν ὁ συστρατευσάμενος Ἀλέξάνδρῳ οὕτως ἄρα ἦν εὔτολμος, ὥς ποτε ἐς σπήλαιον παρελθεῖν ἔνθα εἶχεν εὐνὴν λέαινα μόνος: καὶ τὴν μὲν λέαιναν οὐ κατέλαβε, τούς γε μὴν σκύμνους αὐτῆς κομίζων προῆλθε, καὶ ἔδοξεν ἐπὶ τούτῳ θαυμάζεσθαι ὁ Περδίκκας. πεπίστευται δὲ οὐ μόνον παρὰ τοῖς Ἕλλησιν ἀλκιμώτατόν τε καὶ δυσμαχώτατον εἶναι θηρίον ἡ λέαινα, ἀλλὰ καὶ παρὰ τοῖς βαρβάροις. φασὶ γοῦν καὶ Σεμίραμιν τὴν Ἀσσυρίαν οὐκ, εἴ ποτε εἶλε λέοντα: ἢ πάρδαλιν κατέκτανεν ἢ ἄλλο τι τῶν τοιούτων, ἀλλ᾽ εἰ λεαίνης ἐγκρατὴς ἐγένετο, μέγα ἐφρόνει. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi, a partir do francês de Joseph Dacier, responsável por verter Eliano no século XIX.

[640]BRIANT. *Op. cit.*, p. 223. Ver: FRANKS. *Op. cit*., p. 36.

Selêuco, foi mantido em cativeiro na Cilícia tendo à disposição parques para a prática dos jogos cinegéticos (παράδεισοι θήρας) (Plut. *Demetr.* 50.5)[641].

Os selêucidas também pareciam cultivar gosto pelas venatórias, uma vez que Antíooco IV (r. 175-164 a.C.) tinha por hábito organizar duelos e jogos de caça (μονομαχιῶν καὶ κυνηγεσίων) (Ath. 5. 195c; Liv. 39. 22. 1-2). Fundador da dinastia, Selêuco desfrutou de invejável nomeada por ter derrubado um touro furioso (App. *Syr.* 57)[642]. Penúltimo dos monarcas da dinastia antigônida, Filipe V (221 – 179 a.C.) teria, de acordo com três epigramas da *Antologia Palatina* (VI, 114-116), abatido um touro, dedicando, em seu nome, a pele e os chifres do animal a Hércules, de forma a fortalecer as conexões entre a linhagem e seu deus patrono[643].

Um dos mais solertes sucessores de Alexandre, Ptolomeu I (r. 305-283 a.C.) foi retratado como caçador (*Ptolemaeo venante*) em uma pintura de Antífilo, segundo Plínio (*NH* 35.138). Já Ptolomeu II (r. 281-246 a.C.) realizou uma procissão comemorativa às suas proezas cinegéticas com direito a 24 mil cães de caça (Ath. 201b). Um de seus sucessores, Ptolomeu V (r. 204 – 180 a.C.), foi enviado à Grécia como embaixador, tendo, durante sua estada, matado um touro com a lança enquanto caçava a cavalo, conforme Políbio (22. 3. 9)[644].

Não obstante, o mais afamado episódio de um diádoco em incursão cinegética é estrelado por Crátero, de importância tão cardeal que merecerá longa análise no quarto capítulo da tese. Por enquanto, basta descrição sumária do episódio, cuja fonte capital é a *Vida de Alexandre* (40. 3-4), de Plutarco. O biógrafo narra que o conquistador, à medida que avançava Ásia adentro, se expunha de modo mais estrênuo aos perigos das expedições cinegéticas (κυνηγεσίοις), a ponto de, certa feita, ter sobrepujado um enorme leão (λέοντα καταβάλλοντι μέγαν). Nessa caçada, o basileu teria sido resgatado por Crátero, que, ciente de tamanha bravura, mandou dedicar em Delfos grupo escultórico com a cena de caça (κυνήγιον), composto por figuras em bronze do leão, dos cães, do rei engalfinhado com a besta e do próprio Crátero acudindo em socorro. O general deu tamanha importância ao grupo que o encomendou aos dois mais

[641]Para proficiente análise dos episódios de caça de Demétrio, ver: TRIPODI, Bruno. "Demetrio Poliorcete Re-Cacciatore". *Messana – Rassegna di Studi Filologici Linguistici e Storici*, vol. 13, pp. 123-142. 1992. De acordo com o historiador italiano, a primeira passagem de Plutarco é anedótica e ideológica, ao passo que a segunda é mais plausível.
[642]CARNEY. "Hunting and the Macedonian (...)", p. 65.
[643]TRIPODI, Bruno. "Filipo V, Herakles e la caccia al toro". In: TRIPODI, Bruno. *Cacce reali macedoni*: tra Alessandro I e Filippo V. Messina: Di. Sc.A.M., 1998, pp. 129-140.
[644]ANDERSON. *Op. cit.*, pp. 80-1.

requisitados escultores de seu tempo: Lísipo e o Leocares, informação que Plutarco partilha com Plínio (*NH*. 34. 63-4), embora o latino omita o nome de Leocares.

Conquanto respaldado por breve dossiê, é persuasivo como os exercícios venatórios são bem mais comuns entre os diádocos do que entre os antecessores de Alexandre. A caça ao leão aparece explícita nos episódios de Lisímaco e Crátero que, ademais, estão imbuídos do desejo de perpetuar seus feitos, seja por meio da exibição de cicatrizes profundas, seja pela comissão de grupos escultóricos. Mais que elogios de boca própria, típicos dos *basileis* helenísticos, o ímpeto de imortalizar peripécias leoninas demonstra como o tema experimentou importância central em fins do século IV a.C., ganhando capilaridade inaudita na Macedônia. Assim, ainda que não investigando, por ora, as caçadas do próprio Alexandre, a presença das cinegéticas entre diversos diádocos, espalhados por distintos reinos e com datações que vão do final do século IV a.C. a meados do II a.C., parece robustecer as palavras de Tripodi: "Alexandre e seus sucessores imediatos também elaboraram e disseminaram, sempre com função legitimadora, a imagem do basileu como rei caçador"[645].

[645]"Alessandro e i suoi immediati successori hanno elaborato e diffuso, sempre con funzione legittimante, anche l'immagine del basileus come re-cacciatore". Ver: TRIPODI. *Op. cit.*, pp. 123-4. A interpretação é seguida por SAWADA. *Op. cit*., p. 401.

## 2.5 - *LEO GRAECUS*? DEBATES SOBRE A PRESENÇA DO LEÃO EM TERRITÓRIO HELÊNICO

Se é assim que se caça um leão? Eu não sei. Nunca vi um

John Patterson, interpretado por Val Kilmer, em
*The Ghost and the Darkness* (1996), filme dirigido por Stephen Hopkins

Não se pode caçar uma presa inexistente. Por essa razão, se um dos pilares da tese é demonstrar como a cinegética leonina ingressou no repertório helenístico - como prática régia e tema iconográfico - após o contato mais contíguo com tradições asiáticas, torna-se oportuna a empreitada de analisar a presença do leão em solo helênico. Com esse norte, serão investigados três tipos de documentos: literários, iconográficos e osteológicos ou zooarqueológicos.

No primeiro conjunto, terão destaque trechos de autores que fazem alusão à existência de leões em território grego. No segundo, terá lugar exame do pancratista Polidamas de Escotusa, célebre por ter matado leões na região do monte Olimpo, e convidado por Dario II (r. 423 – 404 a.C.) para visitar a corte de Susa.. O segmento se completa com o estudo de ossos de leão encontrados na Grécia.

### 2.5.1 - Documentos literários

O conjunto de autores que fazem menção aos locais em que leões eram avistados na Grécia é composto por Heródoto, Xenofonte, Aristóteles, Pausânias e Eliano. Segundo Briant, os sucessores do historiador de Halicarnasso pautaram-se em seus escritos, tornando-o fonte capital para o tema[646]. Serão apresentados em ordem cronológica os trechos pertinentes, seguidos pelo debate a respeito:

> Quando Xerxes se achava em marcha, um grupo de leões atacou os camelos que transportavam os víveres. As feras, deixando suas cavernas, atiraram-se vorazmente sobre os camelos, sem tocar nos outros animais de carga e nos homens. Qual a razão por que assim agiram, quando nunca haviam visto camelos e nem experimentado a sua carne, é o fato que não saberei dizê-lo, confessando-me espantado com o fato.
>
> Existe, naquelas regiões, grande quantidade de leões e bois selvagens, possuindo estes últimos cornos de grande tamanho, que são levados para a Grécia. O Nesto, que atravessa Abdera, serve de barreira aos leões de um lado, enquanto do outro lado desempenha o mesmo papel o Aqueloo, que banha a Arcanânia. Por essa razão, tais feras nunca foram

[646]BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 237. MacKinnon, estranhamente, não se posiciona sobre essa questão. Ver: MacKINNON, Michael. "Fauna of the Ancient Mediterranean World". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 147-166.

> vistas em nenhum lugar da Europa, quer a leste, além do Nesto, quer a oeste, em todo o resto do continente, além do Aqueloo, mas somente na região compreendida entre esses dois rios (Hdt. 7. 125-6)[647]

Na sequência, Xenofonte:

> Leões, leopardo, linces, panteras e ursos e todas as feras semelhantes são capturadas em territórios estrangeiros, ao redor do Monte Pangaeus e Cissus, para além da Macedônia, no (Monte) Olimpo e Pindo em Nisa, para além da Síria, e em outras regiões montanhosas capazes de comportar tais animais. Nelas, eles são, por vezes, envenenados com acônito devido aos acidentes do solo. Os caçadores misturam-no à comida favorita dos animais, e colocam-no próximo a fontes de água e outros lugares por eles frequentados. Por vezes, enquanto descem pelas planícies à noite, são interceptadas por cavaleiros montados e equipados. Esse é um método perigoso de capturá-las e se assegurar delas. Por vezes, (os caçadores) cavam grandes covas, redondas e profundas, deixando um pilar de terra no meio. Amarram uma cabra e a colocam no pilar à noite, e empilham madeira ao redor do buraco sem deixar uma entrada, de modo que os animais não possam ver o que está à frente. Ao ouvirem o barulho da noite, (os animais) correm em volta da barreira, e, sem encontrar abertura, saltam e são pegos (Xen. *Cyn.* 11. 1-4)[648]

Os próximos passos vêm da *História dos Animais*, de Aristóteles:

> Quanto ao leão, dissemos já que pratica a cópula e urina por trás. Não acasala nem dá à luz em todas as épocas, mas o faz uma vez por ano. A leoa dá à luz na primavera, e em geral tem duas crias, mas pode ir até um máximo de seis. Por vezes acontece que só tenha uma. Aquela história que se conta de que ela expulsa o útero durante o parto é uma tolice; tem origem na escassez de leões, e o inventor da história não foi capaz de arranjar para essa realidade uma justificativa melhor. A raça dos leões é realmente escassa e não se encontra em muitos lugares. Na Europa inteira, só há leões entre os rios Aqueloo e Nesto. Os leõezinhos nascem tão pequenos que com dois meses mal conseguem andar. As leoas da Síria têm cinco ninhadas em toda a sua vida, a primeira de cinco crias e as seguintes com uma a menos de cada vez.

---

[647]πορευομένῳ δὲ ταύτῃ λέοντές οἱ ἐπεθήκαντο τῇσι σιτοφόροισι καμήλοισι. καταφοιτέοντες γὰρ οἱ λέοντες τὰς νύκτας καὶ λείποντες τὰ σφέτερα ἤθεα ἄλλου μὲν οὐδενὸς ἅπτοντο οὔτε ὑποζυγίου οὔτε ἀνθρώπου, οἳ δὲ τὰς καμήλους ἐκεράιζον μούνας. θωμάζω δὲ τὸ αἴτιον, ὅ τι κοτὲ ἦν τῶν ἄλλων τὸ ἀναγκάζον ἀπεχομένους τοὺς λέοντας τῇσι καμήλοισι ἐπιτίθεσθαι, τὸ μήτε πρότερον ὀπώπεσαν θηρίον μήτ᾽ ἐπεπειράατο αὐτοῦ .εἰσὶ δὲ κατὰ ταῦτα τὰ χωρία καὶ λέοντες πολλοὶ καὶ βόες ἄγριοι, τῶν τὰ κέρεα ὑπερμεγάθεα ἐστὶ τὰ ἐς Ἕλληνας φοιτέοντα. οὖρος δὲ τοῖσι λέουσι ἐστὶ ὅ τε δι᾽ Ἀβδήρων ῥέων ποταμὸς Νέστος καὶ ὁ δι᾽ Ἀκαρνανίης ῥέων Ἀχελῷος: οὔτε γὰρ τὸ πρὸς τὴν ἠῶ τοῦ Νέστου οὐδαμόθι πάσης τῆς ἔμπροσθε Εὐρώπης ἴδοι τις ἂν λέοντα, οὔτε πρὸς ἑσπέρης τοῦ Ἀχελῴου ἐν τῇ ἐπιλοίπῳ ἠπείρῳ, ἀλλ᾽ ἐν τῇ μεταξὺ τούτων τῶν ποταμῶν γίνονται. Tradução de Brito Broca.

[648]λέοντες δὲ καὶ παρδάλεις, λύγκες, πάνθηρες, ἄρκτοι καὶ τἆλλα ὅσα ἐστὶ τοιαῦτα θηρία ἁλίσκεται ἐν ξέναις χώραις περὶ τὸ Πάγγαιον ὄρος καὶ τὸν Κίττον τὸν ὑπὲρ τῆς Μακεδονίας, τὰ δ᾽ ἐν τῷ Ὀλύμπῳ τῷ Μυσίῳ καὶ ἐν Πίνδῳ, τὰ δ᾽ ἐν τῇ Νύσῃ τῇ ὑπὲρ τῆς Συρίας, καὶ πρὸς τοῖς ἄλλοις ὄρεσιν ὅσα οἷά τ᾽ ἐστὶ τρέφειν τοιαῦτα. ἁλίσκεται δὲ τὰ μὲν ἐν τοῖς ὄρεσι φαρμάκῳ διὰ δυσχωρίαν ἀκονιτικῷ: παραβάλλουσι δὲ τοῦτο οἱ θηρώμενοι, συμμιγνύντες εἰς τὸ αὐτὸ ὅτῳ ἂν ἕκαστον χαίρῃ περὶ τὰ ὕδατα καὶ πρὸς ὅ τι ἂν ἄλλο προσίῃ. τὰ δὲ αὐτῶν καταβαίνοντα εἰς τὸ πεδίον τῆς νυκτὸς ἀποκλεισθέντα μετὰ ἵππων καὶ ὅπλων ἁλίσκεται, εἰς κίνδυνον καθιστάντα τοὺς αἱροῦντας. ἔστι δὲ οἷς αὐτῶν καὶ ὀρύγματα ποιοῦσι περιφερῆ μεγάλα βαθέα, ἐν μέσῳ λείποντες κίονα τῆς γῆς. ἐπὶ δὲ τοῦτον εἰς νύκτα ἐπέθεσαν δήσαντες αἶγα, καὶ ἔφραξαν κύκλῳ τὸ ὄρυγμα ὕλῃ ὥστε μὴ προορᾶν, εἴσοδον οὐ λείποντες. τὰ δὲ ἀκούοντα τῆς φωνῆς ἐν τῇ νυκτὶ κύκλῳ τὸν φραγμὸν περιθέουσι, καὶ ἐπειδὰν μὴ εὑρίσκῃ δίοδον, ὑπερπηδᾷ καὶ ἁλίσκεται.

> No fim desse processo não têm mais crias e tornam-se estéreis. A leoa não tem juba, o macho, sim. Este muda os dentes chamados caninos, e só estes, que são quatro, dois em cima e dois embaixo. Muda-os aos seis anos (*HA* 579a 37-39 - 579b1-16)[649].
>
> Há ainda leões, sobretudo na Europa, na parte situada entre os rios Aqueloo e Nesto. Em contrapartida, há leopardos na Ásia e na Europa, não (*HA* 606b22-24)[650]

O trecho de Pausânias versa sobre os feitos de Polidamas de Escotusa:

> Outros obtiveram vitórias gloriosas no pancrácio, mas Polidamas, além de seus prêmios pelo pancrácio, tem em seu crédito as seguintes façanhas. A parte montanhosa da Trácia, desse lado, o rio Nesto, que atravessa a terra de Abdera, cria, entre outras bestas selvagens, leões, que atacaram o exército de Xerxes, e atacaram os camelos que carregavam seus suprimentos. Esses leões, com frequência, perambulam em torno do monte Olimpo - que tem um de seus lados voltados para a Macedônia, e outro para a Tessália -, e do rio Peneios. No monte Olimpo, Polidamas se assegurou de um leão, fera enorme e poderosa, sem a ajuda de nenhuma arma. Ele foi impelido a essa empresa para rivalizar com as façanhas de Hércules, porque Hércules também fez o mesmo com o leão em Nemeia (Paus. 6.5.4)[651]

Por fim, o trecho da *De Natura Animalium*, de Eliano, quase um comentário à passagem supracitada de Heródoto:

> O leão se deleita em comer a carne de camelos. Heródoto é testemunha disso quando diz que leões precipitaram sobre os camelos de Xerxes, que estavam carregando suas provisões. Mas eles não causaram danos a nenhum outro ser vivo, nem animal de carga nem homem, diz ele.

---

[649]Λέων δ' ὅτι μὲν ὀχεύει ὄπισθεν καὶ ἔστιν ὀπισθουρητικόν, εἴρηται πρότερον· ὀχεύει δὲ καὶ τίκτει οὐ πᾶσαν ὥραν, καθ' ἕκαστον μέντοι τὸν ἐνιαυτόν. Τίκτει μὲν οὖν τοῦ ἔαρος, τίκτει [579b] δ' ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ δύο, τὰ μέντοι πλεῖστα ἕξ· τίκτει δ' ἐνίοτε καὶ ἕν. Ὁ δὲ λεχθεὶς μῦθος περὶ τοῦ ἐκβάλλειν τὰς ὑστέρας τίκτοντα ληρώδης ἐστί, συνετέθη δ' ἐκ τοῦ σπανίους εἶναι τοὺς λέοντας, ἀποροῦντος τὴν αἰτίαν τοῦ τὸν μῦθον συνθέντος· σπάνιον γὰρ τὸ γένος τὸ τῶν λεόντων ἐστὶ καὶ οὐκ ἐν πολλῷ γίνεται τόπῳ, ἀλλὰ τῆς Εὐρώπης ἁπάσης ἐν τῷ μεταξὺ τοῦ Ἀχελῴου καὶ τοῦ Νέσσου ποταμοῦ. Τίκτει δὲ καὶ ὁ λέων πάνυ μικρὰ οὕτως ὥστε δίμηνα ὄντα μόλις βαδίζειν. Οἱ δ' ἐν Συρίᾳ λέοντες τίκτουσι πεντάκις, τὸ πρῶτον πέντε, εἶτ' ἀεὶ ἑνὶ ἐλάττονα· μετὰ δὲ ταῦτα οὐκέτι οὐδὲν τίκτουσιν, ἀλλ' ἄγονοι διατελοῦσιν (...) Οὐκ ἔχει δ' ἡ λέαινα χαίτην, ἀλλ' ὁ ἄρρην λέων. Βάλλει δ' ὁ λέων τῶν ὀδόντων τοὺς κυνόδοντας καλουμένους τέτταρας μόνους, δύο μὲν ἄνωθεν δύο δὲ κάτωθεν· βάλλει δ' ἑξάμηνος ὢν τὴν ἡλικίαν. Todas as traduções da *História dos Animais* são de Maria de Fátima Sousa e Silva.

[650]Ἔτι δὲ λέοντες μὲν ἐν τῇ Λιβύῃ μᾶλλον, καὶ τῆς Ἐυρώπης ἐν τῷ μεταξὺ τόπῳ τοῦ Ἀχελῴου καὶ Νέσσου ποταμοῦ· παρδάλεις δ' ἐν τῇ Ἀσίᾳ, ἐν δὲ τῇ Εὐρώπῃ οὐ γίνονται.

[651]παγκρατίου μὲν δὴ καὶ ἄλλοις ἤδη γεγόνασιν ἐπιφανεῖς νῖκαι: Πουλυδάμαντι δὲ τάδε ἀλλοῖα παρὰ τοὺς ἐπὶ τῷ παγκρατίῳ στεφάνους ὑπάρχοντά ἐστιν. ἡ ὀρεινὴ τῆς Θρᾴκης, ἡ ἔνδον Νέστου ποταμοῦ τοῦ ῥέοντος διὰ τῆς Ἀβδηριτῶν, καὶ ἄλλα θηρία, ἐν δὲ αὐτοῖς παρέχεται καὶ λέοντας, οἳ καὶ τῷ στρατῷ ποτε ἐπιθέμενοι τῷ Ξέρξου τὰς ἀγούσας καμήλους τὰ σιτία ἐλυμήναντο. οὗτοι πολλάκις οἱ λέοντες καὶ ἐς τὴν περὶ τὸν Ὄλυμπον πλανῶνται χώραν: τούτου δὲ τοῦ ὄρους ἡ μὲν ἐς Μακεδονίαν πλευρά, ἡ δὲ ἐπὶ Θεσσαλοὺς καὶ τὸν ποταμὸν τέτραπται τὸν Πηνειόν: ἐνταῦθα ὁ Πουλυδάμας λέοντα ἐν τῷ Ὀλύμπῳ, μέγα καὶ ἄλκιμον θηρίον, κατειργάσατο οὐδενὶ ἐσκευασμένος ὅπλῳ. προήχθη δὲ ἐς τὸ τόλμημα φιλοτιμίᾳ πρὸς τὰ Ἡρακλέους ἔργα, ὅτι καὶ Ἡρακλέα ἔχει λόγος κρατῆσαι τοῦ ἐν Νεμέᾳ λέοντος.

> Mas, ao examinar a comida dos leões trácios, Heródoto mostra pouco conhecimento (Ael. *NA* 17.36)[652]

Como adverte Briant, decerto os autores posteriores a Heródoto se abeberam de seus escritos[653], mas é importante pôr em relevo dois tópicos: as dissonâncias entre os trechos citados e os diferentes gêneros literários aos quais pertencem. Com efeito, temos uma história de caráter global (o próprio Heródoto), um tratado aristocrático de caça (Xenofonte), dois textos de viés enciclopédico sobre particularidades dos animais (Aristóteles e Eliano), e, por fim, descrição da geografia e dos monumentos da Grécia (Pausânias), escritos separados por quase 600 anos. Ainda assim, para Briant, esse conjunto de textos permite dizer que presença de leões na Macedônia é *formellement attestée*[654], ao passo que Anderson, antes do francês e escorado apenas em Xenofonte, chega à mesma conclusão[655]. Também favoráveis à presença nativa das feras são Hammond[656] e Hatzopoulos[657].

Alonso Troncoso[658] também pertence ao grupo acima, utilizando, de resto, um dos discursos de João Crisóstomo, *Sobre a Beleza.* Nele, o Doutor da Igreja lembra o triste destino das espécies que, apesar de belas, acabam encontrando o aniquilamento, citando o caso dos leões, que, antes da extinção, habitavam a Europa, além de regiões da Macedônia[659].

Lane Fox é dos mais ardorosos defensores da presença dos leões na Macedônia. Segundo o britânico, ao relatar o ataque aos camelos de Xerxes, Heródoto estava fazendo referência à rota entre Acanto e Therma, no Golfo Termaico. Nessa marcha, o

---

[652]καμήλου κρέας ἥδεται λέων ἐσθίων. καὶ τὸ μαρτύριον, Ἡρόδοτος λέγει ταῖς Ξέρξου καμήλοις ταῖς τὸν σῖτον φερούσαις ἐπιθέσθαι λέοντας. τὰ δὲ ἄλλα οὐκ ἐσίνοντο, οὐχ ὑποζύγιον, οὐκ ἄνθρωπον, ἢ δ᾽ ὅς. ὀλίγα δὲ Ἡρόδοτος ᾔδει ἐξετάζων τροφὴν λεόντων Θρᾳκίων.

[653]Para Lloyd, é possível até mesmo em falar de cópia de Heródoto da parte de Aristóteles. Ver: LLOYD, Geoffrey Ernest Richard. "Empirical research in Aristotle's biology". In: GOTTHELF, Allan & LENNOX, James (eds.). *Philosophical Issues in Aristotle's Biology.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 54.

[654]BRIANT. *Op. cit*., pp. 236-8.

[655]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 55. Mesmo caminho de HULL, Denison B. *Hounds and Hunting in Ancient Greece*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, pp. 101-3.

[656]HAMMOND, Nicholas G. L. "The Royal Tombs at Vergina: Evolution and Identities". *The Annual of the British School at Athens*, nº 86, 1991, p. 80.

[657]HATZOPOULOS, Miltiades. "The Burial of the Dead (at Vergina) or the Unending Controversy on the Identity of the Occupants of Tomb II". *Tekmeria,* nº 9, 2008, p. 103 nota 51.

[658]ALONSO TRONCOSO, Víctor. "The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, 2014, p. 57.

[659]οἷον δή φασι τοὺς λέοντας παθεῖν τοὺς ἐν τῇ Εὐρώπῃ· οὐ γὰρ ἔτι αὐτῶν εἶναι τὸ γένος· πρότερον δὲ ἦσαν καὶ περὶ Μακεδονίαν καὶ ἐν ἄλλοις τόποις (Dio Chr. 21.1).

exército aquemênida, decerto, acabaria atravessado região entre os rios Nesto e Aqueloo, *habitat* de diversos leões (λέοντες πολλοὶ), de acordo com Heródoto.

Para o caso de Xenofonte, Lane Fox reforça o uso da forma verbal no presente tenso σιτοφόροισι (capturar, conquistar, assegurar-se de algo) como evidência de que o autor ateniense, ao citar os leões capturados em territórios estrangeiros, faria referência a feras contemporâneas. Mais do que isso, a menção correta à topologia empregada por Xenofonte haveria de revelar a grande dispersão dos felinos pelo território macedônio. Assim, Lane Fox pontua que monte Pangaeus, próximo ao rio Nesto, estaria dentro dos domínios de Filipe II, e o monte Cissus, para além da Macedônia, seria uma das cadeias pelas quais passou o exército de Xerxes. O monte Olimpo, em Nisa, seria a mesma elevação que hoje se encontra na Turquia. Por fim, o monte Pindo seria localizado em outra cadeia, entre o Épiro e a Macedônia ocidental, igualmente inserida no território de Filipe II. Em conclusão, Lane Fox considera possível irmanar os textos de Heródoto e Xenofonte, a partir de quais temos, no mínimo, dois locais onde os macedônios poderiam executar a caça ao leão: os montes Pangaeus e Pindo[660].

A leitura de Lane Fox não é unânime. Avaliação inventiva do *corpus* vem de Tripodi. Ao se fiar em Aristóteles, que, por ser egresso da Macedônia, seria investido de autoridade para tratar da presença do leão naquele território, o italiano relembra outro passo da *História dos Animais*. Nele, o estagirita distingue dois tipos de feras: "há duas espécies de leão: uma mais arredondada, com a crina mais hirsuta, e mais tímida; a outra é mais comprida, com pelos mais rijos, e mais valente" (629b39-41)[661] .

Segundo Tripodi, é possível cotejar a descrição do segundo tipo com os leões figurados na Macedônia, nas moedas de Amintas III e na suposta Tumba de Filipe II. No entanto, a informação mais basilar do tratado zoológico seria a escassez dos leões em território europeu, rondassem eles ou não as terras controladas pelos argéadas. Com efeito, ao afirmar que "a raça dos leões é realmente escassa e não se encontra em muitos lugares", o autor da *História dos Animais* contribuiria, a um só tempo, para compreender a caça ao leão na Macedônia como prática social e repertório figurativo:

> A raridade (*spanis*) geral da espécie leonina, com a consequente possibilidade escassa de caça dessa fera, portanto, poderia muito bem

[660]LANE FOX, Robin. "Introduction: Dating the Royal Tombs at Vergina". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon:* Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 10-1 nota 24.

[661]Γένη δ' ἐστὶ λεόντων δύο· τούτων δ' ἐστὶ τὸ μὲν στρογγυλώτερον καὶ οὐλοτριχώτερον δειλότερον, τὸ δὲ μακρότερον καὶ εὐθύτριχον ἀνδρειότερον.

> explicar a raridade dos atestados literários e figurativos na Macedônia, bem como seu impacto tíbio na ideologia real e aristocrática[662]

Olga Palagia, cujas posições sobre a inexistência da caça ao leão na Macedônia são conhecidas, também tece comentários sobre os trechos postos em exame. Escudando-se em Heródoto, a arqueóloga grega afirma que "os leões não eram encontrados ao sul da Trácia ou a oeste do rio Nesto (Hdt 7.125), e os artistas gregos não tinham conhecimento deles em primeira mão"[663]. Em estudo posterior, publicado em parceria com Borza, a tese é expandida, incluindo as passagens de Aristóteles. A leitura de Xenofonte revelaria que o ateniense afirma categoricamente (*categorically states*) que leões rondavam regiões estrangeiras (ἐν ξέναις χώραις)[664], sendo predados somente em territórios como a Trácia, Síria e Ásia Menor. A conclusão é posta nos seguintes termos:

> Em suma, não há evidência de leões na Macedônia, exceto no século V a.C., durante o ataque de Xerxes e, outra vez, no encontro de Polidamas com o leão desgarrado. Não temos evidência que os macedônios caçassem leões em seu próprio território, antes ou depois de Alexandre Magno[665]

Uma vez que o caso de Polidamas será analisado na próxima seção, cabe por ora o estudo de um mapa topográfico da Grécia, em busca da localização dos territórios citados por Heródoto e seus sucessores **(Fig. 2.55)**. De partida, fica claro como os textos de Aristóteles e Eliano são dependentes de Heródoto. Já João Crisóstomo é por demais

---

[662]"La generale spanis della specie leonina, con la conseguente scarsa possibilità di cacciare questa fiera, dunque potrebbe ben spiegare la rarità delle attestazioni letterarie e figurative in Macedonia, nonché la scarsa incidenza sulla ideologia sia reale che aristocratica". Ver: TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, pp. 179-80.

[663]"No lions were to be found south of Thrace or east ofthe Nestus river (Hdt. 7. 125) and Greek artists had no first hand knowledge of them". Ver: PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 180.

[664]Para Harden, a expressão atesta como a caçada aos grandes felinos era exótica aos olhos de Xenofonte, de modo que tais animais não se encontravam em solo helênico. O autor arrisca, inclusive, um paralelo com as venatórias ocorridas na Germânia e descritas por César em *De Bello Galico* (6.27-8). Ver: HARDEN, Alastair. *Animals in the Classical World*. Ethical Perspectives from Greek and Roman Texts. Hampshire: MacMillan, 2013, pp. 174-5.

[665]"In sum, there is no evidence of lions in Macedonia except in the fifth century, during Xerxes' attack and again in Poulydamas' encounter with the stray lion. We have no evidence that the Macedonians ever hunted lions in Macedonia, before or after Alexander the Great". Ver: BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, 2007, p. 95. De forma semelhante, Chambry propõe que as descrições de cinegética leonina em Xenofonte são realizadas por caçadores asiáticos. Ver: CHAMBRY, Pierre. "Notice sur le Traitê de la chasse". In: XENOFONTE. *Anabase; Banquet; Economique de la chasse; Republique de Lacedemoniens; Republique des Atheniens.* Paris: Garnier, 1954, pp. 383-6.

genérico para que dele se possa extrair maiores informações, além de a datação ser muito posterior ao século IV a.C.

O historiador do Halicarnasso menciona dois rios que atuariam como barreiras naturais para o avanço dos leões: o Nesto, que corre pela Abdera (Ἀβδήρων ῥέων ποταμὸς Νέστος), e o Aqueloo, que flui pela Arcanânia (Ἀκαρνανίης ῥέων Ἀχελῷος). Ao consultar o mapa, vemos que Nesto deságua no Mar Trácio, e tanto ele como a região da Abdera estão em zonas fronteiriças entre a Trácia e Macedônia. Fronteiras são, por definição, móveis, e tanto o mais quando falamos da Antiguidade. Contudo, vale lembrar que a Macedônia, antes de Filipe II, era das regiões mais fechadas do mundo grego. As diversas cadeias montanhosas que a cercam, assim como o regime monárquico que ali se desenvolveu, são exemplos simples, embora evocativos, de como os reis macedônios davam mais atenção aos assuntos intestinos do que à expansão territorial[666]. Assim, embora Lane Fox esteja correto ao afirmar que as regiões banhadas pelo Nesto foram assimiladas à Macedônia por Filipe II, não parece ser o caso de considerar que fossem historicamente macedônias, tampouco autoriza a tornar irrefragável a hipótese de seus que os soberanos a utilizavam para caçar.

No caso do rio Aqueloo, vemos que a Arcanânia, região de seu curso que seria morada dos felinos, está entrincheirada entre dois outros domínios, Épiro e Peloponeso. Ambas estão a sudoeste da Macedônia, distando cerca de 450 km de cidades como Pela ou Vergina, e, por suposto, também não podem ser considerados territórios situados sob o satélite de influência dos macedônios. A região do Épiro, em particular, parece ser alienígena aos interesses argéadas.

Para ficar apenas em um exemplo, vale citar a *Vida de Alexandre*, de Plutarco, quando o biógrafo trata de Olímpia, mãe de Alexandre e esposa de Filipe, nascida, exatamente, no Épiro. Plutarco não economiza nas tintas ao descrever como Olímpia se deitava na companhia de cobras, razão pela qual o monarca parou de dividir o leito com sua consorte, atemorizado por ofídios e práticas mágicas estrangeiras (Plut. *Alex.* 2.4). Plutarco segue contundente: afirma que todas as mulheres do Épiro eram iniciadas nos mistérios órficos e no culto orgiástico de Dioniso (γυναῖκες ἔνοχοι τοῖς Ὀρφικοῖς οὖσαι καὶ τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον ὀργιασμοῖς), embora a mãe de Alexandre se destacasse nesse particular, ao buscar o êxtase com afinco barbaresco (βαρβαρικός)

[666]A obra clássica é apontar esses aspectos é BORZA, Eugene. *In the Shadow of Olympus*: The Emerge of Macedon. Princeton: Princeton University Press, 1990. *Vide infra*, item 5.2.

(Plut. *Alex*. 2.6). Não parece ser o caso, portanto, de considerar que o Épiro e suas práticas pertencessem ao repertório da Macedônia.

Por fim, os excertos de Heródoto passam imagem de exceção com respeito à presença leonina em solo helênico, tamanha a ênfase em relatar como os animais habitavam, apenas e tão somente, territórios compreendidos entre os rios Nesto e Aqueloo não sendo, de resto, avistados em quaisquer outros rincões da Europa (οὐδαμόθι πάσης τῆς ἔμπροσθε Εὐρώπης). Essa contundência contrasta com teses segundo as quais a caça ao leão seria esporte régio por excelência dos *basileis* macedônios.

Passando ao trecho de Xenofonte, quatro são os topônimos mencionados: os montes Olimpo, em Mísion, e Pindo, na Nisa, para além da Síria (ἐν τῷ Ὀλύμπῳ τῷ Μυσίῳ καὶ ἐν Πίνδῳ, τὰ δ' ἐν τῇ Νύσῃ τῇ ὑπὲρ τῆς Συρίας), e os montes Cissus e Pangaeus, para além da Macedônia (Πάγγαιον ὄρος καὶ τὸν Κίττον τὸν ὑπὲρ τῆς Μακεδονίας). De forma patente, o Olimpo não pertence a territórios macedônios. O caso do monte Pindo é mais complexo, uma vez que não há elevação específica com esse nome, mas uma longa cadeia, que atravessa o Épiro, a Macedônia e chega à região do Peloponeso, próxima à costa do mar da Jônia. É de tal forma genérica a descrição que não parece ser possível asseverar que a localidade estivesse em sua totalidade sob o controle de Filipe II.

Já o monte Cissus recebe hoje o nome de Chortiatis, e não se encontra no mapa anterior, sendo necessário recorrer a outro **(Fig. 2.56).** A partir dele, é possível verificar como a elevação se localiza em setor fronteiriço entre a Trácia e Macedônia, abarcando, com efeito, todas as questões sobre zonas de fronteira listadas acima. Embora, como Lane Fox assinala com correção, territórios da Tessalônica tivessem sido conquistados por Filipe II, é inconclusivo que o monte Cissus pertencesse à tradicional esfera de influência macedônia nos séculos V e IV a.C. Por fim, o Pangaeus se localiza cerca de 100 km a noroeste do Cissus, próximo a Abdera e ao Rio Nesto, citados por Heródoto. Ainda mais próximo da Trácia, é de igual modo improvável que a elevação fosse frequentada por caçadores macedônios de modo assíduo. Posto em análise este dossiê, é possível afirmar que os territórios nomeados por Heródoto e Xenofonte estão, todos eles, em zonas fronteiriças, que apenas passaram à alçada da Macedônia nos tempos de Filipe. Diante do caráter isolado dessa monarquia, é arriscado afirmar que, historicamente, seus reis poderiam usar aqueles espaços para a venatória ao leão.

Há outros pontos aos quais se pode aludir a partir dos excertos literários. No caso de Aristóteles, como já destacado por Tripodi, é sintomático que o estarigita, conhecedor profundo das tradições macedônias, seja tão categórico ao tratar da escassez de leões em solo europeu. Mais do que isso, é imperativo notar como Aristóteles não menciona sequer uma vez a prática venatória leonina entre os reis da Macedônia, mesmo em tratado de fôlego como a *História dos Animais*. De fato, ao cruzamos os textos de Heródoto e Aristóteles, o primeiro menciona a abundância dos leões em solo europeu, contrariamente ao afirmado pelo estagirita. Sendo seus escritos separados por cerca de um século, é possível vislumbrar inclusive um processo de extinção em curso, que se consumaria durante o domínio romano[667]. Dotados de assertividade ímpar, e invejável veia literária, Lewis e Llewellyn-Jones lavraram: "a história do leão na Antiguidade Clássica é uma história de desaparecimento gradual" (*The lion's story in classical antiquity is one of gradual disappearance*)[668].

Para o caso de Xenofonte, conquanto o autor escreva a partir de seu ponto de vista como ateniense, não se pode subestimar seu conhecimento das práticas de caça orientais. Líder dos mercenários que lutaram em favor de Ciro, o jovem, Xenofonte exibe seu cabedal a respeito do Império Aquemênida em momentos diversos de seus títulos. Embora alguns deles possam parecer ao leitor moderno "um velho documentário de guerra, como os que são reapresentados de vez em quando no cinema ou na televisão", como escreveu Italo Calvino em 1978[669], são inegáveis seus saberes sobre os persas e também alguma simpatia por suas práticas, patente na *Ciropédia*.

A forma como o ateniense descreve a cinegética leonina levada a efeito na Grécia chama atenção: cheia de armadilhas e artimanhas, praticada à noite por meio de capturas sorrateiras, ela é frontalmente distinta das venatórias de tipo heroico realizadas na Ásia. Causa particular a impressão a frase de Xenofonte sobre a caça ao leão conduzida por cavaleiros montados e equipados (ἵππων καὶ ὅπλων) ser classificada

[667]HUGHES, Donald. "Hunting in the Ancient Mediterranean World". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, p. 61; ALDEN, Maureeen. "Lions in Paradise: Lion Similes in the Iliad and the Lion Cubs of Il. 18.318-22". *The Classical Quarterly*, vol. 55, nº 2, 2005, pp. 336-7; STEWART, Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 274 nota 35; LANGDON, Susan. "Where the Wild Things Were: The Greek Master of Animals in Ecological Perspective". In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, p. 3. Em Roma, é reportado que leões foram avistados pela primeira vez em 186 a.C. (Liv. 39.22.1-2).

[668]LEWIS, Sian & LLEWELLYN-JONES, Llyod (orgs.). *The Culture of Animals in Antiquity*. A Sourcebook with Commentaries. London & New York: Routledge, 2018, p. 333.

[669]CALVINO, Italo. *Por que os ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1991], p. 25.

como perigosa, arriscada (κίνδυνον), que contrasta como as fontes asiáticas sobre o tema de que dispomos.

Destarte, resta claro como a cinegética leonina a cavalo é estrangeira aos costumes gregos e macedônios. Mesmo que, em casos extraordinários, ela fosse perpetrada, não se pode comparar à profusão de documentos oriundos do período helenístico sobre a prática. De fato, é sintomático que mesmo o alentado repertório textual sobre a caçada grega coligido por Barringer não contenha sequer uma menção à cinegética leonina[670].

### 2.5.2 - Documento iconográfico – o caso de Polidamas de Escotusa

Na sequência do trecho acima citado, Pausânias prossegue com feitos de Polidamas, agora narrando o encontro entre o vencedor da Olimpíada de 408 a.C. e Dario II:

> Dario, o filho bastardo de Artaxerxes, que com o apoio do povo persa derrubou Sógdio, o filho legítimo de Artaxerxes, e subiu ao trono em seu lugar, aprendendo quando era rei as façanhas de Polidamas, enviou mensageiros com a promessa de presentes e convenceu-o a comparecer diante de sua presença em Susa. Lá, ele desafiou três dos persas chamados imortais a lutar contra ele - um contra três - e os matou. De suas façanhas enumeradas, algumas são representadas no pedestal da estátua em Olímpia, e outras são apresentadas na inscrição (Paus. 6.5.7)[671]

Uma base de estátua, descoberta em Olímpia e hoje sob a tutela do museu local, possui programa iconográfico que retrata os feitos de Polidamas[672]. Com 1 m de comprimento e 0,38 m de altura, ela retrata o que parece ser o pancratista, erguendo um rival, em figura de enorme dificuldade. À direita, nota-se a presença de uma pequena multidão. Envergando drapejados vistosos, o grupo bem poderia representar a corte de Susa, rainha e concubinas, que testemunhou o atleta sobrepujar a guarda de elite do Império Aquemênida. À esquerda, temos a figura sem dúvida mais expressiva da base: o próprio Dario II. O Grande Rei exprime o mais lídimo assombro. Acomodado em

[670]BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, pp. 11-5.

[671]Δαρεῖος δὲ Ἀρταξέρξου παῖς νόθος, ὃς ὁμοῦ τῷ Περσῶν καὶ δήμῳ Σόγδιον καταπαύσας παῖδα Ἀρταξέρξου γνήσιον ἔσχεν ἀντ᾽ ἐκείνου τὴν ἀρχήν, οὗτος ὡς ἐβασίλευσεν ὁ Δαρεῖος—ἐπυνθάνετο γὰρ τοῦ Πουλυδάμαντος τὰ ἔργα—, πέμπων ἀγγέλους ὑπισχνούμενος δῶρα ἀνέπεισεν αὐτὸν ἐς Σοῦσά τε καὶ ἐς ὄψιν ἀφικέσθαι τὴν αὑτοῦ. ἔνθα δὴ κατὰ πρόκλησιν Περσῶν ἄνδρας τῶν καλουμένων ἀθανάτων ἀριθμὸν τρεῖς ἀθρόους οἱ μονομαχήσαντας ἀπέκτεινεν. ἔργων δὲ τῶν κατειλεγμένων οἱ τὰ μὲν ἐπὶ τῷ βάθρῳ τοῦ ἀνδριάντος ἐν Ὀλυμπίᾳ, τὰ δὲ καὶ δηλούμενά ἐστιν ὑπὸ τοῦ ἐπιγράμματος.

[672]Para análise do episódio de Polidamas do ponto de vista da interação entre gregos e aquemênidas, ver: VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 52 e BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels. Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996], p. 254.

suntuoso trono, e trajando drapejado luxuoso, Dario II ergue o braço esquerdo, enquanto leva o direito à cabeça, coberta com a tiara vertical, sem esconder o espanto frente à força avassaladora de Polidamas **(Fig. 2.57)**. Na outra face, embora muito danificada, é possível ver as pernas, firmes e assentadas, de uma figura humana, que se engalfinham com patas e cauda de uma fera, que aparenta ser o leão **(Fig. 2.58)**. A terceira face da base estatuária é possivelmente a mais explícita a propósito da cinegética de Polidamas. Nela, vê-se um leão abatido, com o corpo já flácido e com a juba modesta, sobre o qual o pancratista parece se sentar, apoiando suas pernas sobre as patas dianteiras do animal[673] **(Fig. 2.59)**.

Erigido de maneira póstuma, o monumento de Olímpia demonstra como os feitos de Polidamas se tornaram proverbiais, como afirma Palagia, citando uma passagem de *República* (1.338c), de Platão. Nela, Sócrates evoca Polidamas, o pancratista, que, com sua dieta à base de carne bovina, escolhida por ele por ser a mais adequada a seu corpo, era mais forte do que todos os presentes (εἰ Πουλυδάμας ἡμῶν κρείττων ὁ παγκρατιαστὴς καὶ αὐτῷ συμφέρει τὰ βόεια κρέα πρὸς τὸ σῶμα)[674].

Llewellyn-Jones tece comentários a respeito da figuração de Dario II. O autor aponta que o drapejado do Grande Rei bem poderia aludir ao *himation* grego, o que abre perspectivas para o estudo da alteridade entre helenos e aquemênidas, além de defender que soberano empunharia, à canhota, um cetro, hoje perdido. Já as figuras femininas são também representadas com trajes gregos, como o chíton. Por fim, o pancratista poderia ter visitado Susa em algum momento entre 410 e 405 a.C.[675]. Miller afirma que a descoberta da base pode tornar a história de Polidamas, à primeira vista insólita, ao menos plausível, além de citar que o lutador ilustra o trânsito entre gregos e persas em finais do século V a.C.[676].

Hyland buscou analisar o caso de Polidamas para além do simples reconhecimento esportivo ou da *imitatio Herculis*. Antes, a ida do pancratista ao coração do Império Aquemênida assumiria contornos de missão diplomática do mais

[673]Vale registrar a semelhança formal entre esse leão e aquele figurado no célebre Hércules Farnese, obra de incontestável lavra do escultor de Sícion. Moreno chega a propor que a base pode ser um dos primeiros trabalhos de Lísipo, cuja datação orbita em torno de 372 a.C. MORENO, Paolo. *Testimonianze per la Teoria Artistica di Lisippo*. Trieste: Canova, 1973, pp. 10-11.
[674]PALAGIA, Olga. "Imitation of Herakles in Ruler Portraiture – A Survey, from Alexander to Maximinus Daza". *Boreas*, vol. 9, 1986, p. 137 nota 6.
[675]LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Great Kings of the Fourth Century and the Greek Memory of the Persian Past". In: LLEWELLYN-JONES, Llyod *et alii* (eds.). *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras.* History without Historians. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, pp. 343-6.
[676]MILLER, Margaret. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C.* A Study in Cultural Receptivity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997, p. 89.

alto escalão, cuja finalidade era demonstrar o apoio da Tessália, encarnada na figura de seu mais laureado cidadão, à causa persa e ao seu suporte aos espartanos no âmbito da Guerra do Peloponeso (431 – 404 a.C.). Seguindo por esse raciocínio, o grupo escultórico representaria um paradoxo curioso: se no final do século V a.C. a viagem do esportista traduziria a submissão da Tessália à Pérsia, à época de Alexandre os feitos de Polidamas, e sua representação em escultura, seriam a própria materialização das vitórias de um campeão pan-helênico, cujas tropas, inclusive, eram fartamente abastecidas por soldados tessálios[677].

Para autores que defendem a presença do leão na Grécia, Polidamas representa o mais irrefutável argumento. Assim, Franks escreve que "a história de Polidamas, e a representação de seu feito, demonstram, ademais, que lutas contra leões não eram inéditas ou, tampouco, inimagináveis antes do período helenístico"[678]. Lane Fox sugere que Pausânias - ao afirmar que leões rondavam o monte Olimpo com frequência (πολλάκις) - é testemunho fiável para a presença dos felinos em território grego. Antes deles, Briant foi um dos pioneiros em usar tal expediente[679].

A referência de Pausânias, bem como a base da estátua de Olímpia, não convence a todos. Palagia, mais uma vez, se destaca nesse filão. Em texto recente, a arqueóloga investiga a presença do trono como assento régio na Macedônia, concluindo que sua adoção pelos reis locais foi mais uma das inovações trazidas por Alexandre a partir do contato com tradições asiáticas. Nesse sentido, a base da estátua de Polidamas seria testemunho de como, do ponto de vista da arte grega, a figuração de assentos régios estava ligada à coroa aquemênida[680]. Já no artigo redigido com Borza, os autores argumentam, de passagem, que o encontro de Polidamas ocorreu com um leão desgarrado (*stray lion*), fugido das regiões próximas ao Olimpo[681]. Não obstante, o excerto em que Palagia mais estende é seguinte:

> Caças ao leão, na arte grega arcaica e clássica, estão confinadas ao episódio mitológico de Hércules matando o leão de Nemeia (...). A exceção que prova a regra é a base da estátua do pancratista Polidamas de Escotusa. Mesmo

[677]HYLAND, John. "The Prince and the Pancratiast: Persian-Thessalian Relations in the Late Fifth Century B.C.". *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 55, pp. 315–328, 2015.
[678]"The story of Poulydamas and the representation of his deed demonstrate, further, that struggles against lions were neither unheard of nor unimagined prior to the Hellenistic period". FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 39.
[679]BRIANT. *Op. cit.*, pp. 237-8.
[680]PALAGIA, Olga. "Alexander the Great, the royal throne and the funerary thrones of Macedonia". *Karanos*, nº 1, 2018, p. 25.
[681]BORZA & PALAGIA. *Op. cit*., p. 95.

> tendo conquistado uma vitória olímpica em 408 a.C., sua estátua foi montada em Olímpia apenas no século IV a.C., criada pelo escultor Lísipo como retrato imaginário póstumo (...). Os relevos na base registram os dois encontros históricos com os leões. É interessante que a associação com o leão carregue conotações heroicas e nada mais[682]

Dentre os destaques da passagem, os mais importantes são datação tardia da estátua e sua atribuição a ninguém menos que Lísipo. Outros autores, inclusive alguns dos quais defensores da caça ao leão na Macedônia anterior a Alexandre, reconhecem a atribuição, talvez sem atinar com o fato de que são posições mutuamente excludentes[683]. Ainda que não se trate de atribuição universal, mesmo autores mais céticos estipulam a datação da base de Polidamas por volta de 330 a.C., dentro, pois, do período de atuação de Lísipo[684]. Ulanowski repete quase as mesmas palavras de Palagia, ao afirmar que o caso de Polidamas é a exceção que prova a regra[685].

Se o aspecto mitológico, e mesmo apócrifo, do feito hercúleo de Polidamas é lembrado à farta pela historiografia, a problematização da fonte de que dispomos para o episódio não parece ser feita com a mesma regularidade. Em primeiro lugar, Pausânias morreu em c. 180 a.C., quase 600 anos após a vitória do pancratista, ocorrida em 408 a.C. Se o lapso temporal de mesma monta acomete o estudo de Alexandre, vale lembrar que, para o conquistador, há vasta gama de fontes textuais, em oposição a Polidamas.

Mais importante é lembrar o método de trabalho e os objetivos centrais de Pausânias: descrever os monumentos gregos mais notáveis em um momento do Império Romano, sob Adriano em particular, no qual o filelenismo estava em alta[686]. Sendo assim, não seria de se espantar se Pausânias tivesse, primeiro, descoberto a estátua de

---

[682]"Lion hunts in Archaic and Classical Greek art are confined to the mythological episode of Heracles killing the Nemean lion (...).The exception that proves the rule is the statue base of the pancratiast Pulydamas of Scotussa. Even though he won an Olympic victory in 408, his statue was only set up in Olympia in the fourth century, created by the sculptor Lysippus as a posthumous, imaginary portrait (...)The reliefs on the base record the two historic encounters with the lions. It is interesting that the association with the lion carries heroic connotations and nothing else".Ver: PALAGIA. "Hephaestion's Pyre (…)", pp. 178-181.

[683]Franks, por exemplo, sequer cogita atribuir a estátua à oficina de Lísipo, creditando-a ao escultor em pessoa. Ver: FRANKS. *Op. cit.*, p. 39.

[684]LLEWELLYN-JONES. *Op. cit.*, p. 343. Para todo o debate, ver: KOSMOPOULOU, Angeliki. *The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002, pp. 156–64.

[685]ULANOWSKI, Krzysztof. "The Metaphor of the Lion in Mesopotamian and Greek Civilization". In: ROLLINGER, Robert & van DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels.* Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, p. 256 nota 9. Para Carlà, o episódio de Polidamas é, quase todo ele, celebração mitológica. Ver: CARLÀ, Filippo. "Hunting, Greece and Rome". In: BAGNALL, Roger *et alii* (orgs.). *The Encyclopedia of Ancient History*. Hoboken: Blackwell, 2013, pp. 3342-4.

[686]Uma introdução útil ao tema é: PRETZLER, Maria. *Pausanias*: Travel Writing in Ancient Greece. Londres: Bloomsbury Academic, 2007.

Polidamas em Olímpia para, em seguida, buscar informações a respeito de quem ou que estaria figurado. Nesse caso, o artefato, dotado da devida agência, teria impulsionado o geógrafo a investigar a respeito.

Em segundo lugar, a atribuição a Lísipo ou ao seu ateliê é de enorme importância. Conforme aprofundado no quarto capítulo, o escultor de Sícion não apenas era o favorito de Alexandre como também figurou grupo com o conquistador e Crátero em cinegética leonina. Lísipo, portanto, atua em ambiente de finais do século IV a.C. que contrasta com aquele em que Polidamas teria abatido o leão. Com a expedição macedônia consolidada, com o repertório da venatória leonina em franca ascensão e com o desejo do conquistador e de seus legatários em se afirmarem como reis da Ásia, não parece exagero conjecturar que Lísipo, ao retratar Polidamas, o fizesse mais inspirado pela corte a que servia do que como tributo à memória do pancratista. Como afirmou Llewellyn-Jones, todo o cenário indica que a figura de Polidamas, esposado a Hércules e Alexandre, foi retomada como metáfora para a derrocada do Império Persa[687]. Por fim, é imperativo notar como o relato de Pausânias é potencialmente viciado - tanto pelos ecos textuais quanto pelo arroubo retórico às proezas de Hércules. Neste caso, é mais do sintomático que o autor utilize a mesma fórmula textual para referenciar tantos as empresas do herói argivo (τὰ Ἡρακλέους ἔργα) quanto as do esportista tessálio (τοῦ Πουλυδάμαντος τὰ ἔργα).

Para encerrar este item, vale recorrer a um campo pouco explorado para a maior parte dos historiadores: a osteologia.

### 2.5.3 - Documentos osteológicos

Os dados vêm de "The Early Mycenaean Lion up to Date", de Nancy Thomas. Segundo a historiadora, as primeiras publicações interessadas no estudo dos ossos de leões encontrados na Grécia datam de 1978, quando Boessneck e Driesch puseram a público o resultado das escavações conduzidas em Tirinto. Desde então, "ossos e dentes da *Panthera leo*, o grande leão jubado, foram encontrados em nove localizações da Grécia continental e insular, em contextos que vão do Neolítico Tardio ao início da Idade do Ferro"[688]. Os dados indicariam presença de leões na Grécia em arco temporal

[687]"Metaphor for the overthrow of the Persian Empire itself". Ver: LLEWELLYN-JONES. *Op. cit.*, p. 345.

[688]"(...) bones and teeth of *Panthera leo*, the large-maned lion, have been found in nine locations in mainland and island Greece in contexts ranging from Late Neolithic to Early Iron Age date". THOMAS, Nancy. "The Early Mycenaean Lion up to Date". *Hesperia Supplements*, vol. 33, 2004, p. 189.

que cobre, aproximadamente, de 1900 a 500 a.C. Se a existência das feras no período micênico é consensual, cabe destacar as evidências que mais se aproximam dos séculos V e IV a.C: 1º - osso de pata leonina, encontrado em Delfos, c. século VI a.C; 2º - fragmento de escápula, escavado em Kalapodi (Beócia), c. século VII a.C.

Há apenas dois fragmentos ósseos que podem indicar a presença de leões na Grécia no período que interessa, sendo ambas cerca de 200 anos anteriores a Heródoto. Os demais achados são, em esmagadora maioria, de datação mais recuada, além de oriundos de regiões distintas, como os Bálcãs ou sul da Ucrânia. A principal conclusão da historiadora americana é que fontes osteológicas mostram como os leões estavam presentes no período micênico, e como, por consequência, os artistas da época poderiam usar modelos vivos para suas obras. Thomas nada fala sobre a existência das feras nos séculos V, IV ou III a.C.[689]. Não é possível, portanto, afirmar que há material osteológico em suficiente quantidade para ratificar a presença de leões em nos territórios da Grécia e Macedônia nos dois séculos que precederam a expedição de Alexandre. De resto, como lembra Ulanowski, os fragmentos de Delfos e da Beócia, em particular o primeiro, podem ter sido amuletos, ou artefatos assemelhados, importados como artigos de luxo por seu suposto exotismo oriental[690].

[689]THOMAS. *Op. cit.,* pp. 189-193.
[690]ULANOWSKI. *Op. cit*., p. 256.

# CAPÍTULO 3: A CAÇA AO LEÃO NO REPERTÓRIO ORIENTAL

## 3.1 - ALGUNS EXEMPLOS DA ICONOGRAFIA LEONINA NA ANTIGUIDADE PRÉ-ASSÍRIA

Embora o escopo da tese abarque da Assíria ao período helenístico, com ênfase neste último, é importante investigar as origens da iconografia da caça ao leão no Oriente. Sem se arvorar em catálogo extenso e definitivo, este item visa a enumerar algumas obras centrais, partindo da Estela de Uruk **(Fig. 3.1)**.

Trata-se de artefato em diodorito, com 80 cm de altura e 50 cm de largura. Sua iconografia porta duas figuras – possivelmente monarcas – que golpeiam quatro leões, usando lança e arco e flecha. No estrato superior, o primeiro caçador, menor que seu companheiro, crava o venábulo na jugular leoniona, ao passo que o segundo alveja com setas não apenas os dois animais à sua frente como também o terceiro, às costas. A despeito da assimetria nas proporações, Wagner-Durant defende serem duas representações do mesmo soberano[691]. Já a citação de Liverani ajuda a compreender o cenário político de Uruk no quarto milênio a.C.:

> No período de Uruk não existe ainda um palácio secular como residência do rei; o templo, casa do deus, é o centro simbólico e operacional da cidade. O rei-sacerdote oficia as cerimônias coletivas, garante o bom andamento das relações entre a comunidade humana e o mundo divino. A ele é, ainda, atribuída a responsabilidade pela defesa da cidade e do povo, contra os ataques externos. A arte glíptica do período de Uruk apresenta-o envolvido em lutas mais ou menos simbólicas contra os animais ferozes que ameaçam o templo ou os rebanhos das cidades, e contra os adversários humanos que ameaçam os bens acumulados nos armazéns[692]

Nessa interpretação, vemos que a obra possui conotação simbólica que relaciona a caça ao leão à expulsão de forças que ameaçam o soberano, aspecto que será explorado com afinco doravante[693]. Não por acaso, Cornelius, ao comentar o artefato,

---

[691]WAGNER-DURAND, Elisabeth. "Narration. Description, Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth *et alii* (orgs.). *Image – Narration – Context*. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World. Heidelberg: Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019, p. 240.

[692]LIVERANI, Mario. *Antigo Oriente:* História, Sociedade e Economia. Tradução de Ivan Esperança Rocha. São Paulo: EDUSP, 2016 [1988], pp. 131-2.

[693]E, de resto ameaça não só simbólica, mas prática, haja vista duas entradas do Código de Hamurábi (244 e 266) tratarem de temas relativos aos grandes felinos. A primeira advoga que "se alguém aluga um boi ou um jumento, e um leão o mata no campo, a perda recai sobre seu dono", ao posso que a segunda afirma que "se o animal for morto no estábulo por Deus (um acidente), ou se um leão o matar, o pastor

destacou que a ênfase do poderio repousa nos monarcas e não nos animais, lídimo encômio à potência régia frente às feras[694]. Para Breniquet, o principal mote da estela é sua conexão ambígua, uma vez que, embora a iconografia porte o combate entre rei e felino, a tradição textual muitas vezes trata do confronto entre dois leões como metáfora para o embate entre monarcas[695]. Estimando a datação da obra em 3000 a.C., Seyer afirma tratar-se do primeiro exemplo iconográfico de caçada régia de que se tem notícia. No contexto asiático, a função da fera é clara: encarnar as forças demoníacas do caos que haveriam de ser desbaratadas pelo monarca[696]. Para Garrison, por fim, já nesse período é possuir admitir o dado exótico do leão na fauna antiga, razão pela qual a Estela de Uruk deve ser interpretada pela chave simbólica[697].

Interpretação profícua vem de McMahon. Para a arqueóloga, tão possante é o dado religioso do artefato que sequer é possível afirmar que seus personagens sejam apenas reis, sendo mais provável que reúnam monarquia e sacerdócio. Propondo data mais recuada, c. 3300 a.C., McMahon reforça que a repetição do rei-sacerdote na mesma cinegética seria explorada com tenacidade em âmbito assírio. Tão importante quanto a interpretação são as descobertas que a autora divulga: dois fragmentos oriundos de Tell Majnuna (Síria) que seriam os primeiros exemplos figurativos de caça ao leão. Com datação aproximada em 3800 a.C., o que se pode extrair a partir deles é o combate entre homem e fera, em possível reescrita das origens da venatória leonina no campo das artes visuais **(Fig. 3.2)**[698].

Outro importante exemplo é a Faca de Gebel el-Arak, oriunda do período Nagada II, no Egito pré-dinástico, com datação c. 3450 a.C. Feita em marfim de elefante e pedra, foi comprada no Cairo pelo Louvre, é possível que seu local de origem

---

declarará sua inocência diante de Deus, e o proprietário arcará com o acidente no estábulo". Ver: https://avalon.law.yale.edu/ancient/hamframe.asp (Acesso: 06/04/2023. Tradução de L. W. King). Agradeço a Katia Pozzer pela referência.

[694]CORNELIUS, Izak. "The lion in the art of the Ancient Near East: A Study of Selected Motifs". *Journal of Northwest Semitic Languagues*, nº 15, 1989, pp. 55-6.

[695]BRENIQUET, Catherine. "Animals in Mesopotamian Art". In: COLLINS, Billie Jean (org.). *A History of Animal World in the Ancient Near East*. Leiden: Brill, 2002, p. 161.

[696]MATTHIAE, Paolo. *Il sovrano e l'opera*. Arte e potere nella Mesopotamia àntica. Bari: Editori Laterza, 1994, p. 118; SEYER, Martin. "The Royal Hunt—The Symbolic Meaning of an Ancient Topos." In: PRINZ, Armin (ed.). *Hunting Food and Drinking Wine:* Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food (ICAF), Poysdorf, Austria Dec. 4–Dec. 7, 2003. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 171–3.

[697]GARRISON, Mark. "The Heroic Encounter in the Visual Arts of Ancient Iraq and Iran ca. 1000–500 BC". In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, p. 152.

[698]McMAHON, Augusta. "The Lion, The King And The Cage: Late Chalcolithic Iconography and Ideology In Northern Mesopotamia". *Iraq*, vol. 71, pp. 115-124, 2009.

seja Abidos. Com 25,5 cm de comprimento, o que interessa é a figuração do cabo, que retrata o monarca controlando leões com as mãos nuas **(Fig. 3.3)**.

A chamada Paleta do Caçador, c. 3100 a.C., é outro exemplar conspícuo. Com 66 cm x 26 cm, é oriunda do período Naqada III. A iconografia revela complexa venatória, com destaque ao leão, mas que também contempla pássaros, lebres e gazelas. Os caçadores têm armas como arco e flecha, maça, lanças e bastões **(Fig. 3.4)**. Straw comenta que, por uma das figuras humanas tombar ferida devido ao ataque leonino, torna-se improvável classificar a cena como caçada régia[699].

Posterior é o artefato evocado por Akurgal[700]. De origem aramaica, trata-se de relevo em basalto que figura, a partir da esquerda, o carro de guerra, com dois ocupantes, sob o disco solar. O arco e flecha são utilizados para alvejar o leão, que se vê também acossado por dois caçadores a pé. À retaguarda, o primeiro deles assedia o animal com o que parece ser um machado. Pela frente, personagem vestido de forma suntuosa crava a lança na cabeça leonina, que tem como reação o rugido e o golpe com a pata dianteira esquerda. A datação é c. 730 – 700 a.C., e inscrição com o nome do responsável por comissionar o relevo foi perdida **(Fig. 3.5)**.

Na mesma chave, uma tigela de origem fenícia ou síria, descoberta em Kalhu, no Palácio de Assurnasirpal, tem a caçada ao leão como tema. A presença de elementos como a esfinge alada faz crer que sua iconografia se relacione a algum episódio mitológico. A obra tem datação de finais do século VIII a.C. **(Fig. 3.6)**[701].

Embora não se trate de caça *stricto sensu*, a iconografia do soberano que se assegura do filhote leonino desfrutou de alguma popularidade. Seu possível iniciador é Sargão II (r. 722 – 705 a.C.), em relevo encontrado em Corsabade **(Fig. 3.7)**. Fiando-se em Albenda, o perfil frontal do leão é o que de mais notável a obra possui[702]. Outro modelo é o chamado "domador de leão", oriundo da Lídia ou Jônia, e descoberto em Delfos. Depositado no museu local e datado do final do século VII a.C., a estatueta de marfim reúne semelhanças formais importantes com a de Sargão II **(Fig. 3.8)**[703].

---

[699]STRAWN, Brendt. *What Is Stronger than a Lion*? Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East. Fribourg/ Göttingen: Academic Press/Vandenhoeck Ruprecht, 2005, p. 161.
[700]AKURGAL, Ekrem. *Orient et Occident:* la naissance de l'art grec. Paris: Albin Michel, 1969, pp. 56; 86.
[701]BARNETT, Richard & WISEMAN, Donald. *Fifty Masterpieces of Ancient Near Eastern Art in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum.* London: Trustees of the British Museum, 1960, p. 59.
[702]ALBENDA, Pauline. "Lions on Assyrian Wall Reliefs". *Journal of the Ancient Near Eastern Society*, vol. 6, 1974, p. 3.
[703]DEMARGNE, Pierre. *Nascimento del Arte Griego*. Tradução de Arturo del Hoyo. Bilbao: Aguilar, 1964, p. 448; LANGDON, Susan. "Where the Wild Things Were: The Greek Master of Animals in

Episódios de matriz anedótica oriundos da tradição textual não podem ser esquecidos. Ramsés II (r. 1279 – 1214 a.C.) teria marchado para a Batalha de Kadesh (1274 a.C.) acompanhando por um leão que o ajudava a debelar as forças hititas (μετὰ λέοντος, συναγωνιζομένου τοῦ θηρίου καταπληκτικῶς) (Diod. 1.48.1). Algumas representações da carga egípcia mostram o leão em companhia do monarca[704]. Uma das mais famosas se encontra nas paredes do Templo de Abu-Simbel, construído entre c. 1264 a.C. e 1244 a.C. Na imagem, o leão de Ramsés II é figurado logo abaixo da carruagem do faraó[705] **(Fig. 3.9)**. Na literatura, a *Epopeia de Gilgamesh* por vezes apresenta, dentre os títulos do protagonista e de Enkídu, o atributo de caçadores de leões[706]. A tabuinha X, nas linhas 33 e 34, afirma: "tocamos Humbaba, que a Floresta de Cedros habitava/na passagem dos montes matamos leões"[707].

Embora sejam poucas as obras elencadas neste item, e dispersas no tempo e espaço, é importante notar como alguns aspectos da iconografia cinegética têm lugar nas tradições mais recuadas da Ásia. A heterogeneidade marca a série aqui reunida, mas vale destacar como, por exemplo, desde a Estela de Uruk a interpretação que relaciona os leões às forças do caos se faz presente, sendo retomada nos repertórios assírio e persa. Em chave semelhante, a Faca de Gebel el-Arak aparenta antecipar o tema do mestre dos animais, como sinódoque para o domínio régio sobre a natureza, tão caro a esses duas civilizações. É possível, de resto, incluir nessa mesma seara as imagens do filhote leonino capturado por Sargão II e pelo domador de leões grego.

Alguns artefatos merecem destaque, quer por sua inventidade iconográfica, quer por seu discurso visual se afastar do clichê que enfatiza o triunfo humano sobre a selvageria das bestas. A Paleta do Caçador ganha realce nesse aspecto, tanto por ser uma das pioneiras a figurar a venatória contra múltiplas espécies – dado que se tornará *topos* na iconografia cinegética – quanto, e por paradoxal que seja, desafiar o elogio à potência humana típica das cenas de caça, ao retratar um homem abatido. Em justa

---

Ecological Perspective". In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, pp. 1-2.

[704]CORNELIUS. *Op. cit*., p. 59.

[705]LEWIS, Sian & LLEWELLYN-JONES, Llyod (orgs.). *The Culture of Animals in Antiquity*. A Sourcebook with Commentaries. London & New York: Routledge, 2018, p. 337. Para outros exemplos, como o relevo de Ramsés III em Medinet Habu, ver: LA ROCCA, Eugenio. "Ferocia barbarica. La rappresentazione dei vinti tra Medio Oriente e Roma". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 109, 1994, pp. 9-13.

[706]PONCHIA, Simonetta. "Gilgameš and Enkidu. The Two-thirds-god and the Two-thirds-animal?" In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 187-210.

[707]Tradução de Jacyntho Brandão. Para dossiê completo dos leões na Epopeia de Gilgamesh, ver: STRAW. *Op. cit*., pp. 161-174.

medida próxima do repertório micênico, a Paleta do Caçador parece enfatizar o estatuto semelhante de homens e animais durante as incursões. Já o leão que combate ao lado de Ramsés II apresenta ao menos duas leituras próficuas: embora se trate de uma relação diametralmente oposta à venatória - a parceria em oposição à pulsão predatória - o animal parece reconhecer a majestade do faraó, fazendo valer sua potência régia ao debelar seus opositores, sentido próximo àquele que aparecerá nos relatos cinegéticos helenísticos, em particular as caçadas ao leão conduizas por Alexandre registradas por Quinto Cúrcio e Plutarco. Outra leitura possível interpreta que felino apenas obedeceu a Ramsés II pelo inato estatuto superior do homem sobre o fera – e aqui teríamos um exemplo do mestre dos animais popular entre assírios e persas. Por fim, os epítetos leoninos que aparecerão nos épicos homéricos, tangenciados pelo capítulo 5, poderiam ter seu berço na Epopeia de Gilgamesh, bem como a representação do carro régio durante as incursões une o relevo aramaico aqui apresentado ao largo repertório posterior, do selo de Dario I ao fragmento de Éfipo de Olinto recolhido por Ateneu.

Este item terá cumprido com seu modesto propósito se, por um lado, logrou apresentar brevíssima panorâmica sobre a iconografia leonina no período pré-assírio e, por outro, pôde discutir como alguns aspectos presentes nesse *corpus* voltarão a aparecer tanto na Ásia quanto na iconografia cinegética. Passada esta etapa, cabe agora avançar rumo a uma análise mais detida das cenas de caça ao leão na Assíria.

## 3.2 - O ESPETÁCULO DA VIOLÊNCIA: CAÇA AO LEÃO NA ARTE ASSÍRIA (SÉCULOS IX – VII A.C.)

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivando estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:
Sargon, Assarhaddon, Assurbanipal, Teglattphalasar, Salmanassar, Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor, Belsazar, Sanekherib.
E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes

Guimarães Rosa. *São Marcos*

No repertório antigo, os assírios foram os que mais se esmeraram na produção de cinegéticas leoninas, em suporte iconográfico e molde literário. Dentre seus soberanos, Assurnasirpal II (r. 884 – 859 a.C.) e Assurbanípal (r. 668 – 627 a.C.) são os mais destacados nesse expediente. Lastreados por *corpus* expressivo, não chega a surpreender que os assiriólogos sejam os especialistas que elaboraram as mais buriladas interpretações da iconografia da caça ao leão. Aspectos como a simbologia das imagens, sua disposição arquitetônica nas residências régias e o público a que eram endereçadas não passaram ao largo de suas análises.

Sendo assim, este item se prontifica ao estudo da venatória leonina na Assíria no recorte temporal balizado por Assurnasirpal II e Assurbanípal, dando destaque aos mais refinados intérpretes desse repertório e, também, às mudanças historiográficas no âmbito da assiriologia. De forma simplificada, mas que se pretende desenvolver ao longo das próximas páginas, a uma interpretação tradicional - que vê as imagens de guerra e caça ora como expressão da violência intrínseca à civilização assíria, ora como propaganda ideológica destinada a alardear sua máquina bélica - tem se sobreposto vertente que enfatiza o dado espetacular dessas imagens, inseridas tanto em uma lógica de expansão própria do Império Assírio quanto circunscritas a um pequeno número de pessoas que tinha acesso às instalações palacianas. Aplicar esse debate ao repertório cinegético será um dos desafios deste estudo. Para o caso das inscrições reais, ênfase será dada àquelas que se encontram associadas às imagens investigadas, diante tanto da abundância de textos relativos à caça ao leão quanto do fato de que muito deles apresentarem conteúdo semelhante, em uma repetição típica das fórmulas verbais, que se manifestam, em alguma medida, também no suporte visual[708].

[708]REDE, Marcelo. "Imagem da violência e violência da imagem: guerra e ritual na Assíria (séculos IX-VII a.C.)". *Varia Historia*, vol. 34, nº 64, 2018, p. 104. Para as primeiras referências literárias à caça

### 3.2.1 - As caçadas ao leão de Assurnasirpal II no Palácio de Kalhu

É tarefa árdua encontrar pesquisador que negue a relevância de Assurnasirpal II tanto na reorganização política do Império Assírio quanto no seu desenvolvimento artístico – e, nesse particular, nas cinegéticas, promovendo autêntico *tour de force* na arte do Oriente antigo. De acordo com Albenda, três são as imagens completas do monarca em caça aos leões: duas sob a guarda do British Museum (**Fig. 3.10** e **Fig. 3.11**) e outra alocada nos Staatliche Museen zu Berlin (**Fig. 3.12**)[709]. Todas são provenientes do Palácio noroeste de Kalhu, a bíblica Calá e atual Ninrude, sede do governo de Assurnasirpal II e centro urbano do Império pelos 150 anos seguintes[710]. A primeira venatória, além de mais extraordinária do ponto de vista artístico, é a única da qual a procedência é incontestável: a Sala do Trono B. As demais são disputadas, embora haja consenso de que ambas não poderiam ter sido alocadas em cômodos muito distantes do aposento régio[711].

Começando com a obra depositada em Berlim, trata-se de relevo feito em alabastro, com 97 cm de altura por 183 cm de comprimento, em que o monarca, auxiliado pelo cocheiro, avança em direção à besta. Assurnasirpal II, imponente ao manter-se em pé, demonstra suas credenciais de caçador graças à perícia no emprego do arco. Sua mão direita, além de retesar a corda, empunha duas setas reservas, ao passo que a canhota mantém firme o arco. Os pulsos são adornados por braceletes com motivos florais. O auriga, além de conduzir os cavalos com segurança, aspecto que o relevo enfatiza ao retratar com especial cuidado a potência muscular de seus braços e mãos, tem a ausência do diadema como único atributo a diferenciá-lo do monarca.

---

leonina, datadas de Tiglath-Pileser I (r. 1114 – 1076 a.C.), ver: STRAWN, Brendt. *What Is Stronger than a Lion*? Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East. Fribourg/ Göttingen: Academic Press/Vandenhoeck Ruprecht, 2005, pp. 163-4. Tiglath-Pileser I alegava ter matado 120 leões a pé e outros 800 animais de sua carruagem. Já Adad-Ninari II (911-892 a.C.) garantia ter abatido 360 felinos a pé. Ver: ALMAGOR, Eran. "The Horse and the Lion in Achaemenid Persia: Representations of a Duality". *Arts*, nº 10, vol. 41, 2021, p. 15.

[709]ALBENDA, Pauline. "Ashurnasirpal II Lion Hunt Relief BM124534". *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 31, nº 3, 1972, p. 167.

[710]KERTAI, David. "Kalhu's Palaces of War and Peace: Palace Architecture at Nimrud in the Ninth Century BC". *Iraq*, vol. 73, 2011, p. 71.

[711]Afora esses relevos, são conhecidos ao menos dois fragmentos: em um deles, é possível vislumbrar a pata do leão. Descoberta na Sala WI do Palácio de Kalhu, hoje está no British Museum (inv. nº 135742). O segundo, oriundo da mesma sala, encontra-se nos Staatliche Museen, e nele vê-se um leão possivelmente pisoteado pelos cavalos do carro régio. Para mais detalhes, ver: READE, Julian. "Texts and Sculptures from the North-West Palace, Nimrud". *Iraq*, vol. 47, pp. 203-214, 1985. Para um catálogo, infelizmente sem imagens, ver: WAGNER-DURAND, Elisabeth. "Narration. Description, Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth *et alii* (orgs.). *Image – Narration – Context*. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World. Heidelberg: Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019, pp. 246-8.

A condução do soberano merece destaque. Além de acomodar o material reserva de Assurnasirpal II, na forma de um arco e uma aljava, o carro ainda carrega uma lança, alocada às costas de seus ocupantes. O luxo reservado aos cavalos é notável, com arreios decorados com riqueza de motivos, incluindo uma espécie de tondo que retrata o leão em pose análoga à do felino alvo dos impulsos venatórios de Assurnasirpal II. A musculatura dos corcéis é sublinhada pela incisão de diversas linhas em seus corpos, recurso empregado com mais vigor na representação leonina.

Entre os personagens da cena, a suposta presa é quem apresenta a postura mais altiva. A robustez muscular incontornável, o caminhar pesado sugerido pela força das patas, o vigor em avançar mesmo já alvejada e, especial, a ferocidade inexprimível de sua face modelam a potestade da besta. As setas que se enfileiram em seu corpo - próxima à pata dianteira direita, no dorso e mesmo na cabeça - não impedem o leão de realizar torção estrênua, dirigindo a seus algozes rugido que denota o ensejo da luta em contraponto à capitulação. O olhar aterrorizante, a língua que escapa por entre as presas à mostra e as diversas linhas que exprimem tenacidade se somam à compleição acérrima, que não dá quaisquer sinais de esmorecimento, garantindo ao leão *status* de última fortaleza contra a pulsão caçadora de Assurnasirpal II **(Fig, 3.13)**[712].

Tamanha é a energia do felino que Albenda não teve dúvidas em considerar que o leão vira sua cabeça em gesto de contra-ataque (*counter-attack*)[713]. Já Catherine Breniquet sentenciou que o leão com a cabeça torcida (*reversed head*) é oriundo de um dito velho estereótipo artístico[714]. A autora, contudo, se abstém de citar a origem desse clichê. Outros especialistas enfatizaram como a ferocidade do animal serve de espelho para o próprio rei – apenas alguém dotado de igual agressividade poderia desbaratar fera tão inclemente[715].

A segunda cinegética, agora no British Museum, possui diversas afinidades com a anterior. Feito também em alabastro, o relevo possui 98 cm de altura e 139,50 cm de comprimento. As figuras do monarca, de seu cocheiro, do carro e dos cavalos são praticamente as mesmas. No caso do soberano, a cinta prende a seu corpo uma adaga e a

[712]Vale lembrar que esse tipo de leão não estava restrito aos relevos, como demonstra a cabeça de uma estátua colossal oriunda da entrada do santuário de Ishtar, em Kalhu, datada de c. 865 a.C. Ver: READE, Julian. *Assyrian sculpture.* London: The British Museum Press, 2006, p. 24.
[713]ALBENDA, Pauline. "Lions on Assyrian Wall Reliefs". *Journal of the Ancient Near Eastern Society*, vol. 6, 1974, p. 6.
[714]BRENIQUET, Catherine. "Animals in Mesopotamian Art". In: COLLINS, Billie Jean (org.). *A History of Animal World in the Ancient Near East*. Leiden: Brill, 2002, p. 165.
[715]WATANABE, Chikako. *Animal Symbolism in Mesopotamia* - A Contextual Approach. Wien: Institut fur Orientalistik der Universität Wien, 2002, p. 55; STRAW. *Op. cit*., p. 165.

pedra para amolá-la, além de o número de flechas reservas ser reduzido a um[716]. A grande diferença fica por conta do leão: ao invés do olhar ameaçador que dirigia a seus opositores, a besta está sob os cascos da carruagem real. A condição taciturna, porém, não diminui a obstinação leonina: seu tônus apresenta enorme pujança, sobretudo nas patas traseiras, dianteira direita e o dorso. A pata dianteira esquerda esboça esforço para escapar aos cascos equinos, e mesmo as três flechas alojadas em seu corpo não impedem que a besta mantenha a ferocidade que caracteriza a obra anterior – embora, desta vez, os olhos não apresentem tamanha selvageria.

A derradeira venatória de Assurnasirpal II é a mais complexa em termos de elementos figurados e narrativa. Outra vez em alabastro, o painel tem 88,65 cm de altura e 223,52 cm de comprimento. Estabelecendo a leitura a partir da esquerda, dois auxiliares, com dimensões corporais mais modestas do que as do soberano, avançam lado a lado. Ambos portam chapéu cônico, escudos à mão esquerda, arcos às costas e o que parece ser um tipo de bastão na mão direita. Seu andar está no mesmo compasso, e a musculatura de suas pernas é ressaltada pelo escultor. Logo fica clara sua função: conduzir o felino rumo às flechas disparadas por Assurnasirpal II. Como de praxe, o animal tem seu corpo coberto pelas setas. Desta vez, quatro disparos já o atingiram, um no lombo, outro no pescoço e dois no peito. Também como de sólito, o leão não arrefece a têmpora. Ruge, implacável, em direção ao carro do monarca, além de atacar suas rodas com as patas dianteiras. Sua feição demonstra a mesma virulência da peça dos Staatliche Museen, e outra vez a potência muscular do leão, sobretudo o peso insinuado por suas patas, não dá sinais de hesitação.

Na sequência, é Assurnasirpal II quem ganha destaque. Invertendo o esquema do relevo depositado em terras alemãs, agora é o predador que se volta à presa. Outra vez trazendo flechas sobressalentes, o monarca tem dependurada em seu ombro esquerdo uma espada embargada. O adereço em sua cabeça é mais suntuoso, sendo composto tanto pelo diadema quanto pelo cocar cônico. Essa assimetria faz com que alguns pesquisadores considerem que, nas cenas anteriores, não seria Assurnasirpal II a encarnar o papel de caçador principal, mas o príncipe herdeiro – no caso, Shalmeneser III, que reinaria de 859 a 824 a.C. A discussão sobre esse tópico será feita à frente,

[716]CURTIS, John & READE, Julian. *Art and Empire:* Treasures from Assyria in the British Museum. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 51. Os mesmos autores propõem que a cena está incompleta, e que seria integralizada por outro leão à frente do carro régio.

bastando por ora notar que o auriga mantém seus atributos anteriores, portando arreios e açoite com galhardia. A decoração dos cavalos é menos vistosa, contudo.

A figura que merece comentários mais detidos é o leão que jaz sob as patas do carro régio. As diferenças entre essa fera e seu par anterior são de primeira grandeza. Lá, o brio do felino afastava qualquer rumor de morte; aqui, a rendição é sua marca maior. Alvejado no dorso e no pescoço, a expressão leonina, graças à sutileza invulgar do escultor, é de desamparo frente a seu destino professo – o contraste com a ferocidade do outro leão presente na cena é elogiável. A boca semicerrada, os dentes ocultos, as orelhas fartas, as profundas linhas de expressão abaixo dos olhos, o focinho atrofiado e a inexpressividade do olhar denunciam como a vida do leão está a esvanecer. A constituição corporal não dá margem para dúvida. À exceção da pata traseira esquerda, toda a compleição parece se resignar diante da morte iminente.

Em estudo de 1972, Albenda cumulou de elogios o relevo por seu apuro técnico. Entre os pontos elencados estão o salto obtido pelo escultor no uso da perspectiva para representar o monarca e sua grei, a disposição precisa de diversas figuras em cena, formando um triângulo isósceles cujo vértice A é o turbante cônico de Assurnasirpal II e, por fim, o círculo que é possível traçar usando como apoio o arco do soberano, que o inscreveria em uma espécie de disco associado a divindades como Ninurta[717]. Em texto posterior, autora classificou os leões de Assurnasirpal II como brutalizados e dominadores, ainda que figurados com elevado grau de *icasticità.* Um dos principais recursos dos escultores era a inscrição de formas semelhantes às letras W, U e S nos corpos leoninos, de forma a ressaltar sua musculatura[718].

A cinegética da Sala B do Palácio de Kalhu é a que possui reconstituição mais segura do posicionamento original, incluindo toda a decoração da parede em que estava alocada **(Fig. 3.14)**. Ao singrar as imagens do painel, vemos que, à esquerda da venatória leonina, modelo semelhante é empregado em figuração de caça ao touro. Abaixo, temos sua conclusão. Na presença de músicos, em sinal de celebração e

[717]ALBENDA. "Ashurnasirpal II Lion Hunt (...)". *In toto*.
[718]ALBENDA "Lions on Assyrian (...)", pp. 1-2. Essas observações já haviam sido ventiladas por AKURGAL, Ekrem. *Orient et Occident:* la naissance de l'art grec. Paris: Albin Michel, 1969, pp. 24-9. Como bem anotado pela Profa. Katia Pozzer durante a arguição da tese, é possível encampar ao menos duas objeções a essa leitura, uma da ordem do anacronismo e outra da ordem do antropocentrismo – por mais que se reconheça o recurso heurístico e mesmo didático das passagens de Akurgal e Albenda. No primeiro caso, o alfabeto fenício ainda não havia sido inventado, sendo, portanto, desconhecido dos assírios; no segundo, o uso de elementos próprios da esfera humana para a representação de outras espécies detém evidente viés antropocêntrico.

vitória[719], auxiliares diversos e guardadores das armas do monarca, Assurnasirpal II se prepara para derramar libações sobre o cadáver leonino **(Fig. 3.15)**. A sequência parece apontar para o aspecto ritual da caçada, com seu desfecho caracterizado pela liturgia religiosa, ainda que o fato de o soberano não ser figurado explicitamente no ato de despejar o vinho tenha estimulado algumas leituras mais céticas, como a de Reade[720].

Por seu turno, Cornelius afirma que associação entre a matança do leão e as libações sobre os cadáveres reforça, por um lado, os pressupostos religiosos do rei assírio e, por outro, sua caracterização como senhor das bestas (*Herr der Tiere*), conforme longa tradição asiática[721]. Ainda sobre a cena de libação, Ataç chega a ventilar que o modo como os animais são retratados faz lembrar o ritual da *proskynesis*, aproximando-os de uma das cenas do obelisco negro de Shalmeneser III, em que Jeú, décimo rei de Israel, se prosterna diante do monarca[722].

De volta à mirada no programa completo do painel, as cinegéticas se misturam a episódios de guerra e cerco, nos registros superiores, e suas respectivas comemorações, na forma de libações e do luxo da corte, nos inferiores, segundo esquema observado por May. A autora propõe que o programa do aposento régio entrelaça a narrativa ritual à histórica, isto é, as funções terrenas do soberano representadas nos estratos superiores do painel e suas obrigações para com as divindades figuradas logo abaixo[723].

Wagner-Durand opta por abordagem mais crítica. De pronto, a autora lança imprecauções contra a opção dos museus em separar e descontextualizar as cinegéticas – vale lembrar que apenas a imagem da sala do trono está em exibição no British Museum, sendo a reserva técnica o lar da outra venatória. Ademais, a perda da pintura original dos alabastros seria decisiva para a dificuldade em recuperar os efeitos "visuais e emocionais" provocados pelo repertório assírio[724]. Com relação à análise da sala do B, a Wagner-Durand evoca seu contexto arquitetônico e iconográfico **(Fig. 3.17)** de modo

---

[719]NADALI, Davide. "Outcomes of Battle: Triumphal Celebrations in Assyria". In: SPALINGER, Anthony & ARMSTRONG, Jeremy (eds.). *Rituals of Triumph in Mediterranean World*. Leiden: Brill, 2013, p.79.

[720]READE, Julian. "Narrative composition in Assyrian Sculpture*". Baghdader Mitteilungen*, vol. 10, 1979, p. 61.

[721]CORNELIUS, Izak. "The lion in the art of the Ancient Near East: A Study of Selected Motifs". *Journal of Northwest Semitic Languagues*, nº 15, 1989, pp. 56-8.

[722]ATAÇ, Mehmet-Ali. *The Mythology of Kingship in Neo-assyrian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 18.

[723]MAY, Natalie. "Triumph as an Aspect of the Neo-Assyrian Decorative Program". In: WILHELM, Gernot (org.). *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2012, pp. 476-7.

[724]O sítio dos Staatliche Museen disponibiliza possível recriação colorida da obra sob sua guarda **(Fig. 3.16)**. Acesso: 16/06/2020.

a argumentar que, pela ausência de referências espaciais e temporais tantos nas cenas de caça como nas de temas alheios, seria redutor tachar as imagens como componentes de mero esquema narrativo, em face de suas funções multisemânticas. Assim, mais do que os feitos de Assurnasirpal II, o conjunto seria encarnação de virtudes ínsitas ao cargo de soberano, figurada em espaço que, conquanto de baixa visibilidade pelos súditos, era de enorme importância para a instituição monárquica[725].

Com raciocínio semelhante em alguma medida, Fales já enfatizara o duplo valor da sala de Assurnasirpal II: por um lado, o dado mítico-simbólico presente na árvore sagrada e nos gênios alados; por outro, o aspecto narrativo das batalhas e venatórias. Essa dupla iconologia se conectaria a dois públicos distintos, o divino, no primeiro caso, e o de corte, no segundo, expostos a cenas que visavam à perpetuação, e repetição *ad infinitum*, das proezas da coroa assíria[726].

Não obstante, no que se refere à relação entre temporalidade e iconografia no caso de Assurnasirpal II, Nadali é quem responde pela interpretação mais arrojada. Para o italiano, a ausência de elementos indicativos específicos nas imagens são indícios do desejo de retratar a natureza performativa do soberano assírio no espaço e no tempo. O fato de as figuras de Assurnasirpal II se aglomerarem em diversas funções e disposições seria traço de um tempo a-histórico, próprio da relação entre o soberano e as divindades:

> Os relevos da Sala do Trono B são contos que, como tais, implicam temporalidade (...) são a expressão e o significado das naturezas do tempo, com a figura do soberano no papel de protagonista da e na história, de intérprete e representante dos deuses e o intermediário entre a realidade e a transcendência do mundo divino, passando pela esfera do mito. A representação constante da imagem do soberano em diferentes posições, ora descentralizada, ora central, ora perfeitamente e especularmente simétrica, é uma indicação da natureza do tempo e vincula as imagens às diferentes esferas de ação e influência[727]

[725]WAGNER-DURAND. *Op. cit*., pp. 250-4.
[726]FALES, Frederick. "Narrazione visuale e testuale: il caso dele campagne militari assire". In: INVERNIZZI, Antonio *et alii* (eds.). *L'arte nel Vicino Oriente Antico.* Belezza, rappresentazione, espressione. Milano: Edizioni Ares, 2006, pp. 86; 90-2.
[727]"I rilievi della Sala del Trono B sono racconti che, in quanto tali, implicano la temporalità (...) sono espressione e significazione delle nature del Tempo, con la figura del sovrano nel ruolo di protagonista della e nella storia, di interprete e rappresentante degli dei e di tramite tra la realtà e la trascendeza del mondo divino, passando attraverso la sfera del mito. La constante raffigurazione dell'immagine del sovrano nelle differenti posizioni, ora decentrate, ora centrali ora perfettamente e specularmente simmetriche, è indicazione della natura del Tempo e lega le immagini alle diverse sfere di azione e di influenza". NADALI, Davide. "L'immagine del re e la retorica della geometria. Riflessioni sulla Bildgliederung dei rilevi della Sala del Trono di Assurnasirpal II". In: DOLCE, Rita (org.). *Quale Oriente?* Omaggio a un Maestro. Studi di Arte e Archeologia del Vicino Oriente in memoria di Anton Moortgat a trenta anni dalla sua scomparsa. Palermo: Flaccovio Editore, 2010, pp. 183-4.

Em justa medida, o procedimento de analisar as cinegéticas não apenas *per se*, mas atento tanto ao seu painel original quanto à arquitetura do Palácio de Kalhu, tem raízes em estudos publicados por Winter na década de 1980. No primeiro deles, a historiadora ressalta que o nascimento do estilo narrativo na arte assíria está em Kalhu, sobretudo no aposento real, cuja função precípua seria acomodar o núcleo da recepção pública[728]. Exatamente por isso, essas cenas, em especial as de caça, não retratam nenhum episódio particular, mas encarnariam virtudes supremas do monarca. Tão importante quanto essas considerações são os laços estabelecidos por Winter entre política e iconografia no seio do Império, de forma que o advento do estilo narrativo estaria menos conectado à inovação artística do que à expansão e consolidação do poderio bélico, desejoso em registrar – e exibir aos seus súditos – as novas conquistas assírias. O papel das imagens e da arquitetura do Palácio de Kalhu não seria apenas o de representar a pujança imperial, mas moldar corações e mentes a seu favor[729]. Em estudo publicado dois anos depois, Winter reprisou seus argumentos principais, dando maior destaque à importância política na arte assíria[730].

Decerto inspirado por Winter, Russell foi outro a olhar para Kalhu *in toto*, propondo que o Palácio está erigido sobre os quatro pilares da ideologia assíria: sucesso militar; tratamento pio reservado às divindades; proteção divina ao povo do Império e sua prosperidade em termos de bens materiais. Kalhu deveria ser a expressão visual da ideologia régia[731].

De forma abrangente, a historiografia tem apontado que as cenas de caça ao leão traduzem extensão simbólica, qual seja, o embate contra as bestas selvagens como alusão aos oponentes mundanos ou as forças do caos. Albenda enfatizou o primeiro ponto[732], ao passo que Russell, em interpretação que talvez não encontrou o eco merecido, propôs que o leão representaria a ameaça física e humana ao Império, ao passo que touro se traduziria como ameaça às plantações, cabendo a Assurnasirpal II dispersar ambos, conforme o programa da Sala do Trono[733]. Porter é da mesma opinião.

---

[728]WINTER, Irene. "Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs". *Studies in Visual Communication*, vol. 7, 1981, p. 18.
[729]WINTER. *Op. cit*., p. 31.
[730]WINTER, Irene. "The Program of the Throne Room of Assurnasirpal II at Nimrud". In: HARPER, Prudence & PITTMAN, Holly (eds.). *Eastern Art and Archaeology in Honor of Charles Kyrle Wilkinson*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983, pp. 27-8.
[731]RUSSELL, John. "The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art". *American Journal of Archaeology*, vol. 102, nº 4, 1998, pp. 654-5; 663.
[732]ALBENDA. "Lions on Assyrian (...)", p. 11.
[733]RUSSELL. *Op. cit*., p. 670.

Embora a autora defenda que as cinegéticas do aposento real eram obscurecidas pelas árvores sagradas e gênios, seu significado simbólico permaneceria o mesmo: a vitória da ordem em um mundo violento[734]. Paiva do Monte asseverou que a caça se configura em "metáfora para a vitória da civilização sobre o agro"[735], enquanto Dittmann afirma que a venatória leonina é rito performático para a expulsão das forças do caos dos domínios assírios[736]. No que respeita à segunda interpretação, Cassin foi a grande proponente, defendendo que esse embate opõe duas forças antagônicas: a esfera civilizada, na qual o rei está no topo, o domínio selvagem, em que reina o leão[737]. De fato, já houve quem defendesse que a arte assíria apenas atinge o auge da profundidade emocional na medida em que escapa de seu foco estreito em relatar batalhas históricas e adentra a representação vívida das metáforas do poder imperial[738].

Diante de conotações tão assertivas, talvez cause incômodo que o rei assírio, não obstante sua máscara de caçador de leões, muita vezes assuma ele próprio feições leoninas[739]. Esse aparente paradoxo é ilustrado em diversas inscrições, algumas da lavra do próprio Assurnasirpal II. "Eu matei 370 leões fortes como pássaros engaiolados com a lança"[740] é ombreada com "Eu sou um herói; Eu sou guerreiro, leão e viril"[741]. De maneira mais formulaica, como lembra Rede, "variantes da expressão 'enfurecer/eriçar-se como um leão' (*labbis nadarum*) abundam nas inscrições assírias, particularmente em contextos em que o soberano reage a traições ou rebeliões"[742].

---

[734]PORTER, Barbara. *Trees, Kings, and Politics*: Studies in Assyrian Iconography. Fribourg/ Göttingen: Academic Press/Vandenhoeck Ruprecht, 2003, pp. 12; 95-6.
[735]PAIVA DO MONTE, Marcel. *Ideia e presença:* a imagem do rei na construção simbólica do espaço imperial neo-assírio (sés. X-VII a.C.). Tese (Doutorado em História), Universidade Nova de Lisboa, 2016, p. 10.
[736]DITTMANN, Reinhard. "A View to a Kill. The Last Puff – An Irreversible Moment in Neo-Assyrian Art. A Short Note". In: MARZAHN, Joachim & PEDDE, Friedhelm (orgs.). *Hauptsache Museum.* Der Alte Orient im Fokus. Münster: Zaphon, 2018, p. 137.
[737]CASSIN, Elena. "Le roi et le lion". *Revue de l'histoire des religions*, vol. 198, 1981, pp. 394; 401.
[738]GROENEWEGEN-FRANKFORT, Henriette A. *Arrest and Movement*: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East. Chicago: University of Chicago Press, 1951, p. 180.
[739]Paradoxo em alguma medida também encontrado em outros contextos, como na Bíblia hebraica. Ver NOEGEL, Scott. "From Ape to Zebra. On Wild Animals and Taxonomy in Ancient Israel". In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 95-133.
[740]CASSIN. *Op. cit*., p. 376.
[741]COLLINS, Paul. "Gods, heroes, rituals and violence: warfare in Neo-Assyrian Art". In: BROWN, Brian & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 626.
[742]REDE. *Op. cit*., p. 84 nota 9. Ver também: SCHAUDIG, Hanspeter. "Anger and Hatred in Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Royal Inscriptions". In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, p. 634.

A esse respeito, Watanabe defendeu ser preciso que se faça distinção nos epítetos reais. Expressões como "eu sou um herói" ou "eu sou rei" devem ser interpretadas literalmente, ao passo que a fórmula "eu sou um leão" necessita ser analisado sob a égide da escolha por animal que representasse, a um só tempo, todas as facetas régias, como heroísmo, masculinidade, magnificência e marcialidade[743].

Longe de se configurar em contradição, o duplo manto leonino que cobre as espaldas do monarca termina por reforçar a própria potência do cargo e de seu ocupante: é apenas com as mesmas armas das forças disruptivas – desde que empunhadas com propósito distinto e por um portador dotado de maior potência – que a vitória virá. Uma série de autores desvelou esse fenômeno, de resto em acordo com as cosmologias do Oriente Próximo, em sentido amplo, e da Mesopotâmia, em específico[744].

Feitas as considerações sobre a iconografia da caça em Assurnasirpal, cabe passar ao rei sob o qual as cinegéticas atingem seu ápice: Assurbanípal. Encontradas em três cômodos do Palácio Norte de Nínive – as Salas S, S[1], que possivelmente desmoronou, levando seus relevos para o andar inferior, e a Sala C, decorado com gigantesca venatória que, na opinião de estudiosos como Moortgat, que a define como o ponto mais elevado da arte assíria[745], e Curtius, que a considera a "a última grande palavra da arte antiga oriental" (*das letzte grosse Wort der altorientalischen Kunst*)[746], essas imagens serão estudadas nos dois próximos segmentos.

### 3.2.2 - As caçadas ao leão de Assurbanípal em Nínive: Salas S[1] e S

Parte componente da Sala S[1], junto com a célebre cena do banquete de Assurbanípal na presença da cabeça decepada do rei elamita, o primeiro relevo analisado está depositado no British Museum **(Fig. 3.18)**, e possui o alabastro como matéria-prima **(Fig. 3.19)**. Embora haja ecos de produções pretéritas, em especial no que diz respeito à libação, múltiplos elementos inovadores surgem na obra, com particular destaque à estrutura narrativa, à presença de inscrições associadas às imagens e à figuração de toda a liturgia envolvendo a caça ao leão.

---

[743]Ver: WATANABE, Chikako. "The Lion Metaphor in the Mesopotamian Royal Context". *Topoi*, vol. 2, 2000, pp. 404-6 para outros exemplos. No mesmo sentido, ver: PONGRATZ-LEISTEN, Beate. *Religion and Ideology in Assyria*. Berlin: De Gruyter, 2015, pp. 244-58.

[744]Sobretudo, ver: CASSIN. *Op. cit*., pp. 356-74; WATANABE. *Op. cit in toto* e STRAW. *Op. cit*., pp. 155-65.

[745]MOORTGAT, Anton. *The Art of the Ancient Mesopotamia*. The Classical Art of the Near East. Tradução de Judith Filson. London: Phaidon, 1969 [1976], p. 157.

[746]CURTIUS, Ludwig. *Die antike Kunst*: Ägypten und Vorderasien. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923, p. 285.

Seguindo a orientação direita/esquerda a partir do primeiro nível, as figuras iniciais retratam um jovem imberbe que ergue as portas de uma jaula, libertando o leão e dando início ao ritual cinegético. Como notou Dittmann, o ato de manter a fera enjaulada representa o prolongamento do tempo de dominação do homem sobre a fera[747]. O fato de um juvenil ser responsável por iniciar a venatória pode tanto reforçar o dado da ascendência sobre o felino como indicar a caça como parte fundadora da educação e amadurecimento na corte assíria[748]. Nessa primeira representação, o que de mais notável realizou o escultor foi a contração muscular realizada pelo felino para cruzar os estreitos limites do cárcere **(Fig. 3.20)**.

Na sequência, a besta avança em direção ao monarca e seus aspones, embora já com uma flecha cravada às costas. Ainda que de forma menos marcada do que nos leões de Assurnasirpal II, a musculatura do felino ganha destaque nessa figura, mas, sobretudo, na próxima, quando o animal ataca o escudo que protege o rei assírio. A pujança de suas patas é salientada, assim como a altivez de sua expressão. Assurbanípal, em traje completo, segue disparando setas, auxiliado por escudeiro e diversos eunucos, que carregam aljava e flechas. A tenacidade leonina é invejável, e o animal avança mais uma vez, agora confrontando em pé seu algoz. Trata-se da mesma fera representada em três tempos **(Fig. 3.21)**[749].

Como lembram Curtis e Reade, por uma decisão arbitrária, a cena é interrompida em Londres e continua em Paris, já que o painel com o desfecho do episódio está sob a guarda do Louvre. Como apontam os mesmos autores, o embate entre monarca e o leão sobre as patas traseiras aparecerá não só no selo real assírio como também terá enorme influência na arte do Império Aquemênida[750]. Aqui, o soberano sufoca o felino e golpeia seu ventre com a adaga, auxiliado por dois ajudantes que guardam seu arco e suas flechas, além de um terceiro, responsável por vigiar o cavalo. A fera tem uma seta alojada na fronte **(Fig. 3.22)**.

---

[747]DITTMANN. *Op. cit*., p. 135. Com o mesmo propósito, Liverani afirmou que "se a caça possui um valor simbólico de apresentar o rei como capaz de dominar as forças selvagens da natureza, este valor se encontra também no fato de que os animais e plantas trazidos dos países conquistados são levados para a Assíria e colocados em verdadeiros parques, em claro sinal de controle sobre o mundo conquistado". LIVERANI, Mario. *Antigo Oriente:* História, Sociedade e Economia. Tradução de Ivan Esperança Rocha. São Paulo: EDUSP, 2016 [1988], p. 622.

[748]Há a possibilidade de ser um eunuco a libertar o leão. Ver: CURTIS & READE. *Op. cit*., p. 87.

[749]WATANABE, Chikako. "The 'Continuous Style' in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs". *Iraq,* vol. 66, 2004, p. 104.

[750]CURTIS & READE. *Op. cit*., p. 87.

Acima das figuras, a primeira inscrição do painel: “Eu, Assurbanípal, rei do mundo, rei da Assíria, para meu grande esporte, um bravo leão da planície da jaula eles soltaram. A pé, com uma flecha, três vezes eu o perfurei, (mas) ele não morreu. Sob as ordens de Nergal, rei da planície, que me assegura força e virilidade, posteriormente, com uma adaga de ferro de meu cinturão, eu o perfurei (e) ele morreu”[751].

Passando ao segundo nível, a partir da direita há a figuração de dois lanceiros, que dividem o carro com seu condutor, e que tentam distrair o leão, em esforço algo debalde. Mais à frente, outro cavaleiro brande o açoite, agora com resultado um pouco mais favorável. O leão, ao solo, dirige olhar curioso, embora a tensão de seu rabo indique que a fera não está de todo desatenta. A impressão é ratificada no decorrer da imagem, quando Assurbanípal, maça à mão direita e mirando a cabeça de sua presa, agarra com a canhota o rabo leonino, que faz um extraordinário movimento corporal com vistas à fuga **(Fig. 3.23)**.

Todo seu esforço parece canalizado na intenção de escapar à direita, como demonstram a posição de suas patas traseiras, do tronco e da pata dianteira destra. Contudo, seu pescoço e pata dianteira esquerda se voltam ao opositor, repetindo de algum modo o modelo de Assurnasirpal II nos Staatliche Museen, embora com diferença fundamental: se no caso anterior a ferocidade é a principal marca estampada na feição leonina, agora algum clamor de piedade - somado ao seu gesto corporal patético - é o traço axial da vítima. O episódio é arrematado pela seguinte inscrição: “Eu, Assurbanípal, rei do mundo, rei da Assíria, para meu principesco esporte, um leão da planície eu assegurei por sua cauda. Sob as ordens de Ninurta e Nergal, os deuses, meu esteio, com a maça eu esmaguei seu crânio”[752].

É necessário cruzar o Canal da Mancha para conhecer o desfecho da cena. A partir da esquerda, dois ajudantes transportam as armas de Assurbanípal. O primeiro é responsável pelo arco, além de portar a aljava às costas; o segundo carrega a lança do monarca. O tema do duelo entre soberano e leão volta à pauta, com Assurbanípal agarrando a orelha do leão com a canhota, ao passo que o braço direito empunha a lança que trespassa o peito leonino. A inscrição que acompanha a imagem é semelhante à anterior: “Eu, Assurbanípal, rei do mundo, rei da Assíria, para meu prazer, a pé, um leão

[751]GERARDI, Pamela. “Epigraphs and Assyrian Palace Reliefs: The Development of the Epigraphic Text”. *Journal of Cuneiform Studies*, vol. 40, nº 1, 1988, pp. 26-7.
[752]GERARDI. *Op. cit*., p. 27.

feroz da planície eu assegurei por suas orelhas. Com o encorajamento de Assur e Ishtar, senhora da batalha, com minha lança eu perfurei seu corpo"[753] **(Fig. 3.24)**.

No último nível, a cena se completa com Assurbanípal realizando libações sobre as carcaças leoninas. "Não basta sacrificar um animal, é preciso encomendá-lo corretamente em ritual", sugere Raduan Nassar[754]. A orientação desse relevo se altera, seguindo agora da esquerda para direita. Pajens reais trazem os cadáveres das presas, e logo encontram à sua frente dois músicos. O *plectrum* é usado para tangenciar a lira de sete cordas, preenchendo o ambiente com o som do triunfo. Um segundo músico parece entoar cantos de glória. O queimador de incenso fornece outro elemento solene à composição. Na sequência, uma mesa – ou altar – possui esmerada decoração, servindo de apoio ao traje real e a uma tigela contendo o que parecem ser pedaços de carne e uma mandíbula leonina. A presença desses elementos garante à cena conotação ritual ainda mais assertiva do que a de Assurnasirpal II[755].

A imponência de Assurbanípal domina a composição, tanto ao ocupar a porção central da cena quanto pela majestade da figura, altiva a ponto de escapar às rígidas divisões setoriais do relevo. O soberano empunha o arco à canhota, ratificando seus predicados de caçador. O gesto de aspergir vinho sobre os quatros leões mortos, alinhados aos seus pés, foi cravado com perícia. Na porção direita do relevo, vasto séquito assiste à *performance*. Dois lacaios têm às mãos toalhas e abanadores. Terceiro carrega arco e aljava, ao passo que o seguinte faz as vezes de cavalariço e portador da lança. O último é responsável por manter briosos os corcéis régios **(Fig. 3.25)**.

Diz o seguinte a inscrição que acompanha o espetáculo: "Eu, Assurbanípal, rei do mundo, rei da Assíria, a quem Assur e Ninlil garantiram exaltada força. Os leões que eu matei, aos quais eu apontei o feroz arco de Ishtar, senhora da batalha, eu montei uma oferenda sobre eles, (e) eu fiz uma libação sobre eles"[756]. A porção francesa da cena, neste caso, pouco acrescenta a seu entendimento: bastante danificada, o máximo que dela se pode auferir é a presença de cerca de seis outros asseclas que trazem à presença do rei os três leões restantes **(Fig. 3.26)**.

Afora as dificuldades interpretativas de cena que envolve múltiplas figuras, inscrições associadas às imagens e, ainda por cima, cindida entre dois diferentes

[753]GERARDI. *Op. cit*., p. 27.
[754]NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [1978], p. 76.
[755]WATANABE, Chikako. "A Problem in the Libation Scene of Ashurbanipal". In: MIKASA, Prince Takahito (org.). *Cult and Ritual in the Ancient Near East*. Wiesbanden: O. Harrassowitz, 1992, p. 96.
[756]GERARDI. *Op. cit*., p. 28.

museus, uma terceira seção, hoje perdida, compunha o painel original da Sala S[1]. Felizmente, desenho preservado e publicado por Barnett[757] ajuda a compreender a porção, e, também de maneira fortuita, muito dos leões abatidos serão reprisados na caçada da Sala C do mesmo Palácio. No caso em análise, a inscrição talvez seja o dado mais digno de nota: "Eu, Assurbanípal, rei do mundo, rei da Assíria, para quem Assur, rei dos deuses, e Ishtar, senhora da batalha, decretaram um destino heroico. Nergal, aquele que vai à frente, me levou a caçar nobremente sobre a planície por prazer (...). Eu saí para a planície, de grande extensão, leões raivosos, uma feroz cepa montanhesa, atacaram (...). Eles cercaram a carruagem, meu nobre veículo. Sob as ordens de Assur e Ishtar, os grandes deuses, meus senhores (...) meu jugo (...) aqueles leões eu dispersei (...). (...) (U)rtaki, rei do Elam, que fugiu e se submeteu (a mim) (...) um leão brotou sobre ele (...). (...) Ele temeu, e implorou para que minha majestade (o salvasse)"[758].

A rivalidade férrea entre os assírios e o Elam, da qual as diversas campanhas de Assurbanípal são o fastígio, é grande *topos* da literatura e da arte do período. O fato de o soberano não ter participado em pessoa de parte das incursões pode não reduzir o papel simbólico de sua presença nas figurações, mas por certo fez com que a afirmação de seu poderio em suporte visual fosse mais urgente[759]. Diante dos laços umbilicais entre cinegética e batalha no contexto assírio - nas palavras de Rede: "a caça, particularmente ao leão, apanágio régio, aproxima-se semanticamente da guerra (...) caça e guerra complementam-se, equivalem-se, significam uma pela outra"[760] - a intenção de Assurbanípal é clara: reforçar a submissão e a incúria do Elam e de seus reis tanto em um departamento como em outro[761]. De fato, mesmo clichês como os leões sob as rodas dos carros reais assírios são empregados em cenas de batalhas – desta feita, com os

[757]BARNETT, Richard. *Sculptures from the North Palace of Assurbanipal at Nineveh, 668-627 B.C.* London: The British Museum, 1976, p. 168.
[758]GERARDI. *Op. cit*., p. 26. Russell fornece traduções muito próximas às de Gerardi, além de comentários gerais sobre as inscrições de Assurbanípal. A título de curiosidade, o assiriólogo relata encontro ocorrido em 31 de julho de 1995 com o célebre cineasta ítalo-americano Martin Scorsese (1942-) por conta de exposição "Art and Empire: Treasures from Assyria in the British Museum", então em cartaz no Metropolitan. Russell afirma ter aprendido com o diretor a submissão do texto à imagem, conforme a linguagem cinematográfica, o que teria alterado, inclusive, os rumos de sua atuação profissional. O comentário de Scorsese se deu a propósito do relevo da Batalha de Til-Tuba. Ver: RUSSELL. *Op. cit.*, pp. 199-209.
[759]BONATZ, Dominik. "Ashurbanipal's Headhunt: An Anthropological Perspective". *Iraq*, vol. 66, 2004, p. 94.
[760]REDE. *Op. cit*., pp. 83-4.
[761]NADALI, Davide. "Ashurbanipal against Elam. Figurative Patterns and Architectural Location of the Elamite Wars". *Historiae*, vol. 4, 2007, p. 69.

combatentes adversários como vítimas do atropelamento[762]. Ademais, até mesmo as inscrições relativas à cinegética e à guerra detêm semelhanças sintáticas e semânticas[763].

A imperícia indesculpável de Urtaki deveria cativar, portanto, aqueles que adentrassem a Sala S[1], em especial quando em contraponto aos atributos pessoais de Assurbanípal, enfatizados a todo o momento pelo uso *in loop* de pronomes e fórmulas verbais em primeira pessoa, que atuam como uma espécie de âncora da imagem[764]. O tom personalista haveria de obnubilar o fato de que muito da queda do Elam se devia a suas dinâmicas internas e conflitos intestinos[765]. De resto, a profusão de inscrições de Assurbanípal torna possível até mesmo tratá-las como pertencentes ao gênero biográfico, construtoras de uma memória que, supõe-se, poderia ser partilhada pela instituição real assíria[766].

A despeito das dificuldades elencadas, estudiosos diversos têm desfilado interpretações a respeito da cena. Watanabe responde por uma das mais ousadas. Para a assirióloga japonesa, o abate do leão poderia replicar, em termos iconográficos e discursivos, as disputas entre o deus Ninurta e os monstros, sobretudo Anzu. De modo a sustentar a argumentação, Watanabe cita inscrição datada de Shalmeneser III, segundo a qual Nergal e Ninurta garantiam ao soberano os animais da estepe de forma a exercer seus dotes cinegéticos. Além disso, representações do confronto entre Ninurta e Anzu nutrem semelhanças formais com estrato superior do painel da Sala S[1][767]: a carruagem real, o uso da lança e a feitura ritualizada da venatória. Assim, a caça ao leão assíria deve ser percebida como reunião da essência das forças selvagens a serem debeladas pelo soberano de forma a assegurar sua monarquia e a vida de sua comunidade[768]. Em

---

[762]ALBENDA, Pauline. "Assyrian Wall Reliefs: A Study of Compositional Styles". In: WAETZOLDT, Harmut & HAUPTMANN, Harald (orgs.). *Assyrien im Wandel der Zeiten*. Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 2007, pp. 227-9.

[763]LION, Brigitte & MICHEL, Cécile. "Les chasses royales néo-assyriennes: textes et images". In: SIDÉRA, Isabelle *et alii* (orgs.). *La chasse:* pratiques sociales et symboliques. Paris: De Boccard, 2006, pp. 221-2.

[764]GERARDI. *Op. cit*., pp. 14-5.

[765]Para análise das cinco campanhas movidas contra o Elam citadas nos anais assírios, ver: DUBOVSKY, Peter. "Dynamics of the Fall: Ashurbanipal's Conquest of Elam". In: DE GRAEF, Katrien & TAVERNIER, Ian (orgs.). *Susa and Elam.* Achaeological, Philological, Historical and Geographical Perspectives. Boston/Leiden: Brill, 2013, pp. 451-470.

[766]POZZER, Katia. "Assurbanipal e suas Memórias: Uma Autobiografia na Antiguidade?". *Classica*, vol. 27, nº 2, 2014, pp. 100; 117.

[767]Vale lembrar que a iconografia de Ninurta caçando leões demoníacos com o arco e flecha estava estabelecida em selos cilíndricos ao menos desde o século IV a.C. Ver: PORADA, Edith. "Why Cylinder Seals? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B.C." *The Art Bulletin*, vol. 75, nº 4, 1993, p. 580.

[768]WATANABE, Chikako. "Symbolism of the Royal Lion Hunt in Assyria". In: PROSECKY, Jiri (ed.). *Intellectual Life of the Ancient Near East*. Prague: Oriental Institute, 1998, pp. 439-450.

estudo anterior, a autora havia se mostrado algo mais cética, em particular pela mudança de orientação no último nível do painel[769].

Bonatz investigou a cena à luz de comparação repertorial feita com textos e inscrições nas quais Assurbanípal afirma ter prestado libações sobre a cabeça decepada do rei elamita Te-Umman, o que salientaria os laços rituais da caça ao leão de Nínive. De fato, a atuação do soberano como caçador de cabeças por si só já continha forte dado religioso – conectado à simbologia política e às tradições mesopotâmicas – de modo que parte dessa carga poderia se refletir na venatória[770].

Dick, que considera o painel da Sala S¹ como mais icônica cena da arte assíria, a interpreta como ato de culto, amparado por elementos diversos, tais como uso do turbante *kulūlu* – de emprego religioso –, a mesa de oferendas, o queimador de incenso e a feitura da libação, aspectos que figurariam o soberano assírio, a um só tempo, como caçador incontornável e esconjurador das forças do caos[771]. Já May opta por cruzar as libações de Assurnasirpal II e Assurbanípal de modo a defender que o dado religioso é mais notável no último, sobretudo em função de seu texto. Ambas, porém, nutririam relações contíguas com a guerra, funcionando como ritual a ser realizado antes ou, mais provavelmente, após as batalhas, em procissão triunfal[772]. Por fim, e inspirado por todo o sofisticado aparato teórico-metodológico próprio dos assiriólogos, Walker defendeu que as representações de caça ao leão, tanto em suporte literário como iconográfico, assumem dimensão tríplice: *simbólica* (à medida que ratifica os papéis do rei como sacerdote e protetor de seus domínios), *mítica* (à medida que revela as capacidades divinas do soberano) e *performativa* (à medida que enseja o domínio régio contra todas as forças dos caos, visíveis e invisíveis)[773].

Fica nítido, portanto, como o sentido ritual da Sala S¹ é consolidado entre a historiografia. O mesmo não se passa com a cena seguinte, descoberta na Sala S, que, embora com começo semelhante, apresenta final alternativo à venatória.

---

[769]WATANABE. "A Problem in the (...)", pp. 101-2.
[770]BONATZ. *Op. cit., in toto.*
[771]DICK, Michael. "The Neo-Assyrian Royal Lion Hunt and Yahweh's Answer to Job". *Journal of Biblical Literature,* vol. 125, nº 2, 2006, pp. 247-255. Há pouco, Walker ampliou a análise sobre a indumentária do rei assírio durante as cinegéticas, concluindo que em um terço das imagens de caça comissionadas por Assurnasirpal II e Assurbanípal o turbante *kulūlu*, sem o fez, aparece como acessório régio associado às ocupações de sacerdócio (*šangûtu*) do monarca. WALKER, Justin. *The Power of Images*. The Poetics of Violence in Lamentations 2 and Ancient Near Eastern Art. Leuven/Paris/Bristol: Peeters, 2022, pp. 194-5.
[772]MAY. *Op. cit*., pp. 464-7.
[773]WALK. *Op. cit*., p. 206. Grifos no original.

A cena está divida em diversos painéis acomodados no British Museum (inv. nº BM 124872 a BM 124882) envolvendo cinegética com presas diversas **(Fig. 3.28)**. Desnecessário dizer que a ênfase repousará na caçada ao leão. Assim, e seguindo a orientação direita/esquerda, o espetáculo se descortina igual a seu antecessor: a fera é liberta da jaula e avança em direção ao soberano, já alvejada à testa. Assurbanípal é escoltado por auxiliar que carrega aljavas e flechas reservas, além do escudeiro que empunha a lança à mão direita. O soberano se inclina para retesar o arco, além de trazer flechas adicionais presas à cintura. A única diferença notável é a ausência do turbante *kulūlu,* substituído pelo diadema.

Dando sequência, o embate entre predador e presa é, na opinião do autor desta tese, a mais elevada realização da arte assíria **(Fig. 3.29)**. Em pé e frente a frente, soberano e leão travam duelo mortal, acompanhados de auxiliar[774], cavalariço e outras figuras apagadas pelo tempo. Firme sobre as patas traseiras - menor que o leão africano, a *Panthera leo persica* dispunha de estrutura anatômica adequada para tal[775] -, a besta está ferida: afora a flecha alojada à cabeça, três outras perfuram seu peito, em diferentes pontos. Não bastasse, seu algoz a sufoca com toda a potência do braço esquerdo, enquanto o direito crava adaga com tamanha pujança no ventre do animal que o trespassa, fazendo jorrar uma golfada de sangue **(Fig. 3.30)**.

Apenas escultor de qualidade maior seria capaz de registrar com tamanha sensibilidade a angústia leonina[776]. As orelhas fartas, as veias saltando, o focinho murcho, o olhar sem vida e o rugido final preso na garganta marcam seus estertores. Entretanto, o mais sofisticado da composição é o gesto patético do leão. As patas dianteiras, que ainda mostram resquícios da potência de outrora, se esforçam em revidar os golpes de Assurbanípal, mas suas garras mal conseguem tocar o corpo do rei. Se as

[774]Ou elamita. Ver: COLLON, Dominique. *Ancient Near East Art*. London: British Museum Press, 1995, p. 155.
[775]READE, Julian. *Assyrian Sculpture*. London: British Museum Press, 1983, p. 72. Para a dispersão do animal na fauna da Mesopotâmia, ver: BOUSSAC, Hippolyte. "Iconographie Zoologique Des Monuments Assyro-Chaldéens: Le Lion". *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, vol. 12, 1915, p. 173.
[776]Não parece ser demasiado personalista lamentar o fato de que o nome desse artista – que mereceria ser escrito com letras douradas nos compêndios de História da Arte – seja ignorado. Como apontou Pozzer, além do fato de não haver distinção entre arte/artesanato e artista/artesão no concerto do Antigo Oriente Próximo, os artesãos mesopotâmicos nunca assinavam suas obras, e, exceção feita a algumas inscrições em tumbas e documentos administrativos, não se conhece o nome de nenhum artista. Não obstante, e conforte ditado pela mesma autora, "o resultado do trabalho artesanal poderia ser apreciado como uma obra de arte, no sentido moderno (...) quando ele transcende o objetivo estrito para o qual foi produzido e provoca uma reação emocional no observador (...)". POZZER, Katia. "Artistas e artesãos na Mesopotâmia – entre mito e história". In: POZZER, Katia; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira & PORTO, Vagner Carvalheiro (orgs.). *Um outro Mundo Antigo*. São Paulo: Annablume, 2013, pp. 97-8.

traseiras ainda estão firmes ao solo, as patas dianteiras e todo o tronco parecem escorrer por entre as mãos do monarca. No caso de Assurbanípal, chama atenção como, mais do que as roupas faustosas, armas diversas cobrem seu corpo: o arco preso ao ombro esquerdo, a adaga reserva às costas e o par de setas adicionais à cintura compõem o arsenal régio[777].

O dado narrativo, por opção do artista ou pelo estado de conservação, se interrompe. No estrato inferior, tem-se episódio independente, no qual o rei, a cavalo, se vê em situação delicada no curso da cinegética: à sua frente, o leão avança, conquanto golpeado pela lança, que percorre ângulo de 45 graus que se tornará quase canônico na cinegética helenística. A fera afasta as patas dianteiras, como a esboçar um amplexo mortal. O quadro, que parecia até certo ponto controlado, torna-se desesperador ao se avançar na orientação direita/esquerda. O cavalo reserva de Assurbanípal foi atacado por um segundo leão que, mesmo ferido, parece a ponto de derrubá-lo, situação que obrigaria o monarca a enfrentar duas feras **(Fig. 3.31)**. A distância que o aparta dos dois cavaleiros que vêm em seu socorro aumenta a dramaticidade[778]. Avançando à direita, não obstante, vemos que Assurbanípal triunfou – como esperado.

Um lacaio conduz dois cavalos em direção ao monarca, indicativo de que mesmo a montaria reserva foi resgatada. Em pé, e apoiado de forma solene na lança que porta à canhota, o rei vê a seus pés dois leões abatidos, provas de sucesso cinegético. Uma multidão de auxiliares se alinha para testemunhar as façanhas. Quatro deles, mais afastados, em sinal de seu estatuto inferior, realizam a *proskyensis*. Também ganha destaque a caça a outros animais, como gazelas e onagros.

Ao analisar a composição em sua totalidade, Albenda ressaltou que os herbívoros da cena, por não representarem risco à vida do soberano, desfiam outro atributo régio: a velocidade necessária para a perseguição. Mais interessante é a leitura da autora sobre o aspecto metafórico das diferentes espécies. Com gazela e cervo representando, respectivamente, Elam e a cordilheira de Zagros, a caçada da Sala S seria a celebração de conquistas territoriais assírias[779].

---

[777]Uma leitura desse relevo propõe que os danos causados aos braços de Assurbanípal teriam sido feitos após a conquista de Nínive, em 612 a.C., e teriam como objetivo demonstrar a "libertação" do leão das mãos do soberano – como metáfora da libertação dos povos outrora sob o jugo do Império Assírio. Ver: ALMAGOR, Eran. "Hunting and Leisure Activities". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 1081.
[778]READE. *Op. cit*., p. 77.
[779]ALBENDA, Pauline. "Assyrian Royal Hunts: Antlered and Horned Animals from Distant Lands". *Bulletin of the American Schools of Oriental Research,* nº 349, 2008, pp. 74-5.

Wagner-Durand, defensora de que o príncipe herdeiro é o protagonista de caçada, elenca o que de mais extraordinário há no painel da Sala S: as nove figurações do monarca assírio, as constantes mudanças de direção das bestas e a complexidade da leitura narrativa, que altera a todo o momento a orientação. Presa mais prestigiosa, o leão deveria ser o último animal abatido, precedido por onagros e gazelas. Ademais, diante do fato de que o número de felinos abatidos na sala é menor do que aquele registrado em Kalhu, teríamos indício em favor de cinegética capitaneada pelo príncipe herdeiro, desautorizado a caçar a mesma quantidade de feras predadas pelo rei. Por fim, Wagner-Durand nota que a disposição dos eventos figurados depende da distância do observador, sendo possível, portanto, vislumbrar o painel ora como grande narrativa, ora como série de episódios deslocados[780].

Aproveitando o gancho de Wagner-Durand, a discussão sobre o protagonista da caçada, se Assurbanípal ou seu sucessor, tem como esteio não só a ausência do turbante real, mas fato de que, segundo Russell, o Palácio de Nínive foi projetado para uso do príncipe herdeiro (*bit ridûti*)[781]. Estudo clássico de Reade ajuda a lançar luz sobre a querela. Após passar em revista a iconografia régia assíria, o inglês identifica a coroa, na forma de turbante pontudo e cingido pelo diadema de duas faixas, como mais característico indumento da realeza. Contudo, algumas variações são perceptíveis, como, por exemplo, em Assurnasirpal II, que, por vezes, é figurado envergando coroa em forma acastelada – é conhecida uma estátua do monarca em que sequer o diadema é visto. Ademais, por vezes em cenas de caça o rei veste somente o diadema. Embora o príncipe herdeiro também fizesse uso do acessório, tal prática era mais comum nos séculos IX e VIII a.C., conferindo argumento central em favor da presença de Assurbanípal na cinegética da Sala S[782]. Inspirados por Reade, autores como Albenda[783], Anderson[784] e Kertai[785] apontaram que a ausência de contexto religioso

[780]WAGNER-DURAND. *Op. cit*., pp. 254-62.
[781]RUSSELL, John. *The Writing on the Wall.* Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions. Winona Lake: Eisenbrauns, 1999, p. 54.
[782]READE, Julian. "The Neo-Assyrian Court and Army: Evidence from the Sculptures". *Iraq,* vol. 34, nº 2, 1972, pp. 92-3.
[783]ALBENDA, Pauline. "Images of Royalty in Assyrian Art". *The Canadian Society for Mesopotamian Studies*, vol. 17, 1989, p. 7; ALBENDA, Pauline. *Monumental Art of the Assyrian Empire*: Dynamics of Composition Styles. Malibu: Undena Publications, 1998, p. 21.
[784]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 9.
[785]KERTAI, David. *The Architecture of Late Assyrian Palaces*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 168.

explícito ajudaria a explicar a falta do turbante *kulūlu,* fenômeno também observado nas caçadas em que Assurnasirpal II é visto sem diadema. Barnett é da mesma opinião[786].

Nadali e Portuese analisaram as cinegéticas de Assurbanipal à luz daquelas de Assurnasirpal II. Para ambos, conquanto haja diferenças compositivas entre os grupos imagéticos do par caça/libação, trata-se de escolha consciente de Assurbanipal, eminente antiquarista, em reviver tema que não encontrava lugar na economia figurativa do Império Assírio por dois séculos. Uma das distinções centrais diria respeito à posição do monarca: nos relevos de Assurbanipal, o rei permanece imóvel, à semelhança da impassibilidade sobre-humana típica dos deuses, ao passo que os leões se movimentam de forma caótica, assumindo, a um só tempo, a tarefa de dar ação à iconografia e reafirmar seu papel como feras do agro, prontas a serem abatidas pelo monarca, em duplo movimento de reafirmação e superação da memória imperial[787].

Feita a discussão sobre as cenas das salas $S^1$ e S, cabe passar à gigantesca caçada da Sala C, na qual é figurada a mais impressionante narrativa da caça ao leão do repertório assírio.

### 3.2.3 - As caçadas ao leão de Assurbanípal em Nínive: Sala C

De forma semelhante aos painéis das salas $S^1$ e S, as cenas da Sala C perfazem toda a cerimônia da caça. Diferenças importantes são notáveis, contudo: aqui, a cinegética assume contornos de ritual espetacularizado, com direito a público, participação de número ainda mais generoso de auxiliares e inclui também a leoa. Na forma de longo corredor, as venatórias se acomodam em três diferentes paredes - N-E, S-E e S-W -, conforme o esquema estabelecido por Watanabe[788]**(Fig. 3.32)**.

A partir da leitura em orientação esquerda/direita, e tendo como ponto de partida a parede N-E, o ritual cinegético tem início com a preparação do carro de Assurbanípal. Acompanhado de dois lanceiros e um auriga, o soberano porta outra vez traje completo, com turbante, braceletes e braçadeiras. Corcéis são velados por três cavalariços, que portam uma adaga à cintura, alertando para a carnificina iminente. Treze outros

[786]BARNETT, Richard. *Sculptures from the North Palace of Assurbanipal at Nineveh, 668-627 B.C.* London: The British Museum, 1976, pp. 50-1.
[787]NADALI, David & PORTUESE, Ludovico. "Archaeology of Images: Context and Intericonicity in Neo-Assyrian Art". In: BRACKER, Jacobus (ed.). *HOMO PICTOR*: Image Studies and Archaeology in Dialogue. Heidelberg: Publiziert bei Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2020, pp. 143-145.
[788]WATANABE, Chikako. "Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs." In: BROWN, Brian Arthur & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 354.

auxiliares, figurados em escala reduzida - seja para exprimir distância da cena, seja para reforçar seu *status* inferior - cercam Assurbanípal e seus próceres **(Fig. 3.33)**.

A próxima cena é a menos interessante de toda composição. Alguns auxiliares preparam três outros cavalos, e têm sua segurança garantida por vasto rol de escudeiros. A sequência é a mais idiossincrática dentre todas as venatórias da arte assíria. Temos retratado um monte, para o qual acodem diversos indivíduos, ávidos por testemunhar o espetáculo venatório que em breve terá início. Fundamental é a presença de um monumento no topo da elevação, cujo tema, de maneira muito apropriada, é a cinegética leonina **(Fig. 3.34)**. Trata-se de indício em favor da hipótese de que o cidadão-médio assírio tinha acesso às cinegéticas tanto *in loco* quanto em monumentos erigidos fora do domínio palaciano, os quais estão perdidos. No que concerne à análise formal, a cena ganha destaque pela diversidade da vegetação representada, que, de fato, remete a um parque assírio, a partir do cruzamento com outras imagens do período de Assurbanípal[789].

A caçada tem início na próxima cena, com quatro adestradores, lanças em punho, que guiam os mastins. A compleição dos cães é tensa como a dos leões, com belo contraste entre a robustez de sua face e peito e as costelas à mostra – provas do porte atlético próprio à corrida **(Fig. 3.35)**[790].

As primeiras vítimas começam a surgir. Três feras, alinhadas pela axe vertical, inauguram a matança. O que se vê, a partir do segmento superior, é o leão alvejado por quatro setas, disparadas a partir de distintas direções, que perfuram seu pescoço, ventre e peito. A expressão de dor é palpável, com veias saltadas nas patas, e, em especial, na face e focinho. O vômito sangrento que jorra de sua boca, combinado com o olhar desolado e as patas que se arrastam já sem forças, marcam seu destino **(Fig. 3.36)**.

Abaixo, leoa supina jaz varada, outra vez, por quatro disparos. O estado de conservação não permite vislumbrar sua expressão facial, mas o gesto das patas dianteiras, que se jogam ao ar em sinal de clemência, deixam incontestáveis seus estertores. A comparação desse movimento desesperado com a imobilidade das patas traseiras, paralisadas pela flecha, é impressionante **(Fig. 3.37)**. Abaixo da fêmea, outro leão verte sangue pela cavidade bucal. As setas alojadas em suas costas parecem ter

[789]BARNETT. *Op. cit*., p. 124.
[790]Reade afirma que o cão se assemelha muito ao moderno pastor turco, sendo de provável cepa próxima. Ver: READE. *Op. cit*., p. 13. Para Hull, trata-se do cão molosso, possível descendente dos cães selvagens tibetanos. Ver: HULL, Denison B. *Hounds and Hunting in Ancient Greece.* Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, pp. 29-30.

causado dano mais ainda irreversível do que aquele ocasionado a seu antecessor – apenas metade do corpo da fera parece ter vida **(Fig. 3.38)**. Nas palavras de Barnett, não é uma caçada: é um massacre[791].

Sonik tem interessante leitura sobre a fera. A historiadora observa que, dada a profusão de imagens de violência no repertório assírio (mutilações, ferimentos de toda a sorte, decapitações *etc*), é de se estranhar que haja poucas representações do ato de expelir fluidos vitais, o que torna esse leão ainda mais memorável. Retomando o procedimento de Weissert, discutido abaixo, Sonik reivindica que a tabuleta cuneiforme K6805 poderia ter servido de inspiração a esse retrato leonino, em particular por suas últimas linhas, quando Assurbanípal afirma "Eu joguei seus cadáveres (dos leões) um em frente ao outro [em] montes [...]. Eu fiz o sangue deles fluir e [...] a vegetação da estepe como [...].". O soberano assírio, em outra inscrição, também utiliza analogia semelhante, mas agora com sangue humano, com referência aos hititas batidos durante a batalha do rio Ulaya. Mais uma vez, estaríamos diante de associações claras entre os inimigos humanos e as feras animais no âmbito do Palácio de Nínive[792].

Seguindo à direita da parede, quatro leões são vítimas. É notável a variedade de seus paroxismos: costas ao chão, lateralmente, voltado à esquerda **(Fig. 3.39)** e mesmo encolhido, ao aguardo da morte. As inúmeras flechas que alvejam seus corpos, o gestual patético, as expressões de desespero formam a agonia que infesta o cenário[793].

Três leões antecipam a entrada de Assurbanípal. No estrato superior, o primeiro reúne semelhanças com as feras presentes no nível inicial dos painéis das salas $S^1$ e S. Mesmo com três setas alojadas, corre altivo, agora não em direção ao monarca, mas fugindo de seus disparos **(Fig. 3.40)**. Os animais seguintes não têm a mesma disposição. O felino da porção central claudica, com o pescoço pesado. O último foi ferido por tantas flechas que parece portar uma segunda coroa além da juba.

Assurbanípal adentra o proscênio evocando convenções iconográficas estabelecidas desde Assurnasirpal II e, de resto, da arte do Oriente Próximo desde o Estandarte de Ur: o leão sob as rodas do carro real e o uso do arco e flecha contra as bestas. Talvez mais do que em todas suas figurações prévias, o luxo do soberano é

[791]BARNETT. *Op. cit*., p. 12.
[792]SONIK, Karen. "Emotions and Body. The Expression of Emotions in Visual Art". In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East.* London & New York: Routledge, 2022, pp. 301-3.
[793]Haywood, já nos anos 1960, apontou como a cena lembra um rodeio moderno, acrescentando que a única forma que os artistas assírios teriam para retratar animais com tamanho realismo seria o estudo sistemático de diversos espécimes leoninos vivos. HAYWOOD, Richard Mansfield. *Ancient Greece and the Near East*. London: Vision, 1965, p. 118.

destacado pelos brincos, cabelo e barba tratados e traje com infinidade de padrões e motivos. Seus olhos, porém, estão danificados – talvez em *damnatio memoriae* promovida durante a conquista de Nínive **(Fig. 3.41)**[794].

Dois componentes da caravana real, um barbado e outro imberbe, são responsáveis por usar a lança para repelir o ataque de outro leão – cuja investida é análoga à cena da Sala S, no estrato central. Atingida na fronte e próxima à cauda, a besta tenta em vão atingir o carro real. Ao seu redor, cinco outros leões exalam o último suspiro. Acima e abaixo da fera atacante, dois deles se encolhem, vitimados por disparos nas costas e na cabeça. Atrás, três animais estão alinhados. Na parte superior, a leoa supina é reprisada, embora com gestos menos assertivos, enquanto um leão ferido por quatro disparos tomba de frente. A figura de maior dificuldade, aqui, é o último animal. Atingido por cinco setas, as patas traseiras caem para a esquerda, enquanto o resto do corpo tomba em direção oposta. O efeito de perspectiva insinuado pelo escultor em meados do século VII a.C. é elogiável, bem como o artifício técnico usada para retratar o leão a cruzar sua pata dianteira esquerda por sobre o peito, conferindo tom ainda mais agonizante **(Fig. 3.42)**. De volta ao estrato superior, um arqueiro a cavalo completa o quadro. Assim se encerram os alabastros da parede N-E, embora o episódio só se complete, de fato, com o detalhe derradeiro presente em S-E: o leão outra vez solto da jaula, repetindo a liturgia das salas S¹ e S.

A parede S-W não está tão bem preservada quanto as demais, contudo, seguindo outra vez a orientação esquerda/direita, há resquícios de dois leões; no estrato superior, vê-se apenas as patas traseiras e a cauda; no inferior, a cabeça e a parte do tronco, ambos já alvejados. Na sequência, o possante carro de Assurbanípal ressurge, agora com o rei usando a espada, e não o arco e flecha, para abater o leão que assalta o móvel a partir de suas rodas. Outra vez, dois auxiliares, ambos barbados, usam a lança para repelir o felino, enquanto o condutor atropela mais uma fera. O animal que ataca a carruagem de Assurbanípal merece comentários. Com flechas alojadas nas costas e na testa, o felino parece sofrer de uma espécie de *rigor mortis avant la lettre*, com sua figuração vertical e tesa. A garganta varada pelo punhal do monarca o faz contrair a

[794]AMIN, Osama. "Assyrian Lion-Hunting at the British Museum". *Ancient History et Cetera*, vol. 1, 2016, p. 3. À mesma página, o autor atenta à disfunção patente entre forma e conteúdo na Sala C, isto é, entre a crueldade do rei e a nobreza de suas vítimas, assertiva que não encontrou repercussão entre seus pares. Collins, por outro lado, destaca que o dano causado às imagens de Assurbanípal, morto então há 20 anos, é prova cabal do dado ritualístico e performativo da arte mesopotâmica. COLLINS. *Op. cit*., p. 637.

face, destacando suas veias. Seu olhar vazio, que sequer consegue mirar seus atacantes, é a expressão genuína da morte **(Fig 3.43)**.

O leão que se interpõe entre as duas representações do carro de Assurbanípal é uma das mais elogiáveis realizações assírias. A intenção do escultor parece ser a de figurar a besta em dois prismas distintos a um só tempo: o lateral, no dorso, patas traseiras e cauda; e o superior, empregado nas patas dianteiras e cabeça, fundamental para visualizar a flecha que atravessa o rosto leonino. O apelo à simetria na porção superior do corpo[795], em contraposto ao uso de uma perspectiva lateral bastante consolidada na arte do Oriente antigo, é próprio de um mestre. Além disso, como defende Watanabe, o fato de o leão ser retratado entre os dois carros reais, que avançam um sobre o outro, confere a ele não somente viés majestático, mas também, do ponto de vista formal, enorme força concêntrica[796] **(Fig. 3.44)**.

A leoa de costas abre caminho para a terceira figuração do veículo régio. Pela terceira vez um leão jaz sob as patas dos cavalos, e, novamente, Assurbanípal exibe perícia no manejo de arma distinta, fazendo uso da lança para ferir o pescoço da fera que ataca, e chega mesmo a agarrar com firmeza, as rodas do carro assírio. Urgia que a habilidade do rei no manejo de diversas armas fosse louvada[797]. Um auxiliar imberbe também usa a lança, ao passo que um segundo, barbado, faz uso do arco na ânsia de repelir o ataque leonino. O movimento do salto do animal é figurado de modo quase alinhado às lanças, e a forma como a investida é figurada terá enorme fortuna na arte posterior – de Apadana ao Sarcófago de Alexandre **(Fig. 3.45)**.

A seção seguinte abriga quatro dos mais famosos felinos abatidos da Sala C. Dois leões, um supino e outro de bruços **(Fig. 3.46)**, dão início à cena. O leão agonizante atinge aqui seu estado da arte **(Fig. 3.47)**, e a leoa na porção superior recebe louros relativos à sua condição de ponto de chegada da arte assíria. Sua complexidade - que transita entre altivez e rendição, entre potência e ruína - salta aos olhos. A ambiguidade aparece retratada com precisão no corpo e na face do felino. No primeiro caso, a força das patas dianteiras, do peitoral e do pescoço é anulada pela paralisa que vitima as patas traseiras e a cauda, que se arrastam, inermes. No segundo, a cabeça da

[795]ALBENDA, Pauline. "Symmetry in the Art of the Assyrian Empire". In: CHARPIN, Dominique & JOANNES, Francis (orgs.). *La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1992, p. 308.
[796]WATANABE, Chikako. "Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs." In: BROWN, Brian Arthur & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 353.
[797]ALBENDA, Pauline. "Royal Gardens, Parks, and the Architecture Within: Assyrian Views". *Journal of the American Oriental Society,* nº 138, 2018, p. 116.

leoa que tenta se erguer é equilibrada pela morbidez de sua mandíbula inferior, que parece incapaz de realizar a ação desejada. Teríamos um bramido tartamudeado, se tanto. Em larga medida, a chamada "leoa agonizante" é o resumo mesmo da toda a cinegética, trazendo em seu corpo chagas e valentia, dor e nobreza **(Fig. 3.48)**. Sobre essa fera, Watanabe reserva comentários importantes. Para autora, a capacidade da leoa em buscar o enfrentamento mesmo diante de sua condição desfavorável a transforma na essência do heroísmo e da virtude marcial, sendo, portanto, mais um caso de associação entre a espécie e o monarca assírio[798].

Dois cavaleiros, um deles de posse do açoite, não são dignos de registro, sendo pouco mais que comentários ao último leão totalmente preservado da sala C. Nele, é possível detectar experimentos sofisticados de perspectiva. Embora visto de lado, o escultor mostra a sola da pata traseira direita da fera, ação de enorme virtuose – que se completa com a figuração das veias salientes. Atingido quatro vezes, o leão se contorce, e a dor excruciante que se abate sobre ele tem seu mais fiel retrato nos olhos que se fecham. Mais impressionante, o artista parece convidar o espectador a tomar parte da composição, insinuando a queda do animal em sua direção, segundo o que indicam as patas dianteiras. Trata-se de *capolavoro* não somente do repertório assírio, mas de toda a arte antiga. A parede S-W é encerrada com o fragmento do que parece ser outra jaula.

Autores como Collon consideram que os animais podem ter sido trazidos do zoológico de Nínive, localizado próximo ao Palácio Norte[799]. De fato, dois painéis descobertos na Sala E da mesma mansão figuram um par de leões em ambiente idílico, no qual as feras dividem o espaço compositivo com ciprestes, palmeiras, lírios e margaridas **(Fig. 3.50)**[800].

Larga fortuna se prestou à análise da Sala C. Para Albenda, a arte dos tempos de Assurbanípal tem como principal característica a enorme evolução figurativa no retrato dos leões. As faces individualizadas das bestas, sua enorme variedade de posições - como se fossem estudos de movimentos e contrações, deblaterando-se em paroxismos provocados por dor fulgurante - são seus dados mais notáveis[801]. Em estudo posterior, Albenda destacou outras qualidades, como uso da distância entre os leões de maneira a

[798]WATANABE. "The Lion Metaphor (...)", p. 401.
[799]COLLON. *Op. cit*., p. 152.
[800]Para a iconografia dos leões na Assíria consumada fora do contexto da caçada, ver: RUSSELL. *Op. cit*., p. 156 e LION & MICHEL, *Op. cit*., p. 224.
[801]ALBENDA. "Lions on Assyrian (...)", pp. 3-5.

enfatizar seu sofrimento, e o emprego, por vezes, de esquema triangular na sequência leão-rei-leão para destacar a dinâmica do exercício venatório[802].

Dittmann evocou esses mesmos predicados, além de confrontar a enorme liberdade do escultor na figuração dos leões à rigidez empregada na representação dos monarcas[803]. Barnett, a propósito, contrapõe o *páthos* dos leões à sobriedade dos humanos afirmando que, na cosmologia mesopotâmica, estes não passavam de instrumentos dos deuses, de onde ser desnecessário que expressassem emoções[804].

Reade, a pretexto de comentar o "leão agonizante", garantiu que, embora o espectador moderno possa nutrir alguma piedade pelo lastimável estado da fera, o olhar assírio, que via no rei o modelo de nobreza, interpretaria o animal como merecedor daquela morte dolorosa e mesmo ridícula (*even ludicrous*)[805]. Anos mais tarde, em texto a quatro mãos com Curtis, Reade proferiu assertiva semelhante, afirmando que a fera, ameaça ao ambiente urbano, foi retratada para despertar riso e não choro (*laugh, not cry*)[806]. Em direção oposta, Collon defendeu que os artistas da Sala C parecem demonstrar mais simpatia pelos leões abatidos do que os adversários humanos esmagados pelos assírios nas demais obras de Nínive[807].

Collins, preocupado com o mesmo problema, propôs que o principal ponto envolvendo as imagens de guerra e caça na arte assíria é que - ao contrário de outros repertórios, como o grego – não há quaisquer tentativas de escamotear ou edulcorar a violência inerente a esses processos. Desse modo, a violência nada mais era do que um meio para a manutenção da ordem cósmica[808]. A interpretação é interditada por Sonik, que a considera como não mais do que um eco de todos os preconceitos da Europa dos séculos XVIII e XIX contra o Império Assírio[809].

Por seu turno, Sonik[810], amparada por Karlsson[811] e Pongratz-Leisten[812], defendeu que, com toda a probabilidade, o espectador assírio teria percebido os leões, em chave de alteridade, como "outros", representantes do caos e da vida incivilizada

[802]ALBENDA. *Monumental Art of the Assyrian* (...), p. 201.
[803]DITTMANN. *Op. cit*., pp. 135; 138.
[804]BARNETT. *Op. cit.,* p. 13.
[805]READE. *Op. cit*., p. 73.
[806]CURTIS & READE. *Op. cit*., p. 88.
[807]COLLON. *Op. cit*., p. 153.
[808]COLLINS, Paul. *Assyrian Palace Sculptures*. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 9.
[809]SONIK. *Op. cit*., pp. 306-7.
[810]SONIK. *Op. cit*., p. 307.
[811]KARLSSON, Mattias. *Relations of Power in Early Neo-Assyrian State Ideology*. Berlin: De Gruyter, 2016, pp. 133-7.
[812]PONGRATZ-LEISTEN, Beate. *Religion and Ideology in Assyria*. Berlin: De Gruyter, 2015, pp. 219-70.

contra os quais o soberano é obrigado a lutar para preservar a ordem. Assim, o sucesso desse esforço perpétuo, como visualizado em detalhes nos relevos, poderia evocar emoções positivas em um observador assírio - humano ou divino - incluindo alegria e prazer. Na mesma linha, as emoções sentidas por um emissário estrangeiro, representante de um povo conquistado, poderiam ser negativas: medo, terror, horror, vergonha ou admiração.

Em exame recente, Bonatz defendeu que, para além do medo e do terror direcionados aos visitantes dos palácios régios, as imagens de guerra e caça revelavam sentimento específico da parte de seus realizadores: a ansiedade frente à possibilidade de insucesso nas empreitadas bélicas e venatórias. Reunindo vasto dossiê literário e iconográfico, Bonatz propôs que em particular os reis assírios eram obcecados com a simples hipótese de derrota, que haveria de solapar não somente sua própria majestade, mas toda a ordem imperial. Seria essa ansiedade pujante a força motriz por detrás da iconografia da violência, potencializada pelo caráter performativo das imagens no tecido social[813].

Weissert é um dos mais burilados analistas da Sala C, ao conectar a iconografia da parede N-E à inscrição K6805 (linhas 5' – 6b) na qual se lê que Assurbanípal "com apenas uma equipe, minha imponente equipe, [(atrelada a) meu veículo real], quarenta minutos após a aurora, eu fiz a fúria de 18 leões raivosos se acalmar"[814]. Assim, o que se teria esculpido na parede era um episódio específico e, ainda mais importante, de fortes conotações ritualísticas associadas com a profissão triunfal após a batalha. 18, afinal, também era o número de portões na cidade de Nínive – ao soberano cabia o dever de expurgar cada uma das ameaças que espreitava as entradas da cidade[815].

Já para Aker, os relevos da Sala C indicam a presença de diversos artistas em sua feitura, cuja escolha obedece a um programa específico. Defende a autora que uma das estratégias de patronagem mais comuns à época de Assurbanípal era granjear o

[813]BONATZ, Dominik. "Fear and Terror in Assyrian Palace Reliefs". In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 525-543.

[814]As conexões entre texto e imagens são ainda mais umbilicais quando, como propõe Pozzer, são salientadas as particularidades da escrita cuneiforme, em especial seu caráter ideogramático e silábico simultâneo. Assim, seu aspecto simbólico se manifesta quando o significante (suporte material) é interpretado como evocador do significado direto (imagem mental). Ver: POZZER, Katia. "Rituais Apotropaicos Mesopotâmicos: Imagem e Texto". In: MATTOS, Claudia *et alii* (orgs.). *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*: Arte em Ação. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2017, pp. 101-114.

[815]WEISSERT, Elnathan. "Royal Hunt and Royal Triumph in a Prism Fragment of Ashurbanipal (82-5-22,2)". In: PARPOLA, Simo; WHITING, Robert McCray (eds.). *Assyria, 1995*. Helsinki: The Neo-Assyrian Text Corpus Project, 1997, pp. 339-358.

apoio de setores médios e baixos da corte e do exército, o que explicaria a enorme quantidade de aspones que não só cercam o monarca como assistem à *performance* venatória. Entretanto, nem todos foram figurados com a mesma perícia – a qualidade figurativa sobe à medida que o subalterno se aproxima, em sentido literal e figurado, do soberano. A agência do artefato daria conta, por um lado, de bajular o vasto corpo áulico de Assurbanípal e, por outro, de estimular os membros do baixo clero a aspirarem a uma posição mais elevada na sociedade de corte, garantindo, no processo, retratos mais bem acabados. Como corolário, o acesso à Sala C, bem como a visibilidade de suas imagens, deveria ser elevado[816].

Watanabe enfatizou as diferenças entre as cinegéticas das paredes N-E e S-W, propondo que na, primeira, a caçada ocorre em ambiente fechado, a arena retratada no início da cena, enquanto a segunda se passa ao ar livre, ainda que o estado de conservação desautorize maiores conclusões. A assioróloga também nota mudança em alguns dos acessórios usados por Assurbanípal, bem como na identidade dos ocupantes do carro régio, ao longo de suas quatro representações na Sala C, o que poderia indicar:

> Pelo menos dois eventos diferentes de caça ao leão (...) que foram realizados em momentos distintos e, possivelmente, em lugares diferentes. As pessoas da época estavam tão familiarizadas com esses eventos que não havia necessidade de explicar os detalhes de cada evento separadamente (...)[817]

Trata-se de citação fundamental não apenas pela interpretação da cena, mas em particular pelo fato de apontar que múltiplos sujeitos – ou ao menos aqueles mais próximos do poder central – perambulavam pela Sala C, sendo capazes tanto de relembrar diferentes cinegéticas como até mesmo de reconhecerem a si próprios na condição de acompanhantes de Assurbanípal.

Reprisando alguns argumentos encampados por ocasião de sua análise de Assurnasirpal II, Nadali propôs que os diversos espaços não preenchidos na Sala C refletem um vácuo preenchido pelo tempo (*void filled by time*) – embora não um tempo

---

[816]AKER, Jülide. "Workmanship as Ideological Tool in the Monumental Hunt Reliefs of Assurbanipal". In: CHENG, Jack & FELMAN, Marian (eds.). *Ancient Near Eastern Art in Context Studies in Honor of Irene J. Winter by Her Students*. Leiden/Boston: Brill, 2007, pp. 229-263. Parte dessa argumentação foi antecipada por READE, Julian. "Ideology and Propaganda in Assyrian Art". In: LARSEN, Mogens Trolle (ed.). *Power and Propaganda.* A Symposium on Ancient Empires. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1979, p. 339.

[817]"at least two different lion hunt events (...) which were carried out at different times and possibly in different places. People at that time were so familiar with these events that there was no need to explain the details of each event separately (...)". Ver: WATANABE. "Styles of Pictorial Narratives (...)", p. 358.

linear, mas cíclico, pela repetição da figura real e da tripulação de sua carruagem. A ausência de paisagens parece reforçar essa impressão[818]:

> A Sala C não é um simples corredor (...), pelo contrário, o estilo e a forma das esculturas nas longas paredes nordeste e sudoeste parecem suspender os espectadores em uma nova dimensão sem tempo e espaço, em que a repetição dos leões e rei (s) na carruagem causa um envolvimento emocional, também enfatizado pela passagem progressiva da luz (no pátio Y) para a escuridão. Estando no centro real do palácio, e dando acesso a outros setores, é muito difícil supor que a Sala C tenha, de fato, realmente sido visitada por um grande número de pessoas; pelo contrário, a plateia provavelmente era bastante seletiva e restrita ao próprio rei, aos membros da família real e aos magnatas da corte que podiam alcançar as outras alas da residência e o terraço (e jardim?) na fachada norte / noroeste[819]

A citação é longa, mas há pontos que merecem ser esmiuçados. Embora não haja restrições quanto à tese central de Nadali, a sofreguidão do autor em defender como apenas poucos seletos tinham acesso à Sala C é espantosa – a ponto de haver discreto pleonasmo em sua formulação. É de se entranhar como um cômodo tão bem localizado na porção central do Palácio de Nínive – ainda mais cumprindo sua função precípua de acesso a outros aposentos – fosse, paradoxalmente, pouco frequentado. A materialidade e as dimensões de c. 17 m x 2,5 m, próprias de aposento apto a receber um contingente ao menos razoável, parecem fornecer elementos contrários à hipótese de Nadali. Ademais, embora classifique o potencial público dos relevos como "bastante seletivo", o autor enumera diversos estratos elevados que fariam uso do cômodo – que, de resto, não alteram quer sua tese central, quer aquela formulada por Aker. De toda forma, a possibilidade de que a Sala C detinha mensagem de primeira hora dentro da cosmologia assíria, conquanto restrita aos membros da corte, merece o devido reconhecimento.

---

[818]O fato de que diversos relevos produzidos sob Assurbanípal com o tema dos jardins régios sejam decorados com esmero – conforme demonstram dois estudos de Albenda – talvez favoreça a tese de Nadali. Ver: ALBENDA, Pauline. "Landscape Bas-Reliefs in the Bīt-Ḫilāni of Ashurbanipal". *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, nº 225, pp. 29-48, 1977; ALBENDA, Pauline. "Landscape Bas-Reliefs in the Bīt-Ḫilāni of Ashurbanipal – Part II*". Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, nº 225, pp. 49-72, 1977.

[819]"Room C is not a simple corridor (...) rather, the style and shape of the sculptures on the north-eastern and south-Western long walls seem to suspend viewers in a new dimension without time and space, where the repetition of the lions and the king(s) in the chariot causes an emotional engagement, also emphasized by the progressive passage from light (in courtyard Y) to darkness. Being in the real centre of the palace and giving access to other sectors, it is very difficult to suppose that room C was indeed really visited by a large number of people; on the contrary, the audience was probably quite selective and restricted to the king himself, the members of the royal family and court magnates who could reach the other wings of the residence and the terrace (and garden?) on the north/northWestern façade". Ver: NADALI, Davide. "Timing Space/Spacing Time. Narrative Principles in Assurbanipal Hunt Reliefs of Room C". In: PEDDLE, Friedhelm & SHELLEY, Nathanel (eds.). *Assyromania and More In Memory of Samuel M. Paley*. Münster: Zaphon, 2018, pp. 211-2.

Por fim, Wagner-Durand propôs, ainda que indiretamente, como os diferentes estágios de uma mesma ação contínua representados nas caçadas assírias podem contribuir para a ampliação do conceito de narrativa aplicado ao estudo imagético. De acordo com a autora, o debate vem desde o século XVIII, com o célebre estudo de Lessing sobre o Laocoonte, no qual o germânico nega a dimensão narrativa ao grupo escultórico na medida em que a ele falta a profundidade do tempo. À contramão, a arte assíria, em especial sob Assurbanípal, enfatiza seu potencial narrativo ao figurar, no mesmo artefato, o rei em distintos momentos de uma empreitada – bélica ou venatória[820]

Feitas as considerações sobre as caçadas ao leão de Assurnasirpal II e Assurbanípal, cabe passar às cinegéticas que não têm soberano definido, em breve exame das pinturas de Til Barsip e da impressão do selo régio assírio.

### 3.2.4 - Cinegética leonina em Til Barsip e no selo real assírio

No varejo da arte assíria, as pinturas de Til Barsip ganham destaque tanto por representarem suporte pouquíssimo preservado quanto pela presença de vistosas venatórias. Localizada no norte da atual Síria, a cidade esteve sob os limites hititas até 855 a.C., quando conquistada durante o reinado de Shalmeneser III. Para os fins deste estudo, a mais elevada obra é a cinegética localizada na Sala XXVII, da qual só restaram os desenhos – à época de sua descoberta, 1929-31, a missão francesa capitaneada por François Thureau-Dangin não pôde preservar os originais[821]. De forma quase consensual, ao assiriólogos defendem que o Palácio de Til Barsip foi erigido pouco após a conquista da cidade, e, ademais, que a Sala XXVII era um banheiro[822].

A pintura em questão reúne elementos iconográficos próximos àqueles levados a efeito durante o reinado de Assurnasirpal II **(Fig. 3.51)**. Assim, o soberano caça em pé, disparando as setas a partir do veículo régio. Os cavalos, outra vez portando suntuosos arreios, são pintados com tonalidade de azul derivada de matéria-prima egípcia, o que

[820]WAGNER-DURAND, Elisabeth. "Narratology: Selected Terms and Concepts with a Focus on the Ancient Near East". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth & LINKE, Julia (eds.). *Tales of royalty*. Notions of kingship in visual and textual narration in the ancient Near East. Boston/Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 405-445, especialmente pp. 442-3.
[821]Para todos os fragmentos de leões de Til Barsip, ver: ALBENDA. "Lions on Assyrian (...)", pp. 5-6; 25-7. Para recapitulação da descoberta do sítio e de seu histórico, ver: TOMABECHI, Yoko. "Wall Paintings from Til Barsip". *Archiv für Orientforschung*, vol. 29/30, pp. 63-74, 1983/1984.
[822]READE, Julian. "The Architectual Context of Assyrian Sculpture". *Baghdader Mitteilungen*, vol. 11, 1980, pp. 83.

indica contato contíguo entre as duas civilizações[823]. Acompanhando pelo auriga, o rei, com turbante real e braceletes, retesa o arco mirando o leão que ataca pela frente. Embora não tenha sido preservado, é possível que outro felino estivesse alojado sob os cascos dos corcéis. O animal caçado é atingido por três flechas, na fronte, peito e boca, fazendo jorrar grossos filetes de sangue. Outro cavalo, acudindo ao felino, foi preservado.

Para Albenda, do ponto de vista formal, as maiores qualidades da pintura seriam a técnica usada na figuração de perfil da cabeça leonina, bem como o cuidado na representação da mandíbula[824]. Na mesma linha, Wagner-Durand lembrou que o estado de conservação precário não é óbice para considerar a arte de Til Barsip à altura das imagens palacianas de Kalhu[825].

O debate sobre a datação das pinturas ultrapassaria os limites do presente estudo, mas, de forma geral, Esarhaddon (r. 681 – 669 a.C.) é a escolha de Reade[826] e Poisel[827] – baseado no fato de que o rei figurado é canhoto. Albenda[828] opta por Senaqueribe (r. 705 – 681 a.C.), enquanto Collins[829] é a favor de Assurbanípal. Sargão II (r. 722 – 705 a.C.) foi a escolha de Barnett[830] e, inicialmente, de Albenda[831]. De forma mais ampla, Pozzer opta pelo século VII a.C.[832] Seja qual for a datação, fica claro, pelas hipóteses aventadas, como outros soberanos além dos dois destacados neste item tinham a cinegética leonina em alta conta.

Para o caso do selo real assírio, embora dele só tenha restado a impressão, sua importância simbólica é de primeira plano[833]. Como já defendido, a iconografia se assemelha ao estrato superior da composição da Sala S¹. Em pé, o rei assírio, portando o turbante régio, agarra a orelha do leão com o braço esquerdo, ao passo que o direto é

---

[823]A hipótese da importação egípcia é, contudo, controversa. Como há pouco demonstraram Sauvage e colegas, embora fosse um dos produtos com circulação mais intensa no Oriente Antigo, realizada por meio de uma diversidade de rotas comerciais, o lápis-lazuli era predominante originário da região de Badaquistão, no Afeganistão. Ver: SAUVAGE, Martin (ed.). *Atlas historique du Proche-Orient ancien*. Paris: Les Belles Lettres, 2020, pp. 51-2.
[824]ALBENDA. *Op. cit*., pp. 5-6.
[825]WAGNER-DURAND. *Op. cit*., p. 254.
[826]READE, Julian. "Religious Ritual in Assyrian Sculpture". In: PORTER, Barbara (ed.). *Ritual and Politics in Ancient Mesopotamia*. New Haven: American Oriental Society, 2005, p. 24.
[827]POISEL, Timothy. "Plate LIII from Til-Barsip: The Left-Handed Assyrian King". *Iraq*, vol. 68, pp. 121-127, 2006.
[828]ALBENDA. "Assyrian Royal Hunts (...)", pp. 71-3.
[829]COLLINS. *Op. cit*., p. 629.
[830]BARNETT. *Op. cit*., p. 11.
[831]ALBENDA. "Lions on Assyrian (...)", p. 6; ALBENDA. "Images of Royalty (...)", p. 10.
[832]POZZER, Katia. "Guerra, violência e memória cultural nas imagens assírias". *Anos 90*, vol. 25, 2018, p. 55.
[833]CURTIS & READE. *Op. cit*., p. 188.

responsável por cravar a adaga do ventre do animal. A composição leonina, quase em esquema chiasmático, é digna de nota, e é possível vislumbrar a potência muscular de suas patas traseiras e a agressividade que emana a partir do movimento realizado pela dianteira direita **(Fig. 3.52)**.

Descoberto por Sir Henry Layard nas ruínas do Palácio Sudoeste de Nínive, pertencente a Senaqueribe, o selo conta com a inscrição real de Assurbanípal[834]. Quatro protótipos foram descobertos a princípio, sendo outro acrescido na sequência[835], e, embora não haja suporte documental para tanto, alguns autores propõem que outras figuras eminentes da corte, além do monarca, poderiam fazer uso do artefato[836]. De todo modo, tão relevante parece ter sido o selo assírio que algumas de suas estampas foram encontradas em tumbas do período helenístico[837]. Não por acaso, como defende Watanabe, a impressão do selo régio, na Assíria e ou no Oriente *tout court*, é marca precípua da autoridade do soberano[838], o que seria amplificado pelo fato de a iconografia remeter a uma dimensão atemporal e não narrativa, segundo Nadali[839]. Seguindo essa linha, Wagner-Durand ponderou que o selo é a própria oposição da narrativa, uma vez que, pela presença do rei, o artefato garante que o monarca ganhe ares de onipresença, passível de ser visto em todos os quadrantes do Império[840].

De fato, a importância da materialidade no estudo dos selos não pode ser minorada. À dimensão diminuta do artefato soma-se enorme importância simbólica. Na qualidade de emissor da mensagem régia, é provável que as imagens geradas pelos selos obtivessem a maior capilaridade entre toda a iconografia da caça ao leão na Assíria. Atentos a essa propriedade, os aquemênidas exploraram o mesmo condão, conforme demonstra o selo de Dario I, estudado no próximo item. Por ora, e aproveitando o gancho, cabe passar à discussão envolvendo as revisões historiográficas mais recentes a

---

[834]MILLARD, Alan. "The Assyrian Royal Seal Type Again". *Iraq*, vol. 27, nº 1, 1965, p. 12.
[835]São hoje conhecidos quase 100 modelos, com discretas alterações, a partir desse protótipo, datando de Shalmaneser III (858–824 a.C.) a Aššur-etel-ilāni (626–623 a.C.). Ver: GARRISON, Mark. "The Heroic Encounter in the Visual Arts of Ancient Iraq and Iran ca. 1000–500 BC". In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, p. 159.
[836]MILLARD, Alan. "The Assyrian Royal Seal: An Addendum". *Iraq*, vol. 40, nº 1, 1978, p. 70; GUNTER, Ann C. *Greek art and the Orient*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 37. Para o catálogo até então completo, ver: SACHS, Abraham. "The Late Assyrian Royal-Seal Type". *Iraq*, vol. 15, nº 2, pp. 167-170, 1953.
[837]PARKER, Barbara. "Seals and Seal Impressions from the Nimrud Excavations, 1955-58". *Iraq*, vol. 24, nº 1, 1962, p. 27.
[838]WATANABE. "Lion metaphor (...)", p. 406.
[839]NADALI. "Timing Space/Spacing Time (...)", p. 215.
[840]WAGNER-DURAND. *Op. cit*., p. 250.

respeito da arte assíria e, por fim, ao debate envolvendo a visibilidade das venatórias cravadas no espaço palaciano.

### 3.2.5 - Arte assíria: da propaganda à autoimagem, do encastelamento à indução arquitetônica

A violência inata como marca da civilização assíria tem raízes diversas, do Antigo Testamento aos autores greco-latinos[841]. As descobertas arqueológicas do século XIX, interpretadas a princípio à luz do material literário, terminaram por reforçar o estereótipo de um Império com permanente sede de sangue [842]. Com algum verniz anedótico, Reade recorda que, quando da descoberta de um lamassu no Palácio de Nínive, o sheik local afirmou que tais esculturas não poderiam ter saído de mãos humanas, mas, sim, dos gigantes infiéis que adoravam ídolos, antes de serem varridos pelo dilúvio[843]. A história, registrada em primeira mão por Layard e sua equipe, pode ter muito do discurso orientalista do século XIX, mas também dá conta de explicar a formação moderna do imaginário a respeito da Assíria bélica, que afetou, em diferentes graus, de cidadãos comuns a catedráticos de Oxford, de arqueólogos diletantes a poetas ultrarromânticos[844].

Partindo desse cabedal, uma historiografia tradicional interpretou o fenômeno da violência imperial sob os conceitos de propaganda e ideologia, isto é, como caminho encontrado pelos assírios não só para dar vazão a suas pulsões, mas também despertar o pavor dos demais habitantes da Mesopotâmia. Esses conceitos-chave têm sido questionados por parcela crescente de assiriólogos[845].

É possível mapear essa mudança de prumo no final dos anos 1970, a partir de estudos como "Ideology and Propaganda in Assyrian Art", de Reade, que, talvez contrariando a expectativa inicial, é bastante crítico a ambos os conceitos. Ao analisar o repertório de Assurbanípal, o britânico é um dos pioneiros em afirmar que sua função

[841]Para o caso dos autores greco-latinos, ver: ROLLINGER, Robert. "Assyria in Classical Sources". In: FRAHM, Eckart (ed.). *A Companion to Assyria*. Hoboken: Blackwell, 2017, pp. 570-82.
[842]REDE. *Op. cit*., pp. 86-9.
[843]READE. *Op. cit*., p. 10.
[844]Faço referência ao poema "The Destruction of Sennacherib", publicado por Lord Byron em 1815.
[845]No caso da ideologia, exemplos profícuos são os estudos mais antigos de Liverani. Ver: LIVERANI, Mario. "The Ideology of the Assyrian Empire". In: LARSEN, Moges Trolle (ed.). *Power and Propaganda.* A Symposium on Ancient Empires. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1979, pp. 297-397, ainda que o italiano tenha modificado algumas de suas conclusões ao longo da produção acadêmica. O balanço de Nadali sintetiza o estado da arte da questão. Ver: NADALI, Davide. "An Ideological Approach to the Issue of Propaganda in Ancient Near Eastern Studies. New Answers to Old Questions". In: PORTUESE, Ludovico & PALLAVIDINI, Marta (eds.). *Ancient Near Eastern Weltanschauungen in Contact and in Contrast*. Rethinking Ideology and Propaganda in the Ancient Near East. Münster: Zaphon, 2022, pp. 31-51.

era, sobretudo, despertar regozijo e admiração nos membros da corte, tendo sua produção sido levada a termo para consumo intramuros. Não se trata de propagada, mas de pregação aos convertidos[846].

Collins participa do debate asseverando que, ao menos em termos modernos, o conceito de propaganda é empregado para fazer menção à propagação de informações para a mais ampla audiência possível. Encerradas nos palácios, as imagens não apenas seriam expostas a um pequeno grupo de notáveis como apresentariam dificuldades de leitura que tangenciam o intransponível: a acanhada dimensão das figuras quando comparadas às extensões generosas dos aposentos palacianos; a complexidade das composições e, apoiando-se em Roaf[847], o estorvo ótico envolvendo a passagem de um ambiente iluminado e aberto, como os pátios, para um fechado e escuro. Todos esses percalços, somados às pinturas originais sobre os relevos, tornariam árdua a tarefa de decifrar as expressões mais agressivas da arte assíria. Collins também lembra que a modernidade perdeu por completo a capacidade de resgatar a fruição multisensorial desse repertório. Aspectos como o som, cheiro e o contraste entre luz e sombra fariam parte do arsenal psicológico daquele repertório, fundamentais para o "index of royal agency" dos artefatos – frase que faria Alfred Gell sorrir orgulhoso[848].

Em linha semelhante, Nadali afirmou que o espetáculo da violência era destinado ao mercado interno, produto de autoimagem reservada aos reis e seu séquito, habitantes dos domínios palacianos. Assim, mais do que assombrar os adversários, os artefatos teriam a *historia magistra vitae* como função primacial:

> A presença de cenas de guerra dentro da residência dos reis assírios não tem poder coercitivo: o palácio é o recipiente das conquistas do rei no espaço e no tempo e a ênfase na celebração dos resultados militares eternizando o evento na escultura é a base para a construção da memória assíria, mantida em um espaço e construída sobre vitórias passadas para estabelecer o presente[849]

[846]READE. "Ideology and Propaganda (...)", pp. 339; 342.
[847]ROAF, Michael. "The Décor of the Throne Room of the Palace of Ashurnasirpal". In: COLLON, Dominique *et alii* (eds.). *New Light on Nimrud*: Proceedings of the Nimrud Conference 11th–13th March 2002. London: British School of Archaeology in Iraq, 2008, p. 211.
[848]COLLINS. *Op. cit*., pp. 621; 636.
[849]"The presence of scenes of war inside the residence of the Assyrian kings has no coercive power: the palace is the container of the conquests of the king in space and time and emphasis on the celebration of the military outcomes by eternalizing the event in sculpture is the base for the construction of the Assyrian memory, kept in one space and built upon past victories to establish the present". NADALI, Davide. "Images of War in the Assyrian Period: What They Show and What They Hide". In: BATTINI, Laura (ed.). *Making Pictures of War*. Realia et Imaginaria in the Iconology of the Ancient Near East. Oxford: Archeopress, 2016, p. 86.

Há pouco, Nadali reafirmou suas posições, e, inspirado por Bahrani[850], afirmou que, por conta de seu complexo sistema de crenças, as imagens na Mesopotâmia não se limitavam a copiar a realidade, mas a criá-la, a contá-la ao mesmo tempo em que a realiza (*to tell and perform a story*)[851]. No mesmo estudo, o italiano reforçou a tese de que a arte assíria não figurava reis em particular, mas a realeza como instituição, promovendo, graças a seu atributo narrativo, dialética de representação e recriação do corpo social por meio dos artefatos.

Essa vertente se faz sentir em solo pátrio. Rede matizou os fenômenos de violência presentes no âmbito assírio a partir de duas chaves: "o tipo específico de expansionismo assírio" e a "natureza ritual dos artefatos visuais". No primeiro caso, ao contrastar o domínio político "flácido" dos assírios à sua eloquência visual, o autor conclui que: "o intumescimento das referências bélicas (...) foi parte integrante (de um) movimento (que) buscava conferir consistência discursiva a um domínio flácido e cimentar a identidade da elite guerreira em torno de um projeto imperial". Tais imagens, portanto, eram de "orientação interna e centrípeta". No segundo, a escolha por artefatos específicos e a repetição da iconografia da violência buscavam criar um "fascínio gerador (...) (que) induz a um movimento constante e causador de efeitos, tanto nos oficiantes como na audiência"[852]. De fato, o Império Assírio pode melhor ser compreendido como uma colagem de diferentes povos "sob o jugo de Assur" do que uma organização coesa e homogênea – um pouco, como quer Fales, como os Impérios Romano e Turco-Otomano[853]. As diversas migrações, estudadas por Parpola, ajudam, em parte, a explicar essa característica[854]. Por fim, longe de simples manifestação de impulsos violentos, a guerra na Assíria tinha possante conotação religiosa, assumindo, por vezes, as feições de ordálio[855].

---

[850]BAHRANI, Zainab. *Rituals of War.* The Body and Violence in Mesopotamia. New York: Zone Books, 2008.
[851]NADALI, Davide. "The Power of Narrative Pictures in Ancient Mesopotamia". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth *et alii* (orgs.). *Image – Narration – Context*. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World. Heidelberg: Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019, pp. 64-5.
[852]REDE. *Op. cit*., p. 102; 104 e 95 nota 19.
[853]FALES, Frederick. "The Composition and structure of the Neo-Assyrian Empire: Ethnicity, Language and Identities". In: ROLLINGER, Robert (ed.). *Conceptualizing Past, Present and Future*. Münster: Ugarit-Verlag, 2018, pp. 446 e 485.
[854]PARPOLA, Simo. "National and Ethnic Identity in the Neo-Assyrian Empire and Assyrian Identity in Post-Empire Times". *Journal of Assyrian Academic Studies,* vol. 18, nº 2, 2004, pp. 5-22.
[855]GLASSNER, Jean-Jacques. *Chroniques Mésopotamiennes*. Paris: Les Belles Lettres, 1993, p. 111; LIVERANI, Mario. "Guerra santa e guerra giusta nel Vicino Oriente Antico (circa 1600-600 A.C.)." *Studi Storici*, vol. 43, nº 3, 2003, pp. 652-3.

A discussão acima esboçada permite atentar à limitação de conceitos como os de ideologia e propaganda como, também, atapetar o caminho para o último debate deste item: a visibilidade do repertório assírio. Conforme os autores supracitados, as expressões visuais estavam restritas a um grupo exíguo que participava do convívio palaciano. Entretanto, é exatamente neste último ponto – o palácio como corpo social ativo – que reside importante argumento em favor de visibilidade mais ampla e de importância simbólica mais premente do *corpus* cinegético, a partir do estudo arquitetônico dos palácios, e, em particular, dos cômodos em que as venatórias estavam alojadas. Ninguém mais do que Kertai tem se destacado nesse particular.

Para o caso da caça ao leão de Assurnasirpal lotada na Sala do Trono de B de Kalhu, defende o arqueólogo alemão que, partindo de estudo em minúcia do plano do Palácio, o acesso ao aposento real era, de fato, bastante simples **(Fig. 3.53)**. Ao contrário de estudos anteriores - que enfatizaram como os súditos assírios se assemelhariam a um protótipo de K., protagonista do romance inconcluso *O Castelo*, de Kafka (1926), eternamente aprisionados na infinidade dos corredores palacianos, incapazes de prosseguir ou retroceder sem conhecimento acumulado de seus cômodos[856] -, a Sala Trono estava próxima ao pátio régio, maior aposento de toda edificação:

> Em vez de ser inacessível, a sala do trono é a primeira sala monumental que se encontra ao entrar no palácio. Consequentemente, o trono principal do império ficava a apenas uma porta da parte mais acessível do palácio. Estar perto não representa necessariamente uma facilidade de acesso, mas, muito menos, (a sala) pode ser facilmente reconstruída sob o signo da reclusão[857]

[856]São os casos, por exemplo, dos seguintes estudos: GRAYSON, Albert Kirk. "Nineveh. Capital of the World. Rome on the Tigris". *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, nº 12, pp. 9-13, 1986; PARPOLA, Simo. "The Mesopotamian Soul of Western Culture". *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, nº 35, pp. 29-34, 2000. Sem lançar mão de um estudo de caso, Reade afirmava, já em 1980, que as imagens assírias eram "largely irrelevant to the ordinary citizen of the empire". Ver: READE, Julian. "Space, Scale, and Significance in Assyrian Art". *Baghdader Mitteilungen*, vol. 11, 1980, p. 74. Em linha semelhante, Liverani pontuou que as imagens em Kalhu se dirigiam somente aos "embaixadores, para que meditassem sobre elas". Ver: LIVERANI. *Antigo Oriente*, p. 683. Para Ataç, no caso de Assurnasirpal II, mas não só, o acesso às imagens estaria restrito aos residentes do Palácio e também à elite intelectual assíria que, embora não fosse numerosa, detinha o cabedal necessário para decifrar as mensagens iconológicas subjacentes a elas. ATAÇ. *Op. cit*., pp. 123-4. A analogia com Kafka, talvez duvidosa, é minha.

[857]"Rather than being inaccessible, the throneroom is the first monumental room one comes across when entering the palace. Consequently, the main throne of the empire was only one door away from the most accessible part of the palace. Being near does not necessarily represent an ease of access, but it is not easily reconstructed as a sign of seclusion". Ver: KERTAI, David. "The Architecture of Connectivity: Ashurnarsipal II's Late Assyrian Palace in Kalhu". In: KURAPKAT, Deitmar *et alii* (orgs.). *Die Architektur des Weges Gestaltete Bewegung im gebauten Raum*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014, p. 338.

Ademais, acrescenta Kertai, a Sala do Trono de Kalhu tinha dimensões notáveis, 45,5 m x 10,5 m, sendo capaz de abrigar até mil hóspedes. Isso, somado ao fato de que o acesso poderia ser realizado por meio de diversos corredores - todos os caminhos levam ao aposento régio - e, também, pelo potencial de agência da composição arquitetônica, capaz de inibir certos percursos, enquanto insta a outros, faz crer que as imagens depositadas na Sala B tinham seus apanágios exibidos a número razoável de espectadores. O fato de diversos tributários – alienígenas à elite palaciana autóctone – serem figurados no percurso em direção à Sala do Trono reforça a impressão, dando a entender que estrangeiros frequentavam o cômodo, percorrendo o caminho indicado por suas próprias representações em submissão[858].

No que respeita à cinegética, sua disposição junto ao trono por si só indicaria *status* de excelência. Reforçada pelo dado de que a linha de visão de um dos corredores desemboca exatamente no painel venatório, dá amostras sólidas da importância da caça ao leão na economia iconográfica do Palácio de Kalhu. Inclusive, esse peso pode ser amplificado tendo-se em mente que a criação do palácio majestático, enquanto instituição régia e sinédoque do poder real, deu-se durante Assurnasirpal II, e que Kalhu é a construção assíria mais bem documentada. Nesse contexto, a Sala do Trono torna-se encarnação do poder do rei, independente de sua presença física no aposento[859].

Em artigo sofisticado do ponto de vista metodológico, Nadali e Portuese levaram à máxima potência as proposições de Kertai. Partindo da Sala do Trono B, os autores propõem que as portas D e C da sala responderiam, respectivamente, pela entrada e saída do recinto, de modo que o arranjo dos relevos obedeceria a uma lógica própria, constituindo percurso cujo objetivo era despertar, por meio da agência das imagens, uma pletora de emoções no visitante. Esse objetivo seria atingido não somente pela disposição arquitetônica das cenas, mas pela presença de guias, responsáveis por conduzir o espectador e explicar oralmente os temas retratados.

Ao adentrar o recinto, os visitantes seriam bombardeados com imagens de caça e guerra, capazes de evocar medo, ansiedade, repulsa, ódio e raiva, tanto por pujança pictórica quanto pela reação inconsciente dos humanos que, em primeiro lugar, tendem a dar maior atenção a imagens negativas e, em segundo, despertarem empatia pelas vítimas. Não obstante, à medida que o visitante se aproxima do trono, e, portanto, do

[858]KERTAI. *Op. cit*., pp. 340-2. Ver: RUSSELL. "The Program of the Palace (...)", p. 714.
[859]KERTAI, David. "The Art of Building a Late Assyrian Royal Palace". In: BROWN, Brian & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 609; 701-2.

fim do percurso, o tema se suavizava e diluía, passando da iconografia da violência a cenas de divindades e jardins, que visavam a acalmar o espectador. Tratar-se-ia de microcosmo de duas reações possíveis diante da investida assíria: de um lado, guerra e terror; de outro, benevolência e paternalismo[860].

Sobre as outras venatórias de Assurnasirpal II, Russell propôs que a segunda obra do British Museum estava originalmente alocada na Sala WM, ao passo que cinegética de posse dos Staatliche Museen repousaria na Sala WI, possível banheiro. Ambos os cômodos são bastante próximos da Sala do Trono B, conforme plano citado pelo mesmo autor **(Fig. 3.54)**. Para Russell, a Sala WM é de grande gravidade, sendo, junto ao cômodo WK, o segundo aposento mais importante do edifício – atrás apenas da Sala do Trono. O fato de a Sala WK ser um pátio, com toda a probabilidade empregado para fins de recepção dos convidados do rei, estimula Russell a defender que a visibilidade dessas imagens de caça era alta[861].

Kertai comentou as Salas WI e WM reforçando que o fato de esta se localizar próximo ao grande pátio – acessível a trabalhadores e estrangeiros em busca da audiência real – facilitaria sua acessibilidade. Embora as cinegéticas não figurassem o Assurbanípal II, mas o príncipe herdeiro, por estarem próximas do Pátio WK, quase uma segunda sala do trono, dariam indícios em favor da relevância da caça ao leão[862].

Para o leitor contemporâneo, a exibição de cinegéticas em banheiros, como no cômodo WI em Kalhu e na venatória de Til Barsip, talvez possa minorar seu impacto. Embora não se possa negar que se trate de ambiente mais reservado, parece ser oportuno relembrar a atitude proverbial de Napoleão ao acomodar o quadro *A Batalha de Alexandre em Isso*, de Albrecht Altdorfer (1480 – 1538), no toalete do Château de Saint-Cloud[863]. Porém, e também na esteira de Kertai, é provável que banheiros não fossem utilizados apenas para a higiene do rei, mas também como espaço para *performances* cívicas, como rituais e libações[864]. De resto, e no que concerne à venatória de Til Barsip, o cômodo da caça era diretamente ligado à Sala XXIV, principal recinto do sítio, e, também à Sala XXV, outro aposento de dimensões respeitáveis[865].

---

[860]NADALI & PORTUESE. *Op. cit*., pp. 134-41.
[861]RUSSELL. "The Program of the Palace (...)", p. 666.
[862]KERTAI. *The Architecture of Late* (...), pp. 25; 34-7.
[863]WOOD, Christopher. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape.* London: Reaktion Books, 1993, p. 22.
[864]KERTAI. *Op. cit*., pp. 193-4.
[865]TOMABECHI. *Op. cit*., p. 71.

Para fechar, o Palácio Norte de Nínive possui reconstrução mais espinhosa, mesmo sendo a mais jovem edificação régia assíria, erigida por volta de 646 – 643 a.C. À ausência de evidências categóricas, Kertai opta por tomar o Palácio não como destinado ao príncipe herdeiro, como queria Russell, mas espaço de realeza, como os demais presentes no Império. O alemão, de passagem, também se mostra cético quanto à hipótese de que o alabastro com a libação tenha desabado da Sala $S^1$. Para o autor, o número de relevos encontrados no solo não era grande o bastante para cobrir as paredes de todo um cômodo, assim como o gigantesco peso dos mesmos, que contraindicaria sua deposição em andares superiores. Assim, era grande a possibilidade de que as cinegéticas das Salas $S^1$ e S estivessem alocadas de princípio em um mesmo cômodo, a Sala S. A respeito dela, o autor propõe que, mesmo sendo possível afirmar tratar-se de espaço reservado ao aposento real, seu caráter aberto aparenta indicar tanto circulação razoável de indivíduos quanto apontar para o fato de que as áreas em seu entorno eram protegidas[866]**(Fig. 3.55)**.

No caso da Sala C, além de sua dimensão, função e localização privilegiada, Kertai arremata com a seguinte hipótese:

> O grande número de cenas de caça no Palácio Norte pode simplesmente refletir a abundância de corredores. No entanto, a escolha da caça não é arbitrária e pode refletir a função do palácio. Como observado anteriormente, não é improvável que o palácio tenha sido cercado por um parque, que os relevos poderiam ter retratado, embora seja mais provável que os locais de caça estivessem localizados fora da cidadela (...). Mesmo que o parque de caça estivesse mais afastado, o Palácio Norte poderia ter proporcionado cenário adequado para essas caçadas e suas cerimônias e celebrações associadas[867]

A citação é esclarecedora. A mais importante função é aludir à hipótese de que tão central era a cinegética no repertório assírio que mesmo um palácio em sua íntregra poderia ter sido construído de forma a dar suporte a essa iconografia. Ademais, não se pode diminuir a importância de se eleger o corredor, cômodo que estimula circulação de indivíduos, como suporte para as venatórias. Por fim, os rituais relacionados à caça eram importantes a ponto de o palácio ser erguido próximo aos parques de caça ou, mais provável, que se trouxessem à edificação régia os despojos necessários à *performance* cerimonial.

---

[866]KERTAI. *Op. cit*., pp. 167; 172; 181-2.

[867]"The large number of hunting scenes in the North Palace might simply reflect the abundance of corridors. Nonetheless, the choice of hunting is not arbitrary and could reflect the function of the palace. As noted before, it is not unlikely that the palace was surrounded by a park, which the reliefs could have showed, though it is more likely that the hunting grounds were located outside the citadel (...). Even if the hunting park was located further away, the North Palace might have provided a proper setting for such hunts and its associated ceremonies ad celebrations". Ver: KERTAI. *Op. cit*., p. 184.

Diante dos elementos enumerados, torna-se mais sólida a hipótese de que a caça ao leão e sua iconografia cumpriam papel de primeira hora na sociedade assíria. Seja por sua potência ritualística[868] - associada ao trato com os deuses, à procissão triunfal, à expulsão das forças do caos ou à eliminação dos oponentes mundanos[869] - seja pela profusão de imagens a respeito, cuja visibilidade era favorecida por criteriosa disposição no âmbito arquitetônico dos palácios, parece ser seguro afirmar que arte venatória ocupava primeiro posto no imo da violência espetacularizada que teve lugar na arte assíria durante o arco temporal estudado.

[868]Um "rite fixé sur les pierres", como definiu Cassin. Ver: CASSIN. *Op. cit*., p. 394. Ver também: GREEN, Jeremy & RICKARDS, Anthony. *Gods, demons and symbols of Ancient Mesopotamia*. London: British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1992, pp. 33-4.

[869]Anderson, porém, opta por aventar um motivo mais pedestre para a caça ao leão na Assíria: o controle de pestes. O historiador se baseia nessa inscrição de Assurbanípal, datada de c. 650 a.C.: "Os jovens leões crescem em cifras incontáveis (...). Eles se tornaram ferozes e terríveis por conta de devorarem as manadas, os rebanhos e o povo. Com seus rugidos ressoando pelas colinas, as bestas da planície se assustaram. Eles continuaram a derrubar o rebanho da planície, eles continuam a derramar o sangue dos homens (...)". Ver: ANDERSON. *Op. cit*., pp. 6-7.

## 3.3 - QUANDO O GRANDE REI SAI À CAÇA: A CINEGÉTICA LEONINA NA PÉRSIA AQUEMÊNIDA

Em larga medida, a arte persa permaneceu à sombra das realizações assírias. Ilustre *connoisseur* americano, Bernard Berenson (1865-1959) foi dos mais ardorosos defensores dessa tese, a ponto de sentenciar que a originalidade da incompetência (*originality of incompetence*) é a marca maior da produção aquemênida, em referência à sua incapacidade de se desvincular dos estilos estabelecidos na Mesopotâmia[870]. Embora não se possa negar a união umbilical entre assírios e persas - no próprio Cilindro de Ciro, o Grande Rei se arvora em sucessor de Assurbanípal[871] - parece ser seguro suspeitar que, no domínio das artes, essa ligação tem sido superdimensionada.

No âmbito circunscrito da cinegética, os pareceres não se alteram em substância. Com formação em distintos campos do saber, múltiplos estudiosos têm tratado de minorar a importância da caça ao leão entre os aquemênidas, como prática régia e produção visual. Em maior ou menor escala, é possível acomodar nomes como os de Anderson[872], Roaf[873], Briant[874], Lane Fox[875], Wiesenhöfer[876], Seyer[877], Cohen[878],

[870]BERENSON, Bernard. *Aesthetics and History*. New York: Garden City, 1954, p. 186.
[871]ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, p. 38. Para recepção "ideológica" do Império Assírio na arte aquemênida, ver: ROOT, Margaret Cool. "Imperial Ideology in Achaemenid Persian Art: Transforming the Mesopotamian Legacy." *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, vol. 35, 2000, pp. 21-2. Com relação ao Cilindro de Ciro em geral – e, em particular, a forma como seu texto se apropria e reinventa os exercícios de poder assírios – ver: ASHERI, David. *O Estado Persa*. Ideologias e instituições no império aquemênida. Edição e tradução de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1993], pp. 49-52.
[872]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 67.
[873]ROAF, Michel. "The art of the achaemenians". In: FERRIER, Ronald (org.). *The Arts of Persia*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 39. A explicação fornecida por Roaf é digna de nota: o Império Persa, sob as bênçãos de Ciro, teria nascido sob a égide da tolerância e do pacifismo, o que teria minorado cenas de caça e guerra em seu repertprio. Embora promissora, a hipótese é solapada pelo próprio autor quando, no mesmo estudo, advoga que o programa de Persépolis, idealizado por Dario, visava a distanciá-lo da imagem de Ciro. *Vide infra* (item 3.3.3) .
[874]BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 2002; BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels.Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996], p. 209.
[875]LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.) *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, pp. 140-1.
[876]WIESENHÖFER, Josef. *Ancient Persia*. From 550 BC to 650 AD. London & New York: Tauris, 2001, p. 24.
[877]SEYER, Martin. "The Royal Hunt—The Symbolic Meaning of an Ancient Topos." In: PRINZ, Armin (ed.). *Hunting Food and Drinking Wine:* Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food (ICAF), Poysdorf, Austria Dec. 4–Dec. 7, 2003. Vienna: Transaction Publishers, 2006, p. 176.
[878]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 127.

Franks[879], Brosius[880] e Almagor[881] nessa vertente. Esses autores, e outros tantos, quase sempre lançam mão do critério quantitativo e da abordagem comparativa, endossados no fato de que, por ser menos numerosa do que no Império Assírio, a venatória ao leão era de importância menor entre os aquemênidas. Vale destacar, de partida, o aspecto algo mistificador desse argumento – por qualquer critério e em todas as tipologias, documentos em primeira mão são mais exíguos na Pérsia do que na Assíria[882].

Caminhando na contramão da escola encimada, este item tem por objetivo advogar em favor de importância mais destacada da caça ao leão no Império Persa. Alguns elementos mobilizados serão a produção sistemática de obras com o tema em Persépolis; os significados simbólicos presentes na iconografia venatória; a relevância do selo cilíndrico de Dario I como emissor da mensagem régia; a disposição e visibilidade das imagens de caça e a abundância de tumbas com tema cinegético. Ademais, embora seja verdade que não foram preservados textos persas com menções explícitas à caçada, referências reiteradas feitas por autores greco-latinos podem indicar realização frequente de incursões pelos aquemênidas. Vale lembrar, por fim, que a *Panthera leo persica* era encontrada no Irã até meados do século XIX, sendo o derradeiro avistamento de exemplar selvagem datado de 1942. O último animal da espécie morreu em cativeiro 20 anos depois[883].

### 3.3.1 - A cinegética em contexto funerário

Conforme adiantado no capítulo anterior, a caça é encontrada com frequência na iconografia funerária persa. Duas cidades se destacam nesse campo: Xanto e Sídon. Localizada no litoral da Lícia, Xanto tem como exemplo burilado a Tumba Payava, c. 370-350 a.C., inscrita com possível referência ao sátrapa Autofradatés **(Fig. 3.56** e **3.57)**. Dotado de programa complexo, o sarcófago contempla inclusive cena de coroação olímpica na qual o atleta ecoa o Doríforo, de Policleto **(Fig. 3.58)**.

---

[879]FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 30.
[880]BROSIUS, Maria. *A History of Ancient Persia*. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 178.
[881]ALMAGOR, Eran. "The Horse and the Lion in Achaemenid Persia: Representations of a Duality". *Arts*, nº 10, vol. 41, 2021, p. 17-8.
[882]BARJAMOVIC, Gojko. "Propaganda and Practice in Assyrian and Persian Imperial culture". In: BANG, Peter Fibiger & KOLODZIEJCZYK, Dariusz (eds.). *Universal Empire.* A Comparative Approach to Imperial Culture and Representation in Eurasian History. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 43-4.
[883]ROOT, Margaret Cool. "Animals in the Art of Ancient Iran". In: COLLINS, Billie (org.). *A History of Animal World in the Ancient Near East.* Leiden: Brill, 2002, p. 172.

Uma das faces consagra a cinegética. Lida a partir da orientação esquerda/direita, a venatória tem como introito o adestrador que solta o mastim, seguido pelo caçador a cavalo que persegue o cervo. O ângulo de sua lança, a clâmide que balança ao sabor do vento, o arreio à mão esquerda, entre outros aspectos formais, ligam esse caçador àquele presente no Relevo de Messene, por exemplo **(Fig. 6)**. O modelo se repete nas duas figuras seguintes, que enfrentam javali e urso **(Fig. 3.59)**. É possível, inclusive, que o registro principal dessa face da Tumba Payava figurasse a caça ao leão, embora o animal tenha se perdido[884].

Outra amostra é a Tumba de Merehi, c. 390-350 a.C. Com inscrição em grego que indica Merehi como comitente da obra, a tumba está sob a guarda do British Museum. Aqui, a venatória é a força motriz do programa iconográfico, ocupando as duas faces principais da composição. Na primeira, uma quadriga com dois pilotos investe contra o leão, que, embora figurado com juba, porta também úberes, conforme a inconsistência figurativa observada na Grécia arcaica. Macilento e com as costelas à mostra, o animal está à mercê dos caçadores **(Fig. 3.60)**[885].

Na outra face, o padrão da quadriga se mantém, ainda que presa se altere, com a pantera ocupando o posto do leão. Mais altiva que o felino anterior, a fera está em alerta o bastante para torcer o pescoço mirando o carro que a espreita, retratando *páthos* de grande importância para os propósitos desta tese **(Fig. 3.61)**. As cinegéticas são encimadas pelo banquete e pela guerra, respectivamente[886]. Também de Xanto, com datação c. 390 a.C., o Monumento às Nereidas tem em seu friso leste o tema da cinegética múltipla, elegendo urso, javali e cervo como vítimas **(Fig. 3.62)**[887].

---

[884]DEMARGNE, Pierre. "Le décor des sarcophages de Xanthos: réalités, mythes, symboles". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nº 2, 1973, pp. 262-5; PASPALAS, Stavros. "Philip Arrhidaios at Court – An Ill-Advised Persianism? Macedonian Royal Display in the Wake of Alexader". *Klio*, nº 87, vol. 1, 2005, p. 76.

[885]Também oriundo de Xanto, *in situ*, o chamado Sarcófago dos Leões, a despeito do estado de conservação, permite vislumbrar inconsistências semelhantes. Sua datação é o início do século V a.C. Ver: SEYER, Martin. "Some Terms for Funerary Monuments of Lycia in the Classical Period 1: Sarcophagi". In: ADIEGO LAJARA, Ignasi-Xavier *et alii* (eds.). *Luwic dialects and Anatolian*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2019, p. 255. O mesmo vale para a chamada Tumba do Leão, de meados do século VI a.C., cuja iconografia reflete um tipo de encontro heroico entre caça e caçador que remete, de pronto, ao selo régio assírio e às imagens de Persépolis. O objeto está na reserva técnica do British Museum (inv. nº. 1848, 1020.31) Sobre ele, ver: POGGIO, Alessandro. "Immagini venatorie e monumenti dinastici: L'Impero Persiano tra centro e periferia". In: CASTIGLIONE, Marianna & POGGIO, Alessandro (orgs.). *Arte-potere*. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2012, p. 229 e nota 18, com bibliografia.

[886]DEMARGNE. *Op. cit*., pp. 266-9.

[887]POGGIO, Alessandro. "Tra ellenocentrismo e iranocentrismo. Riflessioni sullo studio dell'Anatolia occidentale nel IV sec. a.C.". In: BETRÒ, Marilina *et alii* (eds.). *Egitto e Vicino Oriente antichi*: tra passato e futuro. Pisa: Pisa University Press, 2018, pp. 231-233; PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.).

Os achados da necrópole régia de Sídon não trouxeram à luz apenas o Sarcófago de Alexandre – três outras obras também têm a cinegética como motivo. Estimado da segunda metade do século V a.C., o Sarcófago do Sátrapa é o de datação mais recuada. A caça à pantera figurada em uma de suas faces é capitaneada pelo dito sátrapa, que, a cavalo, ocupa o centro da cena, enquanto dispara a lança[888]. O modelo de torção do pescoço do animal é outra vez empregado. Amparado pelo cavalariço à esquerda, o nobre aquemênida aparenta ter abatido o cervo, que agoniza entre ele e seu auxiliar. Um terceiro caçador apoia o ataque, espelhando o sátrapa, ao passo que o último perde o controle de seu corcel, que foge à direita atropelando o antigo mestre **(Fig. 3.63)**[889].

Com datação de meados do século IV a.C., o Sarcófago das Mulheres Enlutadas possui em seu friso inferior figuração na qual os persas, a pé e a cavalo, perseguem javali, pantera, urso e cervo, em paisagem emoldurada por árvores mortas e com o auxílio de cães[890] **(Fig. 3.64)**. Vale lembrar que, assim como na Assíria e na Grécia, mastins eram frequentes nas incursões persas, conforme Heródoto (1.192; 7.198)[891].

Também descoberto em Sídon, mas de possível procedência lídia, o Sarcófago da Lícia porta a venatória talvez mais intrigante do *corpus*. Tendo sido esculpidas entre o final do século V e o primeiro quartel do IV a.C., duas de suas faces carregam o tema cinegético. Sua matéria-prima é nada menos que o mármore de Paros, mais laureado dos insumos atenienses[892].

Na primeira de suas faces, o javali é predado por cinco caçadores, divididos em dois grupos. Três atacam a partir da esquerda. Os dois primeiros são figurados com o chapéu trácio, sendo o inicial retratado sob o signo da nudez heroica – à exceção da clâmide. O terceiro enverga o barrete frígio. Distintas origens não são empecilho para movimento coeso, que leva todos a dispararem simultaneamente. No grupo da esquerda,

---

*Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 178; PANOFSKY, Erwin. *Tomb Sculpture*. Its changing aspects from Egypt to Bernini. New York: Harry Abrams, 1964, pp. 21-3.

[888]Segundo Elayi, a pantera do Sarcófago do Sátrapa é da espécie *Acinonyx jubatus*. ELAVY, Josette. "Les Sarcophages Phéniciens d'époque Perse". *Iranica Antiqua*, vol. 23, 1988, p. 303 nota 69.

[889]PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989, p. 34. Por outro lado, Anderson crê ser o rei de Sídon em pessoa no comando da caçada. ANDERSON. *Op. cit*., pp 73-5 e, também, PANOFSKY. *Op. cit.*, p. 25. Em geral, ver: POGGIO, Alessandro. *Dynastic Deeds*. Hunt scenes in the funerary imagery of the Achaemenid Eastern Mediterranean. Oxford: BAR, 2020, pp. 26-9.

[890]PALAGIA. *Op. cit*., p. 178; PANOFSKY. *Op. cit.*, p. 26.

[891]SHAHBAZI, Shapur. "Hunting in Iran: In the pre-Islamic Period". *Encyclopædia Iranica*, vol. 7/6, 2012, pp. 577-58

[892]POGGIO. *Op cit*., pp. 29-30, 70; ELAVY. *Op. cit.*, p. 304; PANOFSKY. *Op. cit.*, p. 25; BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, p. 185.

caçador barbado, e também com barrete frígio, aparenta dominar a composição, fazendo sua montaria avançar sobre o javali. Ele é auxiliado por jovem em vestes trácias **(Fig. 3.65)**. Do ponto de vista formal, Pasinli compara a obra aos frisos do Parthenon[893].

A venatória ao leão aparece no Sarcófago da Lícia retratada com quatro caçadores e duas quadrigas. Acuado e aparentando fugir pela direita, a fera, em escorço, está ameaçada pelos corcéis da segunda quadriga. A identidade das figuras é motivo de disputa. Para Pasinli, são jovens masculinos, e, salvo talvez o penteado do primeiro caçador à esquerda, não há nada que indique a presença de caçadoras na cena[894]. Já Franks sugere que as personagens femininas sejam identificadas como amazonas, de modo que a obra traria elementos de mitologia grega ao contexto oriental[895] **(Fig. 3.66)**.

Ainda que não se trate de cinegética leonina, descoberta recente ajuda tanto a compreender os apanágios da venatória entre os aquemênidas como fornecer dados importes a respeito da coloração original das obras. É o caso do Sarcófago de Çan, escavado em 1998 próximo a Daskyleion, na atual Turquia. Feita em mármore e hoje depositada no Çanakkale Museum, a obra teria como ocupante um homem que faleceu entre os 22 e 28 anos, conforme estudos de osteologia, que também revelaram diversas fraturas, indicando que o falecido pode ter ido a óbito em decorrência de uma queda de cavalo. A datação estimada é do primeiro quartel do século IV a.C.

Duas caças são de interesse, ambas figuradas no mesmo friso. Divididas por uma árvore seca e desfolhada – recurso empregado amiúde na arte helenística – a partir da esquerda há dois caçadores em perseguição a um par de corsas, que fogem na orientação esquerda/direita. Tentativas de pilhagem danificaram a seção **(Fig. 3.67)**[896].

A caça ao javali está mais bem preservada. O caçador, com cabelos ruivos à altura dos ombros, se veste com a túnica de mangas longas de cor ocre, as calças *anaxyrides*, a capa *kandys* e a tiara esvoaçante, trajes típicos dos persas de alta patente – decerto um sátrapa. Agarrando o arreio à mão esquerda, o caçador crava a lança, que se aloja na cabeça do javali. A presa, por sua vez, é atacada por dois cães, que ferem seu pescoço e peitoral.

---

[893]PASINLI. *Op. cit*., p. 35.
[894]PASINLI. *Op. cit*., p. 35.
[895]FRANKS. *Op. cit*., p. 33.
[896]SEVINÇ, Nurten *et alii*. "A New Painted Graeco-Persian Sarcophagus From Qan". *Studia Troica*, vol. 11, pp. 383-420, 2001. Para uma análise da composição étnica do Império Persa exprimida no sarcófago, ver: MA, John. "Mysians on the Çan Sarcophagus? Ethnicity and Domination in Achaemenid Military Art". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 2008, vol. 87, nº 3, pp. 243-254, 2008.

A caçada ao javali também aparece na Estela Funerária de Çavüşköy, de datação c. 400 a.C. Na porção superior, membro da nobreza persa caça a cavalo, portando a lança e auxiliado por um ajudante e pelos cães. A árvore seca volta aparecer. Abaixo, o mesmo nobre goza dos prazeres do festim **(Fig. 3.68)**[897].

Com relação à fortuna crítica, o conjunto foi, a princípio, aquilatado sob a égide da helenização[898]. Assim, ao estudar o Sarcófago do Sátrapa, Starr defende que seu estilo é, em essência, grego, reflexo do pendor das elites locais pela arte helênica. Starr se baseia tanto em um passo de Plínio (*NH* 34.68) quanto na descoberta de uma estátua de Deméter em Persépolis para sustentar sua hipótese[899]. Demargne opta por caminho semelhante, em dois estudos de maior fôlego[900].

Ainda no começo dos anos 1990, havia quem defendesse essa interpretação. Tripodi é exemplo, ao afirmar que "grazie alle committenze di satrapi e dinasti locali", regiões periféricas do Império Persa eram espaços privilegiados para a atuação de escultores gregos. Patuscada, guerra e caça eram os temas favoritos nesse contexto. Para o italiano, ainda que tais obras estivessem alocadas em domínios aquemênidas, a participação de artistas gregos, seu sabor helênico e a comissão por elites locais são indicativos de uma "più ellenizzata arte satrapica", mesmo tendo em mente que o tema cinegético em suporte funerário era criação típica do repertório oriental[901].

Como se sabe, a chave interpretativa da helenização está a cada dia mais superada. Na década de 1980, Asheri deu alguns dos primeiros passos[902], seguido por estudiosos como Colledge – para quem as tumbas foram esculpidas por artistas

---

[897]ANDERSON. *Op. cit*., pp. 71-3.

[898]Sobre os sarcófagos do Sátrapa e da Lícia, ver: CHARBONNEAUX, Jean. *La esculpture grecque classique*. Paris: Éditions de Cluny, 1943, pp. 55-60.

[899]STARR, Chester. "Greeks and Persians in the Fourth Century B.C. A Study in Cultural Contacts before Alexander (Part II)". *Iranica antiqua*, nº 12, 1977, pp. 54; 56; 80. Descoberta pouco depois em Persépolis, uma pintura grega com Hércules e Apolo disputando a trípode decerto seria usada como argumento em favor da helenização da arte persa por Starr. Ver: BOARDMAN, John & ROAF, Michael. "A Greek Painting at Persepolis". *The Journal of Hellenic Studies,* vol. 100, pp. 204-206, 1980. O mesmo Roaf defendeu que a presença de obras em gregas em Persépolis é mais bem compreendida em termos de razões políticas ou religiosas do que por simples fruição estética. Ver: ROAF, Michael. "Texts about the Sculptures and Sculptors at Persepolis". *Iran*, vol. 18, 1980, p. 72.

[900]DEMARGNE, Pierre. "Xanthos et les problèmes de l'hellénisation au temps de la Grèce classique". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* nº 4, pp. 584-590, 1974.

[901]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, pp. 165-9; 190-1.

[902]ASHERI, David. "Fra ellenismo e iranismo: il caso di Xanthos fra il V e IV sec. a. C.". In: *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981). Rome: École Française de Rome, 1983, pp. 485-502. Vale ressaltar, contudo, que Asheri tangenciou a chamada "teoria da ferradura" ao escrever, em outro exame, que "houve, em certas áreas, iranização como processo espontâneo de aculturação, por exemplo, na Ásia Menor (...)" ainda que o autor, na sequência, arremate "mas não parece que fosse premeditada pelo poder central ou pelos sátrapas". Ver: ASHERI. *O Estado Persa* (...), p. 70.

treinados em oficinas na quais o estilo oriental era mesclado à escola clássica da escultura grega[903] - chegando até a recente tentativa de desconstrução radical do binônimo grego/bárbaro levada a termo por Vlassopoulos[904]. O Sarcófago da Lícia pôde mesmo ser interpretado como "typiquement proche-orientale"[905]. Afora questões formais – e os limites estreitos dos modelos normativos de cultura – a própria agência dos escultores, sejam eles de quaisquer origens, trabalhando sob as ordens dos sátrapas ou do Grande Rei, tem sido colocada em xeque por estudos como os Root ou Roaf[906]. Por sua vez, a leitura de Poggio sobre esse *corpus* é instigante: se nas tumbas dos Grandes Reis no centro de Império – como as de Persépolis ou Naqsh i-Rostam – os soberanos se faziam representar sustentados pelos diversos povos sob o jugo aquemênida, os sátrapas, oriundos das regiões periféricas, faziam o mesmo ao desfilarem toda a diversidade da fauna de seus domínios, postas como presas e cravadas nos monumentos funerários com vistas à glória do defunto[907].

Mais do que debate sobre helenização, que exala miasmas de naftalina, trata-se de divisar dois outros pontos: os diversos elementos iconográficos que atravessam esse *corpus*, signos indicativos de uma espécie de cânone cinegético em suporte funerário, e a centralidade da venatória nos domínios ocidentais do Império Aquemênida. No primeiro caso, vale destacar a presença dos cães; o cavaleiro com a clâmide às costas; os cervos que fogem do caçador, por oposição ao javali, que encara seus algozes; o urso sobre as patas traseiras; a caçada múltipla, conduzida a pé e a cavalo; a presa esmagada sob as rodas da quadriga; a utilização dos carros; o felino que volta o pescoço em direção ao caçador; as árvores secas que emolduram a composição; a lança como arma de destaque e o leão que aparenta fugir à direita das cenas, dentre outros.

Indícios de uma iconografia própria ao suporte funerário ajudam a apontar para a relevância do tema, mas não são suficientes. Aspectos como a feitura durante extenso lapso temporal, de finais do século V a.C. a meados do IV a.C., e a produção em múltiplas cidades prestigiosas do Mediterrâneo oriental são exemplos lapidares.

---

[903]COLLEDGE, Malcolm. "Greek and non-Greek Interaction in the Art and Architecture of the Hellenistic East". In: KUHRD, Amélie & SHERWIN-WHITE, Susan (eds.). *Hellenism in the East:* The Interaction of Greek and Non-Greek Civilizations from Syria to Central Asia after Alexander. Berkeley: University of California Press, 1987, p. 137.
[904]VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 272.
[905]ELAVY. *Op. cit.*, p. 307.
[906]Ver: ROOT. *The King and Kingship* (...); ROAF, Michael. "Sculptures and Sculptors at Persepolis". *Iran,* vol. 21, pp. 1-164, 1983.
[907]Ver: POGGIO. *Op. cit*., p. 230.

Também de primeira grandeza é observar o fato de que a iconografia funerária tem por definição o objetivo de perpetuar os feitos realizados por seu ocupante[908]. Sendo assim, torna-se imperativo pôr em destaque a escolha de sátrapas e figuras aquemênidas de relevo de eternizar façanhas venatórias no registro *postmortem*, selecionando esse tema. Além de indício em favor da centralidade da caçada, ela se conecta aos diversos testemunhos de autores greco-latinos a respeito de incursões realizadas nos *paradeisoi*, examinados no decorrer do presente item.

### 3.3.2 - Caça ao leão nos selos cilíndricos

> O rei tirou então o seu anel da mão e o deu a Amã, filho de Amadates, do país de Agag, perseguidor dos judeus, e lhe disse: "Conserva teu dinheiro. Quanto a este povo, é teu: faze dele o que quiseres!". Dirigiu-se, pois, uma convocação aos escribas reais para o dia treze do primeiro mês, e escreveu-se tudo o que Amã ordenara aos sátrapas do rei, aos governadores de cada província e aos altos oficiais de cada povo. O rescrito foi assinado em nome de Assuero e selado com seu anel.
>
> Ester. 3: 10-12

A gravidade do selo cilíndrico como emissor maior da mensagem régia é denominador comum entre diversas sociedades do Oriente antigo. Os persas não são exceção, e diversas estampas compõem o repertório aqui analisado, partindo do material descoberto em Persépolis e tendo o selo de Dario I como ponto de chegada[909]. No que diz respeito aos objetos escavados na capital, o Tesouro de Persépolis é o aposento em que foram encontradas as mais diversas impressões, muito por conta de sua função que, como sugeriu Root, poderia ser uma espécie de museu, recebendo e fazendo circular bens de todos os rincões[910]. A diversidade tipológica de selos persas, nas impressões aqui estudadas, é extraordinária, de modo que aqui interessam aqueles em que é figurada a caça ao leão[911].

---

[908]Ver: PANOFSKY. *Op. cit., in toto*.

[909]GARRISON, Mark. "Seals and Sealing". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 771.

[910]ROOT. *The King and Kingship* (...), p. 26. Para a importância das funções econômicas do Tesouro de Persépolis para a economia persa, ver: CAHILL, Nicholas. "The Treasury at Persepolis: Gift-Giving at the City of the Persians". *American Journal of Archaeology*, vol. 89, nº 3, pp. 373-389, 1985.

[911]Para o catálogo completo, ver: GARRISON, Mark & ROOT, Margaret Cool. *Seals on the Persepolis fortification tablets*. Volume I: Images of Heroic Encounter. Part 1: text. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2001; GARRISON, Mark & ROOT, Margaret Cool. *Seals on the Persepolis fortification tablets*. Volume I: Images of Heroic Encounter. Part 1: plates. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2001.

Nessa seara, modelo frequente apresenta o herói real, ou monarca aquemênida, portando a coroa dentada e agarrando dois leões pelos calcanhares[912]. Uma série foi descoberta em Persépolis, ora com pequenas variações iconográficas, ora com mudanças na inscrição régia – os nomes de Dario I e Xerxes são mencionados[913]. Seu mais eloquente exemplo é datado de c. 500 a.C.[914]. Voltado à esquerda, o aquemênida, trajado com vestes da monarquia, suspende no ar dois leões, agarrando-os pelas patas traseiras. As figuras humanas são apartadas pela vegetação, e controlam os animais sob os auspícios de corpos celestes, conforme o modelo mesopotâmico **(Fig. 3.69)**.

O motivo da captura volta a aparecer em outro selo – embora, desta vez, apenas um animal seja apanhado. Oriundo de Pasárgada, com 1,6 cm de altura e estimado do início do século V a.C., a impressão figura, em sequência, o soberano, as rodas do carro régio e o disco solar de Ahura Mazda, que direciona seu olhar ao caçador. O leão se deblatera de forma desesperada, capturado pela cauda, voltando seu pescoço em direção ao carrasco **(Fig. 3.70)**[915].

Em terceira variação, o herói real se sustenta sobre dois pedestais na forma de esfinges **(Fig. 371)**. O gesto de controlar as feras, afastando-as de seu corpo, é sinal de triunfo. O disco solar, neste caso, representa a fortuna real, Farnah. As palmeiras que emolduram a cena estão potencialmente eivadas de conotação religiosa. A coroa dentada, semelhante àquela de Behistun, seria ferramenta para datar o selo sob Dario I ou, no máximo, sob Xerxes[916].

Os selos piramidais persas, catalogados por Boardman, também consagram a iconografia. Produzidos dentro do chamado "estilo de corte", as impressões têm datação incerta, embora a hipótese de que foram produzidos sob Dario I seja a mais provável[917]. Partindo do dossiê de Boardman, a peça de número 77 traz o herói sufocando o leão com a mão esquerda, ao passo que leva o punhal à destra. O animal tenta se desvencilhar do algoz, empurrando-o com as patas esquerdas **(Fig. 3.72)**. O tema se

---

[912]Calmeyer defende que esse tipo particular de coroa é o atributo decisivo em favor da presença do monarca nos selos cilíndricos. Ver: CALMEYER, Peter. "The Persian King in the Lion's Den". *Iraq*, vol. 45, 1983, p. 138.
[913]ROOT. *The King and Kingship* (...), pp. 120-2.
[914]LLEWELLYN-JONES, Lloyd. "Keeping and Displaying Royal Tribute Animals in Ancient Persia and the Near East". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, p. 333.
[915]ROOT, Margaret Cool. "The Cylinder Seal from Pasargadae: Of Wheels and Wings, Date and Fate." *Iranica Antiqua*, vol. 34, 1999, p. 190.
[916]PORADA, Edith. "Cylinder Seals". *Encyclopædia Iranica*, vol. 4, fasc. 5, 2011, pp. 479-505.
[917]Dificuldade que, associada ao contexto de descoberta quase sempre incerto, atravessa boa parte da arte aquemênida, de resto. Ver: ROOT. "Animals in the Art of Ancient" (...), p. 171.

repete no selo 83, agora com o personagem de posse da coroa e com o leão amainado, dada a postura menos enérgica das patas traseiras **(Fig. 3.73)**. Por fim, o selo 85 retoma elementos anteriores: do primeiro, a tenacidade leonina; do segundo, a coroa dentada **(Fig. 3.74)**. Das três impressões, apenas a 83 tem procedência definida: Persépolis[918].

Não obstante, o mais célebre dos selos cinegéticos aquemênidas foi descoberto em Tebas, como 3,7 cm de altura e acompanhado por inscrição trilíngue na qual se lê "Dario, o Grande Rei". Embora não haja indicação peremptória, não parece haver estudioso que defenda tratar-se de outro que não Dario I (r. 522 – 486 a.C.)[919]. Ora sob a tutela do British Museum, o artefato porta a imagem do Grande Rei figurado sobre a biga real, acompanhado por seu cocheiro, e disparando flechas contra o leão. O felino, que se ergue sobre as patas traseiras, já foi atingido na cabeça e na pata dianteira direita, e é possível visualizar outro animal, igualmente ferido, sob os cascos dos cavalos reais. A função precípua do selo cilíndrico, como artefato de circulação da mensagem régia, permite ponderar que Dario I, ao se figurar como matador de leões, tinha por objetivo exaltar sua coragem e capacidade de dominação sobre os territórios. É sintomático que a imagem seja acompanhada por inscrição que ufana o título real para seus receptores.

O local em que o selo foi encontrado merece destaque: Tebas, no Egito, província que amiúde se rebelava contra o Império Persa, inclusive durante o reinado de Dario I. Vale lembrar que o Grande Rei também sofreu com diversas sublevações quando de sua problemática ascensão ao trono, e, ao debelá-las, deu origem ao Relevo de Behistun, em que se mostra implacável subjugando rebeldes, enquanto empunha arco e flecha, recebendo as bênçãos de Ahura Mazada[920] **(Fig. 3.76)**. Assim, é possível – caso o selo tenha sido emitido após a revolta egípcia – que a iconografia da caça fosse

[918]BOARDMAN, John. "Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire". *Iran*, vol. 8, pp. 19-45, 1970.
[919]KUHRT, Amélie. *The Persian Empire.* A Corpus of Sources from the Achaemenid Period. London: Taylor & Francis Routledge, 2007, p. 237. Em um antigo catálogo, a atribuição foi deixada aberta entre Dario I e Dario II (424-404 a.C.). Ver: BARNETT, Richard & WISEMAN, Donald. *Fifty Masterpieces of Ancient Near Eastern Art in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum.* London: Trustees of the British Museum, 1960, p. 93. É reportada a existência de um selo semelhante sob Xerxes, com o Grande Rei combatendo uma besta fabulosa, um leão alado com chifres e pés de pássaro. Sua impressão foi descoberta em Dascylium com a inscrição "Eu sou Xerxes o rei". Ver: BROSIUS. *Op. cit*., p. 221.
[920]Ver: ROOT, Margaret Cool. "Defining the Divine in Achaemenid Persian Kingship: The View from Bisitun". In: MITCHELL, Lynette (ed.). *Every Inch a King:* Comparative Studies on Kings and Kingship in the Ancient and Medieval World. Leiden: Brill, 2013, pp. 23-65. Sobre a tiara pontiaguda usada por Dario em Behistun, Root ventila, noutro texto, que sua forma pode aludir ao topo da monte em que o relevo foi esculpido, de forma a reforçar as conexões entre o Grande Rei e Ahura Mazada. Ver: ROOT, Margaret Cool. "Statuary and Relief". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 1385.

empregada com propósito de consolidar a imagem de Dario I como expurgador de insurreições provincianas.

Não surpreende que o selo de Dario seja o mais examinado pela historiografia. Ao comentá-lo, Starr limita-se a afirmar que a iconografia é reflexo do estilo real assírio[921]. Estudo mais esmerado, sobretudo no que concerne às relações entre o selo assírio e as imagens de Persépolis, foi realizado por Garrison[922]. A respeito da descoberta em Tebas, Yoyotte lembra que Dario I, após sufocar a rebelião local, realizou diversas benfeitorias em templos, fazendo-o desfrutar de memória algo saudosa entre os egípcios. Assim, é possível que o selo tivesse sido preservado por algum funcionário de alta corte, que talvez quisesse levar o artefato ao túmulo[923].

Leitura sofisticada foi proposta por Finn, para quem a inscrição trilíngue expressa a dominação persa sobre os povos conquistados, ao mostrar conhecimento do idioma do governante (persa antigo), da língua de seus antigos dominadores (elamita) e da *lingua franca* do Oriente (babilônico). Assim, embora o tema do artefato seja a caça, sua iconografia e inscrição devem ser lidas em contexto mais amplo, de comunicação com os súditos e também com a esfera divina[924].

Ao examinar selos aquemênidas em conjunto, Briant defendeu a pertinência do conceito de mestre dos animais (*maître des animaux*) para sua compreensão, além de reforçar os laços entre as tradições assíria e persa na venatória. Elegendo o selo de Dario como mais elogiável do *corpus* aquemênida, Briant destaca a presença do disco alado de Ahura Mazda para interpretar a imagem como elogio às qualidades excepcionais de Dario, capaz de expurgar as forças do caos encarnadas na besta leonina – não se trata, portanto, de cinegética particular, mas de retrato dos predicados monárquicos[925]. Em estudo posterior, o francês enfatizou o dado irrealístico do selo, atentando às incoerências envolvidas nas dimensões do leão: exageradas no animal em pé, diminutas

[921]STARR. *Op. cit*., p. 57.
[922]GARRISON, Mark. "Seals and the Elite at Persepolis: Some Observations on Early Achaemenid Persian Art". *Ars Orientalis*, vol. 21, pp. 1-29, 1991.
[923]YOYOTTE, Jean. "La provenance du cylindre de Darius [BM 89.132]". *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, vol. 46, nº 3, pp. 165-167, 1952.
[924]FINN, Jennifer. "Gods, kings, men: Trilingual Inscriptions and Symbolic Visualizations in the Achaemenid Empire". *Ars Orientalis*, nº 41, 2011, pp. 231-6.
[925]BRIANT. "Chasses royales (...)", pp. 220-1.

naquele tombado sob as rodas do carro régio[926]. Porada, por seu turno, defendeu ser o mesmo animal representado em dois momentos[927]

Embora não se trate de selo cilíndrico, talvez esta seção possa comportar o chamado Tesouro de Oxus, coleção de cerca de 180 objetos de ouro e prata encontrada na região de Takht-i Kuward, atual Paquistão, por volta de 1877-80. Embora não haja informações sobre datação ou proveniência, é aceita a hipótese de que os objetos sejam de origem persa[928].

Interessa, sobretudo, bainha feita em ouro, que, conquanto danificada ainda no século XIX, apresenta diversas cenas de caça ao leão. No registro superior, sob o disco solar, dois caçadores atacam a fera de forma simétrica, portando trajes reais iranianos e coroas que lembram o turbante régio assírio. Golpeado duas vezes no pescoço, o animal parece se resignar, abaixando a cabeça. À direita, o tema se repete, com pequenas variações: agora, o felino está sobre as patas traseiras, e realiza o movimento de torcer o pescoço em direção ao algoz **(Fig. 3.77)**. Na sequência, saltam aos olhos pontos de contato com a arte assíria, em particular a caçada da Sala C de Nínive. O caçador a cavalo disparando setas, o leão que avança mesmo ferido e o extraordinário repertório empregado para figurar a agonia dos animais – retratando-os nos mais diversos movimentos, do contra-ataque aos estertores – são os mais visíveis.

A respeito da peça, Curtis menciona que os ecos da figuração assíria indicam datação recuada, possivelmente durante o reinado de Dario I, uma vez que, em diversas cenas de Persépolis, nobres aquemênidas são retratados usando bainhas semelhantes à do Tesouro de Oxus[929]. Mesmo com dificuldades envolvendo datação e procedência, a riqueza de detalhes, a nobreza do material e o esmero técnico do artefato atestam como a caça ao leão estava na ordem do dia da iconografia aquemênida.

---

[926]BRIANT. *From Cyrus to Alexander* (...), p. 232.

[927]PORADA, Edith. *The Art of Ancient Iran*: Pre-Islamic Cultures. New York: Greystone Press, 1965, p. 176.

[928]A procedência persa da bainha é disputada. Em artigo publicado nos anos 1960, Barnett, a partir principalmente de critérios iconográficos, datou-a de c. 600 a.C., anterior, portanto, ao período aquemênida e oriunda, possivelmente, do Império Meda. Ver: BARNETT, Richard. "Median Art". *Iranica Antiqua*, nº 2, pp. 77-95, 1962. A proposta foi subscrita e ampliada em estudo ulterior de Boardman, que evocou, além da materialidade do objeto, aspectos como os trajes dos caçadores, os dados formais envolvidos na representação dos leões e cavalos e mesmo a vegetação figurada na bainha. Ver: BOARDMAN, John. "The Oxus Scabbard". *Iran*, vol. 44, pp. 115-119, 2006. Há, inclusive, aqueles que avançam ainda mais na cronologia, chegando a atribuir o artefato ao período helenístico. Ver: PFROMMER, Michael. *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1998, p. 62.

[929]CURTIS, John. *The Oxus Treasure.* London: British Museum Press, 2012, pp. 34-5.

A partir dos exemplos selecionados, é possível argumentar outra vez em favor da centralidade da cinegética no Império Persa. Sua presença em selos cilíndricos, artefato de reiterada importância no Oriente antigo, mostra como os Grandes Reis não poderiam prescindir das venatórias. Os editos assinados por Assuero - aqui melhor entendido como represente genérico do poderio aquemênida do que este ou aquele soberano específico[930] - eram, segundo o autor do Livro de Ester, lavrados com o sinete régio, fazendo potencialmente conhecidos os predicados venatórios do soberano. A impressão do selo é o próprio monarca em circulação[931].

Também contribuem a descoberta de selos cinegéticos não apenas em capitais como Persépolis e Pasárgada, mas também a variação em torno do tema do abate leonino, que indica diversos locais de produção ao longo do Império. Mais do que isso, e inspirando-se em autores como Briant e Finn, é possível vislumbrar o potencial metafórico do "mestre dos animais" como "mestre dos povos do Império", fazendo da cinegética leonina alusão à capacidade do Grande Rei de manter sob seu jugo elamitas, medas, persas, partas e tantos outros. Assim como o leão é superior aos demais animais, o rei é superior aos demais homens, lembra Llewellyn-Jones[932].

### 3.3.3 - Caça ao leão em Persépolis: arquitetura, iconografia e arqueologia

Persépolis é o palco no qual mais brilham as cinegéticas leoninas, a ponto de Margaret Root ter sentenciado: "em Persépolis, o leão está em todo o lugar"[933]. Localizada a 1100 m de altitude, sobre o monte artificial Kuh-e Rahmat, a cidade foi construída a mando de Dario I. A se fiar em Root, os trabalhos foram iniciados em 518 a.C., após o soberano debelar a sublevação no Egito[934]. Briant, por outro lado, opta por datação mais recente, lembrando que primeira tabuleta conservada registra o ano de 509 a.C.[935]. Parsa, nome original, foi obscurecido pela tradição textual grega, e ainda que a

[930]Estudo de relevância para a questão é: GERTOUX, Gérard. *Queen Esther wife of Xerxes*: Chronological, Historical and Archaeological Evidence. Morrisville: Lulu, 2016.
[931]Cuja importância, de resto, não estava confinada apenas à figura régia, conforme ilustra uma passagem de Heródoto (3.128.2-3) trazida à luz por Poggio. Nela, o historiador de Halicarnasso narra os planos punitivos de Dario I direcionados ao rebelde Oroites, sátrapa de Sárdis. O homem encarregado da missão, Bagaeus, então observa que todos os governadores aquemênidas possuíam selos régios (γραμματιστὰς δὲ βασιλήίους οἱ πάντες ὕπαρχοι ἔχουσι). Ver: POGGIO, Alessandro. "Impressions of Power: Greco-Persian Seals in Perspective". In: FOIETTA, Enrico *et alii* (eds.). *Cultural & Material Contacts in the Ancient Near East*. Sesto Fiorentino: Apice Libri, 2016, p.158.
[932]LLEWELLYN-JONES. "Keeping and Displaying Royal (...)", p. 318.
[933]ROOT. "Animals in the (...)", p. 199.
[934]ROOT, Margaret Cool. "The Persian archer at Persepolis: aspects of chronology, style and symbolism". *Revue des Études Anciennes*, vol. 91, n°1-2, 1989, p. 33.
[935]BRIANT. *From Cyrus to Alexander* (...), p. 134.

construção tenha tido início sob Dario I, há indícios de que a cidade esteve em obras até o aniquilamento por Alexandre, em 330 a.C. – destruição pelo fogo que, aliás, não desmantelou Persépolis de todo, afinal, autor mais tardio como Estrabão pôde fornecer descrição do local (17.1.2; 71.1.3-8). Após o incêndio, Persépolis foi convertida em província macedônia em 316 a.C., perdendo importância gradativa até seu abandono no século III d.C., já sob os sassânidas. Após a Revolução Iraniana de 1979, aiatolá Khomeini ameaçou destruir o sítio, o que, decerto, apressou sua inscrição como patrimônio mundial pela UNESCO, consumada no mesmo ano[936]. De resto, e conforme sugeriu Pozzer, é possível interpretar a composição arquitetônica de Persépolis como uma "síntese original", responsável por reunir traços de diversas tradições com as quais os aquemênidas tinham contato contíguo – a inspiração nos relevos pintados assírios, as colunas jônicas, umbrais fenícios, portas monumentais babilônicas, além das salas hipostilas de origem iraniana[937].

As razões que motivaram a construção da nova capital de veraneio são alvo de debate entre os historiadores. Uma escola defende a celebração do *Nowruz*, o ano novo persa, ao passo que a segunda advoga em favor de abordagem laica, isto é, dada a falta de documentos que revelem as circunstâncias envoltas na fundação da cidade, aspectos de ordem prática, como administrativos, são mais plausíveis[938].

Seja como for, e como propôs Root, é difícil encontrar quem discorde que Persépolis funcionava como um dos corações políticos, econômicos e administrativos dos domínios aquemênidas[939]. Nesse particular, as dimensões do sítio, sua pletora de cômodos com as mais diversas extensões e funções, a figuração dos tributários do Império e própria incumbência primacial da cidade como umas das capitais do Grande Rei indicam que Persépolis era espaço privilegiado para circulação expressiva de passantes – expostos às cenas de caça aqui estudadas.

É possível iniciar argumentação em favor da importância da caça ao leão em Persépolis refutando o critério quantitativo citado por alguns autores para defender

---

[936]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "Persépolis: arquitectura celestial o terrenal". *Historiae*, vol. 5, 2008, p. 11.

[937]POZZER, Katia. "Multiculturalismo no Império Persa". In: CANDIDO, Maria Regina (org.). *Multiculturalismo*. Identidades e espacialidades no Mundo Antigo. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2022, p. 187. De forma mais geral, ver: SHAHBAZI, Shapur. *Guide Documenté de Persépolis*. Téhéran: Safiran, 2018.

[938]Como Calmeyer, para quem todas as imagens de Persépolis são despossuídas de conotações religiosas, sendo apenas "expression of royal ideology" herdada pelos aquemênidas dos assírios. Ver: CALMEYER, Peter. "Textual Sources for the Interpretation of Achaemenian Palace Decorations". *Iran*, vol. 18, pp. 55-63, 1980. Na mesma linha, ver: GARCÍA SÁNCHEZ. *Op. cit*., pp. 13-6.

[939]ROOT. *The King and Kingship* (...), pp. 153-6.

hipótese contrária. Como lembra Amiet, trata-se de método pouco indicado para sítios em estado de conservação debilitado[940]. Ademais, vasta gama de especialistas propõe que Dario I foi autêntico criador da arte persa[941] - o que, por definição, atravessa a produção visual de Persépolis e os propósitos políticos do Grande Rei ao ordenar sua construção[942]. Não parece ser exagero, pois, tratar a iconografia da cidade como mais importante expressão das artes visuais aquemênidas, criadora de autêntico cânone que avançaria até Artaxerxes III (r. 358 – 338 a.C.) e além.

As cenas de caça ao leão estão quase sempre dispostas na forma de relevos alocados em jambas de porta, e por vezes o felino se funde a criaturas fantásticas. Um primeiro exemplo é a cena em que o herói real ou Grande Rei combate o leão, localizada na Porta S, Sala 5, do Palácio de Dario. Figurado a partir de perspectiva lateral, quase à moda egípcia, o aquemênida está voltado à direita, e empunha o punhal à destra, ao mesmo tempo em que sufoca e suspende o leão com o braço esquerdo. Com barbas e cabelos datáveis, a partir do critério formal, do reinado de Dario I, o caçador domina o animal, cuja única reação é desviar a mirada, afastando-a do seu algoz **(Fig. 3.78)**. Trata-se de um *unicum iconografico*, que contrasta com os demais exemplos, no quais a reação da fera é exatamente a oposta: a de tornar o pescoço em direção ao caçador. Chama a atenção como a juba avança pelo ventre do animal, seguindo o modelo assírio e também aquele presente no Vaso Chigi. As dimensões mais modestas desse felino fazem com que autores como Seyer[943] o identifiquem como leão filhote, embora não se possa descartar escolha deliberada do escultor em ressaltar a imponência do caçador aquemênida, fazendo-o maior que sua presa. Em interpretação bastante idiossincrática, Garrison não interpretou a imagem pela chave venatória: ao contrário, o persa estaria "embalando um leão diminuto" (*cradling a smallish lion*)[944].

---

[940]AMIET, Pierre. "L'Empire Perse". In: FORGEAU, Annie *et alii* (orgs.). *L'art de l'Antiquité.* L'Egypte et le Proche-Orient. Paris: Gallimard, 1997, p. 419.

[941]ROOT. *The King and Kingship* (...), pp. 40 e 179; ROAF. "Sculptures and Sculptors (...)", p. 146. Para as ligações entre o "cânone" de Dario e sua ânsia por um Império Aquemênida de pretensões universais, ver: AMIET. *Op. cit*., p. 417; MILLER, Margaret. "Persians in the Greek Imagination". *Mediterranean Archaeology*, vol. 19/20, 2006/07, p. 119; BROSIUS, Maria. *The Persians.* London/New York: Routledge, 2006, p. 72; COLBURN, Harry. "Art of the Achaemenid Empire, and Art in the Achaemenid Empire". In: BROWN, Brian Arthur & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 775.

[942]Dentre esses objetivos estava o de se desvincular da linhagem de Ciro, atenuando, no processo, a pecha de golpista que manchava sua majestade. Ver: ROAF. "The art of the achaemenians", p. 26.

[943]SEYER. "The Royal Hunt (...)", p. 175.

[944]GARRISON, Mark. "The Heroic Encounter in the Visual Arts of Ancient Iraq and Iran ca. 1000–500 BC". In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, p. 167. Root comparou o filhote leonino do Palácio de Dario ao par de jovens felinos oferecidos como presente ao Grande Rei e ao

Também do Palácio de Dario, agora da Porta Leste, vem o próximo exemplo, com a contenda entre o herói real e uma criatura fantástica, com rosto de leão, chifres de touro, penas de pássaro, pés de avestruz e rabo de escorpião, seguindo larga tradição na arte da Mesopotâmia em metamorfosear leões e seres demoníacos[945]. À exceção dos braços, a compleição do persa não se altera, embora seus movimentos de perfurar a besta-fera no ventre, com o braço direito, e na cabeça, com o esquerdo, sejam expressivos. Ao contrário do leão anterior, essa criatura revida de maneira assertiva, afastando o caçador ao empurrá-lo com as patas esquerdas, além de tentar deter o golpe na fronte, contendo o braço esquerdo do algoz. É digno de registro como as adagas e patas da fera formam diversos modelos quiásmicos ao longo da cena **(Fig. 3.79)**[946].

Combinando elementos dos dois arquétipos anteriores, uma terceira cinegética é registrado nas Portas Leste e Oeste do "harém", possivelmente construído sob Xerxes (486 – 465 a.C.), e na Sala das Cem Colunas, erigida sob Artaxerxes I (r. 465 – 424 a.C.). Trata-se de reprise quase exata do embate entre caçador e leão demoníaco, com a diferença que o animal agora está despossuído de atributos mitológicos e monstruosos. A figuração de perfil do aquemênida, seu ataque, trajes e atributos régios são mantidos, além de o revide do felino ser retratado com os mesmos movimentos **(Fig. 3.80** e **Fig. 3.81)**. Tão expressivo é o embate que a primeira fotografia de Persépolis, tirada pelo italiano Luigi Pesce em 1857, o tomou como modelo[947].

Embora possa parecer sobeja a discussão sobre o protagonista das cenas de caça em Persépolis – se o monarca ou o herói real – vale destacar como essas entidades não são excludentes. Conforme Llewellyn-Jones, talvez seja mais profícuo interpretar o manto heroico como um dos papéis assumidos pelo Grande Rei de forma a cumprir seu desígnio de dissipar as forças caóticas do Império, encarnadas no leão demoníaco[948].

---

príncipe entronado por parte dos vassalos do Elã retratados em Apadana. Neste caso, os filhotes teriam por função aludir à sucessão real e fazer menção à própria casa real elamita, ao passo que, no Palácio de Dario, a iconografia faria par com as representações do Grande Rei e do príncipe entronado presentes nos demais pórticos. ROOT, Margaret Cool. "Achaemenid Imperial Architecture: Performative Porticoes of Persepolis". In: BABAIE, Sussan & GRIGOR, Talinn. *Persian Kingship and Architecture*. Strategies of Power in Iran from the Achaemenids to the Pahlavis. Londres: I.B. Tauris, 2015, pp. 37-8.

[945]GREEN, Anthony. "A Note on the 'Lion-Demon'". *Iraq*, vol. 50, pp. 167-168, 1988.

[946]ROOT, Margaret Cool. "Circles of Artistic Programming: Strategies for Studying Creative Process at Persepolis". In: GUNTER, Ann C. (ed.). *Investigating Artistic Environments in Ancient Near East Art*. Madison: Wisconsin University Press, 1990, p. 124.

[947]MOUSAVI, Ali. "Persepolis in Retrospect: Histoires of Discovery and Archaeological Exploration at the Ruins of Ancient Parseh". *Ars Orientalis*, vol. 32, 2002, p. 218.

[948]LLEWELLYN-JONES, Lloyd. "'That My Body is Strong': The Physique and Appearance of Achaemenid Monarchy". In: BOSCHUNG, Dietrich; SHAPIRO, Alan & WASCHECK, Frank (eds.). *Bodies in Transition*. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, p. 211 nota 1.

Pegando a deixa do historiador galês, e indo além, é possível contrapor a heterogeneidade dos adereços régios do herói real à grande diversidade de coroas, *tiarae* e diademas encontrados na iconografia aquemênida[949]. Nesse sentido, o Grande Rei, ao se fazer paramentar como herói real unívoco, que atravessa as eras, estaria abandonando o dado idiossincrático de sua majestade em favor de uma tradição persa – e do Oriente antigo como um todo – de longa duração, segundo a qual a tarefa precípua do soberano era esconjurar as potências da desordem que espreitam seus domínios.

Ainda que cinegéticas leoninas em Persépolis pareçam pouco numerosas, urge empreender análise que leve em conta sua disposição na arquitetura palaciana, bem como o público-alvo ao qual eram endereçadas **(Fig. 3.82)**[950]. Como apontou Root, as imagens do leão e do monstro leonino, debelados pelo soberano, encontram-se em local privilegiado no Palácio de Dario, decorando as portas que levam ao aposento principal, partindo tanto da sala ocidental como da oriental. Embora, como ventila a americana, seja possível que esses relevos não datem de Dario I, mas de Artaxerxes III, sua função primacial não se altera: o tema do combate envolvendo o herói real e a besta-fera assume funções apotropaicas em toda a arquitetura de Persépolis. Ainda no Palácio de Dario, o tema do persa que sufoca o filhote de leão teria visibilidade mais restrita: além das dimensões mais modestas, apenas duas portas trariam a iconografia[951] **(Fig. 3.83)**.

Para o caso do "harém" - que apenas recebe esse rótulo, carregado do imaginário orientalista ocidental[952], por conta de sua posição algo isolada no nível mais baixo do terraço - o tema se apresenta nas portas que conectam os corredores ao aposento

[949]Ver a discussão sobre os turbantes persas em: GARCÍA SANCHÉZ, Manel & ALBALADEJO VIVERO, Manuel. "Diademas, tiaras y coronas de la antígua Persia: formas de representación y de adopción en el mundo clásico". In: ALFARO, Carmen *et alii* (orgs.). *Tiarae, Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures*. Valencia: Sema, 2014, pp. 79-94; TUPLIN, Christopher. "Treacherous Hearts and Upright Tiaras: The Achaemenid King's Head-Dress". In: TUPLIN, Christopher (ed.). *Persian Responses*: Political and cultural interaction with(in) the Achaemenid Empire. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007, pp. 67-97 e GOLDMAN, Bernard. "Darius III, the *Alexander Mosaic*, and the *Tiara Ortho*." *Mesopotamia,* vol. 28, pp. 51–69, 1993.

[950]Para o caso da disposição das imagens e sua relação com a arquitetura local, não me furto à seguinte citação, a despeito do clichê: "uma arquitetura que não é mais feita simplesmente para ser vista (fausto dos palácios), ou para vigiar o espaço exterior (geometria das fortalezas), mas para permitir um controle interior [...] uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos [...]". FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Ligia Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1984 [1975], p. 154.

[951]ROOT. *The King and Kingship* (...), pp. 81-2.

[952]Para críticas ao conceito de "harém" na Pérsia aquemênida, uma fantasia tipicamente orientalista que não encontra suporte quer nas fontes arqueológicas quer nas escritas, ver: LLEWELLYN-JONES, Lloyd. *King and Court in Ancient Persia 559 to 331 BC*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, pp. 96-122 e LLEWELLYN-JONES, Lloyd. "Help-me, Aphrodite! Depicting the Royal Women of Persia in Alexander". In: CARTLEDGE, Paul & GREENLAND, Fiona (eds.). *Responses to Oliver Stone's Alexander*: Film, History and Cultural Studies. Madison: The University of Wisconsin Press, 2010, pp. 243-284.

principal. Nas duas entradas, o olhar do herói real se dirige ao centro do quarto, reforçando ao espectador interno o potencial da coroa persa no dispersar forças disruptivas[953]. Embora sua datação seja controversa pela falta de inscrições, Xerxes é o mais provável rei a ordenar sua construção[954] **(Fig. 3.84)**.

Por fim, a Sala das Cem Colunas, erigida sob Artaxerxes I, é talvez o aposento em que as cinegéticas se façam mais visíveis. A sala principal com 680,5 m² é cercada por uma rede de oito entradas, que, por sua vez, desembocam em diversos corredores destinados a levar o visitante ao cômodo régio. Duas dessas portas, conectadas às porções oriental e ocidental do edifício, trazem a iconografia do combate entre o herói real, leões e leões demoníacos – neste caso, reprisando a iconografia do Palácio de Dario e do "harém" de Xerxes[955] **(Fig. 3.85)**.

De forma geral, a historiografia tem ventilado que as imagens de caça ao leão aludem à capacidade do monarca aquemênida de expulsar as forças caóticas. Há pouco, Llewellyn-Jones sintetizou essa corrente:

> Era sua obrigação (do rei persa) defender a verdade (*arta*) e dissipar a mentira (*drauga*); na mente persa, o conceito de *dragua* foi mais bem representado pelo caos da rebelião e insurgência contra o trono (ou, em termos puramente visuais, um leão ou monstro híbrido pode representar a essência do caos, que o rei massacra em sua aparência de herói persa)[956]

Historiador da arte iraniano, Soudavar tem interpretação perspicaz sobre os relevos em que Dario debela leões e bestas. Assim, o animal fabuloso perfurado pelo Grande Rei seria alusão a determinado grupo de *magi* ligados às tradições mitráicas, opositores à coroa do Grande Rei desde sua ascensão. A justaposição da caçada ao leão e ao touro, presentes na arquitetura do Palácio, faria menção à capacidade do basileu de controlar, respectivamente, as forças do Dia e da Noite[957].

---

[953]ROOT. *Op. cit*., pp. 101-3. Briant chega falar até mesmo na potência apotropaica da figura régia. Ver: BRIANT. *From Cyrus to Alexander* (...), p. 225.
[954]ROAF. "Sculptures and Sculptors (...)", p. 139.
[955]ROOT. *Op. cit*., pp. 105-8.
[956]"It was his (Persian king's) obligation to uphold the truth (Old Persian, arta) and to dispel the lie (Old Persian, drauga); in the Persian mind the concept of dragua was best represented by the chaos of rebellion and insurgence against the throne (or, in purely visual terms, a lion or hybrid monster may represent the essence of chaos, which the king slaughters in his guise of Persian hero)". Ver: LLEWELLYN-JONES. *King and Court* (...), p. 27. De acordo estão: ULANOWSKI, Krzysztof. "The Metaphor of the Lion in Mesopotamian and Greek Civilization". In: ROLLINGER, Robert & van DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels.* Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, p. 265 e BARNETT, Richard. "Persepolis". *Iraq*, vol. 19, nº 1, 1957, p. 77 nota 2. Para visão algo mais cética, ver: AMIET. *Op. cit*., p. 423.
[957]SOUDAVAR, Abolala. "Astyages, Cyrus And Zoroaster: Solving A Historical Dilemma". *Iran*, vol. 50, 2012, pp. 53-5.

Outro dado central é a repetição do modelo do caçador em diversos aposentos de Persépolis, ainda que com alterações na presa – do leão filhote ao felino demoníaco. Mais do que signo de debilidade estética, como interpretações superadas ventilaram, a reprodução de imagens, como definiu Roaf, pode ter buscado dar ênfase e nexo à sua composição[958]. A esse respeito, ao analisar as conexões entre a arte da capital e sua arquitetura, Root desenvolveu raciocínio significativo:

> O motivo do herói real nas jambas das portas do Palácio de Dario, o "Harém" de Xerxes e o Salão do Trono de Xerxes/Artaxerxes I é um exemplo. O relevo é muito baixo, nunca rompendo sua estrutura arquitetônica. No entanto, o estilo cria uma impressão de complexidade planar e fisicalidade robusta. Atinge esse efeito sem se intrometer no espaço do visitante; quem passa pela porta confronta a figura do herói em um relacionamento que ecoa o confronto do herói com a besta. A mensagem de poder e proteção assertiva é clara, embora o relevo seja baixo e a composição formal. Falta o ponto de chamar essa arte de subserviente à arquitetura. Em vez disso, podemos dizer que, em virtude de sua expressão interativa planejada, arquitetura e escultura juntas projetam camadas de significado[959]

Pouco adiante - ao pôr em linha de conta a função ativa dos artefatos e da arquitetura nas relações sociais, o público de Persépolis e as funções precípuas de sua arte - Root desenvolve outra hipótese importante:

> Mas Persépolis também se destinava a um público mais amplo. Foi calculada não apenas para refletir, mas também para afirmar uma ideologia. Persépolis era um ambiente calculado por seu patrono imperial para induzir respostas entre os povos do império de perto e de longe (...). O rei esperava que o local fosse visitado por cortesãos, embaixadores e outros viajantes - e era, de fato (...). Os povos das terras do império faziam parte do programa e também da plateia. O rei também[960]

---

[958]"May have been intended to give emphasis and significance to the composition". Ver: ROAF, Michael, "Sculptors and Designers at Persepolis". In: GUNTER, Ann C. (ed.). *Investigating Artistic Environments in Ancient Near East Art*. Madison: Wisconsin University Press, 1990, p. 105.

[959]"The motif of the royal hero on doorjambs of the Palace of Darius, the 'Harem' of Xerxes, and the Throne Hall of Xerxes/Artaxerxes I provides an example. The relief is very low, never breaking out of its architectural framework. Nevertheless, the style creates an impression of planar complexity and robust physicality. It achives this effect without intruding into the visitor's space; he who walks through the doorway confronts the hero figure in a relationship that echoes the hero's confrontation with the beast. The message of power and assertive protection is clear even though the relief is low and the composition formal. It is missing the point to call this art subservient to architecture. Rather, we might say that by virtue of its planned interactive expression, architecture and sculputure together project layers of meaning". ROOT. "Circles of Artistic (...)", p. 122.

[960]"But Persepolis was also meant to address a wider audience. It was calculated not only to reflect but also to assert an ideology. Persepolis was an environment calculated by its imperial patron to induce resposes among peoples of the empire from near and far (...). The king expected the site to be visited by courtiers, ambassadors, and other travelers – and it was (...). The peoples from the lands of the empire were, in effect, part of the program as well as part of the audience. So was the king". ROOT. *Op. cit*., p. 134. O papel ativo dos artefatos na constituição das relações sociais, inclusive em termos de *performance*, continuou a ser explorado pela autora em publicações futuras. Ver: ROOT, Margaret Cool. "Achaemenid Imperial Architecture: Performative Porticoes of Persepolis". In: BABAIE, Sussan & GRIGOR, Talinn. *Persian Kingship and Architecture*. Strategies of Power in Iran from the Achaemenids to the Pahlavis. Londres: I.B. Tauris, 2015, pp. 2-73. Nesse mesmo texto, à página 17, Root volta a fazer empenho pela

Ainda que não se possa exagerar o papel dos artefatos como articuladores da vida social a ponto de transformarem o público em mero receptáculo de suas imagens, é capital levar em conta o alerta de Root de forma a interpretar as cinegéticas leoninas. Assim, dispostas em locais de grande visibilidade, como corredores, e graças a uma complexa união entre arte e arquitetura, as cenas de caça foram depositadas de maneira deliberada em artefatos aptos a induzir e amplificar seus significados iconológicos, ligados à proteção dos locais e às funções apotropaicas. É possível aproximar as portas de Persépolis aos selos régios da seção anterior: seja pela grande circulação de pessoas em seu entorno, seja por seu potencial de atingir vasto público por meio da impressão no epistolário real, os artefatos são sobremodo adequados à amplificação da cinegética leonina. Seguindo essa linha, e adicionando a ocupação de Persépolis como cidade destinada a receber súditos dos quatros cantos do Império, é possível concluir que o potencial alcance das venatórias era significativo, mesmo que, do ponto de vista quantitativo, o *corpus* com o tema fosse restrito[961].

Não obstante, as imagens leoninas em Persépolis não se resumem às portas que guiam o visitante pela cidade. A escadaria de Apadana é lar de significativa imagem de ataque do leão ao touro, cujas conotações podem ser complexas sobremaneira **(Fig. 3.86)**. Ainda que haja controvérsias em torno da data de sua construção[962], Apadana é definida como maior e mais impositiva seção do espaço público de Persépolis, com sua fachada de cerca de 3 m de altura por 28 m de comprimento. Seu interior poderia acomodar até 10.000 pessoas durante cerimônias reais, das quais tomavam parte embaixadores, diplomatas, cortesãos e outros que, ao passarem da claridade externa à escuridão do Palácio, poderiam sentir de forma ainda mais categórica a pujança do Império[963]. Além desses argumentos, pode-se especular que as figurações de inúmeros tributários ao longo da escadaria foram posicionadas a pretexto de serem visualizadas pelos próprios súditos – no processo, aumentando o potencial público do ataque

centralidade de Persépolis, com sua cultura material e arquitetura, na organização da vida social aquemênida.

[961]Argumentando em sentido contrário – isto é, em favor de uma visibilidade mais restrita da iconografia aquemênida –, Jacobs extraí duas conclusões: é infrutífero buscar mensagens complexas e coerentes em *corpus* imagético destinado a uma audiência seleta; as representações do Grande Rei visam, apenas e tão somente, a retratá-lo em funções administrativas, militares e da vida na corte, funções estas que, presume-se a partir do raciocínio de Jacobs, eram das mais triviais. Ver: JACOBS, Bruno. "Achaemenid Art – Art in the Achaemenid Empire". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 757 e 762.

[962]A discussão gira em torno de Dario e Xerxes. Para resumo dos argumentos em prol desta ou daquela atribuição, ver: ROAF. "Sculptures and Sculptors (...)", p. 148.

[963]LLEWELLYN-JONES. *Op. cit*., p. 54.

leonino. Vale lembrar que muitos desses tributários se faziam acompanhar por animais ofertados ao Grande Rei, o que ratifica a centralidade do controle da fauna e flora na manutenção da diplomacia aquemênida[964].

Na versão persa, a iconografia do ataque leonino assume forma quase diagonal, com o felino atacando o lombo do touro, cravando suas presas e garras das patas dianteiras. A compleição do bovino é de especial dificuldade: as patas traseiras seguem firmes ao solo, não obstante a potência da investida inimiga. Contudo, a dianteira esquerda curva-se em sinal de fuga, ao passo que a direita está ereta, a ponto de completar ângulo de 90 graus. Ainda assim, o que de mais notável temos em Apana é o gesto do animal em virar o pescoço para o leão, replicando, no nível da *Tierkampf*, o *páthos* encontrado em diversas cenas de caça. O único dado que se altera é o papel leonino, de presa a predador **(Fig. 3.87)**.

A grande circulação do tema – da Sala C de Nínive ao Tesouro de Sífnos, da enócoa na Bibliothèque Nationale ao Sarcófago de Alexandre – parece apontar para dois elementos: a grande visibilidade de que desfrutou o ataque leonino em Persépolis e, por consequência, sua importância no programa iconográfico da cidade. Algumas teorias elaboradas para decifrar seu significado reforçam a impressão.

Uma das mais extraordinárias é a de Ettinghausen e Hartner. Para os autores, o ataque leonino seria uma alusão astrológica, que figura o encontro das constelações de leão e touro no firmamento. A leitura do felino que exibe sua máxima potência ao destruir o touro que tenta debalde escapar pelo horizonte, e se esconder dos raios solares, seria a inspiração para o tema. À época aquemênida, o encontro das duas constelações deveria ocorrer em 28 de março, uma semana antes do equinócio da primavera. Pelos 500 anos que apartam os persas de nós, creem os estudiosos que uma coincidência das datas seria totalmente plausível, o que trataria gigantesca conotação para cena, já que 28 de março marca também o ano novo persa, *Nowruz*. Para além da interpretação astrológica, Ettinghausen e Hartner aventam que a iconografia poderia ter conotações heráldicas[965].

Em seu lapidar estudo sobre escultores e artistas em Persépolis, Roaf propôs que duas equipes distintas trabalharam em Apadana, sem, contudo, que houvesse diferenças

[964]LLEWELLYN-JONES. "Keeping and Displaying Royal (...)", p. 313.
[965]ETTINGHAUSEN, Richard & HARTNER, Willy. "The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol". *Oriens*, vol. 17, 1964, pp. 63-4; 69. Um ano depois, Hartner, agora solo, reprisou a hipótese. HARTNER, Willy. "The Earliest History of the Constellations in the near East and the Motif of the Lion-Bull Combat". *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 24, nº 1, pp. 1-16, 1965.

significativas entre seus relevos, tampouco que as diferentes nacionalidades influenciassem no processo criativo. O mesmo autor acrescenta que, no aspecto técnico, as figuras do combate entre herói real e o leão demoníaco, bem como do ataque leonino ao touro, são as mais complexas de todo o programa da cidade[966].

Por seu turno, Root lembra que as imagens de Apadana estão carregadas de conexões com a Mesopotâmia, sobretudo pelas associações entre os leões e a roseta com Inanna/Ishtar, que demonstrariam decisão cônscia do programa de Persépolis em se conectar com dinastias mais recuadas da Ásia. Em alguma medida inspirada por Ettinghausen e Hartner, a americana defende que o combate entre leão e touro, a partir de uma chave de leitura astrológica, poderia revelar a união de forças antagônicas, representadas respectivamente por Sol e Lua. A pujança aquemênida tornar-se-ia irretorquível em vista de sua capacidade de domar esse embate[967]. Menos inventivo, Kawami acredita que os touros em Persépolis emulavam a vaca esculpida por Míron e depositada na Acrópole, conforme Plínio (*NH* 34.57)[968].

Uma das mais peculiares representações leoninas em Persépolis está na imagem das delegações elamitas em Apadana **(Fig. 3.88)**. Os súditos trazem à presença do Grande Rei uma leoa e dois filhotes, presumidamente para serem encaminhados a um *paradeisos*. Como notou Almagor, em contrapartida a todos os outros animais figurados no local - e poder-se-ia acrescentar inclusive os súditos humanos -, os felinos exprimem suas emoções de maneira assertiva, sobretudo a leoa, cujo gesto de tornar o pescoço para trás, fundamental para os propósitos desta tese, foi interpretado pelo autor como ansiedade para ver seus filhotes (*anxiety to see her two cubs*). O comentário de Almagor a respeito da cena é também digno de registro: a imagem captura, a um só tempo, as relações ambíguas que os persas nutriam com o Império Assírio. Por um lado, teriam herdado de seus antecessores a importância da cinegética régia; por outro, e de origem elamita e iraniana *tout court*, os aquemênidas realçariam suas relações umbilicais com o leões, cientes de suas propriedades apotropaicas[969].

Para encerrar este segmento, vale enumerar algumas referências menos explícitas ao leão e à sua caçada no repertório aquemênida. Assim, e voltando a Dario I, o fato de esse soberano possuir vasta gama de imagens portando arco e flecha, como as

[966]ROAF. *Op. cit*., pp. 46; 103.
[967]ROOT. "Animals in the Art of Ancient" (...), pp. 199; 201-2.
[968]KAWAMI, Trudy. "Greek Art and Persian Taste: Some Animal Sculptures from Persepolis". *American Journal of Archaeology*, vol. 90, nº 3, 1986, p. 265.
[969]ALMAGOR, Eran. "The Horse and the Lion in Achaemenid Persia: Representations of a Duality". *Arts*, nº 10, vol. 41, 2021, p. 25.

de Behistun ou Naqsh-i Rustam **(Fig. 3.89)**, pode fazer alusão a seus dotes de caçador[970]. A esse propósito, ao deixar registrado na inscrição de Behistun, talvez o mais importante documento literário aquemênida[971], que "como arqueiro, eu sou um bom arqueiro, tanto a pé como a cavalo. Como lanceiro, eu sou um bom lanceiro, tanto a pé como a cavalo. Estas são as habilidades que Ahura Mazda me concedeu, e eu tive a força necessária para suportá-las", Dario estivesse, outra vez, eternizando menção às suas habilidades cinegéticas[972]. É plausível também vislumbrar a presença leonina em trajes e equipamentos de guerra persas. Onians vê um leão no uniforme do soldado caído no Mosaico de Alexandre, que tem sua indumentária refletida pelo escudo[973] **(Fig. 3.90)**. Na mesma obra – e, diga-se de passagem, de forma mais clara – diversos felinos decoram a carruagem régia de Dario III (r. 336 – 330 a.C.) **(Fig. 3.91)**. Semelhantes aos felinos do Mosaico de Alexandre, e de volta a Persépolis, são as feras representadas nas barras do traje do Grande Rei, em uma imagem disposta na Porta Oeste da sala norte do Palácio de Dario **(Fig. 3.92)**[974].

Diante do raciocínio desenvolvido até aqui, torna-se crível defender a centralidade do tema da caça em Persépolis a partir de número relevante de argumentos. A princípio, pode-se evocar a produção metódica dessa iconografia sob os três principais monarcas responsáveis por conduzir a construção da cidade, Dario I, Xerxes e Artaxerxes I, sendo possível que a temática tenha avançado até Artaxerxes III. Também

[970]ROOT. *King and Kingship* (...), p. 164. Seguida por WIESENHÖFER. *Op. cit.*, p. 33.

[971]A visibilidade das ideias tanto da iconografia quanto da inscrição de Behistun tem desafiado seus intérpretes. Em estudo clássico, Momigliano propôs, com fina ironia, que: "no caso da inscrição de Behistun, há uma dificuldade adicional que diz respeito ao fato de não sabermos se Dario escrevia para que os homens lessem ou se dirigia aos deuses. O fato é que ao colocar a inscrição sobre uma rocha a uma altura de 300 pés acima da estrada e ao criar uma barreira que dificultava o acesso a ela, ele tornou as suas palavras acessíveis apenas a escaladores profissionais de rochas ou aos deuses. Ver: MOMIGLIANO, Arnaldo. "A historiografia persa, a historiografia grega, a historiografia judaica". In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru: EDUSC, 2004 [1990], p. 24. Entretanto, como o próprio autor admite algumas páginas à frente, versões menores do relevo, ou pelo menos de seu texto, circulavam pelo Império Aquemênida, inclusive entre as populações subjugadas. Ver: MOMIGLIANO. *Op. cit*., p. 33. A esse respeito, ver também: CANEPA, Matthew P. "Sculpting in Time: Rock Reliefs, Inscriptions and the Transformation of Iranian Memory and Identity". In: BEN-DOV, Jonathan & ROJAS, Felipe (eds.). *Afterlives of Ancient Rock-cut Monuments in the Near East*. Leiden/Boston: Brill, 2021, pp. 221 – 271, especialmente pp. 235-6.

[972]LLEWELLYN-JONES "'That My Body is Strong' (...)", p. 228. Inscrição semelhante se encontra em Naqsh-i Rustam (§8-9). Ver, também: BRIANT. *From Cyrus to Alexander* (...), p. 212, ASHERI. *Op. cit*., pp. 76-7 e POGGIO, Alessandro. "Immagini venatorie e monumenti dinastici: L'Impero Persiano tra centro e periferia". In: CASTIGLIONE, Marianna & POGGIO, Alessandro (orgs.). *Arte-potere*. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2012, pp. 227-8.

[973]ONIANS, John. *Arte y pensamiento en la época Helenística*: la vision griega del mundo (350 a.C.-50 a.C). Tradução de Rafael Jackson. Madrid: Alianza, 1996, p. 102.

[974]SCHMIDT, Erich F. *Persepolis I*: Structures, Reliefs, Inscriptions. Chicago: Chicago University Press, 1953, prancha 142.

cabe enfatizar a presença das venatórias em três cômodos diferentes, que pressupõem públicos diversificados, de mulheres e crianças do "harém" aos membros da corte, embaixadores e súditos no Palácio de Dario e na Sala das Cem Colunas. A visibilidade das ideias era difundida entre diversos estratos, portanto.

A respeito deste último público potencial, e correndo o risco da repetição, vale recordar a presença dos diversos tributários na iconografia de Persépolis, o que, a se salientar o papel dos artefatos nas relações sociais, poderia neles infundir jaez de submissão ainda mais assertivo. Nessa direção, a cinegética em Persépolis era reverberada para muito além de seus habitantes, e - assumindo a conotação do embate leonino como metáfora para vitória do Grande Rei sobre as forças do caos e, por extensão, dos inimigos terrenos - poderia abraçar papel de primeira grandeza nas relações sociais do Império, assumindo contornos de intimidação diante dos súditos que iam à capital prestar homenagens ao basileu. Para fechar o raciocínio, ao reunir feições demoníacas, o leão abatido pelo Grande Rei à guisa de herói real mostra como o exercício venatório era muito mais do que esporte aristocrático ou prática régia para momentos de ócio, mas condição *sine qua non* para o exercício pleno da monarquia[975].

À parte o material persa estudado até aqui, a prática das incursões entre os aquemênidas é também documentada pelos autores greco-latinos, cujos testemunhos encerram o inventário elaborado no presente item.

### 3.3.4 - Os autores greco-latinos e a caçada entre os aquemênidas

Passagens diversas da tradição textual grega e romana relatam as atividades venatórias entre os aquemênidas, estrelando Grande Rei, sátrapas e outras figuras do primeiro escalão[976]. Os temas são variados, indo de anedotas maldosas à importância da caça na educação da corte. Duplo testemunho da prática régia da caça leonina e da prerrogativa do monarca em despachar a fera vem de Xenofonte, na *Ciropédia* (4.6.3-4).

[975]Naturalmente, legitimação é um conceito bastante amplo. Como bem apontaram Wagner-Durand e Linke não resta dúvida que na história da Mesopotâmia, e no Oriente Antigo, urgia que os soberanos lastreassem suas púrpuras. Não obstante, a essa necessidade sobrevém uma série de questões, muitas delas quase aporias: quais histórias escolher? Quais meios selecionar? A quem buscar persuadir, por via escrita, oral ou visual? As autoras convidam à escrita de uma história da legitimação – ou, melhor, da validação de narrativas – no Antigo Oriente. Embora não tenha a mínima pretensão de me julgar à altura da empresa, espero, apenas, ter enfatizado o papel da cinegética leonina no processo. Ver: WAGNER-DURAND, Elisabeth & LINKE, Julia. "Why Study 'Narration' in Ancient Near Eastern Archaeology and Assyriology? – Potentials and Limitations". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth & LINKE, Julia (eds.). *Tales of royalty*. Notions of kingship in visual and textual narration in the ancient Near East. Boston/Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 447-484, especialmente pp. 483-4.

[976]TUPLIN, Christopher. "War and Peace in Achaemenid Imperial Ideology". *Electrum*, vol. 24, 2017, p. 39.

Membro de alta relevância, Gobrias conta que seu filho havia, certa feita, saído para a incursão acompanhado por um príncipe assírio, cujo nome não é mencionado. Ocorre que o aquemênida era muito mais hábil que seu anfitrião, tendo abatido um urso (καταβάλλει τὴν ἄρκτον) e, depois, um leão (λέοντος) – ambos após o príncipe errar o arremesso inicial. Cego por raiva e ciúmes, o assírio assassinou seu companheiro[977].

Em episódio semelhante, Artaxerxes I mandou dar cabo de Megabizo, uma vez que o nobre se antecipou e abateu um leão antes dele próprio. Recolhido ao exílio, o sátrapa só foi perdoado no momento da morte, aos 76 anos, de acordo com o fragmento 40 de Ctésias[978]. É possível, porém, que o Grande Rei tenha mudado de ideia, já que em passagem do opúsculo *Regum et imperatorum apophthegmata* (*Mor.* 173d), Plutarco afirma que Artaxerxes teria sido o primeiro monarca a autorizar que seus companheiros se antecipassem a ele no arremesso da lança – desde que aptos para tal [979].

Artaxerxes II (r. 404 – 358 a.C.), mais misericordioso, cumulou de favores o sátrapa Tiribazo por tê-lo salvo durante uma caçada. Relata Diodoro (15.10.3) que ambos estavam em uma cinegética (κυνηγίαν) quando dois leões (δύο λέοντας) atacaram a carruagem real, matando dois dos cavalos que a conduziam. Tiribazo, porém, logrou se assegurar da besta[980]. Essas ocorrências mostram como, também entre os persas, a caça ao leão era tida como mais nobre dos esportes[981]. Seyer interpreta o incidente pelo prisma metafórico, segundo o qual se antecipar ao monarca equivaleria a um ato de usurpação – algo ainda mais grave levando-se em conta a alta patente dos sátrapas. Ainda sob a chave da metáfora, mas em sentido inverso, o mesmo autor defende ser mais provável que Tiribazo tivesse resgatado o Grande Rei durante uma batalha do que em uma cinegética, dado o formato performático das venatórias[982].

Na *Anábase*, Xenofonte emprega a pena para laurear os predicados de Ciro, o jovem, sob quem ele e seus mercenários lutaram na batalha de Cunaxa, em 401 a.C.[983]. Vencedor de Ciro, Artaxerxes II é aviltado pelo ateniense em função de suposta inépcia

[977]BRIANT. "Chasses royales (...)", p. 217 nota 9.
[978]Para tradução comentada do trecho em questão, ver: LLEWELLYN-JONES, Llyod; ROBSON, James. *Ctesias' History of Persia*. Tales of the Orient. London & New York, Routledge, 2010, p. 190. Ver também: POTTS, Daniel. "The Persian Empire under the Achaemenid Dynasty, from Darius I to Darius III". In: RADNER, Karen; MOELLER, Nadine & POTTS, Daniel (eds.). *The Oxford History of the Ancient Near East*. Oxford: Oxford University Press, 2023, p. 467.
[979]LLEWELLYN-JONES. *King and Court* (...), p. 198. Segundo Kuhrt, trata-se de um lapso de Plutarco, que teria trocado Artaxerxes I por Artaxerxes II. Ver: KUHRT. *Op. cit.*, p. 315.
[980]BRIANT. *Op. cit*., p. 218.
[981]LLEWELLYN-JONES. *Op. cit*., p.131.
[982]SEYER. *Op. cit*., pp. 180-1.
[983]BRIANT. *From Cyrus to Alexander* (...), p. 273.

nas incursões venatórias. Sendo assim, enquanto Ciro recebe epítetos como amante das caçadas (φιλοθηρότατος) (*Anab.* 1.9.6), a Artaxerxes restou o relato de cinegéticas ignominiosas, nas quais o soberano se viu obrigado a ser salvo pelos membros de séquito, como no episódio supracitado de Diodoro. Escrevendo muito depois de Xenofonte, Plutarco mantém esse *topos*, ao afirmar que, aos olhos de Ciro, Artaxerxes II era afeminado tanto para montar o cavalo durante a caçada como para se sentar no trono real durante período de turbulência (μαλακίας ἐν μὲν τοῖς κυνηγεσίοις μηδὲ ἐφ᾽ ἵππου, ἐν δὲ τοῖς κινδύνοις μηδὲ ἐπὶ τοῦ θρόνου καθῆσθαι) (Plut. *Art*. 6.3).

Além de metáfora para a guerra - como em Xenofonte (*Cyr.* 1.6.27-29; 39) ou Pseudo-Aristóteles (*De Mundo* 398a) - outros nomes da literatura greco-latina realçaram a importância da caça para a educação dos persas[984]. Platão (*Alc.* 1.121e) registra que, aos sete anos de idade, jovens aquemênidas ganham cavalos e lições de montaria, além de receberem permissão para começarem a seguir a caçada (ἐπὶ τὰς θήρας ἄρχονται ἰέναι)[985]. Estrabão (15.3.17) expõe tese assemelhada, além de informar que os persas caçavam montados, usando como armas a lança, arco e flecha ou funda (θηρεύουσι δὲ σαύνια ἀφ᾽ ἵππων βάλλοντες καὶ τοξεύματα καὶ σφενδονῶντες).

Ninguém se destacou mais nesse particular que Ciro, o Grande (r. 559 – 530 a.C.). Com efeito, na *Ciropédia*, biografia apologética do primeiro monarca persa, Xenofonte disserta sobre as caçadas com propósito de exaltar as virtudes morais do biografado. Para nomear apenas alguns exemplos, o autor afirma que entre os medas – legítimos antecessores dos aquemênidas, em seu entendimento – era comum a prática da caça no chamado *paradeisos*. Esse parque artificial no qual eram reunidas fauna e flora dos mais diversos biomas, era, por vez, herança assíria[986]. Ciro, contudo, mesmo

[984]A respeito da ligação entre guerra e caça na Pérsia, Brosius defende a cinegética com preparação fundamental para exercício bélico, graças à habilidade exigida no manejo de armas diversas como lanças, adagas e arco e flecha. Ver: BROSIUS. *Op. cit*., p. 44. Mais descrente, Wu Xin enfatizou as diferenças estruturais entre batalhas e caçadas. A principal distinção se daria no âmbito da temporalidade, uma vez que os combates teriam contexto definido, com data e local específicos, ao passo que as venatórias seriam dotadas de caráter a-histórico, sendo exercício monárquico indicado a qualquer portador da púrpura. Quanto ao imaginário, as batalhas teriam complexidade mais assertiva do que a caça, ao envolverem adversários e instituições idiossincráticas ao contrário das forças genéricas da natureza desbaratadas durante a cinegética. Ver: XIN, Wu. "Enemies of Empire: A Historical Reconstruction of Political Conflicts between Central Asia and the Persian Empire". In: CURTIS, John & SIMPSON, St. John (eds.). *The World of Achaemenid Persia*. History, art and society in Iran and the Near Ancient East. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2010, pp. 554-5.

[985]Para Almagor, *op. cit*., p. 6, a ênfase dos autores gregos na montaria persa reflete o sistema de valor seminômade dos aquemêndias em seu período pré-imperial.

[986]Segundo a definição de Llewellyn-Jones, por sua importância simbólica, o *paradeisos* pode ser interpretado como o próprio Império em miniatura. Ver: LLEWELLYN-JONES. "Keeping and Displaying Royal (...)", p. 309. Para o mesmo autor, a célebre passagem de Daniel e a cova dos leões

imberbe e ainda vivendo na corte de seu avô Astíages, se recusava a praticar o ato venatório no *paradeisos*, uma vez que, ao se expor aos perigos da caça ao ar livre, estaria fortalecendo e temperando o espírito. Mais do que isso, Ciro era proficiente de tal forma que esgotou todas as bestas aprisionadas em seu parque (*Cyr*. 1.4.5-6)[987].

Decerto eivado dos recursos de alteridade gregos[988], e também do desejo de Xenofonte em expor seus dotes literários, a *Ciropédia* coloca, em discurso direito, as seguintes palavras na boca de Ciro: "ó companheiros, como é tolo que cacemos feras no parque! Parece a mim que era como caçar animais atados. Em primeiro lugar, pois se realizava em um espaço pequeno; em segundo lugar, pois as feras estavam esquálidas e cheias de sarna, uma coxa e outra aleijada. Em contrapartida, como são formosas as feras dos montes e pedreiras, como são grandes e corpulentas!"[989] (*Cyr.* 1.4.11).

Na mesma direção, Xenofonte (*Cyr*. 1.4.14-5) informa que o direto de abater os animais durante as cinegéticas era precedência dos monarcas medas. Não obstante, Astíages, ao notar os dotes extraordinários de Ciro, organizou enorme caçada (μεγάλην θήραν) no qual abdicou do privilégio em favor de seu neto. De fato, tão importante era o papel da venatória que, acrescenta Xenofonte, desde os tempos de Artaxerxes, os persas entraram em declínio pelo abuso do vinho e por terem abandonado os exercícios e as caçadas (τὰς θήρας) como esteios da constituição dos jovens (*Cyr.* 8.8.12)[990].

Ainda que a partir de poucos exemplos, é nítido como a *Ciropédia* faz clara associação entre o ato venatório e a bravura dos que o realizam e, neste caso, serve como palco para exaltar o caráter intrépido daquele que viria a se tornar o primeiro soberano persa. De fato, entre os autores helênicos, Xenofonte possui versatilidade temática quase sem par, e muito por conta de sua liderança na expedição dos Dez Mil,

---

(Dan. 6: 16-24), é de caráter metafórico e exortativo, mesmo servindo como indício da manutenção de leões enjaulados pelos Grandes Reis. No mesmo sentido, ver: BRIANT. *Op. cit*., p. 201.

[987]Para todas as referências aos *paradeisoi* encontradas na literatura greco-latina, ver o catálogo organizado por YAVUZ, Mehmet Faith. "A Persian Paradeisos in Byzantion?". In: ARMAĞANI, Özsait (org.). *Mehmet ve Nesrin Özsait Onuruna Sunulan Makaleler.* Antalya: Suna – İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2011, pp. 411-22.

[988]Cujas implicações para o conhecimento da história aquemênida foram recentemente passados em revista. Ver: BICHLER, Reinhold & ROLLINGER, Robert. "Greek and Latin Sources". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 169 – 185.

[989]ὦ παῖδες, ὡς ἄρα ἐφλυαροῦμεν ὅτε τὰ ἐν τῷ παραδείσῳ θηρία ἐθηρῶμεν: ὅμοιον ἔμοιγε δοκεῖ εἶναι οἷόνπερ εἴ τις δεδεμένα ζῷα θηρῴη. πρῶτον μὲν γὰρ ἐν μικρῷ χωρίῳ ἦν, ἔπειτα λεπτὰ καὶ ψωραλέα, καὶ τὸ μὲν αὐτῶν χωλὸν ἦν, τὸ δὲ κολοβόν: τὰ δ᾽ ἐν τοῖς ὄρεσι καὶ λειμῶσι θηρία ὡς μὲν καλά, ὡς δὲ μεγάλα, ὡς δὲ λιπαρὰ ἐφαίνετο. Ver: GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "Los Jardines del Gran Rey de Persia". In: PONS PUJOL, Lluís (ed.). *Paradeisos - Horti*. Los Jardines de la Antigüedad. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, p. 80.

[990]WIESENHÖFER. *Op. cit.*, p. 80.

parte substantiva da bibliografia do ateniense lida com os persas e sua história, ainda que o peso do material aquemênida em seus escritos seja matéria de controvérsia[991]. De todo modo, a fama de Ciro como caçador egrégio era tamanha que o acompanhou até o túmulo. Arriano (*Anab*. 6.29.4) menciona que a tumba do rei se localizava em um parque da caça em Pasárgada (ἐν Πασαργάδαις ἐν τῷ παραδείσῳ).

Embora eivados de discurso de alteridade, outras passagens da literatura grega retratam o momento da cinegética como instante propício para complôs políticos. Assim, Heródoto (3.30.3) afirma que uma das versões para a morte de Esmérdis, irmão e rival de Cambises (530 – 522 a.C.), foi durante uma caçada (ἄγρην). Já Eliano (*VH* 6.4) relata que uma conjuração contra Dario I foi idealizada por Aribazo, cuja consumação deveria se dar durante a venatória[992]. Outra vez segundo Heródoto, Dario I torceu violentamente o tornozelo enquanto caçava (3.129.1). Para Ateneu (12.514c), sempre que o Grande Rei sai à caça, o faz acompanhado de suas concubinas (εἰ δὲ ἐπὶ θήραν ἐξίοι, καὶ αἱ παλλακίδες αὐτῷ συνεξήεσαν)[993], enquanto Pseudo-Aristóteles, em *De Mundo* (398a. 25), faz saber da existência de burocratas encarregados unicamente de organizar as caçadas do Grande Rei. Ostracizado após as Guerras Greco-Persas, Temístocles buscou asilo na corte aquemênida, sendo recebido por Xerxes. Tornou-se tão próximo do Grande Rei que, de acordo com Plutarco (*Them*. 29.4), passou a acompanhar o soberano durante as caçadas reais (κυνηγεσίων βασιλεῖ μετέσχε)[994]. Ainda Xenofonte, é impossível não se lembrar do livro 8 da *Ciropédia*, todo ele dedicado à denúncia da situação hodierna no Império Aquemênida, mergulhado em lubricidade, indolência e afeminação[995], por oposição à virilidade dos tempos de Ciro. Dentre as razões para a decadência moral, Xenofonte (*Cyr*. 8.8.12) enumera a

[991]Para dados aprofundados sobre a biografia de Xenofonte, bem como especulações a respeito das discordâncias entre ele e Heródoto no que respeita à história de Ciro, ver: DILLERY, John. *Xenophon and the History of his Times*. London: Routledge, 1995. Para o diferente tratamento dado pelo ateniense em relação às caçadas gregas e aquelas realizadas fora de solo helênico, ver: TRIPODI, Bruno. "Cacciatori e Prede Nell' "Anabasi" Di Senofonte (Cacce D'arabia)". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 5, nº 1, pp. 149-158, 2000. O fato de Xenofonte não mencionar as caçadas à persa no *Cinegético* leva a especular que talvez o opúsculo tenha sido redigido antes da expedição do Oriente. Anderson, contudo, crê que essa explicação é insuficiente, defendendo que em seu tratado o autor ático apenas demonstra interesse em analisar as caçadas ao ar livre, distintas daquelas levadas a efeito nos *paradeisoi*. Ver: ANDERSON. *Op. cit*., p. 57.
[992]LLEWELLYN-JONES. *King and Court* (...), p. 131.
[993]MILLER. *Op. cit*., p. 120.
[994]SEYER. *Op. cit.,* p. 177.
[995]Para uma leitura da afeminação persa pela via da alteridade grega, com ênfase na tragédia de Ésquilo, ver: HALL, Edith. "Asia unmanned: Images of victory in classical Athens". In: RICH, John & SHIPLEY, Graham (eds.). *War and Society in the Greek World*. London & New York: Routledge, 1993, pp. 108-133.

caçada, que, antes praticada com suficiente frequência para deixar homens e cavalos em forma, desde Artaxerxes fora substituída pelo amor à embriaguez[996].

Outro testemunho importante diz respeito a represálias ao Império Aquemênida que tinham por alvo obliterar os *paradeisoi*. Assim, Diodoro (16.41.5) relata que o primeiro ato da rebelião dos fenícios contra Artaxerxes III (r. 359 – 338 a.C.) foi "pôr abaixo o odioso parque régio" (κατάρχοντες δὲ τῆς ἔχθρας τὸν μὲν βασιλικὸν παράδεισον) no qual os Grande Rei desfrutavam seus momentos de lazer. Outra vez segundo Diodoro (14.80.2), o rei espartano Agesilau II "devastou os pomares do parque" (ἔφθειρε τούς τε κήπους καὶ τὸν παράδεισον) do sátrapa Tissafernes em Sárdis. Com a mesma ideia-força, Ciro, o jovem, deu ordens para que fosse destruído e queimado o *paradeisos* do sátrapa Belesys, da Síria, auxiliar de seu rival, Artaxerxes II, na disputa pela sucessão do trono aquemênida (Xen. *Anab*. 1.4.10)[997]

Mesmo entre os ditos sucessores dos aquemênidas, como os partas, o tema perece ter encontrado eco. Amiano Marcelino (24.6.3), por exemplo, menciona que os palácios da Pártia eram cobertos com pinturas nas quais o rei matava diversos animais, em distintas modalidades cinegéticas (*regis bestias venatione multiplici trucidantis*)[998]. Talvez esse seja um episódio em que as fontes clássicas – como definiu García Sánchez – servem o novo vinho parta nos velhos odres aquemênidas[999]. Ainda assim, não parece ser demasiado considerar que mesmo as menções frequentes à caça na chamada era de ouro da literatura persa, dos séculos XVI a XVIII, podem remeter às práticas aquemênidas[1000].

Conquanto envolta em sardônico discurso de alteridade, a inscrição da tumba de Dario registrada em Estrabão (15.3.8) é de importância maior. Fiando-se no relato hoje perdido de Onesícrito, um dos viajantes que acompanharam a expedição macedônia, o geógrafo afirma que o Grande Rei definia a si próprio nos seguintes termos: "eu era amigo dos meus amigos, eu era o mais notável dos cavaleiros e arqueiros, me destacava

[996]BROSIUS. *A History* (...), p. 364.
[997]BRIANT. *Op. cit*., p. 238.
[998]BRIANT. *Op. cit*., p. 220 nota 16.
[999]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "El discurso sobre el bárbaro: Aqueménidas, Arsácidas y Sasánidas en las fuentes grecorromanas". In: FORNIS, César (org.). *Los discursos del poder/El poder de los discursos en la Antigüedad Clássica.* Zaragoza: Libros Portico, 2013, p. 88.
[1000]HANAWAY JR., William. "The Concept of the Hunt in Persian Literature". *Boston Museum Bulletin*, vol. 69, nº 355/356, pp. 21-69, 1971.

como caçador, eu poderia tudo fazer" (φίλος ἦν τοῖς φίλοις: ἱππεὺς καὶ τοξότης ἄριστος ἐγενόμην: κυνηγῶν ἐκράτουν: πάντα ποιεῖν ἠδυνάμην)[1001].

São necessários cuidados com o excerto. Afora a alteridade, que tem como epítome a ironia presente na última sentença da inscrição, a distância temporal que afasta Dario de Onesícrito, e, ainda mais, de Estrabão, não pode ser ignorada[1002]. Não obstante, o fato de que o geógrafo possa ter inserido esse detalhe em seu relato - e que ele tenha obtido tamanha repercussão que passou pelo severo crivo do tempo - é significativo. Respeitando as diferenças de objetivo e objeto, vale citar uma passagem de Todorov, com clara influência foucaultiana:

> (...) um fato pode não ter acontecido, contrariamente às alegações de um cronista. Mas o fato de ele ter podido afirmá-lo, de ter podido contar com sua aceitação pelo público contemporâneo, é pelo menos tão revelador quanto a simples ocorrência de um evento (...)[1003].

Os excertos reunidos nesta seção fornecem suficientes elementos para advogar em favor da importância da caça para a coroa persa. Embora não se possa ignorar o dado de alteridade presente nas passagens, o fato de que autores diversos, de Heródoto e

---

[1001]RABADJIEV, Kostadin. "Hunting In Paradise". In: STOYANOVA, Daniela; BOYKOV, Grigor & LOZANOV, Ivaylo (orgs.). *Cities In Southeastern Thrace.* Continuity and Transformation. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2017, p. 84. Alguns *scholars*, como Briant, consideram o epitáfio espúrio, produto de pastiche do famoso trecho de Heródoto (1.136) sobre a educação da elite aquemênida voltada para a prática da verdade, da montaria e arquearia (ἰχνεύειν καὶ τοξεύειν καὶ ἀληθίζεσθαι). No entanto, e como propõe Poggio, é possível que o trecho tenha sido inspirado pela inscrição de Naqsh-i Rustam acima discutida, além de também ser reverberada em outras fontes, como Xenofonte (*Anab*. 1.9.5-6), em que a lista de préstimos de Ciro, o jovem, nas artes da equitação (φιλιππότατος καὶ τοῖς ἵπποις ἄριστα χρῆσθαι), da arquearia (τοξικῆς) e da caçada (φιλοθηρότατος ἦν καὶ πρὸς τὰ θηρία μέντοι φιλοκινδυνότατος) não somente aparece na mesma ordem do epitáfio de Onesícrito, como também faz uso de recursos retóricos, como os superlativos, semelhantes. Para discussão completa, com bibliografia, ver: POGGIO. *Dynastic Deeds*, pp. 59-61.

[1002]*Contra* Almagor, que considera o epitáfio de Dario "But this is either a misapprehension of the interpreter or a purposeful Greek embellishment". Ver: ALMAGOR, Eran. "Hunting and Leisure Activities". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 1109. Sobre o possível impacto da *Ciropédia* sobre Onesícrito, ver: KEGERREIS, Christopher. "The Cyropaedia among Alexander's Lost Historians". *The Ancient World*, vol. 46, nº 2, 134-161, 2015. O fato de a inscrição estar citada em grego em nada ajuda a debelar a fama de Onesícrito como escriba descuidado e dado a arroubos sem amparo na realidade. Ver: PEARSON, Lionel. *The lost histories of Alexander the Great*. New York: The American Philological Association, 1960, p. 180 nota 158.

[1003]TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América.* A questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1982], pp. 74-5. Com a referência à "clara influência foucaultiana", faço menção a esse trecho de *A Arqueologia do Saber*: "As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa 'dizer alguma coisa' e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes (...) essas condições (...) são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade (...)". Ver: FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014 [1969], p. 54.

Xenofonte a Plutarco e Amiano Marcelino, tenham relatado incursões aquemênidas é de vultosa relevância. Tão importante quanto são os contextos associados à caça, envolvendo complôs políticos, acidentes, atentados contra a etiqueta real e insinuações de inépcia dos persas. A relação umbilical entre caça e educação, defendida por Platão e Xenofonte, também merece relevo, mesmo sendo possível argumentar que ambos estão mais preocupados em aludir à influência nefasta dos sofistas na educação dos jovens atenienses do que em descrever pormenores da importância da venatória para a formação da juventude persa. A caça como "régua moral" é outro recurso comum, empregado por Xenofonte e Plutarco para elogiar as virtudes de Ciro e Ciro, o jovem, por oposição à debilidade de Astíages e Artaxerxes II. Por fim, o epitáfio de Dario citado por Estrabão, em que o Grande Rei se descreve como o maioral das caçadas é, no mínimo, revelador de como a fama cinegética dos iranianos era difundida até a Roma de Augusto – e tanto o mais continuaria a ser, como mostram os palácios partas decorados com pinturas venatórias e os belíssimos medalhões de caça sassânidas produzidos até Cavades I (488 –531 d.C.).

# CAPÍTULO 4: ALEXANDRE MAGNO, CAÇADOR DE LEÕES: ENTRE TEXTO E IMAGEM

## 4.1 - ALEXANDRE, LEÕES E CAÇA: O REPERTÓRIO TEXTUAL

Este item se destina à análise de episódios em que Alexandre é vinculado aos leões, em incursões de caça, ilações de fisiognomia ou a feitura da pira funerária de Heféstion, sob a possível supervisão do conquistador. O estudo se sustenta nos chamados "historiadores de Alexandre"[1004]: Diodoro Sículo, Quinto Cúrcio, Plutarco e Arriano. As problemáticas envolvendo a transmissão de seus relatos, bem como as datações de seus escritos, serão levadas em conta.

Os testemunhos escritos coetâneos ao conquistador se perderam, incluindo toda a primeira geração de seus cronistas, cujos textos foram levados a termo com o macedônio ainda em vida ou pouco após sua morte. Calístenes de Olinto; Anaxímenes de Lâmpsaco; Nearco de Creta; Clítarco de Alexandria; Ptolomeu, filho de Lago; Aristóbulo de Cassandreia, são alguns deles[1005]. Ainda que os registros desses autores não tenham sobrevivido, durante a Antiguidade foram utilizados pelos escritos que hoje compõem as referências mais próximas da vida do basileu.

O lapso temporal que aparta nossas fontes da carreira de Alexandre é insidioso: o livro XVII da *Biblioteca Histórica*, de Diodoro Sículo (*c.* 90 - 30 a.C.), teria sido escrito na segunda metade do século I a.C. A *História de Alexandre*, de Quinto Cúrcio (*c.* séc. I d.C.), possivelmente redigida sob Cláudio (41 – 54 d.C.). A *Vida de Alexandre*, de Plutarco (*c.* 45 - 120 d.C.), é estimada dos tempos de Trajano (98 – 117 a.C.). A *Anábase*, de Arriano (*c.* 90 - 145 d.C.), foi aferida durante o Império de Adriano (117 – 138 d.C.). De modo que aspectos como a ascensão e consolidação do

[1004]Utilizo o termo, por uma questão de facilidade narrativa, ciente da crítica de Briant: "as fontes narrativas greco-romanas (...) foram redigidas entre dois e quatro séculos depois de Alexandre, e nenhum dos que adotamos o deplorável costume de denominar 'historiadores antigos de Alexandre' é um historiador no sentido que entendemos hoje em dia, seja do ponto de vista do método, ou da concepção e da forma". Ver: BRIANT, Pierre. *Alexandre, o Grande*. Tradução de Rejane Janowitzer. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010 [1974], p. 9.

[1005]Para análises desses autores, ver: BAYNHAM, Elizabeth. "The Ancient Evidence for Alexander the Great". In ROISMAN, Joseph (org.). *Brill's Companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, pp. 3-30 e ZAMBRINI, Andrea. "The Historians of Alexandre the Great". In: MARINCOLA, John (org.). *A companion to Greek and Roman Historiography*. Hoboken: Blackwell, 2007, pp. 210-220. Sobretudo, ver o clássico: TARN, William W. *Alexander the Great*. Volume 2: Sources and Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1948.

Império Romano sobre o Mediterrâneo, bem como sua rivalidade com os partas, estavam nas lides desses autores, sendo importante toldar seu cenário de produção.

### 4.1.1 - Diodoro Sículo e a *Biblioteca Histórica*

Diodoro Sículo registrou a *Biblioteca Histórica* - obra em 40 volumes, cujo imodesto objetivo era passar em revista todos os acontecimentos da espécie humana - em cenário romano que transitava entre guerras civis, revoltas senatoriais, combates em bandas distantes e triunfos. Diodoro é generoso com os leitores e faz questão de revelar desde logo seu local de nascimento: Agírio, na Sicília (1.1.4)[1006]. Graças aos habitantes romanos da ilha, aprendeu latim, o que facilitou a leitura das fontes que viria a utilizar. O siciliano afirma que empregou três décadas na redação de sua obra, período em que viajou por porções da Ásia e Europa. Um dos locais visitados foi Egito, onde pesquisou na Biblioteca de Alexandria. Diodoro menciona algumas vezes sua estada, ocorrida em torno dos anos 60/56 a.C., quando do governo de Ptolomeu XII Auletes (1.44.1). Muntz supõe que Diodoro tivesse por volta de 30 anos quando em domínios egípcios, fazendo com que sua data de nascimento seja estimada em 90 a.C.[1007].

O fato de ter excursionado pelo Mediterrâneo fez com que Diodoro sofresse comparações com Heródoto, muitas vezes depreciando sua empresa por oposição à do historiador de Halicarnasso. Africa, por exemplo, afirma que Diodoro foi ao Egito na condição de turista, atribuindo-lhe o nada elogioso título de inepto compilador da era de Augusto[1008]. Outros estudiosos consideram estéril enxergar Diodoro como viajante de acepção herodotiana. O siciliano se assemelharia a um erudito de gabinete, que peregrinava para conhecer livros, bibliotecas e arquivos[1009]. Há, inclusive, quem considere Diodoro homem de ganhos vultosos, já que dispunha de tempo farto para suas atividades de pesquisa, leitura e escrita[1010].

Após as temporadas no Egito, Diodoro foi a Roma, em algum momento antes de 45 a.C. Estipula-se a data já que o siciliano afirma ter visto o Rostro em frente ao Senado (13.26.1). O último evento citado é a colonização de Tauromênion (16.7.1),

---

[1006]GREEN, Peter. *Diodorus Siculus, Books 11-12. 37. 1*. Austin: University of Texas Press, 2006, p. 3.
[1007]MUNTZ, Charles. *Diodorus, Egypt, and Rome*. Tese (Doutorado em Filosofia). Duke University, 2008.
[1008]AFRICA, Thomas. "Herodotus and Diodorus on Egypt". *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 22, nº 4, 1963, p. 254.
[1009]MOTA, Cynthia. *As lições de História Universal da Biblioteca Histórica de Diodoro da Sicília como processo educativo da Humanidade*. Tese (Doutorado em História), FFLCH/USP, 2008, p. 27.
[1010]FARRINGTON, Benjamin. *Diodorus Siculus*: Universal Historian. Aberystwyth: University of Walles Press, 1937, p. 5.

ocorrida sob Otávio, por volta de 36 a.C. Diodoro, contudo, fornece indícios mais tardios quando relata que os atuais governantes do Egito continuavam macedônios (1.44.1-4). Levando-se em conta que os territórios egípcios caíram em mãos romanas após a Batalha de Áccio, em 31 a.C., tem-se o *terminus ante quem* mais aceito para a *Biblioteca Histórica*[1011].

O objetivo de Diodoro era redigir história dos acontecimentos compartilhados, comuns (κοινάσ πραξεις) (Diod. 1.4.6-7). Fração considerável de estudiosos vê esse desejo como reflexo de aspectos políticos e socais vigentes à época. Sacks[1012] pondera que a *Biblioteca Histórica* espelha os pilares de finais do período helenístico, raciocínio desenvolvido por Green[1013], para quem o ínterim que vai da morte Alexandre à vitória de Otávio possui como dado principal o alargamento do mundo conhecido pelos helenos, que fomentou alteração do pensamento provinciano da *pólis* em direção a um universalismo cosmopolita de inspiração estoica. Ademais, os tempos de Diodoro eram marcados pela prosperidade econômica, responsável pelo aparecimento de inúmeros homens de letras, leitores em potencial[1014].

Há que se recordar o papel dos gregos e de sua literatura na promoção de Roma à potência do Mediterrâneo. Como sublinhou Mota[1015], Ocidente e Oriente teriam se reunido sob a égide romana, alimentada pelos saberes gregos. A obra de Diodoro se encontra nessa encruzilhada de um universalismo à romana erigido à sombra dos helenos. Ao se reforçar as condições sob as quais o autor a atuava – grego de nascimento, escrevendo para um público ansioso em compreender como Roma havia galgado ao posto em que se encontrava – torna-se impossível não recordar de Políbio.

Estudiosos como Drews[1016] e Sheridan[1017] afirmam que Diodoro consultou o texto polibiano, enquanto Vidal-Naquet[1018] não somente compara os métodos de Políbio e Diodoro como, também, vê apreço semelhante de ambos em relação a Roma. No caso de Políbio, o envolvimento com os romanos é claro – além de ter sido o preceptor de

---

[1011]GREEN. *Op. cit*., p. 6.
[1012]SACKS, Kenneth. *Diodorus Siculus and the First Century.* Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 5.
[1013]GREEN. *Op. cit*., pp. 19-20.
[1014]STYLIANOU, Antonis. *A Historical Commentary on Diodorus Siculus XV*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 2-5.
[1015]MOTA. *Op. cit*., pp. 50-7.
[1016]DREWS, Robert. "Diodorus and His Sources". *American Journal of Philology*, nº 83, 1962, p. 384.
[1017]SHERIDAN, Brian. "Diodorus Reading of Polybius Universalism". In: FEAR, Andrew & LIDDEL, Peter (orgs.). *Historiae Mundi*: Studies in Universal History. London, New York: Bloomsburry, 2010, pp. 45-6.
[1018]VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os gregos, os historiadores, a democracia:* o grande desvio. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [2000], pp. 154-5.

Cipião Africano, o historiador da Arcádia criava em seus escritos "uma atmosfera em que as conquistas romanas se tornavam fáceis de compreender e difíceis de contestar", segundo o decantado adágio de Momigliano[1019]. Há, no entanto, distinção central entre Políbio e Diodoro: enquanto o primeiro foi ungido como expoente da historiografia antiga, restou a Diodoro não somente a pecha de copista servil, mais de copista servil inepto. Essa interpretação tem raízes no trabalho de Christian Volquardsen, publicado em 1868. Em linhas gerais, sua tese era de que o siciliano não possuía valor algum como escritor, já que seu ofício se resumia a copiar fontes de forma mecânica[1020].

O hábito de desestimar os dotes literários de Diodoro rendeu-lhe uma série de alcunhas infames. De acordo com Lens-Tuero, o auge da difamação é verbete escrito por Schwartz para a *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. O veredicto é impiedoso: "Diodoro, o compilador – de obra não se pode nomear esse livro"[1021]. Schwartz não estava sozinho. Mommsen o rotulou como "escritor miserável", enquanto Niebuhr enfileirou epítetos nada elogiosos: "ingênuo, incompetente, tolo, inepto mesmo para um compilador"[1022]. Diriam alguns que com sutil ironia, foi nas mesmas terras germânicas que nasceu um dos primeiros defensores de Diodoro: J. Palm. Seu livro *Über Sprache und Stil des Diodoros von Siziliens*, publicado em 1955, marca ponto de inflexão na fortuna crítica, ao defender que o siciliano possuía concepções historiográficas particulares, que lhe garantiam escrita de próprio punho[1023].

Sob diversos aspectos, o livro XVII da *Biblioteca Histórica* representa exceção à regra. Em todos os demais, Diodoro escolhe por alternar o curso da narrativa entre o assunto principal e eventos concomitantes a eles. No livro XVII, a tendência se altera: em pouquíssimos momentos o siciliano trata de tópicos que não concernem a Alexandre Magno. Isso faz com que ele adquira verniz biográfico inédito, e, segundo autores como Sacks[1024], é indício da admiração de Diodoro pelo conquistador.

---

[1019]MOMIGLIANO, Arnaldo. "Políbio e Posidônio". In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os limites da helenização*: a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa. Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeira: Jorge Zahar Editor, 1991 [1975], p. 31. *Contra* MORENO LEONI, Álvaro. "Interpretando el mundo romano: etnografía, público y cultura griega en las 'Historias'de Polibio". *Gerión*, nº 30, pp. 63-90, 2012.
[1020]MUNTZ. *Op. cit*., p. 4.
[1021]LENS-TUERO, Jésus. "Sobre la natureza histórica de la Biblioteca Histórica de Diodoro de Sicilia". In: LENS-TUERO, Jésus (org.). *Estudios sobre Diodoro de Sicilia*. Granada: Universidad de Granada, 1994, p. 13.
[1022]GREEN. *Op. cit*., p. 24.
[1023]MOTA. *Op. cit*., p. 24.
[1024]SACKS, Kenneth. "The lesser proemia of Diodorus Siculus". *Hermes*, nº 110, pp. 431-41, 1982.

É provável que esse apreço resida no impulso de Alexandre em debelar os bárbaros do Oriente. Se o macedônio logrou se assegurar do Império Persa, os partas, vistos pelos romanos como sucessores dos aquemênidas, eram a meta final de César - abortada por seu assassinato. Nesse particular, dois episódios podem ter pesado sobre Diodoro: as campanhas romanas contra Mitrídates IV, rei do Ponto (r. 120-63 a.C.), e as investidas contra a Pártia, em especial a Batalha de Carras, em 53 a.C., quando Crasso foi derrotado de forma gliscróide.

O caso de Mitrídates interessa por uma espécie de dupla filiação do soberano do Ponto. Ainda que fosse um rei helenístico, precedido pelos diádocos e, em última estância, pelo próprio Alexandre[1025], Mitrídates também evocava suas origens persas, como registrado na *Vida de Pompeu* (42.3), de Plutarco. Ao narrar a decisão do general romano de enviar o corpo de Mitrídates para ser enterrado em Sínope, o autor relembra o esplendor dos trajes do inimigo, que portava o gorro vertical (κίταριν), peça cara ao vestuário dos Grandes Reis.

No que se refere às Guerras Pártica, no contexto do Primeiro Triunvirato, Crasso achou por bem empreender expedição contra o Império Parta, em 54 a.C., levando consigo sete legiões. A campanha se mostrou desastre completo, com o general morto na Batalha de Carras. A derrota foi traumática para os romanos devido a duas razões. A primeira diz respeito ao modo vexatório como o general foi tratado após a morte. Versão oferecida por Plutarco na *Vida de Crasso* (35) informa que a cabeça do romano foi exposta durante exibição das *Bacantes*, de Eurípides[1026].

Mais do que isso, o revés fomentou um tópico na literatura romana, em especial da época de Augusto, a saber, o clamor de vingança, a reboque da necessidade de restituir as insígnias perdidas. De fato, o próprio Augusto foi responsável pela recuperação dos estandartes, em 20 a.C., e fez questão de gravar o feito em diversos suportes, sendo o exemplo mais eloquente o Augusto de Prima Porta[1027].

---

[1025]McGING, Brian C. *The Foreign Policy of Mithridates IV Eupator, King of Pontus.* Leiden: Brill, 1986, pp. 89-108.

[1026]SANT'ANNA, Henrique Modanez de. *História da República Romana*. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 124.

[1027]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "El discurso sobre el bárbaro: Aqueménidas, Arsácidas y Sasánidas en las fuentes grecorromanas". In: FORNIS, César (org.). *Los discursos del poder/El poder de los discursos en la Antigüedad Clássica.* Zaragoza: Libros Portico, 2013, p. 63. Não era raro, a propósito, que o próprio Augusto prestasse respeito à memória de Alexandre. Em sua biografia dos césares, Suetônio relembra que o primeiro imperador, no Egito, desejou contemplar o sarcófago e o corpo do conquistador, oferecendo-lhe uma coroa de ouro e espalhando flores por sobre o cadáver (Suet. *August*. 18), dado repetido por Dion Cássio (51.16). Ainda segundo Seutônio, Augusto fazia uso da imagem de Alexandre para selar suas cartas (Suet. *August*. 50). No âmbito das artes, Augusto embelezou seu fórum com uma pintura de Apeles

Estabelecido o contexto geral da atuação de Diodoro, cabe passar aos episódios que interessam à tese. O mais significativo é registrado à altura do capítulo 92. Passado na Índia, entre 326 e 325 a.C., o trecho lança olhar cândido sobre o destino cruel de um leão, levado à presença de Alexandre como presente da parte de Sopeites, um dos soberanos do Punjab:

> (Sopeites) brindou Alexandre com muitos presentes impressionantes, dentre eles cento e cinquenta cães memoráveis por seu porte e coragem, além de seus predicados. Diziam que aqueles cães possuíam um traço de sangue de tigre. (Sopeites), querendo que Alexandre testemunhasse o valor dos cães em ação, levou a uma arena um leão adulto e dois dos cães mais débeis. Ele os colocou sobre o leão, e quando eles começaram a ser dominados pela fera, soltou os outros dois. Quando os quatro estavam vencendo a contenda contra o leão, (Sopeites) mandou um lacaio com uma cimitarra que cortou a pata direita de um dos cães. Com efeito, o basileu gritou com indignação e os guardas correram e seguraram o braço do indiano, mas Sopeites disse que daria a ele (Alexandre) três outros cães em troca daquele, e o domador tomou a pata e foi, lentamente, extirpando-a. O cão, nesse ínterim, não latiu ou grunhiu, e manteve suas presas apertadas até desfalecer com a perda de sangue e morrer sobre a fera (17.92. 1-3)[1028]

Trata-se de anedota bastante difundia. Estrabão, escrevendo pouco depois de Diodoro, e por certo escorado nas mesmas fontes, registra história semelhante (15.1.31), o que também se passa com Quinto Cúrcio (9.1.31-33). Ademais, a fama dos cães indianos como exemplares destacados da espécie era irreparável ao menos desde Heródoto (1.192; 7.187)[1029]. Do ponto de vista da intersecção entre as tradições gregas e orientais, o episódio é rico. Sabe-se que os gregos, em particular os atenienses,

---

que retratava Cástor e Pólux acompanhados pela Vitória e por Alexandre, além de outra pintura retratando o conquistador em uma carruagem ladeado pela *Imago Belli*. Ver: POLANSKI, Tomasz. "Plundered art in the galleries of Augustan Rome". In: BĄKOWSKA-CZERNER, Grażyna & BODZEK, Jarosław (eds.). *Augustus*: From Republic to Empire. Oxford: Archeopress, 2017, pp. 133-4.

[1028]τῷ δ' Ἀλεξάνδρῳ πολλὰ καὶ μεγάλα δῶρα παραστήσας κύνας ἔδωκεν ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα τοῖς μεγέθεσι καὶ ταῖς ἀλκαῖς καὶ τοῖς ἄλλοις προτερήμασι θαυμαζομένους, οὓς ἔφασαν ταῖς τίγρεσιν ἐπιμεμῖχθαι. βουλόμενος δὲ τὸν Ἀλέξανδρον διὰ τῶν ἔργων λαβεῖν πεῖραν τῆς τῶν κυνῶν ἀρετῆς εἰσήγαγεν εἴς τι περίφραγμα λέοντα τέλειον καὶ τῶν δοθέντων κυνῶν δύο τοὺς εὐτελεστάτους προέβαλε τῷ λέοντι: τούτων δὲ κατισχυομένων ὑπὸ τοῦ θηρίου δύο ἑτέρους εἰς2αφῆκεν. τῶν δὲ τεττάρων περιγινομένων τοῦ λέοντος πεμφθείς τις ὑπ' αὐτοῦ μετὰ μαχαίρας ἀφῄρει τὸ δεξιὸν σκέλος ἑνὸς τῶν κυνῶν. τοῦ δὲ βασιλέως ἀναβοήσαντος καὶ τῶν σωματοφυλάκων προσδραμόντων καὶ τῆς τοῦ Ἰνδοῦ χειρὸς ἐπιλαβομένων ὁ μὲν Σωπείθης τρεῖς ἀντὶ τούτου δώσειν ἐπηγγείλατο, ὁ δὲ κυνηγὸς ἐπιλαβόμενος τοῦ σκέλους ἔτεμνεν ἡσυχῇ κατ' ὀλίγον. ὁ δὲ κύων οὔτε κλαγγὴν οὔτε μυγμὸν προέμενος, ἀλλὰ τοὺς ὀδόντας ἐμπεπρικὼς ἔμενεν ἕως ὅτου γενόμενος ἔξαιμος ἐναπέθανε τῷ θηρίῳ.

[1029]É possível também que haja ecos na *História dos Animais*, de Aristóteles (607a6-11): "há quem diga que os cães da Índia são arraçados de tigre e cadela, não de um primeiro acasalamento, mas do terceiro. Porque a primeira cria é, ao que se diz, uma fera. Levam as cadelas para um local isolado e as prendem. Há muitas que são devoradas, se acontecer de a fera não estar no cio". Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. A informação é repetida em *Gerações dos Animais* (746a35) e em *Partes dos Animais* (643b). Ver, também, Plínio (*NH* 7.187). Sobre os animais híbridos em Aristóteles, ver: LI CAUSI, Pietro. "Generare in comune. L'ibrido e la costruzione dell'uomo nel mondo greco". In: ALEXANDRIDIS, Anetta *et alii* (orgs.). *Mensch und Tier in der Antike*. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009, pp. 456-460.

apreciavam a rinha de galos, vista, inclusive, como espécie de celebração nacional a partir da crença de que um casal de galos de briga havia inspirado a resistência local frente à invasão persa no início do século V a.C., conforme Eliano (*NA* 1.18)[1030]. No suporte iconográfico, exemplo de elevado apuro formal é a base de um kouros funerário, em mármore pentélico e estimado de 510 a.C., que figura quatro jovens, estando os dois do centro sentados, e que atiçam seus *pets* um contra o outro **(Fig. 4.1)**.

De forma que é razoável acreditar que, para Alexandre, o duvidoso espetáculo de luta entre feras não era novidade. Por outro lado, é digno de nota como o conquistador aceita de bom grado o tributo oferecido por Sopeites, pago na forma de animais. Conforme o capítulo 3, trata-se de costume de arraigada tradição em sociedades da Ásia, como demonstram, no âmbito imagético, o Obelisco Negro de Salmaneser III e o programa iconográfico de Persépolis, para ficar apenas em dois exemplos.

Na chave metafórica, é possível interpretar a anedota com pelo menos duas leituras, tendo-se em mente que a Índia marca a fronteira final do avanço macedônio, bloqueado pela rebelião dos soldados. Assim, o conquistador bem poderia se transmigrar em leão, que, não obstante sua pujança, se vê derrotado, nos confins da Ásia, por espécies mais abaixo na cadeia alimentar. Em sentido oposto, o choque do conquistador com a amputação do mastim poderia ser um recado velado à soldadesca, mostrando como o basileu se importava com todas as criaturas ao seu redor. Inferior aos leões, como os soldados são *a priori* inferiores a Alexandre, os cães são os protagonistas da anedota nessa chave interpretativa[1031].

### 4.1.2 - Quinto Cúrcio e a *História de Alexandre*

A narrativa de Cúrcio está incompleta: de dez livros, os dois primeiros foram perdidos e os de número 5, 6 e 10 têm lacunas significativas. Como se não bastasse, nenhum outro autor da Antiguidade faz referência direta a Cúrcio, a seu texto ou à relação entre ambos[1032]. O título também é controverso. Entre códices e primeiros

[1030]BODSON, Liliane. "Attitudes Toward Animals in Greco-Roman Antiquity". *International Journal for the Study of Animal Problems*, nº 4, vol. 4, 1983, p. 317.
[1031]VIDAL-NAQUET, Pierre & AMBROSINO, Daniella. "Alessandro e i cacciatori Neri". *Studi Storici*, Anno 25, nº1, 1984, p. 30 nota 23.
[1032]ATKINSON, John & YARDLEY, John. *Quintus Curtius Rufus – Histoires of Alexander the Great:* book 10. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 2-3.

manuscritos, o repertório é vasto: *Historiae Alexandri Magni Macedonis*, *Historiae Magni Macedonis Alexandris Magnus* e apenas *Historiae*[1033].

Qualquer debate sobre datação da *História de Alexandre* parte do passo 10.9.305, quando Cúrcio afirma que a salvação do povo romano deveu-se à atuação de seu príncipe (*principi*), que estava à frente do Império no momento em que o historiador urdia seus escritos. Dessa informação, deduz-se o *terminus ante quem non* da obra: Augusto. Já o *terminus post quem non* está pulverizado ao longo do texto, e se relaciona ao Império Parta. Em momentos diversos, (4.12.11; 5.7.9; 6.2.12), Cúrcio assevera que os partas gozavam de prosperidade no momento em que traçava suas linhas. Se o Império foi destruído por volta de 226-7 d.C., parece seguro pontuar que a *História de Alexandre* foi redigida antes disso[1034]. Há, portanto, lastro temporal de 250 anos entre os quais é possível alocar a obra: de Augusto a Alexandre Severo (r. 208-235 d.C.).

Trata-se de querela por demais abstrusa, que tomaria espaço do qual esta tese não dispõe[1035]. Para todos os efeitos, Vespasiano (r. 69 - 79 d.C.) e, sobretudo, Cláudio (r. 41 – 54 d.C.) são as escolhas mais frequentes. Tão importante quanto esse ponto é identificação de Cúrcio com o que Atkinson e Yardley chamaram de desprezo pelos bárbaros[1036]. Os estudiosos defendem que esse tipo de reação foi legado pelos romanos dos gregos, amiúde os letrados. Ao retratar os bárbaros de maneira caricata, Cúrcio tinha o interesse de atrair os olhares da aristocracia romana, bem como reforçar sua posição como membro das mais eruditas cepas da cidade. Para ficar em poucos exemplos, o autor menoscaba o Egito e seus habitantes (4.1.30), taxando-os como anárquicos e incapazes de grandes feitos, construção em voga à época romana, conforme demonstram as opiniões de Plínio e Tito Lívio[1037]. Citas (7.8.10) e indianos (8.13.7-8) também não escapam à sua ferina pena.

Cúrcio também manifesta antipatia em relação aos gregos. A certa altura do texto, ironiza os habitantes da Hélade por terem corrompido as artes liberais, como a retórica (4.5.7). Ao fornecer tais antipatias, Cúrcio afirmaria sua identidade em duplo

[1033]ROLFE, John. "Introduction". In: QUINTO CÚRCIO. *History of Alexander*. Tradução de John Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. x.
[1034]PEJENAUTE-RUBIO, Francisco. "Introducción". In: QUINTO CÚRCIO. *Historia de Alejandro Magno.* Tradução de Francisco Pejenaute Rubio. Madrid: Gredos, 1986, p. 11.
[1035]Sob a forma de artigo sumário e introdutório, resumi os debates a respeito. Ver. BIAZOTTO, Thiago. "Quintus Curtis Dubius: os debates historiográficos em torno da História de Alexandre, de Quinto Cúrcio". *Expedições: Teoria e História da Historiografia*, vol. 9, nº 1, pp. 122-139, 2018.
[1036]ATKINSON & YARDLEY. *Op. cit*., p. 9.
[1037]ROLFE. *Op. cit*., p. xxi.

movimento: ao maldizer os bárbaros, se apresentava como legítimo herdeiro da tradição grega. Ao menoscabar os helenos, indicava que os romanos os haviam superado.

Como Diodoro, Cúrcio recebeu epítetos histriônicos ao longo dos séculos XIX e XX. Tarn não teve pudores em chamá-lo de amador privilegiado. Edson atribuiu-lhe a alcunha de retórico irresponsável, e Syme – duplo insulto – acusou-o de pouco melhor que um jornalista[1038]. Uma das denúncias mais comuns dizia respeito à suposta incúria de Cúrcio no manejo de suas fontes. De fato, apenas em raras ocasiões o romano cita de quem teria extraído informações, legando tal desafio ao engenho de seus comentadores. Bosworth, por exemplo, delata o historiador por usar outros escritos de modo arbitrário[1039], e McKechnie vê tamanha desídia em Cúrcio que considera todo seu livro 10 como exercício frívolo de retórica[1040].

É válido notar como Cúrcio emprega dado metafórico ao tratar da caça. Com efeito, ao perseguir seus inimigos na Hircânia, Alexandre o faz à moda dos caçadores (*venatium modo*) (6.5.17)[1041]. Ao agastar-se com o conquistador durante aquilo que Mossé chamou de "querela de bêbados"[1042], Clito, um dos mais importantes generais, queixou-se por ter sido enviado às bestas selvagens (*mittor ad feras bestias*) (8.1.35), referindo-se à satrapia de Sogdiana, que acabara de ser-lhe ofertada.

A altercação entre Clito e Alexandre vicejava na medida em que o veterano se mostrava contrário à adoção de costumes persas promovida pelo conquistador. E embora não mencionado por Clito, um deles é citado por Cúrcio em longa passagem dedicada a criticar Alexandre. Nela, o historiador comenta que o basileu, ao submeter epístolas para a Europa, o fazia usando seu antigo sinete, mas, naquelas enviadas para a Ásia, o anel de Dario estava impresso[1043]. Trata-se de informação de primeira grandeza,

---

[1038]BAYNHAM, Elizabeth. *Alexander the Great:* The Unique History of Quintus Curtius. Michigan: The University of Michigan Press, 1998, p. 5.

[1039]BOSWORTH, Albert Brian. "Curtius Rufus, Quintus". In: HORNBLOWER, Simon & SPAWFORTH, Antony (eds.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 146. Bosworth fez *mea culpa* em artigo posterior, afirmando que os erros de Cúrcio eram derivados de suas fontes. Ver: BOSWORTH, Albert Brian. "Plus ça change… ancient historians and their Sources". *Classical Antiquity*, vol. 22, nº 2, 167-198, 2003.

[1040]McKECHNIE, Paul. "Manipulation of Themes in Quintus Curtius Rufus Book 10". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, nº 48, pp. 44-60, 1999.

[1041]Plutarco também usa desse expediente na *Vida de Alexandre* (72.3), ao afirmar que o conquistador perseguia os cassitas do Irã ocidental caçando-os (κυνηγέσιον). Vidal-Naquet e Ambrosino atribuem a fúria do conquistador à dor ocasionada pela morte de Heféstion. Ver: VIDAL-NAQUET & AMBROSINO. *Op. cit*., p. 30.

[1042]MOSSÉ, Claude. *Alexandre, o Grande.* Tradução de Anamaria Skinner. São Paulo: Estação Liberdade, 2004 [2002], p. 41.

[1043]*Litteras quoque, quas in Europam mitteret, veteris anuli gemma obsignabat, eis, quais in Asiain scriberet, Darei anulus imprimebatur* (6.6.6). Faversani e Joly veem nesse trecho crítica de Cúrcio aos imperadores júlio-claudianos e o recorrente tema de sua corrupção pelo poder. Nas palavras dos autores:

uma vez que, conforme o capítulo anterior, era comum que os reis asiáticos escolhessem o tema cinegético em seus selos cilíndricos.

Embora Cúrcio não liste de qual Grande Rei Alexandre teria legado o anel, é razoável supor que se trate de Dario III. Ainda assim, vale expor ao menos duas ressalvas: nada impede que o último dos reis persas tenha também empregado o modelo de Dario I, e mesmo no selo deste não há informação inconcussa de qual seria o monarca, repousando a opção por Dario I em convenção iconográfica[1044]. Não se trata de exercício de realismo fantástico, portanto, imaginar o conquistador selando suas missivas asiáticas com a imagem de um Grande Rei caçando leões, fazendo dele legítimo monarca oriental, como Cúrcio deixará claro na sequência de seu escrito.

O historiador latino é prodigioso em enumerar passagens nas quais o anel de Alexandre e seu epistolário são vedetes. Cúrcio menciona carta do conquistador endereçada a Dario III após a Batalha de Isso (333 a.C.) (4.1.10-14). Posto que, por ocasião da batalha, o macedônio já havia se assegurado da família e dos pertences do Grande Rei, não seria surpresa se Alexandre tivesse selado a missiva com o anel aquemênida. O artefato ocupa tamanha centralidade na narrativa de Cúrcio que, em seu leito de morte, Alexandre o entrega a Pérdicas como símbolo do reino. Seguindo essa linha, o romano afirma que, no dia seguinte à morte do conquistador e meio às discussões sobre os rumos do Império, Pérdicas depositou sobre o trono de Alexandre, no qual já estavam alojados diadema, trajes e armas, o anel que antes lhe havia sido entregue pelo basileu (10.6.4). Trata-se de um gesto de paz de Pérdicas, que também explicita o emprego do artefato: tratava-se do selo com o qual Alexandre estampava os documentos a respeito dos assuntos do Império (*anulum quo ille regni atque imperii res obsignare*) (10.6.5). Ainda que, uma vez mais, Cúrcio não o descreva em minúcia, não é impossível que o macedônio portasse a iconografia da caça ao leão em seu selo régio.

O episódio mais importante registrado por Cúrcio se passa em um distrito chamado Bazaira, próximo à atual Samarcanda, cidade uzbeque. A chegada da expedição macedônia ao local ensejou os seguintes comentários:

---

"Não há como resistir à imagem de que os imperadores Júlio-Cláudios assumiram o governo com o anel de Alexandre, e acabaram morrendo invariavelmente com o anel de Dario em seus dedos". FAVERSANI, Fábio & JOLY, Fábio. "Alexandre em Quinto Cúrcio e o Principado Romano: Um Estudo De Allelopoiesis". *PHOÎNIX*, nº 27, vol. 2, 2021, p. 103.

[1044]Sobre o problema de atribuição nos selos persas, ver: STRELKOV, Alexander. "The Moscow Artaxerxes Cylinder". *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, vol. 5, nº 1, pp. 17-21, 1937.

> Não existe maior indicação da opulência dos bárbaros naquela região que suas manadas de nobres bestas selvagens, encerradas em grandes bosques e parques. Com esse fim, eles escolhem florestas espaçosas e atrativas por seus mananciais perenes; cercam as matas com muralhas, e têm torres que acomodam os caçadores. Por quatro gerações, a floresta foi conhecida por ter permanecido intocada, quando Alexandre, lá ingressando com todo seu exército, ordenou um ataque às feras em todas as frentes. Entre elas havia um leão de porte invulgar, que precipitou para atacar o próprio Alexandre. Lisímaco - que mais tarde chegou a ser rei -, estando ao lado de Alexandre, começou a enfrentar a fera com seu venábulo; mas o rei o repeliu, ordenando-o que se retirasse, advertindo que, tanto quanto Lisímaco, ele era capaz de matar sozinho o leão. De fato, Lisímaco, enquanto estavam caçando na Síria[1045], abateu sozinho um leão de porte memorável, mas teve seu ombro esquerdo destroçado até o osso, e, portanto, colocou sua vida em risco. O rei, provocando-o por conta dessa mesma experiência, agiu de forma mais vigorosa do que falou: ele não somente encontrou a fera, mas também a matou com um único golpe (8.1.11-16)[1046]

A despeito de seus contornos fantásticos, o evento parece ter tido valor venal já Antiguidade. Autores diversos como Sêneca (*De ira* 3.17.2; *De clem*. 1.15), Plínio (*NH* 8.16.21) e Justino (15.3) ratificaram, *grosso modo*, as aventuras de Alexandre, Lisímaco e os leões[1047]. Lisímaco, vale lembrar, tornou-se rei após a morte de Alexandre, e, conforme o próprio Cúrcio (10.10.4), durante a divisão dos espólios do Império assumiu as regiões da Trácia e do Ponto, onde governou de sua autoproclamação, em 306 a.C., até sua morte, em 281 a.C.[1048]. É também notável algum ranço de alteridade no relato de Cúrcio, sobretudo ao enfatizar a opulência dos bárbaros ao ter e manter *paradeisoi*

[1045]Ou, mais provavelmente, Assíria, erro comum nas fontes greco-latinas.

[1046]*Barbarae opulentiae in illis locis haud ulla sunt maiora indicia, quam magnis nemoribus saltibusque nobilium ferarum greges clusi. Spatiosas ad hoc eligunt silvas, crebris perennium aquarum fontibus amoenas: muris nemora cinguntur turresque habent venantium receptacula. Quattuor continuis aetatibus intactum saltum fuisse constabat, quem Alexander cum toto exercitu ingressus agitari undique feras iussit. Inter quas cum leo magnitudinis rarae ipsum regem invasurus incurreret, forte Lysimachus, qui postea regnavit, proximus Alexandro, venabulum obicere ferae coeperat. Quo rex repulso et abire iusso adiecit tam a semet uno quam a Lysimacho leonem interfici posse. Lysimachus enim quondam, cum venaretur in Syria, occiderat quidem eximiae magnitudinis feram solus, sed laevo humero ad ossa lacerato ad ultimum periculi pervenerat. Id ipsum exprobrans ei rex fortius, quam locutus est, fecit: nam feram non excepit modo, sed etiam uno vulnere occidit*.

[1047]Comentário de Rolfe no aparato crítico de sua tradução de Quinto Cúrcio, pág. 236.

[1048]Comentário de Pejenaute Rubio no aparato crítico de sua tradução de Quinto Cúrcio, pág. 411 nota 651. Heckel ajuda a recuperar alguns dados centrais a respeito dos primeiros anos da vida de Lisímaco. Quinto Cúrcio é o autor que fornece mais informações a respeito e, de fato, a primeira aparição de Lisímaco no texto curciano é o relato cinegético. Além da venatória, o diádoco é mencionado pelo historiador romano durante o banquete em Marakanda, que terminou com a morte de Clito pelas mãos de Alexandre (Curt. 8.1.46) e, também, após o ataque à fortaleza de Sisimithres, também em território sogodiano (Curt. 8.2.35-9). Ainda de acordo com Heckel, a primeira caçada cronologicamente mencionada por Cúrcio, que teve lugar na Síria, deve ter ocorrido quando Lisímaco tinha entre 19 e 20 anos, sendo, já àquela época, um membro dos *hypaspistai basilikoi* e, ademais, não seria de se espantar se a *performance* venatória de Lisímaco nesse episódio tivesse acelerado sua progressão de carreira nas fileiras macedônias, aspecto que se pode deduzir a partir do fato de o diádoco estar ao lado de Alexandre na caçada de Bazaira. Ver: HECKEL, Waldemar. "Lysimachos and Eurydike, Macedon and Thrace". *Karanos*, nº 4, pp. 35-47, 2021, especialmente p. 38.

equipados com torres das quais, supõe-se, poderiam disparar setas à vontade, engajados na cinegética sem se exporem a seus perigos inerentes.

Dois pontos fulcrais vêm na sequência. O primeiro diz respeito à proficiência de Alexandre em se adaptar às cinegéticas orientais. Com efeito, o conquistador não somente se mostra confortável caçando no parque asiático[1049] como persegue o leão, animal de existência dúbia, para dizer o menos, na Macedônia, conforme demonstrado no capítulo 2. A propósito da remissão a capítulos anteriores, no terceiro segmento foi possível evidenciar como a primazia do monarca nos ataques era ponto de honra nas venatórias asiáticas. Aqui, vemos como Alexandre mostrou obediência rígida a esse protocolo, impedindo que Lisímaco se aproximasse da presa. Esse raciocínio leva àquele que é o aspecto mais fascinante do episódio: o leão como metáfora.

De fato, é a própria fera que lança o repto, ao avançar sobre Alexandre antes de todos os outros inúmeros caçadores potencialmente presentes no *paradeisos*. O animal aparenta reconhecer no basileu a majestade que havia logrado sobrepujar Dario III. Ao atacar Alexandre, o leão aparenta o desejo de lavar, com o sangue do conquistador, a honra dos aquemênidas. Não obstante, o macedônio, doravante investido como rei da Ásia, logra ratificar a coroa, vencendo a fera de um só golpe.

O arco de Lisímaco ajuda a reforçar a metáfora. Não por acaso, ele próprio é o único capaz de se aproximar e, ainda que retrospectivamente, abater uma besta leonina – de onde a prerrogativa para a púrpura que viria a envergar[1050]. Claro, Lisímaco sempre será um diádoco à sombra de Alexandre, abaixo do basileu dois degraus, posto que escorraçado no primeiro episódio e pagando com alto preço a proeza no segundo, debitado em cicatrizes indeléveis. Cúrcio poderia igualar, pela vida da metonímia, o parque de Bazaira ao próprio Império Aquemênida. As quatro gerações pelas quais a reserva passou incólume poderiam equivaler aos dois séculos de controle persa sobre a

[1049]Cuja instituição era de tamanha monta que, segundo Carney, seria indispensável que Alexandre, caso quisesse ratificar sua posição como legatário do Império Aquemênida, demonstrasse virtuose nas caçadas em parques. Ver: CARNEY, Elizabeth. "Hunting and the Macedonian Elite: sharing the rivalry of the chase (Arrian 4.13.1)". In: OGDEN, Daniel (ed.). *The Hellenistic World*. New Perspectives. London: Classical Press of Wales, 2002, p. 65.

[1050]Que, de resto, aparece também vaticinada em outros momentos, como em uma passagem de Justino (15.3.11-14). Nela, Alexandre e Lisímaco cavalgavam sozinhos pelo deserto quando o conquistador, acidentalmente, feriu a testa de seu companheiro com a lança ao descer da montaria. Sem nada mais apropriado para estancar o sangramento, Alexandre tirou seu diadema e o amarrou na testa de Lisímaco – *quod aspicium primum regalis maiestatis Lusimacho fuit*. PEARSON, Lionel. *The lost histories of Alexander the Great*. New York: The American Philological Association, 1960, p. 158 nota 50.

região e, de fato, ambos – *paradeisos* e domínio aquemênida – não puderam resistir à destruição encampada por Alexandre.

Cúrcio volta a remeter ao episódio, para arrematar (8.1.18-19):

> Mas os macedônios, ainda que Alexandre tivesse tido sucesso em sua empreitada, não obstante, votaram, segundo o costume nacional, para que o rei não mais caçasse a pé ou, tampouco, o fizesse sem ser acompanhado de oficiais ou amigos. Ele, após ter abatido 4000 feras, banqueteou no mesmo parque com todo o exército[1051]

O trecho revela aspectos basilares, ao complementar as informações antes oferecidas. Sabemos que, ao conduzir a cinegética, Alexandre o teria feito a pé e solitário, segundo o costume macedônio, doravante revogado em função dos apelos do exército. Ou seja, o conquistador, mais uma vez, se mostra de bom grado inclinado a aceitar práticas da caçada oriental, coletiva e a cavalo. Contrariamente ao defendido por Briant[1052], a passagem parece ser mais emblemática do ponto de vista da alteridade – aqui evocada quando do retrato das diferentes modalidades venatórias – do em que caracterizar a venatória como esporte nacional dos macedônios antes de Alexandre.

O viés de alteridade fica mais destacado conforme Cúrcio relata a cifra assombrosa de 4000 bestas abatidas. Trata-se, talvez, de fina ironia diante da fama dos reis assírios de solapar animais em montantes assemelhados, como é o caso das caçadas de Assurnasirpal II. Em todo caso, e ao contrário dos reis da Ásia, Alexandre ainda se mostrava frugal para compartilhar o banquete com os membros das fileiras macedônias.

Mudando o tópico, o historiador romano também conta, ainda que com menor riqueza de detalhes, a história envolvendo Alexandre, Sopides e a bravura dos cães indianos (9.1.31-33). Da mesma forma que Diodoro, conquanto em outro estágio da narrativa, Cúrcio faz referência às feras com as quais Alexandre foi presenteado em solo indiano. Assim, os emissários macedônios enviados para explorar a Índia retornaram para o acampamento de posse de diversos tributos: 300 cavaleiros, 1030 carruagens, roupas de linho, 1000 escudos indianos, 100 talentos de ferro branco e, o mais importante, leões e tigres de porte invulgar, ambas as espécies devidamente adestradas e domadas (*leonesque rarae magnitudinis et tigres, utrumque animal ad mansuetudinem domitum*) (9.8.2). Ao recebê-los, Alexandre outra vez dá mostras de sua adaptação a aspectos axiais da monarquia asiática.

---

[1051] *Ceterum Macedones, quamquam prospero eventu defunctus erat Alexander, tamen scivere gentis suae more, ne aut pedes venaretur aut sine delectis principum atque amicorum. Ille IIII milibus ferarum deiectis in eodem saltu cum toto exercitu epulatus est*.

[1052] BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 216.

### 4.1.3 - Plutarco, *Moralia* e *Vida de Alexandre*

Plutarco, biógrafo e historiador nascido em Queroneia, é um dos mais requisitados escritores da Antiguidade, possuindo lista de admiradores de causar inveja a qualquer *uomo letterato*: Vasari, Montaigne, Shakespeare, Rousseau, Jefferson, Napoleão e Foucault são alguns dos muitos que confessaram se abeberar das letras plutarquianas para os mais diversos intentos: da redação de biografias de artistas à conquista da Europa. É tão expressivo seu contingente de admiradores que há quem atribua a Plutarco o título de antecessor dos livros de autoajuda que hoje infestam como a peste as prateleiras de nossas livrarias. Tal discutível privilégio deve-se ao apreço do autor por temas como família, amizade, casamento, finanças e política[1053].

Vindo de linhagem de sangue azul, era neto de Lâmprias, filho de Autóbolos e irmão de Timon e Lâmprias, membros da nobreza beócia, Plutarco nasceu por volta de 45 a.C. Casou-se com Timoxena, com quem teve cinco filhos, dos quais apenas dois chegaram à idade adulta[1054]. Quando por volta de vinte anos, Plutarco rumou para Atenas, imbuído do desejo de aprimorar seus saberes em Filosofia, Retórica, Física e disciplinas correlatas, estabelecendo seus estudos sob a tutela de Amônio de Lâmprias. Seu mestre gozava de prestígio e liderava a academia platônica quando da visita de Nero a Atenas, em 68 d.C. Naquela ocasião, Nero veio em companhia de vasto séquito de figurões - dentre eles, o futuro imperador Vespasiano - com os quais Plutarco teve contato. Após sua estada na Ática, o beócio escolheu viajar pelo mundo.

Em suas andanças, deparou-se com L. Mestrius Florus, senador romano e amigo próximo de Vespasiano. Daquele encontro nasceu próspera amizade, e Florus usou de sua influência para conceder cidadania romana a seu amigo, que passou a atender por L. Mestrius Ploutarchos, homenageando seu protetor. O beócio também ingressou na ordem equestre, e passou a acompanhar seu benfeitor em excursões diplomáticas. No começo da década de 70 d.C., é sabido que Plutarco proferia lições filosóficas em Roma, quando se instruiu no latim e aprendeu pormenores da história local, que apareceriam em seus futuros textos. Sua boa relação com os romanos fez inclusive com que Trajano o investisse como procurador da Acaia, embaixador e procônsul.

---

[1053]VON HOOF, Lieve. "Practical Ethics". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 135.
[1054]BECK, Mark. "Introduction: Plutarch in Greece". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 2.

Paralelamente, Plutarco mantinha residência em Queroneia, uma vez que, em seus próprios termos, sua presença na cidade impediria que ela se tornasse ainda menor[1055].

A certa altura de meados da década de 90 d.C., Plutarco foi escolhido sacerdote de Apolo no Santuário de Delfos, onde permaneceu por mais de 15 anos, provavelmente até sua morte – há uma inscrição que assevera o exercício do sacerdócio até 117 d.C.[1056]. Após cuidar com tanto zelo do santuário, de sua família e de suas obras, Plutarco expirou em Delfos, por volta de 120 d.C. A última notícia conhecida a seu respeito é a nomeação como procurador da Grécia, conferida por Adriano em 119 d.C.[1057].

Não seria exagero assumir que a proficiência literária de Plutarco não encontra par na Antiguidade. O *Catálogo de Lâmprias,* organizado pelo filho do beócio, atribui a ele ao menos 227 obras, das quais 130 não resistiram à passagem do tempo. As restantes foram organizadas em dois grupos: as *Vidas Paralelas* e as *Obras Morais e de Costumes*. As primeiras reúnem 50 biografias de chefes militares, legisladores e políticos, das quais estamos de posse de 44 – vale destacar que a mais extensa de todas é, exatamente, a de Alexandre, com 77 capítulos[1058]. As segundas são monografias que tratam de assuntos filosóficos e de natureza humana[1059].

Em que momento Plutarco começou a escrever permanece insondável, bem como a datação de seus textos. O levantamento feito por Jones considera que a maior parte da produção é posterior ao ano de 96 d.C., após a morte de Domiciano e com o autor em idade avançada. A dar crédito a essa cronologia, as únicas *Vidas* que teriam vindo a lume antes da data citada seriam as de Filopêmen/Tito Flaminino e Demétrio/Antônio. A *Vida de Alexandre*, com efeito, não dispõe de datação precisa. Estima-se ínterim de cerca de 30 anos, de 96 a.C. até a morte do autor.

Badian nota que a cronologia incerta faz com que seja temerário especular a respeito de qual texto sobre o macedônio, se a *Vida de Alexandre* ou o tratado *Da fortuna e da virtude de Alexandre Magno*, foi escrito primeiro[1060]. Essa recomendação

---

[1055]SILVA, Maria Aparecida. *Plutarco Historiador:* análise das biografias espartanas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 27.
[1056]JONES, Christopher P. "Towards a Chronology of Plutarch's Works". *The Journal of Roman Studies*, vol. 56, 1966, p. 63.
[1057]STADTER, Philip. "Plutarch and Rome". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 20.
[1058]SILVA, Maria Aparecida. "Alexandre, o Grande, na escrita biográfica de Plutarco". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 8, nº 2, 2020, p. 157.
[1059]SILVA, Maria Aparecida. "A biografia antiga: o caso de Plutarco". *Métis*, vol. 2, nº 3, 2003, pp. 27-8.
[1060]BADIAN, Ernst. "Alexander the Great and the Unity of Mankind". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 7, nº 4, 1958, p. 436.

não sensibiliza Hartog, que defende a publicação posterior da *Vida de Alexandre*. Mais sofisticado, o retrato do conquistador apresentado na biografia seria contraponto ao entusiasmo do jovem Plutarco no texto moral, ávido por mostrar seu "virtuosismo retórico" por meio do arrolamento de elogios ao basileu[1061].

As preferências filosóficas de Plutarco têm ensejado discussões. Ainda que haja predileção pela escola platônica, mapear os referenciais do beócio é empresa árdua[1062]. O platonismo apareceria em especial na crença de um rei-filósofo cuja agenda seria administrar a paz e a justiça, ao mesmo tempo em que civiliza os bárbaros[1063]. Há quem atribua a fé no rei-filósofo aos tempos de paz do período antonino, dos quais Plutarco teria desfrutado[1064]. De inspiração aristotélica e peripatética, o beócio teria aprendido o ensinamento de que toda a ação humana é precedida por concepção ética[1065]. Dos estoicos, o escritor confiava o entendimento de que as divindades olham de modo permanente para a conduta dos homens, premiando seus méritos e punido seus vícios[1066].

Em face do caráter filosófico de Plutarco, algumas passagens sobre Alexandre, os leões e a cinegética têm sabor moralizante. Uma das mais eloquentes se dá em *Da fortuna e da virtude de Alexandre Magno* (329b), quando o beócio afirma que conquistador não seguiu o conselho de Aristóteles (οὐ γάρ, ὡς Ἀριστοτέλης συνεβούλευεν) segundo o qual deveria se dirigir aos gregos como se fosse seu líder, mas os bárbaros deveria tratar como se fosse seu senhor (τοῖς μὲν Ἕλλησιν ἡγεμονικῶς τοῖς δὲ βαρβάροις δεσποτικῶς). Mais do que isso, Alexandre deveria tratar os ditos bárbaros como se fossem animais ou plantas (ὡς ζῴοις ἢ φυτοῖς).

Conquanto pensamento desse jaez poderia ter saído da pena de Aristóteles, Babbitt tem razão em apontar que o nome do estagirita não aparece conectado a esse conselho em nenhum momento de seu *corpus*. Estrabão (1.4.9) registra que Eratóstenes,

---

[1061]HARTOG, François. *Memória de Ulisses:* narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004 [1996], p. 258 nota 178.
[1062]DILLON, John. "Plutarch and Platonism". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 70.
[1063]BECK, Mark. "The Socratic Paradigm". In: BECK, Mark. (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 466; BOULET, Bernard. "The Philosopher-King". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 457; KECHAGIA-OVSEIKO, Eleni. "Plutarch and Epicureanism". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 116.
[1064]PELLING, Christopher. "Political Philosophy". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 149.
[1065]BECCHI, Francesco. "Plutarch, Aristotle, and the Peripatetics". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 76.
[1066]OPSMOER, Jan. "Plutarch and the Stoics". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, p. 91.

polímata radicado em Alexandria entre os séculos III e II a.C., teria criticado aqueles que dividiram o mundo entre gregos e bárbaros e admoestaram Alexandre a tratar estes como inimigos e aqueles como amigos (Ἕλλησιν ὡς φίλοις (...) βαρβάροις ὡς πολεμίοις). Ainda que não mencione Aristóteles, a referência parece óbvia[1067].

Sendo a anedota apócrifa ou não, alguns comentários têm razão de ser. O primeiro diz respeito ao par gregos/bárbaros evocado por Plutarco e o possível momento no qual deu a conhecer seu tratado. Admitindo-se que tenha sido escrito em algum momento próximo ao principado de Trajano, aspecto de valia são as campanhas do imperador contra dácios (105/106 d.C.) e partas (113 d.C.). É sabido que a relação entre persas e partas era quase de associação unívoca no entender greco-romano. Fears constatou que os latinos usavam *parthi* e *persae* como sinônimos[1068], de modo que, ao recorrer ao chavão, é possível que Plutarco tivesse em mente mais os orientais à sua época do que os aquemênidas de Aristóteles e Alexandre.

As incursões asiáticas de Trajano são descritas com os clichês da conquista macedônia. Duas cenas são notáveis, sendo a primeira a rendição do líder do dácios, Decébalo, diante de Trajano. Narra Dion Cássio que o comandante despiu-se de suas armas, jogou-se ao chão e fez o obséquio (προσκυνήσας) frente ao césar (58.9.6-7). Em outro momento, o niceno afirma que, ao chegar ao território parta, diversos príncipes e sátrapas vieram em direção a Trajano, oferecendo-lhe regalos. Entre os presentes, havia um cavalo ao qual foi ensinado a fazer a prosternação (προσκυνεῖν) (58.18.2)[1069]. O próprio Trajano arvorava-se em sucessor de Alexandre, como na carta enviada ao Senado na qual lamentava o avançado da idade, que o impedia de seguir pela trilha do conquistador e citação, novamente de Cássio (78. 26.1), de que Trajano guardava jactância por ter marchado até Gaugamela.

O segundo ponto diz respeito ao conselho de Aristóteles. De fato, não apenas as considerações desfavoráveis imputadas pelo estagirita aos animais fazem crer que o *dictum* é de sua autoria como, e ainda mais, os pensamentos de Plutarco sobre esse tópico desautorizam a crer que o ditame pudesse ter saído de sua lavra. Em diversos

[1067]Comentário de Babbitt no aparato crítico de sua tradução de Plutarco, pág. 397.
[1068]FEARS, J. Rufus. "Parthi in Q. Curtius Rufus". *Hermes*, nº 102, pp. 623-625, 1974.
[1069]A anedota talvez ecoe uma anterior, segundo a qual elefantes se prosternavam (προσκυνοῦσιν ἐλέφαντες) diante do Grande Rei, conforme Eliano (*NA* 13.22.630b). Eliano (*VH* 7.44), novamente, conta que os elefantes se prosternam diante do nascer do sol.

tratados, Plutarco aborda a relação entre humanidade e fauna salientando a capacidade de raciocínio dos animais, contradição patente entre sua postura e a de Aristóteles[1070].

O assunto é retomado na *Vida de Alexandre*, não só pelo viés metafórico, mas também pela esmerada descrição da mais famosa venatória do conquistador. Plutarco abre seus escritos sublinhando a relação travada entre o macedônio, os leões e a caça, e como Alexandre assumiu contornos leoninos antes mesmo de vir ao mundo: certa noite, Filipe sonhou ter marcado o ventre de Olímpia com o selo real, cuja imagem era a de um leão (λέοντος εἶχεν εἰκόνα) (Plut. *Alex*. 2. 2-3)[1071]. Vaticínio da personalidade predadora de Alexandre, não espanta que Plutarco, pouco à frente (4.6), relate que o macedônio promovia competições de caçadas de todas as formas (θήρας τε παντοδαπῆς), para as quais instituía prêmios prolíficos. Trata-se de evidente recurso teleológico, como se, mesmo juvenil, Alexandre agenciasse certames venatórios a propósitos das caçadas que viria a empreender na Ásia[1072].

O rápido processo de maturação fica evidenciado na sequência, uma vez que Filipe, obrigado a deixar a Macedônia ao encampar expedição contra Bizâncio, atribuiu ao jovem de 16 anos tanto a regência quanto a guarda do selo real (ἀπολειφθεὶς δὲ κύριος ἐν Μακεδονίᾳ τῶν πραγμάτων καὶ τῆς σφραγῖδος) (9.1). É possível conectar

[1070]A bibliografia sobre assunto é bastante vasta. Alguns títulos evocativos são: NEWMYER, Stephen. "Being the One and Becoming the Other: Animals in Ancient Philosophical Schools". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 466-9; DOMBROSWKI, Daniel. *The Philosophy of Vegetarianism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984, pp. 11-7; NEWMYER, Stephen. "Plutarch on the Moral Grounds for Vegetarianism*". Classical Outlook*, vol. 72, nº 2, pp. 41-43, 1995; MISZCZYŃSKI, Damian. "Justice for Animals According to Plutarch". *Mare Nostrum*, vol. 10, nº 1, pp. 54-76, 2019; MISZCZYŃSKI, Damian. "Just Beasts? Plutarch and Modern Science on the Sense of Fair Play in Animals". *Outlook*, vol. 74, nº 2, pp. 85-8, 1997; DOMBROWSKI, Daniel. "Philosophical Vegetarianism and Animal Entitlements". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 483-6. NEWMYER, Stephen. "Human-animal interactions in Plutarch as commentary on human moral failings". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 233-252; NEWMYER, Stephen. *Animals, Rights And Reason In Plutarch And Modern Ethics*. London, New York: Routdlege, 2006; MOSSMAN, Judith. "Plutarch on animals: rhetorical strategies in 'De Sollertia Animalium'". *Hermathena*, nº 179, pp. 141-163, 2005. Talvez o trecho em que Plutarco reprove com mais veemência o mau trato aos animais está no opúsculo *De sollertia animalium* (965b), quando o beócio tece reprimenda aos praticantes da caçada e pescaria, em vista do fato de os homens, nessas empreitadas, se regozijarem com a morte e o sofrimento dos animais (τὰ παιδάρια παίζοντα τῶν βατράχων τοῖς λίθοις ἐφίεσθαι, τοὺς δὲ βατράχους μηκέτι παίζοντας ἀλλ' ἀληθῶς ἀποθνήσκειν). Ver GILHUS, Ingvild. *Animals, Gods and Humans.* Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas. London, New York: Routledge, 2006, p. 50.

[1071]Também a mãe de Péricles sonhou que haveria de parir um leão (Hdt. 6.131), o que pode ter sido ironizado na peça *Os Cavaleiros*, de Aristófanes (1037).

[1072]GILLEY, Dawn & WORTHINGTON, Ian. "Alexander the Great, Macedonia and Asia". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, p. 188.

esse sinete régio de Alexandre com aquele com o qual seu pai sonhara ferir o ventre de Olímpia, dotado da efígie leonina.

À maneira dos reis assírios, que se identificavam com o leão na mesma medida em que se apresentavam como exímios caçadores da espécie, Plutarco continua explorando o espectro metafórico desse aparente paradoxo. Assim, após arrasar Tebas e se ver acometido por remorso agudo, a fúria de Alexandre havia arrefecido como a dos leões (ὥσπερ οἱ λέοντες) (13.2). De aparente simplicidade na forma, a construção revela complexidade de conteúdo, ao afiançar que os animais, sobretudo os leões, têm capacidade emocional e logram exprimir sensações de raiva e remorso. No primeiro caso, Alexandre foi possuído pela fúria leonina quando provocado pelos tebanos, que, ao recusarem tomar parte da expedição asiática, despertaram o furor latente do macedônio. No segundo, o arrependimento do conquistador ao ver devastada a *pólis* se assemelha àquele que sobrevém ao leão que mata sua própria prole.

A sina caçadora de Alexandre começa a se insinuar após a batalha de Isso (333 a.C.), quando o basileu, com frequência e por diversão, caçava raposas ou pássaros (πολλάκις δὲ παίζων καὶ ἀλώπεκας ἐθήρευε καὶ ὄρνιθας) (23.3). Plutarco afirma ter extraído a informação dos diários de Alexandre (ἐκ τῶν ἐφημερίδων) - fonte tida por espúria para a maior parte dos pesquisadores[1073] -, mas, mais importante que a procedência dos jornais régios, é a construção moral feita pelo beócio. Nos liames da *Vida de Alexandre*, à medida que são debelados os aquemênidas, os macedônios se deixam seduzir pelos vícios dos vencidos, substituindo os efeitos salutares dos exercícios corporais pela preguiça e luxúria do esplendor oriental.

Esse particular se faz sentir nas cinegéticas. Plutarco descreve como Alexandre era fustigado ao testemunhar seus favoritos mergulhados em fausto (ἐκτετρυφηκότας), agindo e vivendo de forma extravagante (φορτικοὺς ταῖς διαίταις καὶ πολυτελείαις ὄντας). Um dos campeões da ignomínia era Filotas, usuário de redes de caça de centenas de estádios (θήρας σταδίων ἑκατὸν αὐλαίας) (40.1)[1074]. Vê-se como, na *Vida de Alexandre*, a venatória representa mais do que esporte insígne: é o mais excelso caminho por meio do qual o corpo pode ser temperado, motivo pelo qual de nada valeria

[1073]PEARSON, Lionel. "The Diary and Letters of Alexander the Great". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 3, nº 4, pp. 429-455, 1955. Ver, *contra*: HAMMOND, Nicholas G. L. *Sources for Alexander the Great*: an analysis of Plutarch's "Life" and Arrian's "Anabasis Alexandrou". Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 157-63.

[1074]O trecho parece ter sofrido algum erro na transmissão textual. Ademais, como lembra Briant, Eliano (*VH* 9.3) também profere a mesma acusação, embora os denunciados sejam Menelau e Leonato. Ateneu (12.55), talvez usando a mesma fonte que Eliano, repete os nomes. Ver: BRIANT. *Op. cit.*, p. 215.

praticá-lo com o auxílio de redes ou artefatos assemelhados. Esse é o pano de fundo do trecho cinegético mais celebrado de Plutarco, que se passa em 330 a.C., após a Batalha de Gaugamela (40.3-4):

> [Alexandre], de fato, se desgastava de forma mais estrênua nas campanhas e nas caçadas, angustiando-se e arriscando-se. Chegou ao ponto de um embaixador lacedemônio, que estava ao seu lado enquanto ele abatia um enorme leão, dizer-lhe: "Valentemente, decerto, Alexandre, disputaste o reino com o leão!" Crátero consagrou essa cena de caça em Delfos, com estátuas em bronze do leão, dos cães, do rei combatendo o leão, e dele mesmo, [Crátero], acudindo em socorro do rei; algumas [dessas estátuas foram] esculpidas por Lísipo, outras por Leocares[1075]

Os dados a respeito do *ex-voto* de Crátero serão discutidos nos próximos itens. Assim, o primeiro destaque é a confirmação dos efeitos benfazejos da caça como escudo instransponível contra fausto e extravagância. Ainda que, alguns passos à frente, o biógrafo denuncie Alexandre por começar a fazer uso de trajes bárbaros, aqui o basileu deveria servir de espelho aos demais macedônios uma vez, que mesmo envergando a púrpura, ainda se expunha aos perigos da cinegética.

Como Diodoro, o biógrafo explora o potencial metafórico da caça ao leão. Não por acaso, a fera e Alexandre entram em combate para a disputa pelo reino (τοῦ βασιλέως)[1076]. É significativo que assertiva com esse conteúdo seja proferida por um embaixador lacedemônio (Λάκωνα πρεσβευτήν), em face das relações conturbadas mantidas entre Esparta e Alexandre durante a campanha oriental – sobretudo a revolta do rei Ágis III. Plutarco parece desejoso de demonstrar como o conquistador, ao vencer a fera leonina, estaria emulando Hércules diante de embaixador de uma região que se arvorava em legatária do herói argivo – aspecto que os macedônios, e o próprio Alexandre (Plut. *Alex*. 2.1), também reconheciam. O retrato do basileu, a partir desse excerto, é o de um vencedor em dois mundos, matando leões à guisa de Hércules e à moda dos reis orientais.

---

[1075](...) ἐπέτεινεν οὖν ἔτι μᾶλλον αὐτὸς ἑαυτόν ἐν ταῖς στρατείαις καὶ τοῖς κυνηγεσίοις, κακοπαθῶν καὶ παραβαλλόμενος, ὥστε καὶ Λάκωνα πρεσβευτήν παραγενόμενον αὐτῷ λέοντα καταβάλλοντι μέγαν εἰπεῖν: 'καλῶς γε, Ἀλέξανδρε, πρὸς τὸν λέοντα ἠγώνισαι περὶ τᾶς βασιλείας.' τοῦτο τὸ κυνήγιον Κρατερὸς εἰς Δελφοὺς ἀνέθηκεν, εἰκόνας χαλκᾶς ποιησάμενος τοῦ λέοντος καὶ τῶν κυνῶν καὶ τοῦ βασιλέως τῷ λέοντι συνεστῶτος καὶ αὑτοῦ προσβοηθοῦντος, ὧν τὰ μέν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης. Sem maiores explicações, Hammond afirma que, nesse trecho de Plutarco, Alexandre despachou o leão usando uma lança – talvez um lapso diante da lembrança da imagem do conquistador no Mosaico de Pela. HAMMOND. *Op. cit*., p. 178.

[1076]SEYER, Martin. "The Royal Hunt—The Symbolic Meaning of an Ancient Topos." In: PRINZ, Armin (ed.). *Hunting Food and Drinking Wine:* Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food (ICAF), Poysdorf, Austria Dec. 4–Dec. 7, 2003. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 182-3.

Como autêntico mestre dos animais, sucessor dos Grandes Reis, Alexandre mostrava-se preocupado com os destinos de seus companheiros no curso das cinegéticas. Assim, o conquistador censura Peucestas, após este ter sido mordido por um urso (δηχθεὶς ὑπ᾽ ἄρκτου), e não ter comunicado sobre o incidente. Por carta, o basileu garante querer saber os nomes dos companheiros de caça (συγκυνηγετούντων) que abandonaram Peucestas ferido para que fossem apenados (41.2). Embora o suposto epistolário de Alexandre também seja de origem espúria[1077], é seguro como o basileu reconhece a importância metafórica da caça, como símbolo de seu domínio sobre os territórios orientais. Ao conduzirem cinegética debalde, que quase redundou na morte de um dos seus, os macedônios mostraram-se fracos não somente em sobrepujar as feras do agro, mas em garantir o jugo sobre as terras da Ásia. A sequência do passo reforça o dado, uma vez que, e agora em missiva a Heféstion, Alexandre relata que, enquanto caçava um ichneumon (παιζόντων αὐτῶν πρὸς ἰχνεύμονα) com seus companheiros, Crátero encontrou a lança de Pérdicas e foi ferido nas coxas (τῷ Περδίκκου δορατίῳ περιπεσὼν Κρατερὸς τοὺς μηροὺς ἐτρώθη) (Plut. *Alex*. 41.3). Carney observou, com correção, que, a despeito de todos os indícios apontarem para uma invenção literária de Plutarco – da já aludida origem espúria das cartas de Alexandre à besta fabulosa perseguida pelo conquistador e seus companheiros –, é no mínimo ilustrativo como o excerto tenta escamotear uma possível incúria cinegética de Crátero, ferido não pelo ichneumon, criatura bestial e representante da selvageria da Ásia, mas pela lança de Pérdicas, rival humano à altura do veterano, talvez enciumado pela proximidade entre Crátero e basileu[1078].

Esse aspecto é consolidado na última referência ao leão da *Vida de Alexandre*. Após a morte de Heféstion, o conquistador se via acossado por inúmeros presságios segundo os quais morreria caso entrasse na Babilônia. Nesse cenário, às portas cidade durante a primavera de 323 a.C., o maior e mais majestoso leão de Alexandre foi atacado por um asno doméstico e morto a coices (καὶ γὰρ λέοντα τῶν τρεφομένων μέγιστον καὶ κάλλιστον ἥμερος ὄνος ἐπελθὼν καὶ λακτίσας ἀνεῖλεν) (Plut. *Alex*. 73.3). A morte da fera não prediz apenas a de Alexandre[1079], mas a própria ruína do Império Macedônio. Abatido o animal, parecer ser questão de tempo para que o

[1077]Ver: PEARSON, *Op. cit*.
[1078]CARNEY. *Op. cit*., p. 63.
[1079]ULANOWSKI, Krzysztof. "The Metaphor of the Lion in Mesopotamian and Greek Civilization". In: ROLLINGER, Robert & van DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels.* Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, p. 259.

domínio de Alexandre se fragmente. Ademais, embora o trecho não mencione o termo *paradeisos,* é no mínimo suspeito que o basileu mantivesse o leão aprisionado em parque desse jaez.

### 4.1.4 - Arriano e a *Anábase de Alexandre*

Marcos de nascimento e morte incertos, datação pouco precisa de suas obras e cronologia de vida duvidosa. Essas lacunas não são suficientes para tirar de Lúcio Flávio Arriano Xenofonte a fama de mais confiável fonte escrita sobre Alexandre. A invejável reputação parece atribuída por historiadores modernos ávidos por narrativas minuciosas a respeito das campanhas militares do conquistador, nas quais o nicomédio é proficiente e detalhista. Um dos mais entusiasmados defensores de Arriano foi o britânico W. W. Tarn. Seu clássico *Alexander the Great* entrega frase que bem resume a fama do nicomédio: "Qualquer restauração (da história de Alexandre) deve basear-se apenas e tão somente em Arriano; é como uma regra inútil tentar inserir material de valor desconhecido oriundo de Diodoro e Cúrcio"[1080]. Hammond certifica que Arriano é mais graduado que qualquer *scholar* moderno para tratar dos episódios bélicos da trajetória do conquistador, pelo fato de ter seguido a carreira militar[1081], enquanto Bosworth considera Arriano fonte central dos relatos sobre Alexandre por conta da veracidade e sobriedade de sua narrativa, pouco afeita às passagens fantasiosas tão comuns em fontes literárias da Antiguidade[1082].

Caracterizado pela constante citação de fontes, à maneira do historiador moderno, a metodologia do autor de Nicomédia é tida por Guzmán-Guerra como a razão principal de sua popularidade[1083]. Brunt, responsável por verter o texto de Arriano para a coleção Loeb, considera o autor como dono da melhor das narrativas sobre Alexandre, em provável defesa de causa própria[1084]. Com contundência impar, Zambrini afirma que Arriano chega quase a sofrer um culto irracional, dada sua popularidade[1085].

---

[1080]"One's restoration must be based on Arrian and Arrian alone; it is as a rule useless trying to insert material of unkown value from Diodorus and Curtius". Ver: TARN. *Op. cit*., p. 135.
[1081]HAMMOND, Nicholas G. L. "A Note on 'Pursuit' in Arrian". *The Classical Quarterly,* vol. 28, nº 1, 1978, p. 136.
[1082]BOSWORTH, Albert Brian. "Errors in Arrian". *The Classical Quarterly*, vol. 26, nº 1, p. 117.
[1083]GUZMÁN-GUERRA, Antonio. "Introducíon". In: PLUTARCO/ DIODORO SÍCULO. *Alejandro Magno.* Tradução de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Akal, 1986, p. 10.
[1084]BRUNT, Peter. "Appendix I-XV". In: ARRIANO. *Anabasis Alexandri. Books I-IV*. Tradução de Peter Brunt. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 543.
[1085]ZAMBRINI. *Op. cit.,* p. 211.

Contudo, há vozes dissonantes, como a de McInerney, para quem o relato de Arriano é tão dúbio e romântico quanto o dos outros historiadores de Alexandre[1086].

Com respeito à trajetória de Arriano, as discussões começam com seu próprio nome: Lúcio Flávio Arriano Xenofonte. A última graça tem sido alvo de debates que reúnem duas matrizes: a que considera Xenofonte nome de família legítimo e a que defende sua adoção posterior. A argumentação do primeiro grupo é a de que gregos como Arriano muitas vezes mantinham nome helênico mesmo quando recebiam cidadania romana, concedida junto a novos sobrenomes, geralmente de famílias tradicionais da Península Itálica[1087]. Depõe a favor dessa corrente a grande quantidade cidadãos de nomes como Flavius e Arrius[1088]. A segundo corrente, que tem em Bosworth seu baluarte, defende que Xenofonte teria sido adotado por Arriano apenas ao final de sua vida, não descartando a possibilidade de ele ter sido atribuído como reconhecimento aos seus dotes como escritor[1089].

A contenda para delimitar as datas de nascimento e morte de Arriano também movimenta os acadêmicos. Sabe-se que o historiador atingiu o posto de cônsul romano por volta de 129 d.C. Levando-se em conta que indivíduos cuja família nunca tivera representantes no consulado somente chegavam ao cargo em torno dos 40 anos, torna-se plausível estimar seu nascimento por volta de 90 d.C.[1090]. Bosworth, todavia, é voz discordante, ponderando que o autor teria nascido em torno de cinco anos antes[1091].

Menos polêmica é afirmação de que Arriano teve educação esmerada de berço, já que sua linhagem era das mais abonadas em Nicomédia. Isso concorreu para que tivesse os lazares necessários para exercer o sacerdócio das deusas Deméter e Perséfone e se dedicasse ao esporte da caça[1092]. A origem abastada pode tê-lo ajudado para que viajasse até Nicópolis, para estudar filosofia sob os cuidados de Epiteto[1093]. A estada

---

[1086]McINERLEY, Jeremy. "Arrian and the Greek Alexander Romance". *The Classical World*, vol. 100, nº 4, 2007, p. 224.
[1087]STADTER, Philip. *Arrian of Nicomedia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980, p. 2.
[1088]SYME, Ronald. "The Career of Arrian". *Harvard Studies in Classical Philology,* vol. 86, 1982, p. 184.
[1089]BOSWORTH, Albert Brian. *From Arrian to Alexander:* Studies in Historical Interpretation. Oxford: Clarendon Press, 1988, pp. 25-6.
[1090]SYME. *Op. cit*., p. 183.
[1091]BOSWORTH, Albert Brian. "Arrian's Literary Development". *The Classical Quarterly*, vol. 22, nº 1, 1972, pp. 184-5.
[1092]BOSWORTH. *From Arrian to* (…), p. 24.
[1093]A relação entre Arriano e Epiteto é lembrada por Luciano de Samósata que, em seu texto sobre Alexandre, menciona um Arriano discípulo de Epiteto (Ἀρριανὸς [...] Ἐπικτήτου μαθητής) que teria registrado tratado sobre o rei macedônio. VERNANT, Jean-Pierre. "Flavius Arrien entre deux mondes". In: ARRIANO. *L'Anabase D'Alexandre Le Grand*. Paris: Les Belles Lettres, 1984, p. 371.

teria sido profícua para Arriano não somente pela bagagem filosófica, mas, sobretudo, pelo contato que teve com importantes figuras do cenário político romano[1094].

Como não é novidade se tratando de Arriano, poucas são as informações sobre o início de sua vida pública. Sabe-se que conviveu com Avídio Nigrio, senador nos tempos de Trajano, que teria encontrado Arriano em algum momento por volta de 110 d.C.[1095]. Contudo, a entrada no *cursus honorum* só se daria tempos mais tarde, em torno de 117 d.C., mesmo ano em que Adriano ascendeu ao posto maior do Império. A contingência de datas torna palatável a hipótese de que seria o próprio imperador quem teria iniciado Arriano na vida pública[1096]. O primeiro encontro entre o portador da púrpura e o portador da pena teria acontecido entre 112 e 113 d.C., quando o então arconte epônimo Adriano esteve em Atenas. Na Ática, teria início amizade alicerçada em interesses comuns, como a caça e a filosofia – é possível que o futuro imperador tenha estudado com Epiteto[1097].

Uma vez iniciada a carreira política, Arriano tornou-se *consul suffecto* por volta de 129/130 d.C.[1098] e, pelo menos desde 131/32 d.C., assumido o posto de *Legatus Augusti pro praetore Cappadociae*. No comando da província da Capadócia, sua missão era manter seguras as zonas fronteiriças, trabalho para o qual foram postas à sua disposição duas legiões. Não tardou para que os exércitos sob o comando do nicomédio pegassem em armas. Em 135 d.C., alanos investiram contra a região de guarda do autor da *Anábase.* Arriano conseguiu repelir o assalto inimigo, e há quem diga que suas táticas em batalha foram inspiradas pelas de Alexandre[1099]. Pouco se sabe sobre o que aconteceu a Arriano após sua dispensa, por volta de 138 d.C., em data sintomática: o ano da morte de Adriano. Menos de uma década depois, é conhecido que viveu em Atenas e lá não apenas se tornou cidadão como também foi atuante na vida política[1100]. Sua data de morte é incerta.

---

[1094]SYME. *Op. cit*., p. 185.
[1095]STADTER. *Op. cit*., p. 7.
[1096]BOSWORTH. *Op. cit*., p. 21.
[1097]BOSWORTH. *Op. cit*., p. 17.
[1098]Antes dessa data, é possível que Arriano tenha sido procônsul na Bética, conforme consta de uma inscrição epigráfica encontrada em 1971, que cita a participação de *Flavius Arrianus* na eleição de C. Avidius Nigrinus para o posto de *Legatus Augusti pro praetore* na Acádia. Ver: VERNANT. *Op. cit*., pp. 311-6, com bibliografia.
[1099]BOSWORTH, Albert Brian. "Arrian and the Alani". *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 81, 1977, p. 281.
[1100]STADTER. *Op. cit*., p. 16.

Dentre aqueles que arriscaram cronologia dos textos de Arrino, merece destaque Vernant[1101], em alguma medida escorado no artigo de Schwartz para a *Realencyclopädie*. Os primeiros escritos seriam as *Dissertationes*, nas quais Arriano reuniu os pensamentos de seu mentor, e o *Manual*, notas a respeito da teoria de guerra. As obras seguintes versariam a respeito de suas missões na Capadócia: *Periplus Ponti Euxini,* dedicada a Adriano e publicada possivelmente em 131 d.C., *Acies Contra Alanos,* posterior às campanhas, por volta de 134-5 d.C., *Tactica*, que quiçá veio à luz em comemoração ao vigésimo ano do principado de Adriano, em 136 ou 137 d.C., e, por fim, *Cynegeticus,* talvez escrito em Atenas. Além deles, há os textos perdidos *Historia successorum Alexandri* e *Bithyniaca*, além da história das guerras pártica[1102].

No que respeita ao período de escrita da *Anábase*, há duas correntes principais. A primeira estipula a redação por volta de 130 d.C., com Arriano em Atenas e em idade avançada. A interpretação se escuda no fôlego da obra – apenas autor experimentado seria capaz de narrativa tão minuciosa[1103]. Bosworth insurge-se contra essa tese. Sua proposição é de que o nicomédio teria se debruçado sobre *Anábase* antes de sua entrada na vida pública. A ausência de menções aos cargos políticos de Arriano seria evidência concreta, pois forneceria credibilidade à obra que o nicomédio não poderia negligenciar. Ademais, Bosworth considera que o autor teria demonstrado ignorância a respeito da Capadócia, região da qual foi cônsul, o que desencorajaria a crer que tivesse escrito após o exercício do cargo[1104]. Não obstante, a se aceitar quer seja a datação de Stadter, Syme e Vernant, quer seja a de Bosworth, um aspecto é de central validade: Arriano teria elaborado a narrativa já tendo consolidado sua amizade com Adriano.

Como Alexandre e Arriano, Adriano tinha fama de exímio caçador, aspecto documentado dos tondos do Arco de Constantino às fontes literárias, dentre as quais a *Historia Augusta*. Há relatos de que Adriano teria exibido uma caçada de milhares feras em um estádio ateniense (*Athenis mille ferarum venationem in stadio exhibuit*) (19.3) ou fundado uma citada de nome Hadrianotheras em homenagem à cinegética na qual matou um javali (20. 13). De fato, o imperador era tão virtuoso na venatória que, com muita frequência, matava um leão com as mãos nuas (*venatus frequentissime leonem manu*

[1101]VERNANT. *Op. cit*., p. 321.
[1102]A respeito do texto perdido de Arriano sobre os partas, ver: SANT'ANNA, Henrique Modanez de. "Uma revisão crítica das fontes historiográficas para a história do Império Parto (247 a.C. - 228 d.C.): o caso de Apolodoro de Artemita e Arriano de Nicomédia". *História da Historiografia*, vol. 17, pp. 262-273, 2015.
[1103]STADTER. *Op. cit*., p. 184; VERNANT. *Op. cit*., p. 321 nota 47.
[1104]BOSWORTH. "Arrian's Literary (…)", p. 173.

*sua occidit*) (26.3). Já Dion Cássio, na *História Romana* (69.10.2), lembra que o césar era tão aficionado pelas caçadas (θήρας σπουδῆς) que, quando da morte de Borístenes, sua fiel montaria nas cinegéticas, deu ordens para que fosse erigida uma tumba com direito a inscrição laudatória[1105]. Sem embargo, a narrativa de Arriano, talvez por conta de suas fontes, não traz episódios de venatórias tão fascinantes quanto aqueles descritos por Cúrcio e Plutarco.

Para o tema de interesse, a primeira citação se passa na Índia, em 325 a.C., quando Musicanus, rajá da região do Rio Indo, oferece seus elefantes (τοὺς ἐλέφαντας ξύμπαντας) a Alexandre, em sinal de submissão (6.15.6). Ao aceitá-los, o conquistador mostra-se adaptado às monarquias orientais e suas formas de tributo. O entendimento de Alexandre a respeito da importância da caça como atributo inegociável aparece na sequência. Trata-se do encontro com a tumba de Ciro.

Fiando-se no texto hoje perdido de Aristóbulo (ὡς λέγει Ἀριστόβουλος), Arriano narra que a tumba do Grande Rei se localizava em um parque de caça em Pasárgada (εἶναι γὰρ ἐν Πασαργάδαις ἐν τᾷ παραδείσῳ τῷ βασιλικῷ Κύρου ἐκείνου τάφον) (6.29.4). A autoridade de Aristóbulo nesse particular não pode ser negligenciada. Logo no início da *Anábase*, seu nome é lembrado, juntamente com o de Ptolomeu, como autores dos relatos mais confiáveis a respeito do conquistador, ungidos por Arriano como viga-mestra de sua obra. Ainda que sejam escassas as informações sobre Aristóbulo, é notório que era, além de escritor, engenheiro e versado em assuntos militares. Sua origem é ignorada, mas é sabido que se radicou em Cassandreia, cidade fundada por Cassandro em 316 a.C., e que teria escrito após a Batalha de Ipso, em 306 a.C., por conta de discretas menções a ela nos fragmentos recolhidos ao longo da própria *Anábase* (7.18.5; 7.22.5)[1106]. Ademais, e conforme notou Vernant, a escolha do autor nicomédio não foi fortuita: enquanto Ptolomeu, expedicionário e rei, guardava

[1105]Vale lembrar, ademais, que Trajano, antecessor de Adriano, era igualmente amante das caçadas, como quer Plínio, o jovem (*Paneg*. 81.1-3). Ver: FÖGEN, Thorsten. "Lives in Interaction: Animal 'Biographies' in Graeco-Roman Literature?". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, p. 105 nota 39.

[1106]BRUNT, Peter. "Notes on Aristobulus of Cassandria". *The Classical Quarterly*, vol. 24, nº 1 pp. 65-69, 1974. Há pouco, foi dedicado instigante capítulo à vida de Aristóbulo e aos seus fragmentos. Ver: ALBALADEJO VIVERO, Manuel. "Aristobulus of Cassandreia: An Engineer at the Court of Alexander the Great". In: MYRDAL, Eva (ed.). *South Asian archaeology and art 2014*: papers presented at the twenty-second International Conference of the European Association for South Asian Archaeology and Art held at the Museum of Far Eastern Antiquities/National Museums of World Culture, Stockholm, Sweden, 30th of June to 4th of July 2014. New Delhi: Dev Publishers & Distributors, 2020, pp. 1-16.

semelhanças com Alexandre, Aristóbulo, soldado visto com bons olhos pelo seu comandante, era o par do próprio Arriano[1107].

Mais do que tudo, a autoridade de Aristóbulo sobre localização da tumba de Ciro se alicerça no fato de que Alexandre teria dado ordens para que o engenheiro a restaurasse (Arr. *Anab.* 6.29.10). Mesmo exercício simples de *Quellenforschung* é capaz de rastrear a obra perdida de Aristóbulo em outros autores, como Estrabão (15.3.7), que ratifica a informação sobre a tumba de Ciro localizada no *paradeisos* de Pasárgada, amparado pelo engenheiro (τὸν Κύρου τάφον [...] ἐν παραδείσῳ).

Sendo irrefragável a tese de que o corpo de Ciro encontrou descanso eterno em um παράδεισος, alguns comentários são necessários. O primeiro deles é a confirmação da fama do soberano persa como caçador, aventada com particular atenção por Xenofonte. O segundo é a gana de Alexandre para restaurar a tumba violada, sinal de respeito não apenas com a memória de Ciro, mas com a atividade cinegética dos soberanos orientais, eternizada, em forma e conteúdo, pela localização do mausoléu. Ciente da importância do atributo venatório para os reis da Ásia e de seu *status* como herdeiro dessa tradição, Alexandre jamais poderia passar pela da tumba de Ciro sem restaurá-la - vale lembrar que o conquistador não teve o mesmo comportamento ao se deparar com uma grande estátua de Xerxes (Ξέρξου [...] ἀνδριάντα μέγαν) (Plut. *Alex.* 37.3) que encontrou derrubada.

De volta a Arriano, a *Anábase* tem como apêndice a *Indica*, que trata das campanhas no subcontinente indiano. Amparado, sobretudo, em Nearco, almirante da frota alexandrina, Arriano registra nesse segmento uma frase de interesse: a de que os locais caçavam as feras de forma semelhante aos helenos, exceto quando perseguiam o elefante, dada a natureza única do animal (Arr. *Ind.* 13.1)[1108]. Como resta claro, Arriano pressupunha que o leitor da *Indica* tivesse também tido contato com seu tratado cinegético e que, a partir dele, soubesse que os gregos caçavam a pé e com o auxílio de cães. Tem-se aí problema cronológico, já que, pelo raciocínio mais simples, o

[1107]VERNANT. *Op. cit*., p. 343.

[1108]θηρέουσι δὲ Ἰνδοὶ τὰ μὲν ἄλλα ἄγρια θηρία κατάπερ καὶ Ἕλληνες, ἡ δὲ τῶν ἐλεφάντων σφιν θήρη οὐδέν τι ἄλλῃ ἔοικεν, ὅτι καὶ ταῦτα τὰ θηρία οὐδαμοῖσιν ἄλλοισι θηρίοισιν ἐπέοικεν. Descrição das caças ao elefante realizadas na Índia está registrada em Aristóteles (*HA* 610a35-45), replicada por Plínio (*NH* 8.24 e ss). Vale registrar que um dos legatários de Alexandre, Ptolomeu II (r. 281 – 246 a.C.), era exímio caçador e apreciador das venatórias ao elefante, conforme Estrabão (16.4.7-10) e Diodoro (3.36.2-4; 3.37.3). Ver HARDEN, Alastair. *Animals in the Classical World*. Ethical Perspectives from Greek and Roman Texts. Hampshire: MacMillan, 2013, pp. 172-3.

*Cinegético* deveria anteceder a *Indica*, opinião defendida por Brunt que, contrariamente a Vernant, acredita que o opúsculo sobre a caça traz marcas de escritor ainda neófito[1109].

Em suma, são conhecidos três episódios de caça ao leão envolvendo Alexandre registrados na tradição textual. No primeiro deles, ocorrido na Síria em 332 a.C., o conquistador foi salvo por Crátero. Por ocasião dessa cinegética, nos é dado a conhecer, no mesmo trecho de Plutarco, que o basileu abatera uma fera leonina na presença de um embaixador lacedemônio, segundo episódio do gênero. A terceira venatória tem lugar no *paradeisos* de Sogdiana, em 328 a.C., quando Alexandre passou uma descompostura em Lisímaco por este ter se interposto entre ele e o felino. Ulanoswki notar que, na maioria dos casos, as caçadas estrelam o conquistador e alguns de seus companheiros, o que – associado ao aspecto metafórico entre o controle do leão e o domínio da Ásia – documenta como caça, guerra e conquista caminham lado a lado[1110]. Trata-se de ponto fundamental, uma vez que aparta as tradições cinegéticas helenísticas e orientais. Nestas, a caça ao leão assume dimensões cosmológicas, paráfrases da vitória da ordem sobre o caos. No caso das venatórias de Alexandre, a metáfora é desprovida de conotações religiosas, bastando-se no domínio terreno e secular sobre os Impérios da Ásia.

### 4.1.5 - O fragmento de Éfipo de Olinto

O testemunho textual mais importante – e, paradoxalmente, menos citado[1111] – para fins deste item não é oriundo de Diodoro, Cúrcio, Plutarco ou Arriano. Trata-se de fragmento de Éfipo de Olinto, recolhido por Ateneu (12.537e-385) e analisado em proficiente estudo de Spawforth, para quem o excerto concebe visão satírica e distorcida a respeito da adoção, da parte de Alexandre, de tradições de caça próprias dos reis assírios e persas, ocorrida em 324/323 a.C. Para Spawforth, esses atributos são o uso da carruagem e do arco na perseguição aos leões, além do *paradeisos* como palco. Ainda que o fragmento não mencione explicitamente a fera, para o historiador britânico, quase certamente (*almost certainly*) é à caça ao leão que Éfipo se refere em sua diatribe[1112].

Éfipo de Olinto começa condenando Alexandre pelo uso de vestes sacras durante os banquetes. A começar pelo traje de Amon, compostos por púrpura, chifres e sapatos

[1109]BRUNT, Peter."Appendix XVI-XXVIII". In: ARRIANO. *Anabasis Alexandri. Books I-IV.* Tradução de Peter Brunt. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. xxi.
[1110]ULANOSWKI. *Op. cit*., p. 267.
[1111]Causa espécie que historiador de altíssimo gabarito como Pierre Briant tenha ignorado a passagem em um estudo no qual busca reunir todas as referências textuais às caças de Alexandre nas fontes greco-latinas. Ver: BRIANT, Pierre. "Les chasses d'Alexandre". *Ancient Macedonia,* nº 5, 1993, pp. 267-77.
[1112]SPAWFORTH, Anthony. "The Pamphleteer Ephippus, King Alexander And The Persian Royal Hunt". *Histos,* vol. 6, 2012, pp. 169-70.

iguais aos do deus (ὁτὲ μὲν τὴν τοῦ Ἄμμωνος πορφυρίδα καὶ περισχιδεῖς καὶ κέρατα καθάπερ ὁ θεός). Ainda mais importante, o conquistador emulava Artêmis, cujos costumes envergava com frequência em sua carruagem, investido do traje persa, mostrando, acima de seus ombros, o arco e a lança de caça (ἦν καὶ ἐπὶ τοῦ ἅρματος ἐφόρει πολλάκις, ἔχων τὴν Περσικὴν στολήν, ὑποφαίνων ἄνωθεν τῶν ὤμων τό τε τόξον καὶ τὴν σιβύνην). Hermes e Hércules também não passavam incólumes à emulação de Alexandre. Do primeiro, o macedônio emprestava clâmide púrpura (χλαμύδα [...] πορφυρᾶν), chíton com faixa branca (χιτῶνα μεσόλευκον) e *kausia* em conjunto com o diadema real (τὴν καυσίαν ἔχουσαν τὸ διάδημα βασιλικόν). Além destes, nos encontros sociais o macedônio fazia uso das sandálias (τά [...] πέδιλα), do pétaso (τὸν πέτασον) do caduceu (τὸ κηρύκειον). Ademais, e com frequência, Alexandre usava a pele de leão e a clava, como Hércules (πολλάκις δὲ καὶ λεοντῆν καὶ ῥόπαλον ὥσπερ ὁ Ἡρακλῆς).

As informações são suficientes para atestar como Alexandre se associou às práticas cinegéticas da Ásia. Ainda que guiado pelo desejo de imitar deuses e heróis olimpianos, a informação de que o macedônio empregava o arco é sintomática, sobretudo por ele ser associado pelos gregos à suposta fraqueza persa, além de aparecer com frequência na iconografia aquemênida. A impressão é reforçada quando o excerto dá conta de que Alexandre conduzia as incursões usando estola persa (Περσικὴν στολήν) e carruagem, atributos que caracterizam a filiação do basileu aos apanágios asiáticos da venatória.

A associação torna-se mais clara quando se recorda que, no passo anterior, Ateneu, outra vez citando Éfipo, afirma que Alexandre dispunha de um trono dourado (χρυσοῦς θρόνος) alojado em seu parque de caça (ἐν τῷ παραδείσῳ)[1113]. Em vista do que já foi discutido, é redundante reforçar a importância do *paradeisos* como *Leitmotif* maior das caçadas asiáticas. Da mesma maneira, o trono era desconhecido na Macedônia antes da expedição oriental – e, também desnecessário dizer, vinculado pelos gregos à tirania dos Grandes Reis[1114].

Há, claro, problemas envolvendo trecho. Como lembra Spawfoth, todo o livro 12 de Ateneu é usado para vociferar contra indivíduos que se caracterizaram pelo apego excessivo ao fausto (περὶ τῶν ἐπὶ τρυφῇ διαβοήτων) (12.510b). Além do mais, no

[1113]Que Pearson acredita ser possível localizar na Babilônia. PEARSON, Lionel. *The lost histories of Alexander the Great*. New York: The American Philological Association, 1960, p. 63.
[1114]PALAGIA, Olga. "Alexander the Great, the royal throne and the funerary thrones of Macedonia". *Karanos*, nº 1, pp. 23-34, 2018.

trecho seguinte, Ateneu censura o imperador Cômodo, seu contemporâneo, por usar, de maneira ridícula, a clava de Hércules (τὸ Ἡράκλειον ῥόπαλον) e a pele de leão (λεοντῆς) sobre sua carruagem, de modo que Alexandre pode ter sido evocado pelo autor apenas como escada para maldizer líder político contemporâneo[1115].

Afora essa questão, há o papel de Éfipo de Olinto, de quem Ateneu seria tributário. Arriano (*Anab*. 3.5.2) menciona certo Éfipo como um dos oficiais que atuaram no Egito como inspetores de mercenários, em 332/1 a.C. Ademais, a cidade de Olinto foi arrasada por Filipe II em 348 a.C., de onde se pode concluir que Éfipo não apenas era contemporâneo de Alexandre como nutria razões para ser hostil a ele e à sua memória, opinião reforçada por seus fragmentos. É o próprio Ateneu quem informa o título do panfleto de Éfipo: *Sobre a morte (ou funeral) de Heféstion e Alexandre* (τῷ περὶ τῆς Ἡφαιστίωνος καὶ Ἀλεξάνδρου Τελευτῆς), cuja publicação se deu, quase certamente, logo após a morte do conquistador. A respeito da natureza do texto, a historiografia é quase unânime em apresentar dois pontos: sua pouca qualidade para fins de reconstituição histórica e seu desejo de execrar a corte alexandrina, transformando-a em palco de extravagâncias e terror. São dessa opinião autores como Schwartz, Zambrini e Bosworth[1116]. Quem melhor parece tê-la formulado é Lane Fox que, ao comentar sobre a descrição de Alexandre trajado como Artêmis oferecida por Éfipo, afirmou tratar-se apenas de chiste – e não dos muito bons (*It was only a joke, and not a very good one*)[1117].

Spawforth se detém em mostrar como o uso do arco – associado à feminilidade oriental por fontes gregas – e da carruagem eram estranhos aos costumes helênicos. No caso deste, o relevo acidentado da Hélade dificultaria sobremodo a trafegar dos veículos. Isso se somaria a duas referências textuais de Plutarco, a primeira, vinda de seu tratado sobre Alexandre (338d), daria conta de que o conquistador praticava jogos enquanto viajava, ao mesmo tempo em que, também, aprendia a usar o arco e a montar a carruagem (ἔπαιζε δ᾽ ὁδοιπορῶν ἅμα καὶ μανθάνων τοξεύειν καὶ ἐπιβαίνειν ἅρματος), enquanto a segunda, extraída da biografia (*Alex*. 22.2-3), dava conta de que

[1115]SPAWFORTH. *Op. cit*., p. 172.
[1116]SPAWFORTH. *Op. cit*., p. 176-81.
[1117]LANE FOX, Robin. *Alexander the Great*. London: Penguin, 1986 [1973], p. 447. Na mesma linha, Smith afirmou que o trecho de Éfipo visava, apenas e tão somente, a apresentar Alexandre como um bêbado megalomaníaco (*drunken megalomaniac*), não possuindo valor histórico real. SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 39. *Contra* Pearson, para quem todo e qualquer retrato de Alexandre – pictórico como os de Lísipo e Apeles ou literário como os de Épifo e Arriano – é, por si só, idealizado e, de uma forma ou de outra, distorcido. Ver: PEARSON. *Op. cit*., p. 65-6.

o basileu também estava se instruído, *pari passu*, na arquearia (τοξεύειν) e na montagem e desmontagem da carruagem (ἅρμα). De modo que Spawforth conclui:

> Se esta re-releitura de Éfipo é correta, ela tenciona confirmar que a caçada régia persa continuava a ser uma tradição vívida durante o reinado de Dario III, e que o próprio Dario III poderia ter caçado à época seguindo os protocolos, usando carruagem e arco régios. Seria esse tipo de caçada real que Alexandre fora informado pelos persas de alto coturno em seu *entourage* e que ele, agora, estava ávido em imitar[1118]

Para o historiador britânico, as razões pelas quais Alexandre procedeu com a imitação foi se apresentar não apenas como sucessor dos monarcas orientais, como também demonstrar respeito pela coroa persa, ainda que de forma nuançada, mesclando tradições da Ásia com aquelas de sua terra natal. Com efeito, no fragmento de Éfipo é usado o termo σιβύνη para designar o venábulo do conquistador, sendo que outros autores, como Diodoro e Arriano, o empregam para denominar um tipo de lança macedônia autóctone[1119].

Claro, pode-se duvidar do fragmento, tanto pela ausência de relatos análogos em fontes de mais fôlego como pelo próprio caráter dos escritos de Éfipo, vazados na forma de panfleto dedicado a escarnecer Alexandre. Entretanto, mesmo que a história seja apócrifa, é sintomático que Éfipo tenha escolhido aspectos da caçada oriental para fazê-lo: o *paradeisos*, a carruagem régia e o arco, de maneira explícita, e a cinegética leonina, de forma implícita. Temos, assim, outro argumento em favor da inexistência da caça ao leão no mundo grego antes do conquistador, em vista do fausto e mesmo da *hýbris* a ela associada.

De fato, e como lembrou Spawfoth, ao vislumbrar Alexandre perseguindo leões com o carro régio e o arco em um parque de caça, a primeira imagem que se forma é aquela do selo real de Dario I. Outra cena persa é também ilustrativa – ainda que, neste caso, a fera abatida seja de espécie distinta. Trata-se de pintura parietal descoberta no sítio de Dahaneh-ye Gholaman, no sudeste do Planalto Iraniano, cujas escavações tiveram início nos anos de 1960. A imagem encontra-se na casa de número 25 das 27 presentes no local, cuja datação é estimada do século VI ou V a.C. Pode-se identificar a

---

[1118]"If this re-reading of Ephippus is correct, it tends to confirm that the Persian royal hunt remained a living tradition in the reign of Darius III, and that Darius III himself would have hunted in the time-honoured manner from his royal chariot and with a royal bow. It would have been this kind of royal hunt that Alexander was informed about by the high-ranking Persians in his entourage and which he now sought to imitate". SPAWFORTH. *Op. cit*., p. 197.
[1119]SPAWFORTH. *Op. cit*., p. 200.

região de Dahaneh-ye Gholaman com a satrapia aquemênida de Drangiana e Zarin, citada em um dos fragmentos de Ctésias.

A pintura de interesse foi escavada cerca de duas décadas atrás, e, a despeito do estado de conservação, nela é figurado caçador em pé, sobre a carruagem régia, que dispara setas contra uma fera, possivelmente um javali selvagem que, de resto, aparenta já ter sido acertado pelo venábulo de seu algoz. A cena tem 128 cm de comprimento por 37 cm de altura, e é possível que seu protagonista seja sátrapa ou autoridade local **(Fig. 4.2)**[1120]. Fica claro como o caçador de Dahaneh-ye Gholaman possui as mesmas linhas de força que definem o Alexandre descrito por Éfipo: a incursão no *paradeisos*, o uso do carro real e o emprego do arco e da lança como armas.

Com os esforços movidos até aqui, espera-se estar bem situado como, na tradição textual, as venatórias leoninas de Alexandre estão sempre associadas à Ásia – seja por sua realização em solo oriental, seja pelo emprego metafórico como alusão à conquista do território persa. As relações entre a fera e conquistador, contudo, não se balizavam apenas pela cinegética, e muitas vezes os textos reportam feições leoninas na aparência de Alexandre.

### 4.1.6 - *Imago Leonis*: Alexandre e a fisiognomia

Um dos pontos de partida para estabelecer essas relações é *Da fortuna e da virtude de Alexandre Magno* (335b), quando Plutarco narra as razões pelas quais o conquistador escolheu Lísipo como artista. De fato, o escultor era o único capaz de reproduzir a aparência viril e leonina (ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες) do macedônio. Entretanto, como aponta Stewart, ainda que os bronzes do artista de Sícion fossem tributários de seus antecessores no século IV a.C., é possível defender que tenham sido feitos de molde a se encaixarem na definição do tratado Φυσιογνωμονικά, de Pseudo-Aristóteles (c. 300 a.C.), segundo o qual o homem leonino se caracterizava por atributos como peitoral forte, pernas musculosas, costas e costelas largas (5.809b26-33)[1121].

A capacidade de Lísipo se tornou proverbial já na Antiguidade. Posídipo de Pela, poeta helenístico de princípios do século III a.C. (c. 290-260 a.C.), compôs epigrama intitulado "Sobre a estátua de Alexandre de Macedônia", cujos versos são encomiásticos às proezas do conquistador e do escultor: "Lísipo, escultor de Sícion,

[1120]SAJJADI, Seyed Mansur Seyed. "Wall Painting from Dahaneh-ye Gholaman (Sistan)". *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, vol. 13, nº 1-2, pp. 129-154, 2007.
[1121]STEWART, Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 164-5.

mão engenhosa, astuto artesão; seu brilho é o do fogo, aquele bronze você esculpiu na forma de Alexandre. Não mais havemos de culpar os persas: o rebanho pode ser perdoado por fugir diante do leão" (*Anthologia Graeca.* 16.119)[1122]. Como apontou Stewart, os versos têm duplo sabor, uma vez que conectam Alexandre aos leões pela via da aparência e da virilidade, fazendo dos aquemênidas simples presas a testemunhar a pulsão predadora do macedônio. Por seu turno, Moreno sugere que a associação entre o felino e o conquistador possui traços tanto homéricos quanto ínsitos ao próprio repertório de Lísipo, uma vez que Alexandre compartilhava com Aquiles e Hércules o epíteto de θυμολέων[1123]

Contemporâneo ao epigrama, Pseudo-Calístenes, em sua *Vida de Alexandre de Macedônia* (1.13.3), escreve que, conforme o conquistador crescia, ele perdida as feições de Filipe, assumindo o corpo de um homem, mas o cabelo de um leão – animal do qual também herdou a velocidade[1124].

Eis outro ponto de contato: o penteado de Alexandre, a famosa *anastolé*. A primeira menção vem de Plutarco (*Pomp.* 2.1), quando o modelo capilar de Pompeu, na forma de um topete que se erguia a partir da testa, era usado pelo triúnviro para forçar suas semelhanças com Alexandre. Eliano (*VH* 12.14) afirma que macedônio se penteava de forma negligente, mas que sua fisionomia inspirava imponência. Não por acaso, no tratado de Pseudo-Aristóteles, é dito que aqueles que têm quantidade generosa de cabelos na região do pescoço possuem, por consequência, aspecto leonino (809b; 812b)[1125]. Na mesma chave, os olhos podem ser tomados como parâmetro. Assim, Plutarco (*Alex*. 4.1) define os globos oculares do conquistador como derretidos (διατετήρηκεν). Polemon, autor de outro *Physiognomonica*, menciona que olhos aquosos caracterizam o homem que se assemelha ao leão, citando Adriano, seu contemporâneo, e Alexandre como portadores desses traços[1126].

Partindo-se deste breve dossiê, nota-se como o impacto das tradições orientais se faz presente em Alexandre pelo paradoxo de ser, a um só tempo, proficiente caçador de

[1122]Para o original e tradução inglesa, ver: STEWART. *Op. cit*., p. 393.
[1123]MORENO, Paolo. *Testimonianze per la Teoria Artistica di Lisippo*. Trieste: Canova, 1973, pp. 35-6; 71-3.
[1124]STEWART. *Op. cit*., pp. 346-7.
[1125]KIILERICH, Bente. "Physiognomics and the iconography of Alexander". *Symbolae Osloenses*, vol. 63, 1988, pp. 58-9.
[1126]KIILERICH. *Op. cit*., pp. 59-60. Sobre Polemon, ver: MARQUES, Luiz. "De Roma a Atenas. Os olhos de Adriano no Physiognomonia de Polemon". In: MARQUES, Luiz (ed.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 59-86.

leões e reunir em sua feição traços inequívocos da fera, o que reforça as passagens metafóricas do embate entre macedônio e felino em disputa pelo reino da Ásia[1127].

### 4.1.7 - Pira funerária de Heféstion e carro fúnebre de Alexandre

Além das caçadas e da aparência, Alexandre e os leões se encontram em duas obras de importância capital: a pira funerária de Heféstion e o carro fúnebre do próprio conquistador – este, como definiu Pollitt, a certidão de nascimento da arte helenística[1128]. Vale salientar o contexto funerário de ambas e, sobretudo, relembrar que era esse o suporte por excelência da cinegética asiática.

Heféstion morreu em Ecabátana, no outono de 324 a.C., tendo o corpo sido conservado por Pérdicas e pelo exército de forma a ser enterrado na Babilônia (Diod. 17.110.7-8; Plut. *Alex.* 72; Arr. *Anab*. 7.14.1-10; Just. 12.12.12). A escolha poderia refletir a opção de Alexandre em lá estabelecer a capital do Império, de acordo com Palagia[1129]. Segundo a mesma autora, uma escultura leonina grega descoberta em Hamadan foi possivelmente comissionada para marcar a morte de Heféstion.

O enterro foi consumado na primavera de 323 a.C., tendo os fogos persas sido apagados e Heféstion agraciado com culto heroico – confirmado pela descoberta de inscrições dirigidas ao "herói Heféstion" em solo macedônio, poucos anos depois. Sua pira funerária, descrita em longa passagem de Diodoro (17.115.1-5), possui detalhes de importância axial. Ao apresentar os oito andares que compunham o monumento, o siciliano menciona que: "no terceiro nível, foi esculpida uma multidão de animais, perseguidos por caçadores" (κατὰ δὲ τὴν τρίτην περιφορὰν κατεσκεύαστο ζῴων παντοδαπῶν πλῆθος κυνηγουμένων) (17.115.3). No passo seguinte: "então, no quarto nível, [a pira] carregava uma centauromaquia feita em ouro, enquanto o quinto estrato mostrava, alternadamente, leões e touros, também em ouro (ἔπειτα ἡ μὲν τετάρτη χώρα κενταυρομαχίαν χρυσῆν εἶχεν, ἡ δὲ πέμπτη λέοντας καὶ ταύρους ἐναλλὰξ χρυσοῦς) (17.115.4). Como alerta Palagia, é improvável que Alexandre, diante do apreço que tinha por Heféstion, não tivesse inspecionado em minúcia a

[1127]ZANKER, Graham. *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*. Madison: Wisconsin University Press, 2004, pp. 66-7.
[1128]POLLITT, Jerome. *Art in the Hellenistic Age*. New York: Cambridge University Press, 1986, p. 19.
[1129]PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 167.

construção que, como fica claro, traz complexo entrelaçamento de tradições macedônias e orientais[1130].

No terceiro nível, a caça coletiva tem lugar no conjunto arquitetônico, a pretexto de demonstrar que a intimidade entre Alexandre e o falecido era também nutrida durante as incursões. O quarto e o quinto nível são a própria síntese do repertório helenístico, ao travarem tradições entranhadas na Grécia e no mundo oriental. No primeiro caso, a centauromaquia - evocada desde as Guerras Greco-Persas como alusão ao conflito e metáfora para a vitória da razão helênica frente ao obscurantismo oriental - é disposta próxima a leões e touros, como se a pira emulasse a escadaria de Apadana. De fato, é possível até mesmo interpretar os leões pela chave apotropaica, como se estivéssemos diante de novas versões dos portões de Micenas ou Persépolis, por exemplo. Além disso, e conforme defendeu Franks, toda a pompa envolvendo o funeral de Heféstion remete ao lamento da Aquiles e à procissão fúnebre que se seguiu à morte de Pátroclo[1131]. De resto, a arqueologia parece confirmar o relato de Diodoro, já que restos de uma enorme torre, erigida com tijolos queimados e dispondo de cerca de 7,5 m de altura, foram descobertos pelo alemão Robert Koldewey na Babilônia, em 1904[1132].

O carro fúnebre de Alexandre também consagrava, em meio a outro programa complexo, a presença leonina. Outra vez alvo de rica descrição da parte de Diodoro (18.26-27), a seguinte passagem é de importância: "As partes salientes do eixo eram feitas de ouro na forma de cabeças de leão, cada uma segurando uma lança em seus dentes" (τῶν δ' ἀξόνων τὰ προέχοντα χρυσᾶ κατεσκεύαστο, προτομὰς ἔχοντα λεόντων σιβύνην ὀδὰξ κατεχούσας) (18.27.3).

Ao portar a imagem de leões que atacam lanças, o comitente do carro, e também o artista responsável por sua execução, tinham em mente levar ao *postmortem* a fama de Alexandre como caçador virtuoso. Se, de fato, é possível recordar a moeda de Amintas III - e, assim, alegar o peso da tradição macedônia na constituição do veículo -, é fundamental recordar tanto a inexistência desse tipo de carro na Europa quanto a centralidade da iconografia cinegética em âmbito funerário na Ásia. Como defendeu Tripodi, trata-se de suporte ideial para a integração do tema ao repertório grego[1133].

---

[1130]PALAGIA. *Op. cit*., p. 169.
[1131]FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 13.
[1132]PALAGIA. *Op. cit*., p. 173.
[1133]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, pp. 171-3.

Stewart, que oferece possível reconstituição **(Fig. 4.3)**, comenta, a partir do excerto de Diodoro, que o conceito de carro funerário responsável por carregar o sarcófago do rei remete às tradições asiáticas, embora colunas e troféus sejam de tradição grega – mesmo porque os macedônios não erigiam lauréis após suas vitórias (Paus. 9.40.7). Por fim, os frisos pintados tinham origem na iconografia funerária oriental, ainda que tivessem sido adaptadas pelos macedônios antes da expedição de Alexandre. Afora os possíveis ecos ao Parthenon, Stewart defende que tanto orientais como gregos e macedônios usavam a imagem leonina com funções apotropaicas, além de, no caso destes, ser óbvia a menção às façanhas de Hércules[1134]. Já para Palagia, tratava-se de representar Alexandre, em seu leito de morte, à maneira persa[1135].

Em síntese, fica demonstrado o mérito das caçadas e dos leões na iconografia oficial de Alexandre, em sua provável supervisão da pira funerária de Heféstion e no repertório de seu carro fúnebre. Trata-se de aproximação consciente das tradições orientais, em vista de o suporte funerário ser o mais frequente na cinegética asiática.

### 4.1.8 - A conjuração dos pajens

O mais célebre episódio envolvendo Alexandre e a caça de animais outros que não o leão é a chamada "conjuração dos pajens", registrada por Cúrcio e Arriano. O historiador nicomédio fornece a seguinte explicação para o episódio: havia na Macedônia uma tradição (καθεστηκὸς), que remetia aos tempos de Filipe II, de os filhos jovens (παῖδας) dos macedônios mais ilustres e influentes servirem ao rei atuando em atividades corriqueiras, como montarem guarda quando o basileu se retirasse aos seus aposentos. Também deveriam acompanhar o monarca quando ele montava a cavalo (ἱπποκόμων), à moda da monarquia persa (βασιλέα τὸν Περσικὸν), além de serem seus acompanhantes (κοινωνοὶ) na caçada (θήρᾳ) (*Anab*. 4.13.1).

Hermolau, pajem e fervoroso seguidor de Calístenes, se excedeu em suas funções, porém. Sem citar fonte, Arriano (4.13.2) afirma que, durante uma incursão, um javali teria investido contra Alexandre, de forma que o pajem o atacou antes do conquistador (ὑπὲρ τούτου λόγος κατέχει, ὅτι ἐν θήρᾳ προσφερομένου Ἀλεξάνδρῳ συὸς ἔφθη βαλὼν τὸν σῦν ὁ Ἑρμόλαος). Inconformado com tamanha ousadia,

[1134]STEWART. *Op. cit*., pp. 348-9.
[1135]PALAGIA, Olga. "The Reception of Alexander in Hellenistic Art". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, p. 141.

Alexandre mandou castigar Hermolau, fustigando-lhe com o açoite e tomando-lhe o cavalo.

Sentindo-se vexado, Hermolau teria urdido plano em conjunto com seus companheiros, ao qual se dá o nome de conjuração dos pajens, cujo objetivo era envenenar Alexandre. Após o complô ter malogrado, seus articuladores foram levados a julgamento. Mais uma vez de acordo com Arriano (4.14.1-2), Aristóbulo e Ptolomeu concordam que Calístenes – historiador oficial da expedição, sobrinho de Aristóteles e opositor ferrenho da política oriental de Alexandre, sobretudo no que dizia respeito à adoção da *proskynesis* – teria sido o mentor intelectual do plano. Arriano segue dizendo que Hermolau queixou-se da arrogância supina de Alexandre (τὴν ὕβριν τὴν Ἀλεξάνδρου), das mortes de macedônios ilustres como Filotas, Parmênion e Clito, ordenadas ou cometidas pelo conquistador, do uso do traje medo (τὴν ἐσθῆτα τὴν Μηδικήν) pelo basileu, da introdução do obséquio na corte (τὴν προσκύνησιν τὴν βουλευθεῖσαν), dentre outras descomposturas.

Com basicamente a mesma estrutura, Quinto Cúrcio relata que Hermolau atacou o javali antes de Alexandre, sendo castigado na sequência e indo a julgamento, quando ocorre longa e áspera discussão entre o pajem e o basileu. Hermolau protesta contra o traje dos persas (*Persarum* [...] *vestis*) usado pelo conquistador, além de tudo o mais que representava a aproximação de Alexandre com tradições orientais (8.6.7 – 8.8.23).

Ao analisar a conjuração, Vidal-Naquet a evocou para defender que as mudanças ocorridas nas práticas de caça no mundo grego do século IV a.C. já estavam em curso antes da campanha de Alexandre, como mostra o advento dos pajens na corte de Filipe II[1136]. Também o fazem Briant[1137] e Molina Marín[1138], para os quais a descrição de Arriano provaria a existência de caçadas coletivas na Macedônia antes da expedição asiática.

Há alguns aspectos a se objetar, contudo. Da partida, o fato de Hermolau ter abatido o javali antes de Alexandre parece ser mero gatilho, ou pouco mais que pano de fundo, para a verdadeira mensagem do trecho: a discussão moralizante a respeito das mudanças que o conquistador promovia em sua corte, aproximando-se pouco a pouco de tradições orientais. Nesse sentido, a própria reação de Alexandre, ao ver infringido seu primado na caçada, é sintomática: como autêntico monarca asiático, ele atua de

[1136]VIDAL-NAQUET. *Op. cit*., pp. 27; 31.
[1137]BRIANT. "Chasses royales (...)", pp. 215; 227-8.
[1138]MOLINA MARÍN, Antonio Igancio. "La Tumba de Vergina: ¿Filipo II o Filipo III?". *Panta Rei II,* nº 77, 2007, p. 86.

maneira enérgica contra quem ousa abater a fera antes dele. Não à toa, o mentor da conspiração é Calístenes, que, na qualidade de sobrinho de Aristóteles, é fortaleza dos costumes pátrios contra a "persianização" do conquistador. Seu fim é ignominioso, conforme Arriano (4.14.3): em Aristóbulo, Calístenes teria sido preso e morrido pela peste; em Ptolomeu, enforcado. Hermolau e os demais foram apedrejados até a morte[1139].

De forma que, e ao contrário do que defende Lane Fox[1140], o episódio da conjuração pode ser utilizado para demonstrar o peso das tradições asiáticas na corte de Alexandre. Não parece ser ao acaso que o evento tem como disparador a fúria do conquistador dirigida contra jovem que ousou desafiar sua procedência na caça e que, posteriormente, depôs contra outras importações de aspectos da coroa persa. Por fim, se de fato Hermolau foi instado por um baluarte dos costumes gregos como Calístenes, o aspecto "orientalizante" da postura de Alexandre durante a condução do episódio fica ainda mais evidenciado, raciocínio defendido por Virgilio[1141].

[1139]CARNEY, Elizabeth. "Hunting and the Macedonian Elite: sharing the rivalry of the chase (Arrian 4.13.1)". In: OGDEN, Daniel (ed.). *The Hellenistic World*. New Perspectives. London: Classical Press of Wales, 2002, pp. 63-4.
[1140]LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.). *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, p. 143.
[1141]VIRGILIO, Biagio. "*Basileus.* Il re e la regalità ellenistica". In: SETTIS, Salvatore (ed.). *I Greci.* Storia, cultura, arte, società. Torino: Einaudi, 1998, p. 123. De acordo estão Faversani e Joly, que ponderam que a maior parte do discurso de Hermolau, em especial 8.7.1, é um libelo de Cúrcio contra a aristocracia e os maus imperadores romanos. Ver: FAVERSANI & JOLY. *Op. cit*., pp. 103-4.

## 4.2 - TUMBA II DE VERGINA (OU A INESPERADA VIRTUDE DA IGNORÂNCIA)

Mais polêmica obra analisada nesta tese, a fachada da Tumba II de Vergina colocou seu descobridor, Manolis Andronikos (1919-1992), sob as luzes de ribalta – rendendo-lhe, no processo, diversos desafetos. Defensor até o fim da vida que Filipe II (r. 359 – 336 a.C.), pai de Alexandre, era o ocupante da tumba, Andronikos ajudou a alimentar a fama em torno de seus achados, por si só extraordinários, divulgando-os em entrevistas, artigos acadêmicos, aulas e, por que não, respondendo às vezes com algum destempero a seus críticos. O arqueólogo também não se furtou a um indisfarçável tom personalista, ao afirmar, por exemplo, em texto publicado pouco após a descoberta, que dele era a responsabilidade de manter a Tumba de Filipe II a salvo[1142].

É indiscutível que os achados de Andronikos catapultaram o conhecimento sobre arte e arqueologia na Macedônia, além de terem gestado uma pletora de estudos[1143]. Suas principais teses serão expostas adiante, mas o número de críticas que recebeu – e o extraordinário arsenal mobilizado para sustentá-las – torna impossível acompanhar o debate em todas suas vertentes. Escrevendo a propósito da França convulsionada do século XIX, Chateaubriant anunciou que os levantes sociais corriam mais rápido do que sua pena. O mesmo se passa com quem tenta se manter atualizado quanto às publicações sobre a Tumba II: todos os balanços resultam datados[1144].

Para os fins deste item, os esforços serão concentrados nas questões relativas à iconografia da tumba. Afinal, como defende Burn, dentre todos os indícios contrários às

---

[1142]Em um catálogo de exposição, Andronikos escreveu ser "my responsibility for keeping the tomb safe". Ver: ANDRONIKOS, Manolis *et alii* (eds.). *The Search for Alexander*: an exhibition. Columbus: Little, Brown and Company, 1980, p. 32.

[1143]TRINQUIER, Jean e VENDRIES, Christophe. "Avant-propos: Quelques considérations cynégétiques sur le monde ancien". In: TRINQUIER, Jean & VENDRIES, Christophe (orgs.). *Chasses antiques:* pratiques et représentations dans le monde gréco-romain. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 13.

[1144]A favor de Andronikos, os melhores são: HATZOPOULOS, Miltiades. "The Burial of the Dead (at Vergina) or the Unending Controversy on the Identity of the Occupants of Tomb II". *Tekmeria,* nº 9, pp. 91–118, 2008 e LANE FOX, Robin. "Introduction: Dating the Royal Tombs at Vergina". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon:* Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 1-34. Contrários a Andronikos, os melhores são: BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, pp. 81-125, 2007 e RIVES-GAL, Geneviève. "Quel Philippe? Vingt ans après". *Pallas*, nº 60, pp. 301-314, 2002. Há também aqueles para quem a questão é quase irrelevante, na medida em que a iconografia da tumba mostra claros sinais de influência persa independente de sua datação. Ver: MILLER, Margaret & PASPALAS, Stavros. '"Perserie"'. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 1456.

teses de Andronikos, a figuração da venatória leonina é o mais forte[1145]. Aspectos outros - como a arquitetura da tumba, o diadema encontrado em seu interior, o recurso à osteologia *etc* - são fundamentais, mas dotados de complexidade tal que renderiam não item ou capítulo, mas toda uma tese à parte. Assim, as próximas páginas serão ocupadas de breve histórico das descobertas de Vergina, da análise dos elementos iconográficos presentes no friso da Tumba II, de uma revisão das interpretações mais candentes a seu respeito e, por fim, de uma proposta de identificação dos participantes da cinegética e de reflexões em favor de datação mais recente para a Tumba II.

### 4.2.1 - Quando a arqueologia encontra a mídia: a descoberta das Tumbas de Vergina

Nascido em 1919, na cidade de Bursa, antigo Império Otomano, Andronikos e seus pais se mudaram para Tessalônica, principal cidade da região da Macedônia grega, em 1922. No *gymnasium*, no qual se formou em 1936, recebeu aquilo que hoje se designa pelo paleozóico termo de "educação clássica", voltada ao estudo das línguas antigas e à apreciação dos grandes literatos da Antiguidade. À época, Andronikos já participava de campanhas arqueológicas realizadas em Vergina, sob a tutela do Prof. K. A. Rhomaios. A eclosão da II Guerra Mundial, durante a qual Andronikos serviu no exército grego, acabou por atrasar seus estudos, mas, em 1952, seu doutorado, realizado na Universidade de Tessalônica, foi defendido e, dois anos depois, Andronikos passou uma temporada em Oxford, quando se tornou pupilo de ninguém menos que *sir* John Beazley. Em 1957, o arqueólogo volta à Grécia para tomar assento como professor na universidade em que havia se formado.

Após a admissão, Andronikos foi designado para tocar os trabalhos de escavação em Vergina – a quem diga que com injeção vultosa de recursos a cargo de Constantinos Karamanlis, então primeiro-ministro grego, de origem macedônia[1146]. Ao mesmo tempo em que Andronikos escalava pelas íngremes escarpas da carreira acadêmica, o mundo da Arqueologia Clássica foi impactado pela publicação do artigo "The Archaeological Background to the Macedonian Kingdom" da parte de Nicholas

[1145]BURN, Lucilla. *Hellenistic art:* from Alexander the Great to Augustus. London: British Museum, 2004, pp. 41-2.
[1146]BORZA, Eugene. "Manolis Andronikos, 1919- 1992". *American Journal of Archaeology,* nº 96, vol. 4, 1992, p. 757. Aliás, Andronikos confessa ter revelado a Karamanlis, eleito presidente quatro dias antes, os resultados de suas escavações antes mesmo da coletiva de imprensa. Ver: ANDRONIKOS, Manolis. *Vergina*: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens: Ekdotike Athenon, 1984, p. 79.

Hammond, reputadíssimo acadêmico de Bristol[1147]. Hammond foi pioneiro em associar Vergina à antiga Egas, cidade em que os macedônios enterravam seus monarcas. A hipótese do britânico deu impulso ainda mais agudo para os trabalhos de Andronikos.

Se tese aduzida por Hammond já havia atraído olhares mais frequentes para Vergina, as descobertas de Andronikos transformariam a cidade em uma espécie de Meca da Arqueologia Clássica. Ao final de cada ano, a Universidade de Tessalônica – na qual Andronikos já desfrutava da mais eminente reputação – tinha por hábito apresentar os resultados das campanhas arqueológicas realizadas no período. 24 de novembro de 1977, contudo, foi exceção: uma coletiva de impressa foi convocada. Repórteres, acadêmicos e curiosos assistiram, decerto estupefatos, à bombástica declaração de Andronikos: ele e sua equipe haviam descoberto a Tumba de Filipe II, pai de Alexandre.

O arqueólogo foi proficiente em divulgar os achados, fazendo publicar larga soma de artigos em revistas especializadas e em periódicos de divulgação. De acordo com o levantamento de Fredricksmeyer[1148], títulos como "Vergina. The Royal Graves in the Great Tumulus" (*American Journal of Archaelogy*, 1977), "Regal Treasures from a Macedonian Tomb", (*National Geographic,* julho 1978) e "The Royal Tomb of Philip II" (*Archaeology*, 1978) são alguns dos mais evocativos. Já nessas publicações, Andronikos estabeleceu os alicerces que sustentariam suas teses por toda a vida: a Tumba II pertence a Filipe e o autor de seu afresco seria Filóxeno de Erétria, também responsável pela pintura original da qual o Mosaico de Alexandre é cópia.

A publicação oficial veio na forma de *Vergina:* The Royal Tombs and the Ancient City (1984). A obra tornou-se pedra de toque para qualquer discussão sobre as escavações na antiga Egas. Redigida em inglês com o propósito de se tornar mais acessível, o texto alçou Andronikos ao empíreo acadêmico. Títulos honoríficos empilharam-se em seu gabinete: membro da Sociedade Arqueológica de Atenas, do Instituto Arqueológico Alemão e da Sociedade para Promoção dos Estudos Helênicos. Até mesmo a fundação Onassis o laureou com o Prêmio Olímpia, ao passo que o governo grego o honrou com nada menos que a Grande Cruz da Ordem da Fênix, mais

[1147]HAMMOND, Nicholas G. L. "The Archaeological Background to the Macedonian Kingdom". *Archaia Makedonia*, vol. 1, pp. 53-68, 1970.
[1148]FREDRICKSMEYER, Ernst. "Again the So-Called Tomb of Philip II". *American Journal of Archaeology,* nº 85, 1981, p. 303 nota 1.

prestigiosa condecoração cedida a civis, reservada apenas àqueles de inestimáveis serviços prestados à nação[1149].

Talvez mais do que as honrarias de que foi alvo, Andronikos parecia nutrir apreço pela capilaridade que suas descobertas obtiveram junto à população dita leiga. Com grau de modéstia bastante minorado, afirmou:

> E foi então que eu entendi que o que nós havíamos conseguido no isolamento de Vergina não dizia respeito apenas ao arqueólogo. Todo o povo grego havia levado realmente a sério o que começou como uma descoberta acadêmica. Hoje eu sei que não há satisfação e nenhuma honra que se pode comparar com o amor daqueles que me disseram: "obrigado pelo que você nos deu. Que tenha saúde e vida longa"[1150]

De fato, não foi apenas o grego médio ou o transeunte que até meados de 1977 caminhava despreocupado pelas ruas de Vergina que se beneficiou da descoberta - e, poder-se-ia dizer com certo grau de veneno, sobretudo da atribuição - de Andronikos. Borza, cujas discordâncias para com o arqueólogo grego não pouparam sequer seu obituário, escreveu já em 1981 que uma "indústria de artesanato" havia se formado em Vergina por comerciantes ávidos em lucrar com os holofotes que pousavam sobre a cidade[1151]. Vergina foi inscrita como Patrimônio Mundial da UNESCO em 1996, e recebe algo em torno de 300.000 visitantes ao ano.

De partida, é importante ressaltar que Andronikos não descobriu apenas a Tumba II. O próprio nome pressupõe a existência Tumba I. Três foram as tumbas escavadas, numeradas de acordo com sua cronologia e nível estratigráfico **(Fig. 4.4)**. Este texto não é o placo para discutir as Tumbas I e III, mas, no primeiro caso, o sepulcro estava violado, o que foi interpretado como registro da invasão da Macedônia pelos mercenários gálatas comandados por Pirro, por volta de 274/3 a.C. Após vencerem as hostes de Antígono Gônatas, os gálatas lograram saquear as tumbas reais de Egas, de acordo com Plutarco na *Vida de Pirro* (26. 6)[1152].

---

[1149]BORZA. *Op. cit*., pp. 757-8.

[1150]"And it was then that I understood that what we had archieved in the isolation of Vergina was not of concern only to the archaeologist. The entire Greek people had taken to their heart what started as an academic discovery. Today I know that there is no satisfaction and no honour which can compare with the love of those who said to me: 'thank you for what you have given us. Health and long life be yours'". Ver: ANDRONIKOS. *Op. cit*., p. 79.

[1151]BORZA, Eugene. "The Macedonian Royal Tombs at Vergina: Some Cautionary notes". *Archaeology News,* vol. 10, 1981, p. 82.

[1152]De maneira surpreendente, um dos artefatos encontrados na Tumba I é um lécito de estilo Querche, de forma semelhante à do Lécito de Xenophantos. Ver: KYRIAKOU, Athanasia. "The History of a Fourth Century BC Tumulus at Vergina". In: HENRY, Olivier & KELP, Ute (eds.). *Tumulus as Sema*. Space, Politics, Culture and Religion in the First Millennium BC. Berlin: De Gruyter, 2016, p. 145.

A empolgação de Andronikos com a Tumba I arrefeceu diante da descoberta da Tumba II. Conforme narrado pelo arqueólogo, em 11 de outubro de 1977, quase no encerramento das campanhas daquele ano, ele e sua equipe começaram a escavar monumento que logo se relevou fabulosa fachada em afresco, técnica pouquíssimo preservada no repertório grego, que carregava uma cena de caça de dimensões prodigiosas: 1,16 m por 5,56 m. À medida que os trabalhos continuavam, a estrutura de pilares em estilo dórico se mostrava, e, quando Andronikos e seus ajudantes chegaram à porta de estrutura, a surpresa foi inenarrável – ao contrário de todas as demais, a Tumba II não estava violada. Após remover a terra necessária e romper a pedra angular, o sepulcro foi aberto em 8 de novembro, dia em que a Igreja Ortodoxa celebra os arcanjos Miguel e Rafael, revelando câmara de 4,46 m por 4,46 m **(Fig. 4.5)**.

Os artefatos encontrados na antecâmara incluíam um ataúde dourado de dimensões modestas, contendo os despojos cremados de uma mulher jovem junto a um diadema dourado. Escorados à porta de mármore foram encontrados uma aljava e um par de muletas. Atirados ao chão, restos de vasos de perfume, um peitoral de batalha, uma coroa dourada, restos de armas e outros objetos menores[1153].

Para não desperdiçar o jargão, "no calor do momento" Andronikos descreveu nos seguintes termos os achados: depositados no solo, fragmentos de vasos de bronze e, sobretudo, prata, além de restos de armas, incluídas pontas de *sarrisa*, construídas com esmero. Também foi reportada vasta panóplia, com direto a escudo e couraça ricamente adornados, uma espada e um elmo. A riqueza das peças fez com que Andronikos tomasse os artefatos como cerimoniais, e, portanto, impróprios para uso em batalha. Sua suntuosidade indicaria pertencimento a monarca de envergadura.

Seguindo a lista, Andronikos noticiou um artefato circular, em prata, com detalhes dourados que simulavam uma faixa amarrada, um diadema, em simples termo. Na sequência, objeto cilíndrico de madeira, com cerca de dois metros, em péssimo estado de conservação, mas que, à primeira análise, seria um cetro, também foi reportado[1154]. Ao abrirem o sarcófago de mármore, Andronikos e sua equipe se

[1153]ANDRONIKOS, Manolis. "The Royal Tomb of Philip II: An Unlooted Macedonian Grave at Vergina". *Archaeology*, nº 31, 1978, p. 36.

[1154]A presença, ou não, do cetro na Tumba II por vezes parece saída da pena de Conan Doyle. Em artigo assinado em conjunto com Palagia, Eugene Borza narra história *sui generis*. O historiador afirma que Andronikos relatou a presença do cetro em diversas aulas e nos primeiros *papers* sobre a descoberta, falando sobre uma vara de madeira com cerca de 2 m e adornada com filetes de ouro. Subitamente, porém - talvez ciente que o cetro enfraquecia sua atribuição a Filipe -, o grego parou de fazer referências ao artefato. Borza, que na década de 1980 vivia em Atenas, atuou como bastião da verdade e submeteu uma missiva a Andronikos perguntando o destino do tal objeto. Reproduzindo na íntegra a resposta do grego,

depararam com *larnax* de ouro de rara beleza **(Fig. 4.6).** Medindo 40 cm x 33,5 cm x 17 cm, era decorado com flores nas laterais e, no topo, uma estrela de 16 pontas que seria o epicentro de um terremoto nacionalista nos anos seguintes[1155].

Em cima do *larnax* havia suntuosa grinalda dourada e, dentro dele, ossos queimados com pequenas manchas púrpuras, derivadas dos possíveis tecidos que amarravam os despojos durante a cremação, o que, segundo Andronikos, remeteria às passagens dos funerais de Aquiles (*Od.* XXIV, 74 ss), Pátroclo (*Il.* XXIII, 171, ss) e Heitor (*Il.* XXIV, 795 ss). Por fim, aqueles que, de acordo com arqueólogo, são os mais fascinantes artefatos associados à tumba: um conjunto de miniaturas de rostos em marfim, algumas das quais Andronikos de pronto atribuiu a figuras conspícuas da realeza macedônia: Filipe II e Alexandre. A cabeça de Filipe é de homem maduro, barbado, com indicação de ferida no olho direito **(Fig. 4.7)**, e a de Alexandre com o pescoço virado e a mirada para o céu, em consonância com a passagem de Plutarco sobre as esculturas do conquistador feitas por Lísipo **(Fig. 4.8)**. Ambas foram registradas e divulgadas nos primeiros *papers* relativos à descoberta, sempre com Andronikos afirmando tratarem-se dos mais féis retratos dos dois reis[1156].

A partir de estudos de estratigrafia e investigações sobre os fragmentos encontrados, a datação da Tumba II foi estimada entre 350 e 320 a.C., período durante o qual três reis macedônios ostentaram a púrpura: Filipe II, Alexandre Magno e Filipe III Arrideu. Alexandre, contudo, pereceu na Babilônia, tendo seu corpo levado a Alexandria por Ptolomeu. Apenas Filipe II e Arrideu foram sepultados em Egas. Diante dessa constatação e do conjunto de evidências relatado nas páginas anteriores, Andronikos não teve dúvidas em considerar que o sepultado era Filipe II, assassinado em outubro de 336 a.C. Por dedução, a antecâmara era o lar de Cleópatra, sua mais

---

inclusive com supostos erros de inglês, Borza propõe que Andronikos alegou que "após cuidadosa análise" a conclusão foi a de que "o item não se tratava de um cetro". Borza garante ter procurado Andronikos novamente, sem obter resposta. Ver: BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, 2007, pp. 109-11.

[1155]O símbolo, que no popular ficou conhecido como Estrela ou Sol de Vergina, acabou usado tanto pelos gregos, em uma moeda 100 dracmas que também continha a imagem de Alexandre, como pelos macedônios, que o adotaram na bandeira da Macedônia independente (hoje Macedônia do Norte) de 1992 até 1994, quando um embargo dos EUA inviabilizou a continuidade do símbolo. Para a controvérsia envolvida, ver: DANFORTH, Loring. "Ancient Macedonia, Alexander the Great and the Star or Sun of Vergina: National Symbols and the conflict between Greece and the Republic of Macedonia". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 572-598.

[1156]ANDRONIKOS, Manolis. "Vergina: The Royal Graves in the Great Tumulus" *AAA,* nº 10, 1977, p. 10.

jovem esposa. A presença das muletas na antecâmara seria o argumento fatal – Filipe era coxo.

Antes de passar àquela que é a principal descoberta de Andronikos, vale registrar que, infelizmente, o prestígio obtido por arqueólogo, em âmbito acadêmico e entre o chamado público geral, fez com que ele, por vezes, se excedesse em algumas declarações[1157]. Respondendo a algumas críticas, Andronikos, praguejando e a ponto de rasgar as vestes, queixou-se de uma geração mais jovem (*younger generation*) responsável por considerações apressadas (*hasty considerations*), fundamentadas apenas em bibliotecas, longe do material mesmo de Vergina (*made from their libraries, far from the material itself*)[1158]. Essa fórmula derrisória, é triste admitir, foi também adotada por alguns de seus seguidores. Lane Fox recomenda que qualquer um que deseje estudar as tumbas macedônias vá, em primeiro lugar, a Vergina e lá discuta com os curadores e arqueólogos (*first go to Vergina and discuss with the curators and archaeologists*)[1159]. Não é o caso, claro, de menoscabar o conhecimento obtido *in situ*, mas o apelo ao *argumentum ab auctoritate* de Lane Fox não só é bastante conservador como mesmo, em muitos casos, impraticável.

Por seu turno, Hatzopoulos usa o epíteto escola revisionista (*revisionist school*), dos mais infelizes, para classificar aqueles que ousam desafiar a autoridade magistral de Andronikos[1160]. Não obstante, cientistas, perseguidos por suas crenças, terminaram por questionar a atribuição do arqueólogo grego, em especial pelo instrumental iconográfico – caminho que será percorrido por este item. Antes, porém, é necessária a descrição do friso da Tumba II de Vergina.

---

[1157]O diálogo cada vez mais surdo entre os pesquisadores da Tumba II Vergina pode ser atribuído, segundo recente hipótese de Tripodi, não somente às discordâncias metodológicas, factuais ou teóricas, mas, sobretudo, às estruturas de poder próprias da academia, em particular pelo uso cada vez mais difundido do inglês como *lingua franca*. Tripodi faz referência – de modo correto, a meu ver – ao fato de que seu lapidar estudo de 1991, redigido em italiano, tem sido cada vez menos citado pela produção bibliográfica hodierna, que opta por fazer referências de segunda mão à historiografia anglófona sem se dar conta de que muitas hipóteses por ela aventadas foram, na verdade, formuladas pela primeira vez pelo próprio Tripodi. O caso de Borza, citado abaixo (ver nota x), é escolhido pelo italiano como o mais emblemático. Tripodi chega a cunhar o termo "damnatio memoriae bibliografica" para definir esse fenômeno. Ver: TRIPODI, Bruno. "La II tomba reale di Vergina quarant'anni dopo. Qualche riflessione 'extravagante'". *Scienze dell'Antichità*, vol. 26, nº 3, pp.141-153, 2020.

[1158]ANDRONIKOS, Manolis. "Some Reflections on the Macedonian Tombs". *The Annual of the British School at Athens,* nº 82, 1987, pp. 1-3.

[1159]LANE FOX. *Op. cit*., p. 3.

[1160]HATZOPOULOS. *Op. cit.*, p. 109. Hatzopoulos também foi censurado por Tripodi em sua recente publicação. O grego teria, na primeira parte de seu estudo, feito uma revisão bibliográfica de fôlego inigualável, mas, na sequência, procedido a uma arrogante "lezione di metodologia e di etica della ricerca", muitas vezes usando apenas argumentos de autoridade e ataques pessoais contra os críticos de Andronikos. Ver: TRIPODI. *Op. cit*., pp. 146-7.

### 4.2.2 - Tumba II de Vergina e seus elementos iconográficos

Imponente caçada decora a tumba. Homens e feras, árvores e rochas se misturam em afresco de rara beleza **(Fig. 1** e **Fig. 2)**. Sua disposição horizontal permite acompanhar ao menos três ações: à esquerda, há quatro jovens seminus engajados em dupla caçada. A corça e o javali são suas presas. Um deles está a cavalo, de costas para o espectador, e atira lança em direção à preia, que foge assustada, com o dorso já atingido, possivelmente pelo mesmo atacante. Abaixo dela, outra corsa tem o destino selado. Estrangulada pelo segundo efebo, seu peito foi atingido, e seu dorso é alvo de um dos nove cães que auxiliam os macedônios **(Fig. 4.9)**.

Seguindo na orientação esquerda/direita, o javali é a próxima vítima. Atirada ao chão, a besta tem sina professa: sua cabeça e ventre já foram alvejados. Um jovem caçador, trajado apenas com a clâmide, está pronto para desferir o golpe fatal, enquanto outro, nu e de costas para o espectador, também deseja dar-lhe a estocada derradeira. Quatro cães se ocupam em cercar o javali, dois deles mordendo sua pata dianteira direita e pescoço, e os demais avançando em sua direção **(Fig. 4.10)**.

Passando à extrema direita, o urso é a vítima do momento. O carnívoro tenta se esconder em uma caverna, mas, assim como os outros animais, seu ventre já foi atingido. A resistência do animal é tenaz – ele parte com as presas outro venábulo. Mais uma vez auxiliado pelo mastim, um macedônio, vergando a clâmide, contorce seu corpo para trás, preparando-se para o arremesso que haverá de abater a fera. A seu respeito, Andronikos arriscou uma comparação ousada, vendo nele ecos do Apolo de Belvedere, de Leocares[1161]. Acossado entre caça e caçador, ganha espaço figura em toda destoante. Envergando chapéu e grossas vestes que parecem feitas de peles de animais, o personagem usa a rede como artefato. À diferença dos outros caçadores, ele não mira sua presa. Ao contrário, volta o olhar à própria malha, como que a esboçar seu lançamento em direção ao urso agonizante **(Fig. 4.11)**.

A despeito da riqueza das laterais do friso, é inegável que cena mais fantástica está no centro da composição: uma caçada ao leão da qual tomam parte quatro macedônios – por suposto, os mais ilustres da cena. Assim como as demais feras, o felino tem seu ventre alvejado. Luta para se desvencilhar dos cães que o cercam. Um deles, ameaçador, corre em sua direção. Outro morde seu flanco ferido. Um terceiro tomba, vítima do vigor leonino, esmagado por sua pata dianteira esquerda. Não apenas

[1161]ANDRONIKOS. *Vergina* (...), p. 113. *Vide infra*, item 4.4, para as ligações entre Leocares e a iconografia de Alexandre.

os mastins rodeiam a fera. Quatro caçadores fazem dele o animal mais encurralado de toda a cena. Um deles, trajando a clâmide e empunhando um machado, mira a cabeça do felino, espreitando às suas costas. Encarando a presa, o segundo aponta a lança rumo ao pescoço leonino, ao mesmo tempo em que parece conduzir os cães em sua direção. A esse personagem, Andronikos atribuiu o epíteto de mais corajoso (*boldest*) da venatória. Tão singulares, os últimos dois caçadores merecem um parágrafo à parte **(Fig. 4.12)**.

Ambos, à exceção do efebo à esquerda da cena, são os únicos personagens a cavalo. Por detrás do leão, excepcional figura em posição vertical irrompe no afresco. Trata-se, decerto, de experimentado caçador - a barba que porta, única na cena, não deixa dúvidas. Ele aponta a lança ao pescoço da fera, insinuando a iminência do *deathblow.* A figura central, todavia, é a que mais se destaca. Emoldurada por duas árvores mortas, vestindo um chíton púrpuro, sandálias e, o mais intrigante, coroa de louros, a figura insinua atmosfera sublime, diáfana, como se estivesse flanando pela cena. Seu extraordinário cavalo, figurado em escorço e três quartos, é dono de musculatura ao mesmo tempo sólida e delgada, de notável aspecto escultúrico[1162].

A segunda figura de maior destaque é o leão. A despeito da flecha que a perfura, e do expressivo número de caçadores que a acossa, a fera não somente é briosa em combater os mastins, como realiza extraordinário movimento de torcer o pescoço em direção ao potencial algoz – o caçador que investe contra o felino verticalmente, com a lança. Como notaram Baumer e Weber, o leão é um centro de gravidade sobre o qual atuam forças centrípetas e centrífugas: assim como a lança do caçador é atraída em direção à garganta da fera, sua tensão muscular joga a mirada do espectador para o caçador barbado[1163].

Afresco com riquíssima variedade de elementos iconográficos, não é de se espantar que a Tumba II de Vergina tenha fortuna crítica das mais extensas. É inclusive comum que mesmo pesquisadores de proa "virem a casaca", ou seja, comecem por apoiar as teses de Andronikos para depois passarem à outra trincheira. O caso de John Boardman é ilustrativo: sempre defensor das teses do arqueólogo grego - de quem, inclusive, foi colega de orientação -, o britânico, já no curso desta pesquisa, afirmou: "a

[1162]CALCANI, Giuliana. *Cavalieri di bronzo*: la torma di Alessandro opera di Lisippo. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989, pp. 100; 113.
[1163]BAUMER, Lorenz & WEBER, Ursula. "Zum Fries des 'Philippgrabes' von Vergina". *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern*, vol. 14, 1991, pp. 28; 32.

Tumba II de Vergina, a qual costumava ser atribuída a Filipe II, pai de Alexandre, é na verdade tardia"[1164]. Borza foi outro a passar pelo processo[1165].

### 4.2.3 - Tumba II de Vergina e a fortuna crítica

Embora extensa lista de catedráticos tenha sido signatária da atribuição de Andronikos, logo as contendas envolvendo a Tumba II passariam a fazer inveja à disputa dos diádocos pelos espólios do Império de Alexandre. As críticas a partir da iconografia começaram em 1980. A partir dos textos de divulgação e artigos preliminares, Prestianni Giallombardo e Tripodi expuseram suas dúvidas, destacando a improbabilidade de que Alexandre, ainda em vida, colocasse retrato seu no interior da tumba, na forma da miniatura em marfim e no friso frontal, como caçador[1166].

Dois anos depois, Martin Robertson foi, segundo Briant, o primeiro a questionar a atribuição de Andronikos a partir da caça ao leão[1167]. O arqueólogo de Oxford afiançava que a figuração da cinegética leonina em solo grego havia desaparecido no século VII a.C., tendo voltado ao repertório helênico por direta ação das conquistas orientais de Alexandre e seus anseios em dublar o papel do Grande Rei no esporte régio[1168]. Embora respeitoso com Andronikos, Robertson é uma espécie de patriarca da cabala dos embates que opõem defensores e críticos do arqueólogo grego.

Para os propósitos desta pesquisa, a publicação definitiva de Andronikos avançou, sobretudo, na identificação mais esmerada dos personagens da cena. No caso do cavaleiro barbado, que domina toda a composição, acima de todas as demais figuras (*towers over all other figures*), não haveria melhor candidato que o próprio Filipe II,

---

[1164]"Vergina Tomb II, which used to be ascribed to Philip II, his (Alexander's) father, but is later". BOARDMAN, John. *Alexander the Great*. From his Death to the Present Day. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2019, p. 59.

[1165]HATZOPOULOS. *Op. cit.*, p. 94 nota 8. A "conversão" de Borza foi há pouco duramente criticada por Tripodi no que se refere ao percurso intelectual. Se Borza, no início dos anos 80, era favorável à atribuição de Andronikos, em 1987 passou à trincheira rival, no artigo já citado sobre possível parafernália militar de Alexandre encontrada na Tumba II. Enquanto ainda era partidário de Andronikos, Borza referenciava diversos autores que, a partir de 1980, buscaram defender que a Tumba II pertencia a Felipe Arrideu, casos de Adams, Lehmann, Prestianni-Giallombardo e do próprio Tripodi, na investida de refutar seus argumentos. Contudo, após a "conversão" e novamente segundo Tripodi, Borza passa a ignorá-los, assumindo hipótese e conclusões alheias como suas próprias, vendendo-se como *starting point* da atribuição alternativa, o que se manteve até a publicação de Borza em parceria com Palagia, em 2007. De resto, a própria arqueóloga grega também teria procedido de maneira semelhante, segundo o juízo de Tripodi. Ver: TRIPODI. *Op. cit*., pp. 144-6.

[1166]PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria & TRIPODI, Bruno. "Le tombe regali di Vergina: Quale Filippo?". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, nº 10, 1980, p. 992.

[1167]BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 213.

[1168]ROBERTSON, Martin. "Early Greek Mosaic". *Studies in the History of Art*, vol. 10, 1982, p. 246.

cujos préstimos cinegéticos haveriam de ser perpetuados[1169]. O cavaleiro central, com grandes olhos penetrantes, seria Alexandre, cuja figuração reforçaria o papel de herdeiro unívoco de Filipe em cenário político complexo[1170].

Para os jovens à esquerda, Andronikos defendeu se tratarem dos pajens reais mencionados por Arriano. O historiador de Nicomédia (*Anab.* 4.13.1) menciona que datava dos tempos de Filipe (ἐκ Φιλίππου ἤδη) que os filhos dos macedônios mais nobres se alistassem de modo a servir diretamente ao rei, guardando seu sono e – mais importante – "montar o rei, à maneira persa, e atender como companheiros durante a contenda da caça" (ἀνέβαλλον οὗτοι βασιλέα τὸν Περσικὸν τρόπον καὶ τῆς ἐπὶ θήρᾳ φιλοτιμίας βασιλεῖ κοινωνοὶ ἦσαν)[1171]. A abordagem metodológica de Andronikos merece registro: uma vez que, por definição, o tema do tumba estaria ligado a episódios da vida de seu ocupante, que não há conteúdos mitológicos na cena e que, mais importante, não há registros que Arrideu seja um caçador, resta a Filipe a única atribuição possível. De resto, Arrideu foi monarca insignificante, de forma que não faria sentido que a ele fosse devotada tão suntuosa tumba[1172].

Andronikos se aventurou em nomear o pintor da fachada: Filóxeno de Erétria, responsável pela pintura da qual o Mosaico de Alexandre é cópia. Os elementos mobilizados são os aspectos em comum nas duas obras - a presença de árvores no centro da composição, a paleta em tons de vermelho/marrom e os movimentos corporais dos dois Alexandres. Ainda segundo Andronikos, a obra de Vergina seria cerca de 15 ou 20 anos mais nova que a encomenda de Cassandro, o que explicaria a evolução de Filóxeno na pintura do embate entre Alexandre e Dario III[1173].

Dois anos depois de Andronikos, Pollitt endossou suas teses, ressaltando que a descoberta das tumbas de Vergina provava a existência de venatórias ao leão na Macedônia antes de Alexandre[1174]. Pouco depois, Borza pôs a público estudo dos mais inventivos: adepto de Arrideu como ocupante, e defensor de que a cinegética leonina floresceu na Macedônia após Alexandre, o professor da Universidade da Pensilvânia propôs que as armas do conquistador foram depositadas na Tumba II[1175]. A interpretação não encontrou eco sequer entre os críticos de Andronikos, tendo

[1169]ANDRONIKOS. *Op. cit*., pp. 110-5.
[1170]ANDRONIKOS. *Op. cit*., p. 115.
[1171]ANDRONIKOS. *Op. cit*., p. 117.
[1172]ANDRONIKOS. *Op. cit*., pp. 228-9.
[1173]ANDRONIKOS. *Op. cit*., pp. 117-9.
[1174]POLLITT, Jerome. *Art in the Hellenistic Age*. New York: Cambridge University Press, 1986, p. 40.
[1175]BORZA, Eugene. "The Royal Macedonian Tombs and the Paraphernalia of Alexander the Great". *Phoenix*, vol. 41, nº 2, pp. 105-121, 1987.

aparecido, apenas, em artigo posterior assinado pelo próprio Borza, em companhia de Olga Palagia.

1991 é o *annus mirabilis* da Tumba de Vergina. Diversos estudiosos de nomeada internacional, como Briant, Hammond, Tripodi, Baumer & Weber, Kinglsey e Prestianni Giallombardo, publicaram textos sobre a iconografia da tumba.

Começando por Briant, o estudioso se mostra favorável à identificação de Andronikos, de modo que ocupa boa parte de seu artigo em defender como a prática régia da caça ao leão já era difundida na Macedônia antes da expedição de Alexandre. Parte significativa dos argumentos foi discutida neste capítulo e em seus dois antecessores, de maneira que resta discutir os pensamentos do francês a respeito da iconografia da tumba. Briant destaca que, no contexto de quase convulsão social que a Macedônia se encontrava com o assassinato de Filipe, Alexandre haveria de respaldar a púrpura fazendo-se figurar ao lado do pai falecido, valendo-se da importância da venatória leonina:

> A afirmação de uma colaboração estreita entre pai e filho durante uma caça ao leão de todo preciosa para o jovem príncipe lutando contra graves oposições intestinas. Ao impor o tema, real por excelência, da caça ao leão, Alexandre deixou claro, aos olhos de todos, que sua posição como herdeiro restava incontestável: não somente em função de sua coragem física, mas, também, em razão da escolha explícita feita por seu pai[1176].

Hammond, por seu turno, pouco fez além de subscrever as teses de Andronikos, identificando Filipe II como ocupante e caçador barbado, Alexandre como o cavaleiro ao centro, descartando Arrideu por sua doença mental e Alexandre IV por ser muito jovem. Autóctones na Macedônia, os leões estariam de acordo com a mensagem de caçador habilidoso desejada por Filipe e sua descendência[1177].

Às teses de Andronikos, Tripodi reagiu com longuíssimo artigo de quase 70 páginas. A partir de análise iconográfica de todos os monumentos funerários macedônios descobertos até então, o italiano nota total ausência do tema da cinegética coletiva a cavalo[1178]. Claro que, em casos assim, é sempre possível invocar a máxima de

---

[1176]"l'affirmation d'une collaboration étroite entre le père et le fils lors d'une chasse au lion était tout à fait précieuse pour le jeune prince aux prises avec de graves oppositions intérieures . En imposant le thème royal par excellence de la chasse au lion, Alexandre rendait éclatant, aux yeux de tous, que sa position d'héritier était incontestable: non seulement en raison de son courage physique, mais aussi en raison d'un choix explicite affirmé par son père". Ver: BRIANT. *Op. cit*., p. 241.

[1177]HAMMOND, Nicholas G. L. "The Royal Tombs at Vergina: Evolution and Identities". *The Annual of the British School at Athens*, nº 86, pp. 69-82, 1991.

[1178]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, p. 155.

Sagan, segundo a qual a ausência da evidência não é a evidência da ausência, mas, para Tripodi, a onipresença desse repertório em tumbas aquemênidas reforça como a composição de Vergina apenas seria factível após a expedição de Alexandre.

A identificação dos personagens proposta por Tripodi será discutida abaixo, mas cabe ressaltar que, para o italiano, a cena de Vergina não reproduz evento específico. Mais importante é sua conclusão sobre os caçadores: ainda que em distintas figuras, todas as formas encontravam respaldo na iconografia dos vasos áticos – em cenas da caça ao Javali Calidônio, por exemplo – exceto uma: o caçador vertical a cavalo que, com sua composição piramidal, seria de todo dissonante da "ideologia egualitaria" do mundo das *póleis*, mas cairia bastante bem à aristocracia macedônia, sobretudo após seu contato mais contíguo com os aquemênidas, na esteira de Alexandre.

Na mesma linha, a fauna do afresco estaria de acordo com as tradições helênicas no que se refere às caças aos javalis e às corças, mas, na cerâmica, o leão estaria presente "solo in età arcaica", ao passo que urso padeceria de invisibilidade total[1179]. Em suma, para Tripodi, a iconografia de Vergina é linguagem grega para texto oriental (*linguaggio ellenico per un testo orientale*), isto é, a aplicação de elementos formais estabelecidos na tradição helênica combinados ao uso da cinegética em contexto funerário, e em honra ao falecido, de uso típico dos monarcas da Ásia[1180].

Na linha de Tripodi, Baumer & Weber defendem que a Tumba de Vergina foi erigida por Cassandro, cujas aspirações políticas são refletidas no programa iconográfico, que, não por acaso, retrata o diádoco na figura do caçador com a lança, trajado com clâmide e *kausia*, que ataca o leão. Outro detalhe notado é que os efebos à esquerda da cena foram figurados em espécie de estudo, como se o pintor tentasse exibir sua perícia retratando corpos nas mais complexas posições[1181]. Aproveitando o gancho sobre a *kausia*, chapéu real macedônio que será discutido em pormenores nos itens seguintes, tanto Kinglsey como Prestianni Giallombardo lançaram mão de suas investigações sobre o artefato de modo a discordar de Andronikos: para ambas, a *kausia* só se fez presente no repertório ocidental após a expedição de Alexandre[1182].

---

[1179]TRIPODI. *Op. cit*., pp. 157-8; 161-3; 179-81; 187-8. É o mesmo pensamento de BORZA, Eugene. *In the Shadow of Olympus*: The Emerge of Macedon. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 259; 262.
[1180]TRIPODI. *Op. cit*., p. 182.
[1181]BAUMER & WEBER. *Op. cit*., pp. 29; 41.
[1182]KINGSLEY, Bonnie. "Alexander's 'Kausia' and Macedonian Tradition". *Classical Antiquity,* vol. 10, pp. 59-76, 1991; PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria. "Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 17, pp. 257-304, 1991.

Interessante estudo é o artigo de Linda Reilly, dedicado à investigação dos cães. Após enumerar os mastins de 1 a 9, seguindo a orientação esquerda/direita, a autora defende que os cães de número 1, 3, 4, 5 e 8 são oriundos da Lacônia, presentes na arte grega e apreciados pelo olfato apurado **(Fig. 4.13)**. O mastim 7, sob as patas do leão, é inconclusivo, enquanto os restantes, 2, 6 e 9, são representados pela primeira vez no repertório helênico[1183]. Reilly opta por não identificar a raça desses cães e, embora a autora não dê esse passo, a nova espécie bem poderia ser oriunda da Ásia, fornecendo argumento contrário à datação proposta por Andronikos.

Ada Cohen, em seu livro sobre o Mosaico de Alexandre, destacou as afinidades entre as obras de Pompeia e Vergina, sendo a mais impressionante, a seu ver, os cavalos figurados de costas ao espectador. Ainda que com notável diferença de idade, o conquistador do mosaico e o cavaleiro central de Vergina reuniriam elementos em comum. Abraçando a causa de Andronikos, a americana defende que a pintura de caça teria antecedido a de batalha, dotada de maior apuro técnico[1184].

Em *Art in the Age of Alexander the Great,* ainda que devotando páginas e páginas ao estudo de Vergina, a mesma autora tem como única tese digna de nota aquela segundo a qual a venatória estaria em discurso afinado com a imagem dos reis macedônios como, a um só tempo, moderados e corajosos. O contexto funerário deveria refletir seus anseios de que essa frugalidade haveria de ser recompensada por um porvir alvissareiro no além-morte[1185]. De resto, a imagem do urso que mastiga a lança teria seu antecedente na moeda de Amintas III, e a cena como um todo seria a efígie da sociedade macedônia, cuja primazia masculina era reforçada pela caçada[1186].

Olga Palagia pode ser considerada a *pièce de résistance* da atribuição alternativa da Tumba II. Uma das mais profícuas críticas de Andronikos, a professora emérita da Universidade de Atenas expressou suas opiniões em diversos artigos, evocando, com particular afinco, a iconografia do friso. Em 2000, publicou seu mais amplo estudo a respeito. Rotulando a obra como a mais intrigante de todo o repertório cinegético de Alexandre, Palagia começa propondo que a cena se passa em grande parque de caça (*large game park*), figurando cinegéticas ocorridas em dias distintos. A

[1183]REILLY, Linda. "The Hunting Frieze from Vergina" *The Journal of Hellenic Studies,* nº 113, pp. 160–162, 1993.
[1184]COHEN, Ada. *The Alexander Mosaic*. Stories of victory and defeat. New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 53-5; 76-87.
[1185]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 288-9.
[1186]COHEN. *Op. cit*., pp. 243; 260.

cena está dividida em duas porções, e o caçador com chíton, por ser figurado entre duas árvores mortas, talvez não mais esteja entre os vivos (*no longer among the living*). Sua posição solitária poderia denotar certa heroicização[1187]. Palagia concorda com a atribuição de Andronikos, que toma a figura como Alexandre. Com respeito ao cavaleiro barbado, a autora observa que ele é o único caçador a manter contato visual com o leão, o que o credencia como predador por excelência da besta. A arqueóloga grega defende que ele seria Arrideu, ocupante da tumba. Não sendo permitido que usasse lâminas, por conta de sua deficiência mental *(not allowed to use razors being halfwitted*), a face barbada de Arrideu deveria representar sua aparência no momento da morte (Diod. 18.2.2; Plut. *Alex*. 10.2; 77.7; Just. 13.2.11; 14.5.2)[1188].

Outra figura chama a atenção de Palagia: o caçador com clâmide e *kausia* púrpuras, entre o leão e Alexandre. A despeito da face idealizada, sua postura remonta àquela usada para figurar Meleagro em cenas de caça ao Javali Calidônio, o que termina por lhe conferir autoridade. Para a autora, a opção mais indicada para o personagem seria Cassandro, responsável também por comissionar a Tumba II. O movimento político do diádoco seria calculista: além de se aproveitar da morte de um potencial rival, como Arrideu, e, depois, dar-lhe pomposo enterro, suavizando o crime cometido por Olímpia, em 316 a.C. Cassandro também se casou com a meia-irmã de Alexandre, Tessalônica, e fundou a cidade de Cassandreia, em claro apelo a seu *status* como novo rei da Macedônia (Diod. 19.52.1-6). A reconstrução de Tebas, sob sua augusta proteção, haveria de granjear-lhe mais simpatia (Diod. 17.118.2; 19.52.2; Paus. 9.7.2; Athen. 1.19c.). Para finalizar, o diádoco não poderia passar ao largo da imagem de patrono das artes: para a inauguração de Cassandreia, empregou Lísipo, no último trabalho do escultor de Sícion (Athen. 11.784c); para Filóxeno, a batalha de Alexandre e Dario (*NH* 35.100); além, é claro, da própria Tumba II de Vergina. Não bastasse, Cassandro pôs o nome de Alexandre em seu filho mais novo (Plut. *Demetr.* 36. 2-6; Paus. 9.7.3; Just. 16.1 1). Afora as evidentes vantagens políticas, a escolha de Cassandro como comitente do afresco traria reflexos à iconografia. Assim, os dois jovens que caçam o javali à moda macedônia – e segundo o rito de passagem que antes havia constrangido o diádoco -, seriam os irmãos de Cassandro, Iolaus e Philippus, mortos por volta de 316

[1187]La Rocca chegou a rascunhar, embora sem desenvolver plenamente, essa hipótese. Ver: LA ROCCA, Eugenio. “Ferocia barbarica. La rappresentazione dei vinti tra Medio Oriente e Roma". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 109, 1994, p. 29.

[1188]PALAGIA, Olga. “Hephaestion’s Pyre and the Royal Hunt for Alexander”. In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 189-96.

a.C., e que antes haviam servido como pajens de Alexandre (Arr. *Anab*. 7. 27. 2; Curt. 10. 10. 14; Just. 12. 14. 9).

Para encerrar seu estudo, Palagia chega a sugerir que a cena retrataria cinegética específica, que teve lugar na Babilônia na primavera de 323 a.C., pouco depois da chegada de Cassandro. Sabe-se, por meio de Plutarco (*Alex*. 73.6), que Alexandre mantinha leões na cidade. Com isso, as aspirações do diádoco se completariam: a um só tempo, ele dissiparia a aura de opositor de Alexandre que o rondava - por conta de uma altercação ocorrida na Babilônia e que rendeu, inclusive, acusações de que Cassandro havia envenenado o conquistador -, se mostraria cioso com o corpo de Arrideu, seu antecessor, e, por fim, se apresentaria com o último bastião da Macedônia[1189].

Em texto a quatro mãos com Borza, a autora voltou a enfatizar o ineditismo da figuração cinegética de Vergina em contraposto à sua abundância nas satrapias ocidentais do Império Persa. Nesse estudo, ambos defendem que a composição de Vergina é fraturada em dois diferentes episódios, cada um dos quais centrados em um par de presas e cujo rompimento é enfatizado pelas mudanças na paisagem[1190].

Corças eram predadas amiúde na arte grega, do mesmo modo como a caça ao javali era comum na Macedônia, como rito de passagem e, também, com conotações sagradas, o que parece se alinhar com a árvore presente à esquerda da cena: o *ex-voto*, o laço e os troféus, talvez peles de animais, são indícios do dado religioso presente no friso que, de resto, em todos seus outros elementos – flora, presas, equipamentos de caça, nudez dos caçadores e outros – estava de acordo com as tradições helênicas[1191].

Contudo, a partir da parte central da pintura, tudo se altera. As duas árvores secas marcam mudança na paisagem, ainda mais se for enfatizado o caçador ladeado por ambas. Seu chíton púrpuro de mangas curtas, a face jovem e, em particular, a coroa ao redor da cabeça podem ser interpretados como símbolo de heroicização póstuma (*posthumous heroization*) **(Fig. 4.14)**. A composição de seus trajes, única em todas as pinturas funerárias encontradas na Macedônia, reforça o caráter especial do caçador. Diante do fato de que houve aumento expressivo, ou mesmo surgimento, de cenas de caça ao leão no repertório grego após a expedição alexandrina, e de que é muito provável que a friso de Vergina figure uma caçada régia, resta claro que a tumba poderia ser concebida apenas para Arrideu, no final do século IV a.C. No mais, o

[1189]PALAGIA. *Op. cit*., pp. 190-3.
[1190]BORZA & PALAGIA. *Op. cit*., p. 91.
[1191]BORZA & PALAGIA. *Op. cit*., pp. 90-3.

caçador com a rede, por conta do uso do artefato, trajes e pele mais escura, seria oriental, o que indica toda a porção direita como venatória localizada na Ásia. Destarte, o episódio de Vergina se fraturaria em duas cinegéticas definidas: à esquerda, um episódio típico do repertório grego-macedônio; à direita, uma caçada oriental; ao centro, caça ao leão sem localização determinada[1192].

Com respeito à identificação dos personagens, Borza e Palagia propõem que os rostos barbeados em Vergina não representariam jovens ou adolescentes, mas adultos que seguiram a moda de Alexandre (Athen. 13.565 a-b) - outro indicativo de venatória ocorrida entre membros da corte do conquistador. Assim, o basileu seria heroicizado na posição de central, ao passo que o caçador barbado figuraria Arrideu que, por conta de sua condição mental, não poderia usar lâminas. A mensagem iconológica seria a seguinte: Alexandre, que não é retratado matando o leão, forneceria a legitimação necessária a seu sucessor, o caçador barbado, que está a ponto de executar a besta, identificado com Arrideu. A despeito de sua deficiência, o meio-irmão poderia montar a cavalo, como afirma Quinto Cúrcio (10.9.16)[1193].

Palagia expressou outra vez suas convicções em 2011, ao afirmar que a caça ao leão e ao urso em Vergina foi figurada de modo a comemorar as cinegéticas orientais que tiveram lugar durante a campanha alexandrina. A grega, nesse estudo, vai além, afirmando que a Tumba de Ciro poderia ter servido de molde à arquitetura empregada em Vergina[1194]. Os argumentos a respeito da importância simbólica da caça ao leão como disputa pelo reinado da Ásia, bem como a louvação pós-morte de Alexandre no afresco de Vergina, foram reprisados em publicação recente[1195].

Em artigo de balanço publicado em 2002, Rives-Gal tornou a mencionar que o tema iconográfico da caça múltipla e coletiva era caro a Alexandre, de modo que o friso de Vergina, com toda a probabilidade, seria posterior às conquistas do basileu[1196].

Em estudo com o mesmo propósito, Molina Marín arrolou outros argumentos em favor da identificação de Arrideu com o caçador barbado, como a semelhança entre ele e seu pai, Filipe, já notada por Quinto Cúrcio (10.7.6). No entanto, o fato de os

---

[1192]BORZA & PALAGIA. *Op. cit*., pp. 94-100.
[1193]BORZA & PALAGIA. *Op. cit*., pp. 95-103.
[1194]PALAGIA, Olga. "Hellenistic Art". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon*: Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 480-1.
[1195]PALAGIA, Olga. "The Reception of Alexander in Hellenistic Art". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, pp. 141; 153.
[1196]RIVES-GAL. *Op. cit*., pp. 305-7.

macedônios cultivarem a face barbeada após Alexandre (Athen. 13.565a) acaba por enfraquecer a hipótese[1197].

Saatsoglou-Paliadeli destacou a total ausência de elementos de iconografia oriental na obra (*l' absence absolue d'élements iconographiques orientaux*), além de propor que sua figuração alude a um rito de passagem da adolescência à idade adulta[1198]. Um ano antes, a mesma autora, em artigo sobre a técnica empregada no afresco, ressaltou que não há sinais de estudos preliminares, o que indica a transferência direta para a tumba e, portanto, a grande a aptidão do artista[1199].

Em comemoração às bodas de pérola da descoberta das tumbas de Vergina, Hatzopoulos, um dos mais fiéis seguidores de Andronikos, publicou estudo que busca refutar todas as críticas ao arqueólogo grego – tendo no processo realizado insuperável trabalho de levantamento bibliográfico. Concentrando a atenção apenas aos aspectos iconográficos, Hatzopoulos afirma que o artigo supracitado de Briant teria varrido (*swept away*) todos os pontos em favor da cinegética leonina introduzida na Macedônia pós-Alexandre, o que também seria confirmado pela moeda de Amintas III[1200].

Para "enterrar de vez" os mortos de Vergina, Hatzopoulos reconstrói o que seria o cenário de um possível sepultamento de Arrideu na Tumba II. Assim, cerca de seis meses após a morte Eurídice e Arrideu, na primavera de 316 a.C., Cassando haveria de desenterrar os corpos, transportá-los até Vergina, colocá-los em uma pira funerária e cingir a cabeça do basileu com o diadema encontrado na tumba. Todo esse ritual seria abominável para o grego antigo, para quem o corpo morto é *miasma*, matéria em decomposição da qual se deve manter distância. Àqueles, portanto, que insistem em defender a presença de Arrideu na Tumba II, Hatzopoulos recomenda a leitura de *Antígone*, de Sófocles, em especial os versos 998-1074[1201].

Há que se ressaltar, entretanto, que, na aurora do período helenístico, a repulsa dos gregos com relação aos restos mortais havia, senão desaparecido, ao menos minorado. Um caso ilustrativo é o de Crátero, general dos mais importantes do exército macedônio, cujo destino será discutido nos próximos itens. Fato é que, após sua morte,

---

[1197]MOLINA MARÍN, Antonio Igancio. "La Tumba de Vergina: ¿Filipo II o Filipo III?". *Panta Rei II,* nº 77, 2007, pp. 85-8.
[1198]SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. "Le peinture de la Chasse de Vergina". In: DESCAMPS-LEQUIME, Louise (ed.). *Peinture et couleur dans le monde grec antique.* Paris: Gallimard, 2007, p. 50.
[1199]SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. "Reflections on the painting technique on Philip's tomb at Vergina". In: BIERING, Ralf *et alii* (eds.). *Maiandros*. Festschrift für Volkmar von Graeve. München: Biering & Brinkmann, 2006, p. 216.
[1200]HATZOPOULOS *Op. cit*., p. 103 nota 51; p. 108.
[1201]HATZOPOULOS. *Op. cit*., p. 116 nota 101.

c. 320 a.C., no Helesponto, seus ossos foram carregados por Eumenes (Εὐμενοῦς τῶν ὀστῶν τῶν Κρατεροῦ παρέδωκεν) por cerca de cinco anos (Diod. 19.59.3), só descansando quando sua viúva Fila – que a essa altura já havia se casado com Demétrio Poliórcetes – desse aos despojos enterro devido em solo macedônio[1202]. E isso sem mencionar o caso proverbial de Heféstion, morto no outono de 324 a.C. e cujo sepultamento apenas se deu na primavera de 323 a.C., por conta da preparação demorada dos faustosos jogos que se seguiram ao falecimento[1203].

Tão defensor de Andronikos quanto Hatzopoulos, Lane Fox publicou texto de teor assemelhado em 2011. O britânico defende, com vigor, a presença de leões em território macedônio no século IV a.C., a partir da moeda de Amintas III e dos trechos de Heródoto e Xenofonte. Assim, considera factível que monarcas macedônios praticassem a venatória leonina antes das campanhas de Alexandre[1204]. Em texto anterior, o mesmo historiador defendeu que a iconografia teria como tema a cinegética macedônia do rei entre seus pajens, antes da expedição de Alexandre[1205].

Cerca de uma década atrás, Ignatiadou propôs uma das mais ousadas interpretações do friso. Para a autora grega, o afresco da Tumba II seria cópia de um original comissionado por Filipe, que usaria a iconografia de modo a alardear suas intenções de combater os persas, além de louvar seus dotes militares, celebrando campanhas pretéritas. Assim, Ignatiadou lembra as vitórias de Filipe na Trácia, que teriam rendido importantes anexações territoriais à Macedônia, cuja comemoração iconográfica seria a presença do urso - típico da região. O animal seria pista geográfica (*geographical clue*) das missões do soberano[1206]. Na mesma linha, o javali à esquerda seria alusão à cidade de Estagira, destruída pelo basileu, assim como os cervos fariam menção à Batalha de Queroneia e às Guerras Sagradas[1207].

No caso da cinegética leonina, Ignatiadou alerta que Filipe foi o rei macedônio a primeiro adotar a caça a cavalo, reforçando a imagem real de acordo com o arquétipo de sua contraparte persa[1208]. A posição central da caça ao leão, por si só, já se destacaria,

[1202]BORZA & PALAGIA. *Op. cit*., p. 102.
[1203]PALAGIA. "Hephaestion's Pyre (…)", pp. 168-9.
[1204]LANE FOX. *Op. cit*., pp. 10-13.
[1205]LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.). *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, pp. 137-8.
[1206]IGNATIADOU, Despina. "Royal Identities and Political Symbolism in the Vergina Lion-hunt Painting". *Archaiologikôn Deltion*, nº 57, 2010, pp. 123-7.
[1207]IGNATIADOU. *Op. cit*., pp. 138-42.
[1208]IGNATIADOU. *Op. cit*., p. 135.

mas o detalhe fulcral é o fato de que a cabeça do felino aponta para o leste, isto é, para o Império Persa, como prelúdio da campanha que Filipe visava a empreender. Contudo, a posição vertical do cavaleiro identificado com o basileu não estaria propícia para executar o felino, em referência à campanha abortada do monarca. Por outro lado, Alexandre, como cavaleiro central, estaria pronto para entrar em cena, como lídimo herdeiro. Assim, a leitura iconológica da fechada teria dois sentidos: a "pacificação" pela espada do território grego promovida por Filipe, com alusões às suas conquistas, e sua empresa contra os persas, herdada por Alexandre, em uma espécie de ultimato iconográfico. Nos termos de Ignatiadou, o basileu recém-empossado:

> Está assumindo a responsabilidade pelo enterro de seu pai e dando-lhe a honra condizente com o rei que impôs sua vontade à Macedônia e ao resto da Grécia e conquistou os povos do norte. Ele está assumindo o trono (...) para realizar sua grande visão: fazer campanha no Oriente e dar o golpe mortal ao próprio leão persa[1209].

A leitura de Ignatiadou possui diversos méritos, como a análise total do friso e a profícua identificação dos personagens da cena, discutida abaixo. Contudo, no que se refere à mensagem exprimida pela pintura, algumas objeções podem ser feitas. A mais importante é a questão da ὕβρις. Termo dos mais intraduzíveis - podendo significar insolência, ultraje, violência, arrogância, orgulhoso, soberba, sempre em excesso -, a ὕβρις era um tabu maior do decoro grego, em especial ateniense[1210]. Como será discutida na última seção deste item, uma das pechas que mais açoitava Filipe era a de bárbaro sanguinário, brandida com afinco por Demóstenes. Para orador, o macedônio, longe de representar novos ares para os domínios gregos, não passava de um assassino dos ideais democráticos. Nesse sentido, uma das tarefas mais complexas de Filipe era convencer as demais *póleis* a embarcar na campanha asiática.

Partindo desse cenário, é plausível apontar dois pontos discutíveis na argumentação de Ignatiadou: em primeiro lugar, questionar em que medida, ao encomendar ele próprio uma pintura na qual a conquista da Pérsia está por ser consolida - enquanto a campanha em si sequer saiu de seu escaninho - seria ato de ὕβρις,

---

[1209]"Is accepting responsibility for his father's burial, and giving him the honor befitting the king who imposed his will on Macedonian and the rest of Greece and conquered the peoples of the North. He is assuming the throne (...) to realizing his grand vision: to campaign in the East and deal the deathblow to the Persian lion himself". IGNATIADOU. *Op. cit*., p. 144.

[1210]LIDDELL, Henry & SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 1841.

especialmente grave quando cometido por alguém que lutava em se arvorar campeão da causa grega contra os bárbaros.

De fato, a *hýbris* de Filipe II teria levado à sua própria morte, segundo um autor como Diodoro (16.91.2). Anota o historiador siciliano que, ansioso para iniciar sua campanha contra os persas em 336 a.C., Filipe fez aquilo que todo soberano sensato deveria fazer: consular a pitonisa, que assim respondeu: "o touro está consagrado; chegou o fim; há que fazer o sacrifício" (ἕστεπται μὲν ὁ ταῦρος, ἔχει τέλος, ἔστιν ὁ θύσων). Tomado por imodéstia e indulgência, o basileu interpretou a previsão como auspiciosa, acreditando que os deuses previam que o persa deveria ser morto como uma vítima sacrifical (τὸν Πέρσην ἱερείου τρόπον τυθήσεσθαι). Entretanto, e como se sabe, quem acabou abatido foi o próprio macedônio, morto em um festival durante a realização dos sacrifícios aos deuses – tal qual um touro consagrado (ὥσπερ τὸν ταῦρον ἐστεμμένον)[1211].

Em segundo lugar, de que modo Filipe teria comissionado obra em que a um só tempo se figura como sucessor dos persas - ao se fazer retratar como caçador a cavalo, seguindo seu modelo -, e seu vencedor? Alexandre poderia fazê-lo, talvez sem o risco da ὕβρις por tê-los vencidos de fato, mas a Filipe não seria outorgado esse direito.

Hallie Franks publicou, em 2012, monografia sobre o afresco, propondo teses heterodoxas. Para a autora, a Macedônia, por se localizar na periferia do Império Persa, decerto sofria influência dos aquemênidas antes da expedição de Alexandre. Essa influência se faria sentir a partir de monumentos funerários egressos dos limites ocidentais. Assim, a pintura de Vergina traria ecos de obras como o Monumento às Nereidas ou o Mausoléu do Halicarnasso[1212]. Mais relevante é a interpretação que Franks dá ao friso: trata-se de um "retrato social" da Macedônia, responsável por perpetuar a imagem de Karanos, fundador mítico da dinastia, em suas proezas venatórias[1213].

Para sustentar a tese, Franks evoca passagens textuais, como a registrada em Justino (7.1.8-9), segundo o qual Karanos pastoreava um rebanho de ovelhas em frente a seus exércitos, ou outra que o fundador teria erguido troféu em celebração a uma de suas vitórias. O laurel, porém, foi destruído por um leão desgarrado do monte Olimpo, e, cônscio do mau agouro, Karanos proibiu que os macedônios erguessem outros troféus

[1211]Agradeço a Marc Mendoza por ter me lembrado dessa passagem.
[1212]FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, pp. 4-30.
[1213]Plutarco (*Alex*. 2.1) aponta Karanos como antecessor do próprio Alexandre.

assemelhados – prática respeitada, inclusive, por Alexandre na Ásia (Paus. 9.40.8-9). Assim, o falecido da Tumba II – que Franks não arrisca a identificar, embora mostre indisfarçada simpatia por Andronikos – poderia ter se valido do passado dinástico e da construção mítica do herói para se figurar, à maneira de Karanos, derradeira sentinela dos costumes macedônios[1214].

Não obstante inventiva, a hipótese de Franks passou quase despercebida por seus pares. Uma das exceções foi Palagia, que publicou resenha desfavorável - com a qual concordo *ipsis litteris* - em que destaca o silêncio de Franks sobre o maior contato entre macedônios e asiáticos a partir de Alexandre, que teria feito com que Vergina fosse não o ponto de chegada de uma longa tradição, de Karanos a Filipe II, mas um novo começo, de Alexandre em diante[1215].

Stewart reprisou teses de outros pesquisadores: a Tumba II é provavelmente o lugar do descanso de Arrideu e Eurídice; a composição se assemelha ao Mosaico de Alexandre do ponto de vista da forma e do uso da perspectiva; o diáfano cavaleiro central poderia representar o conquistador, e – por fim e decerto influenciado por Cohen – a iconografia pertence ao conjunto de temas masculinos (*macho themes*) tão ao pendor da monarquia macedônia[1216].

Arqueólogo búlgaro, Kostadin Rabadjiev defende que cenas de caça tendem a aparecer com maior profusão em sociedades hierarquizadas, exprimindo ideais de cooperação ou competição masculina, de onde sua maior presença em solo asiático e, por consequência, sua aparição no repertório ocidental ter ocorrido apenas após Alexandre. Desse *parti pris*, Rabadjiev conclui que a Tumba II de Vergina seria o local de repouso de Arrideu, representado como caçador barbado, ao passo que Alexandre ocupa o centro da cena[1217].

Em artigo recente, D'Onofrio se inspirou, em parte, nos estudos de Ignatiadou e Franks. A italiana tem como prerrogativas que o ataque ao leão feito a cavalo é uma prática persa, bem como que o falecido é, por definição, retratado na tumba. A partir do estímulo de autores como Brecoulaki, D'Onofrio propõe que o artista imprimiu ao afresco sensação de moto perpétuo, com personagens entrando e saindo nos extremos da

[1214]FRANKS. *Op. cit*., pp. 108-11.
[1215]PALAGIA, Olga. "Review of H. M. Franks, Hunters, Heroes, Kings. The Frieze of Tomb II at Vergina". *The Journal of Hellenic Studies,* nº 134, pp. 255-256, 2014.
[1216]STEWART, Andrew. *Art in the Hellenistic world:* an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 248-53.
[1217]RABADJIEV, Kostadin. "Hunting In Paradise". In: STOYANOVA, Daniela; BOYKOV, Grigor & LOZANOV, Ivaylo (orgs.). *Cities In Southeastern Thrace.* Continuity and Transformation. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2017, pp. 81; 85.

composição. Com respeito ao leão, sugere duas interpretações: a antecipação simbólica da expedição aquemênida de Filipe (*l'anticipazione simbolica della spedizione persiana*) ou uma referência mítica, por meio do rei, a Hércules Kynagidas[1218]. Contudo, qualquer que seja a conotação escolhida, o ponto central da iconografia é exibir a vastidão dos domínios de Filipe, bem como a coesão interna de seu reino, a partir de cinegética que engloba paisagens da Grécia, Macedônia e Trácia[1219].

Huber, arqueólogo suíço, afirmou que, pelas afinidades arquitetônicas com construções como as Tumbas de Naqsh-i Rustam, e, sobretudo, pela extravagância do afresco, a tumba pertenceria a Arrideu. Rudimentar antes da expedição de Alexandre, a arte macedônia sequer dispunha de condições materiais objetivas para produzir tão esmerado afresco sem o aporte econômico oriundo do butim obtido pelo conquistador[1220].

Como se vê, a enorme lista de apoiadores de Andronikos é igualada por seus críticos. E ela não se restringe apenas à interpretação geral da cena de Vergina, mas também aos personagens da cinegética e mesmo ao pintor escolhido pelo arqueólogo, cujos debates que terão lugar no próximo segmento.

### 4.2.4 - Tumba II de Vergina: proposta de identificação dos personagens

Dentre os críticos de Andronikos, Tripodi, mais uma vez, ganha destaque. A identificação de Filipe com o cavaleiro barbado resultaria equivocada, por outros motivos, pelo fato de o caçador ocultar o rosto, talvez em subterfúgio para escamotear o olho ferido do monarca **(Fig. 4.15)**. Ocorre que, segundo Tripodi, esse expediente foi inaugurado por Apeles, quando o pintor de Cós escondeu parte da face de Antígono Monoftalmo (*NH* 35.90)[1221]. Outro dado é que Arrideu emprestou o nome de seu pai, de maneira a se figurar como sucessor à altura (Diod. 18.2.4; Just. 13.2.8; 13.3.1). De resto, o possível retrato de Arrideu em um dos pedimentos do Sarcófago de Alexandre reunia semelhanças com o caçador vertical de Vergina, de forma que ele seria melhor identificado com Filipe III.

---

[1218]D'ONOFRIO, Anna Maria. "La metafora della caccia nel fregio della Tomba II del Grande Tumulo di Vergina: dalla hybris dei Persiani alla andragathia dei re macedoni". *Ostraka Rivista di antichità*, nº 27, 2018, pp. 35-42.
[1219]D'ONOFRIO. *Op. cit*., pp. 44-6.
[1220]HUBER, M. Traugott. *Pharaoh Alexander the Great*. His Tomb, his Sarcophagus, and his Mummy. Vienna: Books on Demand, 2019, pp. 9; 24-5; 49.
[1221]TRIPODI. *Op. cit*., p. 145. Para os múltiplos ferimentos de Filipe II, ver: RIGINOS, Alice Swift. "The Wounding of Philip II of Macedon: Fact and Fabrication". *The Journal of Hellenic Studies*, nº 114, pp. 103–119, 1994.

No caso da figura central, ao invés de Alexandre Magno, teríamos Alexandre IV, filho do conquistador com Roxane, assassinado, justamente, a mando de Cassandro (Diod. 19. 11. 2). Com efeito, sendo o diádoco o responsável pela tumba, ele estaria se arvorando em último baluarte da Macedônia, de forma que a ênfase na figura de Alexandre IV no friso traria, de fato, a posição do sucessor *in pectore* como o mesmo curador da tumba. Não faria sentido, por fim, que Alexandre Magno, sendo o comitente da tumba, se fizesse representar em obra destinada ao contexto funerário[1222].

Baumer e Weber também propuseram identificação: o caçador barbado continua como Filipe, mas o central é Arrideu, por conta de passagem de Plutarco (*Pyrrh.* 8.1.), segundo a qual os reis helenísticos usavam trajes púrpuros (πορφύραις) em *imitatio Alexandri*. Cassandro, comitente da tumba, se faria figurar com o caçador com *kausia*, clâmide e lança, atacando de frente o leão, e, portanto, se apresentando com lídimo macedônio[1223]. Também em 1991, Borza se mostrou cético tanto com relação à representação de personagens particulares no friso quanto à possível retratação de um episódio específico em sua iconografia[1224].

Alonso Troncoso é circunspeto nesse particular, limitando-se a afirmar que o falecido da Tumba de Vergina seria o caçador principal, a cavalo, e que Alexandre ocuparia o centro da composição[1225]. Também o é Stewart, que, primeiro, considerou a iconografia mais adequada ao final do século IV a.C. do que a seu terceiro quartil[1226], para, uma década depois, afirmar que Arrideu e sua esposa Eurídice podem ser os ocupantes da Tumba II. A se aceitar essa identificação, seria tentador associar Alexandre ao caçador do centro da composição, por atributos como a túnica púrpura, o laurel e o galope majestoso em direção ao leão[1227]. A posição central do jovem conquistador no friso - marca tanto de sua encomenda como de sua liderança na

[1222]TRIPODI. *Op. cit*., pp. 144; 50. Em ulterior estudo, publicado na coletânea *Cacce reali macedoni*: tra Alessandro I e Filippo V, Tripodi ratificou a identificação, sem, contudo, oferecer mais argumentos em favor da atribuição do cavaleiro central do afresco à figura de Alexandre IV. TRIPODI, Bruno. "Dalla caccia al cinghiale alla caccia al leone. Nuove riflessioni sul fregio della II Tomba reale di Vergina". In: TRIPODI, Bruno. *Cacce reali macedoni*: tra Alessandro I e Filippo V. Messina: Di. Sc.A.M., 1998, pp. 101-109.
[1223]BAUMER & WEBER. *Op. cit*., pp. 38-41.
[1224]BORZA. *Op. cit*., p. 250 nota 13.
[1225]ALONSO TRONCOSO, Víctor. "The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, 2014, pp. 57-8.
[1226]STEWART, Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 276.
[1227]STEWART, Andrew. "Alexander in Greek and Roman Art". In: ROISMAN, John (org.). *Brill's Companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, p. 49.

Macedônia após o assassinato de Filipe - foi salientada por Hammond e Walbank[1228]. Em monografia dedicada a Cassandro, e ainda que sem se deter sobremodo à questão, Gattinoni defendeu o caçador barbado como Filipe II e o jovem cavaleiro central como o próprio Cassandro, comitente da Tumba II[1229].

Ignatiadou subscreve as atribuições de Andronikos quanto às figuras de Filipe e Alexandre, mas, para o personagem com *kausia* e clâmide, o melhor candidato seria Amintas IV, rei por um ano (359 a.C.), antes da ascensão de Filipe, e potencial sucessor deste após o assassinato de 336 a.C. Rival de Alexandre, portanto, o conquistador tratou de dar-lhe cabo de modo a garantir o trono, e essa seria a cena figurada na porção central da Tumba II – o basileu não miraria o leão, mas Amintas, que pagaria com a vida sua aspiração ao diadema. O caçador que empunha o machado *labrys*, atributo de Hefesto, seria Heféstion. Com a clâmide escarlate e *kausia*, ameaçando o urso, Ptolomeu, cerca de uma década mais velho que Alexandre. O outro filho de Filipe, Arrideu, seria o cavaleiro nu, de costas para o espectador, devidamente afastado das aspirações expansionistas do pai[1230].

Hatzopoulos, empedernido, considera um despautério Alexandre IV ser tomado como caçador central, já que, à época da morte de Arrideu, ele deveria ter cerca de seis anos de idade. Da mesma maneira, o cavaleiro barbado não poderia ser Arrideu, já que, mesmo que sua deficiência o impedisse de usar lâminas, acreditar que não havia barbeiros na corte macedônia seria uma pantomima[1231].

Para Lane Fox, a leitura total da cena revelaria cinegética realizada nas montanhas de Almopia, a noroeste de Pela, com Alexandre a ponto de atirar sua lança no leão, também sob a mira de Filipe. Acompanham a cinegética pajens reais macedônios, com cerca de 18 anos de idade. Conduzia no inverno, a venatória apresenta um urso hibernando, que tem como caçador o macedônio vestido com pele de animais. Arrideu, por sua condição mental, estaria descartado, por inepto. De fato, sua presença seria mais útil na caçada se fosse levado apenas como isca (*most useful only as a bait*). Por fim, o intercâmbio entre aquemênidas e macedônios antes de Alexandre seria

[1228]HAMMOND, Nicholas G. L. & WALBANK, Frank W. *A History of Macedonia*: volume III - 336-176 B.C. Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 7.
[1229]GATTINONI, Franca Landucci. *L'arte del potere*: Vita e opere di Cassandro di Macedonia. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 55-6.
[1230]IGNATIADOU. *Op. cit*., pp. 130-3; 137-8; 142-3.
[1231]HATZOPOULOS. *Op. cit*., pp. 114; 115 e 115 nota 97.

testemunhado pela estada da família do sátrapa Artabano na corte de Filipe, desde c. 350 a.C. (Diod. 16.5.3; Curt. 5.9.1; 6.5.2.)[1232].

Poucos além de seu descobridor tentar estipular o artista por detrás do afresco. Paolo Moreno foi um deles, sugerindo Nícias, discípulo de segunda geração de Eufrônio. Segundo Plínio, era um ateniense atuante no final do século IV a.C. que teria pintado Alexandre, se recusado a vender um de seus trabalhos a Ptolomeu e, por fim, sido mestre na arte do claro/escuro[1233]. Talvez em favor do historiador italiano, O'Donnell afirmou que o dado técnico mais impressionante do afresco é a ilusão tridimensional gerada pelo emprego hábil da luz e sombra[1234].

Saatsoglou-Paliadeli foi além. Para a autora, embora as semelhanças entre o Ptolomeu figurado à direita do friso[1235] e aquele retratado no Mosaico de Alexandre, próximo ao conquistador, indicassem mesmo autor **(Fig. 4.16)**, em seu entendimento Aristides de Tebas deveria responder pela pintura da Tumba II. Discípulo de Nicômaco - e colega de Filóxeno, de onde as semelhanças entre afresco e mosaico -, o artista se destacou pintando batalha entre Alexandre e Dario, além de ter vendido um de suas obras a Átalo de Pérgamo por 100 talentos, conforme Plínio (*NH*. 35.98-100)[1236]. As identificações dos personagens permanecem as mesmas de Andronikos.

Estabelecidas algumas vozes do debate a respeito da identificação dos personagens de Vergina, cabe enunciar a posição assumida nesta tese: conforme sua hipótese principal, as cinegéticas leoninas reingressaram ao repertório helênico após a expedição asiática, fazendo com que o afresco da Tumba II seja concebível após Alexandre. Assim – e guiado *apenas* pelo instrumental iconográfico – parece mais plausível que ela abrigue os despojos de Arrideu que, como afirmaram Palagia e outros,

---

[1232]LANE FOX. "Introduction (...)", pp. 17; 20.

[1233]MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p. 33. Em alguns estudos iniciais, Moreno chegou a subscrever a hipótese de Andronikos, até propor sua atribuição própria a partir dos últimos anos da década de 1980.

[1234]O'DONNELL, Mark. *A History of Greek Art*. Hoboken: Blackwell, 2015, p. 313. Para Hardiman, a potência ilusória da tumba pode ser derivada do engenho de Zêuxis (c. 464 – 398 a.C.), que esteve na Macedônia quando do reinado de Arquelau I (r. 413 – 399 a.C.), tendo afrescado o palácio régio (*NH* 35.61; Xen. *Mem*. 1.4.3; Plat. *Symp*. 4.63, dentre outras). Ver: HARDIMAN, Craig. "Classical Art to 221 BC". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, p. 512.

[1235]Em uma leitura peculiar, Hammond interpretou esse caçador não como Ptolomeu, mas como um pajem real, uma vez que, segundo Plutarco (*Mor*. 706b), a indumentária desses jovens consistia de capa, botas altas e *kausia*. Ver: HAMMOND, Nicholas G. L. *Sources for Alexander the Great*: an analysis of Plutarch's "Life" and Arrian's "Anabasis Alexandrou". Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 22 nota 40.

[1236]SAATSOGLOU-PALIADELI. "Le peinture (...)", p. 55. Seguida por: GORZELANY, Dorota. *Macedonia – Alexandria*. Monumental funerary complexes of the late Classical and Hellenistic age. Tradução de Iwona Zych. Oxford: Oxuniprint, 2014, p. 58.

estaria representado no caçador barbado. Para a figura central, seguindo a atribuição de Andronikos, Alexandre seria o personagem. Por fim, o caçador que assalta o leão de frente com a lança seria Cassandro, conforme Baumer & Weber e Palagia & Borza. As implicações políticas destas escolhas, bem como justificativas mais esmeradas, terão lugar na derradeira seção deste item.

### 4.2.3 - Uma leitura da iconografia da Tumba II de Vergina

Questão venturosa na querela sobre a iconografia de Vergina é o uso da paisagem. Boardman, por exemplo, assumiu que a obra é a primeira no repertório antigo a fazer uso salutar do recurso, criando elogiável ilusão de profundidade[1237]. Mais do que ferramenta formal, a vegetação e o cenário do afresco parecem ter sido empregados com significados que merecem aprofundamento.

De maneira geral, três leituras têm sido propostas: na primeira, a cena se passa em um bosque sagrado, *alsos*, isto é, em território macedônio e de acordo com as tradições helênicas. Andronikos é adepto dessa vertente[1238]. O mesmo se passa com Anderson, que lança mão do genérico termo localidade europeia (*European setting*)[1239]. Lane Fox é outro ferrenho defensor[1240]: a caça, toda ela, está disposta em localidade macedônia (*all set in a Macedonian locale*), durante o inverno, como indicam as árvores desfolhadas. Durante essa estação, ursos hibernariam no monte Pindo, representados à direita da venatória. Para essa elucubração, o britânico evoca a autoridade magna de doutos no monte Pindo (*Pindus-mountain experts*), cujas teses, nomes ou atuações têm por testemunha apenas o próprio Lane Fox[1241]. Saatsoglou-Paliadeli, do mesmo modo, defende que a cena se passa em um *environnement européen*[1242].

Também partidária dessa linha, para Franks, o *ex-voto* da árvore indicaria a caçada em local sagrado, e a natureza contínua da paisagem (*continuous nature of the landscape*) indica leitura de cena unívoca, na qual os múltiplos caçadores e presas tomam parte da mesma incursão[1243]. Para Ignatiadou, o cenário não só seria macedônio, como também faria referência à topografia real: as montanhas atrás de Alexandre

[1237]BOARDMAN, John. "The Classical period". In: BOARDMAN, John (ed.). *The Oxford History Of Classical Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 118.
[1238]ANDRONIKOS. *Vergina*, p. 115.
[1239]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 80.
[1240]LANE FOX. "Hunting (...)", p. 138.
[1241]LANE FOX. "Introduction (...)", p. 16.
[1242]SAATSOGLOU-PALIADELI. *Op. cit*., p. 54.
[1243]FRANKS. *Op. cit*., pp. 18; 78-99.

representariam o monte Paiko visto a leste de Pela[1244]. Por fim, em D'Onofrio, a cinegética seria conduzida em território helênico, macedônio e trácio – anexado há pouco aos domínios de Filipe[1245].

Segundo grupo interpreta toda a cinegética de Vergina como ocorrida em solo oriental, mormente em um *paradeisos*, em decorrência da expansão macedônia, com, por óbvio, a opção por Arrideu como ocupante. Tripodi é um desses partidários[1246], assim como Miller – embora, neste caso, a autora não se aprofunde no argumento, bastando-lhe repetir as teses do historiador italiano[1247]. Stewart é mais peremptório, afirmando que a venatória múltipla só poderia ocorrer em um parque na Síria ou Irã[1248]. Barringer, sem se aprofundar, opta por parque oriental, talvez na Babilônia[1249].

Como sempre, há uma fração de indecisos. Burn se reserva o direito de definir a paisagem como rural[1250], enquanto Cohen, como é típico de sua lavra, defendeu que a topografia não é precisa o bastante para que se possa asseverar identificação[1251]. Ling afirmou se tratar de um ambiente real (*real environment*), sem dar maiores explicações[1252]. Mesmo Carney - tão cética que chega a duvidar do caráter régio das tumbas das Vergina - assinala que, sendo a localidade da caçada em solo asiático ou macedônio, é indiscutível que a composição como um todo foi influenciada pela arte oriental[1253].

Por fim, o terceiro grupo – no qual este historiador se inclui – vê a paisagem de Vergina cindida em dois extremos, um deles inspirado por territórios greco-macedônios e o outro pelas paragens asiáticas. Na linha de Palagia, Borza, e, em parte, de

---

[1244]IGNATIADOU. *Op. cit*., pp. 120-1.
[1245]D'ONOFRIO. *Op. cit*., p. 45. Em ulterior estudo, D'Onofrio ratificou a defesa da identificação da porção esquerda da fachada de Vergina como bosque sagrada (*alsos*). Ver: D'ONOFRIO, Anna Maria. "'Bosco sacro' e pilastro nel fregio della Tomba II del Grande Tumulo di Vergina". *Ostraka Rivista di antichità*, nº 28, pp. 71-83, 2019.
[1246]TRIPODI. *Op. cit*., pp. 185-8.
[1247]MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 30-1.
[1248]STEWART. *Faces of Power* (...), p. 275.
[1249]BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, p. 201.
[1250]BURN. *Op. cit*., p. 39.
[1251]COHEN. *Op. cit*., p. 258.
[1252]LING, Roger. "Hellenistic and Graeco-Roman Art". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 462.
[1253]CARNEY, Elizabeth. *King and Court in Ancient Macedonia.* Swansea: The Classical Press of Wales, 2015, pp. 111; 114; 272.

Ignatiadou, mas tentando ir além, é possível esboçar interpretação na qual a paisagem e a mensagem política de Cassandro se irmanam em conotação iconológica.

Detalhe inicial é a figuração das duas árvores secas na cena de Vergina. Esse elemento aparece em duas outras cenas alexandrinas: Mosaico de Alexandre e Mosaico Palermo[1254]. No primeiro caso, é impossível argumentar que os embates entre macedônios e aquemênidas aconteceram fora da Ásia. No segundo, a histografia é quase unânime em afirmar que a cinegética se passa em um *paradeisos*. Assim, há indício – ainda que sutil – de signos de filiação a um cânone, cujo centro é a figuração de Alexandre em paisagens orientais a partir do recurso visual da árvore desfolhada.

Em segundo lugar, os troncos secos poderiam indicar a transição de paisagem ocorrida no afresco de Vergina. Como observou Tripodi, todos os elementos à esquerda da composição têm antecedentes na arte grega, e, neste caso, ganha particular destaque as cenas de caça à corça e ao javali no repertório helênico[1255]. Para a última presa, e admitindo que Cassandro é o comitente da pintura, seria de especial atenção que o diádoco a colocasse na cena, de modo a dissipar seu vexame por nunca ter abatido um suíno selvagem, mesmo já estando em idade adulta, conforme apresentado no capítulo 2. Assim, o que temos na tumba é uma cinegética em dois tempos: na porção esquerda, seguindo os protocolos greco-macedônios, a caçada de efebos à corça, presa menos assustadora que os carnívoros e o mesmo o javali, colocado na cena tanto por sua importância para os macedônios, em geral, como para Cassandro, em particular.

As árvores secas, marcas do inverno oriental, assinalam a transição para outra paisagem, de aspecto asiático. Não por acaso, entre elas está Alexandre, responsável pela autêntica linha do tempo que vemos no friso: capitaneando os gregos a partir da Macedônia, se lançou à conquista da Ásia, tendo no processo adquirido perícia na cinegética a carnívoros de grande agressividade, como o leão e o urso – este, localizado nos mais recuados rincões do Império Aquemênida. Seu aspecto jovial, o chíton púrpuro e o laurel que cinge sua cabeça são, como quer Palagia, sinais de heroicização

[1254]Para a árvore como símbolo da morte no Mosaico de Alexandre, ver: MUREDDU, Nicola. "The Gorgon and the Cross. Rereading the Alexander Mosaic and the House of the Faun at Pompeii". *Rosetta*, vol. 17, pp. 52-71, 2015. Para coletânea profícua das interpretações da árvore no Mosaico de Alexander, ver: HOLT, Frank. "Alexander The Great, Lightning, And The Lone Dead Tree". In: SINITSYN, Alexander & KHOLOD, Maxim (eds.). *ΚΟΙΝΟΝΔΩΡΟΝ*. Studies and Essays in Honour of Valery P. Nikonorov on the Occasion of His Sixtieth Birthday presented by His Friends and Colleagues. St. Petersburg: St. Petersburg State University Faculty of Philology, 2013, pp. 483-487. Para Holt, a condição devastada da árvore explica-se pelo fato de ela ter sido, metaforicamente, fustigada pelo relâmpago de Alexandre, elemento de Zeus assimilado pelo conquistador, conforme o famoso retrato pintado por Apeles (Plut. *Alex*. 4.2).

[1255]TRIPODI. *Op. cit*., p. 182.

póstuma, recurso a que Cassandro jamais poderia se furtar, caso desejasse se apresentar como legítimo rei da Macedônia.

A propósito do diádoco, sua identificação com o caçador com clâmide e *kausia*, sustentada por Baumer & Weber, além de Palagia, parece bastante fortuita para seus critérios políticos. O equilíbrio entre ele e Arrideu, no que diz respeito à posição mais profícua para executar o felino, é sintomática, com Cassandro, a um só tempo, se arrogando respeitador da linhagem de Alexandre e seu continuador natural. De resto, como quer Andronikos, o caçador ora identificado com o diádoco é o mais corajoso de toda a venatória, ao encarar o leão de peito aberto, mesmo sem montaria. Embora a cena não figure episódio unívoco, seria tentador lê-la como uma montagem da vida de Cassandro e, para esgarçar o argumento, ainda mais sedutor vê-lo também no caçador que mira a lança no pescoço do javali, o que demonstraria sua destreza venatória mesmo em tenra idade – a reescrita da história, afinal, não está restrita aos regimentos autoritários do século XX em diante. Na mesma linha, é sintomático que as presas ocidentais estejam em condição mais graves do que as orientais, decerto mais selvagens e resilientes.

Poder-se-ia argumentar que, da mesma forma que Alexandre é descartado como comitente por ter-se colocado ainda vivo em cena de contexto funerário, o mesmo se passaria com Cassandro. Há, contudo, diferença brutal: o contato com as monarquias da Ásia, no seio das quais a encomenda e inspeção rígida de sarcófagos era das mais arraigadas práticas régias. O caso de Abdalônimo, analisado neste capítulo, é dos mais ilustrativos. Após sua chegada à Babilônia, em 324 ou 325 a.C., Cassandro assumiu posição de destaque na complexa sucessão de Alexandre, e sua estada na Ásia pode ter-lhe rendido ensinamentos não só sobre o hábito da comissão funerária, mas, também, sobre a potência política das imagens, que, como verdadeiros agentes, poderiam influenciar o público a que eram expostas.

A esse respeito, sabe-se, por meio de Plutarco, que a relação entre o diádoco e Alexandre avinagrou após Cassandro ser duramente reprimido pelo conquistador após ter visualizado aquemênidas fazerem a prosternação diante do basileu (Plut. *Alex.* 74.1-2). Tamanho o trauma que, novamente segundo Plutarco (Plut. *Alex.* 74.4), ao se deparar com uma estátua de Alexandre em Delfos, Cassandro estremeceu de medo, mostras claras do poder de agência dos artefatos na Antiguidade – não obstante o verniz anedótico do passo. Levando o argumento às últimas consequências, ao serem traçadas linhas de fuga a partir dos potenciais Alexandre e Cassandro em Vergina, fica revelado

como o conquistador parece errar o disparo ao leão, ao passo que o diádoco haveria de alvejar a fera com perícia **(Fig. 4.17)**. Por menor que seja, esse detalhe iconográfico não pode ser menoscabo seja pela rivalidade entre Alexandre e Cassandro, seja pela fama de caçado inepto deste.

Este ponto, o terceiro da argumentação em curso, merece maior reflexão. Se já foi exposto o que Cassandro, como figura por trás da iconografia de Vergina, tinha a *ganhar*, cabe destacar o que Alexandre e Filipe teriam a *perder* com a mesma imagem. Nesse aspecto, Tripodi e Borza & Palagia foram astutos ao notarem como a figura de Filipe, deplorado como bárbaro em Atenas, seria ainda mais estigmatizada como emprego de iconografia de claras inspirações asiáticas em sua tumba. O historiador italiano ressaltou que o fantasma de Filipe como bárbaro irrecuperável à causa grega era alardeado por Demóstenes, em violentíssima passagem da *Terceira Filípica*[1256]

> Mas se algum escravo ou bastardo supersticioso tivesse desperdiçado o que ele não tinha direito, por Hércules! Quanto mais monstruoso e exasperante todos teriam chamado! No entanto, eles não têm tais escrúpulos em relação a Filipe e sua conduta atual, embora ele não seja apenas não grego, nem parente dos gregos, mas nem mesmo um bárbaro de qualquer lugar que possa ser nomeado com honra, mas um patife pestilento da Macedônia, de onde nunca foi possível comprar um escravo decente (Dem. 9.31)[1257]

Claro que não se pode superdimensionar o alcance de Demóstenes, talvez mesmo seus concidadãos que tomavam parte da assembleia não podem ser generalizados como o grego mediano, mas, tampouco, se pode trair uma das regras básicas da retórica: se há alguém dizendo algo de público, é porque há indivíduos dispostos a escutá-lo. Da mesma forma, é indiscutível que qualquer ranço barbaresco seria deletério às ambições orientais de Filipe, em particular após a Batalha de Queroneia (338 a.C.). Como resumiram Borza e Palagia:

> Esse conteúdo oriental (da tumba) estaria em desacordo com as estratégias de Filipe em demonstrar seu helenismo aos gregos. As conotações persas da iconografia da caça régia confirmariam facilmente o retrato de Demóstenes de Filipe como um bárbaro[1258]

---

[1256]TRIPODI. *Op. cit*., p. 192

[1257]εἰ δέ γε δοῦλος ἢ ὑποβολιμαῖος τὰ μὴ προσήκοντ᾽ ἀπώλλυε καὶ ἐλυμαίνετο, Ἡράκλεις ὅσῳ μᾶλλον δεινὸν καὶ ὀργῆς ἄξιον πάντες ἂν ἔφησαν εἶναι. ἀλλ᾽ οὐχ ὑπὲρ Φιλίππου καὶ ὧν ἐκεῖνος πράττει νῦν, οὐχ οὕτως ἔχουσιν, οὐ μόνον οὐχ Ἕλληνος ὄντος οὐδὲ προσήκοντος οὐδὲν τοῖς Ἕλλησιν, ἀλλ᾽ οὐδὲ βαρβάρου ἐντεῦθεν ὅθεν καλὸν εἰπεῖν, ἀλλ᾽ ὀλέθρου Μακεδόνος, ὅθεν οὐδ᾽ ἀνδράποδον σπουδαῖον οὐδὲν ἦν πρότερον πρίασθαι.

[1258]"This oriental content would be at odds with Philip's strategies of demonstrating his Hellenism to the Greeks. The Persian connotations of the royal hunt iconography would have easily confirmed Demosthenes'picture of Philip as a barbarian". Ver: BORZA & PALAGIA. *Op. cit*., p. 98.

Filipe, a propósito, parecia bastante ciente da necessidade de se apresentar como campeão da causa grega[1259]. Exemplo evocativo pode ser extraído de Moreno. O caso do acadêmico italiano é curioso: embora se mostre partidário da tese de Andronikos - à medida que codifica a iconografia de Vergina como o desejo de Alexandre em fazer perpetuar o modelo do pai no ato de perfurar o leão - seu estudo sobre as moedas macedônias oferece brecha para hipótese em contrário[1260]. Após pôr em análise as principais emissões de Alexandre, o historiador italiano conclui que, em todos os casos, o conquistador avança a partir da esquerda de acordo com a convenção oriental das celebrações dinásticas[1261]. De fato, a convenção não estava confinada apenas à numismática – vide o Mosaico de Alexandre, seu sarcófago e própria Tumba de Vergina II – nem, tampouco, às representações do conquistador, já que Demétrio Poliórcetes foi um dos diádocos a seguir o modelo.

O problema é que o rompante a partir da esquerda já estava estabelecido na Macedônia antes de Alexandre, vide, por exemplo, a moeda da Amintas, discutida no capítulo 2. A exceção maior é, justamente, uma das emissões de Filipe **(Fig. 2.53)**. Trata-se de tetradracma de prata, cunhado em Anfípolis, por volta de 355 a.C. No anverso, busto laureado de Zeus, à direita e, mais importante, no anverso, Filipe, sob a inscrição ΦΙΛΙΠΠΟΥ, usando pétaso e capa, a cavalo e à esquerda. Com o gesto de levantar a mão direita, talvez em sinal de pacificação às *póleis*, e com um raio alusivo a Zeus, a moeda trai o modelo oriental bosquejado por Moreno **(Fig. 2.53)**. Esse detalhe talvez exemplifique tentativa de Filipe de se desvencilhar de qualquer traço asiático em suas emissões, visando a corroborar sua autoimagem de portador da causa grega.

Por fim, a mesma pecha poderia pesar sobre os ombros de Alexandre. Embora não fosse, nem de longe, pouco instruído – a tutoria de Aristóteles lhe conferia ares inegáveis de erudição – o basileu, sob uma análise conservadora, foi gestado na mesma Macedônia bárbara que parira seu pai. Sendo assim, a comissão de uma tumba a seu

[1259]Hornblower, por outro lado, crê que tão helenizada é a pintura de Vergina que ela deslindaria os laços umbilicais entre gregos e macedônios e, até mesmo, calaria Demóstenes. Ver: HORNBLOWER, Simon. "Greece: The History of the Classical Period". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 174.
[1260]MORENO, Paolo. "Immagini di Alessandro Magno: monete e storia". In: PERA, Rosella (org.). *Il Significato delle Immagini:* Numismatica, Arte, Filologia, Storia. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2012, pp. 156-7.
[1261]MORENO, Paolo. "Monete e storia nell'iconografia di Alessandro". *Notiziario Arte Contemporanea*, nº 41, 2012, p. 111.

genitor com inspiração na iconografia asiática poderia ferir de morte suas aspirações expansionistas e pan-helênicas. Por fim, a hipótese de Palagia segundo a qual a coroa de louros que cinge a cabeça do conquistador é signo de heroicização póstuma é, para dizer o menos, sedutora **(Fig. 4.18)**. Seja como for, os inúmeros recursos que podem ser evocados ora para avalizar as teses de Andronikos, ora para questioná-las, deixam claro que, enquanto novas evidências não forem descobertas, é certo que os cadáveres de Vergina permanecerão insepultos.

## 4.3 - SARCÓFAGO DE ALEXANDRE, ENTRE O CLÁSSICO E O HELENÍSTICO

Descoberto na necrópole real de Sídon, em 1887, o Sarcófago de Alexandre não é assim alcunhado por ser o depósito dos restos mortais do conquistador. A obra se contenta em celebrar as proezas do macedônio na guerra e na caça. De fato, o verdadeiro sepulcro do basileu jamais foi encontrado, ainda que, durante o século XIX, sua busca em terras egípcias tenha mobilizado infinitos caçadores de tesouros, arqueólogos diletantes e mascates[1262]. As possibilidades em torno do ocupante do sarcófago serão discutidas ao longo deste item, mas desde logo vale destacar Abdalônimo, último rei de Sídon, eleito pela esmagadora maioria dos estudiosos.

A história do Sarcófago de Alexandre é está ligada à de seus pares. Sarcófago das Mulheres Enlutadas, Sarcófago do Sátrapa, Sarcófago da Lícia e Sarcófago de Tabnit, além de 17 outros menos afamados, todos descobertos por um camponês que cavava um poço. Os ataúdes estavam alocados em duas câmaras subterrâneas, uma das quais havia sido violada. Imediatamente transferidas de navio para Istambul, foi concluído que as obras se destinavam à dinastia dos reis fenícios, sendo o Sarcófago de Alexandre o provável último representante do tipo.

A trajetória do Museu Arqueológico Nacional de Istambul, no qual se acha o Sarcófago de Alexandre, está umbilicalmente conectada às descobertas de Sídon. De princípio instituição de cunho familiar, sob o nome de Museu Imperial Otomano, o museu foi reformado para abrigar os achados da necrópole, sendo reaberto ao público em 13 de junho de 1891. Segundo Pasinli, o sultão Abdul Hamid II (r. 1876 – 1909) mostrou particular interesse nos trabalhos, e via na coleção suficiente pujança para fazer frente aos grandes museus da Europa ocidental, abastecidos com frequência por escavações na Anatólia capitaneadas por alemães, franceses e ingleses[1263].

---

[1262]Sobre a busca oitocentista pelo "verdadeiro" Sarcófago de Alexandre, ver: CHUGG, Andrew. "The Sarcophagus of Alexander the Great?" *Greece & Rome*, vol. 49, pp. 8-26, 2002.

[1263]PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989, pp. 3-5; 14. Durante um colóquio realizado em 2018 no Collège de France, Pierre Briant proferiu palestra, de título "De Sidon à Istanbul ou de la nécropole antique au Musée impérial ottoman: le sarcophage dit d'Alexandre", que bem resume o contexto de descoberta do artefato. Entretanto, chama a atenção como o autor enfatiza a relevância do descobrimento dos sarcófagos – e do próprio Museu de Istambul – como mecanismos para reforçar o projeto imperial otomano. O historiador francês chega a ombrear a coleção de Istambul ao vasto domínio da fauna e flora reunido nos *paradeisoi* aquemênidas, sendo que as ambições de Abdul Hamid II, e dos curadores de Istambul, eram, na verdade, colocá-lo ao lado dos grandes museus das potências imperiais europeias, como o Louvre ou o British Museum. Briant amiúde menciona esse fato, mas, talvez, o faz sem a devida autocrítica. A palestra está disponível no seguinte link: https://www.college-de-france.fr/site/edhem-eldem/symposium-2018-05-22-10h30.htm (a comparação

Feito em mármore pentélico e com dimensões respeitáveis (195 cm x 318 cm x 167 cm), o Sarcófago de Alexandre foi descoberto em condições quase prístinas. Suas maiores perdas são as armas dos caçadores, feitas talvez em ouro e pilhadas por ladrões de tumbas, e alguns danos menores, prontamente reparados. A pintura original foi perdida, e as tentativas de restaurá-la serão a base de alguns argumentos que ocuparão as próximas páginas.

Assim, este item se destina à análise do Sarcófago de Alexandre - amiúde creditada como mais virtuosa obra a figurar o conquistador em cinegéticas leoninas - passando em revista alguns de seus mais relevantes exegetas. A esse respeito, tornou-se quase pró-forma interpretar o ataúde como realização típica dos cânones da arte grega, sendo os elementos iconográficos não pertencentes a essa categoria pouco menos que "desvios" dos quais o observador deveria abstrair para fruição a contento. Um dos fins deste estudo será desmitificar essa corrente, evidenciando como esses "elementos alienígenas", muito mais do que descompassos iconográficos, são partes de um programa complexo, imbricado com os propósitos políticos de seu ocupante.

### 4.3.1 - Sarcófago de Alexandre: elementos iconográficos

Descrição iconográfica que faça jus ao Sarcófago de Alexandre não é tarefa das mais elementares: além de seus quatro frisos comportarem cenas intricadas, há todo o conjunto repertorial que adorna as extremidades do artefato, muitas vezes com alusões aos modelos arquitetônicos gregos. Não bastasse isso, há a problemática do programa iconográfico *in toto*, isto é, do fato de que obras dessa estirpe eram compostas para serem apreciadas em todos seus aspectos, convidando o espectador a caminhar ao seu redor, com frequência ligando as cenas em um *continuum* visual que daria conta de exprimir mensagem unívoca[1264]. De forma que será abordada a iconografia do sarcófago em partes para, na sequência, aceitar o desafio de interpretá-la no todo.

Começando com o Friso A, há cena de batalha caracterizada pela algaravia **(Fig. 3)**. Macedônios, persas, cavalos, escudos, lanças e arcos se juntam aos corpos empilhados no solo, criando sensação mista de desordem e violência. Embora não se

---

entre o Museu de Istambul e o *paradeisos* persa está aos 8:45 do vídeo). Para análise geral da atividade arqueológica sob o Império Otomano, ver: BAHRANI, Zainab; ÇELIK, Zeynep & ELDEM, Edhem (eds.). *Scramble for the Past*. A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753 – 1914. Istambul: SALT, 2011. A respeito do Sarcófago de Alexandre em particular, ver: ÇELIK, Zeynep. "Defining Empire's Patrimony: Late Ottoman Perceptions of Antiquities". In: BAHRANI, Zainab; ÇELIK, Zeynep & ELDEM, Edhem (eds.). *Scramble for the Past*. A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753 – 1914. Istambul: SALT, 2011, pp. 443-479.

[1264]Devo esse *insight* ao Prof. Edward Schoolman, a quem agradeço.

possa divisar o vencedor, os aquemênidas parecem mais próximos da capitulação – um observador atento nota como os persas, ao fenecerem, cometem gestos mais patéticos do que os gregos[1265]. Em meio ao fulgor da batalha, três figuras se destacam, todas de elevado acento macedônio: elas não somente parecem abrir caminho entre as fileiras inimigas, como estão dispostas em posições estratégicas: extremidades e porção central.

Situado à esquerda, um cavaleiro macedônio domina a composição, atacando com a lança o oriental que se interpõe em seu caminho. Caído de seu cavalo, também abatido, o aquemênida tem o flanco à disposição do algoz, e, em estertor, volta a sua mirada ao carrasco. Outro persa está tombado sob os cacos da montaria do macedônio, marcando seu destino professo **(Fig. 4.19)**. O cavaleiro, fica caro, não pertence ao comum da soldadesca. Suas pernas à mostra, o chíton de mangas longas, a clâmide tremulante às costas – e a própria perícia em cavalgar e usar lança com galhardia – o diferenciam de seus pares[1266]. Contudo, seu elmo é a peça com mais prodigiosos atributos a distingui-lo. O escalpo leonino, herança de Hércules, combinado aos chifres alusivos a Zeus-Amon, o assinalam como mais do que simples combatente: trata-se de figura quase divina, que reúne predicados de entidades gregas e asiáticas, coligindo forças para assegurar a vitória macedônia[1267]. Trata-se, por fim, do único ocidental figurado a partir da esquerda em todo o Friso A **(Fig. 4.20)**.

Não resta dúvida que o personagem é Alexandre. Afora os apanágios divinos, a convenção, quase canônica, de retratar o conquistador como o cavaleiro que irrompe a cena a partir da esquerda dá suporte a essa identificação, praticamente consensual na historiografia. Autores diversos têm apontado as semelhanças entre o sarcófago e o mosaico de conquistador. De fato, elas aparecem não só na postura do macedônio e na forma como encerra a lança no flanco de seu combatente, mas, sobretudo, na figura do aquemênida golpeado: com o corpo retorcido, o molde utilizado para ambos é quase o

[1265]ONIANS, John. *Arte y pensamiento en la época Helenística*: la vision griega del mundo (350 a.C.-50 a.C). Tradução de Rafael Jackson. Madrid: Alianza, 1996, p. 49. Sobre os trajes usados pelos persas no Sarcófago de Alexandre, ver: MESSERSCHMIDT, Wolfgang. "Clothes and Insignia". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 1076.

[1266]Para alguns autores, trata-se de chíton de mangas justas combinado à capa iraniana *kandys*. Ver: OLBRYCHT, Marek Jan. "'An Admirer of Persian Ways': Alexander the Great's Reforms in Parthia-Hyrcania and the Iranian Heritage". In: DARYAEE, Touraj; MOUSAVI, Ali & REZAKHANI, Khodadad (eds.). *Excavating an Empire*. Achaemenid Persia in Longue Duree. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2014, p. 47, com bibliografia.

[1267]BOSWORTH, Albert Brian. *Conquest and Empire*: the reign of Alexander the Great. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 19-20; 287.

mesmo, salvo a inversão espelhada **(Fig. 4.21)**[1268]. Outra consonância é o cavalo que jaz ao solo. Conforme Markman, a aptidão do escultor em reproduzir pormenores como mandíbula caída, olhos evanescentes e complexa anatomia é digna de encômios[1269].

Caminhado em direção à parte central do friso, há duelo, sem maiores atrativos, entre combatentes macedônios e persas **(Fig. 4.22)**. O resultado é dado *a piori*: o soldado grego, com elmo frígio, se sustenta ao pisotear um cadáver aquemênida. A figura mais notável é o arqueiro oriental, que tensiona o instrumento visando Alexandre, em insinuação, nada discreta, de covardia: ele divisa o conquistador apenas a distância, usando arma adequada, que pode ferir seu oponente mesmo a longo alcance. Essa retórica de alteridade visual já estava, de resto, estabelecida desde o século V a.C.[1270].

Na sequência, a segunda figura destacável do Friso A. Outro macedônio, com elmo beócio, ataca de forma vertical um aquemênida, que se agarra ao cavalo do algoz. Rendido, o persa usa o escudo. Ação debalde, uma vez que outros dois companheiros perecem à sua frente. Nas duas próximas figuras, são os aquemênidas a conduzirem o cavalo. No primeiro caso, temos o choque entre um deles com um grego quase nu, exceto pela clâmide, evidenciando o clichê da nudez heroica helênica *versus* os abundantes trajes orientais[1271]. A formação piramidal da cena merece destaque **(Fig. 4.23)**.

O segundo cavaleiro persa tem a sina selada pelo terceiro macedônio de destaque. Ferido de morte, o aquemênida desaba da montaria, acudido por um irmão de armas, que se equilibra sobre o único grego abatido em todo o friso. O braço inerte do oriental é o mais característico símbolo de sua ruína. Ao solo, a morte não toma partido, ao reunir macedônios e asiáticos lado a lado. Entretanto, a *body count* aponta inequívoca vantagem para as fileiras de Alexandre **(Fig. 4.24)**.

A última figura do friso é também o derradeiro macedônio em proeminência. Imponente em seu cavalo, sua compleição se equilibra à imagem de Alexandre, na

---

[1268]Sobre a potência da montaria de Alexandre em ambas as cenas, Fögen não deixou de notar como Bucéfalo é a própria contrapartida equina do conquistador. Ver: FÖGEN, Thorsten. "Lives in Interaction: Animal 'Biographies' in Graeco-Roman Literature?". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, p. 112. Ao revés, Giuliani notou que, no painel, o ataque do macedônio é mais assertivo, ao passo que, no ataúde, Alexandre triunfa não em função de sua superioridade física, mas por sua aparência. Ver: GIULIANI, Luca. "Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon". *Antike Kunst*, vol. 20, 1977, p. 38.

[1269]MARKMAN, Sidney David. *The horse in Greek art.* Baltimore: John Hopkins Press, 1943, pp. 98-9.

[1270]Ver: LISSARRAGUE, François. "The Athenian Image of the Foreigner". In: HARRISON, Thomas (org.). *Greeks and Barbarians.* New York: Routledge, 2002, pp. 111-124, especialmente pp. 116-7.

[1271]*Contra* Olbrycht, que interpreta que a *kandys* (capa) é envergada pelos companheiros de Alexandre no sarcófago. Ver: OLBRYCHT, Marek Jan. "Macedonia and Persia". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, p. 357.

extrema esquerda da cena, conferindo alguma estabilidade formal àquele cenário caótico. Ambos, de resto, estão sob a mira de um arqueiro persa, que, também neste caso, se apresenta afastado, à espreita, agachado em contrapeso à altivez do ocidental que se ergue nas patas de seu corcel. Retomando as simetrias entre o terceiro macedônio e Alexandre, a composição de ambos é claramente espelhada: o que o conquistador revela, sua contraparte oculta. Ainda assim, vemos sua clâmide de mangas longas, elmo beócio e espada embainhada. Com o arreio firma à canhota, e disparando a lança com a destra, sua maestria é irrefragável **(Fig. 4.25)**. A respeito desse combatente, Pasinli, muito observador, propôs que a marca na coxa de seu cavalo seria uma pata de pantera, e o uso da pele desse animal pelo cavaleiro não estaria descartado[1272].

Passando ao Friso B, algumas mudanças são capitais **(Fig. 4)**. O tema se altera, passando da guerra à caça, da mesma forma que as relações entre macedônios e aquemênidas - antes marcadas pela animosidade, agora ambos se irmanam na cinegética[1273]. A sensação de desordem é acrisolada, e, mais importante, a orientação de leitura sofre mutação. Se a cena de batalha foi esculpida com o fito de guiar o espectador na orientação esquerda/direita, a venatória dirige a atenção ao centro do friso, formando núcleo de quatro personagens. Os dois pares nos extremos pouco têm a ver com a caçada central, servindo como indicativos de incursão com múltiplas presas e, ainda mais, como recursos formais para balancear a cena. De fato, vale sublinhar o equilíbrio envolvendo os partícipes da incursão: ao centro, dois macedônios e dois aquemênidas; às extremas, dois pares que mantêm a proporção, o que reforça, em altos brados, a cooperação na caçada.

Mais do que qualquer caçador, a vedete do Friso B é o leão **(Fig. 4.26)**. Ocupando o centro da cena, macedônios e persas se unem – ou competem – para abatê-lo. A fera se encontra acossada por todos os lados: um cão morde sua pata inferior esquerda; seu dorso tem ao menos dois ferimentos; à retaguarda, um macedônio montado a golpeia com a lança e um persa, com o machado, mira seu pescoço; pela frente, oriental a cavalo prepara o arremesso, ladeado por um ocidental, também a cavalo e portando a lança. Mesmo assim, o leão consegue reunir forças para atacar a montaria de um dos assediadores, causando dor lancinante no cavalo.

---

[1272]PASINLI, Alpay. *The Book of Alexander Sarcophagus*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997, p. 27.
[1273]GOUKOWSKY, Paul. *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336-270 av. J.-C.).* Nancy: Presses Univ. de Nancy, 1978, p. 124.

Passando aos caçadores, comecemos com aquele mais à esquerda do leão. Outra vez com a clâmide às costas e chíton de mangas de longas, o grego, à primeira vista, não dispõe de nenhum atributo que o diferencie de seus pares. Em meio a seus cabelos ondulados, contudo, há vinco propício ao diadema que, por ter sido feito de provável material precioso, foi subtraído por algum salteador, antigo ou moderno. Mesmo à ausência do escalpo leonino, pesquisadores têm defendido que o uso do diadema identifica o caçador como Alexandre[1274]. De fato, detalhes outros como olhar grave, os lábios ligeiramente curvados e o nariz pronunciado podem ser mobilizados para confirmar a identidade **(Fig. 4.27)**. De todo modo, o caçador mostra sua destreza como mestre dos animais ao comandar não apenas o cavalo, mas também o mastim que o acompanha, guiados pela lança rumo ao embate com o leão **(Fig. 4.28)**.

O próximo caçador é, talvez, o mais importante entre seus congêneres. Sua posição destacada, a proximidade com o leão e a agudez do movimento com a lança são elementos centrais. De modo que, no momento de identificá-lo, a escolha quase sempre recai sobre Abdalônimo, possível ocupante do sarcófago. Muito mais do que uma questiúncula, essa alternativa implica a leitura de todo o programa iconográfico da obra. Trajado em vestes persas, como as calças *anaxyrides*, tiara e a capa *kandys*, o caçador demonstra a mesma perícia do Alexandre do Friso A ao comandar a montaria ao mesmo tempo em que perfura o leão **(Fig. 4.29)**.

Outro persa, embora de menor estatura, também espreita a fera. Munido do machado, e apoiando-se sobre solo rochoso, o caçador suspende a arma à altura da cabeça, com vistas a reunir suficiente potência para abater o leão. Encara a presa, mirando seu pescoço, em figuração difundida em finais do século IV a.C. como demonstram a Tumba II de Vergina e os mosaicos escavados em Pela. O último participante da cinegética principal é um macedônio montado, cuja figuração em muito ecoa a de seu par na extrema direita do Friso A. Com a clâmide e túnica de mangas curtas, sua montaria avança sobre o leão, a ponto de atropelá-lo, e o mastim que morde a pata leonina bem poderia estar sob seu comando.

Finalizando com os grupos à margem, o primeiro, a partir da esquerda, figura um par de caçadores auxiliando a venatória de Alexandre e Abdalônimo. O persa lança mão do arco e flecha. Próximo a ele, um grego nu, exceto pelo trapejado em seu braço esquerdo, avança acompanhado do mastim. Sua postura, e em especial o caimento do

[1274]PASINLI. *Op. cit*., p. 33. Ver, abaixo (item 4.3.3), toda a discussão sobre o acessório.

tecido, possuem pontos de contato com o caçador à esquerda do Mosaico de Pela. Embora com a cabeça perdida, a tensão corporal e a possível lança à destra indicam marcha tenaz rumo ao âmago da venatória **(Fig. 4.30)**.

À extrema direita, temos figuras mais desconectadas das demais: ao contrário do leão, ambas se ocupam da caça ao cervo, em cena que reverbera o Mosaico de Gnosis. O grego agarra o animal pelos cornos, enquanto sua mão direita empunha a lança. A preia tenta escapar, e seu corpo indica fuga pela direita. Contudo, a captura pelo chifre e o corpo já alvejado indicam seu destino, e, não bastasse, o cervo se vê ameaçado pelo machado do segundo caçador. Persa como indiciam os trajes, sua postura é a mesma do aquemênida que intimida o leão na porção central **(Fig. 4.31)**.

As próximas faces são menores em dimensão e complexidade iconográfica. O Friso C retrata batalha entre macedônios e orientais, equilibrada do ponto de vista composicional e do número de combatentes, mas como alguma predominância destes quando analisada em detalhe **(Fig. 4.32)**. Com a ação principal no centro, a composição figura três embates como sinédoque do conflito. A figura montada é a estrela do friso, desferindo com a lança golpe fatal contra um grego, caído, que tenta se defender com o escudo. As inúmeras semelhanças formais entre essa figura e o suposto Abdalônimo do friso anterior fazem crer tratar-se do mesmo personagem.

À esquerda do rei de Sídon, tem lugar duelo entre combatentes gregos e persas. Com elmo frígio e figurado sob o chavão da nudez heroica, o heleno encara seu rival, intimando-o com uma espada, perdida, à mão direita. Com relação ao aquemênida, o dado mais importante é invisível a olho nu, em vista da perda da pigmentação original: o interior de seu escudo figura extraordinária cena da corte persa, de implicâncias centrais para a hipótese a ser desenvolvida na última seção deste item **(Fig. 4.33)**. Por fim, asiáticos e ocidentais voltam a se debater na cena à direita do Friso C. De indisfarçável sabor pergameno, a pose do aquemênida chega a lembrar um dos filhos do Laocoonte. Ajoelhado ao solo, com a cabeça torcida para trás e despojado da tiara, o persa ergue o braço esquerdo, em agonia final. Retratado lateralmente, o grego, com o elmo frígio, domina o oponente por força de sua musculatura.

Acima desse friso, temos o primeiro pedimento do ataúde **(Fig. 4.34)**. A cena indica escaramuça ou emboscada, procedimento dos mais comuns durante as guerras dos diádocos. Todos os componentes são gregos, o que pode indicar invasão de assentamento militar. À esquerda, um heleno, com elmo frígio e couraça metálica sobre a túnica de mangas curtas, em evidente risco de morte, é arrastado por um camarada. O

próximo combatente está fortemente armado: elmo frígio, saiote em tiras de couro, couraça, espada e escudo cobrem seu corpo durante a altercação. Em pé e tão bem equipado quanto seu rival, o segundo grego não apenas encara o adversário de ângulo mais elevado, signo de superioridade, como também agarra pelos cabelos um terceiro elemento, rendido e ajoelhado ao solo. Ele clama por misericórdia ao olhar para cima, debatendo-se, enquanto tem os calcanhares pisoteados. A porção à direita, mais danificada, retrata um grego barbado, único ocidental com esse *physique du rôle* em todo o sarcófago, portando o escudo, e que desfere golpe com a lança em oponente caído. Seu rival, quase todo perdido, talvez estivesse nu, à mercê do golpe.

Para o Friso D, o tema da caça volta à baila, desta vez tendo a pantera como alvo precípuo, e com todos os participantes trajando vestes persas. A ausência de ocidentais pode indicar cinegética consumada antes da chegada de Alexandre. Decerto a composição menos equilibrada em termos de disposição das figuras, a cena se inicia, a partir da esquerda, com um aquemênida, talvez pajem, que tenta controlar o assustado cavalo de seu mestre. Abaixo de ambos, um cão avança em direção à pantera. Na porção central, o caçador protagonista, desprovido da montaria, ameaça o felino com a lança. Mais uma vez, as semelhanças formais marcantes com os Abdalônimos dos demais frisos levam à crença de se tratar do mesmo personagem.

Tal como o leão do Friso B, a pantera está acuada em todas as direções. Seu corpo, já ferido, possui algumas incorreções anatômicas: pescoço e patas muito grandes, cabeça diminuta, torso por demais longo e delgado, o que pode indicar, talvez, a mão de escultor menos habilidoso ou composição feita com mais pressa do que suas antecessoras. De todo modo, o felino está em situação crítica: além do caçador que o encara, dois outros pajens o açoitam com lanças, fazendo correr sangue escarlate pelo sarcófago. O último deles ameaça a pantera com machado, seguindo a tendência de todo o percurso iconográfico da obra.

Sobre o Friso D, tem-se sobre o último pedimento, outra vez com o embate entre gregos e persas **(Fig. 4.36)**. Nessa seção, o escultor revela domínio ao dispor as figuras no *tympanum* não apenas de modo simétrico, mas explorando à perfeição as possibilidades de trabalhar no espaço. Com efeito, a partir da esquerda temos o corpo desfalecido de um grego, a despeito de sua pesada armadura. À sua direita, um oriental tenta avançar, vergando trajes da cavalaria aquemênida, seguido por outro grego, sem maiores atrativos. Como é regra em quase todos os frisos, o combatente montado é também a figura central desse pedimento. Voltado à esquerda e com o costume

aquemênida, ele ergue a lança em ameaça ao grego que avança. Com a *kandys* esvoaçante, trata-se do mais majestoso personagem. A porção direita espelha a esquerda, salvo na procedência dos soldados. Assim, há, em sequência, um aquemênida que ataca com a lança, enquanto empunha o escudo; um grego que, aprisionado atrás do escudo, aguarda o momento do ataque ou da fuga; e, por um fim, depósito de armas, com escudos, elmos frígios, lança e couraça, talvez um comentário à derrocada helênica naquela contenda.

Feita a *ekphrasis* dos frisos e pedimentos do sarcófago, cabe passar ao seu entorno. Usando o Friso A como exemplo, vê-se como a obra parece emular a arquitetura grega, como se fosse um templo de dimensões diminutas[1275]. Combinando elementos como a forma, as proporções e um simulacro de telhado, o sarcófago lança mão de ornamentos leoninos, lídimos guardiões da tumba, com padrões geométricos que ecoam a iconografia das cerâmicas gregas dos séculos VII e VI a.C.[1276]. Outros sepulcros encontrados nos limites ocidentais do Império Persa possuem elementos assemelhados, como o Monumento às Nereidas (c. 400 a.C.) e o Mausoléu de Halicarnasso (c. 350 a.C.). No topo do sarcófago, fileira de nove divindades, laureadas com o diadema, preenche o espaço entre os leões. São possíveis bustos de Atargatis, deusa síria ligada à morte no inverno e ao nascimento na primavera.

Do ponto de vista de uma leitura iconográfica que tome as cenas do sarcófago em sua totalidade, resta claro que o programa tem como fim a perpetuação dos feitos de seu ocupante, nas cinegéticas e campanhas militares. Não por acaso, os temas se revezam ao longo da obra. Entretanto, para conectá-los a episódios específicos, é preciso, antes, estabelecer o ocupante do Sarcófago de Alexandre. Esta será a tarefa das próximas seções.

### 4.3.2 - Sarcófago de Alexandre e a fortuna crítica

Dentre os comentadores do ataúde, um dos mais elevados quadros é Alpay Pasinli. Com passagem pela curadoria do Museu Arqueológico de Istambul, o arqueólogo tratou do Sarcófago de Alexandre em dois volumes. O primeiro, um catálogo do museu, foi publicado em 1989. Oito anos mais tarde, devotou-lhe um opúsculo. No primeiro texto, Pasinli se ocupa de minuciosa descrição da iconografia do

[1275]PASINLI. *Op. cit*., p. 59.
[1276]O caráter apotropaico dos leões do ataúde é enfatizado por HARDEN, Alastair. "Animals in Classical Art". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 44.

sarcófago, afirmando que o Friso B é, do ponto de vista iconológico, o mais significativo: ao figurar macedônios e aquemênidas em congraçamento, a caçada seria autêntica idealização do reino helenístico de Alexandre, no seio do qual as identidades provincianas seriam borradas em prol de uma coletividade cosmopolita doravante constituída[1277].

Após apontar que as figuras dos pedimentos são de qualidade inferior, e, portanto, esculpidas por artista menor, Pasinli reserva palavras sobre o possível mestre do Sarcófago de Alexandre: "Não há informações sobre a identidade do escultor. No entanto, acredita-se que ele não seria famoso, pois escultor conhecido não aceitaria comissão na qual seu trabalho terminaria em uma câmara funerária subterrânea"[1278].

Causa espécie que tão escolado estudioso possa pôr no papel teses desse jaez. De pronto, artista de segunda prateleira não seria capaz de produzir figuras de dificuldade enorme como aquelas dos Frisos A e B. Um segundo ponto é o próprio *status* do artista no Mundo Antigo. Ao que se sabe dos artistas de nomeada da tradição grega - de Fídias a Apeles, de Polignoto a Lísipo -, o momento central da carreira é aquele em que o artífice alça à condição de protegido, ou mesmo figura de corte, de um personagem político de grande alçada. De Péricles a Alexandre, passando por Assurbanípal e Dario I, a arte antiga teve os jogos políticos como campo fértil para florescer. Desse ponto de vista, a oportunidade de trabalhar sob a tutela Abdalônimo, entronado por ninguém menos que o próprio Alexandre, seria por demais atrativa a qualquer escultor – indo seu produto final parar ou não a sete palmos de terra.

Este ponto merece desenvolvimento. Como se verá nas críticas elaborados por Stewart, e também pelo que se sabe da tradição asiática, era *de rigueur* que os soberanos não só inspecionassem, ou mesmo condicionassem, as iconografias de seus ataúdes, como também os deixassem expostos muito antes do momento de seu uso derradeiro[1279]. Nesse particular, é capital o fato de que o público de corte que tinha acesso às obras em primeira mão dispunha, decerto, de repertório elevado o bastante para compreender as intenções do comitente. Entusiasta de Alexandre, Abdalônimo não poderia abrir mão desse expediente, com a vantagem de não gerar quaisquer constrangimentos ao figurar o conquistador no sarcófago, uma vez que o basileu já

[1277]PASINLI. *Istanbul Archaeological* (...), p. 22.
[1278]"There is no information about the identity of the sculptor. However, it is thought that he would not have been famous, as a well-known sculptor would not have accepted a comission where such a work would end in na underground burial chamber". Ver: PASINLI. *Op. cit.*, p. 23.
[1279]Ver: BILLOWS, Richard. *Kings and Colonists*: aspects of Macedonian Imperialism. Leiden: Brill, 1995, p. 35.

havia falecido. Não parece ser o caso de que o monarca de Sídon arriscaria esse peso da tradição, ainda mais nos conturbados anos finais do século IV a.C., empregando escultor menos refinado. De resto, seria no mínimo temeroso que um neófito tivesse à disposição o mármore pentélico, "material de singular prestígio", conforme definiu Gasparri[1280].

Em *The Book of Alexander Sarcophagus,* Pasinli contribuiu ao propor os participantes fulcrais do sarcófago, conforme se verá abaixo. Mais do que isso, o turco voltou a comentar sobre a autoria da obra, defendendo, conforme já ventilado por outros acadêmicos, que mais de um escultor responderia pelo Sarcófago de Alexandre. Nessa linha, um dos mestres seria oriundo da Ática, influenciado pela arte de Filóxeno de Erétria, o que ajudaria a explicar as simetrias entre ataúde e Mosaico de Alexandre. A nudez de alguns macedônios, combinada a seu movimento corporal e feições relaxadas, em contraste à desordem aquemênida, seria explicada pelo mesmo fenômeno.

O segundo mestre teria especial traquejo com a tradição greco-oriental (*East-Greek tradition*), cujo *savoir-faire* seria demonstrado nas cenas de caça ao leão e à pantera típicas das monarquias asiáticas. Por razões não explicitadas, Pasinli defende que o segundo escultor teria menos liberdade em seu trabalho do que o primeiro. Por fim, o autor repete a cantilena a respeito do possível estatuto inferior do(s) mestre(s) do sarcófago, em vista do destino telúrico de sua obra[1281].

Conquanto inventiva, a hipótese de que quatro ou mais mãos esculpiram o ataúde carece de maior refinamento. A quantidade expressiva de elementos em comum nos Frisos A e B, além de certa homogeneidade formal, parecem desautorizar essa teoria. Mais fértil seria a abordagem segundo a qual outros artistas teriam emprestado seu estro a seções talvez menos nobres, como os pedimentos ou figuras mais simples dos Frisos C e D. Ainda assim, não há demonstração peremptória de apuro técnico tão inferior que se possa falar, sem embaraço, em aprendizes ou escultores de nível mais baixo. A eventualidade de uma morte prematura do ocupante, que teria obrigado a finalização de partes do ataúde a toque de caixa, talvez sem a presença do escultor original, parece mais factível. Por fim, a tese de Pasinli de que o escultor do Friso B, por ser mais ligado às tradições asiáticas, teria menos liberdade em seu trabalho, ecoa – é verdade que de forma discreta – algum ranço orientalista, como se um artista grego nato

[1280]GASPARRI, Carlo. "O clássico copiado". In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, p. 32.
[1281]PASINLI. *The Book* (...), pp. 62-3.

não estivesse sujeito aos mesmos ditames que Abdalônimo, ou qualquer que seja o ocupante, impunha aos demais artífices.

Bieber teceu breves, mas significativos, comentários sobre o ataúde. A autora, além de enfatizar o papel ativo de Abdalônimo na elaboração da iconografia, propôs que o rei de Sídon tivesse ordenado sua feitura pouco depois das mortes de Heféstion e Alexandre. Outras propostas de Bieber são mais ousadas: sua interpretação do Friso B ressalta que o macedônio acudia em socorro a Abdalônimo, o que minora, ao menos em parte, a destreza cinegética do rei de Sídon. A arqueóloga chega, inclusive, a sugerir o escultor do ataúde: Euthycrates, filho de Lísipo, que teria esculpido Alexandre como caçador e em batalhas equestres (*venatorem et proelium equestre)* (*NH* 34.66). De fato, Euthycrates poderia ter emprestado o *know-how* de seu pai ao figurar Alexandre resgatando Abdalônimo, uma vez que Lísipo era um dos responsáveis pelo grupo escultórico com Crátero socorrendo o conquistador durante cinegética leonina[1282]. Caroline Houser, de algum modo, comprou essa ideia, ligando o retrato de Alexandre no Friso A às estátuas equestres da Batalha de Grânico comissionadas pelo conquistador ao artista de Sícion[1283]. Mais interessado nos aspectos técnicos do sarcófago, Ling enfatizou o pioneirismo da obra em retratar personagens que haviam falecido há pouco, bem como o olhar acurado do escultor, capaz de figurar pormenores das armas e vestes das figuras com precisão, como se antecipasse tendências da arte romana[1284].

Tripodi e Briant citaram o sarcófago em seus estudos de 1991. O francês concorda com a identificação do conquistador no Friso B, além de destacar a força prodigiosa do leão que ataca o cavalo de Abdalônimo[1285]. Já o italiano, que estipula a obra da segunda metade do século IV a.C., considera o sarcófago como um dos mais belos exemplos de cinegética múltipla, em termos de caçadores e presas, além de contrastá-la com o Friso da Tumba II de Vergina, enumerando elementos em comum. Essas afinidades deporiam a favor de datação recente do afresco[1286].

---

[1282]BIEBER, Margarete. "The Portraits of Alexander". *Greece & Rome,* vol. 12, 1965, pp. 184-5.
[1283]HOUSER, Caroline. "Alexander's Influence on Greek Sculpture: As Seen in a Portrait in Athens". *Studies in the History of Art*, vol. 10, pp. 228-238, 1982.
[1284]LING, Roger. "Hellenistic and Graeco-Roman Art". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 459-60.
[1285]BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 216.
[1286]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, pp. 169-171.

Stewart defende a datação do último quartel do século IV a.C. para o sarcófago, além de afirmar que o arqueólogo polonês Franz Studniczka foi o pioneiro a defender, em 1894, que Abdalônimo era o ocupante do ataúde. O autor também esboça ideias a respeito da participação do monarca na elaboração iconográfica, estribado na reminiscência dos reis asiáticos, o que explicaria "contradições" do programa, por exemplo, a dominância macedônia na cena de batalha e seu papel secundário na caçada. Essa ambivalência estaria exprimida nos trajes dos orientais do sarcófago: embora se diga, conforme se verá abaixo, que os habitantes de Sídon nutriam ódio estrutural pelos aquemênidas, é ilustrativo que usem costumes persas ao longo da obra. A partir desses dados, Stewart conclui que o repertório do sarcófago pode ser interpretado como tentativa de Abdalônimo em replicar a política de fusão entre ocidentais e orientais bosquejada por Alexandre[1287].

Em livro de 2014, Stewart voltou a reforçar a tese segundo a qual os reis comissionavam sarcófagos assim que subiam ao trono, exibindo-os publicamente. Abdalônimo, cônscio das implicações políticas, teria mostrado especial astúcia ao optar pela figuração da morte de Pérdicas em um dos pedimentos: visto como tirano por persas, macedônios e gregos, sua queda haveria de agradar a uma corte heterogênea como a de Sídon[1288].

Palagia discorreu sobre o artefato em distintas publicações. Em uma primeira investigação, sublinhou os laços entre Alexandre e Hércules, pela presença do escalpo leonino na figura do conquistador do Friso A. Com respeito à venatória, Palagia propõe que o basileu, ao praticar a cinegética a cavalo, estaria caçando à moda persa[1289]. Em 2007, ao lado de Borza, Palagia ratificou a presença de Alexandre na caçada ao leão, adicionando que a incursão teria lugar em paragem persa (*Persian setting*)[1290]. Anos depois, a arqueóloga sugeriu que o programa ecoaria a visão estereotipada dos persas vigente em solo grego desde o século V a.C. Em contrapartida, os macedônios foram agraciados com toda a sorte de trajes e acessórios, com o fito de enfatizar sua

[1287]STEWART, Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 294-301.
[1288]"Probably the kings commissioned them (the sarcophagi) after ascending the throne and kept them for public display until they needed". Ver: STEWART, Andrew. *Art in the Hellenistic world:* an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 258-60.
[1289]PALAGIA, Olga. "Imitation of Herakles in Ruler Portraiture – A Survey, from Alexander to Maximinus Daza". *Boreas*, vol. 9, 1986, pp. 141-2.
[1290]BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, 2007, p. 98.

individualidade. Para o Friso A, a cena retratada seria a Batalha de Isso (333 a.C.), a despeito de alguma desconfiança em função da ausência de Dario III[1291].

O mais completo estudo de Palagia sobre o ataúde foi publicado em 2000. A autora começa por fornecer dados importantes a respeito de Abdalônimo, recordando inscrição bilíngue, dedicada por seu filho e descoberta em Cós, que reforçaria a ligação do monarca com o Sarcófago de Alexandre. Com respeito à data de morte de Abdalônimo, Palagia pondera que, embora a Batalha de Gaza em 312 a.C. seja mais provável, as últimas cunhagens autônomas de Sídon datam de 306/5 a.C., e podem coincidir com o passamento do soberano.

A respeito da iconografia, a arqueóloga lembra que, embora do ponto de vista formal a obra remeta às cinegéticas encontradas em outras tumbas persas, no caso do Sarcófago de Alexandre o mais factível é que se trate de figuração comemorativa a uma caça régia. Assim, o conquistador tomaria parte da cinegética do Friso B ao lado de Abdalônimo e Heféstion, sendo que este, ao caçar a cavalo, demonstraria seu *status* quase-real, já apresentado em outras ocasiões, como no encontro com a família de Dario III. Palagia, por fim, acredita que o episódio poderia ter ocorrido em um *paradeisos* na Síria, ainda que a falta de testemunhos textuais acabe por minorar essas elucubrações[1292].

Cohen, por fim, propôs que as cenas de caça também teriam lugar em um *paradeisos* persa, ao qual os monarcas de Sídon poderiam ter acesso. Ademais, o sarcófago haveria ser exemplo da extraordinária "homosocialidade" (*overwhelming homosociality*) presente na corte de Alexandre, cuja expressão maior, no caso da obra, seria a ausência de figuras femininas em todo seu complexo programa iconográfico[1293]. Como típico de sua lavra, Cohen não considera a cena do Friso A como a Batalha de Isso, mas uma somatória genérica (*generic summation*) das vitórias de Alexandre[1294].

---

[1291]PALAGIA, Olga. "Alexander's battles against Persians in the art of Sucessors". In: STONEMAN, Richard *et alii* (eds.). *Ancient Historiography on War and Empire*. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books, 2017, pp. 177; 180-2.

[1292]PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 186-9.

[1293]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 123; 127. Seguida por FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 35.

[1294]COHEN. *Op. cit*., p. 120. Seguida por QUEYREL, François. "L'invention de l'histoire: réflexion sur le 'sarcophage d 'Alexandre' de la nécropole royale de Sidon". *Mare internum. Archeologia e culture del Mediterraneo*, nº 3, pp. 35-45, 2011. Queyrel, em vista da hipótese de que a disputa do Friso A seria um resumo das campanhas alexandrinas, propõe o conceito de "batalha sinóptica" para descrevê-la.

Amparado por esta seção, as interpretações a respeito do Sarcófago de Alexandre são dependentes da opção por seu ocupante e a identificação de seus personagens. O debate a respeito desses pontos terá lugar na sequência.

### 4.3.3 - Sarcófago de Alexandre: proposta de identificação dos personagens

Ninguém mais do que Pasinli se esmerou para identificar as figuras do ataúde. Para o Friso A, além da escolha pró-forma por Alexandre, o cavaleiro central poderia ser Parmênion, general do conquistador e veterano desde os tempos de Filipe II. Pasinli, contudo, pontua que o macedônio teria à época cerca de 70 anos, ao contrário do jovem cavaleiro. De resto, Parmênion foi executado em 330 a.C., a mando de Alexandre, acusado de alta traição. Seria, por óbvio, *persona non grata* na corte de Abdalônimo, que tampouco poderia ser figurado na cena de batalha – entre trânsfuga ou derrotado, o rei de Sídon só teria a perder ao pôr sua efígie no friso. Sobre o cavaleiro à extrema direita, a postura ufana indicaria talvez Pérdicas[1295].

No que concerne ao Friso B, Alexandre e Abdalônimo voltam a aparecer: este como o cavaleiro central; aquele como o primeiro caçador montado à esquerda. Para o conquistador, o espaço reservado ao diadema seria apanágio decisivo, ao passo que, para monarca de Sídon, as diversas consonâncias com a figura do Friso A cumpririam esse papel. Para o segundo macedônio montado, que faz espelho a Alexandre na composição, Pasinli opta por Heféstion ou Crátero[1296].

Para o Friso C, teríamos evento específico: a Batalha de Gaza, em 312 a.C., evento final da vida de Abdalônimo. Para sua reconstituição, dependemos de uma única fonte, o livro XIX da *Biblioteca Histórica*, de Diodoro Sículo (81-86). De maneira simplificada, o confronto, parte da terceira guerra dos diádocos, opôs Ptolomeu I, auxiliado por Selêuco, e Demétrio Poliórcetes. Ocorrido no final do ano em questão, contou com cerca de 18.000 soldados de infantaria e 4.000 egípcios, além de 12.500 de infantaria, 4.400 de cavalaria e 43 elefantes de guerra macedônios. As baixas de Demétrio foram enormes, incluindo todos os paquidermes e cerca de 8.500 oficiais, dentre os quais, é provável, o próprio Abdalônimo. A cavalo, o rei de Sídon ocuparia o centro da composição, e, ao ser figurado derrotando um dos componentes do exército

[1295]PASINLI. *Op. cit*., pp. 17-27. Seguido por LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.). *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, p. 143.
[1296]PASINLI. *Op. cit*., pp. 31-7.

ptolomaico, daria provas de que sua morte não passou de mera vicissitude[1297]. Abdalônimo voltaria a aparecer no Friso D, desta vez como a figura central da cinegética à pantera. As semelhanças entre as três possíveis representações, além de seu papel preponderante na venatória, constituem o cerne do argumento de Pasinli[1298].

O turco também se aventura a identificar cenas e personagens presentes nos pedimentos. Para o Pedimento A, o evento seria a morte de Pérdicas, regente da Macedônia, em 321/20 a.C., durante um motim de suas tropas – de onde o fato de todas as figuras estarem em trajes gregos. Pérdicas foi assassinado em seu próprio acampamento por seus generais, após frustrada invasão ao Egito (Nep. *Eum*. 5.1). Figura central do período, eleito tutor tanto de Filipe III Arrideu, irmão deficiente do conquistador, quanto de Alexandre IV, filho do basileu com Roxane, Pérdicas é retratado na porção central, de túnica vermelha e agarrado pelos cabelos. Já o grego barbado, à direita da cena, seria Arrideu, pela presença, conquanto discreta, do diadema[1299].

Pasinli afirma que, embora não haja documentação que dê suporte a elucubrações mais sofisticadas, o impacto da morte de Pérdicas sobre o reino de Abdalônimo foi, por assim dizer, nulo. É possível que ele tenha logrado manter sua coroa sob Antígono, que assumiu a tutoria de Arrideu e Alexandre IV, e, também, durante a breve ocupação de Ptolomeu na Fenícia, ocorrida às vésperas de Batalha de Gaza[1300]. O Pedimento B, com outra luta entre gregos e persas, traria Abdalônimo na posição central, a cavalo, ameaçando com a lança os helenos em seu caminho[1301].

Resta claro como a identificação dos demais personagens repousa na escolha de Abdalônimo como ocupante do sarcófago. Em decorrência disso, as cenas se articulariam em programa coeso, visando à perpetuação dos feitos do rei de Sídon. De fato, o Friso A traria algo mais do que uma cena de batalha, e teria sido incluído por ser o momento-chave da coroação de Abdalônimo. Sem a pretensão de biografia exaustiva, vale redigir alguns parágrafos de modo a tomar pé da situação envolvendo o monarca.

A mais completa descrição que temos de Abdalônimo é a de Quinto Cúrcio (4.1.15-26), para quem Alexandre foi recebido como salvador nas cidades fenícias. O conquistador encarregou Heféstion de escolher o novo soberano, que deveria ser

[1297]PASINLI. *Op. cit*., pp. 43-7.
[1298]PASINLI. *Op. cit*., pp. 52-3.
[1299]Partindo dos mesmos atributos, Queyrel ventilou que talvez a figura representasse Filipe II. Ver: QUEYREL. *Op. cit*., p. 42.
[1300]PASINLI. *Op. cit*., pp. 48-50.
[1301]PASINLI. *Op. cit*., pp. 55-8.

selecionado entre o mais digno dos habitantes (*Sidoniis dignissiumum arbitraretur constitueret regem*). Assim, Heféstion procedeu selecionando dentre os dois mais destacados jovens autóctones, mas ambos declinaram, já que o costume rezava que o trono estava reservado àqueles de linhagem real (*regia stirpe*)[1302]. A escolha, então, recaiu sobre Abdalônimo, que, embora tivesse conexões distantes com a estirpe régia (*longa quidem cognatione stirpi regiae*), havia caído em tamanha situação de pobreza que obtinha seus proventos ocupando-se da jardinagem[1303]. Como não poderia deixar de ser, a pobreza de Abdalônimo era creditada à sua honestidade, e, ainda que com alguns burburinhos das elites locais, sua ascensão foi ratificada por Alexandre. Justino tem relato semelhante (11.10), enquanto Diodoro (17.46) se refere à mesma história, mas tratando o rei por Ballonimus e seu trono situado em Tiro. Por fim, Plutarco (*De Alex.* 340d) se refere a Abdalônimo como um depauperado feito rei por Alexandre, e o evento como passado no Chipre. Arriano (*Anab.* 2.15.6) afiança que os habitantes de Sídon abriram os portões a Alexandre de bom grado, em vista do ódio que sentiam pelos persas e por Dario (ἔχθος τὸ Περσῶν καὶ Δαρείου).

Embora tingido com pigmentos retóricos - o cidadão que, despojado de atributos régios, ascende ao trono é um *topos* literário do Oriente vigente de Sargão a Ciro, passando por Moisés -, fica nítido como a sorte de Abdalônimo está conectada à Batalha de Isso. Após se assegurar das tropas aquemênidas, Alexandre pôde dominar a região da Fenícia, evento decisivo para a coroação do rei de Sídon. De modo que, para Pasinli, essa batalha estaria representada no Friso A. Para o B, longe de fazer ouvidos moucos ao conselho do Rei Lear de nunca se interpor entre o dragão e sua cólera[1304], Abdalônimo mostraria que até mesmo Alexandre reconhecia seu domínio em Sídon, abrindo mão da primazia na caçado ao leão em favor do soberano local.

---

[1302]Ao analisarem a subida ao trono de Abdalônimo descrita por Quinto Cúrcio, Faversani e Joly dão particular destaque à fala de Heféstion a propósito dos jovens que recusaram o diadema. O companheiro de Alexandre os saúda por saberem ser mais importante recusar o trono do que aceitá-lo (4.1.18). Para os autores, Cúrcio aqui repete uma tópica das mais centrais no Principado, qual seja, o tema da moderação e a impressão de que o desmedido poder imperial leva, invariavelmente, a sublevações e desordens. Trata-se, pois, de uma projeção dos problemas presentes à época de Cúrcio que se refletem nos assuntos de interesse no passado de Alexandre. Ver: FAVERSANI, Fábio & JOLY, Fábio. "Alexandre em Quinto Cúrcio e o Principado Romano: Um Estudo De Allelopoiesis". *PHOÎNIX*, nº 27, vol. 2, 2021, pp. 101-2.

[1303]Vale lembrar que, para o leitor moderno, e talvez para o público dos historiadores de Alexandre, a jardinagem pode parecer uma atividade manual menor. Entretanto, para assírios e persas, o comando sobre o mundo botânico era de enorme monta, lastro indispensável da púrpura. Ver: BRIANT, Pierre. "À propos du roi-jardinier: remarques sur l'histoire d'un dossier documentaire". In: HENKELMAN, Woulter & KUHRT, Amélie (eds.). *A Persian Perspective*. Essays in memory of Heleen Sancisi-Weerdenburg. Leiden: Brill, 2003, pp. 33-49; ALBENDA, Pauline. "Royal Gardens, Parks, and the Architecture Within: Assyrian Views". *Journal of the American Oriental Society,* nº 138, pp. 105-120, 2018.

[1304]SHAKESPEARE. *King Lear*, Ato I Cena 1: "come not between the dragon and his wrath".

A interpretação de Queyrel para a cinegética é digna de nota. Para o arqueólogo francês, assim como foram responsáveis pela ascensão de Abdalônimo ao trono, Alexandre e Heféstion estariam resgatando o soberano de Sídon durante a caçada, uma vez que, diante da pujança do ataque leonino à sua montaria, restava claro que a vida de Abdalônimo estava em risco. De resto, esse dado caracteriza o aspecto a-histórico da cena, posto que sua figuração estaria menos interessada em retratar uma cinegética real do que apresentar Abdalônimo como lídimo ocupante do trono, a ponto de ser salvo por Alexandre e seu mais próximo companheiro[1305].

Ademais, a coragem de Abdalônimo nas cinegéticas já teria sido celebrada no Friso D, enquanto sua morte, dentro de todos os regimes de decoro, estaria registrada no C. Os pedimentos trariam episódios que, senão centrais, eram ao menos importantes para Sídon e sua monarquia. Vale lembrar, inclusive, que Sídon era conhecida por abrigar um *paradeisos* durante o domínio aquemênida, conforme Diodoro (16.41.5)[1306].

De forma geral, a historiografia tende a aceitar boa parte das propostas que Pasinli exprimiu de forma mais detida. Na identificação do caçador macedônio no Friso B como Alexandre a partir de seu diadema perdido - já exposta por von Graeve[1307] - Pasinli tem como colegas Bieber[1308], Anderson[1309], Smith[1310], Lane Fox[1311], Cohen[1312], Cartledge[1313], Franks[1314], Oakley[1315] e Burn[1316]. Palagia, em especial, é partidária dessa hipótese, muitas vezes destacando não só o espaço adequado ao acessório na cabeça do

[1305]QUEYREL. *Op. cit*., pp. 39-41; 44-5.
[1306]BRIANT. "Chasses royales (...)", p. 216.
[1307]VON GRAEVE, Volkmar. *Der Alexandersarkophag und Seine Werkstatt*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1970, p. 140.
[1308]BIEBER, Margarete. *Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago: Argonaut, 1964, pp. 50-1.
[1309]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 77-8.
[1310]O mesmo autor, partindo do supracitado passo de Diodoro Sículo (16.41.5) a respeito de presença de um parque de caça em Sídon (βασιλικὸν παράδεισον), afirma que a caçada de Alexandre e Crátero teria, de fato, tido lugar em Sídon, sendo representada no Friso B do sarcófago. Ver: SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Royal Portratis*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 60 e 63 nota 60.
[1311]LANE FOX. *Op. cit*., pp. 142-4.
[1312]COHEN, Ada. *The Alexander Mosaic*. Stories of victory and defeat. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 130; COHEN. *Art in the* (...), p. 122.
[1313]CARTLEDGE, Paul. *Alejandro Magno*. La búsqueda de un pasado desconocido. Tradução de David León Gómez. Barcelona: Ariel, 2007 [2004], pp. 227; 321.
[1314]FRANKS. *Op. cit*., p. 35.
[1315]OAKLEY, John. "Birth, Marriage, and Death". In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, p. 495.
[1316]BURN, Lucilla. *Hellenistic art:* from Alexander the Great to Augustus. London: British Museum, 2004, p. 42.

conquistador, mas o chíton em estilo persa (*Persian-style chiton)* usado por Alexandre na cena[1317].

Havelock é voz solitária, ao manter ceticismo inclusive com a identificação Alexandre no Friso A que, a seu ver, poderia figurar outro príncipe helenístico, o que também se aplica aos demais personagens ocidentais do sarcófago. A historiadora a datação entre 310 – 300 a.C., e realiza análise formal que em nada acrescenta ao que já foi desenvolvido até aqui[1318]. Moreno evidenciou as presenças de Antígono Monoftalmo no Friso A, na figura do cavaleiro à extrema direita, e do filho do diádoco, Demétrio Poliórcetes, no macedônio que ataca verticalmente[1319]. O italiano é dos raros a desfechar escultor para o sarcófago: Cephisodotus, filho de Praxíteles, de quem queria teria herdado o estilo "maneirista", que, somado à inspiração do Mosaico de Alexandre, seriam as balizas iconográficas da obra[1320].

O caso de Stewart é curioso. Em 1993, defendeu a presença de Alexandre no Friso A, com o tema a Batalha de Isso. Contudo, o inglês não se mostra convencido a respeito da figura do caçador no Friso B. Stewart não toma a possibilidade do diadema como suficiente, e crê que a ausência da *anastolé* descarta a identificação com Alexandre[1321]. Embora chegue a aventar Heféstion, o historiador opta por Demétrio Poliórcetes. No seu entender, a aparência jovial, o cabelo curto e a aparência dinâmica (*dynamic appearance*) seriam equivalentes à descrição de Plutarco (*Demetr*. 2.2), além do fato de Abdalônimo ter se aliado a Demétrio na Batalha de Gaza, o que provaria o bom relacionamento entre ambos[1322]. Stewart manteve sua hipótese pouco mais de década depois[1323], e, em seu último estudo sobre o artefato, fez menção ao caçador do

---

[1317]PALAGIA, Olga. "The Reception of Alexander in Hellenistic Art". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, p. 149; PALAGIA, Olga. *The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece.* Leiden: The Babesch Foundation, 2015, p. 9; PALAGIA. "Hephastion's Pyre (…)", p. 188.

[1318]HAVELOCK, Christine. *Hellenistic art:* The art of the classical world from the death of Alexander the Great to the Battle of Actium. London: Phaidon, 1971, pp. 191-2.

[1319]MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p. 89. Seguido *ipsis litteris* por Queyrel, *op. cit*. pp. 41-2, e inspirado, em partes, por CALCANI, Giuliana. *Cavalieri di bronzo*: la torma di Alessandro opera di Lisippo. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989, pp. 66-7. Já Giuliani defende serem, na orientação esquerda/direita, Alexandre, Heféstion e Antígono. Por critérios formais, o mesmo autor defende c. 315 a.C. como data de construção do Sarcófago de Alexandre. Ver: GIULIANI. *Op. cit*., pp. 37; 41.

[1320]MORENO. *Op cit*., p. 90.

[1321]Argumento interditado por Queyrel, para quem a ausência da *anastolé* seria um artifício intencional do comitente de forma a confundir, de maneira subliminar, a imagem de Alexandre com a de um dos diádocos. Ver: QUEYREL. *Op. cit*., p. 39.

[1322]STEWART. *Faces of Power* (...), p. 306.

[1323]STEWART, Andrew. "Alexander in Greek and Roman Art". In: ROISMAN, John (org.). *Brill's Companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, p. 49.

Friso B como o imprevisível Demétrio Poliórcetes (*mercurial Demetrios Poliorketes*)[1324]. Vale lembrar, porém, que não haveria razão para Demétrio envergar o diadema antes da morte de seu pai, Antígono, em 301 a.C., o que enfraquece a identificação[1325].

Waldemar Heckel foi quem mais se esforçou em questionar a atribuição do sarcófago a Abdalônimo. Alemão radicado no Canadá, Heckel defende que Mazaeus, sátrapa de alto *ranking*, seria candidato mais adequado. Inspirado por artigo de Willrich publicado em 1899[1326], Heckel arrola os seguintes argumentos: a figura dominante na maioria dos frisos enverga trajes persas, inadequados a um monarca de Sídon; já a cena de caça – principal seção do sarcófago, a primeira à qual o espectador teria acesso quando a obra fosse depositada – mostra os aquemênidas em papel de liderança.

Nesse sentido, a carreira de Mazaeus se mostraria muito adequada ao programa do ataúde. Apontado por Artaxerxes III como sátrapa de Cilícia em algum momento entre 351 e 346 a.C., a cunhagem de Mazaeus revela sua influência na região de Sídon. Após perder seus domínios para Alexandre, o sátrapa teria se refugiado na Mesopotâmia, até retornar, na qualidade de comandante de tropas, na Batalha de Gaugamela (331 a.C.) (Arr. *Anab*. 3.8.6; 3.11.4). Nessa batalha, ficou encarregado da ala direita da cavalaria persa (Diod. 17.59.5; 17. 60.1), e, a despeito de seus esforços, o exército macedônio foi outra vez vitorioso. Contudo, a elogiável *performance* de Mazaeus o teria levado a perpetuar o embate no Friso A. O escultor, inclusive, teria eternizado um momento crucial do prélio, com Parmênion, líder do flanco esquerdo macedônio e principal oponente de Mazaeus, à extrema direita da obra, com o sátrapa assumindo a figura a cavalo, na porção central, a ponto de golpear seu rival, um grego retratado com a nudez heroica. Trata-se de um clímax, com Mazaeus exercendo enorme pressão sobre o flanco de Parmênion, que, pouco depois, se viu obrigado a solicitar o apoio de Alexandre – que, de resto, já está a caminho, à extrema esquerda do Friso A.

Após Gaugamela, Mazaeus buscou asilo na Babilônia, onde por fim se rendeu a Alexandre (Curt. 4.16.7; 5.1.17), sendo condecorado com a satrapia local – primeiro persa a receber tal honraria em terras recém-conquistadas pelos macedônios. É possível, inclusive, que basileu e sátrapa tenham se irmanado em uma cinegética, ocorrida

[1324]STEWART. *Art in the* (...), p. 259.
[1325]VON GRAEVE. *Op. cit*., pp. 146-52; ANDERSON. *Op. cit*., p. 78; PALAGIA. "Hephastion's Pyre (...)", p. 188.
[1326]WILLRICH, Hugo. "Krateros und der Grabherr des Alexandersarkophags von Sidon". *Hermes*, vol. 34, nº 2, pp. 231-250, 1899.

durante a estada de Alexandre na Babilônia (Diod. 17.65.2; Curt. 5.2.1-2), que cairia muito bem ao tema do Friso B. Mazaeus permaneceu no posto até sua morte, no final de 328 a.C., e sua proximidade com Alexandre faz com que Heckel defenda que o próprio conquistador teria inspecionado a produção do sarcófago. Para arrematar, seria improvável, dada a hostilidade dos habitantes de Sídon aos persas, que os soldados de Abdalônimo usassem os costumes aquemênidas presentes no sarcófago[1327].

Embora alguns pontos sejam argutos - e poderíamos elencar outros, como o fato de que a cunhagem de Mazaeus tinha como um dos temas o ataque do leão ao touro, de algum modo semelhante ao Friso B **(Fig. 4. 37)**[1328] - fato é que a repercussão do estudo de Heckel foi tímida. Alguns anos mais tarde, Stewart, ainda que de passagem, respondeu à proposta alternativa – sem, no entanto, citar o estudioso pelo nome. No entender do inglês, a opção por Mazaeus pecava em dois pontos: explicar a razão de a morte de Pérdicas ser retratada no sarcófago e, sobretudo, esclarecer como um nobre persa de estirpe mais elevada do que os reis de Sídon desejaria ser enterrado fora de seus domínios, em região menos altiva e em um mausoléu privado[1329].

Palagia também se ocupou da tarefa de refutar Heckel, relembrando que não faria sentido um sátrapa da Babilônia ser enterrado em Sídon, e que em diversos outros sarcófagos, como o do Sátrapa e o das Mulheres Enlutadas, é possível visualizar habitantes de Sídon em trajes persas, marcas de uma tendência já consolidada[1330].

De todo modo, a opção por Abdalônimo e a interpretação global do programa iconográfico, feitas por Pasinli, são as mais esmeradas até o momento. De fato, a hipótese de que os frisos e pedimentos da obra se conectam à vida do rei de Sídon, ou a momentos importantes da cidade, é convincente quando aceita a metodologia de estudar as cenas do sarcófago em conjunto[1331]. Do trono à tumba, da coroação como consequência da vitória de Alexandre em Isso à morte na Batalha de Gaza, passando pelas caçadas régias do Oriente, o programa do sarcófago pode ser lido como uma *Vida de Abdalônimo*. Sob a supervisão do futuro ocupante, o escultor teria se esmerado em registrar as mais marcantes passagens da trajetória do soberano, que, como "novo rico",

---

[1327]HECKEL, Waldemar. "Mazaeus, Callisthenes and the Alexander Sarcophagus". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 55, pp. 385-396, 2006.
[1328]HOLT, Frank. *Alexander the Great and the Mistery of the Elephant Medallions.* Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003, p. 64.
[1329]STEWART. *Op. cit*., p. 128 nota 2.
[1330]PALAGIA. "Alexander's battles (...)", pp. 181-2.
[1331]Sobre esse procedimento, ver: PANOFSKY, Erwin. *Tomb Sculpture*. Its changing aspects from Egypt to Bernini. New York: Harry Abrams, 1964, pp. 26-7.

não poderia se furtar ao expediente de blasonar seu novo *status*, exibindo à corte monumento de invejável potência.

A expressão *nouveau riche* não é arbitrária. Além de ter origem no mundo greco-romano, ela bem caracteriza um dos mais fascinantes personagens da literatura antiga: Trimalquião, protagonista do *Satiricon*, de Petrônio. Sem a mínima pretensão de investigar a obra com a profundidade merecida, vale destacar seu capítulo septuagésimo primeiro, quando Trimalquião, liberto que havia acabado de enriquecer, narra os pormenores iconográficos que deseja imprimir à sua tumba, no contexto do lauto banquete que havia organizado. Com direito a um programa complexo e dimensões pouco modestas, o personagem externa seu desejo de que o monumento exponha todos os combates (*omens pugnas*) que travou, além de sua atuação no tribunal, distribuindo dinheiro ao povo. A inscrição comemorativa haveria de destacar sua origem humilde, da qual conseguiu se apartar (*ex parvo crevit*) (Petr. 71)[1332].

Tendo-se em mira que uma das possíveis chaves de leitura para *Satiricon* é seu enredo como crítica aos excessos da sociedade romana, fica claro como Trimalquião não se enquadra, como típico dos novos ricos, aos protocolos das finas cepas romanas, ao emular, com afetação, o *modus operandi* dos reis da Ásia em elaborar os temas iconográficos de seu próprio ataúde. A anedota de Petrônio reforça tanto a vigência dessa prática como seu conhecimento em territórios muito além do Oriente[1333].

Antes de passar à ultima seção, vale registrar trecho de Pollitt que, escudado nas evidências arqueológicas, estima o sarcófago entre 325 e 311 a.C., além engrossar o coro da presença de Alexandre no Friso B. Mais importante, o estudioso propõe que as esculturas "se enquadram na fronteira entre as fases clássica e helenística da arte grega, e têm elementos de ambas"[1334]. Embora inspire o título deste item, o fato é que essa fronteira é mais alardeada do que demonstrada pelo arqueólogo americano, tarefa que a próxima seção toma para si.

---

[1332]A extravagância de Trimalquião tornou-se proverbial na literatura, bastando lembrar, por exemplo, que outro romance que aborda o tema do novo rico – *O grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald (1926) – teria como título original *Trimalchio in West Egg*. Entretanto, é importante ressaltar a postura impoluta do magnata nova-iorquino frente à glutonaria desenfreada que o liberto romano demonstra em seus festins. Ver: TANNER, Tony. "Introdução. In: FITZGERALD, F. Scott. *O grande Gatsby*. Tradução de Vanessa Barbara. São Paulo: Companhias das Letras, 2011 [1926], pp. 5-78.

[1333]Devo a reflexão ao Prof. Fabio Faversani, a quem registro minha gratidão.

[1334]"These sculptures fall right on the borderline between the Classical and Hellenistic phases of Greek art and have elements of both". POLLITT, Jerome. *Art in the Hellenistic Age*. New York: Cambridge University Press, 1986, p. 38.

### 4.3.4 - A iconografia do Sarcófago de Alexandre entre o clássico e o helenístico

Conforme exposto nas primeiras linhas deste item, fração expressiva da historiografia interpreta a iconografia do Sarcófago de Alexandre a partir da régua da arte grega, amiúde apontando como "desvios" os elementos que não se encaixam na categoria. Algumas citações ajudam a testificar o fenômeno:

> O sarcófago é um monumento altamente conflituoso. Ainda que seu estilo seja *grego puro*, sua iconografia mescla Ocidente e Oriente, história e ficção e real e ideal da maneira mais *desconfortável*. Não apresenta um programa unificado, não oferece nenhuma mensagem obviamente coerente[1335]

Stewart não explica o que seria o "estilo grego puro", mas resta claro que essa pureza está mais presente em seus esquemas do que na constituição artística dos helenos. O mesmo se passa com os limites entre história e ficção, mais delineados nas lides do leitor moderno do que aos olhos dos espectadores da obra. Por fim, a vida de Abdalônimo, e de Sídon, sintetizada em frisos e pedimentos, pode não ser "obviamente coerente", mas, decerto, é uma mensagem possível a ser transmitida por meio do ataúde. A próxima citação vem de Manel García Sánchez:

> O Sarcófago de Alexandre (...) é uma amostra inapelável do *fiasco da derrota* da alteridade persa (...). Os soldados persas disparam desonestamente com seus arcos nas costas dos soldados gregos, e Alexandre é mostrado vitorioso impulsionado pela memória da sede de vingança, *da reparação de uma afronta histórica de dois séculos de duração*[1336]

Não se pode negar o miasma de alteridade presente na figuração dos persas no Sarcófago de Alexandre. Elementos já enumerados, como a oposição entre a nudez heroica, os arqueiros à espreita do conquistador e a derrota aquemênida no Friso A são evocativos. Contudo, vale lembrar dois outros pontos: a integração entre macedônios e persas no friso de caça ao leão e a postura altiva dos orientais no segundo pedimento, na Batalha de Gaza e na caça à pantera. Além disso, e conforme será expandido abaixo,

---

[1335] "The Sarcophagus is a highly conflicted monument. Although its style is pure Greek, its iconography mixes West and East, history and genre, and real and ideal in a most uneasy fashion. It presents no unified program, offers no obviously coherent message". STEWART. *Faces of Power* (...), p. 298. Grifos meus. O potencial narrativo do sarcófago é nuançado para alguns autores, como Hölscher, para que o Friso A apresenta conteúdo histórico particular – a Batalha de Isso – e o Friso B, por seu turno, figura uma venatória genérica. Ver: HÖLSCHER, Tonio. *Griechische Histoirenbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Würzburg: Triltsch, 1973, p. 195.

[1336] "El sarcófago de Alejandro (...) es una muestra inapelable del fiasco de la derrota de la alteridad persa (...). Los soldados persas disparan deshonestamente con sus arcos sobre las espaldas de los soldados griegos y Alejandro se muestra vencedor impulsionado por la memoria de la sed de vengaza, de reparación de un agravio histórico de dos siglos de duracíon". GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. *El Gran Rey de Persia*: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 304. Grifos meus.

algumas das formas empregadas para figurar Alexandre estavam associadas, do ponto de vista da arte grega dos séculos V e VI a.C., a inimigos tradicionais dos helenos, como amazonas e, inclusive, persas. "Todas as formas", assinala Nietzsche, "falam, nenhuma nos é indiferente, nenhuma nos é inútil"[1337]. O aforismo é tanto mais verdadeiro quando aplicado ao potencial público do sarcófago, de elevado cabedal.

Por fim, a mais infeliz das citações:

> Os persas estão em trajes orientais, mas recebem armas gregas, de modo que são retratados como iguais em coragem ao exército grego. Essas e muitas outras inconsistências são explicadas pelo fato de que o sarcófago é uma mistura de tradições helênicas e do Oriente Médio. O estilo de execução é grego, apesar de alguns *desvios dos padrões clássicos*[1338]

Embora comece dourando a pílula, ao enfatizar o mesmo patamar no qual se irmanavam persas e gregos, além da "mistura de tradições" presente no artefato, Trofimova opta por interpretar essa mescla em termos de "desvio dos padrões clássicos". Para a russa, elementos que não se encaixam na rígida categoria composta pelos "padrões clássicos" devem ser interpretados como irregularidades, quase impurezas, como se, primeiro, houvesse manifestações culturais – esculturas, romances, canções ou o que quer que seja – que não fossem "desviantes" e, segundo, como se a arte grega fosse apreciável somente quando confinada aos ditos "padrões clássicos".

Ainda que menos radicais do que Trofimova, outros nomes importantes compõem essa tendência. Gardner cogitou que a face com o confronto entre macedônios e persas bem poderia ecoar, em menor proporção, o grupo da Batalha de Grânico comissionado por Alexandre a Lísipo[1339]. R. R. R. Smith, para quem o Sarcófago de Alexandre representa o mais elaborado monumento funerário do período helenístico, é uma obra fortemente helenizada (*strongly Hellenized*), uma vez que reflete o pendor dos reis de Sídon, e fenícios em geral, pela arte grega[1340]. Entretanto, no mesmo texto, o britânico considera a obra produto de múltiplias facetas: arquitetura grega; narrativa macedônia e comissão fenícia[1341]. Onians não enfatiza a "helenização" do sarcófago a

---

[1337]NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou, helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhias das Letras, 1992 [1872], p. 36.
[1338]"The Persians are in Eastern garments, but are given Greek weapons, so that they are portrayed as equal in courage to the Greek army. These and many other inconsistencies are explained by the fact that the sarcophagus is a mixture of Middle Eastern and Hellenic traditions. The style of execution is Greek, despite some deviations from classical Standards". Ver: TROFIMOVA, Anna. "With face turned towards the heavens". In: HERMITAGE AMSTERDAN. *The Immortal Alexander the Great*. The Myth, the Reality, his Journey, his Legacy. Amsterdan: Kunstdrukkerij Mercurius, 2011, p. 27. Grifos meus.
[1339]GARDNER, Ernest Arthur. *A Handbook of Greek Sculpture.* London: MacMillan, 1929, pp. 447; 466.
[1340]SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Sculpture*. London: Thames & Hudson, 1991, p. 172.
[1341]SMITH. *Op. cit*., pp. 190-2.

partir de suas formas gregas, mas pela imitação de Alexandre feita por Abdalônimo, com vistas a ratificar sua competência como subordinado do conquistador[1342]. Cohen é outra a enfatizar os elementos clássicos do Sarcófago de Alexandre. Inspirada por Schefold[1343], a americana destaca os duelos do Friso A, ao sabor da cerâmica ática, os corpos que ressaltam individualidades em meio à batalha e a nudez heroica de seus participantes[1344].

Instado por essas citações, cabe interpretar alguns dos elementos "não clássicos" do Sarcófago de Alexandre não como "desviantes" ou "incômodos", mas atributos de escultor de alto repertório, que, cônscio do público ao qual se destinava a obra, e quiçá urdido por Abdalônimo, deu à luz produto em que aspectos figurativos gregos e asiáticos se entranham de forma a exprimir mensagem de primeira hora[1345].

Em primeiro lugar, é necessário evocar a pintura original do sarcófago. Esse procedimento é de especial valia para o friso da Batalha de Gaza. Nele, o soldado aquemênida à esquerda porta figuração de enorme importância para o raciocínio em curso: uma cena de audiência real na corte persa, com o Grande Rei - refestelado no trono e acompanhando por assecla que empunha o guarda-sol – recebendo um plebeu que realiza a *proskynesis* **(Fig. 4.33** e **Fig. 4.38)**.

Um dos primeiros a publicar o desenho a partir do original, von Graeve sugeriu que a cena é cópia de uma pintura grega baseada na iconografia de Persépolis[1346]. Já Root, defensora do caráter cosmopolita da capital de veraneio de Dario, acredita que cópias dos relevos de Persépolis eram comuns no século IV a.C., estando à disposição dos artistas interessados em incorporá-las a seu repertório[1347]. Paspalas foi outro a comparar a cena do escudo à iconografia de Persépolis, além de propor outro desenho **(Fig. 4.39)**[1348].

---

[1342]ONIANS, John. *Classical art and the cultures of Greece and Rome*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 113.
[1343]SCHEFOLD, Karl. *Der Alexander-Sarkophag*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1968, p. 66.
[1344]COHEN. *The Alexander* (...), pp. 35-6.
[1345]Stucky – decerto influenciado pelos parâmetros usados por Tripodi em sua análise da Tumba de Vergina – propôs que o ataúde exprimia uma linguagem iconográfica na qual a sintaxe era de origem grega, embora o vocabulário fosse oriental. Ainda que muito inventiva, a hipótese não é desenvolvida, mesmo por conta do espaço reduzido do estudo em questão. Ver: STUCKY, Rolf A. "Acculturation et retour aux sources: Sidon aux époques perse et hellénistique". In: FREI-STOLBA, Regula *et alii* (eds.). *Recherches récentes sur le monde hellénistique*. Actes du colloque international organisé à l'occasion du 60e anniversaire de Pierre Ducrey (Lausanne, 20-21 novembre 1998). New York: Peter Lang, 2001, p. 241.
[1346]VON GRAEVE. *Op. cit*., p. 7.
[1347]ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, pp. 12; 180.
[1348]PASPALAS, Stavros. "On Persian-Type Furniture in Macedonia: The Recognition and Transmission of Forms". *American Journal of Archaeology,* vol. 104, nº 3, 2000, p. 524.

Autoridade maior na história aquemênida, Briant também deixou suas impressões. Embora considere plausível que o artista do sarcófago tenha se inspirado nos relevos de Persépolis, o francês deslinda a assimetria das relações entre centro e periferia nessa interpretação, como se toda manifestação de arte persa fosse, necessariamente, reprodução a partir da metrópole[1349]. Para Vlassopoulos, embora o escultor trabalhasse com o estilo grego (*Greek artistic style*), a cena do escudo provaria a competência do artista no âmbito da iconografia régia persa[1350]. Por fim, Jacobs considerou como expressão de *Realpolitik* do comitente do Sarcófago de Alexandre, dadas as turbulentas questões políticas vigentes[1351].

É impossível passar ao largo das semelhanças entre a cena do escudo e a iconografia de Persépolis. Se o dossiê repertorial do soberano asiático à sombra do guarda-sol já estava estabelecido ao menos desde os assírios – lembrando, por exemplo, de relevo de Senaqueribe (r. 705 – 681 a.C.) inspecionando o butim da Batalha de Lachish (701 a.C.) (**Fig. 4.40)** – sua capilaridade nas cenas da capital persa é expressiva. Para ficar apenas em uma menção, vale recordar a imagem, presente na Sala das Cem Colunas, com, presumidamente, Xerxes e o príncipe herdeiro, que, neste caso, assume a função de portador do guarda-sol **(Fig. 4.41)**. Com relação à *performance* do obséquio, sua mais afamada reprodução é também uma das mais célebres obras aquemênidas. Outrora no Tesouro de Apadana, e hoje no Museu Nacional de Teerã, um painel com Dario I, e o presumido Xerxes como príncipe herdeiro, mostra o Grande Rei sendo saudado por uma comitiva que carrega seus tributos ao Império **(Fig. 4.42)**. Vale destacar como toda uma série de pendões régios de Dario – cetro, trono, tiara vertical e escabelo – está presente no Sarcófago de Alexandre. Alguns autores chegam a falar em impulso persianizante (*persianizing impulse*) por trás dessa inclusão[1352].

---

[1349]BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels.Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996], p. 209. Para uma análise mais nuançada das múltiplas relações entre centro e periferias no Império Persa, sobretudo do ponto de vista comercial e das relações de poder, ver: ASHERI, David. *O Estado Persa*. Ideologias e instituições no império aquemênida. Edição e tradução de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1993], pp. 35-73. Asheri, não obstante, pouco ou nada diz, nesse estudo, com relação à circulação de motivos iconográficos na sociedade aquemênida.

[1350]VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 273.

[1351]JACOBS, Bruno. "Achaemenid Art – Art in the Achaemenid Empire". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 761.

[1352]ROOT, Margaret Cool. "From the Heart: Powerful Persianisms in the Art of the Western Empire." In: SANCISI-WEERDENBURG, Heleen & KUHRT, Amélie (eds.). *Asia Minor and Egypt:* Old Cultures in a New Empire". Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1991, pp. 12-3. Em linha próxima, para Katsatos e Vasiliadis, a policromia do sarcófago é uma tendência modernista fortemente influenciada

Deste modo, e sem ignorar a crítica de Briant, fica claro como o detalhe do escudo é muito mais do que simples reprodução passiva do repertório de Persépolis. O escultor (ou potenciais artistas envolvidos na produção do artefato) foi além, mesclando cenas distintas, o que documenta um comando sobre a arte aquemênida que seria bastante improvável se o sarcófago tivesse por autor alguém balizado apenas pelos cânones da arte grega clássica. Mais do que desvio ou incoerência, a escolha mais parece demonstração de cabedal capaz de abrigar as mais distintas tradições. Essa demonstração de ecletismo, de resto, aparenta se conjugar mais uma vez com o público da corte de Sídon, composto por elites locais, conquistadores estrangeiros e, talvez, alguns remanescentes aquemênidas. Ao exprimir sua virtuose nas convenções iconográficas dessas sociedades, o escultor – ou, outra vez, - grupo de artistas – haveria de cativar potenciais comitentes futuros.

Seguindo nesta direção, e pautando-se pela tese central desta pesquisa, o tema da caça leonina tampouco se enquadra em suposto classicismo grego. Talvez amplificada por sua localização asiática, a obra faz menção a diversos modelos iconográficos que têm o ataque da fera como motivo. Para citar apenas um do âmbito assírio, registre-se o relevo de Assurbanípal (c. 645 a.C.), da Sala C do Palácio de Nínive **(Fig. 3.45)**. Nessa venatória, o leão ataca vorazmente o carro do soberano, cravando persas e garras nas rodas do veículo. Assim como no sarcófago, embora feridos pelas lanças de Assurbanípal e de seus auxiliares, a besta segue arremetendo com ferocidade estrênua.

Voltando a atenção a Persépolis, o reputado relevo de Apadana, com o ataque leonino ao touro, é outra das obras que poderiam ter inspirado o escultor do ataúde **(Fig. 3.87)**. O peso apoiado sobre as patas traseiras, o ângulo da mordida, a maneira de cravar as patas direitas no dorso da vítima, dentre outros apanágios, unem as obras de Persépolis e Sídon. Por fim, e conforme demonstrado no capítulo 2, o motivo do ataque leonino igualmente possuía lugar no repertório grego. Para citar amostra já debatida, é possível evocar a enócoa de figuras vermelhas com a cinegética frustrada de um aquemênida, que termina com seu cavalo posto à mercê do leão **(Fig. 2.27)**.

Ampliando a hipótese, é possível interpretar o Sarcófago de Alexandre como ponto de chegada de longíssima tradição figurativa do ataque leonino. Despojado de suas conotações iconológicas, distintas conforme o caso, o tema aparenta ser trazido à

---

pela escultura do Oriente Próximo. Ver: KATSAROS, Thomas & VASILIADIS, Constantinos. "The Polychromy in Greek Sculpture". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 716.

obra com o duplo propósito de mostrar a virtuose do escultor e servir a uma corte heterogênea. Qualquer que fosse o caso, fica nítido como, do ponto de vista iconográfico e político, essa figuração passa longe de ser rotulada como típica da arte grega ou, ainda pior, intromissão injustificada em artefato de alma helênica.

Inspirado por Warburg, um último elemento pode ser mobilizado em favor do viés oriental do Sarcófago de Alexandre. Afamado por seu conceito de *Pathosformel*, segundo o qual os gestos das figuras traduzem sentimentos e ações específicas, vale contrastar as duas representações do conquistador no sarcófago com figuras portadoras de formas semelhantes no repertório da cerâmica ática dos séculos V e IV a.C. Talvez para a surpresa daqueles que defendem o sarcófago como obra de "estilo grego puro", o cavaleiro que ataca com a lança um oponente caído ou fragilizado é, quase sempre, associado às imagens de inimigos dos helenos, neste caso, amazonas e persas.

No primeiro episódio, o confronto entre helenos e amazonas configurou-se como metonímia para a vitória da civilização sobre a barbárie, registrado em diversos monumentos centrais, hoje perdidos, como o escudo da Atena Partenos, por Fídias, e o Pórtico Pintado, por Mícon e Polignoto[1353]. Podemos começar este breve dossiê por uma pélica assinada por este último, datada da segunda metade do século V a.C.[1354]. Nela, amazona irrompe a partir da esquerda, a cavalo e empunhando a lança com a destra, de forma muito semelhante ao Alexandre do Friso B. Com trajes que remontam ao vestuário persa, casos da tiara e dos padrões listrados das calças, a amazona ataca um grego, cuja figuração ecoa clichês: nudez heroica, escudo com motivo leonino, talvez alusivo a Aquiles, espada à destra e elmo de Corinto **(Fig. 4.43)**.

Outra cerâmica ligada à mão de Polignoto também usa esse conjunto figurativo. Trata-se de um stamnos de figuras vermelhas, pelo Pintor de Guglielmi, possível aluno de Polignoto e ativo entre 440 e 430 a.C.[1355]. Com programa mais complexo, interessa, por ora, a figura da amazona a cavalo, que, a partir da direita, ataca com a lança em uma angulação que remete ao Alexandre do Friso A do Sarcófago **(Fig. 4.44)**. As associações entre amazonas e persas, a partir das vestes, estão mais uma vez presentes, o que ajuda a demonstrar como os limites entre real e imaginário eram mais borrados entre os gregos do que quer certa historiografia.

---

[1353]Sobre a relação entre amazonas e persas na iconografia de alteridade grega, ver: COHEN, Beth. "The Non-Greek in the Greek Art". In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 456-479.
[1354]BOARDMAN, John. *Athenian Red Figure Vases*: The Classical Period. London: Thames and Hudson, 1989, fig. 135.
[1355]BOARDMAN. *Op. cit*., fig. 147.

Para fechar este levantamento brevíssimo, pode-se fazer menção a um lécito de figuras vermelhas, pelo Pintor de Erétria, de c. 430 a.C. O tema é Teseu tomando parte da amazonomaquia, em obra proveniente de Atenas[1356]. Outra vez parte de uma cena complexa, a amazona ora destacada - pelo domínio do cavalo, o ataque a partir da esquerda e forma de empunhar a lança - retoma traços formais do Alexandre do friso de caça. Como registro final, vale notar que nesse lécito os atributos persas estão minorados: a calça desaparece, assim como seus padrões listrados, e, desta vez, a amazona porta elmo e armadura mais próximos ao equipamento helênico **(Fig. 4.45)**.

Por óbvio, o repertório de amazonomaquias na arte grega é muito superior aos três exemplos elencados acima. Contudo, oriundas de diferentes proveniências, autores e datações, essas cerâmicas mostram como, do ponto de vista da arte grega dos séculos V e VI a.C. – antonomásia do clássico – a imagem do guerreiro a cavalo que ataca com a lança aparece empregada, como frequência, para retratar um *topos* de alteridade como as amazonas. A partir disso, é possível matizar a tese de que a iconografia clássica preside o Sarcófago de Alexandre.

Este raciocínio vale, inclusive, para o mais visceral dos inimigos gregos: o persa. Embora a historiografia recente tente graduar em tons mais brandos o desprezo helênico, em particular ateniense, pelos aquemênidas[1357], é impossível negar que os embates das Guerras Greco-Persas não tenham deixado marcas no tecido social da Hélade. No que diz respeito à representação dos aquemênidas na cerâmica, a hipótese de Miller, que identifica três momentos distintos desse fenômeno, parece ser a chave de leitura mais sofisticada. A autora sugere que, de princípio, os persas foram retratados como oponentes valorosos, ainda no código de uma sociedade aristocrática que via no duelo equilibrado a mais elevada demonstração de honra. Contudo, o avanço da democracia, combinado à participação mais frequente de cidadãos de baixo estatuto que sequer dispunham de armadura hoplítica nos conflitos militares, enfatizou a nudez dos gregos em contrataste com o fausto dos trajes asiáticos. A derrota ateniense na Guerra do Peloponeso (427 – 404 a.C.), muito em função do suporte persa às tropas espartanas, fez com que a luxúria e covardia associadas aos aquemênidas ficassem ainda mais frequentes[1358].

---

[1356]BOARDMAN. *Op. cit*., fig. 230.
[1357]Para visão nuançada da alteridade persa na iconografia grega, ver: GRUEN, Erich. *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 2011, pp. 40-52.
[1358]Ver: MILLER, Margaret. "Persians: the Oriental Other". *Notes in the History of Art*, vol. 15, nº 1, pp. 39-44, 1995.

A partir desse raciocínio, é possível apontar que, de Atenas, a aversão aos persas aumentava à medida que corria o século IV a.C. Qual não é a surpresa, portanto, ao constatar que o Dario presente no Lécito de Xenophantos, ateniense atuante por volta de 380 a.C., é figurado de forma semelhante aos Alexandres do sarcófago? **(Fig. 2.42)**. Não cabe aqui reprisar as ponderações feitas anteriormente, mas de destacar como um persa médio, como aquele retratado por Xenophantos, a começar pela escolha de um nome genérico, possui notáveis pontos de contato com as efígies do conquistador no sarcófago: no caso do Friso A, são destacáveis a postura espelhada de ambos: a clâmide esvoaçante; o ângulo de disparo da lança; o olhar voltando à presa e a forma de segurar o arreio do cavalo. Para o Friso B, é possível arrolar elementos formais semelhantes, além da própria atividade venatória.

Este cruzamento enfatiza o quanto a figuração de Alexandre como caçador é tributária do repertório oriental, neste caso, visto pelo prisma da arte ateniense de Xenophantos. Como corolário, ao assumir apanágios da cinegética asiática, o Alexandre do sarcófago parece ainda mais apartado repertório clássico no qual alguns comentadores insistem em alocá-lo. De resto, e inspirado pela elucubração de Miller, Xenophantos atua em momento no qual as miradas atenienses sobre os aquemênidas já haviam azedado, o que torna ainda mais improlífica a análise do Sarcófago de Alexandre apenas pelo instrumental da arte grega.

Para o caso dos duelos entre gregos e persas, de um *corpus* amplo e heterogêneo[1359] pode-se selecionar uma hídria de figuras vermelhas pintada por artista relacionado ao Grupo C. Com datação estimada entre 365-350 a.C., a obra, com frequência, é tida como última expressão conhecida em cerâmica do embate entre helenos e aquemênidas antes de Alexandre. Ainda que descoberta em Cirenaica, colônia grega na atual Líbia, é aceita a tese de que a hídria tenha sido importada de Atenas, e, tendo em mira a hipótese de Miller, é ilustrativa por figurar a alteridade aquemênida nos píncaros da hostilidade **(Fig. 4.46)**.

Cabe destacar a postura do persa, que avança com sua montaria em direção ao hoplita, ameaçando-o com movimento de lança a partir de altura superior – signo de sua superioridade e belicismo, caracterizada pela quase nudez do grego frente à abundância de trajes e armas de seu oponente. Sabe-se que a construção da retórica de alteridade está por definição imbricada em contradições e antinomias – ninguém melhor do que

[1359] Auspiciosa tentativa de catálogo é a de GARCÍA SÁNCHEZ. *Op. cit*., pp. 297-325.

Hartog exprimiu essa característica, ao lembrar que os helenos, ainda que enfatizassem a agressividade dos persas, "não menos disseram e repetiram que os persas não sabiam combater"[1360]. Contudo, parece clara a volição da hídria de demonstrar a covardia do aquemênida ao atacar combatente pouco mais que nu.

Todo esse contexto torna as afinidades entre o vaso e as figuras de Alexandre no sarcófago marcantes. Em particular no Friso A, se despido de seu escalpo de Hércules e investido de trajes persas, o conquistador seria autêntica versão espelhada da aquemênida da hídria. Diante disso, muito mais do que vingador da profanação imposta por Xerxes à acrópole, o Alexandre de Sídon se apresenta como sucessor dos monarcas asiáticos, assumindo suas feições na guerra e na caça. Por óbvio, não é o caso de eliminar todos os atributos gregos do sarcófago - o apelo a Hércules e seu papel no universo helênico é mais do que eloquente - mas de demonstrar a existência de outros elementos a se considerar em uma leitura que se pretende mais completa da iconografia do ataúde.

A respeito do juízo empreendido acima, é válido ponderar sobre a ausência do escalpo leonino no Alexandre do Friso B. Apanágio reconhecido pelo público do sarcófago, o acessório não haveria de cair bem ao conquistador na incursão cinegética. Lá, conforme já defendido, a estrela deveria ser Abdalônimo, e por certo a recensão a Hércules atrairia atenção desmesurada a Alexandre, que, ao portar apenas o diadema, conseguiria, a um só tempo, afirmar-se como novo soberano da Ásia e mais um dos caçadores a acompanharem o rei de Sídon.

Destarte, o programa iconográfico dos quatros frisos do Sarcófago de Alexandre se completa: no A, a Batalha de Isso marcaria nova era para Sídon, com a deposição de Dario III e ascensão de Abdalônimo, que, como ocupante do sepulcro, não poderia se furtar a registrar o evento em gratidão ao conquistador, tanto por despojar os aquemênidas quanto por tê-lo entronado. Para o Friso B, o rei local se irmana ao conquistador da Ásia engajando-se em caça montada, múltipla, em um *paradeisos* e com felinos como presa. Alexandre afirmaria, assim, seu direito às terras orientais ao demonstrar sua perícia cinegética. Abdalônimo faria o mesmo ao figurar-se em venatória no Friso D, capaz de encarar a pantera mesmo após ter sua montaria atacada. Por fim, o Friso C mostraria que, mesmo na batalha em que perdeu a vida, o rei de

[1360]HARTOG, François. *Memória de Ulisses:* narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004 [1996], p. 82.

Sídon lutou a boa luta. É possível afirmar, portanto, que o Sarcófago de Alexandre é, ao menos, tanto do conquistador quanto o é de Abdalônimo. Dito de modo assertiva – e adaptando a máxima de Gombrich do século XV para o IV a.C. – "a obra de arte é a obra do doador"[1361].

[1361]GOMBRICH, Ernst Hans. *Norma e forma.* Estudos sobre a arte da Renascença. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1966], p. 52.

## 4.4 - MOSAICO DE PELA E A DOAÇÃO DE CRÁTERO EM DELFOS

Em 1957, Charalampos Makaronas foi responsável por escavar o chamado Mosaico de Pela **(Fig. 5)**. Agraciada com fortuna crítica oceânica, a obra encontrada na capital da Macedônia é um dos pilares da iconografia cinegética[1362]. Além da qualidade figurativa, seus possíveis pontos de contato com a doação de Crátero em Delfos têm motivado estudiosos a se debruçarem sobre o painel. Este item buscará analisar o artefato a partir de três pontos cardeais: seu local de descoberta, a Casa I.1, colocando em linha de conta seu programa iconográfico *in toto* e as relações com outras obras de mesma procedência; as conexões entre o painel e o *ex-voto* de Crátero, inclusive seu epigrama comemorativo, assinado pelo filho do veterano; e, por fim, o aspecto escultórico do Mosaico de Pela, que abre brecha para o cruzamento de sua figuração com a de grupos célebres, como os Tiranicidas.

Após averiguar esse conjunto de fontes, o texto buscará demonstrar a hipótese de que o Mosaico de Pela reúne suficientes elementos para ser classificado como uma reprodução, em suporte distinto, do conjunto escultórico esculpido por Lísipo e Leocares. Alguns traços da produção desses escultores, particularmente do primeiro, estão presentes no painel, e, à parte as ferramentas formais, o contato de Alexandre e sua grei com o grupo dos Tiranicidas, bem como a materialidade do mosaico e sua disposição espacial na Casa I.1, serão mobilizados com este propósito.

### 4.4.1 - Mosaico de Pela: elementos iconográficos e disposição espacial

O local de descoberta do Mosaico de Pela é a chamada Casa de Dioniso, gigantesca mansão com 3.160 m², ocupante de quase todo o quarteirão em que se instalava **(Fig. 4.47)**. Há resquícios de escadas no edifício, o que pode indicar a presença de dois ou mais andares, sendo o primeiro utilizado como face pública da casa,

[1362]A data precisa da transferência da capital da Macedônia de Vergina para Pela ainda está sob disputa, embora o período do reinado de Arquelau I (r. 413 – 399 a.C.) seja aquele que detém o maior número de defensores. Vale registrar o planejamento urbano de Pela, com destaque às dimensões de sua ágora, de 3 a 5 hectares, sendo a segunda maior registrada em toda a história grega, perdendo apenas para Mieza, também na Macedônia. Ademais, e como observado por Dickenson, esse dado termina por colocar em xeque a associação unívoca entre a ágora e a democracia, uma vez que os dois maiores espaços urbanos dessa natureza encontrados na Grécia vêm da Macedônia, célebre por seu regime monárquico. DICKENSON, Chistopher. *On the Agora*: the evolution of a public space in Hellenistic and Roman Greece (323 BC – 267 AD). Leiden: Brill, 2016, pp. 57-62.

na definição de Cohen[1363] **(Fig. 4.48)**. É nesse piso que se instalam os mosaicos que interessam a este estudo.

O artefato que nomeia a residência é um mosaico de tipo *andron*, com 2,72 m x 2,69 m, no qual Dioniso, portando o tirso de praxe, monta uma pantera **(Fig. 4.49)**. Próximo ao painel do deus, mosaico de dimensões mais modestas figura o ataque de um grifo ao veado. O embate entre os centauros é o tema de outro pequeno artefato, que serve como aperitivo para o painel da caça ao leão, que, por sua imponência figurativa e volume avantajado, atua como metonímia dos demais, assumindo o nome da capital macedônia: Mosaico de Pela. Trata-se não somente da obra com dimensões mais fartas da Casa de Dioniso – 4,90 m x 3,20 m, originalmente com uma moldura floral não translada ao Museu de Pela – mas também daquela que se localiza no ponto mais nobre da mansão, como será discutido abaixo. Montado com seixos e contornos de terracota, o Mosaico de Pela tem a beleza conectada à sua simplicidade: dois caçadores e um leão são componentes satisfatórios para retratar fulgurante cinegética.

De partida, é notável como, da cintura para baixo, ambos os caçadores possuem postura quase idêntica, com uma perna firmada ao solo e a outra em movimento. Contudo, gestos, atributos e compleição das duas figuras se diferem em outros pontos. O caçador à esquerda tensiona seu braço direito até a altura do pescoço, carregando a lança que deverá abater o leão. O braço esquerdo é menos visível, quase todo coberto pela clâmide, mas é possível notar que ele empunha a espada – ainda embargada. A figura parece usar a canhota para medir a distância que a aparta do felino, ao mesmo tempo em que prepara o arremesso derradeiro. O acessório que porta à cabeça, *kausia* ou pétaso, é o único atributo a diferenciá-lo de seu companheiro de venatória. O caçador à direita empunha a bainha com a mão esquerda, mas ela está vazia – a espada, à destra, se encontra com a clâmide esvoaçante às costas, preparando a investida. No máximo de sua tensão muscular, demonstrada pelo tórax e braço esquerdo, o segundo caçador aparenta acudir à cinegética de forma aflita, como se viesse em disparada.

Dentre as três figuras do Mosaico de Pela, a do leão é a de maior dificuldade. A fera parece projetar seu corpo para trás, intenção demonstrada pelas patas dianteiras recuadas e as traseiras em elevado grau de tensão, como se o felino se visse acossado pela lança. No último instante, porém, o animal parece se dar conta de que seu algoz é outro, que o ataca pela retaguarda. Para o leão, esse segundo caçador é a "perdição que

[1363]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 64.

irrompe do Leste", como escreveu Thomas Mann em outro contexto[1364]. Resta à fera apenas realizar movimento estrênuo, buscando a derradeira mirada em seu carrasco.

Eloquente por si só, a cinegética é amiúde relacionada a outros painéis descobertos na capital macedônia. O mais conhecido é o chamado Mosaico de Gnosis. Figurando a caça ao cervo, a obra é famosa por diversas razões, em particular pela inscrição ΓΝΩΣΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ, primeira assinatura em mosaico de que se tem notícia. Preservada *in situ* na Casa do Rapto de Helena, a obra é estimada entre 325 e 300 a.C., e diversos comentadores têm apontado que sua produção foi posterior ao painel da cinegética leonina, em virtude de suposto refino técnico mais apurado[1365].

Com 3,24 m x 3,17 m em sua cena principal, o mosaico é circundado por belíssima moldura floral, com intenções tridimensionais. Os dois caçadores, figurados de forma quase simétrica, atacam o cervo em perfeita coordenação, sobre o solo rochoso. O personagem à esquerda usa o machado duplo, que ergue por detrás de sua cabeça. O caçador à direita agarra o cervo pelos chifres com a mão esquerda, enquanto, à destra, empunha a espada. Um detalhe que valoriza a composição é o pétaso, que voa pelo painel após se desprender da cabeça do segundo caçador[1366]. O cervo aparenta estar totalmente rendido: além da iminência dos golpes, a presa é atacada por um mastim que ataca seu ventre **(Fig. 4.50)**.

Paolo Moreno é um de seus mais inventivos intérpretes. O italiano atribui o mosaico ao pintor de Cós, a partir de raciocínio que transita entre o devaneio e a mais pura genialidade. ΓΝΩΣΙΣ não poderia ser o artista responsável pela obra, por ser um nome feminino vulgar; ao contrário, o termo deveria assumir sua conotação primeira, qual seja, inteligência, conhecimento ou sapiência. Na porção esquerda do mosaico, a assinatura estaria danificada, e seu original revelaria genitivo deveras conhecido: ΑΠΕΛΛΟΥ. Assim, a inscrição completa seria ΑΠΕΛΛΟΥ ΓΝΩΣΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ - a sapiência de Apeles fez. Ademais, Moreno considera que, pelo uso do pétaso, Alexandre seria o caçador à direita, ao passo que seu favorito, Heféstion, completaria a venatória[1367]. Chugg se fiou nessa identificação, acrescentando que o machado empregado pela figura à esquerda, como atributo de Hefesto, poderia, pela semelhança

[1364]MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbet Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 [1947], p. 245.
[1365]COHEN. *Op. cit.*, p. 10.
[1366]Há quem defenda tratar-se da *kausia*. Ver OLBRYCHT, Marek Jan. "The Diadem in the Achaemenid and Hellenistic Periods". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, 2014, p. 180.
[1367]MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, pp. 102-4.

nominativa, apontar Heféstion no Mosaico de Gnosis[1368]. O mesmo vale para Pappalardo[1369]. Cohen interpreta o painel inserido no contexto da masculinidade exacerbada da sociedade macedônia, propondo paralelo entre o cervo predado e a Helena raptada no mosaico que dá nome ao edifício[1370].

Cabe traçar alguns pontos de contato entre o Mosaico de Gnosis e o de Pela. De fato, ambos se emparelham em datação, com a Casa de Dioniso e a do Rapto de Helena sendo separadas por apenas dois edifícios em Pela, o que indica contexto de produção algo homogêneo. Do ponto de vista formal, alguns detalhes se sobressaem: o fundo neutro, dando destaque à cinegética; o solo rochoso, que sustenta os personagens; a máxima tensão muscular dos caçadores; a nudez dos corpos, à exceção de clâmides e pétasos, e a disposição idêntica das figuras, com os caçadores nas bordas e a presa na posição central. A maior de todas as semelhanças, no entanto, está na figura do caçador à esquerda. Identificado como Alexandre no Mosaico de Gnosis e como Crátero no de Pela, sua compleição é a mesma nos dois painéis, sendo a única diferença o que traz à mão esquerda: em Pela, a bainha; em Gnosis, o corno do cervo.

Descrito o Mosaico de Pela, cabe passar a uma breve biografia de Crátero e à averiguação de outras fontes pertinentes a este estudo, na investida de demonstrar as relações entre o veterano e a obra em análise.

### 4.4.2 - *Vita Crateri* e o epigrama de Delfos

De forma a investigar as conexões entre a doação de Crátero e o Mosaico de Pela, é necessário recorrer às fontes literárias. O *locus classicus* é a seguinte passagem de Plutarco (*Alex*. 40.3-4):

> [Alexandre], de fato, se desgastava de forma mais estrênua nas campanhas e nas caçadas, angustiando-se e arriscando-se. Chegou ao ponto de um embaixador lacedemônio, que estava ao seu lado enquanto ele abatia um enorme leão, dizer-lhe: "Valentemente, decerto, Alexandre, disputaste o reino com o leão!" Crátero consagrou essa cena de caça em Delfos, com estátuas em bronze do leão, dos cães, do rei combatendo o leão, e dele mesmo, [Crátero], acudindo em socorro do rei; algumas [dessas estátuas foram] esculpidas por Lísipo, outras por Leocares[1371]

[1368]CHUGG, Andrew. *Alexander's Lovers.* Raleigh: Lulu, 2006, pp. 78-79.
[1369]PAPPALARDO, Umberto. "Pella". In: PAPPALARDO, Umberto & CIARDIELLO, Rosaria (eds.). *Mosaïques Greco-romaines*. Tradução de Étienne Schelstraete. Paris: Citadelles & Mazenod, 2010, pp. 99-100.
[1370]COHEN. *Op. cit.*, pp. 30-32. Sem maiores argumentos, Smith sustentou que tanto o Mosaico de Pela quanto o de Gnosis podem ser cópias de pinturas helenísticas originais. Ver: SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 10.
[1371](...) ἐπέτεινεν οὖν ἔτι μᾶλλον αὐτὸς ἑαυτόν ἐν ταῖς στρατείαις καὶ τοῖς κυνηγεσίοις, κακοπαθῶν καὶ παραβαλλόμενος, ὥστε καὶ Λάκωνα πρεσβευτήν παραγενόμενον αὐτῷ λέοντα καταβάλλοντι

Afora o biógrafo beócio, Plínio (*NH* 34. 64) cita o grupo, em passagem sucinta: "Lísipo é notável por ter esculpido a flautista embriagada (...) fez, da mesma forma, a caçada de Alexandre, a qual está consagrada em Delfos" (*nobilitatur Lysippus et temulenta tibicina* [...]. *Idem fecit Alexandri venationem, quae Delphis sacrata est*).

Como lembra Voutiras, é normal que a écfrase de Plutarco, sacerdote em Delfos e que descreveu a obra *de visu*, seja mais completa do que a de Plínio, embora seja também sintomático que o autor latino não mencione a atuação de Leocares. Ainda mais surpreendente é o silêncio de Pausânias sobre as esculturas em Delfos, o que faz com que Voutiras suspeite que o conjunto original possa ter sido pilhado, antes de ser documentado pelo viajante grego[1372].

Arqueologia e epigrafia fornecem outras ferramentas fundamentais. No século XIX, acadêmicos da École française d'Athènes descobriram nicho escultórico de dimensões pouco modestas (15,27 m de comprimento, 6,35 m de profundidade e 4 m de altura) situado entre o Templo de Apolo e o teatro, em Delfos. Em uma das paredes, havia inscrição dedicatória, dotada de alguma poesia, que se relaciona intimamente com a doação de Crátero:

> O filho de Alexandre, Crátero, dedicou isto (a Apolo),
> Um homem honrado e afamado.
> Entregou (contudo), seu filho Crátero, a quem ele gerou no palácio e deixou quando criança
> Cumprindo com todas as promessas de seu pai,
> Para lhe trazer glória, doce e eterna, ó estrangeiro,
> Como caçador daquele leão devorador de touros.
> Pois quando uma vez ele seguiu Alexandre
> E destruiu tudo com ele
> Com aquele aclamado rei da Ásia, ele o feriu com ele e o matou
> Quando ele caiu em suas mãos nos confins da solitária Síria[1373]

---

μέγαν εἰπεῖν: 'καλῶς γε, Ἀλέξανδρε, πρὸς τὸν λέοντα ἠγώνισαι περὶ τᾶς βασιλείας.' τοῦτο τὸ κυνήγιον Κρατερὸς εἰς Δελφοὺς ἀνέθηκεν, εἰκόνας χαλκᾶς ποιησάμενος τοῦ λέοντος καὶ τῶν κυνῶν καὶ τοῦ βασιλέως τῷ λέοντι συνεστῶτος καὶ αὐτοῦ προσβοηθοῦντος, ὧν τὰ μέν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης.

[1372]VOUTIRAS, Emmanuel. "Zur historischen Bedeutung des Krateros-Weihgeschenkes in Delphi". *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, nº 10, 1984, pp. 57-8. Marconi, todavia, tem interpretação mais complexa acerca das omissões de Pausânias. Para o arqueólogo italiano, a empresa de Pausânias de descrever toda a extensão da Grécia (πάντα [...] τὰ Ἑλληνικά) (1.26.4) era demasiada ambiciosa, de maneira que seleções, recortes e omissões eram, antes que prova da inexistência deste ou daquele monumento, imperativos incontornáveis para a feitura do texto. Entretanto, e como lembra o próprio Marconi, Pausânias era particularmente atraído por oferendas votivas associadas a santuários, o que torna a omissão do monumento de Crátero ainda mais insólita. Ver: MARCONI, Clemente. "Pausanias and the figural decoration of Greek sacred architecture". *RES*, nº 65/66, 2014/2015, p. 182.

[1373]Υἱὸς Ἀλεξάνδρου Κράτερος τάδε τὠπόλλων[ι]/ ηὔξατο τιμάεις καὶ πολύδοξος ἀνήρ·/στᾶσε, δ' ὃν ἐμ μεγάροις ἐτεκνώσατο καὶ λίπε παῖδα/ πᾶσαν ὑποσχεσίαν πατρὶ τελῶν Κράτερος/ ὄφρα οἱ ἀίδιόν τε καὶ ἀρπαλέον κλέος ἄγρα/ὦ ξένε, ταυροφόνου τοῦδε λέοντος ἔχοι/ὅμ ποτε, Ἀλ[εξάν]δρωι τότε ὅθ' εἵπετο καὶ συνεπόρθει/τῶι πολυαιν[ήτωι τ]ῶιδε Ἀσίας βασιλεῖ/ ὥδε συνεξαλάπαξε, καὶ εἰς χέρας ἀντίασαντα/ἔκτανεν οἰονόμων ἐν περάτεσσι Σύρων. Tradução a partir de STEWART, Andrew. *Faces of Power*: Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 409. Para breve histórico da descoberta do epigrama, ver:

Desde logo, cabe citar que o pai de Crátero era Alexandre de Oréstis, e não Alexandre Magno, como o genitivo Ἀλεξάνδρου pode indicar em leitura apressada. Assim, esta seção buscará fornecer dados biográficos básicos sobre Crátero e também analisar a inscrição à luz de seus comentadores mais preclaros.

Os documentos literários apresentam Crátero com dois atributos fulcrais: um dos mais estimados generais que participavam do convívio de Alexandre e um campeão dos costumes macedônios, de tal forma que, na historiografia contemporânea, encontram-se amiúde epítetos como "nacionalista", "patriota" e mesmo "conservador" associados ao veterano[1374]. Com efeito, Plutarco, ao narrar os esponsais de Alexandre e Roxane e tudo o que eles representaram para os laços entre greco-macedônios e asiáticos, lembra que Crátero se opôs à política de casamentos mistos promovida pelo basileu, observador que era dos costumes pátrios (πατρίοις ἐμμένοντα). No mesmo passo, o biógrafo assevera que Alexandre tinha Crátero como autêntico amigo do rei (Κρατερὸν φιλοβασιλέα), no sentido de apego às tradições inerentes ao cargo e não a seu ocupante, motivo pelo qual o honrava (ἐτίμα) com frequência (Plut. *Alex.* 47.5). Na mesma linha, autores como Diodoro Sículo (17.114.1-2), Quinto Cúrcio (6.8.2) e Arriano (*Anab*. 7.12.3) - além do próprio Plutarco, alhures (*Eum*. 6.3, 7.2-3; *Demetr.* 14.2) -, destacam o apego de Alexandre a Crátero, os valores "tradicionais" do veterano e, sobretudo, o afeto entre ele e o grosso da soldadesca macedônia, mesmo depois da morte do conquistador[1375].

Edward Anson ajuda a retomar as balizas fundamentais da *Vita Crateri*. Nascido por volta de 370 a.C., Crátero se destacou como general nas campanhas alexandrinas da Ásia, comandando falange e infantaria da ala esquerda na Batalha de Isso (333 a.C.), o que lhe valeu autonomia em incursões na Hircânia – algo raríssimo em vista da personalidade centralizadora de Alexandre. Em Hidaspes (326 a.C.), Crátero teve participação decisiva no embate contra o indiano Poro. Quando dos casamentos

---

HOMOLLE, Théophile. "La chasse d'Alexandre". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, nº 21, pp. 598-600, 1897.

[1374]Bosworth foi um dos que mais explorou esse filão. Ver: BOSWORTH, Albert Brian. *Conquest and Empire:* the reign of Alexander the Great. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 134; 157; 175 e 175 nota 5. Lane Fox pôs em relevo a lealdade canina (*doggedly*) de Crátero aos costumes macedônios. LANE FOX, Robin. *Alexander the Great*. London: Penguin, 1986 [1973], pp. 325; 429 e 474. Na mesma direção, ver: CARTLEDGE, Paul. *Alejandro Magno*. La búsqueda de un pasado desconocido. Tradução de David León Gómez. Barcelona: Ariel, 2007 [2004], p. 89. Sobre um possível busto de Crátero, uma herma de mármore escavada na Vila dos Papiros, em Herculano, e hoje em Nápoles (inv. nº 6151), ver: SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Royal Portratis*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 65. A atribuição, contudo, é muito controversa, a ponto de o próprio Smith usar aspas para se referir ao artefato.

[1375]Para o contexto imediatamente posterior à morte de Alexandre, ver: ERRINGTON, Robert. "From Babylon to Triparadeisos: 323-320 B.C.". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 90, pp. 49-77, 1970.

coletivos em Susa, desposou Amastris, filha de Oxiatres, irmão de Dario III, mesmo contrário aos matrimônios entre macedônios e asiáticas propostos pelo basileu[1376].

Ainda em solo indiano, Crátero, junto a Poliperconte, foi indicado pelo conquistador para liderar os mais de 10 mil soldados dispensados no retorno à Macedônia[1377]. O veterano estava na Cilícia, em 323 a.C., quando soube da morte de Alexandre. No ano seguinte, ajudou Antípatro na Guerra Lamiaca, já em solo grego, o que lhe valeu casamento com Fila, filha do general, promovendo aliança política de primeira grandeza. Crátero e Fila seriam pais do jovem que herdou o nome do veterano e foi também responsável por concluir a doação do grupo escultórico. Crátero morreu em 320 a.C., em batalha contra Eumenes, em algum lugar próximo ao Helesponto. Com relação à encomenda de Crátero, Anson lembra que a Suda, enciclopédia bizantina do século X, afirma que o general usava os mesmos trajes que Alexandre, à exceção do diadema, além de ratificar que o conjunto escultórico, combinado com o epigrama, objetivava apresentar as relações entre Crátero e Alexandre da maneira mais favorável possível[1378].

Paul Perdrizet, arqueólogo francês, foi um dos primeiros a comentar a inscrição de Delfos, estipulando sua datação, por critérios paleográficos, em c. 300 a.C, com a morte de Crátero Filho tendo ocorrido entre 270 e 265 a.C. Ademais, ao afirmar que a caçada de Alexandre e do veterano ocorreu na Síria (ἐν Σύρων), o epigrama cometeria deslize geográfico, uma vez que cinegética teria tido lugar na Assíria[1379]. Em estudo publicado no ano seguinte, Perdrizet concluiu, ao ratificar a datação já proposta, que Lísipo, e tampouco Leocares, poderiam ter assistido à inauguração do grupo, e que, por óbvio, nem os escultores nem seu comitente teriam interesse em figurar Alexandre rendido, à mercê do leão[1380]. Paolo Moreno faz alentada análise da inscrição, por ele datada de c. 305 a.C. Dentre os pontos elencados pelo italiano, vale destacar a hipótese de que Plutarco pode ter redigido seu trecho sobre a caçada de Crátero após ler *in loco* o

[1376]De quem Crátero eventualmente se separaria para consumar seu enlace com Fila, em um dos poucos casos de divórcio conhecidos do período. Ver: Memnon, *FGrH* 434 F4.4. Disponível em: http://www.attalus.org/translate/memnon1.html. Acesso: 24/08/2022. MEEUS, Alexander. "Alexander's Image in the Age of the Successors". In: HECKEL, Waldemar & TRITLE, Lawrence (eds.). *Alexander the Great:* A New History. Hoboken: Blackwell, 2009, p. 236.

[1377]Sobre o papel de Crátero na empreitada, incluindo refinada discussão sobre as cifras envolvidas, ver: BILLOWS, Richard. *Kings and Colonists*: aspects of Macedonian Imperialism. Leiden: Brill, 1995, pp. 36-7; 44; 92; 158; 188; 190-1; 193-5; 212-3.

[1378]ANSON, Edward. "The Macedonian Patriot: The Diadoch Craterus". *The Ancient History Bulletin*, nº 26, pp. 49-58, 2012.

[1379]PERDRIZET, Paul. "Communication: La Venatio Alexandri à Delphes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. 22, pp. 566-569, 1898.

[1380]PERDRIZET, Paul. "Venatio Alexandri". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 19, pp. 273-279, 1899.

epigrama do donário. Ademais, a informação topográfica fornecida pela inscrição leva a crer que a cinegética que inspirou a doação teve lugar em Sídon em 332 a.C., no intervalo entre as batalhas de Isso (333 a.C.) e Grânico (331 a.C.)[1381].

Stavros Paspalas devotou um capítulo à inscrição de Crátero Filho. O historiador alerta para o uso da expressão *taurophonos leon*, única ocorrência dos termos em conjunto no universo do léxico grego. Paspalas argumenta que o adjetivo "devorador de touros" caía bem à caracterização da ferocidade leonina, além de fazer menção a toda tradição iconográfica grega do tema. Mais importante, porém, seria o eco à figuração do embate entre leão e touro presente na arte aquemênida, em particular na escadaria de Apadana, em Persépolis. Assim, Crátero poderia fazer uso do conhecimento prévio que a audiência de Delfos possuía da imagem do leão *taurophonos*, em âmbito grego e persa, para se afirmar, a um só tempo, como partícipe da conquista da Ásia e lídimo sucessor de Alexandre[1382].

Martin Seyer levou a efeito análise global da doação de Crátero, a partir da trajetória percorrida pelo general na caserna macedônia. Amiúde bafejado por Alexandre, além de responsável pela condução dos veteranos, Crátero também teve a responsabilidade de assumir a regência da Macedônia, Tessália e Trácia, no lugar de Antípatro (Arr. *Anab*. 7.12.4). Ocorre que, quando da morte de Alexandre, Crátero estava na Cilícia, de modo que se viu alijado dos debates na Babilônia a respeito dos rumos do Império. Personagem de primeiro escalão quando ao lado do conquistador, com o basileu morto restou a Crátero permanecer à sombra de figuras algo menores. Esses constrangimentos teriam forçado o general a uma postura ainda mais sôfrega de legitimação de seu *status* como legatário de Alexandre, contexto no qual, segundo o austríaco, deve ser inserida a comissão de Delfos[1383].

Seyer prossegue identificando suposta ambiguidade no texto de Plutarco, uma vez que, no encontro com o embaixador espartano, Alexandre domina o leão, ao passo que, na caçada com Crátero, o general teve de acorrer ao conquistador. Essa aparente ambivalência seria explicável por uma sutileza literária: no primeiro episódio, tratar-se-ia de uma metáfora, segundo a qual a Ásia, metamorfoseada em felino colossal, era

[1381]MORENO, Paolo. *Lisippo.* Bari: Dedalo Libri, 1974, pp. 86-105.
[1382]PASPALAS, Stavros. "The taurophonos Leon and Craterus' Monument at Delphi". In: TSETSKHLADZE, Gocha *et alii* (eds.). *Periplous*. Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman. London: Thames & Hudson, 2000, pp. 211-219.
[1383]SEYER, Martin. "The Royal Hunt —The Symbolic Meaning of an Ancient Topos." In: PRINZ, Armin (ed.). *Hunting Food and Drinking Wine*: Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 184-6.

subjugada pelo basileu. Na segunda ocorrência, seria episódio *de facto*, de modo que, ao consagrar a doação em Delfos, "Crátero tentou enfatizar sua reivindicação para governar a Ásia, e com a derrota do leão, ele expôs sua participação decisiva na campanha militar que a isso se prestava como legitimadora"[1384].

Contudo, a intenção de Crátero apenas seria exitosa a partir de delicado equilíbrio, no qual grupo escultórico deveria salientar a coragem do general ao resgatar o conquistador sem, sob hipótese alguma, menoscabar a bravura de Alexandre. Conhecedor de primeira hora das esculturas de Delfos, Plutarco teria exprimido essa moderação com o estro caro apenas aos grandes literatos. Ao empregar o verbo προσβοηθέω como o significado de "acudir em socorro", ao contrário do usual "salvar", Plutarco teria captado com felicidade a conotação desejada por Crátero. Ainda que de passagem, Seyer menciona o Mosaico de Pela que, por figurar cinegética mais arriscada do que aquela descrita por Plutarco, não poderia se conectar ao grupo de Delfos. Por fim, a escolha do local da doação traduziria mais uma faceta de Crátero como defensor das tradições greco-macedônias, uma vez que, por ocasião das Guerras Greco-Persas - das quais Alexandre se arvorava em legatário - o santuário de Apolo em Delfos era local *par excellence* de oferendas comemorativas à vitória dos helenos[1385].

Por seu turno, Carney segue a hipótese de Paspalas ao afirmar que a doação de Crátero não poderia ter sido finalizada por seu filho, muito novo à época da morte do veterano. Sua viúva, Fila, poderia ter supervisionado a conclusão dos trabalhos de Lísipo e Leocares[1386]. A historiadora americana também pontua que, embora o tema da cinegética leonina fosse salutar a um novo governante do Oriente Próximo, Crátero, conservador de carteirinha, decerto não iria abusar da influência asiática em sua doação[1387]. Palagia também segue essa linha, ao afirmar que o "leão matador de touros" citado no epigrama indicava a caça como metáfora para a conquista do Leste[1388].

Bem por alto, Borza e Alonso Trocoso comentaram sobre o *ex-voto*. Para o primeiro, ele mostraria à audiência em Delfos que o rei da Macedônia era agora,

---

[1384]"Craterus attempted to underscore his claim to power over Asia, and with the defeat of the lion he stressed his decisive participation in the military campaign that provided the legitimation for this". SEYER. *Op. cit*., p. 187.
[1385]SEYER. *Op. cit*., pp. 187-191.
[1386]CARNEY, Elizabeth. *King and Court in Ancient Macedonia*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2015, p. 278 nota 70.
[1387]CARNEY. *Op. cit*., pp. 271-73.
[1388]PALAGIA, Olga. *The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece*. Leiden: The Babesch Foundation, 2015, p. 6.

também, o Grande Rei[1389]. Para o segundo, a encomenda dá início à tendência (*trend*) dos diádocos a se associarem a Alexandre por meio de cinegéticas leoninas[1390], que seria seguida, dentre outros, por Lisímaco e Pérdicas. Onians foi além, ao afirmar que a celebração dramática das virtudes do caçador, no monumento de Delfos, decerto haveria de se contrapor à monotonia das doações anteriormente consumadas no santuário[1391].

Charlotte Dunn e Pat Wheatley assinam aquele que talvez seja o último estudo monográfico sobre a doação de Crátero. Após revisarem os dados básicos a respeito da comissão, os autores propõem as seguintes teses: o veterano encomendou o grupo após a morte de Alexandre e, por óbvio, antes sua própria, no ínterim entre 323 e 320 a.C.; a se aceitar a participação de Fila, seu falecimento, em c. 250 a.C., marca o *terminus* incontornável do monumento; de acordo com o instrumental paleográfico, o epigrama assinado por Crátero Filho é estimado entre 300 e 275 a.C. Assim, Dunn e Wheatley concluem que o monumento leonino deve ser datado entre 321-320 a.C., pouco depois da morte de Crátero, seguido pelo epigrama, presumido do início do século III a.C.[1392].

Em análise recente, Wallace levantou pontos axiais sobre a doação de Crátero. Estabelecendo a data da consumação do *ex-voto* em 322/1 a.C., pouco depois da vitória de Crátero na Guerra Lamiaca, o classicista irlandês propõe que o grupo teria como local original a seção oeste do santuário de Delfos, próximo à escadaria que leva ao teatro, espelhando o também *ex-voto* de Daochos, depositado no Tesouro de Atenas, obra de Lísipo. Com respeito ao epigrama, Wallace faz notar o duplo caráter, grego e oriental, com o qual Alexandre é descrito. Por um lado, o epíteto "muito laureado" (πολυαίνητος) já teria aparecido em descrições homéricas a respeito de Odisseu (*Il*. IX, 673; X, 554; *Od.* XII, 184). Por outro, a titulatura "rei da Ásia" (Ἀσίας βασιλεῖ) não deixava dúvidas do viés oriental atribuído à caça aos leões[1393].

Fica patente como, mesmo adotando o procedimento de recorrer à inscrição de Delfos e à breve passagem de Plínio, a datação exata da doação de Crátero não é

---

[1389]BORZA, Eugene. "The Macedonian Royal Tombs at Vergina: Some Cautionary notes*". Archaeology News*, vol. 10, 1981, p. 109 nota 14.
[1390]ALONSO TRONCOSO, Víctor. "The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, 2014, p. 59.
[1391]ONIANS, John. *Classical art and the cultures of Greece and Rome*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 110.
[1392]DUNN, Charlotte & WHEATLEY, Pat. "Craterus and the Dedication Date of the Delphi Lion Monument". *The Ancient History Bulletin***,** vol. 26, pp. 39-48, 2012.
[1393]WALLACE, Shane. "Communication and Legitimation: Knowledge of Alexander's Asian Conquests in the Greek World". In: MEEUS, Alexander & TRAMPEDACH, Kai (eds.). *The Legitimation of Conquest*: Monarchical Representation and the Art of Government in the Empire of Alexander the Great. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020, p. 137.

consensual. Ainda assim, é crível vislumbrar alguma inclinação à hipótese segundo a qual Lísipo e Leocares trabalharam no grupo entre os anos de 323 e 321 a.C., restando ao filho de Crátero, talvez, a tarefa de concluir a doação, acrescentando as linhas 3 e 4 a um epigrama já composto por seu pai. Essa possibilidade será de particular valia para as ideias apresentadas na sequência, a respeito das relações entre a comissão do veterano e o Mosaico de Pela.

### 4.4.3 - Mosaico de Pela e a fortuna crítica

As interpretações em torno do Mosaico de Pela começaram mesmo antes de Makaronas pôr suas teses no papel. Já em 1963, Charles Picard escreveu para a *Revue Archéologique* rápida nota a respeito das descobertas em Pela. Embora considere o Mosaico de Gnosis mais refinado, o francês é pioneiro em associar o painel à doação de Crátero, defendendo que ele evocaria o grupo escultórico oferecido em Delfos[1394].

Três anos mais tarde, em breve *report* arqueológico, publicado em nada menos que a *Scientific American*, Makaronas expôs suas impressões sobre o painel. Com direito a ilustrações e mapas acessíveis mesmo ao americano mediano, a reportagem afirma que pista decisiva para identificação dos partícipes da cinegética era a *kausia*, gorro semelhante a um elmo, de uso exclusivo de príncipes e reis macedônios (*helmet-like headress* (...) *worn exclusively by Macedonian kings and princes*), de modo que Alexandre seria o caçador à esquerda. Crátero, acudindo em socorro, estaria à direita. Makaronas estima a obra em torno de 300 a.C. Tão ou mais importante que essa identificação é a comparação formal entre as figuras do mosaico e as esculturas do grupo Tiranicidas[1395]. Chega a surpreender como essa simetria foi pouco ecoada pela historiografia.

Mesmo antes da publicação de Makaronas, Robertson já arriscara a averiguar os mosaicos de Pela. Para o autor, a descoberta dessas obras, e sua datação de finais do século IV a.C., provavam como a cinegética leonina retornou à arte grega pelas mãos de Alexandre e seus artistas, rompendo hiato que vinha desde o Vaso Chigi[1396]. Dois anos depois, em curto texto, o autor respondeu a algumas críticas, afirmando que o *report* de Makaronas, publicado no ínterim entre seus dois estudos, havia ratificado suas hipóteses

[1394]PICARD, Charles. "Le mosaïste grec Gnôsis et les nouvelles Chasses de Pella". *Revue Archéologique*, vol. 1, pp. 205-209, 1963.
[1395]MAKARONAS, Charles. "Pella Capital of Ancient Macedonia". *Scientific American*, vol. 215, nº 6, pp. 98-105, 1966.
[1396]ROBERTSON, Martin. "Greek Mosaics". *The Journal of Hellenic Studies,* vol. 85, pp. 72-89, 1965.

previamente exprimidas[1397]. Em 1982, o arqueólogo americano deu suas palavras finais. Após afirmar, em tom algo mistificador, que o Alexandre do grupo de Delfos era figurado montado (*Alexander in the group at Delphi was mounted*), Robertson desvincula o Mosaico de Pela da doação de Crátero[1398].

Havelock estima a obra em 300 a.C., além de ponderar que pedras preciosas eram usadas para decorar os olhos dos caçadores e do leão. Embora não esteja de todo convencida da identificação dos participantes, a historiadora lembra que o tema da cinegética leonina era comum no período helenístico, devido ao afã de Alexandre pelas caçadas. Havelock, por fim, reserva comentários pertinentes sobre a matéria-prima do mosaico, afirmando que os seixos usados em Pela eram trazidas da margem do rio Loudias, sendo que o efeito erosivo da água os deixaria com a paleta usada na cena[1399].

No catálogo da exposição *The Search for Alexander*, os autores também não se furtam a comentar o mosaico, ainda que ele não tivesse saído do Museu Pela para exibição em solo americano. A identificação dos personagens é algo insólita: macedônios ou gregos oriundos da Tessália. O pétaso é evocado como o acessório do caçador à esquerda. A caçada de Crátero é lembrada *en passant*, sem que a possibilidade de conexão entre o monumento e o mosaico seja ventilada[1400].

Anderson é econômico nas tintas, limitando-se à descrição do mosaico e a estipular sua datação uma geração após a morte de Alexandre[1401]. Também o é Briant, que, embora o aloque em seu *dossier* cinegético, mostra-se pouco crente na hipótese de que a obra retrataria uma venatória em particular, seja ela a de Alexandre e Crátero ou a de quaisquer outros macedônios de alto coturno[1402]. Tripodi é algo mais generoso. O italiano estipula as obras de Gnosis e da caça aos leões em finais do século IV a.C., e lança mão dos elementos de sua iconografia para datar a Tumba II de Vergina de período coevo. Assim, aspectos como o uso dos machados, a nudez (exceto pelo uso da clâmide), o cervo capturado pelo chifre, o mastim que apanha o leão pela pata, a besta leonina que gira a cabeça em direção ao algoz, dentre outros, atestariam a explosão da

[1397]ROBERTSON, Martin. "Greek Mosaics: A Postscript". *The Journal of Hellenic Studies,* vol. 87, pp. 133-136, 1967.
[1398]ROBERTSON, Martin. "Early Greek Mosaic". *Studies in the History of Art*, vol. 10, 1982, p. 246.
[1399]HAVELOCK, Christine. *Hellenistic art:* The art of the classical world from the death of Alexander the Great to the Battle of Actium. London: Phaidon, 1971, pp. 242-5.
[1400]ANDRONIKOS, Manolis *et alii* (eds.). *The Search for Alexander*: an exhibition. Columbus: Little, Brown and Company, 1980, p. 220.
[1401]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 79.
[1402]BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, pp. 216-7; 224.

iconografia cinegética nos anos seguintes à morte de Alexandre. Entretanto, Tripodi não se arrisca a identificar os participantes do Mosaico de Pela, e tampouco toma parte do debate sobre o acessório envergado pelo suposto Alexandre, limitando-se a usar o genérico substantivo *copricapo* (gorro, chapéu ou boné) para designá-lo[1403].

Burn ressalta as dimensões generosas da Casa de Dioniso, além de comentar que o mosaico dos caçadores é responsável por figurar possivelmente Alexandre e um de seus companheiros. A arqueóloga britânica também aventa a hipótese de que a mansão poderia ter pertencido a Crátero e sua família[1404]. Franks, que situa a produção do painel entre 325 e 300 a.C., o cita como documento em favor da presença de caçadas ao leão na Macedônia ao lado da moeda de Amintas III. Interpretação, diga-se, não das mais afortunadas, tanto por ombrear documentos separados por mais de meio século quanto, sobretudo, por ignorar o fenômeno Alexandre e tudo o que ele implicou em termos de integração entre gregos e asiáticos.

Ao passar ao expediente de investigar o Mosaico de Pela a partir de sua disposição na Casa de Dioniso, Franks propõe que os temas que o cercam – como grifos, centauros e próprio Dioniso - desautorizam considerar a caçada como episódio real, em vista de seus pares "*todos* apresentarem temas fantásticos ou mitológicos" (*all feature fantastic or mythological subjects*) (grifo da autora)[1405]. Afora a hipótese de "episódio não específico" ser a litania favorita de Franks, resta claro que os limites entre real, mitológico ou fantástico estão mais nítidos em seus esquemas do que no imaginário grego durante a Antiguidade.

Dentre os comentadores do Mosaico de Pela e suas possíveis relações com a doação de Crátero, três nomes se destacam: Andrew Stewart, Ada Cohen e Olga Palagia. Cohen foi talvez quem analisou a obra de maneira mais detida em seu *Art in the era of Alexander the Great* (2010). A historiadora americana ponderando que, ao revés do Mosaico de Gnosis, no painel de Pela é possível vislumbrar a fuga da presa. Para sustentar essa interpretação, observa a ausência de sinais que indiquem captura irretorquível do leão, como o fato de o caçador à esquerda portar uma lança quebrada (*broken spear*) – talvez sem se dar conta de que, muito mais que denotar a incúria do

[1403]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, pp. 159-60.
[1404]BURN, Lucilla. *Hellenistic art:* from Alexander the Great to Augustus. London: British Museum, 2004, pp. 44-5; 49.
[1405]FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies. 2012 pp. 62-4.

personagem, a interrupção do venábulo se dá pelo término do espaço figurativo do mosaico **(Fig. 4.51)**.

Cohen sugere que, dada como está a disposição corporal dos caçadores, eles estão mais inclinados a enfraquecer o leão do que a matá-lo (*aimed at weakening the lion rather than killing it*). Assim, a figura à direita estaria somente brandindo a espada, sem visar os órgãos vitais da besta. Já seu par apenas provocaria o animal (*taunting the animal*), sem demonstração irrefragável do desejo de matar que deve acompanhar o caçador. Mais do que uma caçada, Cohen vê o Mosaico de Pela quase como balé premonitório – ou, para repetir a metáfora musical da autora, prelúdio ritualizado à caça autêntica[1406].

A interpretação de Cohen é pouco convincente. Em especial a ilação a respeito do caçador da esquerda é trôpega. Ao se traçar mesmo a mais simplória a linha de fuga, fica patente como a figura aponta a lança para o pescoço e o tórax leoninos, regiões corporais apropriadas para provocar ferimento fatal. Com respeito ao caçador à direita, a espada desembainhada, o braço torcido para trás e mirada resoluta estabelecem elementos para vislumbrar a iminência do *coup de grâce.* Estes dois últimos pontos merecem aprofundamento. A se adotar outra vez o procedimento da linha de fuga, fica claro como caçador fixa os mesmos pontos vitais que seu companheiro. De fato, quando traçadas as duas diagonais do painel, os olhares dos caçadores se cruzam no peito da fera, documentando a posição pouco confortável do animal na cinegética **(Fig. 4.52)**.

Já a torção do braço por trás do pescoço é modelo fartamente documentado no repertório helenístico e na arte grega, como na iconografia da caça ao Javali Calidônio, por exemplo. É curioso como em todos os pares do Mosaico de Pela essa postura representa o desempenho esperado do caçador, mas, apenas no painel macedônio, seja indicativo de tamanha inépcia que dá azo à fuga da presa. É espantoso que Cohen, ciente de todo esse dossiê iconográfico, opte por tal leitura. No que concerne à identificação dos personagens, Cohen defende que, mais do que evento particular, o Mosaico de Pela seria expressão genuína da cultura masculinizada da Macedônia do século IV a.C. Naquele contexto, cinegéticas, raptos femininos e guerra se articulariam como elementos axiais da *performance* da masculinidade, que se cristalizariam na

[1406]COHEN. *Op. cit.,* pp. 63-6.

produção artística do período. O Mosaico de Pela não é retrato, portanto, deste ou daquele sujeito, mas efígie de toda uma sociedade[1407].

A teoria de Cohen não é improcedente, e é inegável que o exercício da masculinidade era uma das pedras fundamentais da Macedônia antiga. O calcanhar de Aquiles é constituído pelos argumentos apelados pela autora para além das questões de gênero. Ao tratar da corrente historiográfica que busca identificar algum dos caçadores com Alexandre, Cohen denuncia sua inclinação excessiva à ideia de que valores individuais fazem história (*individual values make history*)[1408]. Não é preciso ser adepto de filosofias anarcocapitalistas ou misantrópicas para valorizar a potência do indivíduo - nem, muito menos, forrar as paredes do quarto com pôsteres de Alexandre para reconhecer que o macedônio não era um no comum dos cidadãos[1409].

Para ficar apenas no caso de interesse maior deste estudo, a preocupação acérrima do basileu com sua autoimagem fez com que atraísse à corte macedônia, ou lá mantivesse, nomes do vulto de Lísipo, Leocares e Apeles. Muito mais do que simples instrumento retórico evocado por autores posteriores, a profusão de retratos de Alexandre descobertos nos mais afastados rincões dos reinos helenísticos – sem mencionar as incontáveis cópias de período romano - testificam o quanto a imagem do conquistador era difundida no Mundo Antigo. Vê-lo figurado como caçador, ainda mais em mosaico descoberto em sua cidade natal, parece ser mais um caso de *regra* do que de *exceção*.

---

[1407]A argumentação de Cohen retoma, em partes, textos anteriores ou contemporâneos, como ROBERTSON, "Early Mosaics (...)" p. 246; POLLITT, Jerome. *Art in the Hellenistic Age*. New York: Cambridge University Press, 1986, pp. 213-5; HARDIMAN, Craig. "Classical Art to 221 BC". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, p. 518.

[1408]COHEN. *Op. cit*., p. 80.

[1409]Há pouco, e a meu ver de forma mais sofisticada, Jonathan Hall voltou a colocar em causa atribuições artísticas guiadas por figuras afamadas da Antiguidade. Seu ensaio como um todo tem valor de face, mas destaco a seguinte passagem no sentido de contrapor os argumentos expedidos por Cohen: "(...) é improvável que a concepção ocidental moderna e neoliberal do indivíduo tenha existido na Antiguidade. Se as noções de pessoalidade são produzidas e executadas por meio de redes mais amplas de relacionamentos, elas variam de acordo com o contexto histórico. Mas descartar qualquer percepção de individualidade por parte de atores antigos é certamente muito arrogante e dificilmente se tornará verdade apenas porque ninguém sobreviveu para refutá-la" ("[...] the modern western, neoliberal conception of the individual is unlikely to have existed in antiquity. If notions of personhood are produced and performed through broader networks of relationships, then they will vary according to historical context. But to dismiss any perception of individuality on the part of ancient actors is surely too cavalier and is hardly rendered true just because nobody has survived to refute it"). Com respeito à atribuição de Tumba II, Hall não se furta a uma provocação, lembrando que Andronikos a assinou com "strong encouragement from official authorities". Ver: HALL, Jonathan. "The archaeology of 'celebrities' in the Greek and Roman worlds," *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 30, pp. 310-327, 2018.

Cohen consegue se superar negativamente nos trechos seguintes. Ao comentar a respeito de questões museológicas, a autora sentencia que "um mosaico de Alexandre impressiona muito mais um visitante de museu do que um mero mosaico de caça feito por mosaicista anônimo"[1410]. Embora não se possa negar, em qualquer grau que seja, o fascínio que a figura do conquistador continua a despertar, o tom empregado por Cohen produz algum desconforto. A autora parece a ponto de deslindar uma conspiração de dimensões globais, no interior da qual curadores e o *establishment* acadêmico – do qual ela mesma faz parte, vale lembrar – se irmanam com o objetivo de engambelar visitantes de instituições museológicas mundo afora, apresentando-lhes falsos Alexandres a cada instante. Afora seu tom alarmista, a ponderação de Cohen peca por superdimensionar em muito o alcance tanto dos museus quanto dos acadêmicos. De fato, parece muito mais plausível que algum *marchand* ou intelectual (ou rei helenístico) fizesse fama e fortuna com falsificações do conquistador nos séculos IV ou III a.C. do que no mundo hodierno.

Os comentários derradeiros de Cohen não são dos mais fortuitos, igualmente. A historiadora chega a arriscar uma comparação esdrúxula, para dizer o menos: "qualquer cão moderno sem nome (...) pode ser referido como ou sobre 'Snoopy'. Da mesma forma, podemos considerar qualquer caçador antigo como Alexandre"[1411]. O recurso à ironia, que se caracteriza pelo uso da primeira pessoa do plural ao se referir a estudiosos que veem Alexandres caçadores a torto e a direito, não surte qualquer efeito. Tampouco a duvidosa tirada humorística de ombrear o basileu e um produto da indústria cultural de entretenimento. Nesse sentido, mais do que comentar o trecho acima, talvez valha apontar inconsistência intrínseca ao argumento de Cohen: se o Mosaico de Pela retrata leão a ponto de empreender fuga, como é possível que esse mesmo monumento seja um elogio às virtudes masculinas quando sua iconografia fere de morte a honra dos caçadores, figurando-os como ineptos em abater a presa?

Andrew Stewart, integrante da primeira prateleira dos estudiosos de Alexandre, com frequência expôs suas teses a respeito do Mosaico de Pela. Sua primeira contribuição foi registrada em *Faces of Power*. Stewart começa por destacar que, embora as esculturas e a base tenham sido perdidas, o nicho da doação de Crátero foi preservado, conforme discutido acima. O inglês, contudo, acredita que o grupo não

[1410]"A mosaic of Alexander impresses a museum visitor much more than a mere hunting mosaic by an unknown mosaicist". COHEN. *Op. cit.*, p. 79.
[1411]"Any unnamed modern dog (...) may be spoken to or about 'Snoopy'. Similarly, we may consider any ancient Hunter as Alexander". COHEN, *Op. cit*., p. 78.

demandasse tamanho espaço, de modo que ele deve ter dividido o local com outras doações. Na sequência, Stewart repete algumas das teses de Perdrizet, Moreno e Voutiras: Plutarco, sacerdote em Delfos, deveria conhecer a doação em pormenores, e o epigrama, ao citar a caçada de Crátero na Síria, provavelmente repetiria o erro do grego médio, ao confundir Síria e Assíria.

Com respeito à participação de Lísipo e Leocares, cujas carreiras começaram na década de 360 a.C., Stewart considera possível que ao menos um dos dois faleceu antes da conclusão do grupo. Não por acaso, Plutarco, ao descrever as estátuas, relata que algumas foram esculpidas por Lísipo e outros por Leocares (ὧν τὰ μέν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης). Com respeito ao epigrama, o inglês considera que as linhas 3-4, que narram o orfandade de Crátero e o cumprimento da promessa de seu pai, são interpolações, de modo que seria o próprio veterano o responsável pela composição dos demais versos, por volta de 321 a.C. A intenção de Crátero era clara: granjear os favores de Apolo para sua expedição na Ásia contra Pérdicas, seguindo os passos de Alexandre[1412]. Sobre o Mosaico de Pela, Stewart é sucinto, embora assertivo: datando a obra de 320 a.C., o historiador crê que ele deve ser dissociado de quaisquer vinculações com o grupo de Crátero[1413].

Em capítulo de 2003, o mesmo autor cita de passagem os artistas atraídos à corte macedônia por Alexandre. Ao citar Lísipo, Stewart relembra seus mais célebres trabalhos alexandrinos: o grupo escultórico em bronze retratando a Batalha de Grânico (334 a.C.), colocado no santuário macedônio a Zeus no monte Olimpo (Plut. *De Iside.* 24), e a doação de Crátero em Delfos. Com respeito ao último, o autor reprisa suas teses, acrescentando que Crátero poderia ter usado sua comissão como credencial para arregimentar mercenários em seu embate contra Pérdicas. Vale lembrar que Delfos era conhecido centro para recrutamento de mercenários[1414].

Stewart voltou a se pronunciar em 2014. Ao lembrar que apenas os palácios reais em Vergina e Pela são tão lautos quanto a Casa de Dioniso, o historiador defende que seus moradores originais eram militares egressos de famílias enriquecidas às custas das conquistas alexandrinas. O fato de o mosaico ter sido descoberto em uma sala usada para banquetes justifica seus temas figurativos, que deveriam servir ao olhar masculino daqueles que tomassem parte dos simpósios. Tão importante quanto esse dado é a

[1412]STEWART. *Op. cit.*, pp. 270-3.
[1413]STEWART. *Op. cit*., p. 274 nota 35.
[1414]STEWART, Andrew. "Alexander in Greek and Roman Art". In: ROISMAN, John (org.). *Brill's Companion to Alexander the Great.* Leiden: Brill, 2003, pp. 38; 45.

primazia da disposição espacial que envolve os mosaicos e os partícipes do festim. Stewart lembra que os painéis eram montados defronte à entrada do cômodo, de modo que o anfitrião não somente ficaria reclinado próximo aos mosaicos como também teria visão privilegiada de todo o salão e de seus convivas.

A respeito do mosaico da Casa I.1, o inglês expõe interpretação um tanto empobrecida. Assim, destaca o embate entre dois homens desnudos (*two naked men*) - como se pétaso (ou *kausia*) e clâmide não passassem de abstrações - e a fera leonina, além da paleta restrita a tons de preto, branco, vermelho e amarelo. Após estimar a datação entre 325 e 300 a.C., Stewart pouco faz além de ecoar o credo de Cohen, ao afirmar que os temas dos mosaicos de Pela devem ser lidos em conjunto, sendo responsáveis por reunir os elementos constituintes de uma cultura guerreira marcada pela masculinidade[1415].

Palagia é a última dos intérpretes de maior destaque. Em extenso capítulo publicado em 2000, a autora mostra-se cética a respeito da participação de Crátero Filho na conclusão do grupo. Estabelecendo 321 a.C. como data para a encomenda, o filho de general deveria ter em torno de um ano de idade quando se tornou órfão, fazendo com que Fila, viúva do veterano, assumisse a frente da comissão. Uma vez que o último registro de atividade de Lísipo é a fabricação de uma ânfora para a fundação de Cassandreia em 316 a.C. (Athen. 11.784c), temos estabelecido o *terminus post quem* do grupo idealizado por Crátero.

As implicações políticas da doação, bem como o momento estratégico em que foi consumada, não passam ao largo da investigação de Palagia. Quando da comissão, o veterano estava às vésperas de cruzar o Egeu acompanhado de Antípatro para enfrentar Pérdicas. Nesse cenário, a escala colossal do grupo deveria ser digna de um sucessor de Alexandre. Para confirmar a hipótese, Palagia relembra uma anedota da *Vida de Alexandre*, de Plutarco (74.4). Nela, Cassandro, então já há muito rei da Macedônia e comandante da Grécia, estava em Delfos, caminhando e inspecionando as estátuas no local (ἐν Δελφοῖς περιπατοῦντα καὶ θεώμενον τοὺς ἀνδριάντας), até se deparar com uma de Alexandre que o amedrontou. Embora o biógrafo não mencione explicitamente

[1415]STEWART, Andrew. *Art in the Hellenistic world*: an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 197-201.

o grupo de Crátero, Palagia crê que apenas ele poderia ter despertado tamanho pavor[1416].

Sobre as relações entre grupo e mosaico, Palagia sugere que considerar Alexandre como o caçador à esquerda e Crátero vindo em seu socorro é uma interpretação muito sedutora (*very attractive interpretation*). Isso se daria tanto pela alta posição de Crátero na corte quanto pela possibilidade de que a Casa de Dioniso tivesse pertencido à família do veterano – de resto, a própria figuração do deus do vinho sobre o leopardo poderia servir como alusão à conquista da Índia. O único senão seria a inexistência de cães no mosaico, em contraponto à descrição feita por Plutarco[1417].

Em artigo a quatro mãos com Borza, Palagia volta a estimar a obra do final do século IV a.C., reconheçendo que, embora as cabeças não sejam retratros, é razoável considerar Alexandre como a figura à esquerda e Crátero como o segundo caçador. Os autores reforçam como a doação do veterano visava a apresentá-lo como partícipe fundamental da derrubada dos aquemênidas e, portanto, apto a reclamar a herança do Império Macedônio[1418]. Quatro anos mais tarde, a autora ponderou que o painel de Pela poderia figurar Alexandre em caça aos leões, conduzida a pé, à maneira grega[1419]. Embora não associe um a outro, em estudo recente Palagia voltou a mencionar a doação de Crátero e o Mosaico de Pela. Para o primeiro, a arqueóloga estipula 316 a.C., o limite da atuação de Lísipo, como *terminus post quem*. Para o painel, a atribuição da figura à esquerda como Alexandre segue, em vista dos longo cabelos e do uso do pétaso[1420].

### 4.4.4 - Mosaico de Pela: proposta de identificação dos personagens

Esta seção se destina a identificar os partícipes do Mosaico de Pela. Afora as propostas supramencionadas, outras tantas já foram aventadas. Photios Petsas, por

---

[1416]*Contra* Meeus, que considera toda a passagem uma anedota maldosa de Plutarco, sobretudo o fato de Cassandro ter se amedrontado com uma estátua de Alexandre, comportamento mais adequado a uma criança de quatro anos de idade do que a um "implacável senhor da guerra macedônio" (*ruthless Macedonian warlord*). MEEUS, Alexander. "Alexander's Image in the Age of the Successors". In: HECKEL, Waldemar & TRITLE, Lawrence (eds.). *Alexander the Great*: A New History. Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 249-50.

[1417]PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 184-186.

[1418]BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts,* nº 122, 2007, p. 97.

[1419]PALAGIA, Olga. "Hellenistic Art". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon*: Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, p. 489.

[1420]PALAGIA, Olga. "The Reception of Alexander in Hellenistic Art". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, p. 150.

exemplo, defende atribuição exatamente contrária àquela aqui defendida, ou seja, Crátero estaria à esquerda e Alexandre à direita[1421]. Já Moreno identifica o conquistador com a figura do caçador com o pétaso, mas considera que quem o acompanha é Heféstion[1422].

O acessório usado pelo caçador à esquerda é ponto de partida importante. Embora com uma ou outra exceção, casos de Makaronas ou Palagia - que, fique registrado, se retratou em análises futuras[1423] - *hall* inesgotável de autores destaca o pétaso como acessório envergado pelo personagem[1424]. Amarrado ao queixo e de uso tradicional na Macedônia, o dicionário Liddell/Scott fornece as duas conotações mais comuns para o pétaso: chapéu de feltro com abas largas (*broad-brimmed felt hat*) e chapéu em forma de folha não desabrochada (*broad umbellated leaf*)[1425]. Tão importante quanto essas definições é o fato de que o pétaso era atributo contumaz de Hermes, e, sendo a divindade associada às funções de núncio, protetor dos viajantes e mensageiro dos deuses, não tardou para que o chapéu fosse usado pelos helenos como acessório para viagens, particularmente caro às incursões no estrangeiro.

De fato, o pétaso teve seu uso bastante capilarizado – com o perdão do trocadilho – ao longo do período helenístico. Exemplo vem do segundo livro de Macabeus, "esse produto do ambiente multicultural da Alexandria do século I antes de nossa era", como define Jacynto Brandão. O narrador, Jasão, relata o processo de "culminância do helenismo e avanço dos costumes estrangeiros" levado a termo por Antíooco Epífanes (r. 175-164 a.C.) na região de Jerusalém, segundo o qual o monarca selêucida:

> Foi, pois, com satisfação que construiu o ginásio justamente abaixo da acrópole [de Jerusalém] e, obrigando aos mais nobres entre os moços,

[1421]PETSAS, Photios. *Pella.* Alexander the Great's Capital. Thessalonike: Institute for Balkan Studies, 1978, pp. 95-6.
[1422]MORENO. *Op. cit.*, p. 13. O mesmo vale para PAPPALARDO. *Op. cit*., p. 99.
[1423]PALAGIA. "Hephaestion's Pyre (...)", p. 183.
[1424]Dentre muitos outros: KINGSLEY, Bonnie. "Alexander's 'Kausia' and Macedonian Tradition". *Classical Antiquity,* vol. 10, 1991, pp. 60-1; PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria. "Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 17, 1991, p. 274; SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. "Aspects of Ancient Macedonian Costume". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 113, 1993, p. 129. Sem fornecer maiores argumentos, estudiosos diversos já aventaram a mesma identificação proposta neste estudo. Ver: LANE FOX, *Op. cit.*, p. 40; CARTLEDGE, *Op. cit*., p. 236. Também CALCANI, Giuliana. *Cavalieri di bronzo*: la torma di Alessandro opera di Lisippo. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989, p. 76; GIULIANO, Antonio. *Storia dell'arte greca.* Roma: Carocci Editore, 2006 [1989], p. 375; PELLINO, Giuseppe. "Un rilievo ellenistico con scena di caccia da Hierapolis di Frigia. Note intorno ad un'iconografia dinastica". *Mare Internum: Archeologia e Culture del Mediterraneo*, vol. 1, 2009, pp. 114-5.
[1425]LIDDELL, Henry & SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon.* Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 1396-7.

> conduziu-os ao uso do pétaso. Verificou-se, desse modo, uma espécie de culminância do helenismo e um avanço de costumes estrangeiros (...)[1426]

Nota-se como, para o autor de Macabeus, o pétaso está no mesmo patamar do ginásio como ponta de lança para o avanço dos costumes gregos por Jerusalém.

O uso do pétaso não passou ao largo de Alexandre em seus devaneios de igualar as proezas divinas. De acordo com o fragmento de Éfipo de Olinto, preservado em Ateneu, o conquistador fazia uso do acessório ao redor de sua cabeça (τὸν πέτασον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ) em reuniões fechadas com seus amigos. Não satisfeito com esse apanágio de Hermes, também se paramentava de sandálias e caduceu, além da clava e da pele de leão, como Hércules (καὶ λεοντῆν καὶ ῥόπαλον ὥσπερ ὁ Ἡρακλῆς) (Athen. 12.537f).

Diante dessas evidências, não parece ser equivocado identificar Alexandre como o caçador à direita do Mosaico de Pela. De fato, mesmo no painel de Gnosis o pétaso é evocado por Moreno como acessório central para marcar a presença do conquistador. Para além de seu uso por Alexandre, alguns atributos do pétaso ajudam a reforçar a identificação. Sendo peça de uso frequente entre os monarcas da Macedônia, conforme demonstra extensa cunhagem[1427], é tentadora a hipótese de que para Crátero - na dupla qualidade de observador das tradições macedônias e comitente do grupo escultórico do qual deriva o painel - bastaria o pétaso para qualificar Alexandre como seu companheiro de caça. O uso de insígnias amiúde conectadas à extravagância dos reis da Ásia[1428], como o diadema e os trajes aquemênidas, decerto seria ofensivo ao conservador Crátero, mas um acessório de grande costume no mundo grego, ainda mais associado a uma divindade olímpica, não haveria de causar arrepio tanto ao veterano quanto ao potencial público de Delfos – e também da Casa de Dioniso. Por fim, o pétaso poderia indiciar, por si só, a realização de caçada no estrangeiro.

Outro detalhe, algo discreto, do Mosaico de Pela parece ratificar todo o cuidado que Crátero, e os escultores da doação original, haveriam de conservar para com a memória de Alexandre. De fato, o único indício do perigo iminente é a pata do leão, que se sobrepõe ao pé esquerdo do personagem identificado como Alexandre. Em meio a tantos outros elementos visuais eloquentes – a potência muscular de ambos os

---

[1426]II Macabeus 4: 12-13. Tradução da Bíblia de Jerusalém, com alterações de Brandão. Para análise detalhada, ver: BRANDÃO, Jacyntho. *Em nome da (in)diferença.* O mito grego e os apologistas cristãos do segundo século. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, pp. 70-1.

[1427]MORENO, Paolo. "Monete e storia nell'iconografia di Alessandro". *Notiziario Arte Contemporanea*, nº 41, pp. 99-132, 2012.

[1428]Emprego a expressão πολυτέλειαν τῶν Ἀσιανῶν βασιλέων, usada por Diodoro (17.77.4).

caçadores, a pujança leonina e as clâmides que esvoaçam pela composição, para se ater aos mais básicos – é certo que esse sóbrio pormenor cumpria o pesado encargo de ser marcador do risco pelo qual passava Alexandre, sem, de nenhum modo, aviltar sua postura frente à coragem do veterano.

Com respeito à identificação de Crátero com o caçador à direita, sua postura corporal e visual, já analisadas, se encaixa às de alguém que se vê em meio à tarefa de resgatar seu soberano. Capturado entre o sobressalto e a resolução, a figura do diádoco se mostra mais do que apta a executar o leão que põe a vida de Alexandre em risco. Crátero, de resto, parecer antever o único momento em que o conquistador poderia ficar à mercê do animal: após o lançamento da lança, mas antes do desembargar da espada. Sempre zeloso, o general se antecipa ao bote fatal. A musculatura mais tensa de Crátero - caracterizada pelo delineado bastante definido de sua compleição no mosaico, em especial quando em contraste com a de Alexandre - robustece esta identificação. De resto, a postura corporal leonina – de torcer o pescoço em direção a seu algoz – é outro dos elementos em favor da proposta. Com efeito, o torso corpóreo do animal aponta para Crátero como o caçador que está a ponto de desferir o golpe de misericórdia, em figuração em toda consonante com as descrições de Plínio, Plutarco e mesmo do epigrama de Delfos.

Feitas as devidas ponderações sobre a identidade dos personagens do Mosaico de Pela, cabe passar àquelas que, talvez, sejam as duas propostas mais ousadas deste estudo: a de que o painel é cópia do grupo original esculpido por Lísipo e Leocares e que, por seu turno, os artistas poderiam ter se inspirado nos Tiranicidas.

### 4.4.5 - Mosaico de Pela e os Tiranicidas

Makaronas de pronto associou as figuras do painel de Pela às duas estátuas componentes do grupo[1429]. De fato, as semelhanças formais são significativas. Entre Aristógiton e Alexandre, ganham destaque o drapejado das vestes, a disposição das pernas - a direita ancorada ao solo, a esquerda no movimento de avanço -, e a tensão do braço esquerdo, que a um só tempo confere equilíbrio ao corpo, mede a distância entre vítima e algoz e empunha a espada. Conquanto algumas diferenças sejam dignas de nota – Aristógiton mantém seu olhar no horizonte, por enfrentar um humano, ao passo que

[1429]Barringer também fez a associação, mas apenas do ponto de vista formal. BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, p. 201.

Alexandre se abaixa para mirar o leão – as simetrias entre o tiranicida e o conquistador são muito mais marcantes **(Fig. 4.53)**.

Também o são as entre Crátero e Harmódio. Mais uma vez a compleição das pernas, a musculatura do tórax, a tensão do braço direito, responsável por brandir a espada à altura da cabeça, e o emprego da canhota para alocar a bainha são os mais evocativos. Embora outra vez o olhar aparte as figuras, e também a falta do drapejado em Harmódio, cabe registrar esses pontos de contato **(Fig. 4.54)**. Não obstante fecundas, as afinidades formais não bastam, por si só, para propor que Lísipo e Leocares tivessem se inspirado nos Tiranicidas para a feitura da doação de Crátero. De modo a consubstanciar esta hipótese, é necessário retomar a longuíssima trajetória do grupo, enfatizando os significados a ele atribuídos – e por ele difundidos.

Para iniciar a retomada, é preciso voltar ao do século VI a.C., quando Atenas vivia sobre a tirania dos pisístrates. Hiparco, filho menor de Pisístrato, havia se enamorado de Harmódio. Ao ser repelido, humilhou seu flerte de outrora durante uma procissão panatenaica. Buscando se vingar, Harmódio, em companhia de seu amante Aristógiton, executan Hiparco em 514 a.C., no episódio conhecido como tiranicídio. Ambos pagaram com a vida por seu feito.

Mesmo que um ranzinza como Tucídides (6.57. *Cf*. Arist. *Ath. Pol*. 18.1–19.1) interprete o episódio em termos de desinteligência movida à base de fúria cega e ciúmes, fato é que a democracia ateniense tratou de transformar o assassinato em sua tábua sagrada. 510 a.C., ano da expulsão de Hípias, irmão de Hiparco, marca o início do culto aos tiranicidas, com a encomenda de duas estátuas de bronze ao escultor Antenor, em honra aos feitos de Harmódio e Aristógiton[1430]. Em 480 a.C., durante a invasão de Xerxes a Atenas, as esculturas foram levadas para Susa como butim. Embora alguns comentadores interpretem a estada do grupo na capital como prova de helenização das elites persas, caracterizada por seu apreço pela arte grega[1431], é mais provável que Xerxes e os seus estivessem cientes da condição simbólica dos Tiranicidas como

[1430]Sobre a disposição original do grupo escultórico na Acrópole, bem como a reaparição de imagens dos tiranicidas em vasos áticos durante o regime dos 30 Tiranos, como um segundo apelo ao ressurgimento da democracia em Atenas, ver: QUEYREL, François. "Sculptures grecques et lieux de mémoire: nouvelles orientations de la recherche". *Perspective*, vol. 1, 2012, pp. 73-5

[1431]KAWAMI, Trudy. "Greek Art and Persian Taste: Some Animal Sculptures from Persepolis". *American Journal of Archaeology*, vol. 90, nº 3, 1986, p. 259.

expressão máxima da liberdade democrática ateniense – condição que haveria de ser revogada caso a vitória aquemênida nas Guerras Greco-Persas se confirmasse[1432].

Ainda que os atenienses, em 477 a.C., tenham comissionado a Krítios e Nesiotes outro grupo em bronze dos Tiranicidas, em substituição àquele pilhado, o destino das esculturas originais é o que interessa. Segundo Plínio (*NH* 34.70) e Arriano (*Anab*. 3.16. 7; 7.19.2), Alexandre teria sido o responsável por resgatar as estátuas da custódia aquemênida, em 331 a.C., enviando-as para restauro em Atenas. Embora haja outras versões a respeito da identidade do salvador – Selêuco I (Val. Max. 2.10.1) ou Antíooco (Paus. 1.8.5) - fato é que nos albores do período helenístico o grupo mantinha intacto seu prestígio como baluarte da liberdade helênica frente ao despotismo dos persas - que, fica claro, tampouco tiveram abolido seu *status* de metonímia da opressão oriental nos dois séculos que separam as Guerras Greco-Persas de Alexandre[1433].

Esse contexto permite vislumbrar não apenas como Lísipo e Leocares possivelmente foram expostos às esculturas recuperadas dos Tiranicidas - além de por certo já estarem cientes de toda a carga simbólica carregada por elas -, como também dá brecha para defender que Crátero, na condição de comitente, tinha por desejo perpetuar

[1432]Ver: SHEAR, Julia. "The Tyrannicides, Their Cult And The Panathenaia: A Note". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 132, pp. 107-119, 2012; TAYLER, Michael. *The Tyrant Slayers*: The Heroic Image in Fifth Century B.C. New York: Arno Press, 1981.

[1433]A relação entre os Tiranicidas e expedição de Alexandre foi alvo de estudo de elevado caráter cético de Müller. A historiadora se mostra descrente quer do rapto do conjunto original, diante do silêncio de autores coevos como Heródoto e Ctésias, quer da recaptura do grupo. O ambiente da Segunda Sofística, e em particular o desejo de Adriano de espelhar, consigo e com Antínoo, o par Harmódio e Aristógiton, teria pesado em duas das fontes capitais para o episódio – Pausânias e, sobretudo, Arriano. Ver: MÜLLER, Sabine. "Arrian, the Second Sophistic, Xerxes, and the Statues of Harmodios and Aristogeiton". In: SVÄRD, Saana & ROLLINGER, Robert (eds.). *Cross-cultural Studies in Near Eastern History and Literature.* Münster: Ugarit-Verlag, 2016, pp. 173-202. Finn, por seu turno, buscou ampliar a análise da recuperação dos Tiranicidas para além de uma afirmação de pan-helenismo da parte de Alexandre. Ao revés, o conquistador teria demonstrado, sobretudo, uma filiação ao tópico da reconstrução de cidades ao sabor dos soberanos orientais, em particular na Assíria e na Pérsia. A autora passa em revista fontes como Arriano e os diários astronômicos de forma a ombrear o retorno do grupo escultórico a Atenas à reconstrução da Babilônia levada a termo por Ciro, o Grande, e, antes dele, por Sargão II. Ver: FINN, Jennifer. "Alexander's return of the Tyrannicide statues to Athens". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 63, n º 4, pp. 385-403, 2014. Sobre o fenômeno mais amplo da recepção de espólio grego pela República e pelo Império, ver o bem documentado estudo de: DARDENAY, Alexandra. "Rome, les Romains et l'art grec: translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio...". In: BONNET, Corrine & BOUCHET, Florence (orgs.). *Translatio*: Traduire et adapter les Anciens. Paris: Garnier, 2013, pp. 109-125. O alentado artigo de Stewart, Frischer e Abdelaziz é, até onde sei, o último estudo de peso sobre o retorno dos Tiranicidas. O texto passa em revista as fontes textuais centrais do episódio, o possível local da Ágora para o qual o grupo foi devolvido, as potenciais fontes iconográficas nas quais a escultura original poderia ter sido inspirada - do Tesouro de Sífnos às figuras vermelhas -, além de classificar o episódio como primeiro exemplo bem documentado de repatriação bem-sucedida de bens culturais na história ocidental. STEWART, Andrew; FRISCHER, Bernard & ABDELAZIZ, Mohamed. "Fear and Loathing in the Hellenistic Agora: Antenor's Tyrannicides Return". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 91, nº 2, pp. 311-350, 2022.

essa mesma carga em sua doação em Delfos[1434]. Centro de pan-helenidade de rara potência, o santuário era local ideal para depósito de *ex-voto* que evocasse o feito libertador dos Tiranicidas não só em conteúdo, mas também em forma. Ferrenho defensor das tradições e mentor intelectual da encomenda, Crátero não poderia se furtar a esse desempenho.

A relação entre o Mosaico de Pela e os Tiranicidas também enseja comentários a respeito da identificação dos personagens identificados no painel macedônio. Os pares Alexandre/Aristógiton e Crátero/Harmódio, propostos por Makaronas e subscritos por este autor, seriam impensáveis do ponto de vista etário: na relação dos tiranicidas, Aristógiton encarnava o papel de *eromenos* e Harmódio o de *erastas*, ao passo que Alexandre era cerca de 15 anos mais moço que Crátero – além de não nutrir relações afetivas mais íntimas com o veterano.

Cabem algumas palavras finais com respeito à identificação proposta. Palagia assinalou, com correção, que os rostos do Mosaico de Pela não se constituem em retratos. Entretanto, é igualmente verdade que o gênero da retratística é *prima donna* do período helenístico, enquanto a escola clássica da escultura grega – da qual Lísipo e Leocares são ponto de chegada – tinha o corpo como o suporte máximo para a figuração[1435]. Sendo assim, os artífices da doação de Crátero podem ter optado de maneira deliberada por concentrarem seu estro na compleição das figuras do basileu e do veterano, em oposição à feitura de retratos *stricto sensu*. Ao procedem assim, estariam, a um só tempo, atendendo ao desejo de um comitente conservador como ampliaram o eco aos Tiranicidas em suas conotações e denotações.

Não se trata de ignorar as diferenças entre o grupo ateniense, a doação de Crátero e mesmo o Mosaico de Pela. Aspectos relevantes como a visibilidade das ideias exprimidas pelas obras – pública no primeiro caso, mais restrita no segundo e, sobretudo, no terceiro – e os diferentes regimes de poder no interior dos quais foram

[1434]O fato de as estátuas dos Tiranicidas serem, com toda a possibilidade, o mais recuado retrato disposto na forma de monumento público na ágora potencializa sobremodo a fama do grupo. De resto, o conjunto manteve sua posição de prestígio isolado por quase um século, até estátuas dos soldados atenienses Konon e Euagoras, em honra às suas atuações contra os espartanos na Batalha de Cnido em 394 a.C., serem também consagradas no mesmo local. DILLON, Sheila. "Honorific Portraiture". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 166; 171.

[1435]GIULIANO. *Op. cit.*, p. 355. Como notou Gardner, tanto quanto Cânone de Policleto, o Apoxiomenos de Lísipo é muito mais a expressão de um ideal do corpo atlético, exprimido por meio de suas proporções características, do que um retrato em sentido estreito deste ou daquele esportista. GARDNER, Ernest Arthur. *A Handbook of Greek Sculpture*. London: MacMillan, 1929, p. 445. Para o papel de Alexandre como catalisador da retratística, ver: BEARD, Mary & HENDERSON, John. *Classical Art:* from Greece to Rome. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 226.

gestadas, a democracia de Atenas *versus* os reinos helenísticos em disputa constante, não podem ser esquecidos. No entanto, a análise ora empreendida seria muito mais pobre se passasse ao largo dos aspectos políticos imbricados na comissão de Crátero e suas possíveis relações com grupo tão afamado. Neste caso, tais laços acabam por ratificar as simetrias formais já notadas por Makaronas, fornecendo argumentos oriundos do campo político, que, por definição, atravessa toda a produção artística.

Ao longo deste item, a hipótese de que o Mosaico de Pela é uma reprodução, em suporte distinto, da doação escultórica de Crátero em Delfos vem sendo insinuada. Sendo Leocares e, sobretudo, Lísipo os nomes que respondem pela execução das estátuas originais, para encerrar esta reflexão é necessário enfatizar alguns dos elementos característicos do escultor de Sícion presentes no painel macedônio.

### 4.4.6 - Mosaico de Pela e suas relações com a arte de Lísipo

Como afirma Stewart, Lísipo é um dos escultores gregos agraciados com documentação mais farta. Nascido em Sícion, na região do Peloponeso, por volta de 390 a.C., Lísipo teria iniciado sua produção por volta de 370 a.C., avançando, como visto, até uma encomenda de Cassandro, em 316 a.C. Com profícua carreira de quatro décadas, o artista teria feito nada menos do que 1500 esculturas, todas em bronze[1436]. Algumas passagens da tradição textual ajudam a lançar luz sobre a atuação do escultor. A primeira é de Plínio (*NH* 34.65): "diz-se que contribuiu muitíssimo à arte da bronzística, trabalhando mais os cabelos, fazendo as cabeças menores, em relação às antigas, os corpos mais afilados e esbeltos, de modo que as estátuas parecessem mais altas"[1437]. Tamanho prestígio fez com que Alexandre comissionasse grupo comemorativo à Batalha de Grânico (334 a.C.), pelo qual Lísipo foi o responsável. O conjunto deveria representar o conquistador e os 34 soldados macedônios que pereceram no curso do combate (Plut. *Alex*. 16. 15-17)[1438].

---

[1436]Como catálogo, indispensável é MORENO, Paolo. *Vita e arte di Lisippo.* Milano: Il Saggiatore, 1987. O historiador italiano também trouxe à luz alentado volume no qual reúne excertos da literatura greco-latina a respeito do escultor, com tradução e vasto comentário. Ver: MORENO, Paolo. *Testimonianze per la Teoria Artistica di Lisippo*. Trieste: Canova, 1973.

[1437]*Statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videtur*. Tradução de Luiz Marques. A passagem foi eleita por Morgan com mais importante documento textual a revelar os apanágios da arte de Lísipo. MORGAN, Charles H. "The Style of Lysippos". *Hesperia Supplements*, vol. 8, 1949, p. 228.

[1438]Nesse trecho, Plutarco cita Aristóbulo, companheiro de Alexandre que escreveu uma biografia do macedônio por volta de 300 a.C. O grupo foi pilhado pelos romanos, em 146 a.C., e depositado no Porticus Metelli (*NH* 34.64; Arr. *Anab*. 1.16.4-5). Ver EDWARDS, Charles. "Lysippos". In: PALAGIA,

Os trechos seguintes vêm de Plutarco. Em sua biografia de Alexandre (Plut. *Alex*. 4.1), o autor afirma que a extraordinária aparência do conquistador era mais bem exibida nas estátuas de Lísipo, motivo pelo qual Alexandre permitia que apenas o artista de Sícion fosse encarregado por suas esculturas[1439]. Também da pena de Plutarco, agora no tratado *Sobre a Fortuna e a Virtude de Alexandre* (2.2), temos outra informação de primeira grandeza:

> Por isso, Alexandre ordenou que tão somente Lísipo fizesse seus retratos. Pois apenas ele, ao que parecia, trouxe o real caráter de Alexandre ao bronze e deu forma à sua excelência. Pelo que os outros, apressados em representar seu pescoço inclinado e seus olhos límpidos e difusos, foram ineptos em preservar seu comportamento viril e o leonino[1440]

Como bem observou Edwards, a longa carreira de Lísipo faz com que seu estilo tenha, por óbvio, sofrido alterações ao correr de quatro décadas. A comparação, por exemplo, entre o Kairos e o Hércules Farnese basta para documentar esse fenômeno. Apesar disso, o Apoxiomenos talvez seja a obra que melhor condense o estilo do escultor: os membros longos e cabeça diminuta que conferem a sensação de peso à escultura, e a maneira como esses membros se projetam para além do corpo da estátua, invadindo o espaço que seria, pela tradição, reservado ao espectador **(Fig. 4.55)**[1441].

Pollitt, a esse respeito, tem adágio de potência nietzschiana: no caso da arte da Lísipo, é o espectador que deve se adaptar ao espaço da escultura, e não o inverso[1442].

---

Olga & POLLITT, Jerome (orgs.). *Personal Styles in Greek Sculpture.* Melbourne: Cambridge University Press, 1996, p. 132. Sobre as possíveis estátuas sobreviventes do grupo original, ver CALCANI. *Op. cit*.

[1439]τὴν μὲν οὖν ἰδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσίππειοι μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὑφ᾽ οὗ μόνου καὶ αὐτὸς ἠξίου πλάττεσθαι.

[1440]διὸ καὶ μόνον Ἀλέξανδρος ἐκέλευε Λύσιππον εἰκόνας αὐτοῦ δημιουργεῖν. μόνος γὰρ οὗτος, ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ καὶ συνεξέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετήν: οἱ δ᾽ ἄλλοι τὴν ἀποστροφὴν τοῦ τραχήλου καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες οὐ διεφύλαττον αὐτοῦ τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες. Minha tradução do trecho foi melhorada graças às sugestões do Prof. José Geraldo Grillo, a quem agradeço. A provável fonte de Plutarco é Asclepíades, poeta do século IV a.C., com os versos: "Lisipo modelou a ousadia de Alexandre e toda a sua forma/ Quão grande é o poder deste bronze!/ A estátua parecia olhar para Zeus e dizer: Eu pus a terra sob meus pés; tu, Zeus, possuas o Olimpo" (*Antologia grega*, XVI, 120. Tradução de José Geraldo Grillo). Somente os dois últimos versos são mencionados por Plutarco que, no entanto, não menciona sua autoria. A informação de que Lísipo era o único escultor autorizado a retratar Alexandre também se encontra em Plínio (*NH* 3.37). Horácio (*Ep.* 2.1.240); Valério Máximo (8.11.2) e Arriano (*Anab*. 2.16.4). Já Moreno, que estipula a data de produção do tratado entre 70-90 a.C., sugere que o λεοντῶδες mencionado por Plutarco não é invenção retórica típica dos arroubos juvenis do autor de Queroneia, mas apresenta conexões umbilicais com outros textos cuja redação se deu próxima à vida do conquistador. O exemplo mais evocativo, e já citado por ocasião do capítulo 1, é a forma como Aristóteles associa os leões à coragem, como na *História dos Animais* (1.488b16-17, 9.629b8-14). Ademais, λεοντῶδες é uma possível referência à *anástole* alexandrina. Ver: MORENO. *Op. cit*., pp. 45-7; 163-170.

[1441]EDWARDS. *Op. cit.*, pp. 143; 153.

[1442]POLLITT. *Art in the* (...), p. 48. Para uma análise do impacto de Policleto no desenvolvimento da escultura grega, ver: ADORNATO, Gianfranco. "The Invention of the Classical Style in Sculpture". In:

Mais do que uma frase de efeito - afinal, sabemos, é mais provável que um ser vivo contorne uma estátua do que o inverso - o que quer enfatizar o americano é como Lísipo é inventivo nesse particular, rompendo a zona de conforto dos observadores de suas obras. Essa engenhosidade, bem com a cisão para com o cânone de Policleto, seriam, também para Pollitt, as maiores contribuições do escultor de Sícion. Frente às informações aqui reunidas, em especial o apreço de Alexandre pela arte de Lísipo e a eleição do Apoxiomenos como seu *opus magnum*, cabe passar aos possíveis pontos de contato entre essa estátua e o Mosaico de Pela, na investida de defender como o painel deriva do grupo encomendado por Crátero.

Tendo o mármore pentélico como matéria-prima, acredita-se que o Apoxiomenos seja cópia romana de idade claudiana, sendo o original de Lísipo datado de c. 330 a.C., ou seja, cerca de uma década antes da comissão de Crátero. Com 2,05 m, Plínio (*NH* 36.62) dá a dimensão exata do quanto o Apoxiomenos despertava deslumbramento na Antiguidade: Tibério mandou levar a estátua aos seus aposentos, mas, durante um espetáculo teatral, a plebe clamava com tal vigor pelo retorno da escultura às termas que o imperador se viu obrigado a ceder. Do ponto de vista da proporção, o Apoxiomenos segue o cânone de Lísipo em 1/8, isto é, a partir das dimensões da cabeça, é possível dividir o corpo em outros sete segmentos. No cânone de Policleto, o Doríforo segue o modelo 1/7 **(Fig. 4.56)**. É a essa mudança que a historiografia acima citada faz alusão[1443].

Embora seja estruturalmente complicado aplicar o esquema de Lísipo ao Mosaico de Pela - a compleição não ereta das figuras dificulta exercício de proporções como o feito no Apoxiomenos -, é correto que a representação de Crátero segue quase à risca o cânone 1/8. Desprovida do pétaso, vemos que essa figura segue as proporções

---

PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 296-327, especialmente pp. 311-2.

[1443]Um dos epigramas (70 A-B) creditados ao macedônio Posídipo de Pela (c. 315-240 a.C.), preservado no chamado Papiro de Milão (P. Mil. Vogl. VIII 309), descoberto em 1992, parece fazer alusão à mudança operada entre os cânones de Policleto e Lísipo: "[...] mesmo os [...] de Policleto [...] de todos [..] carnudos e [...] todos em (ou desde o tempo de) Alexandre [..] das mãos (ou obras) de Lísipo [...]". Os versos aqui apresentados foram traduzidos a partir da solução francesa proposta por É. Prioux. Ver: GALBOIS, Estelle. "Le colossal et la miniature comme mode d'expression du pouvoir: le portrait royal dans le monde grec antique (ive-ier siècle av. J-C.)". *Études Histoire de l'Art*, n° 76, 2015, p. 9; PRIOUX, Évelyne. *Petits musées en vers*. Épigramme et discours sur les collections antiques. Paris: CTHS – INHA, 2008, pp. 160-1. Para uma introdução às fontes textuais a respeito do cânone de Policleto, bem como às suas possíveis conexões com as teorias numéricas dos pitagóricos, ver: STEWART, Andrew. "The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, pp. 122-131, 1978 e, também, PANOFSKY, Erwin. "A História das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos". In: PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1921], pp. 89-148, especialmente pp. 101-8.

mais afiladas propugnadas por Lísipo: o tronco delgado, a musculatura saliente, as longas pernas e a cabeça diminuta são elementos partilhados pelo Mosaico de Pela e pelo Apoxiomenos.

Imaginando como seriam as esculturas originais, não é difícil ter a perspectiva de que as estátuas de Alexandre e do veterano convidariam o espectador a fruí-las em todos seus pormenores, talvez caminhando ao seu redor de modo a apreciar a clâmide esvoaçante do conquistador, o torso leonino ou enérgica pose de ataque de Crátero. Tratar-se-ia de um rompimento absoluto com o desfrute apenas frontal da estatuária, bastante ao sabor do artista peloponésio. Para sorver até a última gota do argumento, é possível até mesmo notar como, na figura leonina, a cabeça também é sensivelmente mais diminuta que o resto do corpo, seguindo o cânone de Lísipo.

A partir dos elementos formais acima elencados, a proposta de que o Mosaico de Pela retoma o *ex-voto* de Crátero em Delfos torna-se mais sólida. No entanto, Plutarco também menciona Leocares como um dos autores do grupo comissionado pelo veterano. Sabe-se que o escultor ateniense era cerca de 10 anos mais velho que Lísipo, sendo a morte de Leocares estimada de 320 a.C. É possível supor que Leocares tenha trabalhado no grupo antes de padecer, sendo seu colega o responsável por concluir o *donarium*. De resto, vale lembrar que Leocares já era figura conhecida na corte macedônia, tendo executado grupo em ouro e marfim de Filipe, Amintas e Alexandre, além de Olímpia e Eurídice, conforme Pausânias (5.20.10) – embora, como lembra Palagia, as potenciais bases do conjunto, há pouco descobertas, indiquem o mármore como matéria-prima[1444].

Destarte, talvez valesse evocar o Apolo de Belvedere, obra mais ínclita de Leocares **(Fig. 4.57)**. O que temos à disposição é cópia em mármore do período de Adriano[1445]. Ao ladeá-lo ao Alexandre do Mosaico de Pela, algumas simetrias sobrevêm: a distribuição do peso corporal nas pernas é bastante semelhante, embora a escultura de Leocares flexione os joelhos de forma mais sutil; a angulação do púbis é quase a mesma, assim com a postura e inclinação do braço esquerdo. A hipótese mais aceita dá conta de que a mão perdida do Apolo de Belvedere empunharia o arco, atributo recorrente da divindade, que se equilibraria muito bem com a bainha manejada

[1444]PALAGIA, Olga. "The image of Alexander in Ancient Art". In: STONEMAN, Richard (ed*.). A History of Alexander the Great in World Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, p. 43.
[1445]LEVENTI, Iphigeneia. "The Great Masters of the Fourth Century". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 367-9.

pelo Alexandre do painel de Pela. O caimento da clâmide do conquistador e o drapejado de Apolo, incluindo o nó ao redor do pescoço, garantem o último detalhe em comum.

O raciocínio desenvolvido buscou demonstrar a possibilidade de que o Mosaico de Pela é uma reprodução das esculturas de Lísipo e Leocares encomendadas por Crátero. Para fechá-lo, vale tecer algumas ponderações a respeito de como esta interpretação se relaciona com a Casa de Dioniso. Por infortúnio, não há documentação que confirme os proprietários da mansão, mas a hipótese de que ela teria pertencido à família de Crátero é assaz convidativa. Neste caso, o velho aforismo *se non è vero, è ben trovato* é mais do que bem-vindo.

Os ganhos de Crátero com a reprodução caseira de sua doação em Delfos seriam gigantescos, por óbvio. Em primeiro lugar, podemos situar o Mosaico de Pela no conjunto mais amplo dos painéis que compõem a decoração do edifício. Com efeito, temos Dioniso montado na pantera que, conforme assinalado, cairia bem como alusão à conquista da Ásia, particularmente das Índias, região que sempre despertou fantasias no imaginário helênico. Outros temas são de grande monta: o ataque do leão ao grifo, por exemplo, também possui conteúdo iconológico digno de registro. Se os grifos carregam, no repertório grego, referências a territórios longínquos e inexplorados, nos limites do ecúmeno[1446], o ataque leonino possui enorme reverberação não só na arte helênica, mas, sobretudo, asiática, basta recordar as escadarias de Apadana, às quais os macedônios foram expostos. Por fim, o embate entre centauros - e, em especial, a centauromaquia -, assumiram ao longo dos séculos V e IV a.C. os contornos do embate entre a ordem e o caos, entre a civilização e barbárie, como metáforas para as Guerras Greco-Persas[1447]. Exemplos não faltam: dos frisos e métopas do Parthenon ao Pórtico Pintado por Polignoto de Tassos, nos quais persas, amazonas e centauros eram repelidos como os mais figadais inimigos dos helenos.

Esse conjunto de conotações torna plausível classificar a Casa de Dioniso como *lieu de mémoire*, apropriado à rememoração e perpetuação das façanhas macedônias na Ásia[1448]. Partindo desse conceito, podemos enfatizar a ocupação primacial do primeiro

[1446]Ver: FRANKS, Hallie. "Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos". *Hesperia,* vol. 78, nº 4, 2009, pp. 455-480.
[1447]Ver: COHEN, Beth. "The Non-Greek in the Greek Art". In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris. (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 456-479.
[1448]A bibliografia é extensa, sobretudo em língua francesa, mas o ponto de partida mais acessível é: NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História – Revista dos pós-graduandos de História*, vol. 10, pp. 7-28, 1993. Para histórico e análise do desenvolvimento do conceito em Nora, ver: HARTOG, François. "Memória, história,

andar da mansão como espaço reservado aos simpósios. Instituição maior das elites masculinas, o banquete, como prática social, se encaixaria bem a Crátero, veterano atento às tradições, como instante adequado para reforçar sua participação nas campanhas de Ásia, bem como salientar seus laços com Alexandre. Cópia doméstica de seu *ex-voto* seria mais do que recomendada para o cumprimento desses desígnios.

Do ponto de vista da materialidade, Westgate pontuou que mosaicos de seixos, muito populares após Alexandre, são à prova d'água e de fácil limpeza, sendo, portanto, amoldados ao ambiente do simpósio. A autora reforça a tese ao destacar a presença de um painel com Dioniso em espaço reservado à partilha da bebida, sublinhando os laços simbióticos entre iconografia e materialidade[1449]. A esse respeito, Dunbabin salienta importante mudança no espaço expositivo mais comum para os mosaicos: no período arcaico, o templo era seu local de excelência, enquanto, no helenístico, os edifícios privados ocupam essa função[1450].

Assim, ao se admitir que a Casa de Dioniso pertenceu a Crátero, o Mosaico de Pela se converteria em instrumento de alta *performance* para os propósitos do veterano e seus herdeiros. O painel, como artefato dotado de agência, cumpria a função de sancionar a posição de destaque da família do general no cenário político de finais do século IV a.C. Sua eficácia seria ainda maior à medida que reproduziria, em âmbito doméstico, todo o peso da comissão de Delfos, consumada pelos dois mais requisitados escultores do período: Lísipo e Leocares, que não se percam pelo nome. A harmonia obtida graças à combinação do painel leonino com outros mosaicos cujos temas faziam repetida menção à conquista da Ásia haveria de emoldurar os anseios do veterano. A apreciação multisensorial do ambiente – do impacto visual ao paladar e apelo olfativo da bebida – seriam os elementos finais para a complexa composição do Mosaico de Pela. Se a simplicidade aparente é um dos alicerces da beleza do Mosaico de Pela, as reações que ele poderia despertar em seu espectador, ciente da rede de sentidos que atravessa a composição, são das mais intrincadas.

---

presente". In: HARTOG, François. *Regimes de historicidade.* Presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa Souza de Menezes *et alii*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 133-192.

[1449]WESTGATE, Ruth. "Mosaics". In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 187-188.

[1450]DUNBABIN, Katherine. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 6; 12-13.

## 4.5 - Relevo de Messene, Doação de Crátero em Delfos e a iconografia cinegética

Um relevo em pedra, escavado em Messene, na região do Peloponeso, é uma das fontes capitais para o estudo da iconografia cinegética. Diversos estudiosos têm encampado esforços para identificar os personagens presentes na obra, quase sempre evocando a venatória entre Alexandre e Crátero, mas também por vezes chamando à ação figuras menos afamadas, como Poliperconte e Filíades. Embora possua fortuna crítica mais reduzida do que seus pares, o chamado Relevo de Messene não pode ter diminuída sua importância para a análise das cenas de caça produzidas na virada do século IV para o III a.C. Afora os aspectos formais, a relevância da recepção desse tema em território hostil a Alexandre, como era o Peloponeso, é dado de primeira grandeza. Assim, este estudo se presta à análise iconográfica da obra, às interpretações mais percucientes aventadas por seus estudiosos e, por fim, a uma tentativa de identificação de seus participantes e motivações de sua comissão.

### 4.5.1 - Relevo de Messene e seus elementos iconográficos

A história da descoberta do artefato remonta à Expédition scientifique de Morée, missão francesa que trabalhou no antigo sítio de Messene em 1828. A equipe encontrou apenas uma escultura durante a campanha, escavada no *gymnasium* da cidade e transportada para Paris "par ordre du gouvernement français"[1451]. A Restauração não parecia muito distante do Império no que diz respeito à pirataria de material arqueológico, de modo que a peça foi posta sob a tutela do Louvre, onde se encontra até hoje **(Fig. 6)**.

A obra é um bloco de pedra, com 0,60 m de altura, 1,20 m de comprimento e 0,28 m de profundidade, decorada com relevo responsável por figurar bela cinegética leonina. A partir da esquerda, um cavaleiro irrompe a composição. Trajado com peças do vestuário macedônio - clâmide, chíton de mangas curtas amarrado à cintura e *kausia*

[1451] *Apud* THEMELIS, Petros. "A Macedonian Horseman – the Relief Louvre, inv. nº MA 858 from Messene". In: GOETTE, Hans (org.). *EXCELLENCE.* Studies in honour of Olga Palagia. Rahden: Leidorf, 2019, p. 169. De maneira curiosa - em capítulo publicado no mesmo ano e dedicado a passar em revista toda a produção escultórica de Messene, com valiosas informações sobre a história do sítio – Themelis limitou-se a comentar que o relevo "provavelmente representa Alexandre em uma caça ao leão" (*probably depicts Alexander in a lion hunt*). Todavia, urge reconhecer que Themelis fornece um dado adicional para o Relevo de Messene, propondo que o artefato foi removido do local à revelia do governo grego, então sob Ioannis Capodistrias. Ver: THEMELIS, Petros. "The Sculpture of Messene". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 546.

- o caçador montado mira sua lança no leão. Ocupando posição central na cena, o felino esmaga com as patas dianteiras um mastim, que se esforça em levantar a cabeça apenas para ser abatido de forma definitiva. O modo como a fera domina o friso é digno de nota. À parte sua posição centralizada, a brutalidade com que vence o cão é notável, e mesmo outro mastim, que avança de encontro ao felino a partir da direita, também parece destinado a perecer sob suas patas.

O movimento corporal do leão é o esforço mais notável da venatória. Toda a compleição leonina se projeta à frente - a atenção da fera parece concentrada nos mastins que a açoitam e no segundo caçador, que avança em sua direção. No último instante, porém, o felino parece se dar conta do cavaleiro que avança às suas costas, promovendo esforço extraordinário ao voltar seu pescoço para trás, vislumbrando a morte que vem a cavalo. Mesmo os danos ao relevo - minorados pelo preciso desenho de G. Löschke **(Fig. 4.58)** - não impedem de apreciar a formidável figuração leonina, que torce o corpo em *páthos* que se assemelha às cenas da Tumba II de Vergina e do Mosaico de Pela.

A última figura do relevo é o caçador à direita. Retratado nu, com musculatura avantajada, ele porta no braço esquerdo uma pele leonina. Somado à sua privilegiada compleição, o escalpo do felino aparenta fazer menção a Hércules. Assentadas com firmeza, as pernas dão sustentação necessária para tensionar o braço direito atrás de seu pescoço. O machado duplo, que porta à destra, parece ser a arma destinada a desferir o *coup de grâce* no leão que mantém sob mira.

Ainda que sumária, esta *ekphrasis* logra elencar elementos centrais do artefato. Aspectos como o assalto ao leão por dois caçadores distintos, o uso do machado duplo, o *páthos* leonino, o cavaleiro que assoma à composição a partir da esquerda, o uso dos cães, dentre outros, aparecem também em outras obras mais celebradas, como os mencionados Mosaico de Pela e friso da Tumba II de Vergina, o que documenta a importância do fragmento peloponésio para o exame da circulação da iconografia cinegética durante os séculos IV e III a.C.

### 4.5.2 - Relevo de Messene: da historiografia à identificação dos personagens

Aspecto central no estudo do Relevo de Messene é a identificação de seus personagens. Para esse labor, com frequência é lembrada a doação de Crátero em Delfos, cujo programa iconográfico figuraria o general salvando Alexandre durante uma cinegética leonina, conforme as passagens de Plínio e Plutarco citadas no item anterior.

Um dos primeiros a estabelecer essa vinculação foi Paul Perdrizet[1452]. Em 1898, o arqueólogo francês elenca três obras que poderiam retratar a *venatio Alexandri* citada pela tradução textual: Sarcófago de Alexandre, Medalhão de Tarso e o próprio Relevo de Messene. Perdrizet, entretanto, propõe que nenhuma delas figura o caçador régio em perigo (*ne nous montre le royal chasseur en danger*). De fato, mesmo ponderando que Lísipo e Leocares morreram antes da inauguração do monumento, concluído apenas sob a supervisão do filho de Crátero, Perdrizet considera improvável que ambos retratassem Alexandre à mercê dos leões, o que criaria dificuldade metodológica na conexão entre texto e imagem. O autor retomou o assunto em estudo publicado um ano depois. Como não poderia ser diferente, replica muitas de suas teses, reforçando que, no Relevo de Messene, o leão parece correr mais riscos do que o caçador[1453]. Moreno é mais contundente a esse respeito. Para o italiano, "la più covincente testimonianza del donario di Cratero resta dunque il rilievo da Messene"[1454]. Contudo, e adiantando um pouco o raciocínio, Moreno defende uma identificação dos personagens distinta daquela proposta por esta tese, ou seja, o italiano considera que Alexandre está à direita e que Crátero, a cavalo, está à esquerda.

Texto importante é o do catálogo *The Search for Alexander:* An Exhibition. Montada a reboque da descoberta das tumbas de Vergina, a exposição rodou por alguns dos mais famosos museus americanos: National Gallery, Art Institute of Chicago, Museum of Fine Arts e The Fine Arts Museums of San Francisco. Publicado 1980, o volume estampa na capa os nomes de Nicholas Yalouris (Inspetor Geral de Antiguidades da Grécia), Katerina Rhomiopoulou (Diretora do Museu Arqueológico de Tessalônica) e ninguém menos que Manolis Andronikos. Embora a obra de Messene não tivesse circulado com a exposição, sua ficha consta do catálogo.

O verbete inicia destacando que a estátua seria pequeno fragmento oriundo de complexo programa iconográfico, no qual diversas cinegéticas se entrelaçariam. Após descrição breve – que destaca *kausia*, clâmide e chíton vergadas pelo cavaleiro – o catálogo propõe tese tão assertiva que merece ser analisada na íntegra:

> A caça não mitológica ao leão ingressa na arte grega com Alexandre, o Grande. Ele e seu séquito devem ter praticado esse perigoso passatempo nos famosos parques do antigo Império Persa; a caçada com Crátero é mencionada tendo lugar na Síria, e caçada de Sídon de Alexandre e o rei Abdalônimo, no Sarcófago de Alexandre, é explicitamente oriental em seus

[1452]PERDRIZET, Paul. "Communication: La Venatio Alexandri à Delphes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. 22, pp. 566-569, 1898.
[1453]PERDRIZET, Paul. "Venatio Alexandri". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 19, 1899, p. 277.
[1454]MORENO, Paolo. *Lisippo.* Bari: Dedalo Libri, 1974, p. 101.

> pormenores, bem como suas localizações, com a maior parte de seus participantes em traje persa. Como um caçador de leões régio, atacando com a lança as bestas, montado em seu cavalo, Alexandre adotou a iconografia juntamente com o esporte dos reis do Antigo Oriente Próximo[1455].

Algumas passagens do trecho podem causar certa surpresa, quando são recordadas as hipóteses anteriores defendidas por seus autores. Ao afirmar que o repertório da cinegética leonina ingressou na arte grega após Alexandre, o texto desdiz tese que Andronikos defendeu durante toda a vida: a de que a Tumba II de Vergina abrigaria Filipe II, pai do conquistador.

Na sequência, ao classificar a caça aos leões conduzida a cavalo como passatempo perigoso, a passagem repercute - talvez de forma voluntária - trecho do *Cinegético*, de Xenofonte (11.1-3). Nele, o autor ático também emprega o termo perigoso, arriscado (κίνδυνον) para se referir às incursões noturnas contra leões capturados em terras estrangeiras (ἐν ξέναις χώραις). O texto do catálogo - ainda que não conte com identificação explícita dos autores responsáveis por cada passagem - e Xenofonte não têm dúvida do quanto as venatórias montadas contra os felinos eram alienígenas aos costumes gregos antes do advento de Alexandre.

O trecho final é notável ao sublinhar que o conquistador passou a fazer uso tanto do esporte da caça quanto de sua iconografia, ambos típicos dos monarcas asiáticos, tendo o cuidado de perfilar todos seus apanágios: o uso do *paradeisos*, grandes parques artificiais destinados à caçada, que abrigavam vasta fauna e flora; a montaria; o emprego da lança; as incursões coletivas e o leão como presa maior. Após rotular a obra de Messene como pertencente ao período helenístico inicial, o catálogo propõe que o relevo é possível eco da comissão de Crátero a Lísipo e Leocares, cujo modelo teria se tornado eminente já na Antiguidade. Destarte, Alexandre assumiria o papel do caçador à direita, enquanto o veterano acudiria em socorro, vindo montado à esquerda.

Stewart, antecipado por Anderson[1456] e sucedido por Seyer[1457] e Pellino[1458], segue essa proposta, embora afirme que o estado de conservação do artefato não permite

---

[1455]"The non mythological lion hunt enters Greek art with Alexander the Great. He and his retinue must have practiced this dangerous pastime in the celebrated game parks of the former Persian Empire; the hunt with Krateros is referred to as taking place in Syria, and the Sidonian hunt of Alexander and King Abdalonymos on the Alexander Sarcophagus is explicitly Oriental in accouterments as well as locale, with most participants in Persian dress. As a royal lion hunter, spearing the beasts from his horse, Alexander adopted the iconography along with the sport of ancient Near Eastern kings". ANDRONIKOS, Manolis *et alii* (eds.). *The Search for Alexander:* an exhibition. Columbus: Little, Brown and Company, 1980, pp. 121-2.

[1456]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World.* Berkeley: University of California Press, 1985, p. 79.

vislumbrar o diadema de Alexandre, peça que forneceria o argumento fatal para sua identificação com o caçador a pé. Defendendo a datação da obra entre 300-275 a.C., Stewart aponta que, tanto quanto o episódio de Crátero, a iconografia do relevo traria particular impacto junto à audiência de Messene por sua alusão a Hércules e ao leão de Nemeia: se no contexto mitológico Iolau era retratado diante da besta com desamparada impotência, aqui sua contraparte histórica, Crátero, seria prodigioso em salvar a vida de seu mestre. A obra, portanto, seria cópia do monumento comissionado pelo general[1459].

Stewart é mais refinado ao relacionar o artefato ao cenário político dos diádocos. No final do século IV a.C., a região do Peloponeso estava sob o domínio de Antígono Monoftalmo, responsável por fundar a dinastia antigônida em 306 a.C. De acordo com passagem de Plutarco (Plut. *De Frat.* 15), o filho de Crátero, responsável por concluir a doação do grupo em Delfos, teria se estabelecido em Corinto por volta de 280 a.C., com cerca de 40 anos de idade, lá permanecendo até sua morte, duas décadas mais tarde. Como quer Stewart, não seria de espantar que Crátero Filho estivesse em contato contíguo com os antigônidas, talvez atuando como conselheiro real, graças à sua linhagem privilegiada. Aproveitando sua posição, Crátero teria encomendado uma cópia do retrato honorífico de seu pai, mesmo em sítio periférico[1460].

Palagia também responde por interpretação sofisticada. A primeira observação da arqueóloga diz respeito à materialidade do objeto: ao invés de uma base de estátua, Palagia crê que o fragmento pertence a um monumento funerário (*tholos*), do qual seria parte de relevo mais elaborado, com diversas cenas de caça. Após identificar as vestes macedônias do cavaleiro à esquerda, Palagia se recusa a aceitar a ligação entre o artefato e o episódio de Crátero, em particular a identificação de Alexandre com o caçador a pé. A autora grega acredita que o personagem seria mais bem identificado como bárbaro. A hipótese é que a figura retrataria integrante da tribo indiana dos Tibi, que reclamavam ascendência de Hércules e usavam peles de animais como vestimenta, conforme passagens de Quinto Cúrcio (9.4.2-3) e Arriano (*Ind*. 5.12). Alexandre,

---

[1457]SEYER, Martin. "The Royal Hunt —The Symbolic Meaning of an Ancient Topos." In: PRINZ, Armin (ed.). *Hunting Food and Drinking Wine:* Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food (ICAF), Poysdorf, Austria Dec. 4–Dec. 7, 2003. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 185-6; 188. O mesmo autor enfatiza a sutileza iconográfica do Relevo de Messene, no qual Alexandre, caçador montado, não aparece em desvantagem frente ao leão.

[1458]PELLINO, Giuseppe. "Un rilievo ellenistico con scena di caccia da Hierapolis di Frigia. Note intorno ad un'iconografia dinastica". *Mare Internum: Archeologia e Culture del Mediterraneo*, vol. 1, 2009, p. 115.

[1459]STEWART. Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 274-7; 427.

[1460]STEWART. *Op. cit.,* pp. 281-2.

tampouco, poderia estar representado no cavaleiro, à ausência do diadema e do chíton oriental, de modo que o personagem seria algum dos companheiros do conquistador.

É nesse ponto que a tese de Palagia se torna mais burilada. A autora retoma Poliperconte, general que lutou sob Filipe II e Alexandre, mas que assumiu papel algo secundário na guerra dos diádocos[1461]. Após arrogar a regência da Macedônia em 319 a.C., acabou deposto por Cassandro três anos depois, vindo buscar refúgio no Peloponeso, tomando o controle de Messene até o início do século III a.C. (Diod. 20. 28. 1-4; Plut. *Pyrrh.* 8. 3). Poliperconte, ademais, era delegado de Crátero ao menos desde 324 a.C., sendo, portanto, familiar à doação de Delfos (Arr. *Anab.* 7.12.4). Desejoso de emular Crátero, lastreado por sua regência, conquanto breve, da Macedônia, Poliperconte visava a perpetuar as campanhas na Índia. Vale lembrar que Quinto Cúrcio (9.1.32-33) atesta a presença de caçadas ao leão naquele território, dado que forneceria o cheque-mate do argumento: o relevo seria parte do *tholos* de Poliperconte, figurado a cavalo em terras indianas e acompanhando por um autóctone, à direita da composição[1462].

Anos mais tarde, Palagia reiterou sua tese, em artigo escrito em conjunto com Borza. Qualificando a obra como enigmática, os autores iniciam apontando os trajes envergados pelo cavaleiro, além de rotularem a figura à direita como caçador profissional. Após datarem o artefato peloponésio dos anos iniciais do século III a.C., Borza e Palagia repetem os argumentos, desta vez acrescentando a informação de que Demétrio Poliócertes conduziu campanha contra Messene, possivelmente tendo Poliperconte como alvo (Plut. *Demetr.* 33.2)[1463].

Cohen estipula a datação do relevo entre 320-318 a.C., defendendo que, em algum momento do século III a.C., ele foi empregado como base de um grupo escultórico. Do ponto de vista iconográfico, a autora aduz que o caçador à direita, por

[1461]O que talvez explique sua longevidade: nascido por volta de 390/380 a.C., é sabido que Poliperconte viveu até o início do século III a.C. Detalhes de sua trajetória podem ser encontrados em: ADAMS, Winthrop Lindsay. "Alexander's Successors to 221 BC". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 208-224. É também revelador que o tino político de Poliperconte não o tivesse impedido de assumir alguns aspectos da coroa persa. Conforme Plutarco, na *Vida de Fócio* (33.5), durante uma audiência com Filipe Arrideu, Poliperconte sentiu-se à vontade para exibir seu dossel dourado (τὸν χρυσοῦν οὐρανίσκον) - de acordo com Paspalas, tenda típica dos reis aquemênidas, com frequência representada na iconografia real. Ver: PASPALAS, Stavros. "Philip Arrhidaios at Court – An Ill-Advised Persianism? Macedonian Royal Display in the Wake of Alexader". *Klio*, nº 87, vol. 1, 2005, pp. 77; 92.

[1462]PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 202-6.

[1463]BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, 2007, p. 98.

sua compleição e uso da pele leonina, adquire contornos míticos, com claras menções a Hércules. Cohen é proficiente em rastrear os pioneiros em relacionar a cena ao episódio venatório de Alexandre e Crátero. Com efeito, a identificação do conquistador com a figura a pé, e do general como o cavaleiro, teve Loeschcke como precursor (1888), ao passo que a tese contrária foi aventada por Wolters e Sieveking, cerca de 20 anos depois (1909). A historiadora americana não se aventura a relacionar o episódio textual e a iconografia do relevo, contudo[1464]. Publicado no mesmo ano do estudo de Cohen, o capítulo de Sawada opta por datação dilatada do artefato – final do século IV a início do III a.C. -, além de defender tratar-se de possível encomenda de algum dos sucessores de Alexandre, que, por fim, encerra a iconografia cinegética leonina entre os diádocos[1465].

Petros Themelis é autor do último estudo monográfico sobre o fragmento. Reputado por conduzir diversas campanhas arqueológicas em Messene, o grego propõe nova identificação dos personagens. Suas primeiras ponderações dizem respeito à materialidade do objeto. Ao contrário da maioria de seus antecessores, Themelis não considera o artefato parte de uma base de estátua: ao contrário, ele seria componente de um longo friso, com cerca de 5,5 m de diâmetro e complexo programa iconográfico[1466].

Para sustentar a hipótese, Themelis cita outro fragmento, em pedra, mantido no reserva técnica do Museu de Messene, que pertenceria ao segundo bloco do mesmo friso da cinegética (inv. nº 501). O que nele se tem preservado é o dorso de um veado ou antílope ferido que, por critérios formais, o arqueólogo atribui ao mesmo mestre responsável pelo Relevo de Messene, o que reforça a suposição de venatória com múltiplas presas. Assim, ambos os fragmentos pertenceriam a um edifício circular, com emprego sagrado ou funerário[1467].

Themelis relembra que construções circulares eram usualmente erigidas na forma de santuários a Hércules. Além de figura de proa no Peloponeso, era de praxe evocar o herói como protetor de efebos nos ginásios gregos, de maneira que diversas

---

[1464]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 76-78. Também não ventilam a possibilidade de conexão BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 224; FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 36 e ALONSO TRONCOSO, Víctor. "The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, 2014, p. 36.
[1465]SAWADA, Noriko. "Social Customs and Institutions: Aspects of Macedonian Elite Society". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, p. 400.
[1466]THEMELIS. "A Macedonian" (...), p. 170.
[1467]THEMELIS. *Op. cit.*, pp. 171-2.

inscrições dedicatórias a Hércules foram encontradas nesse tipo de edifício. Uma delas é de particular importância para Themelis. Cravada em uma herma, descoberta próxima à colunata do ginásio de Messene e datada do princípio do século III a.C., ela forneceria pista fundamental para a identificação do relevo: "Φιλλιάδας Filíades/ Νέωνος Filho de Néon/Ἡρακλ[εῖ] a Hércules/ἀνέθη[κε.] dedicou".

Segundo o arqueólogo grego, o Filíades em exame era descendente de segunda geração de conhecida família de Messene. Já Néon e seu irmão Trasíloco eram membros do partido pró-Macedônia na região, sendo caracterizados como traidores por Demóstenes na *Oração da Coroa* (295) e recebendo adjetivos também não muito simpáticos da parte de Políbio (18.14.3). Themelis propõe que tanto a matéria-prima usada no Relevo de Messene - a pedra, ao invés do suntuoso marfim - quanto o estilo austero da herma de Hércules mostram a produção dos dois objetos por ateliê local. Ambos teriam pertencido a um mesmo monumento, construído *intra muros* no ginásio de Messene e usado como local de enterro dos membros da família de Filíades. Embora seja cético com respeito às relações entre o relevo e o episódio de Crátero, Themelis conclui seu estudo sem arriscar identificação dos personagens da cinegética[1468].

Este breve apanhado demonstra como a identidade dos participantes da caçada segue em aberto. O próprio sítio virtual do Louvre não é categórico em sua atribuição. Além de classificar a cena apenas como dita caçada de Alexandre (*chasse dite d'Alexandre*), o texto afirma, no máximo, ser possível querer reconhecer (*on a voulu reconnaître*) a figura do conquistador, assimilado a Hércules, à direita da cena. Crátero, vindo em socorro, seria o cavaleiro[1469]. Frente a essas controvérsias, é de bom tom apresentar, no próximo segmento, a proposta de atribuição adotada neste estudo.

### 4.5.3 - Relevo de Messene: proposta de identificação dos personagens

A sugestão aqui é mobilizar argumentos em prol da seguinte identificação: Alexandre como cavaleiro à esquerda e Crátero como caçador com o machado duplo à direita. Esta hipótese será alicerçada em três argumentos: o elevado número de figurações de Alexandre a cavalo, o uso da *kausia* no relevo e a importância da presença de Crátero Filho em Messene no início do século III a.C. Como observou Moreno, o cavaleiro que irrompe a partir da esquerda é uma "convenzione orientale" que se

[1468] THEMELIS. *Op. cit.*, pp. 174-5.
[1469](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20688&langue=fr).Acesso: 10/12/2020. A página, infelizmente, não nomeia o autor do verbete.

popularizou não somente no início do período helenístico, mas, sobretudo, nos retratos do próprio conquistador[1470]. Exemplos não faltam: Mosaico de Alexandre, Friso A do Sarcófago de Alexandre, as ânforas de Apúlia, além das emissões numismáticas.

Seria desacertado, contudo, acreditar que essa figuração era inaudita na arte grega anterior a Alexandre. Como notou Miller, a iconografia dos vasos áticos já havia se escorado nesse filão[1471]. Um dos primeiros exemplos é uma copa, pelo Pintor de Brígo de Oxford, datada c. 480 a.C[1472] **(Fig. 4.59)**. Tendo como tema a guerra entre gregos e persas, à luz dos conflitos coevos, a historiadora destaca a precisão do pintor em retratar o armamento aquemênida e também em conduzir o olhar do espectador no sentido horizontal, na orientação esquerda/direita. Ao segui-la, o artista teria como intuito retratar o avanço vitorioso do exército grego, sem, entretanto, menoscabar os persas. Não obstante, o que se quer pôr em destaque é que Alexandre e seu círculo de artistas foram responsáveis por ampliação desse modelo. Antes empregado apenas em cenas de guerra, a fórmula do cavaleiro que avança pela esquerda passou com frequência à iconografia cinegética, decerto se valendo de seus antecessores asiáticos. Nesse sentido, não é exagero afirmar que o conquistador foi responsável por criar, no âmbito do mundo grego, a imagem do rei-caçador (*re-cacciatore*)[1473].

Subscrevendo a observação de Tripodi, é possível argumentar em favor da identificação de Alexandre com o cavaleiro caçador do relevo a partir do cruzamento de sua figuração com a de muitas outras imagens do conquistador. Este cotejo é válido tanto para cenas de batalha, como Mosaico de Alexandre **(Fig. 4.60)**, Friso A do Sarcófago de Alexandre **(Fig. 4.19)**, ânforas da Apúlia **(Fig. 5.1**, **Fig. 5.3** e **Fig. 5.4)**, Medalhão de Poro **(Fig. 5.19)**, dentre outros, como de caça, bem representados pela

---

[1470]MORENO, Paolo. "Immagini di Alessandro Magno: monete e storia". In: PERA, Rosella (org.). *Il Significato delle Immagini:* Numismatica, Arte, Filologia, Storia. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2012, p. 159. O mesmo fenômeno foi observado por Frank Holt, embora sem atinar com a procedência oriental dessa figuração. Ver HOLT, Frank. *Alexander the Great and the Mistery of the Elephant Medallions.* Berley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003, pp. 126; 131. No mesmo sentido, CALCANI, Giuliana. *Cavalieri di bronzo:* la torma di Alessandro opera di Lisippo. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989, pp. 47-8; 147.

[1471]MILLER, Margaret. "Persians in the Greek Imagination". *Mediterranean Archaeology*, vol. 19/20, 2006/07, pp. 113-14.

[1472]Cálice de figuras vermelhas, fragmentada, procedente de Care (Etrúria). Datação c. 490-480 a.C. Diam. 32,8 cm, *ARV* 399; Oxford 1911.615. A respeito do mesmo artefato, ver: BARRETT, Anthony & VICKERS, Michael. "The Oxford Brygos Cup Reconsidered". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, pp. 17-24, 1978; GARCÍA SANCHÉZ, Manel. *El Gran Rey de Persia*. Formas de representacíon de la alteridad persa en el imaginario griego. Barcelona: Unversidad de Barcelona, 2009, p. 307; PALAGIA, Olga. "The Iconography of War". In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A Companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 372-3.

[1473]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, p. 175.

Tumba II de Vergina **(Fig. 1** e **Fig. 2)**, Mosaico de Palermo **(Fig. 7)** e, em especial, Friso B do Sarcófago de Alexandre **(Fig. 4.28)**. Mesmo na venatória leonina a pé, retratada no Mosaico de Pela **(Fig. 5)**, Alexandre também é visto, amiúde, como o caçador à esquerda.

O segundo ponto diz respeito à *kausia* vergada pelo caçador montado. A descoberta das tumbas de Vergina provocou intenso debate sobre a peça. Em 1981, Bonnie Kingsley deu início aos trabalhos, propondo que a *kausia* macedônia era derivada de um tipo de touca chamada *chitrali*, usada até os dias atuais no Paquistão e Afeganistão, sobretudo na província do Nurestão[1474]. Segundo a autora americana, não havia registros da *kausia* na iconografia ou literatura grega antes de 325/4 a.C., de modo que o artefato foi conhecido no Mediterrâneo apenas após o retorno dos veteranos de Alexandre. Sem embaraço, Kingsley afirma que apenas notou a semelhança entre *kausia* e *chitrali* ao ver fotos de combatentes afegãos na revista *Time*.

Kingsley enumera a primeira menção à peça na literatura grega: passagem de Arriano, na qual Alexandre, após retornar da Índia, veste a *kausia*, amarrando o diadema em seu entorno, possivelmente em alusão à realeza da Pérsia que havia conquistado. O trecho é saboroso: o conquistador navegava sozinho pelo Eufrates, próximo a uma região pantanosa na qual se localizavam diversas tumbas de reis assírios (τῶν βασιλέων τῶν Ἀσσυρίων τοὺς τάφους). Alexandre, porém, foi surpreendido por um golpe de vento, que atingiu sua *kausia* e o diadema amarrado a ela (καυσίαν καὶ τὸ διάδημα αὐτῇ συνεχόμενον). Mais pesada, a *kausia* afundou na correnteza, enquanto o diadema foi levado pelo vento até ficar preso nos juncos que cresciam nos sepulcros régios locais (Arr. *Anab.* 7.22.2). Fragmento de Éfipo de Olinto é também evocado por Kingsley. Citado por Ateneu, o passo afirma que os trajes diários de Alexandre consistiam da clâmide, do chíton e da *kausia* amarrada com o diadema (χλαμύδα [...] καὶ χιτῶνα [...] καὶ τὴν καυσίαν ἔχουσαν τὸ διάδημα) (Ath. 12.537c). Não parece ser surpresa que, exceção feita ao diadema, todas as demais peças estão presentes no caçador montado de Messene.

A *kausia* tornou-se atributo real tão característico que o primeiro dos reis helenísticos autoproclamados, Demétrio Poliórcetes, passou a fazer uso da peça por volta de 286 a.C. (Plut. *Demetr*. 41.6). De fato, o próprio Crátero foi outro dos veteranos a envergá-la. Em outro excerto de Plutarco (*Eum*. 6.1.), o biógrafo relembra a

[1474]KINGSLEY, Bonnie. "The Cap That Survived Alexander". *American Journal of Archaeology*, vol. 85, 1981, p. 41.

grande popularidade de Crátero junto ao exército macedônio, bastando que a soldadesca visse a *kausia* usada pelo general e ouvisse a sua voz (ἴδωσι τήν καυσίαν αὐτοῦ καὶ τήν φωνὴν ἀκούσωσι) para pegar em armas. A partir do século III a.C., a associação entre os macedônios e a *kausia* tornou-se lugar comum. Um comediógrafo como Plauto pôde empregar a forma latinizada *causea* em diversas de suas peças, além do *Idílico* (15.6), de Teócrito, mencioná-la como acessório típico dos exércitos ptolomaicos.

Três anos após a publicação original, Kingsley voltou ao tema[1475]. Além de reforçar que nenhum rei macedônio havia usado a peça antes de Alexandre, a arqueóloga pontua que dois companheiros do conquistador, Crátero (Plut. *Eum*. 5.1-3) e Onesícrito (Strab. 15.1.64), passaram a usar a *kausia* durante a expedição na Índia, sendo possível estipular o inverno de 327/6 a.C. como a data em que o acessório foi usado pela primeira vez por ocidentais. Dadas as relações umbilicais entre a *kausia* e a Índia, Kingsley especula que a touca de Alexandre poderia tê-lo caracterizado como conquistador local, um novo Dioniso.

A primeira oposição sistemática às teses de Kingsley veio na forma do artigo "Alexander the Great and the Macedonian Kausia", de Ernst Fredricksmeyer[1476]. O autor americano começa revisitando dois documentos textuais a respeito da recusa das tropas macedônias em seguir pelo Rio Hífase, marcando o ponto final da expedição de Alexandre. Em Diodoro (17.94.1-3), os soldados consideram um vitupério o abandono de sua veste grega (Ἑλληνικὸν ἱματισμὸν) em prol do uso dos trajes bárbaros (βαρβαρικοῖς ὑφάσμασι), então representados pelos agasalhos dos indianos (τὰ τῶν Ἰνδῶν περιβλήματα). Já em Quinto Cúrcio (9.3.10-11), soldado de nome Coenus se dirige a Alexandre vexado por ver a si próprio e seus companheiros vestidos em trajes persas (*Vestem Persicam induti*), que os teria reduzido a meros replicadores dos costumes estrangeiros (*in externum degeneravimus cultum*). Os trechos são revisados por Fredricksmeyer. Ao recordar que, na passagem de Diodoro, os soldados se queixam por usar trajes estrangeiros há 70 dias (ἡμέρας ἑβδομήκοντα), o autor americano sugere que sua adoção se deu antes da chegada às Índias.

Fredricksmeyer também reúne dossiê de passagens textuais que comprovariam a *kausia* como peça tradicional do vestuário macedônio. Para ficar apenas nos exemplos mais à mão, Polieno (5.44.5) menciona a *kausia* macedônia (καυσίαν [...]

[1475]KINGSLEY, Bonnie. "The Kausia Diadematophoros". *American Journal of Archaeology,* vol. 88, pp. 66-68, 1984.
[1476]FREDRICKSMEYER, Ernst. "Alexander the Great and the Macedonian Kausia". *Transactions of the American Philological Association,* vol. 116, 1986, pp. 217-8.

Μακεδονικὴν) usada pelo mercenário Mênon de Rodes em 336/5 a.C., cuja presença na corte de Filipe II foi atestada por Diodoro (16.52.3). Já Plutarco, em sua biografia de Eumenes (8.7), relata que o tesoureiro de Alexandre distribuiu *kausiai* púrpuras e clâmides (καί καυσίας ἁλουργεῖς καί χλαμύδας) entre seus aliados, por serem presentes régios tradicionais entre os macedônios (ἥτις ἦν δωρεὰ βασιλικωτάτη παρά Μακεδόσι). Fredricksmeyer conclui que Alexandre, ao reunir a tradicional *kausia* macedônia ao diadema típico dos persas, deu à luz criação *sui generis*, assumindo papel muito mais complexo do que o de simples sucessor de Dario III[1477].

Em 1991, Kingsley respondeu às críticas feitas por seu colega[1478]. Se Fredricksmeyer havia dito que o debate em torno da *kausia* era pouco mais que querela de antiquário, a autora denuncia a ingerência dessa assertiva, afirmando tratar-se de contenda de primeira grandeza no auxílio à datação de diversas obras. Com efeito, Kingsley passa a listar uma série de *kausiai* no repertório helenístico. No Mosaico de Alexandre, a figura de perfil ao lado do braço direito do conquistador, usualmente identificada com Ptolomeu, usaria o acessório (**Fig. 4.16**, à esquerda), assim como um dos caçadores da Tumba II de Vergina, identificado como Cassandro neste estudo (**Fig. 4.17**, ao centro).

Para o caso que nos interessa, Kingsley afirma que o Relevo de Messene figura a *kausia* no cavaleiro da cena. De resto, a arqueóloga americana insiste na importância da tradição oriental, com direito a fotos de populações do Hindu Kush que usariam modelo idêntico àquele que inspirou seu par macedônio, além de arrolar 18 testemunhos textuais que ratificariam sua tese ao mesmo tempo em que refutam as de Fredricksmeyer[1479].

Em longo artigo publicado em 1993, Prestianni Giallombardo sorveu as hipóteses basilares de Kingsley. A historiadora emprega a maior parte de seus esforços em identificar possíveis *kausiai* no friso da Tumba II de Vergina, de modo a provar a importância asiática em sua iconografia e, portanto, a datação posterior à expedição de Alexandre. A italiana é enfática ao destacar o acessório como apanágio régio, assim como salientar o papel do basileu em investir-lhe majestade, uma vez que os textos falam: "geralmente da *kausia* como um gorro não difundido e popular, mas, acima de tudo, régio, porque é trazido, primeiro, por Alexandre, o rei, para a Ásia ou adotado por

[1477]FREDRICKSMEYER. *Op. cit*., p. 227.
[1478]KINGSLEY, Bonnie. "Alexander's 'Kausia' and Macedonian Tradition". *Classical Antiquity,* vol. 10, pp. 59-76, 1991.
[1479]KINGSLEY. *Op. cit*., pp. 72-4.

seus sucessores quando assumem o título de *basileis*"[1480]. De resto, Prestianni Giallombardo vislumbra duas *kausiai* no friso da tumba, no sexto e nono caçadores a partir da esquerda, provas de que o último quartel do século IV a.C. é o único período em que a peça poderia existir e circular na Macedônia[1481].

Saatsoglou-Paliadeli, discípula de Andronikos, publicou o último estudo importante a respeito[1482]. Ainda enlutada pela morte de seu mestre, a arqueóloga grega dedica seu artigo à memória Andronikos – de resto, Saatsoglou-Paliadeli o acompanhava no momento da descoberta das tumbas de Vergina[1483]. Para o caso de interesse, a autora é uma das únicas a negar a presença da *kausia* no Relevo de Messene. Embora leve em conta os danos ao cavaleiro da obra, Saatsoglou-Paliadeli propõe que o contorno semicircular do chapéu pode pertencer à borda de um *petasos* e não a qualquer tipo de barrete, o que inviabilizaria quaisquer conexões entre o fragmento e o episódio de Crátero e Alexandre.

Como visto, a historiografia é quase consensual em atestar a presença da *kausia* no cavaleiro do Relevo de Messene. Diante da fisionomia régia da qual o acessório estava imbuído, torna-se mais viável associá-lo à figura que representaria Alexandre no artefato[1484]. Somado ao uso da *kausia* pelo conquistador, documentado por Arriano e Éfipo de Olinto, temos argumento a favor da identificação aqui proposta.

A última justificativa se relaciona à presença do filho de Crátero em Corinto no início do século III a.C., citada por Plutarco. Rebento de Crátero e Fila, Crátero Filho teria nascido por volta de 320 a.C., pouco antes da morte de seu pai. Após enviuvar, Fila se casa com Demétrio Poliórcetes. Os dois seriam pais de Antígono Gônatas (nascido em 319 a.C.), um dos mais importantes diádocos e, portanto, meio-irmão de Crátero Filho (Diod. 19. 59.3; Plut. *Demetr*. 14.2; Plut. *De Frat*. 15)[1485]. Acredita-se que o

---

[1480]"in genere della kausia corne di un copricapo non diffuso e popolare, ma innanzitutto regale, sia perché è portato, primo fra tutti, da Alessandro re in Asia o adottato dai suoi successori quando assumono il titolo di basileis". PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria. "Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne***,** vol. 17, 1991, p. 262.

[1481]PRESTIANNI GIALLOMBARDO. *Op. cit*., p. 286.

[1482]SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. "Aspects of Ancient Macedonian Costume". *The Journal of Hellenic Studies,* vol. 113, pp. 122-147, 1993.

[1483]ANDRONIKOS. *Op. cit.,* p. 26.

[1484]Reconhecida, de resto, pelo próprio dicionário Liddell/Scott, que dá ao verbete a seguinte conotação: chapéu de feltro usado pelos macedônios, parte constituinte dos acessórios de seus monarcas (*felt hat used by the Macedonians, forming part of the regalia of their kings*). LIDDELL, Henry & SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 932.

[1485]Em estudo publicado quase um século atrás, Franz Studniczka propôs identificar uma representação de Fila em uma das pinturas da Villa de Publius Fannius Synistor, em Boscoreale, e hoje no Museu Arqueológico de Nápoles (inv. nº 906). Na cena em questão, duas figuras – estando uma em pé, escorada

possível comitente tenha recebido educação de primeira qualidade na corte dos antigônidas, permanecendo fiel à casa, com possível participação militar em momentos cruciais do período helenístico inicial, como a Batalha de Ipso (301 a.C.). Ademais, como aponta Billows, Crátero Filho não era apenas o braço direito de Antígono Gônatas - atuando como governador da Grécia, lotado em Corinto, entre c. 280 – 260 a.C. - mas também compilador de decretos atenienses, erudito que exercia a mais nobre das ocupações – a de historiador[1486].

Fica patente como estamos falando de figura notável, que unia tino político e profunda erudição, atributos indispensáveis para sobreviver em meio à guerra dos diádocos[1487]. O elevado repertório do regente, e em particular seu papel na conclusão do grupo escultórico de Delfos, tornam sedutora a hipótese de conectar Crátero Filho ao Relevo de Messene, como possível comitente de obra que, conquanto em menores proporções, lembrasse o feito egrégio de seu pai, ao mesmo tempo em que exaltava a nobreza de sua linhagem e sustentava seu posto como figura axial no Peloponeso.

Admitindo-se a pertinência desta tese, é possível mobilizar outra série de argumentos. Em primeiro lugar, autores como Stewart e Palagia alegarem que a falta do

---

em uma lança e apoiada em um escudo, e outra sentada, apoiando o queixo em sua mão direita, de forma semelhante à representação tradicional da melancolia – encaram-se sob os olhares distantes de um velho decrépito. O arqueólogo polonês identifica nos atributos da figura em pé, sarissa, escudo macedônio e *kausia* amarrada com o diadema, representação de um rei helenístico, Antígono Gônatas, sendo Fila, sua mãe, figurada à sua frente. O idoso seria o filósofo cínico Menedemus de Erétria, mentor de Gônatas. Essa tentativa de atribuição segue encontrando alguns ecos contemporâneos, inclusive em catálogos do Museu de Nápoles. Contudo, e aqui concordo com a leitura de Roberston, é muito mais provável que a cena represente uma alegoria da vitória da Macedônia sobre a Pérsia. Além de parecer mais plausível que a pintura retrate duas figuras femininas, os atributos da mulher sentada - a tiara persa, além da pose algo desalentada – fornecem os argumentos mais sólidos. Ver: ROBERTSON, Martin. "The Boscoreale Figure-Paintings". *The Journal of Roman Studies*, vol. 45, pp. 58-67, 1955; CAPPELLI, Rosanna & LO MONACO, Annalisa. *The National Archaeological Museum of Naples*. Napoli: Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, 2009, p. 116. Em atribuição pouco convincente, que enfatiza os pendões régios envergados pela personagem, Palagia, em dois estudos, associou a figura com *kausia*, lança e chíton ao próprio Alexander. Ver: PALAGIA, Olga. "The image of Alexander in Ancient Art". In: STONEMAN, Richard (ed.). *A History of Alexander the Great in World Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, pp. 55-6; PALAGIA, Olga. "The Frescoes from the Villa of P. Fannius Synistor in Boscoreale as Reflections of Macedonian Funerary Paitings of the Early Hellenistic Period". In: HAUBEN, Hans & MEEUS, Alexander (eds.). *The Age of the Successors and the Creation of the Hellenistic Kingdoms (323-276 a.C.)*. Leuven: Peeters, 2014, pp. 207-231.

[1486]BILLOWS, Richard. *Antigonos the One-Eyed and the Creation of the Hellenistic State.* Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 396-7, com todas as fontes. A argumentação é de Billows; a galhofa é minha. Para a atuação profissional de Crátero Filho, ver: HIGBIE, Carolyn. "Craterus and the Use of Inscriptions in Ancient Scholarship". *Transactions of the American Philological Association*, vol. 129, pp. 43-83, 1999, especialmente pp. 46-54. O título da suposta obra reunida por Crátero Filho é Ψηφισμάτων συναγωγή, cujo modelo seria a *Constituição de Atenas*, de Aristóteles.

[1487]E, de resto, de nobre linhagem. Como informa Brosius, há uma inscrição, datada de depois de 306 a.C., que dá a Fila o título de βασίλεια. Ver: BROSIUS, Maria. *Women in Ancient Persia*. 559 – 331 a.C. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 18 (com bibliografia).

diadema torna improvável a ligação entre Alexandre e o caçador a cavalo[1488]. O dano causado à cabeça do cavaleiro poderia ter destruído o acessório, e não é possível mesmo descartar sua subtração por ladrões, já que muitas vezes o diadema, feito em ouro, era um dos principais alvos de pilhagens – o Alexandre do Friso B do sarcófago de Sídon é o exemplo mais evocativo. À parte essa possibilidade, Crátero Filho, de apurado senso político, não poderia negligenciar as relações sempre tensas entre Alexandre, e por consequência seus generais, com os peloponésios, em particular, os espartanos.

Para mencionar dois exemplos, Plutarco (*Alex.* 16.8) conta que Alexandre, após a vitória em Grânico, enviou butim de 300 escudos tomados do inimigo a Atenas, com inscrição sintomática: "Alexandre, filho de Filipe, e todos os gregos – exceto os lacedemônios – (tomaram) dos bárbaros que habitam a Ásia" (Ἀλέξανδρος ὁ Φιλίππου καὶ οἱ Ἕλληνες πλὴν Λακεδαιμονίων ἀπὸ τῶν βαρβάρων τῶν τὴν Ἀσίαν κατοικούντων). Arriano (*Anab.* 1.16.7) coloca a doação de Alexandre nos mesmos termos. Embora possa haver ironia na doação de Alexandre, envolvendo a rivalidade entre Atenas e Esparta e mesmo os 300 de Leônidas, a atitude do conquistador parece clara retaliação à falta de suporte lacedemônio para a expedição asiática. Outra amostra é a sublevação do rei espartano Ágis III (r. 338-331 a.C.), que declarou guerra contra a *hegemonia* de Alexandre em 331 a.C., logrando sitiar Megalópolis até ser derrotado por Antípatro (Diod. 16. 63,68; Curt. 6.1 e Arr. *Anab*. 2.13).

Crátero Filho, como potencial comitente do Relevo de Messene, não poderia passar despercebido pelas sevícias enfrentadas pela memória de Alexandre no território em que era regente. Isso, somando à postura conservadora de seu pai, que com frequência denunciava os atributos orientais adotados pelo conquistador, poderia tê-lo levado a ocultar de modo proposital o diadema de sua encomenda. A mirada em acessório estigmatizado como próprio do fausto dos reis da Ásia poderia provocar, no potencial público da obra, flagelo e ressentimento ainda maior com relação à figura de Alexandre e, por extensão, mesmo a dos Cráteros pai e filho[1489].

Essa sequela, decerto, não ajudaria em nada a sustentar o poder, sempre instável, de um regente helenístico como Crátero Filho[1490]. Nesse sentido, a *kausia* – de possível

[1488]STEWART. *Op. cit.*, pp. 274-7; 427; PALAGIA. *Op. cit*., pp. 402-3.
[1489]Para citar apenas uma fonte, Diodoro Sículo (17.77.4-5) menciona que Alexandre, ao fazer uso do diadema persa (Περσικὸν διάδημα), estaria se rendendo ao fausto persa e à extravagância dos reis da Ásia (τὴν Περσικὴν τρυφὴν καὶ τὴν πολυτέλειαν τῶν Ἀσιανῶν βασιλέων).
[1490]Contexto em que, segundo Billows, demonstrações de *filial piety*, como a de Crátero Filho ao concluir o grupo originalmente comissionado por seu pai, eram de grande vulto. Ver: BILLOWS, Richard. *Kings and Colonists*: aspects of Macedonian Imperialism. Leiden: Brill, 1995, p. 44.

origem oriental, mas nem de longe tão condenada quanto o diadema persa – talvez fosse suficiente para identificar Alexandre como o cavaleiro de Messene, dado o caráter régio ínsito à peça. De fato, o próprio Crátero se paramentava com o acessório, o que poderia suavizar sobremodo sua presença para um público potencialmente contrário à política oriental capitaneada por Alexandre.

Outro dado fulcral na identificação proposta é a figuração peculiar do caçador pedestre. Sua musculatura e pele leonina, notáveis atributos de Hércules, tornam-se ainda mais importantes quando se recorda as relações entre o herói, a instituição ginasial e o local de descoberta do relevo, demonstradas por Themelis[1491]. A se aceitar a identificação da figura com Crátero, seria possível vislumbrar sofisticada estratégia política por trás da comissão de seu filho. Ao retratar seu pai como autêntico sucessor de Hércules, o regente de Corinto conseguiria, ao menos, três vantagens: granjear simpatia junto ao público de Messene, ao mostrar sua linhagem à semelhança de Hércules, figura peloponésia por excelência; sustentar seu comando local graças a essa mesma associação e, por fim, contrabalancear as tradições asiáticas – neste caso, a caça montada ao leão e o uso da *kausia* – nas quais Alexandre se locupletava, figurando-o lado a lado com representante do mais pan-helênico dos heróis.

Um último detalhe não pode passar despercebido: o pescoço torcido do leão em direção ao seu algoz. Como visto ao longo da tese, esse *páthos* é convenção iconográfica usada para identificar o verdugo da fera. No caso do Mosaico de Pela, ele estaria consonante com o texto de Plutarco, uma vez que o animal volta-se para Crátero, que corre em socorro de Alexandre. Porém, o inverso ocorre no Relevo de Messene, com o leão voltado à figura identificada com o conquistador. A pergunta inevitável é a que se deve essa mudança. A resposta pode apontar para o público da obra.

Admitindo-se que a caça régia ao leão é tradição asiática importada por Alexandre e seus legatórios, Crátero Filho, ao comissionar relevo que inverte o esquema mais comum das cinegéticas helenísticas, estaria reforçando seu caráter oriental, ao mostrá-la conectada à imagem do conquistador e não à de seu pai, sempre resistente aos costumes estrangeiros. Parece haver até certa tensão do Relevo de Messene. Por um lado, Alexandre, montado e caçando como herdeiro das monarquias asiáticas, e, por outro, Crátero, delineado como Hércules, conduzindo a venatória a pé com os cães, à

[1491]THEMELIS. *Op. cit.,* pp. 173-4.

moda grega[1492], e com a nudez heroica interrompida apenas pelo couro leonino que reforça suas ligações como o herói argivo. Embora não sejam conhecidas, ao menos do ponto de vista da tradição textual, conexões contíguas entre Crátero e Hércules, a simetria formal entre a figura mitológica e o caçador nu no Relevo de Messene parece apontar para motivação política nas escolhas iconográficas presentes na obra.

A agência do artefato e a intenção de seu comitente parecem claras: a política oriental conduzida por Alexandre, com sua *hýbris* intrínseca, é salva graças às sendas tradicionais de um conservador como Crátero – e, por metonímia, seu filho. Crátero Filho, portanto, surge como possível comitente da obra, que poderia ser parte de um monumento funerário, como querem Palagia e Themelis – inclusive o dele próprio[1493].

Assim, se há pertinência nesta hipótese, é possível datar o Relevo de Messene de c. 280 a.C. até 260 a.C., partindo do início de regência de Crátero Filho em Corinto e tendo sua morte como *terminus*. Com a premissa que o filho de Crátero foi o comitente do artefato, a leitura iconográfica aqui desenvolvida pauta-se pelas implicações políticas que o artefato teria para com o público do Peloponeso.

[1492]Do ponto de vista iconográfico, parece tratar-se do cão da Lacônia, mais famosa e importante raça de cães de caça gregos. Para suas origens e fontes, ver: HULL, Denison B. *Hounds and Hunting in Ancient Greece*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, pp. 31-34.

[1493]Neste caso, mesmo respeitando as devidas diferenças entre o cenário aqui discutido e aquele de Florença no século XV, é possível evocar uma passagem de Baxandall: "aquele que encomendava, pagava e definia a utilização a ser dada à pintura poderia ser chamado o mecenas, se nesse termo não estivessem inseridas várias conotações provenientes de outras situações bem diversas. Essa segunda pessoa, na transação da qual a pintura será resultado, é um agente ativo, determinante e não necessariamente benevolente: podemos chamá-lo de cliente. A melhor pintura produzida no século XV era realizada sob encomenda por um cliente que exigia sua execução conforme suas especificações". BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente*. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1972], p. 11.

## 4.6 - MOSAICO DE PALERMO: ALEXANDRE CAÇADOR DE LEÕES EM TERRAS ITALIANAS

Obra que empresta o nome da cidade em que foi escavada, o Mosaico de Palermo é excepcional em diversos aspectos: a datação – estimada do século I ou II d.C., mas possível cópia de pintura original do século IV ou III a.C. – e, em particular, seu local de descoberta, tornando-a única com o tema de Alexandre em caça aos leões a ser encontrada fora dos reinos helenísticos.

Essas especificidades não são óbices para que o painel apresente pontos de contato com seus cômpares. Além do tema, a postura corporal de Alexandre, os cães que povoam a composição e a venatória a presas de distintas espécies constituem suficientes reverberações para classificá-lo como pertencente à iconografia cinegética. Sendo assim, este item se ocupará da análise dos elementos iconográficos do artefato italiano, das mais relevantes interpretações prévias a seu respeito e, por fim, de uma proposta de identificação de seus personagens.

### 4.6.1 - Mosaico de Palermo: elementos iconográficos e propostas de restauração

Em 30 de setembro de 1904, mosaico que figura cena de caça foi descoberta na Casa B da Piazza della Vittoria, no centro da atual Palermo, na Sicília **(Fig. 4.61)**. Mansão ricamente decorada, a Casa B se localiza próximo ao muro E da antiga cidade romana de Panormus, e abriga até hoje a obra em questão. Suas dimensões são 2,05 m x 1,74 m, e a cena é emoldurada por complexos padrões florais, comuns no Mediterrâneo oriental, mas raros no ocidental. Contudo, como propôs Wootton, a semelhança entre o painel de Palermo e os mosaicos de Pompeia indica sua feitura por uma oficina local, seguindo a técnica de *opus vermiculatum* também presente no Mosaico de Alexandre[1494]. De resto, assim como seu parente mais famoso, o Mosaico de Palermo também está alocado em uma *exedra*, cômodo de recepção ou varanda[1495].

O estado de conservação, para dizer o mínimo, é péssimo **(Fig. 4.62)**. De maneira que parte da historiografia tem proposto diferentes hipóteses de reconstrução.

[1494]WOOTTON, William. "Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo". *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, 2002, p. 265.
[1495]SPATAFORA, Francesca & MONTALI, Gilberto. "Palermo: Nuovi scavi nell'area di Piazza Della Vittoria". In: OSANNA, Massimo & TORELLI, Mario (orgs.). *Sicilia Ellenistica, Consuetudo Italica*. Alle Origini Dell'Architettura Ellenistica D'Occidente. Roma: Edizioni Dell'Ateneo, 2006, p. 136. WESTAGATE, Ruth. "Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii". *American Journal of Archaeology*, vol. 104, nº 2, 2000, p. 257 nota 6.

Heinrich Fuhrmann foi o primeiro a fazê-lo, em 1931 **(Fig. 4.63)**, enquanto William Wootton responde pela mais atualizada – e universalmente aceita **(Fig. 4.64)**. Para todos os efeitos, a descrição e a análise iconográfica terão por base a última proposta **(Fig. 7)**. Usando o *chiaroscuro*, e mesmo com a limitação imposta pela paleta restrita a tons de preto, branco, amarelo e vermelho, o mosaico logra insinuar com autoridade o efeito tridimensional. Alguns dos abundantes danos parecem ser sido reparados já na Antiguidade.

A cinegética envolve quatro caçadores, dois a cavalo, um caído ao solo e outro a pé. Dois cães tomam parte da cena. Um deles encara o javali, ao passo que o segundo parece ter sido abatido pela fera. O leão é a presa mais importante do episódio. Por um lado, o felino mostra sua pujança ao atacar o caçador caído, e, por outro, ele é o alvo da figura humana mais notável da venatória. Trajando chíton de mangas curtas cinza e branco e uma clâmide púrpura com uma faixa central amarela, o caçador, com olhar dos mais resolutos, domina a cena, ao mirar sua lança de maneira vertical em direção ao leão **(Fig. 4.65)**. Outro caçador montado está presente, na porção direita do mosaico, em posição semelhante ao seu par, embora a besta sob sua mira seja o javali. Ao lado deste, com um gesto de sobressalto algo patético, um arqueiro parece se esquivar da carnificina provocada pela cinegética **(Fig. 4.66)**.

O cenário é parte importante. A árvore à esquerda, graças às suas folhas características, pode ser identificada como um tipo de palmeira, ou, por conta dos espinhos e nódulos, cedro ou zimbro. O tronco central, sem folhas, parece cindir a venatória. No canto superior direito, a última árvore aparenta pertencer a uma paisagem mais complexa, completada por vales e montanhas[1496].

Voltando a atenção às figuras humanas, Wootton destaca em pormenores a figura do caçador à direita. À mão esquerda, o cavaleiro segura o arreio e outro objeto impossível de ser identificado com precisão, embora se possa especular um dardo curto ou outro tipo de arma. À destra, não preservada, o cavaleiro empunha a lança, com a qual ameaça o javali. Autores como Fuhrmann[1497] o identificaram como persa, mas mesmo fragmentado, os elementos à disposição – túnica de mangas curtas, clâmide, pernas nuas e sandálias – melhor o caracterizam como grego ou macedônio[1498]. Próximo a ele, imberbe, mas de posse do arco e flecha, calça cinza, tiara e uma túnica amarela

[1496]WOOTTON. *Op. cit.*, p. 268.
[1497]FUHRMANN, Heinrich. *Philoxenos von Eretria*: Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaike. Göttingen: Dieterichsche Universitäts-Buchdruckerei, 1931, p. 214.
[1498]WOOTTON. *Op. cit.*, p. 269.

com mangas longas, há figura que muito se assemelha a um aquemênida. Com olhos arregalados, torcendo o corpo para trás, o persa parece ávido em escapar daquele cenário de sangue e dor.

Do caçador caído, pouco restou além do pé esquerdo, que, descalço, serve como pista para sua figuração como ocidental. Próximo a ele, há uma lança, possivelmente atirada pelo caçador montado. A seu respeito, Wootton destaca a face imberbe e a curvatura no pescoço, em direção à presa. A postura corporal, e, sobretudo, o olhar determinado, demonstram a tenacidade da figura, que está a ponto de desferir o arremesso fatal. A cabeça, com cabelos castanho-escuros puxados para trás, não possui nenhum adorno, contrariamente ao afirmado por alguns comentadores, que - talvez ávidos em identificá-la com Alexandre - viram de diademas a escalpos leoninos[1499].

Como adiantado, a pioneiro tentativa de reconstrução foi levada a cabo por Fuhrmann, em *Philoxenos von Eretria:* Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaike (1931), monografia sobre o potencial autor da pintura original da qual o Mosaico de Alexandre é cópia. A proposta foi revisada por Wootton sete décadas mais tarde. O britânico assim justifica suas discordâncias: para o caso do caçador à direita, o fato de tê-lo identificado como grego ou macedônio se justifica pelo rosto imberbe e os cabelos curtos, ao passo que sua postura corporal ratifica a disposição como caçador: olhar direcionado à presa e javelin à mão esquerda, adequado às cinegéticas, como registrado por Opiano (*Cyn*. 1.91). Para o javali, Wootton optou pelo retrato em pé, próprio da postura de ataque. O mastim que encara o suíno possui poucas diferenças nas duas propostas, já que se trata de uma das figuras mais bem conservadas do painel. O mesmo vale para o aquemênida. No caso do leão, os fragmentos indicam mais uma ameaça do que ataque consumado, de onde a opção de figurar a besta com a pata direita em riste[1500]:

> A figura 1 (i. e. o caçador montado à esquerda) é a mais proeminente: ele fica mais próximo do primeiro plano e não apenas mata o leão, mas também resgata o homem em perigo. Os dois protagonistas são gregos ou macedônios. Isso muda a interpretação de gregos e persas que caçam juntos para uma ênfase grega/macedônia com apenas um caçador persa presente. O persa não participa da ação e foge angustiado[1501]

[1499]STAMATIOU, Aristides. "Alexander the Great as a Lion Hunter". In: *Pratika XII Diethnos Sunedriou Klass. Arch*, 1988, p. 216.
[1500]WOOTTON. *Op. cit.*, pp. 269-71.
[1501]"Figure 1 is the most prominent: he is set closer to the foreground and will not only kill the lion but rescue the endangered man. The two protagonists are both Greeks or Macedonians. This shifts the interpretation away from Greeks and Persians hunting together to a Greek/Macedonian emphasis with only one Persian hunter present. The Persian does not take any part in the action and flees in distress". WOOTTON. *Op. cit.*, p. 271.

### 4.6.2 - Mosaico de Palermo e a fortuna crítica

Não é exagero considerar o artigo "Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo", de Wootton, o mais atualizado estudo monográfico a respeito do Mosaico de Palermo. Por essa razão, o texto terá destaque neste segmento, em particular pela recapitulação dos intérpretes prévios da obra palermitana.

A publicação inicial do mosaico veio na forma do artigo "Ruderi romani scoperti alla Piazza della Vittoria in Palermo", de Ettore Gabrici (1921), que segue como principal fonte para as imagens do momento da descoberta[1502]. Também seminal foi a proposta de Fuhrmann, embora sua interpretação não tinha sido das mais afortunadas, em dois pontos primaciais. O primeiro diz respeito à autoria da pintura original que, para o alemão, é de Filóxeno de Erétria[1503]. Entretanto, como se verá abaixo, salvo Cohen, poucos concordaram com Fuhrmann nesse ponto, sobretudo pelas diferenças técnicas, e mesmo de competência figurativa, entre os mosaicos de Palermo e de Alexandre. O segundo ponto problemático é a identificação dos personagens. Fuhrmann decifrava o painel como eco do monumento de Crátero em Delfos. Assim, Alexandre seria o caçador caído, enquanto o cavaleiro montado próximo a ele encarnaria o veterano[1504]. Moreno foi outro a buscar essa ligação, acrescentando que o caçador à direita do painel italiano é a mesma figura que aparece à direita do Relevo de Messene, prova que ambos ecoam o donário de Crátero encomendado a Lísipo e Leocares, embora, em Palermo, Alexandre fosse o caçador à esquerda, que investe contra o leão[1505]. Sem aprofundar, Carmela Di Stefano subscreveu a tese a de Moreno[1506].

Cirúrgico, Wootton apontou que a hipótese não somente desafiava todo o regime de decoro na figuração do basileu, mas também ia de encontro ao relato de Plutarco, segundo o qual o grupo escultórico representaria o conquistador lutando contra o leão, e não ameaçado de morte, à mercê da besta[1507].

---

[1502]GABRICI, Ettore. "Ruderi romani scoperti alla Piazza della Vittoria in Palermo". *Monumenti Antichi*, nº 27, pp. 181-204, 1921.
[1503]FUHRMANN. *Op. cit*., pp. 228; 270.
[1504]FUHRMANN. *Op. cit*., pp. 246-51.
[1505]MORENO, Paolo. *Vita e arte di Lisippo.* Milano: Il Saggiatore, 1987, p. 174.
[1506]DI STEFANO, Carmela Angela. "Nuove ricerche nell'edificio B di Piazza della Vittoria a Palermo e interventi di restauro del Mosaico della Caccia". In: GUIDOBALDI, Federico *et alii* (orgs.). *Atti del iv colloquio aiscom* (Palermo 9-13 settembre 1996). Ravenna: Edizioni del Girasole, 1997, p. 14.
[1507]WOOTTON. *Op. cit.*, p. 272.

Briant é sucinto, limitando-se a afirmar que a cinegética se *déroule indiscutablement* em localidade do Oriente Próximo[1508]. A opinião é partilhada por Baumer e Weber, para quem a cena retrata a caçada de Alexandre em um *paradeisos* (*eine Jagd Alexanders in einem Paradeisos*)[1509]. A análise de Burn também se caracteriza pelo laconismo, com a autora apenas atentando às similitudes entre a pintura original, potencialmente do século IV a.C., o Mosaico de Alexandre e a Tumba II de Vergina[1510]. Ainda mais breve é Alonso Troncoso, que se contenta em alocar o mosaico junto a outras obras que têm a caçada alexandrina como tema[1511].

Stewart faz comentários pontuais, a princípio desvinculando a obra da doação de Crátero e salientando as simetrias entre ela e o Mosaico de Alexandre – em estilo e técnica, mas não em qualidade. O inglês afirma que a presença do aquemênida deixa explícito como a incursão se passa em um *paradeisos*, localizado na Síria ou no Irã. A proposição mais ousada é afirmar que a cena retrata um leão triunfante, por oposição às caçadas heroicas típicas do período helenístico, uma vez que a besta açoita o caçador caído (*mauls a downed hunter*). Stewart, que estima o século II a.C. como datação da pintura original, defende, sem apresentar maiores evidências, que ela seria pioneira em figurar o assédio da fera ao caçador derrubado. Mais factível é a proposta que a pintura teria sido levada à Itália quando da pilhagem de Pela pelos romanos, em 146 a.C., sendo copiada em mosaico por um ateliê local[1512].

Em trabalho voltado ao Mosaico de Alexandre, Cohen expôs seus primeiros pensamentos. Duas observações são dignas de nota: a primeira seria a semelhança entre as figuras do cão morto, em Palermo, e do cavalo ferido de Pompeia. A segunda se ancora na materialidade das obras. Mosaicos encontrados em mansões italianas, possivelmente inspiradas por pinturas helenísticas do quartel final do século IV a.C., ambas parecem atestar os pendores da aristocracia romana pela composição grega. A autora chega a ventilar a possibilidade de que o original do Mosaico de Palermo fosse

[1508]BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 17, 1991, p. 216.
[1509]BAUMER, Lorenz & WEBER, Ursula. "Zum Fries des 'Philippgrabes' von Vergina". *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern*, vol. 14, 1991, p. 36.
[1510]BURN, Lucilla. *Hellenistic art:* from Alexander the Great to Augustus. London: British Museum, 2004, p. 40.
[1511]ALONSO TRONCOSO, Víctor. "The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, pp. 2014, p. 57.
[1512]STEWART, Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 274-6. Di Stefano chegou a propor um mosaicista vindo de Alexandria, mas a hipótese não parece ter vingado entre seus pares. A cópia, por um ateliê local, deveria ser estipulada da segunda metade do século II d.C. Ver: DI STEFANO. *Op. cit.*, pp. 9; 14. A proposta é rejeitada por WOOTTON. *Op. cit*., p. 266.

pintura de enormes dimensões, da qual apenas uma fração foi copiada. Não são apresentados quaisquer indícios a respeito, porém[1513].

Em análise posta a público cerca de uma década depois, Cohen voltou a reforçar as semelhanças entre as obras de Palermo e de Pompeia. A historiadora destaca as guirlandas suntuosas que emolduram a composição, o emprego do *chiaroscuro*, elementos da paisagem, as armas atiradas ao solo, as pedras ao chão e, sobretudo, a presença de figuras destacadas individualmente, como elementos que unem a obra palermitana não apenas ao Mosaico de Alexandre, mas também à Tumba II de Vergina. Sendo esta datada de finais do século IV a.C., Cohen acredita em cópia estimada de c. 100 d.C., com original de c. 300 a.C., tributário do estro de Filóxeno de Erétria[1514].

Embora não se aventure em identificar os personagens, Cohen se mostra cética com relação à correspondência das figuras do mosaico com Alexandre e sua grei. Ao observar, com correção, que o caçador a cavalo à direita contrapõe seu par à esquerda, Cohen sentencia: "he forms a compositional pendant to 'Alexander' on the left". O uso de aspas demonstra a descrença da autora.

Os comentários mais lúcidos de Cohen se dirigem ao embate entre cão e javali, na seção inferior central do mosaico, e ao persa evadido, à direita da cena. No primeiro caso, a americana enfatiza o dado agonístico presente na cena, com destaque à furiosa encarada entre as feras, assim como o fato de o mastim não recuar mesmo diante de sua evidente desvantagem – o cão previamente abatido pelo javali documenta a fraqueza estrutural da espécie **(Fig. 4.67)**[1515].

Sobre o aquemênida, Cohen pontua que, embora não fosse estranho aos persas caçar com o arco e flecha, seus trajes indicam preparação mais adequada à guerra do que à cinegética, o que, no entender da historiadora, reforça os laços umbilicais entre ambas. Mais do que isso, ao retratar o aquemênida como covarde, o autor de Palermo reforçaria sua fraqueza em qualquer contexto masculino (*Persian cowardice under any manly circumstance*), aplicável tanto ao cenário helenístico da obra original quanto ao romano de sua cópia. As afinidades entre esse persa e aquele retratado na enócoa conduzindo uma cinegética fracassada **(Fig. 2.21)** confirmariam a hipótese.

---

[1513]COHEN, Ada. *The Alexander Mosaic*. Stories of victory and defeat. New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 76-8.
[1514]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 137-8.
[1515]COHEN. *Op. cit*., p. 139.

No mais sofisticado estudo do mosaico, Wootton reforçou as semelhanças entre ele e o friso de Vergina, defendendo que ambos derivam de uma mesma tradição. Por esse critério, a pintura original deveria se situar no final do século IV a.C., datação reforçada pela presença do aquemênida, afinal, foi durante o reinado de Alexandre que macedônios e persas conviveram de forma mais contígua em ambientes como corte e exército. O britânico elabora um dossiê de modo a identificar a figura do caçador montado à esquerda com Alexandre: a face imberbe, a cabeça em três quartos, o olhar intenso e o nariz pronunciado são elementos presentes em diversos retratos do conquistador, incluindo a Erma de Azara, único busto identificado do basileu **(Fig. 4.68)**. Ainda mais importante é o penteado, uma *leonine mass* que evoca a *anastolé*, talvez a mais marcante idiossincrasia dos retratos alexandrinos. Além de atributo do conquistador, o penteado reflete a propriedade de reis das feras (*kings of beasts*) - como quer Stewart[1516] - conveniente em cena como a do Mosaico de Palermo[1517].

Dois outros argumentos de Wootton são menos convincentes. O primeiro diz respeito à ausência do diadema, que indicaria episódio ocorrido antes da conquista de Ásia – improvável, por conta de a cinegética ser claramente realizada em um *paradeisos*. O segundo aponta a semelhança entre a postura de Alexandre e as estátuas equestres do conquistador. Uma vez que o britânico usou desses mesmos modelos para sua proposta de reconstrução, temos enigma tão insolúvel quanto aquele do ovo e da galinha[1518]. Não obstante, essas escorregadelas estão longe de invalidar a atribuição de Wootton.

Muito por alto, Lane Fox recorreu ao procedimento de parear o mosaico à Tumba II de Vergina. Após classificá-lo como obra-prima, o historiador defende que o painel italiano figuraria caça ocorrida na Síria, em 332 a.C., e analisada no primeiro item deste capítulo, sem, entretanto, dar mais substância ao argumento[1519].

Franks, em monografia sobre a Tumba II de Vergina, passou o Mosaico de Palermo em revista. Após acompanhar Wootton na identificação de Alexandre, a americana considera que, embora o mosaico seja datado do século II ou I a.C., sua pintura original pode ser estimada de pouco após a morte do conquistador. Os critérios

[1516]STEWART, Andrew. *Art in the Hellenistic world:* an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 44.
[1517]Também identificaram esse caçador como Alexandre GABRICI. *Op. cit*., pp. 195-7 e DI STEFANO. *Op. cit*., pp. 13-4.
[1518]WOOTTON. *Op. cit*., pp. 272-3.
[1519]LANE FOX, Robin. "Introduction: Dating the Royal Tombs at Vergina". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon:* Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, p. 16.

incluem leão e javali como presas, o uso de lanças pelos caçadores a cavalo, seus trajes, a paisagem montanhosa e o cão ferido, aspectos coevos à Tumba II. A presença do aquemênida seria prova irrefutável do palco oriental em que a cena se desenvolve[1520].

Palagia também toma parte do debate. A autora não cita o Mosaico de Palermo em seu capítulo "Hephaestion's Funeral Pyre and the Royal Hunt for Alexander" (2000), talvez por ter tomado contato com a obra apenas após a publicação do estudo de Wootton, que viria a lume dois anos mais tarde. Em seu artigo com Borza, a arqueóloga comenta que a cinegética ocorre na Ásia, por conta da presença do caçador persa e da folhagem exótica. O mosaico figuraria Alexandre em resgate ao caçador caído de costas, enquanto outro macedônio pratica a caça ao javali[1521].

Em 2015, a arqueóloga voltou ao painel, reforçando teses previamente expostas e acrescentando que a perseguição a duas presas distintas indicaria cinegética realizada em parque oriental[1522]. Há pouco, Palagia citou o mosaico *en passant*, ratificando sua crença em cópia a partir de pintura original do período helenístico, pelo uso característico das quatro cores[1523]. Sem entrar no mérito da questão original/cópia, Milazzo e Montali dataram o mosaico de meados do século II a.C.[1524]. Caminho inverso percorreu Aiosa, que reconhece a atuação de um copista, mas não estipula datação quer para pintura-base, quer para o mosaico[1525].

A partir deste conciso levantamento, alguns aspectos ficam claros. Dentre eles, a opinião quase consensual da realização da cinegética em cenário asiático, a identificação de Alexandre com o caçador à esquerda, a impossibilidade de ligá-la a venatórias citadas na tradição textual e suas simetrias com outras figurações helenísticas. Embora sejam pertinentes, parece ser plausível avançar em três pontos, quais sejam: a interpretação de alguns pormenores do mosaico, as semelhanças entre sua iconografia e a de algumas obras asiáticas e, por fim, a proposição de que, dentre

---

[1520]FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, pp. 36-9.
[1521]BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, 2007, p. 98.
[1522]PALAGIA, Olga. *The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece.* Leiden: The Babesch Foundation, 2015, p. 6.
[1523]PALAGIA, Olga. "The Reception of Alexander in Hellenistic Art". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, p. 150.
[1524]MILAZZO, Giuseppe & MONTALI, Gilberto. "Nuove indagini all'Edificio A di Piazza della Vittoria a Palermo". *The Journal of Fasti Online*, nº 16, pp. 1-27, 2020.
[1525]AIOSA, Sergio. "Una caccia al cinghiale, mostri marini e temi nilotici nei mosaici pavimentali dell'ottocentesco palazzo Forcella a Palermo: tra suggestioni classiche e riproduzioni 'in stile'". *MNEME. Quaderni dei Corsi di Beni Culturali e Archeologia*, vol. 1, 2016, p. 27.

todas as cinegéticas alexandrinas, a registrada no painel palermitano é aquela em que o conquistador faz uso do maior número de atributos orientais.

### 4.6.3 - Mosaico de Palermo e a iconografia cinegética

Inspirado pela reflexão de Cohen, e indo além, é possível vislumbrar dois outros aspectos sobre o embate entre mastim e javali[1526]. Em primeiro lugar, o dado agonístico do confronto - enfatizado pelo olhar resoluto das bestas, sua máxima tensão muscular e sua disposição corporal - não deve em nada aos duelos entre Aquiles e Heitor, tão ao gosto da cerâmica ática. Igualmente importante é a postura do cão. Mesmo acuado e em flagrante inferioridade, tanto do ponto de vista da compleição menos avantajada quanto do resultado do encontro anterior entre seu par e o suíno, o mastim não recua. Em segundo lugar, e como consequência, não seria exagero tomar o prélio como metonímia para toda a cena. Assim como Alexandre, o cão vê um de seus cúmplices perecer – neste caso, pelo javali; naquele, pelo leão -, mas, e à semelhança do conquistador, não foge da contenda. Companheiro de primeira hora das incursões do caçador grego, o mastim parece refletir a bravura do basileu: como o mestre, não recua, tampouco abandona seu parceiro caído, além de se lançar destemido ao embate contra a encarnação das forças do agro. A disposição das figuras reforça a leitura: em um eixo horizontal, felino e suíno estão alinhados, enquanto, a partir da axe vertical, Alexandre e mastim estão praticamente nivelados.

Outra vez instado por Cohen, embora sejam inegáveis as semelhanças formais entre o aquemênida do mosaico e aquele da enócoa da Bibliothèque Nationale, exame que leve em conta os possíveis destinatários de ambos pode revelar dissonâncias. Se no caso da cerâmica a mensagem parecer ser um alerta à *hýbris* daqueles que se aventuram nas cinegéticas leoninas, a postura corporal e o assombro que sobrevém ao aquemênida da obra italiana parecem se configurar em metáfora para a própria ruína do Império Persa. Como afirmou Palagia, a caça leonina era prerrogativa incontornável dos monarcas asiáticos, de maneira que a legitimidade de Alexandre como sucessor dos aquemênidas passava por sua capacidade de se arvorar em caçador de grandes

[1526]Tamanha é a pujança do suíno que autores como Di Stefano o consideram a presa primacial da venatória, ultrapassando o leão. Ver: DI STEFANO. *Op. cit*., p. 13. Seguido por PELLINO, Giuseppe. “Un rilievo ellenistico con scena di caccia da Hierapolis di Frigia. Note intorno ad un’iconografia dinastica". *Mare Internum: Archeologia e Culture del Mediterraneo*, vol. 1, 2009, p. 116.

felinos[1527]. Destarte, o oriental do Mosaico de Palermo, mais do que fugitivo, aparenta ser um testemunho da história: ao vislumbrar a perícia de Alexandre na venatória – ainda mais evidente por sua realização em um *paradeisos* com diversos apanágios orientais – o persa parece se dar conta da sucessão em curso no trono da Ásia. Por esse motivo, parece ser desacertada a visão de Stewart do felino como "triunfante" na cena. Sua morte pela lança de Alexandre é questão de tempo.

Também cabe aprofundar algumas das simetrias entre o Mosaico de Palermo e seus pares do período helenístico. Se alguns elementos presentes no friso de Vergina e na obra italiana foram arrolados por Cohen, a americana passou ao largo de outro deles, citado por Tripodi: o caçador principal de Palermo, em sua postura vertical, é praticamente cópia do cavaleiro que também ataca o leão em Vergina, identificado ora como Filipe II, ora como Filipe Arrideu[1528]. Poder-se-ia acrescentar o cavaleiro grego presente na porção central Friso A do Sarcófago de Alexandre **(Fig 4.22)**. Ainda sobre o sarcófago, o grego que se protege com o escudo no Friso C, assediado pela possível figura de Abdalônimo a cavalo **(Fig. 4.32)**, também reúne alguma semelhança com a reconstrução proposta por Wootton do caçador caído de Palermo.

No que se refere ao Mosaico de Pela, os pontos de contato são mais tíbios. Talvez a principal semelhança seja o equilíbrio simétrico, obtido graças à disposição de dois caçadores nos extremos das cinegéticas, ainda que a obra macedônia seja mais bem resolvida do ponto de vista técnico. A clâmide esvoaçante trajada por Crátero, em Pela, e pelo caçador a cavalo da esquerda, em Palermo, é outra discreta consonância. Quanto ao Relevo de Messene, afora a estabilidade sugerida por alguma simetria, outros elementos iconográficos têm ressonância na obra palermitana: o mastim que fenece - embora, neste caso, por ação do leão -, e o caçador montado que assoma à composição a partir da esquerda, identificado como Alexandre nos dois casos.

Tão importantes quanto as similitudes entre obras helenísticas são aquelas que o Mosaico de Palermo nutre com realizações de matriz asiática. A caça coletiva que engloba leão e javali está presente não somente em Vergina, mas em tumbas aquemênidas analisadas no capítulo 3. Exemplo eloquente é o Sarcófago da Lícia, com datação estimada do último quartel do século V a.C. Em seus frisos, as duas bestas são

[1527]PALAGIA, Olga. "The Royal Court in Ancient Macedonia: The Evidence For Royal Tombs". In: ERSKINE, Andrew; LLEWELLYN-JONES, Lloyd & WALLACE, Shane (orgs.). *The Hellenistic Court:* Monarchic Power and Elite Society from Alexander to Cleopatra. Swansea: Classical Press of Walles, 2017, p. 413.
[1528]TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, p. 184 nota 93.

alvos de numerosos caçadores, sendo que o javali reúne semelhanças com seu par italiano **(Fig. 3.65)**. Outros detalhes são notáveis, como a composição da paisagem com uso de pedras e a postura quase vertical de alguns caçadores.

Por sua vez, o tema do caçador caído açoitado por um felino tem importante repertório prévio, do qual o Vaso Chigi e uma placa de marfim, de provável origem fenícia, com datação estimada entre os séculos XI e XVIII a.C., ambos estudados no capítulo 2, são os exemplos eloquentes. A placa, em especial, parece ter sido o modelo no qual Fuhrmann se inspirou **(Fig. 2.37)**. Nos três casos, a figura humana atirada ao solo se vê ameaçada pelo leão - leoa, no caso fenício -, embora, sobretudo no Vaso Chigi, o ataque seja mais assertivo. A placa também se difere dos demais por ser a única em que não é possível vislumbrar personagens acudindo em socorro. De todo modo, parece razoável afirmar que o artista da pintura original parece ter se abeberado de distintas matrizes para sua composição.

Antes de passar às hipóteses derradeiras, cabe um comentário a respeito da relação original/cópia. Como é notório, todo processo de cópia envolve adaptações, seleções e recortes, sempre no plural[1529]. No entanto, a escassez quase absoluta de informações sobre a pintura original – não há quaisquer menções textuais, bem como nenhum indício de comitente, artista, local de disposição e outros – dificultam muito induções a esse respeito. Embora também raras, há informações a respeito do contexto italiano de descoberta do mosaico, mas o recurso a eles visaria ao impacto da presença

[1529]A bibliografia para o fenômeno na História da Arte *tout court* é por demais extensa. Resumi-la a um rodapé tangenciaria o desserviço. Para o caso particular da arte antiga, ver: JONES, Nathaniel. "Truth from fiction. Connoisseurship in Greco-Roman antiquity". *RES*, vol. 71/72, pp. 229-240, 2019, com vasta bibliografia. Com respeito ao extravasar da imagem de Alexandre para além dos limites do Mundo Helenístico, é possível empregar, *mutatis mutandis*, as palavras de Paulo Martins sobre a iconografia de Augusto: "A observação dessas réplicas em sítios romanos e provinciais abre a possibilidade de discussão interessante e profícua, pois que, se a *imago* produzida é semelhante ou igual tanto na *urbs* como em diversos pontos do *orbis*, é possível que sua leitura/recepção seja diferenciada, na medida em que, muita vez, a formação educacional (*paideia* – generalizando o termo) também é diferenciada, imagina-se. O que de semelhante há na formação de bretão, celta, gaulês, germano, grego, macedônico, persa, etíope etc., a fim de que tivessem a mesma leitura da mesma imagem? Dessa maneira, é lícito pensar que a mesma imagem possa produzir um número de leituras maior do que aquelas que podem ser realizadas por uma única sociedade específica." Ver: MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder*. Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 30. Embora centrado em outro suporte material – a estatuária – é também de valia a consulta ao capítulo de Katakis. Ver: KATAKIS, Stylianos. "Copies of Greek Statuary from Greece in the Roman Imperial Period". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 503-535. Para arrematar, não nos esqueçamos de um dos mais famosos adágios de Hans Belting: "a humanidade nunca se livrou do poder das imagens, mas este poder tem sido exercido por diferentes imagens, de diferentes formas, em diferentes épocas". Ver: BELTING, Hans. *Semelhança e presença*. A história da imagem antes da história da arte. Tradução de Gisah Vasconcellos. Rio de Janeiro: Ars Urb, 2010 [1994], p. 18.

das caçadas de Alexandre no cenário romano que, embora muito significativo, foge ao escopo desta tese. Ainda assim, alguns comentários têm razão de ser.

Dentre outras razões, a antiga Panormus romana é conhecida por ter sido o palco de duas importantes batalhas, não por acaso denominadas, ambas, de Batalha de Panormo (254 e 251 a.C.), ocorridas no âmbito da Primeira Guerra Púnica (264 – 241 a.C.). Na primeira delas, sob o comando de Lúcio Cecílio Metelo, os romanos se asseguraram da cidade, de acordo com Políbio (1.38-40). Três anos mais tarde, lograram repelir os ataques cartagineses liderados por Asdrúbal Hanão.

Conforme Gilley[1530], de forma geral as Guerras Púnicas (264 – 146 a.C.) representaram, para os autores latinos, oportunidade ímpar para reflexões sobre a política de Roma, os limites do imperialismo e a relação entre os romanos e os povos do Mediterrâneo, por vezes utilizando Alexandre e a expedição asiática como régua. Assim, embora as referências mais frequentes ao conquistador em latim datem do século I a.C. – a exceção é *Mostellaria*, de Plauto – não é fortuito que seu mote seja os já aludidos perigos do imperialismo, com destaque ao mergulho de Alexandre em tradições asiáticas, tidas como degeneradas e degenerantes, descrito por autores como Quinto Cúrcio, Sêneca e Cícero.

Embora com algum verniz anedótico, passagem de Tito Lívio (35.14.6-7) ajuda a lançar luz sobre a questão. No curso da Segunda Guerra Púnica (218 – 201 a.C.), o historiador relata encontro entre ninguém menos que Cipião Africano e Aníbal. Quando perguntando qual seria o maior comandante militar que conhecia, o cartaginês assim respondeu: "Rei Alexandre da Macedônia, que, com força reduzida, derrotou inúmeros exércitos e viajou até os limites mais longínquos, o que estava acima daquilo que era dado a conhecer à expectativa humana" (*Alexandrum Macedonum regem, quod parva manu innumerabiles exercitus udisset quodque ultimas oras, quas visere supra spem humanam esset, peragrasset*).

Como explica Gilley[1531], à primeira vista as palavras de Aníbal externam seu respeito por Alexandre, mas, em uma segunda camada de leitura, o fato de essa admiração ser exprimida por uma das figuras mais odiadas pelos romanos documenta as armadilhas envolvidas no processo conquista e expansão territorial. Tal qual a Macedônia de Alexandre, se vencessem seus rivais, Roma ou Cartago passariam pela

[1530]GILLEY, Dawn. "The Latin Alexander: Constructing Roman Identity". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, pp. 304-324.
[1531]GILLEY. *Op. cit.*, p. 310.

mesma situação, saltando de regiões relativamente pequenas a senhores do Mediterrâneo. De modo que a declaração de Aníbal é, a um só tempo, aviso de perigo e lamento saudosista: no primeiro caso, seguindo a temporalidade dos personagens evolvidos nas Guerras Púnicas; no segundo, o período de atuação do próprio Tito Lívio, entre os séculos I a.C. e I d.C. quando os destinos de Roma, e as consequências das vitórias contra os cartagineses, já eram sobejamente conhecidos.

Não obstante, alguns dos generais romanos envolvidas na guerra contra Cartago não deixavam de se fiar em Alexandre. O mais célebre deles, Cipião Africano, sacrificou para Atena em Ilium, em 190 a.C. (Liv. 37.9.7; 37.3), talvez imitando o gesto basileu quando de sua chegada à Ásia (Plu. *Alex*. 15.7-8; Arr. *Anab*. 1.11.8–12.1)[1532]. Talvez mais simpático a Alexandre – embora seja acirrado o debate sobre suas relações com os romanos – Políbio sequer se furta a repetir o epíteto "o Grande" em referência a Cipião (τοῦ μεγάλου) (18.35.9)[1533]. Pelo filão de Cartago, as posições dos romanos sobre Alexandre são ambivalentes, para dizer o menos.

Seria, portanto, tentador imaginar as consequências da comissão do Mosaico de Palermo, admitido como cópia de pintura helenística original, durante ou após o conflito entre cartagineses e romanos, por vezes analisado à luz dos confrontos entre Alexandre e os aquemênidas, ainda mais quando consumado em cidade de destaque no âmbito das Guerras Púnicas. O atual estado da documentação e das escavações não autoriza avançar em demasia nesse particular, mas não parece ser desacertado ventilar ao menos duas leituras possíveis: na primeira, Alexandre triunfante, vencendo aquemênidas na guerra e caça - muito ao sabor do que generais como Pompeu e César imaginaram[1534] - decora a varanda de um abastado senador republicado. Na segunda, esse mesmo senador – mais partidário de Catão do que de César – usa a efígie do macedônio como signo da

[1532]WALLACE, Shane. "Metalexandron: Receptions of Alexander in the Hellenistic and Roman Worlds". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, p. 179.
[1533]GILLEY. *Op. cit*., p. 305.
[1534]Sobre a apropriação de imagem de Alexandre por Pompeu e César, ver: SPENCER, Diana. "Roman Alexanders: Epistemolgy and Identity". In: HECKEL, Waldemar (org.). *Alexander the Great*: a new History. Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 257-274. É digno de nota que a *imitatio Alexandri* conduzida por Pompeu também consagrava as venatórias do conquistador. Um dos exemplos possíveis dá-se em 83 a.C., quando Pompeu, então em perseguição aos seguidores de Mário que haviam fugido para a África, achou por bem comandar cinegéticas contra os leões e elefantes locais, uma vez que mesmo os animais selvagens da Líbia não devem ser deixados sem experiência da coragem e força dos romanos (οὐδὲ τὰ θηρία δεῖν ἔφη τὰ τὴν Λιβύην κατοικοῦντα τῆς τῶν Ῥωμαίων ἄπειρα ῥώμης καὶ τόλμης ἀπολείπειν) (Plut. *Pomp*. 12.5). Para Osgood, "this is why he (Pompey) went on the Alexander-like hunt in Africa and broght the elephants back to Rome". Infelizmente, para Pompeu, a portão de cidade era estreito demais para que os animais passassem por ele, de modo que suas pulsões imitadoras do macedônio foram minoradas. Ver: OSGOOD, Josiah. *Rome and the Making of a World State, 150 BCE-20 CE*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 108.

*hýbris*, alerta aos resultados nefandos da expansão desmedida. Seja qual for o intento, mais uma demão de graves significados é adicionada ao painel palermitano.

Por fim, fica evidenciado que boa parte da fortuna crítica do Mosaico de Palermo – e mesmo fração significativa deste item – analisou a obra à sombra de seus pares. Embora a abordagem seja válida, seu efeito colateral é eclipsar as idiossincrasias da obra siciliana – de fato, em alguns aspectos, como a figuração de paisagens, ela sobrepuja inclusive o Mosaico de Alexandre[1535] Dito isto, e em que pese ao mosaico sua qualidade menor quando cotejada a seus cômpares, ele ostenta dado de primeira grandeza: se, de fato, é Alexandre retratado na cinegética, e os elementos a favor dessa identificação são mais sólidos do que os contrários, então o painel é a figuração na qual o macedônio faz uso do maior número de apanágios orientais em todo o *corpus* da iconografia cinegética.

Com efeito, temos caçada múltipla, conduzida a cavalo e a pé; presas de variadas espécies; o leão como vítima magna de Alexandre; a condução da cinegética em um *paradeisos* oriental e, sobretudo, a presença de um aquemênida no interior da cena. A soma desses elementos, arrematada pelo fato de que a obra não parece retratar nenhum episódio de caça em particular, tornam o Mosaico de Palermo o mais eloquente documento iconográfico sobre as cinegéticas *à oriental* conduzidas por Alexandre e os greco-macedônios. Se comentadores outros têm enfatizado o parco estado de conservação da obra e sua qualidade técnica inferior, do ponto de vista documental o Mosaico de Palermo está em escalão equivalente - ou mesmo superior - ao de obras como o Sarcófago de Alexandre ou o Mosaico de Pela. Nesse particular, as palavras de Didi-Huberman são um caminho possível para encerrar esta reflexão:

> A história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio visível. É assim que ela seguidamente ignorou a consistência antropológica das imagens medievais. É assim que seguidamente tratou o ícone como simples imaginária estereotipada e implicitamente desprezou sua "pobreza iconográfica" (...)[1536].

[1535]DI STEFANO. *Op. cit*., p. 13.
[1536]DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013 [1990], p. 39.

# CAPÍTULO 5: A PAIXÃO DOS ANIMAIS E O ESTATUTO DA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

## 5.1 - O *PÁTHOS* ANIMAL NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA: PAIXÃO E SENCIÊNCIA

Conforme indicado pelos manuais de boa etiqueta, o último capítulo de uma tese busca ser o ponto de resolução das duas hipóteses desenvolvidas até aqui. A primeira - a respeito da recepção da caça ao leão no repertório helenístico e conflagração da iconografia cinegética - será exposta no próximo item. Este se dedicará à segunda, qual seja, a de que as cenas desse repertório são responsáveis por conferir aos animais certo *páthos* e senciência, cimentados por meio de uma *Pathosformel* específica: a do leão que volta seu pescoço em direção ao algoz no momento culminante da venatória.

De forma a demonstrar este raciocínio, a primeira tarefa será contrapor as cinegéticas às imagens de batalha, para evidenciar como o modelo de torção corporal empregado na figuração dos animais estava também se consolidando nas cenas de guerra, em especial para retratar persas, o Grande Rei ou anônimos, que se punham no caminho de Alexandre. É voz corrente que os aquemênidas demonstram vasta gama de sentimentos - pavor, covardia, certo heroísmo e outros tantos - quando confrontados pelos macedônios, de modo que causa impressão que os esquemas usados para figurá-los podem igualmente ter sido aplicado aos animais da iconografia cinegética.

Assim, as duas primeiras seções se prestam à análise do prélio entre Alexandre e Dario III a partir das cerâmicas produzidas pelo Pintor de Dario e do célebre Mosaico de Alexandre, com vistas a identificar os modelos usados para retratar os aquemênidas. Cumprida esta tarefa, será possível argumentar que a convenção iconográfica do animal que vislumbra seu carrasco a partir da torção do pescoço não foi escolhida de maneira fortuita pelos artistas helenísticos, mas, sim, como recurso visual específico para exprimir *páthos* e senciência das feras. Artigo recente de Cohen, formulou conjecturas assemelhadas, recebendo comentário à parte.

A segunda parte do segmento busca defender a pertinência do conceito de *Pathosformel*, tal como idealizado por Warburg, para a análise das cenas de caça. Para isso, será feita uma recapitulação do pensamento do hamburguês, frisando como, por um lado, o repertório figurativo grego e, por outro, textos como *A expressão das*

*emoções no homem e nos animais*, de Darwin, forneceram os alicerces para edificação da ideia de *Pathosformel.*

### 5.1.1 - Guerra e caça em uníssono: os vasos atribuídos ao Pintor de Dario

Dentre os mais de 10 mil vasos ápulos de figuras vermelhas, atribuídos pela metodologia de Beazley empregada por Trendall e Cambitoglou[1537], o nome do Pintor de Dario se destaca como um dos mais lembrados, tanto por critérios temáticos como formais[1538]. São atribuídas ao artista aquelas que, talvez, sejam as cenas de batalha entre Alexandre e Dario III mais recuadas a sobreviver, sob a forma de quatro vasos produzidos na região da Apúlia, Itália, com datação entre 330 e 320 a.C. De forma geral, todos têm o embate entre conquistador e Grande Rei como *Leitmotif*, embora algumas sutis diferenças sejam perceptíveis. Dois deles, uma ânfora e uma crátera com volutas, provêm de um cemitério etrusco em Ruvo. A crátera encontra-se em Nápoles **(Fig. 5.1)**. No artefato, vê-se Alexandre perfurar um soldado aquemênida que, a despeito do estado de conservação, parece se voltar ao conquistador. O desenho de Heydemann[1539], feito em 1883, ajuda a visualizar melhor o conteúdo, sobretudo a ausência de Dario, que, por convenção figurativa, deveria estar na mira de Alexandre, fugindo com quadriga **(Fig. 5.2)**. Já a ânfora, também no Museo Archeologico, é mais

[1537]TRENDALL, Dale & CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-figured Vases of Apulia*. Oxford: Monographs on Classical Archaeology, 1978. Os ceramistas estão divididos em cerca de 350 grupos. Ver: LIPPOLIS, Enzo. "La mobilità del ceramografo dalla formazione alla produzione. Problemi generali e un caso di studio". *Archeologia Classica*, vol. 69, 2018, p. 85.

[1538]Segundo Cambitoglou, um dos principais apanágios do Pintor de Dario é a influência que o artista sofreu do trabalho de escultores como Scopas, Praxíteles e Lísipo, que se manifesta nos movimentos acentuados de suas figuras, nos corpos em torso e nas cabeças usualmente em 3/4, técnicas de difícil execução e rara presença na cerâmica. Ademais, a presença frequente de rosetas e motivos florais nos vasos do ceramista poderia evocar os mosaicos descobertos em Pela. A afirmação de Cambitoglou consta do catálogo da exposição *Le peintre de Darius*, que teve lugar no Musée d'art et d'histoire de Genève entre abril e agosto de 1986. Infelizmente, as obras do artista investigadas nesta tese não foram expostas e, tampouco, são discutidas na publicação. Ver: CAMBITOGLOU, Alexander. "La peinture apulienne illustrée par dix chefs-d'oeuvre". In: AELLEN, Christian; CAMBITOGLOU, Alexander & CHAMAY, Jacques (orgs.). *Le peintre de Darius et son milieu*. Vases grecs d'Italie méridionale. Gèneve: Hellas et Roma, 1986, pp. 10-15. Trendall, em sua monografia sobre os vasos de figuras vermelhas do sul da Itália, salientou que as principais inovações do Pintor de Dario são o uso de inscrições descritivas de forma a informar o conteúdo do artefato ao espectador – como ΔΑΡΕΙΟΣ e ΠΕΡΣΑΙ em seu trabalho mais famoso – e, também, sua astúcia em explorar as generosas dimensões materiais dos vasos ápulos para vazar cenas narrativas complexas. O autor também aborda os principais antecessores e sucessores do ceramista – respectivamente, Pintor de Gioia del Colle e Pintor do Inframundo. Ver: TRENDALL, Dale. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*: A Handbook. London: Thames & Hudson, 1991, pp. 14; 28 e 86-9.

[1539]Heydemann, de resto, foi o primeiro a identificar corretamente o tema dos vasos ápulos como a batalha entre Alexandre e Dario III. Pouco mais de uma década depois, Carl Robert tentou, sem sucesso, questionar a atribuição, defendendo que, antes de Isso ou Gaugamela, a contenda representeada era a de Maratona. Ver: METZGER, Henri. "A Propos des Images Apuliennes de la Bataille d'Alexandre et du Conseil de Darius". *Revue des Études Grecques*, vol. 80, nº 379/383, 1967, pp. 308-9.

clara a esse respeito. Nela, Alexandre, barbado, com elmo coríntio e armadura completa, encerra a lança no flanco de Grande Rei, que estende o braço em direção ao algoz enquanto sua carruagem, pilotada com perícia pelo auriga, tenta se afastar do basileu **(Fig. 5.3)**. A cerâmica foi escavada na chamada Tomba del Vaso dell'Amazzonomachia, descoberta violada em 1835.

Os dois outros vasos com o tema não possuem proveniência definida. Um deles, outrora na Hamilton Collection e hoje perdido, repete de maneira bastante próxima o esquema da ânfora, sendo conhecido graças ao desenho de Heydemann **(Fig. 5.4)**. Da última cerâmica, restou apenas um fragmento. Nele, Niké coroa Hélade, com uma carruagem, possivelmente a de Dario, abaixo **(Fig. 5.5)**[1540].

De forma geral, o esquema dos vasos ápulos em muito se assemelha ao do Mosaico de Alexandre **(Fig. 5.6)**, exceto pela caracterização peculiar do conquistador, com elmo e barbado, mobilizando debates entre os pesquisadores. Metzger[1541] afirma ser tentador estabelecer fonte comum para ambos, mas termina por delegar essa empresa a terceiros. Giuliani[1542] defendeu que as cerâmicas antecedem a pintura original da qual o painel de Pompeia é cópia. Entretanto, ambos não derivariam do mesmo modelo, uma vez que os vasos não comportam narrativa complexa como a do mosaico, servindo, talvez, como rascunho para obras monumentais. Em outro texto[1543], o mesmo autor justificou a barba de Alexandre como importante atributo para quem buscava se legitimar como sucessor de Filipe II.

Stewart[1544] se opôs à primeira tese de Giuliani, dissociando mosaico e cerâmicas ao enfatizar diferenças na figuração de Alexandre, indicativas de que os relatos a respeito das campanhas do conquistador apenas chegaram ao sul da Itália pela tradição oral. O modelo no qual o basileu foi vazado parece, para o inglês, mais conectado à imagem de *strategos* e *hegemon* da Grécia clássica do que à de um rei macedônio. A presença de divindades helênicas em torno de Alexandre reforça essa impressão. Também cético quanto a essa matéria é Lippolis. Para além da ausência de fontes peremptórias que liguem o mosaico às cerâmicas, o arqueólogo italiano interpreta a iconografia dos vasos ápulos como ponto de chegada de diversas tradições, aspecto

[1540]STEWART, Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 150.
[1541]METZGER. *Op. cit*., p. 313.
[1542]GIULIANI, Luca. "L'iconografia delle vittorie di Alessandro: versione triviale e versione colta". *DialA*, nº 2, pp. 61-64, 1984.
[1543]GIULIANI, Luca. "Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon". *Antike Kunst*, vol. 20, 1977, p. 34.
[1544]STEWART. *Op. cit*., pp. 52-4.

notável, por exemplo, a partir das semelhanças formais entre a carruagem e a postura de Dario nos vasos e as cenas do rapto de Perséfone descobertas em Vergina. O autor, inclusive, é um dos poucos a arriscar uma datação mais recente para a atuação do Pintor de Dario, entre 330 e 300 a.C.[1545].

Villanueva-Puig[1546], ao analisar a mais conhecida obra atribuída ao Pintor de Dario - crátera com volutas descoberta no hipogeu de Canosa di Puglia, em 1851, da qual provém, inclusive, o nome do ceramista **(Fig. 5.7)** -, propõe que seu tema, um conselho de guerra aquemênida presidido por Dario, deve ser lido à luz das campanhas de Alexandre, e não pela chave trágica – com *Os Persas*, de Ésquilo, à frente[1547]. Pelos mesmos critérios, os vasos que encenam o duelo entre Grande Rei e macedônio deveriam representar propaganda autóctone das vitórias do basileu. Alexandre Molossiano, irmão de Olímpia e, portanto, tio do conquistador, além de Rei do Épiro, realizou exercícios na região, segundo Tito Lívio (8.3.6-7)[1548] e Aulo Gélio (17.21.42-

[1545] LIPPOLIS. *Op. cit*., pp. 98, 102.

[1546]VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. "Le Vase des Perses. Naples 3253 (inv. 81947)". *Revue des Études Anciennes*, vol. 91, n°1-2, 1989, pp. 285-9. Hipótese já aventada por: CHAMAY, Jacques & CAMBITOGLOU, Alexander. "La folie d'Athamas par le peintre de Darius". *Antike Kunst*, nº 23, vol. 1, 1980, p. 38.

[1547]Para uma introdução ao debate sobre o impacto da tragédia ática na iconografia dos vasos ápulos, ver: CARPENTER, Tom H. "Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery". *American Journal of Archaeology*, vol. 113, nº 1, 2009, pp. 27-38, 2009, especialmente pp. 33-35. O mesmo autor, a propósito de enfatizar as diferenças entre as cerâmicas italianas e a produção ática, destaca que esta era com frequência levada a efeito com vistas à exportação, por oposição às obras ápulas que, devido às suas dimensões e fragilidade material, dificilmente trafegariam grandes distâncias. Em ulterior estudo – e conquanto tratando de outro trabalho do Pintor de Dario – Carpenter anotou que o artista tinha por hábito tomar a tragédia, sobretudo de Eurípides, como estrutura por meio da qual as ideias podem ser comunicadas sob a forma visual, da mesma forma que os tragediógrafos usavam o mito como estrutura pétrea para suas produções. Ver: CARPENTER, Tom H. "The Darius Painter: text and context". In: OAKLEY, John & SCHMIDT, Stefan (orgs.). *Hermeneutik der Bilder*. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei. München: Verlag B. C. Beck, 2009, pp. 153-159. O estudo de Lippolis, *op. cit*., é, quase todo ele, um libelo contra as hipóteses de Carpenter. Com relação à mobilidade dos vasos ápulos, ver, sobretudo, pp. 76-8. Em inspirada análise do artefato, Llewellyn-Jones ponderou que, embora a crátera possa refletir uma alegoria multifacetada das Guerras Greco-Persas com algum viés orientalista, fato é que sua iconografia apresenta importantes conexões com o repertório aquemênida. O trono de Dario, por exemplo, poderia remeter à cena de *proskynesis* em Persépolis, ao assento do sátrapa Arbinas no Monumento às Nereidas ou à figura de Autofradatés na Tumba Payava. LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Great Kings of the Fourth Century and the Greek Memory of the Persian Past". In: LLEWELLYN-JONES, Llyod *et alii* (eds.). *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras.* History without Historians. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, pp. 317-346. Para Shapiro, no espírito de Huntington, a cena é um choque civilizações, representado pelas personificações femininas da Hélade e da Ásia, tal como descritas nos versos de Ésquilo a propósito do sonho de Atossa: "(...) Presta atenção/ tive a impressão de ver em vestes impecáveis/ duas donzelas: uma vinha em peplos pérsicos/ enquanto a outra envergava trajes dóricos" (*Os Persas*, vv. 180-4, tradução de Trajano Vieira). Ver: SHAPIRO, Alan. "The invention of Persia in classical Athens". In: ELIAV-FELDON, Miriam; ISAAC, Benjamin & ZIEGLER, Joseph (eds.). *The Origins of Racism in the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 86.

[1548]"Foi nesse ano (340 a.C.), ao que parece, que Alexandre, rei do Épiro, desembarcou na Itália, e não há dúvida de que, se ele tivesse tido bastante sucesso no início, a guerra teria se estendido a Roma. Isso também foi na época das conquistas de Alexandre, o Grande, filho da irmã desse homem, que, depois de

3). Lippolis se levanta contra essa hipótese, afirmando que as cerâmicas são, acima de tudo, veículos para propaganda de uma "grecità" e de uma linguagem social e cultural helenizante em solo italiano na década de 330 a.C.[1549]. Por seu turno, Cohen[1550] defende que a distância que aparta o conquistador e seu alvo é suficiente para afirmar que Dario escapará ileso do combate, além de anotar que, por critérios iconográficos, os vasos foram produzidos de forma quase simultânea às batalhas do conquistador.

Moreno[1551] realiza estudo bastante peculiar do Pintor de Dario. Escolhendo os anos de 324 e 323 a.C. como *acme* do pintor, o italiano defende que o artista – definido como "the leading vase-painter of his day" – teria produzido sob direta inspiração do Mosaico de Alexandre que, para o italiano, retrata a Batalha de Gaugamela e tem Apeles como executor da pintura original. Moreno parte do programa iconográfico da crátera de Nápoles para sua análise. No lado oposto ao duelo entre Alexandre e Dario, há figuração da corrida entre Pélops e Enomau, que decidiria o futuro rei de Élis. Aqui, mais uma vez, o papel do auriga é fundamental - como Mirtilo, o cocheiro do Grande Rei também levará o Império Persa à ruína. O fato de que Pélops viria a se casar com Hipodâmia, filha do rei vencido, também oferecia paralelo com os esponsais de Alexandre e Estatira, herdeira de Dario, consumados em 324 a.C.

A presença de divindades seria outro argumento em favor da representação da Batalha de Gaugamela, uma vez que em 20 de setembro de 331 a.C., dez dias antes da decisiva contenda, Alexandre ofereceu múltiplos sacrifícios em prol de sua vitória (Curt. 4.13.15). No dia do combate, o conquistador se declarou defensor e protetor dos gregos (ἀμῦναι καὶ συνεπιρρῶσαι τοὺς Ἕλληνας) (Plut. *Alex*. 33.1), o que explica todo o panteão que o cerca nas cerâmicas.

A apreciação de Moreno vai mais além, ao lembrar que, na ânfora de Nápoles, o duelo entre macedônio e Grande Rei é cercado por figuração do rapto de Orítia por Bóreas, deus do vento que com frequência era invocado por Aquiles – este, o modelo por excelência de Alexandre. Ademais, os atenienses creditavam a Bóreas a violenta tempestade que ajudou a debelar a frota de Xerxes em Salamina (Hdt. 7.189), outra

---

se provar invencível em outra região do globo, foi morto, ainda jovem, por doença". (*Eo anno Alexandrum, Epiri regem, in Italiam classem appulisse constat; Quod bellum, si prima satis prospera fuissent, haud dubie ad Romanos pervenisset. Eadem aetas rerum magni Alexandri est, quem sorore huius ortum in alio tractu orbis, invictum bellis, iuvenem fortuna morbo extinxit*).

[1549]LIPPOLIS. *Op. cit*., p. 94.

[1550]COHEN, Ada. *The Alexander Mosaic*. Stories of victory and defeat. New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 64-8.

[1551]MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, pp. 84-7.

ponte entre as Guerras Greco-Persas e a campanha de Alexandre. No mesmo artefato, a jornada de Dioniso pela Índia é também representada, estabelecendo o derradeiro paralelo com a expedição asiática dos macedônios, uma vez que o próprio Alexandre teria encontrado traços da viagem do deus pelo território indiano (Arr. *Anab*. 5.1.2).

García Sánchez[1552] defende que as cerâmicas estão na mesma linha da obra que inspirou o mosaico da Casa do Fauno, além, de em outros estudos, ter colocado ambas sob o mesmo signo de eloquentes imagens de derrota, dos persas como perdedores por antonomásia[1553], responsáveis por reforçar o *topos* de um Dario III fugitivo frente a um Alexandre pavoroso e triunfante[1554].

Palagia[1555] acrescenta ao debate afirmando que a figuração de Alexandre como *hegemon* grego e os trajes particulares de Dario, mais cênicos do que históricos, indicam que o Pintor de Dario não teve contato de primeira mão com material helenístico, fundamentando sua iconografia em modelos consagradas das Guerras Greco-Persas[1556]. Briant[1557] segue pela mesma vereda, ao afirmar que as obras ápulas se baseiam em modelos mitológicos, razão pela qual as vestes de Dario III são inspiradas naquelas vergadas pelas amazonas na cerâmica ateniense, clara tentativa de colocar o rei aquemênida sob a pecha da efeminação oriental comum desde o século V a.C. De igual sorte, a imagem de Alexandre não é um retrato – antes, é um ideal de herói helênico. Saatsoglou-Paliadeli[1558], por seu turno, defende a inexistência de conexões entre o Mosaico de Alexandre e os vasos do Pintor de Dario. Ao contrário, as cerâmicas poderiam se relacionar a outros grupos escultóricos, executados por Asclepiodoros e

---

[1552]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. *El Gran Rey de Persia*: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 321.
[1553]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "Soberbia y molicie: Cambises, Jerjes, Darío III Codomano y otros ilustres perdedores aqueménidas". In: MARCO SIMÓN, Francisco; PINA POLO, Francisco & REMESAL RODRÍGUEZ, José (orgs.). *VAE VICTIS*! Perdedores en el Mundo Antiguo. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012, p. 55.
[1554]GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "El discurso sobre el bárbaro: Aqueménidas, Arsácidas y Sasánidas en las fuentes grecorromanas". In: FORNIS, César (org.). *Los discursos del poder/El poder de los discursos en la Antigüedad Clássica.* Zaragoza: Libros Portico, 2013, p. 58.
[1555]PALAGIA, Olga. "Alexander's battles against Persians in the art of Sucessors". In: STONEMAN, Richard *et alii* (eds.). *Ancient Historiography on War and Empire*. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books, 2017, p. 179.
[1556]PALAGIA, Olga. *The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece.* Leiden: The Babesch Foundation, 2015, p. 9.
[1557]BRIANT, Pierre. *Darius in the Shadow of Alexander.* Tradução de Jane Marie Todd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2015 [2003], pp. 274-5.
[1558]SAATSOGLOU-PALIADELI, Chrysoula. "The Darius Painter and the Naples Mosaic". In: MANAKIDOU, Eleni & VALAVANIS, Panos (eds.). εγραφσεν και εποιεσεν. Essays in Greek Pottery and Iconography in honour of Professor Michalis Tiverios. Thessaloniki: University Studio Press, 2014, pp. 389-398.

Theomnistos, que retratavam deuses e heróis, comissionados pelo tirano Mnason e citados por Plínio (*NH* 35.107).

A hodierna contribuição de Cerqueira[1559] aponta que, pelo fato de o Pintor de Dario retratar o aquemênida "ainda no vigor de sua condição de rei do maior império então conhecido", levanta suspeitas de que as cerâmicas tenham sido produzidas antes da Batalha de Isso. Na chave formal, Cerqueira observa como as cenas traduzem o gosto de elites italianas, peucécios e dáunios, por múltiplas figuras e rica ornamentação, além do *horror vacui* consequente.

Como demonstra este breve apanhado, os debates sobre uma fonte comum entre as cerâmicas e o Mosaico de Alexandre, seu significado iconológico e suas relações com as Guerras Greco-Persas seguem em aberto. O que não se pode perder de vista é a formação de autêntico cânone iconográfico – em curso desde c. 330 a.C. – empregado nas cenas de combate entre o macedônio e Dario III. Elementos como a carga do basileu, sua lança a espreitar o Grande Rei e o movimento bastante característico do corpo do aquemênida, que se volta ao conquistador à medida que este se aproxima, são indicativos desse fenômeno. Mirada mais atenta sobre ele, bem como sua fortuna na Antiguidade, terá lugar no próximo item, reservado à análise do Mosaico de Alexandre.

### 5.1.2 - Guerra e caça em uníssono: Mosaico de Alexandre

O chamado Mosaico de Alexandre foi escavado a 24 de outubro de 1831 na Casa do Fauno, em Pompeia, e transportado em 1843 para o Museo Archeologico Nazionale. Originalmente, a peça decorava o chão de uma *exedra*, tipo de cômodo de recepção ou varanda, de uma residência palaciana que recebeu o nome de Casa do Fauno devido à estátua de um sátiro que adorna sua entrada[1560].

O painel possui dimensões prodigiosas: 5,82 m x 3,13 m com sua moldura e 5,12 m x 2,71 m sem ela, preenchidas por milhões de *tesserae*. Após ter sido levado ao Museu de Nápoles, seu local de origem ficou vazio até 2003, quando um grupo de artistas do International Center for the Study and Teaching of Mosaic, de Ravena, teve ideia ambiciosa: criar uma cópia da obra e alocá-la em seu lar original[1561].

É bastante aceita a hipótese de que a datação do mosaico gira em torno de 120 a 100 a.C., tanto pelos parâmetros arqueológicos quanto pela evidência estilística, como o

[1559]VERGARA CERQUEIRA, Fábio. "Hibridação cultural entre gregos e ápulos na Itália Meridional: estudo ceramológico e iconográfico (séc. V - III a.C.)". *Hélade*, vol. 5, nº 3, 2019, pp. 69-70.
[1560]COHEN. *Op. cit*., p. 1.
[1561]MEROLA, Marco. "Alexander piece by piece". *Archaeology*, vol. 59, nº 1, pp. 36-40, 2006.

*trompe l'oeil* em padrões geométricos. Trata-se, portanto, de obra romana. Todavia, é igualmente aceito que o painel é cópia de uma pintura do período helenístico, datada entre 330 e 310 a.C., com Alexandre ainda em vida ou poucos após sua morte.

A crença no mosaico como reprodução de original helenístico reside em três motivos: seu tema – o embate entre hostes gregas e persas –, a paleta limitada, restrita a tons de vermelho, preto, marrom e amarelo[1562], e, por fim, passagem de Plínio: "Filóxeno de Erétria, cujo quadro, pintado a mando do rei Cassandro, uma obra-prima inferior a nenhuma outra, representava a batalha de Alexandre com Dario" ([*Philoxenus Eretrius*] *cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario*) (*NH* 35.110). Cassandro era filho do diádoco Antípatro, a quem Alexandre havia escolhido como regente da Grécia e da Macedônia, e tornou-se rei por volta de 316 a.C., possível *terminus post quem* de sua encomenda a Filóxeno[1563].

Com relação ao estado de conservação do mosaico, há diversas seções perdidas, notadamente aquelas à esquerda, no entorno de Alexandre. Acredita-se que parte dessas perdas ocorreu na própria Antiguidade, em terremoto ocorrido na Campânia, em 62 d.C., ou na própria erupção que soterrou o Vesúvio, em 79 d.C., ainda que danos ocasionados pelo traslado até Nápoles não estejam descartados[1564].

O tema central do artefato é o embate entre Alexandre e Dario e, ainda que seu nome consagrado seja Mosaico de Alexandre, são os persas e seu rei que recebem maior proeminência, não obstante os danos causados à parte esquerda da composição. Não sem razão, Pollitt[1565] defendeu que o nome Mosaico de Dario melhor qualificaria o painel, enquanto Yalouris propôs que tal é o destaque dado à carruagem do Grande Rei que seria possível quase ouvir os rumores das rodas em fuga do veículo régio misturados ao som tumultuoso da batalha em curso[1566]. De resto, parece haver algum interesse em mostrar a imensidão dos exércitos do Grande Rei frente às parcas falanges de Alexandre, o que remonta a uma longuíssima tradição grega de apresentar os combatentes helênicos em desvantagem numérica frente a seus adversários[1567].

---

[1562]LAGOPOULOS, Alexandros-Phaidon. "Semiotics and Archeology. The fine arts and the conception of space in ancient Greece". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 1, 1994, p. 14; SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 10.
[1563]STEWART. *Op. cit*., pp. 130-2.
[1564]COHEN. *Op. cit*., p. 8.
[1565]POLLITT, Jerome. *Art in the Hellenistic Age*. New York: Cambridge University Press, 1986, p. 7.
[1566]YALOURIS, Nicholas. "Painting in the Age of Alexander the Great and the Successors". In: BARR-SHARRAR, Beryl & BORZA, Eugene (orgs.). *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times.* Washington: National Gallery of Art, 1982, p. 267.
[1567]GARCÍA SÁNCHEZ. *El Gran Rey* (...), p. 323.

Alexandre, com discreta barba e sem tiara, diadema ou elmo, cavalga Bucéfalo ao mesmo tempo em que abate um oponente, cujo cavalo jaz sangrando no chão, com espada encerrada no ventre. Os cabelos do conquistador, com sensível sugestão leonina, a *anastolé* alexandrina, balançam ao sabor do vento, e, embora seu olhar esteja fixado em Dario, seu corpo volta-se ao espectador[1568]. Envergando uma túnica macedônia com mangas longas coberta por uma couraça, Alexandre traz em seu peito uma *gorgóneion*, de viés apotropaico[1569]. Também é digno de nota como o conquistador encara Dario, ao passo que Bucéfalo e os cavalos do soberano persa tornam sua mirada ao espectador.

Em frente às tropas do Grande Rei, repousam arcos e flechas aquemênidas, além de lanças quebradas, espadas e bainhas, como se formassem comentário à derrocada iminente de Dario. O soberano estampa em seu rosto o temor, enquanto foge, de maneira desesperada e desordeira, do campo de batalha. Seus guarda-costas rodeiam a quadriga régia, tentando a todo custo salvar o monarca. Ao contemplar tamanho destaque dado a Dario – o Grande Rei impõe-se acima de seus soldados, ao passo que Alexandre luta ombro a ombro com os seus – vêm à mente os versos de Eurípides, em *Helena* (276): "Entre os bárbaros, pois, todos, salvo um, são escravos" (τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἑνός).

Claro está que o tema medular do mosaico é a disputa entre Alexandre e Dario, entre os exércitos greco-macedônios e persas. Não se demora, porém, para sobrevir o questionamento subsequente: qual das batalhas está representada? Essa questão tem mobilizado comentadores desde a noite dos tempos[1570], e algumas hipóteses serão apresentadas na sequência.

De pronto, cabe recordar os três grandes combates envolvendo as tropas de Alexandre e Dario. O primeiro ocorreu em maio de 334 a.C., às margens do Rio Grânico, ao noroeste da Ásia Menor, atual Turquia. As falanges greco-macedônias se

[1568]BIEBER, Margarete. "The Portraits of Alexander". *Greece & Rome,* vol. 12, 1965, p. 187.
[1569]A respeito da couraça alexandrina, ver: CADARIO, Matteo. *La corazza di Alessandro*. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C. Milano: LED, 2004, pp. 29-41. Stewart propõe que a couraça de Alexandre inclusive reflete os raios solares, dando a ele contornos de Aquiles, que, conforme a *Ilíada* (XIX, 15-17; 366; 374-98 *etc*), também reluzia no campo de batalha enquanto o guerreiro estava ao encalço de Heitor. STEWART. *Op. cit*., pp. 141-2.
[1570]Para competente balanço das primeiras atribuições do Mosaico de Alexandre, ver: GARRAFFONI, Renata Senna & GRILLO, José Geraldo. "Mosaico de Alexandre na Casa do Fauno em Pompeia: ontem e hoje". *Classica*, vol. 33, 2020, pp. 182-4. Os autores propõem que Pietro Bianchi, arquiteto diretor das escavações em Pompeia, publicou, já em 1831, o primeiro estudo sobre o painel. Os argumentos exarados pelo italiano fiavam-se nas vestimentas usadas pelos vencidos – o indefectível gorro persa – e a couraça pujante e característica de Alexandre. A conclusão, porém, não é das mais fortuitas, uma vez o Mosaico de Alexandre, na versão de Bianchi, representaria a Batalha de Grânico conforme o relato de Arriano (*Anab*. 1.1.15).

asseguraram dos persas, a despeito destes contarem com cifra mais avantajada de soldados, incluindo expressivo contingente de mercenários gregos. O segundo embate, a Batalha de Isso, ocorreu durante o inverno de 333 a.C., próximo à cidade que deu nome à disputa, e na qual Alexandre pôs termo às hostes de Dario. A Batalha de Gaugamela, por fim, foi travada em 1 de outubro 331 a.C., em local que se estima próximo à antiga Nínive, atual Iraque.

Há, pois, três combates em torno das quais os comentadores se digladiam. Para o caso da Batalha de Grânico, um pormenor é sempre lembrado: durante o embate, Alexandre teria perdido seu elmo após o ataque de dois guerreiros persas (Diod. 17. 20; Curt. 8. 1. 20; Plut. *Alex*. 16.5; Arr. *Anab*. 1. 15. 7-8). Assim, o fato de o rei ser retratado com a cabeça descoberta seria alusivo a essa passagem e, inclusive, o artista teria tido astúcia o bastante para ilustrar o elmo do conquistador no canto inferior esquerdo da obra. A peça seria adornada com penas, à semelhança daquela descrita por Plutarco na *Vida de Alexandre* (2.2) **(Fig. 5.8)**.

Além desse pormenor, foi também em Grânico que Alexandre trespassou os dois combatentes que antes o haviam golpeado (Arr. *Anab*. 1.15.7-8). Todavia, para essa batalha, há objeção de primeira grandeza: não foi Dario III quem comandou as fileiras aquemênidas, mas, sim, o mercenário Mênon de Rodes. O Grande Rei sequer se fez presente no campo de batalha. Dessa forma, torna-se implausível atribuir à batalha de 334 a.C. a cena do mosaico.

Para a atribuição da Batalha de Isso, particularidade central é árvore que se ergue atrás de Alexandre. Seca, retorcida e desfolhada, seria mais crível que ela caracterizasse o inverno de 333 a.C., data da Batalha de Isso. Além disso, os persas parecem envergar roupas contra o frio, como que às vésperas do cair da neve. Gaugamela se deu em deserto escaldante e arenoso[1571]. Ainda com respeito à árvore, há passagens de Cúrcio (6.9.10) e Arriano (*Anab.* 3.8.7) segundo as quais Dario teria

[1571]COHEN. *Op. cit*., p. 130. A autora também anota (pp. 116-7) que a árvore repercute, no torcido de seu tronco, o gesto patético dos persas que se dobram em direção a Alexandre. Por seu turno, Moreno (*op. cit.*, p. 15) recorda uma passagem de Marco Polo (*Il Milione*, 39, 4-7) que trata da lenda da "árvore morta", que diziam ter mais de mil anos e que demarcava o exato local da derradeira vitória de Alexandre sobre os persas – a Batalha de Gaugamela, portanto. No esforço de mobilizar argumentos em prol da atribuição do mosaico a essa batalha, Moreno evoca, inclusive, as opções feitas por Apeles para iluminar a cena. A luz viria de cima, com o sol à esquerda do espectador, aspecto apreensível a partir da sombra projetada por uma lança quebrada disposta no canto inferior direito do mosaico, o que indica projeção dos raios solares a 45º a partir do horizonte. Moreno recorda que a Batalha de Gaugamela teve lugar em 1 de outubro, poucos dias após o equinócio do outono (23 de setembro), o que, partir de cálculos astronômicos, daria azo para estipular o início do combate por volta de 13h00, em consonância com o que é possível auferir das fontes escritas.

mandado limpar o terreno onde seria disputada a Batalha de Gaugamela com vistas ao melhor trafegar de seus carros de guerra. Desse modo, a presença da árvore não poderia fazer menção ao combate[1572]. A propósito de interpretar o álamo, Menichetti, em estudo com as tintas ainda frescas, palmilhou hipótese digna de nota: a árvore seria uma alusão - ou mesmo figuração *per se* - de um troféu comemorativo à vitória macedônia que se desfecharia após a batalha representada no mosaico. Partindo da chave etimológica e escudado em Tucídides (2.92.5; 7.54), Menichetti propõe que *tropaion* tem raiz ligada a *tropé*, o *turning point* de uma batalha, exatamente o momento figurado no painel pompeiano. Conquanto inventivo, o escrutínio ignora o interdito dos macedônios aos troféus de batalha, relatado por Pausânias (9.40.7)[1573].

Outro dado sobre a Batalha de Isso diz respeito ao encontro entre Alexandre e Dario. De acordo com Diodoro (17.33.5; 34.2) e Quinto Cúrcio (3.11.8), o irmão do Grande Rei, Oxartes, vendo o perigo que a aproximação de Alexandre representava à vida do soberano persa, interpôs-se com seu esquadrão entre os dois monarcas, dando a Dario o tempo necessário para fugir com sua carruagem. No entender de Stewart[1574], o soldado barbado e com espada em punho próximo àquele que é abatido por Alexandre é o próprio Oxartes. O diadema branco que enverga seria item outorgado apenas aos persas de maior patente **(Fig. 5.9)**.

Último ponto em favor da Batalha de Isso está relacionado à investida de Alexandre por entre as colunas aquemênidas. É sabido que tanto nessa batalha quanto em Gaugamela o macedônio irrompeu entre as tropas do Grande Rei buscando liquidar Dario com suas próprias mãos. É sabido também que em ambas o aquemênida logrou empreender fuga. Contudo, em Isso, os persas, surpresos pela arrojada manobra de Alexandre, haviam deixado o Grande Rei desprotegido, de forma que sua vida apenas foi salva pela intervenção de Oxartes. Em Gaugamela, o prevenido Dario teria se armado de forma a melhor garantir sua proteção. Sendo assim, se em Isso o macedônio conseguiu penetrar as hostes inimigas pela frente, em Gaugemela apenas pôde fazê-lo

[1572]STEWART. *Op. cit*., p. 134.
[1573]MENICHETTI, Mauro. "The Alexander Mosaic: Stories of Victory". In: BARRINGER, Judith & LISSARRAGUE, François (orgs.). *Images at the crossroads*. Media and Meaning in Greek Art. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, pp. 102-105. Do mesmo autor, e com particular atenção ao programa iconográfico dos mosaicos da Casa do Fauno, também ver: MENICHETTI, Mauro. "Imitatio Alexandri: Il 'nuovo mondo' della Casa del Fauno". *Rivista di Studi Pompeiani*, nº 31, pp. 33–39, 2020.
[1574]STEWART. *Op. cit*., p. 137. Moreno acrescenta que o macedônio que encara Oxartes, do qual restam apenas a espada e o elmo decorado com penas, seria Clito, o negro, responsável por salvar a vida de Alexandre durante a Batalha de Grânico (Plut. *Alex*. 16.11; Arr. *Anab*. 1.12.15-16). MORENO. *Op. cit*., p. 37.

mediante manobra a partir do flanco direito da cavalaria macedônia, cercando Dario por sua esquerda (Diod. 17.33.5; Curt. 3.11.4-8).

Cotejando-se os textos de Diodoro e Cúrcio à imagem do mosaico, torna-se cristalino que Alexandre avança sobre Dario de frente, contexto que remete à disputa em Isso, argumento final para que estudiosos como Robertson[1575], Stewart[1576] e Palagia[1577] considerem como inequívoca a associação entre painel e a batalha em questão. Tal atribuição, claro, não é inquestionável, e há inclusive aqueles que defendem que, longe de representar combate em específico, o mosaico reúne em si detalhes de todas as disputas entre Alexandre e Dario. Em 1931, Fuhrmann[1578] foi um dos pioneiros nesse filão, seguido por Pollitt[1579], Rice[1580], Hammond[1581] e Cohen[1582].

Com relação a aspectos formais, Briant[1583] anotou como o artefato encarna o dado agonístico tão caro às coordenadas mentais gregas, como se Alexandre e Dario, entranhados em duelo individual, pudessem decidir todos os rumos das hostes macedônias e gregas. Em outro estudo[1584], o mesmo autor observou que a cena pompeiana repete os ditames da arte persa ao figurar o conquistador avançando a partir da esquerda, esquema recorrente em diversas expressões da iconografia aquemênida, das cenas de Persépolis às impressões dos selos régios. Também no âmbito formal, analistas como Onians[1585] celebraram o mosaico por ter rompido com os padrões simétricos típicos – e, presumem-se, monótonos – de cenas de batalha do repertório grego clássico.

A autoria do mosaico é controversa. Seu ponto de partida é a supracitada passagem de Plínio, a respeito da encomenda de Cassandro. Crentes na fiabilidade do

---

[1575]ROBERTSON, Martin. *A history of Greek art*. New York: Cambridge University Press, 1975, p. 111.
[1576]STEWART. *Op. cit*., p. 138.
[1577]PALAGIA, Olga. "The Reception of Alexander in Hellenistic Art". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, p. 147.
[1578]FUHRMANN, Heinrich. *Philoxenos von Eretria*: Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaike. Göttingen: Dieterichsche Universitäts-Buchdruckerei, 1931, p. 171.
[1579]POLLITT. *Op. cit*., p. 46.
[1580]RICE, Ellen. "The glorious dead: Commemoration of the fallen and portrayal of victory in the late classical and hellenistic world". In: RICH, John & SHIPLEY, Graham (eds.). *War and Society in the Greek World*. London & New York: Routledge, 1993, p. 229.
[1581]Neste caso, a opção reside disputada entre Isso ou Gaugamela. Ver: HAMMOND, Nicholas G. L. *Sources for Alexander the Great*: an analysis of Plutarch's "Life" and Arrian's "Anabasis Alexandrou". Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 41.
[1582]COHEN. *Op. cit., in toto*.
[1583]BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels.Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996], p. 229.
[1584]BRIANT. *Darius in the shadow* (...), p. 201.
[1585]ONIANS, John. *Classical art and the cultures of Greece and Rome*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 123.

escritor latino, estudiosos como Andronikos[1586] e Pollitt[1587] - além do já mencionado Fuhrmann - defendem que seria, de fato, Filóxeno o autor da pintura original. Como não poderia deixar de ser, a atribuição é duvidosa, em particular pelo cuidado que o próprio Alexandre tinha com sua imagem. Segundo a *Vida de Alexandre*, de Plutarco (4.1), Lísipo era o único autorizado a reproduzir o rei em escultura, ao passo que a *História Natural* (7.125) informa que Apeles seria o responsável exclusivo por pintar os retratos do conquistador. A informação levou Moreno[1588] a crer que a pintura original do mosaico seria obra de Apeles, que, outra vez segundo Plínio (35.92), teria dado à luz quadro de Alexandre portando o relâmpago de Zeus, colocado no Templo de Artêmis[1589].

Outra das invenções tão características de Moreno diz respeito à autoria de Apeles. Retomando um passo de Plínio (35.93) - segundo o qual tão numerosas seriam as pinturas de Filipe II e Alexandre feitas pelo artista que seria supérfluo listá-las (*Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit, enumerare supervacuum est*) -, o italiano defende que seria implausível que, em algum momento, Apeles não tivesse retratado a si próprio em alguma de suas obras. Moreno retoma epigrama anônimo: "o extraordinário artista Apeles retratou a si próprio em uma pintura" (*Antologia Grega*, 9.595). A escolha feita pelo italiano para localizar a imagem de Apeles no mosaico não poderia ser mais irreverente: o rosto refletido no escudo do persa tombado **(Fig. 3.90)**: "já notei a maneira memorável por meio da qual todo o rosto é realçado pelo escudo, a tal ponto que não se pode deixar de pensar que o artista que pintou o quadro desejava que essa fosse, por assim dizer, sua assinatura". Esse artifício engenhoso teria se tornado tão afamado no grêmio da Tradição Clássica que apareceria, por exemplo, no *Autorretrato no espelho convexo*, de Parmigianino (1524)[1590].

---

[1586]ANDRONIKOS, Manolis. "Some Reflections on the Macedonian Tombs". *The Annual of the British School at Athens,* nº 82, pp. 1–16, 1987.
[1587]POLLITT. *Op. cit*., pp. 47-8.
[1588]MORENO. *Op. cit., in toto*.
[1589]PLANTZOS, Dimitris. "Wall-and panel-painting". In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A Companion to Greek art*. Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 171-185. Para a importância da pintura de Apeles no repertório moderno, ver o estudo de Ginzburg: GINZBURG, Carlo. "Seu país precisa de você: Um estudo de caso em iconografia política". In: GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*: Quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti, Júlio Castañon Guimarães e Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [2008], pp. 61-100.
[1590]MORENO. *Op. cit*., pp. 35-8. "I have already noted the remarkable way in which the whole face is emphasized by the shield, to such na extent that one canot help thinking that the artist who painted the picture wished this to be, in a manner of speaking, his signature". Menichetti tomou nota que o persa que contempla a morte no escudo pode aludir a *Medeia*, de Eurípides, quando Creusa atina para o vaticínio de seu perecer após contemplar sua mirada em um espelho. MENICHETTI. *Op. cit*., p. 101.

No caso do comitente, a escolha por Cassandro é tanto menos controversa, em especial devido ao fato de que no contexto posterior à morte de Alexandre, marcado pela intensa disputa entre seus generais pelos espólios do Império, era comum o uso político da imagem do conquistador como instrumento de legitimidade. As relações que Cassandro mantinha com Alexandre e o momento em que teria solicitado a pintura seguem campo de debates acalorados, todavia.

Cassandro era filho de Antípatro, regente de Macedônia e da Grécia colocado no posto por Alexandre. Nascido por volta de 350 a.C., seria cerca de seis anos mais moço que o conquistador. Sua primeira aparição ocorre na Babilônia pouco antes da morte do basileu, por volta de 325 ou 324 a.C. (Plut. *Alex.* 74.1-2). Aspecto central no estudo dos laços entre Alexandre e Cassandro dá-se na própria corte babilônica. Conforme reportado por Plutarco, o filho de Antípatro pôs-se a gargalhar efusivamente (ἐγέλασε) ao ver que alguns bárbaros faziam o ritual da prosternação (προσκυνοῦντας) frente ao conquistador[1591]. Ato contínuo, um iracundo Alexandre atirou a cabeça de Cassandro contra uma parede, dando provas inequívocas de que a relação entre os dois havia azedado. Cassandro se sentiu tão aviltado que teria envenenado o rei, de acordo com Quinto Cúrcio (10.10.17)[1592].

Tão hostil à memória do conquistador Cassandro teria se tornado que, inclusive, o filho de Alexandre como Roxane, Alexandre IV, seria morto por suas ordens, assim como a própria Roxane, por volta de 311-10 a.C., em investida desesperada para garantir sua legitimidade (Diod. 17.118.2). Assim, após sangrenta disputa, Cassandro assumiu a regência da Macedônia em 316-15 a.C., após a morte de seu pai, Antípatro, por volta de 319 a.C., e também do assassinato de Olímpia, mãe de Alexandre, realizada a mando dele próprio (Diod. 19.11.5-7). Após se casar com a meia-irmã de Alexandre, Tessalônica, Cassandro se autoproclamou rei em 305 a.C. (Diod. 19. 52.1; 61.2).

Diante do nebuloso pano de fundo que envolve Cassandro, Alexandre e a família do conquistador, a data da encomenda é polêmica, pondo em choque dois dos mais

[1591]Na tradição persa, o ritual da prosternação era o ato de genuflexionar-se diante do monarca, enviando-lhe um beijo a distância, como apontado por Heródoto (1.143). Ao longo da campanha asiática, Alexandre trouxe esse hábito para sua corte, assim como passou a se vestir com parte dos trajes dos Grandes Reis e incorporar soldados persas a seu exército. Para as consequências da adoção da prosternação, ver, a título de introdução: TAYLOR, Lily. "The Proskynesis and the Hellenistic ruler cult". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 47, pp. 53-62, 1927.

[1592]A informação de Cúrcio é questionada por autores como Bosworth, que a considera recurso retórico do autor romano para granjear mais audiência – a morte de um rei à traição decerto seria atraente para o cenário político contrubado da Roma imperial. BOSWORTH, Albert Brian. "The death of Alexander the Great: Rumour and propaganda". *The Classical Quarterly*, vol. 21, nº 1, pp. 112-136, 1971.

finos comentadores do mosaico. Stewart[1593] opta por data próxima à própria Batalha de Isso, por três motivos: o primeiro liga-se ao conhecimento demonstrado pelo artista dos trajes, armas e demais equipamentos dos persas, que sugerem que a pintura teria sido realizada com a memória do combate ainda pulsante. Stewart também pondera que o Alexandre retratado – jovial e quase imberbe – indica execução com o rei ainda em vida. Por fim, e retomando as relações entre Alexandre e Cassandro, a encomenda deveria ter sido consumada antes do início dos atritos entre ambos, ou seja, em algum momento anterior a 325 a.C. A expressão rei Cassandro (*Cassandro regi*), usada por Plínio, seria incorreção anacrônica ou ferramenta estilística do autor latino.

Cohen[1594] se insurge contra essa hipótese. De princípio, a historiadora pondera que haveria inevitável *delay* entre os eventos de Isso e sua chegada à Macedônia e, não bastasse, a mensagem talvez se resumisse a um lacônico "vencemos". A autora considera que, de fato, Cassandro seria o comitente da pintura original e, pautada no excerto de Plínio, advoga em favor de datação posterior à autoaclamação de Cassandro, em 305 a.C. A justificativa é ousada. A americana vê no Alexandre do mosaico certa ausência de coragem e bravura que caracterizariam representação encomiástica do conquistador. Pelo contrário, os olhos sorumbáticos e a boca fechada e levemente arqueada sugeririam Alexandre mais humano, mais fraco, menos divino, menos audaz **(Fig. 5.10)**. Essa forma se originaria do fato de Cassandro tentar apagar parte dos feitos fabulosos de Alexandre, tanto como vingança diante do ultraje que sofrera na Babilônia, quanto como forma de evitar que as peripécias do conquistador sobrepujassem suas próprias[1595]. Badian[1596] já havia se aventurado nessa senda em curto artigo, no qual, ademais, advoga em favor da representação da Batalha de Gaugamela, por seu poder simbólico como derradeira derrocada dos persas.

Em estudo publicado na década de 1960, Rumpf defendeu proposta que rutilou entre seus pares: a de que o personagem que aparece ao lado de Alexandre no painel (**Fig. 4.16**, à esquerda) – lídimo braço direito do conquistador – seria o retrato do

[1593]STEWART. *Op. cit*., pp. 133-4.
[1594]COHEN. *Op. cit.*, pp. 135-6.
[1595]COHEN. *Op. cit.*, pp. 114-6. Embora não cite suas inspirações, Pappalardo chega a contrapor a coragem do persa trespassado a uma possível covardia de Alexandre, o que poderia ratificar a encomenda de Cassandro da pintura original. Ver: PAPPALARDO, Umberto. "La Mosaïque d'Alexandre". In: PAPPALARDO, Umberto & CIARDIELLO, Rosaria (eds.). *Mosaïques Greco-romaines*. Tradução de Étienne Schelstraete. Paris: Citadelles & Mazenod, 2010, p. 157.
[1596]BADIAN, Ernst. "A note on the Alexander Mosaic". In: TITCHENER, Frances & MOORTON JR., Richard (orgs.). *The eye expanded:* life and the arts in Greco-Roman antiquity. Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 75-92.

comitente da obra. Ptolomeu I, tarimbado no exército macedônio, seria o candidato mais indicado para o papel[1597]. Artigo publicado há pouquíssimo tempo chancela a proposta de Rumpf, partindo de três prerrogativas: o vocabulário artístico da Casa do Fauno seria adequado a uma comissão oriunda da corte ptolomaica; Ptolomeu I, de fato, lutou ombro a ombro com Alexandre durante a Batalha de Isso - ξυνεπισπόμενος τότε Ἀλεξάνδρῳ, segundo Arriano (*Anab*. 2.11.8) - e as semelhanças formais entre o Mosaico de Alexandre e os retratos conhecidos do filho de Lago, especialmente em impressões de selos[1598].

Com respeito à datação e atribuição do Mosaico de Alexandre, Pfrommer[1599] voltou a associá-lo ao Egito Ptolomaico, mas, também, ao período helenístico médio, uma vez que os *realia* persas apresentados na obra seriam anacrônicos, incompatíveis com o século IV a.C. Embora efetivamente retrate a Batalha de Isso, o painel teria sido comissionado por membro do alto escalão da monarquia lágida como propaganda e alegoria do combate entre ptolomaicos e selêucidas que, como senhores do Irã, haveriam de ser perversos e deletérios como os aquemênidas. A alusão cairia particularmente bem às Guerras Sírias do século III a.C.

Andreae[1600] caminha em direção oposta, afirmando que Selêuco I Nicátor foi o comitente da pintura original, realizada c. 300 a.C., logo após a Batalha de Ipso, em 301 a.C. O arqueólogo alemão coteja a figura que aparece ao lado de Alexandre no painel (**Fig. 4.16,** à esquerda) com um busto em bronze de Selêuco no Museo Archeologico Nazionale (inv. nº 5590), e conclui serem ambos alusivos ao mesmo personagem, em contíguo contato com o conquistador.

Ao dissertar sobre o mosaico, Palagia[1601] ratifica o conhecimento acurado de armas e trajes persas e macedônios, além de propor que, tendo em vista o programa iconográfico da Casa do Fauno - repleto de temas alusivos ao Nilo **(Fig. 5.11)** - não seria de espantar que o artista da pintura original tivesse atuado sob o mecenato dos ptolomaicos. A arqueóloga grega, na esteira de Pfrommer, aventa que Helena do Egito possa ter realizado a pintura.

---

[1597]RUMPF, Andreas. "Zum Alexander-Mosaik". *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 77, pp. 229–241, 1962.
[1598]THOMAS, Joshua. "The Ptolemy Painting? Alexander's 'right-hand man' and the origins of the Alexander Mosaic". *Journal of Roman Archaeology*, nº 35, pp. 306-321, 2022
[1599]PFROMMER, Michael. *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1998, pp. 35-48.
[1600]ANDREAE, Bernard. "Seleukos Nikator als Pezhétairos im Alexandermosaik". *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*, nº 111, pp. 69-82, 2004.
[1601]PALAGIA. "Alexander's battles (...)", pp. 179-80.

Figura de escassa documentação, Helena não é mencionada por Plínio, sendo a única referência à sua atuação encontrada em Fócio, patriarca de Constantinopla do século IX d.C. (810/820 – 893), e conhecido colecionador de passagens hoje perdidas. O autor assevera que o pai de Helena, Tímonos, era egípcio, e que a artista teria pintado a Batalha de Isso quando de seu auge. A obra teria sido pilhada por Vespasiano (r. 69-79 d.C.) e colocada no Templo da Paz, por volta de 75 d.C., ao cabo das campanhas do imperador no Egito e em Jerusalém[1602]. Palagia lembra que, à exceção da Casa do Fauno, nenhuma outra resistência em Pompeia consagra temas egípcios, como cobras e crocodilos, razão pela qual Helena seria a melhor candidata para a autoria da pintura original[1603]. Ademais, Ptolomeu I, que tomou parte do combate, seria um excelente candidato a comitente da obra[1604]. No que concerne à batalha representada, a arqueóloga grega segue Stewart, ao afirmar que o episódio específico da fuga de Dario em Isso, descrito por Diodoro (17.34.1-5), está retratado.

Saatsoglou-Paliadeli[1605] propôs a seguinte análise: contrariando a vulgata historiográfica, o painel pompeiano não seria cópia fiel da pintura consumada na corte macedônia. Cotejando o mosaico a outras obras contemporâneas, como a Tumba II de Vergina, Saatsoglou-Paliadeli defende que a pintura base se desenvolveria mais no

[1602]POLANSKI, Tomasz. *Ancient Greek Orientalist Painters*: the Literary Evidence. Krakow: Księgarnia Akademicka, 2002, p. 176. A transmissão textual é complexa. A primeira referência se encontra em obra intitulada *Nova História* (Καινή Ιστορία), escrita na forma de versos e assinada por Ptolomeu, filho de Heféstion (Πτολεμαίος τοῦ Ἡφαιστίωνος), também conhecido como Ptolomeu Chénnos (Πτολεμαῖος Χέννος), classificado pela *Suda* como um gramático oriundo de Alexandria e atuante nos tempos de Trajano e Adriano. Todos os textos de Ptolomeu Chénnos estão perdidos, sendo os fragmentos da *Nova História* conhecidos por meio da *Biblioteca* de Fócio. A passagem a respeito de Helena do Egito encontra-se em uma lista de anedotas envolvendo outras mulheres de mesmo nome, como Helena de Troia (§190, 14, 26-36): "E a pintora Helena também pertence a este catálogo. Filha de Tímonos do Egito, pintou a Batalha de Isso nos tempos de seu auge. A pintura foi exibida no Templo da Paz sob Vespasiano" (Καὶ ἡ ζωγράφος Ἑλένη τοῦ καταλόγου ἐστὶ τούτου. Τίμωνος τοῦ Αἰγυπτίου θυγάτηρ, ἥτις τὴν ἐν Ἰσσῷ μάχην, ἐν ἐκείνοις ἀκμάζουσα τοῖς χρόνοις, ἔγραψε· καὶ ἐν τῷ τῆς Εἰρήνης τεμένει ἐπὶ Οὐεσπασιανοῦ ἀνέκειτο ἡ γραφή).

[1603]Um dos pioneiros a notar o aspecto "nilótico" dos paineis da Casa do Fauno foi: ZEVI, Fausto. "Die Casa del Fauno in Pompeji und das Alexandermosaik*". Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 105, pp. 21–65, 1998.

[1604]PALAGIA, Olga. "The Iconography of War". In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A Companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 376-7. Embora não se pronuncie a respeito da autoria da pintura original, Menichetti deu sugestões de aceitar a atribuição a Helena do Egito. O italiano, partindo da disposição das imagens no varejo arquitetônico da Casa do Fauno, defende que o Mosaico de Alexandre seria o ponto de chegada de uma procissão de alusões iconográficas ao luxo oriental – traduzido por representações que vão de Dioniso e do Fauno às referências ao Nilo. Justamente por isso, o público aristocrático que rendia visitas contumazes à mansão pompeiana não preocupado a respeito de qual batalha estaria figurada no mosaico – antes, tratar-se-ia de ver Alexandre como um símbolo, um vetor da história, um herói do mundo novo, responsável por mudanças econômicas que permitiam a ascensão social de uma classe "burguesa" capaz de ter e manter espaços como a Casa do Fauno: "Alexander's new world was translated in the context of the House of the Faun as a world of *tryphé*". Ver: MENICHETTI. *Op. cit*., pp. 93-4; 105-6.

[1605]Agradeço à autora pela gentileza de me enviar seu estudo.

sentido horizontal, sendo vazada em formato retangular, por oposição à forma mais quadrada do Mosaico de Alexandre. Assim, a primeira alteração do copista seria o alargamento das bordas originais.

Outras duas contribuições são ainda mais relevantes. Mais uma vez em cotejo com a cinegética de Vergina, a grega defende que, também na pintura original, Alexandre ocuparia a posição central **(Fig. 5.12)**. Seguindo o raciocínio, e agora comparando o painel com a Copa de Gaius Popilius **(Fig. 5.13)**, a autora defende que toda uma hoste macedônia, em número ao menos equivalente àquela que acompanha Dario III, estaria ao lado do conquistador na pintura. Isso - somado ao fato que, no processo de cópia e mudança de suporte, ou mesmo pela ação de intempéries naturais, diversos persas na porção central do mosaico foram danificados - traria importantes consequências para a apreciação geral do artefato. Do ponto de vista formal, a pintura, mais simétrica, se conectaria ao estilo clássico tardio antes do que ao helenístico inicial. Do ponto de vista da construção das alteridades, a imagem de um Alexandre triunfante, que avança quase solitário para debelar as infinitas hordas aquemênidas, é abalada.

A segunda contribuição de Saatsoglou-Paliadeli é elencar outro nome que não Filóxeno, Helena ou Apeles como autor da pintura original. A escolha recai sobre Aristides de Tebas, citado por Plínio (*NH* 35. 98-99), contemporâneo de Apeles e ilustre por dar plena expressão às ἤθη dos gregos. O pintor teria realizado tão tocante cena de uma cidade sitiada que Alexandre, ao contemplá-la, deu ordens para que fosse transferida para Pela. Por fim, Aristides também pintou uma batalha com os persas, quadro que continha cem figuras, para cada uma das quais foi paga a taxa de dez minas por Mnason, tirano de Elateia (*idem pinxit proelium cum Persis, centum homines tabula ea conplexus pactusque in singulos mnas denas a tyranno Elatensium Mnasone*)[1606].

É também digna de debate a presença de diversas *sarrisai* macedônias mesmo no lado persa do *front*, aspecto que pode aludir a uma possível incúria do Grande Rei na condução da batalha. De acordo com Cohen[1607], a interpretação mais corriqueira é a de que os persas estão fugindo da investida macedônia não correndo horizontalmente à direita do mosaico, mas em direção ao espectador, em escorço. Os donos daquelas armas, portanto, são os macedônios, que em arrojada manobra lograram cercar seus

[1606]SAATSOGLOU-PALIADELI, Chrysoula. "The Alexander Mosaic and its lost original: a working hypothesis". In: ADORNATI, Gianfranco; FALASCHI, Eva & POGGIO, Alessandro (orgs.). *Περι Γραφικής*: Pittori, tecniche, trattati, contesti, tra testimonianze e recinzione. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2019, pp. 151-172.
[1607]COHEN. *Op. cit*., p. 124.

opositores, teoria que encontra guarida nas expressões apavoradas dos aquemênidas. Essa tese, como todas as outras, admite contestação. De acordo com estudiosos como Nylander[1608], as *sarrisai* retratadas no mosaico pertencem aos persas, como indica a flâmula que, embora danificada, exibira o brasão aquemênida, tremulando sobre suas lanças. O historiador recorre a uma passagem da *Biblioteca Histórica*, de Diodoro Síciulo (17.53.1), quando o autor siciliano relembra que, na Batalha de Gaugamela, Dario deu ordens para que fossem usadas espadas e lanças muito maiores, possivelmente inspirado pela eficácia das *sarrisai*.

Não obstante, há estudiosos que, ao invés de optarem por atribuir as lanças a macedônios ou persas, escolhem por negar a existência de *sarrisai* na obra. Escorada em registros arqueológicos, Cohen[1609] pondera que o venábulo empunhado por Alexandre era sensivelmente mais curto do que uma sarrisa média, o que, ademais, vai ao encontro da tese central da historiadora, qual seja, a de que o Mosaico de Alexandre não traduz batalha ou evento específico, mas amálgama de passagens verossímeis.

Como visto até aqui, discussões sobre aspectos distintos do mosaico e de sua pintura original, como datação, comitente e forma de representação de Alexandre, são comuns desde 1831. Entretanto, a expressão figurativa que mais tem captado a atenção dos comentadores é o gestual de Dario.

No crepúsculo de sua vida, Goethe (1749 – 1832) recebeu de Wilhelm Zahn, um dos responsáveis por escavar o Mosaico de Alexandre, desenho preliminar da obra, feito cerca de cinco meses após seu descobrimento **(Fig. 5.14)**[1610]. Ao contemplar a expressão desolada do Grande Rei, aturdido pelo sacrifício de seus soldados, o literato germânico foi categórico: "esta e as próximas gerações não serão capazes de descrever de modo apropriado tal maravilha da arte" (*Mitwelt und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst würdig zu commentieren*)[1611]

Um século depois, Fuhrmann[1612] afirmou que Filóxeno pintou, com consciência, Dario III desprovido de grandeza ou coragem, preocupado apenas com seu próprio destino, por oposição a um Alexandre resoluto e inflexível. O cavalo ao lado da quadriga do Grande Rei, colocado à sua disposição para fuga premeditada, conferia o

[1608]NYLANDER, Carl. "The standard of the Great King – A problem in the Alexander Mosaic". *Opuscula Romana*, nº 14, 1983, pp. 21-3. Seguido por MORENO. *Op. cit*., pp. 20-2.
[1609]COHEN. *Op. cit*., p. 125. Contra MARKLE III, Minor M. "The Macedonian Sarissa, Spear, and Related Armor". *American Journal of Archaeology*, vol. 81, nº 3, pp. 323-339, 1977.
[1610]GARCÍA SÁNCHEZ. *Op. cit*., p. 324.
[1611]Tradução de Luiz Marques.
[1612]FURHMANN. *Op. cit*., pp. 143-8.

argumento decisivo. Quinto Cúrcio (3.11.11) escreveu que Dario, ao empreender retirada, saltou em direção a um cavalo que o acompanhava exatamente para situações com aquela ([...] *desilit et in equum, qui ad hoc ipsum sequebatur* [...]).

Giuliani[1613] definiu a postura de Dario no Mosaico como "um gesto suplicante de horror" (*einer flehentlichen Gebärde des Schreckens*). Para o aquemênida trespassado, reservou palavras mais alentadoras: "uma decisão altiva e redentora" (*einer aktiven und rettenden Entscheidung*)[1614]. Gombrich[1615] indicou como "gesto de desespero do rei vencido" a postura do aquemênida, para arrematar que o mosaico:

> Obriga-nos a ver carnificina não só do ponto de vista dos vitoriosos, mas através dos olhos do homem que foge. Sentimos que ele olha para trás, atormentado, para o jovem Alexandre, que acaba de traspassar com a lança um nobre persa. O pânico se apoderou do exército persa, os guerreiros tombam, os cavalos se assustam. O audacioso escorço das figuras do primeiro plano, o persa caído cujo rosto se reflete no seu escudo, tudo nos arrasta a tomar parte na tragédia. Somos obrigados a distinguir as figuras confusas para compor na mente uma imagem do que se passou, nessa consideração da batalha partilhamos da experiência dos que nela se envolveram

Ainda na vertente que vê Dario aviltado, La Rocca[1616], inspirado por Gombrich, destacou um Grande Rei *angosciato* com os destinos de sua tropa, sinal de participação emotiva na tragédia da batalha. García Sánchez[1617] definiu o gestual do aquemênida como meio caminho entre a paralisia pelo estupor pavoroso e uma mirada piedosa, embalada pela vista da atitude medrosa e fugidia de seus comandados. Na mesma linha, Briant[1618] pondera que, embora o arco e a aljava de Dario demonstrem participação ativa no combate, o fato de o artista original figurar um Alexandre triunfante rompendo a partir da esquerda, em contraponto à fuga do Grande Rei, é indicativo claro da fraqueza supina do soberano persa.

Uma das mais engenhosas análises foi levada a efeito por Stewart[1619], para quem a postura de Dario III caracterizava a cena como retrato de violência sexual. Para o inglês, a figuração de vítimas de estupro que tendem o braço em direção a seu violador enquanto montam a carruagem é corrente no repertório grego, como demonstram, por

---

[1613]GIULIANI. *Op. cit*., pp. 27; 30.
[1614]GIULIANI. *Op. cit*., p. 34.
[1615]GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1959], p. 146.
[1616]LA ROCCA, Eugenio. "Ferocia barbarica. La rappresentazione dei vinti tra Medio Oriente e Roma". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts,* vol. 109, 1994, pp. 28-9 e 29 nota 102.
[1617]GARCÍA SÁNCHEZ. *Op. cit*., p. 324.
[1618]BRIANT. *Op. cit*., p. 195.
[1619]STEWART. *Op. cit*., p. 143.

exemplo, o mosaico de rapto de Helena, descoberto em Pela **(Fig. 5.15)**, e a pintura da abdução de Perséfone por Hades, c. 340 a.C., presente na Tumba I de Vergina e atribuída a Nicômaco (*Nicomachus* (...) *pinxit raptum Proserpinae*) (*NH*. 35. 109) **(Fig. 5.16)**. Mais do que isso, a composição desfechava seu sentido de dominação sexual ao reforçar fálica lança de Alexandre em contrapeso à aljava vazia de Dario, sinal de sua impotência e passividade. Em estudo posterior, Stewart optou por contrapor os lábios crispados e os olhos ardentes de Alexandre – capazes de conferir ao conquistador uma fisionomia quase demoníaca (*almost demonic*) – à fraqueza imanente de Dario[1620].

Realizações anteriores da arte grega, como o vaso Eurymedon, também exploraram a imagem de aquemênidas salazes e emasculados. Enócoa de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Triptólemo ou seu círculo, a obra data c. 460 a.C. **(Fig. 5.17)**. Autores como Llewellyn-Jones[1621] e Gerleigner[1622] argumentam que a iconografia da cerâmica é clara provocação, de caráter sexual, à derrota aquemênida na Batalha do Rio Eurimedonte, em 469 ou 466 a.C. Outros, como Gruen[1623], prescrevem leitura mais conservadora, que nuance seu discurso de alteridade.

De volta ao Mosaico de Alexandre, Cohen apresentou algumas objeções à leitura de Stewart do ponto de vista metodológico, tanto pela forma de se ler a imagem como pela construção da masculinidade do conquistador como axiomática em termos de *performance*. O exame atento de fontes escritas (Arr. *Anab*. 2.11.9; Plut. *Alex*. 21.4-5; Curt. 3.12.3-4; Diod. 17.38 *etc*) haveria de volatilizar a imagem de um Alexandre heteronormativo e penetrador – ainda que não reste dúvida de que a tradição textual é

[1620]STEWART, Andrew. *Art in the Hellenistic world:* an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 8. Em estudo publicado um década atrás, Toshihiro Osada defendeu o gestual de Dario III como súplica a Alexandre para que poupasse sua vida (*pleading with the adversary to save his own life*). Ver: OSADA, Toshihiro. "An Essay on the Interpretation of Alexander Mosaic: Focusing on the Image of Barbarians in Greek Art". *Bulletin of the Society for Near Eastern Studies in Japan*, nº 52-3, 2010, p. 94.
[1621]LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Manliness, violation, and laughter: rereading the space and context of the Eurymedon vase". *Journal of Greek Archaeology*, nº 2, pp. 217-230, 2017; LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Reviewing space, context and meaning: The Eurymedon Vase again". In: RODRÍGUEZ PÉREZ, Diana (org.). *Greek art in context.* Archeological and Art Historical Perspectives. London & New York: Routledge, 2017, pp. 97-115.
[1622]GERLEIGNER, Georg. "Tracing Letters on the Eurymedon Vase: On the Importance of Placement of Vase Inscriptions". In: YATROMANOLAKIS, Dimitrios (ed.). *Epigraphy of Art.* Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings. Oxford: Archeopress, 2016, pp. 165-184.
[1623]Ver: GRUEN, Erich. *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 2011, pp. 40-52. Na mesma direção, ver: VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 63-4.

tão enviesada quanto o repertório figurativo[1624]. Assim, o gesto de Dario sugere não fraqueza ou covardia, mas a preocupação com um camarada que jaz em combate[1625].

Interpretações como a Cohen marcam uma espécie de mudança de pele na análise do gestual de Dario, doravante examinado não sob a égide da ignávia ou pusilanimidade, mas algo altiva. Moreno crê que é extravagante o desencontro entre a convicção e concentração de Alexandre e o desespero do Grande Rei, mas defende que o gesto de Dario III é um eloquente símbolo de desalento frente aos sacrifícios empreendidos pelos soldados persas de modo a permitir a fuga de seu soberano[1626]. Beard e Henderson anotaram que o Grande Rei é figurado de maneira impecavelmente nobre em sua derrota[1627]. Polanski[1628] afirma não ver traços de apoteose na representação de Alexandre no mosaico, além de afirmar que – por conta de seu simbolismo como derrocada final de Dario III – a obra figuraria a Batalha de Gaugamela. Paolo Moreno, mais do que seus colegas, levou essa vertente à última potência, ao promover exame acurado não somente do trejeito do Grande Rei, mas também do soldado trespassado por Alexandre.

Conforme anotado, o italiano, mercê de argumentos que se aqui reproduzidos apenas teriam diluídas suas linhas mestras[1629], interpreta o Mosaico de Alexandre como acurado retrato da Baralha de Gaugamela. Como também assinalado acima, Apeles seria o autor da pintura original. Afora as estreitas relações entre artista e conquistador, aspectos centrais do engenho de Apeles – como os contornos estreitos (*NH* 35. 81-84), o uso sóbrio das quatro cores (*NH* 35.92) e a perícia no emprego de *chiaroscuri* e contrastes, em diálogo com a teoria aristotélica das transparências dos materiais (*NH* 35.97) – constituem alguns pontos centrais de Moreno[1630].

Sobre a figuração de Dario, o arqueólogo lembra que, embora o desconcerto do Grande Rei de escapar da carnificina à custa da vida de seus soldados seja autêntico desplante frente à convicção e à coragem de Alexandre, seu gesto mais característico – o braço e o corpo projetados em direção ao conquistador – mostram sua desolação

[1624]COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 162-7.
[1625]"weakness or cowardice but suggests concern for a comrade". COHEN. *Op. cit.,* p. 166.
[1626]MORENO. *Op. cit*., p. 25.
[1627]"impeccably noble in defeat". BEARD, Mary & HENDERSON, John. *Classical art:* from Greece to Rome. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 18.
[1628]POLANSKI. *Op. cit*., pp. 171-80.
[1629]Para os argumentos centrais, ver: MORENO. *Op. cit*., pp. 11-28.
[1630]MORENO. *Op. cit*., pp. 32-38, com fontes.

diante do sacrifício do soldado cujo corpo é varado pela lança do conquistador, personagem sobre o qual repousam as mais finas análises de Moreno[1631].

O italiano devota particular atenção à nobreza do combatente que se deixa abater de forma a dar ao Grande Rei tempo necessário para escapar da cólera do macedônio. Para dar início à sua argumentação[1632], retoma um passo de Plutarco (*Alex*. 33.4), em que o biógrafo, descrevendo a Batalha de Gaugamela, informa que: "os melhores e mais nobres [entre os combatentes persas] se deixavam morrer diante do rei e, desabando uns sobre os outros, atrasavam a perseguição [dos macedônios]" (οἱ δὲ ἄριστοι καὶ γενναιότατοι πρὸ τοῦ βασιλέως φονευόμενοι καὶ κατ᾽ ἀλλήλων πίπτοντες ἐμποδὼν τῆς διώξεως ἦσαν).

O gestual e o *páthos* do corpo do soldado são notáveis: tombado para frente, mas voltado para trás na investida de deter Alexandre, o combatente segura com firmeza a lança do conquistador mesmo com ela encerrada em seu flanco, com o fim último de detê-lo. A devoção extrema à causa persa, bem como a grandeza do gesto, podem ser amplificadas ao se notar a possibilidade de que o guerreiro em questão seja indiano. Sua pele mais escura, a face imberbe e os brincos estão de acordo com a descrição feita por Cúrcio (8.9.20-22) dos habitantes da Índia, e, ademais, Diodoro (17.59.4) afirma que batalhões indianos estavam próximos de Dario em Gaugamela **(Fig. 5.18)**.

Moreno realiza extenso dossiê de forma a demonstrar o largo impacto que a pintura causou na Antiguidade, a começar pelo já debatido Sarcófago de Alexandre. Seja como cópia direta, seja como imitação de figuras ou esquemas, a obra de Apeles gozou de enorme fortuna no Mundo Antigo. O primeiro exemplo são os Medalhões de Poro, cuja iconografia consagra o embate entre Alexandre e o monarca indiano[1633]. O encontro *tête-à-tête* entre os monarcas é controverso, e remonta à obra perdida de Aristóbulo. Luciano de Samósata (*Hist. Conscr*. 12) afirma que o autor exagerou nas tintas ao tratar das campanhas indianas, ao passo que Arriano (*Anab*. 5.18.6), como de praxe, é figadal seguidor de Aristóbulo. Seja como for, Moreno[1634] estabelece os anos de 324 e 323 a.C. como início da cunhagem, e a Mesopotâmia como local de emissão dos Medalhões de Poro. O modelo de Alexandre irrompendo a partir da esquerda,

[1631]MORENO. *Op. cit*., p. 25.
[1632]MORENO. *Op. cit*., pp. 23-4.
[1633]Sobre o artefato, ver: HOLT, Frank. *Alexander the Great and the Mistery of the Elephant Medallions.* Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003; BOPEARACHCHI, Osmund & HOLT, Frank. *The Alexandre Medallion.* Exploring the origins of a unique artefact. Lacapelle-Marival: Imago Lattara, 2011.
[1634]MORENO. *Op. cit*., pp. 83-4.

montado em Bucéfalo e atacando com sua lança um rajá covarde e fugitivo seria eco direto da pintura de Apeles. A moeda, ademais, repetiria clichês orientalistas presentes na tradição escrita, como o tamanho desproporcional de Poro em relação ao elefante que o carrega, que reverbera o tamanho fantástico atribuído ao monarca por Arriano (*Anab*. 5.19.1) **(Fig. 5.19)**.

Após mencionar o Pintor de Dario, Moreno passa ao impacto do modelo na arte romana e etrusca, a começar por uma série de relevos, datados c. 100 a.C., descobertos na Isérnia e hoje no Museo Nazionale Archeologico de Perugia[1635]. Um deles, feito em calcário, é porção fragmentada de um friso maior. Escavado em Sâmnio, a obra adapta o esquema de Apeles ao figurar Alexandre perfurando um soldado oriental, trajado com as calças *anaxyrides*, enquanto monta Bucéfalo e enverga um chíton com mangas. Importante mudança em relação à pintura de Apeles é a transformação da carruagem de Dario, de quadriga em biga **(Fig. 5.20)**.

Seis urnas etruscas descoberta em Perugia, também estimadas de 100 a.C., retomam a batalha entre Alexandre e Dario seguindo o modelo do mosaico. Na primeira **(Fig. 5.21)**, bastante danificada, são ressaltadas a grandeza do choque entre as tropas rivais e a torção do soldado persa ao ser ferido pelo conquistador, embora seu corpo faça um movimento mais contido. A segunda urna, por outro lado **(Fig. 5.22)**, é assertiva nesse ponto. Do artefato seguinte **(Fig. 5.23)**, o desenho é a melhor forma de consulta, e permite vislumbrar a figura de Dario, no canto superior direito. As três restantes **(Fig. 5.24**; **Fig. 5.25** e **Fig. 5.26)** mantêm, com maior ou menor grau, o esquema figurativo, sempre com atenção especial ao extraordinário torso do soldado varado por Alexandre. Uma taça de cerâmica, em relevo, do ateliê de Gaius Popilius é igualmente objeto do tema **(Fig. 5.27)**[1636].

Moreno explica a recorrência do motivo na Itália pelo enorme espólio de arte helenística promovido na Macedônia após a conquista romana de 146 a.C. Dentre os materiais extraídos, estaria a pintura de Apeles, presente durante a era imperial. Um *aureus* de Cláudio, cunhado entre 41- 45 d.C., mostra que no topo do arco triunfal de Claudius Drusus - pai do imperador, morto em 9 a.C. - havia um cavaleiro que, com a lança na horizontal, despacha seu oponente. Erigido na Via Appia (Suet. *Claud.* 1.3), o arco representaria a continuidade do modelo pintado por Apeles[1637] **(Fig. 5.28)**.

[1635]MORENO. *Op. cit*., pp. 91-3.
[1636]MORENO. *Op. cit*., pp. 93-4.
[1637]MORENO. *Op. cit*., p. 94.

Um relevo em mármore – conhecido como Relevo Ruesch, em homenagem a seu antigo dono, Arnold Ruesch (1882-1929), industrial e filósofo oriundo de Zurique, que viveu a maior parte da vida em Nápoles – emprega o modelo da Batalha de Alexandre trazendo seu tema para a realidade romana **(Fig. 5.29)**. Ainda que musculoso, barbado e com as calças de tipo *braccae*, normalmente usadas por germânicos ou celtas, o guerreiro atacado pelo cavaleiro romano exprime com seu corpo o mesmo *páthos* encontrado nas cenas de batalha entre macedônios e persas[1638]. Gordiano III (r. 238 – 244 d.C), condutor de campanhas na Mesopotâmia, manteve em sua cunhagem, no reverso de moedas de bronze batidas na Macedônia, autêntica *imatatio Alexandri* a partir do esquema do painel pompeiano **(Fig. 5.30)**[1639].

O *topos* de um Alexandre triunfante frente a um Dario fugitivo persistiu no Medievo, como prova uma miniatura, do século XI, descoberta na Biblioteca Nazionale Marciana em Veneza. Outrora atribuída a um códice da *Cynegetica*, de Opiano, é hoje sabido que o desenho ilustraria uma edição do *Romance de Alexandre*, em especial a passagem sobre a Batalha de Gaugamela **(Fig. 5.31)**. Embora, como no relevo de Isérnia, a carruagem de Dario seja reduzida a uma biga, o gesto do Grande Rei, o desespero de seu auriga ao açoitar os cavalos e a perseguição implacável do conquistador são elementos para que Moreno defenda inspiração direta em Apeles[1640].

O mais ousado – e, por isso mesmo, estimulante – eco do Mosaico de Alexandre proposto por Moreno é a mais conhecida obra da arte antiga e modelo maior para o Renascimento: o Laocoonte. É impraticável, nos limites desta tese, debater as hipóteses de datação do grupo, tampouco seu impacto gigantesco na Tradição Clássica. Cabe

---

[1638]Em estudo no qual reúne infatigável erudição historiográfica à argúcia do *connoisseur*, Bernard Andreae concluiu que o artefato é falso. Partindo da conexão umbilical entre o Relevo Ruesch e o Mosaico de Alexandre, o austríaco usa de ferramentas formalistas para constatar que o relevo se inspira no painel apenas na medida em que também replica seus danos e imperfeições – invisíveis ao artista antigo, que poderia ter a obra integralmente à disposição. Assim: "este (Relevo Ruesch) foi apenas criado após 1831, data em que a Casa do Fauno foi descoberta, e é, portanto, uma falsificação" (*Dieses ist also erst nach 1831, dem Datum der Freilegung der Casa del Fauno, geschaffen worden, mithin eine Fälschung*). ANDREAE, Bernard. "Zum Relief Ruesch". *Marburger Winckelmann-Programm*, 1956, p. 9. Há pouco, Willers publicou estudo que busca refutar as teses de Andreae. Em linhas gerais, o alemão aproveitou-se do fato de que recentemente o Relevo Ruesch passou à guarda da coleção de Antiguidades da Universidade de Berna, tendo passado por processos de limpeza e restauro, para levar a efeito investigação com o artefato em mãos, procedimento até então inaudito – o estudo de Andreae é baseado em fotografias. Willers conclui que o Relevo Ruesch é, na verdade, um original romano, datado, provavelmente, dos anos finais de Domiciano (r. 81-96), quando tanto os enfrentamentos contra os germânicos, quanto sua expressão material, tiveram lugar no repertório imperial. Como consequência, e à contramão de Moreno, o impacto do Mosaico de Alexandre sobre o relevo é nulo, uma vez que, quando o mármore romano foi esculpido, o painel de Pompeia já teria sido soterrado pelo Vesúvio.Ver: WILLERS, Dietrich. "Relief mit Reiterschlacht". *Antike Kunst*, vol. 64, pp. 78-98, 2021.

[1639]MORENO. *Op. cit*., pp. 94-5.

[1640]MORENO. *Op. cit*., pp. 95-6.

dizer apenas que, como Andreae[1641] e o próprio Moreno, a hipótese de que o Laocoonte seja uma cópia feita entre 14 e 37 a.C. a partir de um original brônzeo c. 140 a.C., esculpido em Pérgamo, é aceita neste estudo **(Fig. 5.32)**[1642].

Defende Moreno[1643] que nada menos a torção corporal do Laocoonte – potencialmente a maior expressão do *páthos* em toda a História da Arte – foi de maneira direta inspirada pelo soldado que se atira na lança de Alexandre – "the most striking figure in the mosaic". De fato, ainda que em espelho, inúmeras semelhanças irmanam as composições: a instabilidade das figuras, que colapsam seja sobre o cavalo do combatente, seja sobre o altar do sacerdote; a posição dos ferimentos acima do quadril; a angulação e a extensão de uma perna em relação à outra, e o gestual patético de tentar escapar da morte, pela lança e pelas serpentes. Entretanto, as simetrias mais imprescindíveis para a hipótese desta tese são as seguintes: a assertiva torção corporal que soldado e Laocoonte realizam em direção oposta à fonte de sua agonia e o movimento estrênuo que suas cabeças e pescoços fazem, no último instante, em direção a esse mesmo manancial de tormentos **(Fig. 5.33)**.

A longa discussão travada até esta altura, portanto, tem como fim demonstrar a constituição de um cânone para as representações de Alexandre, adequado tanto às cenas de batalha como à iconografia cinegética. A **prancha 1** sumariza esse fenômeno, cruzando as figurações venatórias do conquistador, estudadas em minúcia no capítulo 4, com as imagens de guerra aqui analisadas. Essa convenção iconográfica, caracterizada por Alexandre cavalgando Bucéfalo a partir da esquerda, com lança empunhada à destra, desfechando golpe certeiro, tornou-se célebre na Antiguidade, elemento que independe da acérrima crença de Moreno de que o esquema figurativo de todas as obras teria a pintura de Apeles como matriz. Parte da longa sobrevivência das imagens da batalha é resumida na **prancha 2**.

Essas similitudes, contudo, não se restringem à figura de Alexandre, mas se estendem às vítimas do basileu, seja o soldado varado pelo conquistador, seja o próprio Dario que também promove um gesto de torção corporal, da vítima em direção ao algoz, uma das chaves interpretativas centrais para a análise desse *corpus* **(Fig. 5.34)**. A **prancha 3** mostra a continuidade iconográfica do aquemênida golpeado por Alexandre,

---

[1641]ANDREAE, Bernard. *Laokoon und die Gründung Roms*. Mainz: Philipp von Zabern, 1988; ANDREAE, Bernard. *Laokoon und die Kunst von Pergamon.* Berlin: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.
[1642]Um argumento digno de registro em favor dessa hipótese é a semelhança entre a postura corporal do Laocoonte e a de Alcioneu no Altar de Pérgamo – e, no limite, do próprio persa do Mosaico de Alexandre. Devo ao Prof. José Geraldo Grillo essa lembrança.
[1643]MORENO. *Op. cit*., pp. 89-90.

com a liberdade de direcionar todas as imagens para o mesmo sentido, de modo a propiciar visualização mais plena da ação patética do soldado.

A prancha de número quatro propõe que os gestos de Dario e do combatente anônimo podem ser ladeados a partir de alguns parâmetros: o corpo que se projeta para frente, afastando-se do conquistador; a expressividade dos braços - seja como forma de proteção, seja como súplica - e, mais importante, a torção do pescoço no último instante, ações, contagiadas por *páthos*. A **prancha 6** retoma a proposta, agora incorporando a sugestão de Moreno de que o Laocoonte seria esculpido a partir do modelo do soldado aquemênida.

Por fim, a **prancha 7** é, talvez, a mais importante de toda a tese, ao sustentar a segunda hipótese basilar deste estudo, qual seja, a de que os leões produzidos no âmbito da iconografia cinegética foram figurados de modo a demonstrarem paixão e senciência, graças ao emprego de convenção iconográfica específica que – e de nenhuma maneira se pode considerar como fortuita essa opção – era exatamente a mesma utilizada para retratar o soldado anônimo, Dario III e, no limite, o próprio Laocoonte. Corpos em convulsão marcados pelos mesmos traços – com destaque ao pescoço torcido – essas figuras apresentam autêntica *Pathosformel* responsável por ecoar emoções como compaixão, senciência, horror e tantas outras, denominadores comuns que, se dados *a piori* mesmo a inimigos envilecidos como os persas, representam enorme contrapeso, ao menos no campo simbólico, ao antropocentrismo dominante no pensamento grego do século IV a.C. Se a **prancha 7** cumpre o papel de apresentar as conexões iconográficas entre as vítimas de Alexandre no repertório helenístico, os itens seguintes serão responsáveis por aprofundar o argumento esboçado neste parágrafo, não sem antes comentar artigo de Cohen que segue raciocínio assemelhado e, também, justificar a pertinência do conceito de *Pathosformel* para análise da iconografia cinegética.

### 5.1.3 - Senciência animal na arte helenística: a propósito do artigo de Ada Cohen

Artigo de Ada Cohen explorou hipótese semelhante à desenvolvida nesta tese, ao afirmar que as cabeças torcidas das vítimas em direção aos caçadores na arte helenística assinalavam consciência como humana aos animais (*assigns humanlike consciousness to animals*)[1644]. Por outro lado, Cohen também lembra o *topos* leonino da

[1644]COHEN, Ada. "Turning Heads: Alexander and the Animals". *Illinois Classical Studies*, vol. 43, 2018, p. 88.

fisionomia de Alexandre, encarregado de fornecer o reverso da medalha, qual seja, a caracterização humana a partir dos traços animais. Frente a essas propostas, esta seção se dedica a um comentário detido do estudo de Cohen.

A americana dá partida incrementando o *corpus*, ao mencionar um prato de vidro, c. séc. III a.C., descoberto em 1904. Sua iconografia apresenta consonâncias com as cenas de caça de Alexandre. A cavalo e empunhando a lança, o caçador principal investe contra um leopardo, que torce seu pescoço em direção a ele. O mesmo gesto é repetido por um dos dois antílopes da parte inferior do artefato, desta vez atacados por caçador empunhando arco e flecha, que também atira contra uma lebre. Rica vegetação completa a cena, além de duas aves, uma sobre o caçador principal, outra acima da árvore à direita **(Fig. 5.35)**. Embora não admitidos por Cohen, os elementos dão indícios de que a cinegética se passa em um *paradeisos* – múltiplos caçadores e presas, vegetação frondosa, arco e flecha e uso do cavalo são alguns deles.

Após relembrar a construção, visual e literária, de Alexandre como pródigo caçador de felinos, e também comparar a cena de Tresilico com a da Tumba II de Vergina, Cohen anuncia a sua questão central:

> Eu chamo a atenção para a pose do felino, o corpo se movendo para frente, longe do caçador, e a cabeça girando como se para encontrar os olhos do caçador em uma rotação exagerada de quase 180 graus. A pose não natural do felino, dividida em vez de apenas reduzida, contradiz nossa expectativa de um movimento para frente como um dardo para longe de seu adversário, mas aumenta a impressão de alerta e introduz, como argumentarei, uma sensação de consciência animal elevada[1645]

A hipótese desta tese e o ponto de chegada do artigo são semelhantes: o gesto estrênuo da torção do felino em direção ao caçador é empregado de forma a retratar senciência e paixão dos animais. Entretanto, a argumentação de Cohen e as analogias traçadas pela autora são distintas daquelas aqui adotadas.

Em seguida[1646], a americana cita o Mosaico de Pela e o Relevo de Messene, reprisando os argumentos apresentados em *Art in the Era of Alexander the Great*, para então arrematar, de forma um pouco mais contida do que no trecho anterior:

> No presente contexto, argumento que a convenção da postura do corpo cindida com a cabeça é significativa. Ela atribui uma espécie de mente deliberativa ao animal e é, portanto, exemplar de ideias mais amplas,

[1645]"I draw attention to the feline's pose, body moving forward, away from the hunter, and head turning as if to meet the hunter's eyes in an exaggerated near-180-degree rotation. The feline's unnatural pose, split rather than merely foreshortened, contradicts our expectation for a dart-like forward movement away from its adversary but enhances the impression of alertness and introduces, as I will argue, a sense of heightened animal consciousness". COHEN. *Op. cit*., p. 92.
[1646]COHEN. *Op. cit*., pp. 92-5.

> sustentadas consciente ou inconscientemente, sobre a possibilidade do pensamento animal e sua expressão externa. O argumento não é que os artistas conceberam explicitamente essa pose para sugerir esse significado específico, e, portanto, não é construído em torno da intenção consciente dos artistas. O argumento também independe da recepção (incognoscível) dos antigos observadores da pose ou de seus processos conscientes de decodificá-lo. No entanto, o tropo visual da cabeça torcida no Relevo Messene, no Mosaico de Pela e na placa Tresilico condensam questões complexas e carregam significado[1647]

Após comentar sobre os antecedentes gregos do modelo, da adaga micênica ao portão dos leões da cidadela, Cohen passa à seção teórico-metodológica, discutindo os corpos de animais a partir do conceito de *Pathosformel*. A americana, com correção e respaldada por vasta bibliografia, define as *Pathosformeln* warburguianas como arquétipos expressivos de movimentos e gestos que dão acesso a estados psíquicos e mentais – tais como medo, confusão e autodefesa – e tidos por compreensíveis independentemente da cultura[1648] para, então, retomar as definições mais canônicas de *páthos* no repertório textual grego, ambas de Aristóteles: *Poética* (1452b9-11) e *De Anima* (403a16-19). O primeiro texto propõe:

> Estas são, portanto, as duas partes do enredo: a reviravolta e o reconhecimento; há ainda uma terceira: a comoção emocional (τρίτον δὲ πάθος). Da reviravolta e do reconhecimento já se falou; quanto à comoção emocional, trata-se de uma ação destrutiva ou dolorosa, como o são as mortes insinuadas em cena, as dores agonizantes, os ferimentos e outros casos semelhantes

Como lembra Paulo Pinheiro[1649], a tradução do trecho é penosa. Algumas das soluções são "catástrofe" (Eudoro de Souza); "événement pathétique" (Magnien e Hardy); "effet violent" (Dupont-Roc e Lallot); "suferring" (Halliwell) ou, simplesmente, manter o original (Else). Já no *De Anima*, Aristóteles indica que: "parece também que todas as afecções da alma ocorrem com um corpo (ἔοικε δὲ καὶ τὰ τῆς ψυχῆς πάθη πάντα εἶναι μετὰ σώματος): ânimo, mansidão, medo, comiseração,

[1647]"In the present context I argue that the convention of the split pose with turned head is significant. It assigns a sort of deliberating mind to the animal and is thus exemplary of broader ideas, consciously or unconsciously held, about the possibility of animal thought and its outward expression. The argument is not that the artists explicitly devised this pose in order to suggest this specific meaning, and it is thus not built around the artists' conscious intent. Nor is the argument dependent on the ancient viewers' (unknowable) reception of the pose or their conscious processes of decoding it. Nevertheless, the visual trope of the turned head in the Messene relief, the Pella mosaic, and the Tresilico plate condenses complex issues and carries meaning". COHEN. *Op. cit*., p. 95.

[1648]"an expressive archetype of movement or gesture that gives access to mental and psychic states (including fear, confusion, and self-defense) and was deemed understandable independently of culture". COHEN. *Op. cit*., p. 101.

[1649]Comentário de Pinheiro no aparato crítico de sua tradução de Aristóteles, pág. 109 nota 10.

ousadia, bem como a alegria, o amar e o odiar – pois o corpo é afetado de algum modo e simultaneamente a elas"[1650]. Partindo dessa segunda definição, Warburg[1651] teria atribuído grandeza e teatralidade à noção de *páthos*, em vez de apenas sofrimento *per se*. Inspirada pela *Pathosformel*, Cohen defende que as imagens helenísticas – com seu característico pescoço torcido dos felinos – representariam um *continuum* com seus antepassados gregos, sejam obras micênicas, sejam exemplares da cerâmica arcaica[1652].

No desenvolver do raciocínio, Cohen[1653], dentro dos limites mais estreitos de um artigo, promove discussão sobre o antropocentrismo grego, centrando suas atenções em dois textos de Aristóteles: *Ética a Nicômaco* (3.10.1118a16–23) e *De anima* (413b416a; 434a435b), de modo a demonstrar como a consciência era em absoluto negada aos animais. O artigo se encaminha para seu clímax[1654] quando a autora traça os paralelos entre Alexandre e Hércules, a partir da cunhagem e também do sarcófago de Sídon, além das conexões fisiognomônicas do conquistador com os leões, para, por fim, estabelecer a mais axial analogia do estudo: as cabeças torcidas das presas de Alexandre e a recorrência da mesma postura no conquistador.

A fonte principal é Plutarco (*Mor.* 335a-b), quando o biógrafo afirma que Lísipo deu à luz uma estátua de Alexandre na qual o basileu olhava em direção aos céus (βλέποντα τῷ προσώπῳ πρὸς τὸν οὐρανὸν) com o pescoço levemente inclinado (ἡσυχῆ παρεγκλίνων τὸν τράχηλον)[1655]. O *topos* da postura do conquistador teria se tornado proverbial na Antiguidade, sobretudo por ter sido consumado por um dos mais celebrados artistas da corte alexandrina[1656]. Cópias se multiplicaram: ainda que não possa ser atribuído a Lísipo, retrato em mármore, descoberto em Yanitsa, c. 325-300 a.C., ecoaria a tradição **(Fig. 5.36)**. A Herma Azara, único retrato antigo cujo nome de Alexandre consta da inscrição, também apresenta o gesto, embora de forma discreta **(Fig. 4.68)**, ao passo que obras do século II d.C., como as alocadas no Museo Barracco **(Fig. 5.37)** e no Capitolino **(Fig. 5.38)** tratem de amplificá-lo. A controversa miniatura

[1650]Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis.
[1651]COHEN. *Op. cit*., p. 102, citando GOMBRICH, Ernst Hans. *Aby Warburg*: an intellectual biography. London: University of London/Warburg Institute, 1970, p. 17.
[1652]COHEN. *Op. cit*., p. 105.
[1653]COHEN. *Op. cit*., p. 106.
[1654]COHEN. *Op. cit.,* pp. 112-4.
[1655]COHEN. *Op. cit*., p. 115.
[1656]A proposta de Galbois, segundo a qual urge guardar ressalvas quanto à descrição de Plutarco – tanto pelo arco temporal que o aparta de Alexandre quanto pela dificuldade envolvida na tradução e na termologia específica dentro de um contexto romano – foi, salvo melhor juízo, ignorada pela historiografia ulterior. GALBOIS, Estelle. "Le visage du pouvoir: les souverains hellénistiques entre texte et image". *Pallas*, nº 93, 2013, p. 113.

em marfim encontrada na Tumba II de Vergina, e atribuída por Andronikos a Alexandre exatamente esse gesto, também merece destaque **(Fig. 4.8)**[1657].

A partir de conceitos explorados por Stewart[1658], e também inspirada por reflexões de Darwin em *A expressão das emoções no homem e nos animais*, Cohen assim interpreta a postura do pescoço de Alexandre:

> O estilo dos retratos escultóricos de Alexandre, no entanto, com suas cabeças em movimento, sugere potencial e evoca o noção de "poder para" (*dynamis*). Em contraste, o "poder sobre" os outros (*arché*) prevalece em imagens narrativas, como no famoso Mosaico de Alexandre na Casa do Fauno em Pompeia, no qual Alexandre triunfa sobre o rei persa Dario e o seu exército[1659]

A citação indica o caminho que o raciocínio de Cohen irá tomar. Assim, após recordar passagens de Plutarco (*Mor.* 53d; *Alex*. 4.1), quando o beócio afirma que imitadores baratos tentavam, com toda a afetação, copiar o gesto de Alexandre, a autora chega ao ponto decisivo: a simetria entre o *páthos* do conquistador e o dos felinos:

> Apesar dessas complicações, há algo de concreto nas próprias imagens que ativa a especulação e traz a arte ao diálogo com outros domínios culturais. Esse algo concreto - uma virada de cabeça surpreendentemente enfática de um felino ou a virada mais sutil, mas também problemática, de Alexandre - é o resultado de um longo desafio artístico de tornar visíveis os aspectos invisíveis (e fazer suposições no processo)[1660]

A autora conclui que a *dynamis* de Alexandre – sugerida pelo movimento de seu pescoço – pode ser ombreada ao *páthos* dos felinos, conferindo reações diversas como alerta ou dor extrema, tornando-os capazes de exprimir suas emoções, contrariamente ao apregoado pelo antropocentrismo textual grego.

Antes de Cohen, outros exegetas se dedicaram à empresa de investigar esse esquema. Tripodi foi um deles. Lastreado por autores como Schnapp, o italiano defende que, na cerâmica ática, o gesto de tornar o pescoço, presente amiúde nos cervídios, serve para "exprimir o terror do animal por causa do extremo perigo" representado pelo caçador. Em contrapartida, nas cenas orientais – Sarcófago do Sátrapa, por exemplo – o

---

[1657]COHEN. *Op. cit*., pp. 117-8

[1658]STEWART. *Op. cit*., p. 44.

[1659]"The styling of Alexander's sculptural portraits, however, with their moving heads, suggests potential and conjures up the notion of "power-to". By contrast, "power over" others prevails in narrative images, such as the famous Alexander Mosaic from the House of the Faun in Pompeii, in which Alexander triumphs over the Persian king Darius and his army". COHEN. *Op. cit*., p. 124.

[1660]"Despite these complications, there is something concrete in the images themselves that activates the speculation and brings art into dialogue with other cultural domains. This concrete something—a feline's surprisingly emphatic head turn or Alexander's subtler but also problematic turn—is the result of the longstanding artistic challenge of making invisible aspects visible (and making assumptions in the process)". COHEN. *Op. cit.,* p. 128.

motivo indica "ao contrário, a surpresa da vítima pela presença flumínea e predestinada do caçador"[1661]. Ademais, o modelo responderia por indicar o caçador mais importante da venatória, interpretação inspirada, em parte, por Andronikos, a propósito da Tumba II de Vergina[1662].

Ampliando os arcanos de Tripodi, Claudia Beier - em estudo monográfico sobre as cenas de combate entre humanos e animais oriundos do Pintor de Edimburgo e seu ateliê (ativos c. 500 a.C.) - centrou atenção em cerca de 230 vasos cujas figurações protagonizam Hércules, Teseu e caçadores anônimos. A autora conclui que a estrutura básica de um corpo animal escapando de seu oponente enquanto vira o pescoço para trás é característica de fuga[1663]. O mais canônico exemplo seria uma ânfora de figuras negras, c. 550 – 500 a.C., com Hércules – sem o escalpo leonino, algo notável – capturando o touro de Creta **(Fig. 5.39)**.

Reconhecendo o débito da presente tese para com os autores pregressos, sobretudo Cohen, há ainda pontos a se avançar. De partida, autora teve tanto o mérito de demonstrar que o *páthos* do pescoço torcido dos felinos representa mais do simples acaso iconográfico - ou exercício técnico realizado como forma de demonstrar a virtuose do artista - quanto, e de maneira louvável, apontar como o gesto caracteriza a consciência dos animais. Em segundo lugar, a escolha da chave warburguiana como ferramenta analítica é acertada, afinal, por óbvio que seja, o conceito de *Pathosformel* tem como apanágio ressaltar a comoção das imagens.

Não obstante, talvez algumas correções de rota possam ser sugeridas. Em primeiro lugar, a americana afirma que, dada a impossibilidade de reconhecer as paixões despertadas por essas imagens na Antiguidade, por corolário, é impraticável afirmar que os artistas tenham concebido a pose dos felinos com vistas a solidificar um significado específico. Embora Cohen esteja correta com relação à dificuldade em estudar reações às imagens no Mundo Antigo, algumas sugestões, conquanto discretas, talvez merecessem maior atenção. A se admitir a simetria entre os corpos dos leões e

---

[1661](...) "esprime il terrore dell'animale per l'estremo pericolo" (...) "piuttosto la sorpresa della vittima predestinata per la fulminea e incombente presenza del cacciatore". TRIPODI, Bruno. "Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, 1991, p. 168 nota 53.

[1662]ANDRONIKOS, Manolis. *Vergina*: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens: Ekdotike Athenon, 1984, p. 168.

[1663]BEIER, Claudia. "Fighting Animals: An Analysis of the Intersections between Human Self and Animal Otherness on Attic Vases". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, p. 288.

dos soldados aquemênidas, o trecho de Plutarco (*Alex*. 33.4) citado por Moreno - no qual o biógrafo afirma que os melhores e mais nobres (ἄριστοι καὶ γενναιότατοι) persas se atiravam diante de Alexandre para deter sua investida – pode indicar altivez atribuída ao gesto patético dos felinos, potencialmente intencional. Assim, talvez "incognoscível" (*unknowable*) seja um adjetivo assertivo demais para se referir à percepção antiga do *páthos* animal.

Outra reticência, já observada neste estudo, é o interesse quase nulo de Cohen pela recepção das iconografias asiáticas no esquema das cabeças torcidas dos felinos. Conforme será argumentado no próximo item, essa convenção figurativa é talvez a recepção e adaptação mais ilustre feita pela iconografia cinegética de modelos asiáticos. A americana, em direção oposta, traça longa genealogia, ancorada apenas no repertório grego, em busca de suas origens, opção metodológica que deságua, talvez, em alguns descuidos. Em primeiro lugar, parece ser pouco provável que antecedentes helênicos mais notáveis – adaga de Micenas e portal dos leões – estivessem à disposição dos artistas do século IV a.C., tanto pelo relevante lapso temporal a apartar as obras, superior a um milênio, quanto seu controverso estado de conservação, em particular no caso do portal micênico, conforme descrito por Pausânias (2.16.5).

Em segundo lugar, e agora relativo aos potenciais modelos egressos da cerâmica, há importante distinção iconográfica que passa ao largo da análise de Cohen. Veja-se o prato coríntio, como leão ou leoa que ruge voltando seu pescoço para trás, atribuído ao Pintor de Quimera, c. 580-570 a.C.[1664] **(Fig. 5.40)**. Quando cotejado às imagens da iconografia cinegética, o animal apresenta dessemelhança crucial: ao contrário de seus pares, a besta ruge para nada, à ausência do caçador às suas costas. Cabe repetir que, nos esquemas asiáticos, sempre que o *páthos* do felino é evocado, um caçador está à sua espreita. Essa ausência enfraquece as teses da americana não apenas por demonstrar o peso do repertório oriental nas cinegéticas helenísticas, mas também por combalir a hipótese de que o gesto do animal é o agente de sua senciência. Apartado de contexto no qual era urgente que exprimisse suas emoções, isolado, o animal produzido pelo Pintor de Quimera parece desprovido de ocasião propícia para demonstrar suas paixões, sendo mais provável que o artista tenha optado por figurá-lo dessa maneira apenas como exercício de estilo e virtuose formal.

[1664]COHEN. *Op. cit*., pp. 98-9.

Em terceiro lugar, é possível tomar como erro de apreciação a escolha de Cohen por ombrear os gestos de Alexandre e dos animais. Ainda que semelhantes no âmbito formal, cabe salientar que conquistador e leões ocupam estatutos distintos no âmbito das venatórias: caçador e caça, predador e presas, papéis, de resto, amplificados pelo antropocentrismo grego do século IV a.C. Parece ser improvável que os artistas helenísticos tenham se inspirado no pescoço torcido de Alexandre – e em sua *dynamis* imanente – para aplicar mesmo modelo aos leões. Como sugere Smith, a descrição de Plutarco de um Alexandre olhando em direção aos céus é indicação – nada discreta – do caráter divino do conquistador, como se o basileu mirasse para Zeus no céu que, por sua vez, responderia ao olhar de volta para a terra, encontrando em Alexandre seu espelho. De resto, e conforme o mesmo autor, embora seja inegável que a expressão do *páthos* seja uma das certidões de nascimento da arte helenística, quando usado em demasia o gestual patético poderia ferir o regime de decoro envolvido na representação de monarcas, o que não haveria de se passar com seus oponentes – humanos ou não – cujas paixões e dores deveriam, sempre que possível, ser salientadas em suporte material[1665].

Levando a crítica às últimas consequências, é exequível ponderar que a americana, ao assim proceder, nega agência aos animais, ao atribuir o modelo figurativo responsável por conferir consciência à repetição de esquemas previamente consagrados nos retratos ligados à escola de Lísipo. Trata-se, ainda que de forma discreta, de reforçar a submissão dos animais e suas imagens à ação e à figuração humanas.

Em direção oposta, a presente tese, sobretudo neste capítulo, buscou demonstrar como a iconografia cinegética se desenvolveu durante o último quartel do século IV a.C. a partir da reunião, horizontal e não hierarquizada, de múltiplas linguagens visuais, não somente oriundas de diversas tradições figurativas, mas também florescida e empregada de forma simultânea para retratar Alexandre e leões, caça e caçador, vencedores e vencidos, não raro buscando matizar esses binarismos à medida que insinua *páthos* e senciência dos animais. Como as pranchas buscam demonstrar, trata-se de consolidação de cânone iconográfico em que os corpos de Alexandre, de Dario III, dos soldados persas e dos leões são elaborados de forma concomitante, sem que uns se sobreponham aos outros, sem que o viés antropocêntrico guie as composições.

Por fim, ainda que acertada em diversos pontos, a leitura de Cohen sobre as *Pathosformeln* merece comentários. Assim, a escolha de buscar o gesto dos felinos

[1665]SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 47-8

apenas na tradição grega esvazia o próprio conceito warburguiano, que prima pelo estudo da expressão de emoções em distintas culturas, espaços e temporalidades. Ademais, embora Cohen esteja correta ao salientar a importância dos escritos de Aristóteles para a ideia de *páthos*, fato é que Warburg sorveu mais das imagens do que dos textos para a formulação de seu conceito, e o fez inspirado não apenas pelo Laocoonte, mas também por obras pregressas, como os frisos do Templo de Hefesto.

Destarte, diante das objeções às teses de Cohen apresentadas nesta seção, as duas seguintes, que encerram este item, buscarão analisar o desenvolvimento do conceito de *Pathosformel* em Warburg para, então, ratificar sua pertinência para o estudo do *corpus* da iconografia cinegética[1666].

### 5.1.4 - As *Pathosformeln* de Warburg e o repertório grego

De modo a mapear a concepção de *Pathosformel* nos esquemas de Warburg, será necessário empreender triplo esforço: perguntar pelas fontes utilizadas pelo hamburguês, com destaque para Darwin e o repertório iconográfico grego; compreender as desaprovações de Warburg aos seus antecessores e, por fim, deslindar a centralidade das noções de emoção e gestualidade na edificação do conceito.

Não restam dúvidas que, no círculo de intelectuais alemães que se debruçaram sobre a História da Arte, Winckelmann era aquele com o qual Warburg nutria maiores discordâncias. A célebre definição do classicista sobre arte grega - "nobre simplicidade e serena grandeza" (*edle Einfalt und stille Größe*) - é o ponto de partida para a crítica de Warburg[1667]. Winckelmann escreve:

> Enfim, a característica geral e excepcional das obras de arte gregas, tanto no que diz respeito à expressão, quanto à posição, consiste na nobre simplicidade e serena grandeza. Assim como nas profundezas o mar fica sempre imóvel, por mais agitado que esteja na superfície, também a expressão das figuras gregas, por mais que sejam movimentadas pelas paixões, demonstra uma alma grande e plácida. Essa alma, malgrado os atrozes sofrimentos, é revelada na face do Laocoonte, mas não só na face. A dor, que se mostra em cada músculo e em cada tendão do corpo (e que à observação única do abdômen contraído convulsivamente, sem levar em consideração o rosto ou outras partes do corpo, permite perceber), não se manifesta absolutamente com ira no rosto ou na postura geral. O Laocoonte

[1666]Contra as conclusões mais gerais de Cohen, ver o estudo de Bente Kiilerich. A historiadora - seguindo conclusões que vêm desde que o médico francês Amédeé Dechambre (1812-1886), em 1851, diagnosticou Alexandre com *torticollis* ao examinar a Herma Azara - defende que os retratos oficiais do conquistador jamais figurariam quaisquer debilidades físicas. Kiilerich, ademais, é cética quanto à datação e mesmo à atribuição de diversos bustos posteriormente mobilizados por Cohen. Ver: KIILERICH, Bente. "The Head Posture of Alexander". *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 29, nº 15, pp. 1-22, 2017.

[1667]HODNE, Lasse. "The Afterlife of Greece: Warburg's Nietzschean Critique of Winckelmann". *IKON*, vol. 13, 2020, p. 218.

> não grita como em Virgílio: o modo com que abre a boca não o permite; o que sai dela é principalmente um suspiro angustiado e perturbador[1668]

Como esclarece Michaud[1669], por oposição à História da Arte winckelmanniana, que louvava "o corpo imóvel e bem equilibrado", o modelo da Antiguidade que tinha tão bem servido ao Renascimento, e que era o alvo primordial de Warburg, se caracterizava pelo "corpo tomado num jogo de forças não dominadas por ele, que o fazia aparecer com os membros retorcidos na luta ou dominados pela dor". A crítica de Warburg, claro, tinha respaldo em outros gigantes. Uma das influências centrais era Nietzsche[1670], sobretudo em *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ("O nascimento da tragédia no espírito da música"), de 1872, que alinhou o nascimento, ou a sobrevivência, da tragédia na sociedade grega – cuja expressão maior era o teatro – ao seu equivalente na História da Arte. Dioniso e Apolo, *páthos* e *éthos*, frente a frente, irmanavam Warburg e Nietzsche[1671]. Outro nome que decerto estimulou os pensamentos do hamburguês foi Goethe, em especial sua leitura do Laocoonte[1672]:

> Para captar bem o projeto do Laocoonte, o melhor é ficar de frente para ele, a uma distância conveniente e de olhos fechados. Se em seguida estes forem abertos e novamente fechados logo depois, veremos todo o mármore em movimento; teremos medo de encontrar o grupo inteiro modificado, ao reabrirmos os olhos. Tal como se apresenta atualmente, ele é um raio imobilizado, uma onda petrificada no momento em que corre para a praia. O mesmo efeito se produz ao vermos o grupo à noite, iluminado por uma tocha.

---

[1668]Tradução de Cássio Fernandes. Ver: WARBURG, Aby. "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento" In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1914], p. 129. A frase derradeira do excerto de Winckelmann ("O Laocoonte não grita como em Virgílio: o modo com que abre a boca não o permite; o que sai dela é principalmente um suspiro angustiado e perturbador") desencadeou fortuna inesgotável. Lavrado pela primeira vez no opúsculo "Reflexões sobre a imitação de obras gregas na pintura e na escultura" (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*), cuja primeira edição, publicada em 1755, teve tiragem limitada a 50 exemplares, o aforismo presidirá, embora não mencionado literalmente, a obra canônica de Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). Um dos primeiros e mais potentes textos a reverberar a passagem é o conhecido ensaio de Gotthold Ephraim Lessing sobre o Laocoonte: *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoonte ou sobre os limites da poesia e da pintura*), de 1767. A respeito do impacto da análise da escultura feita Lessing sobre a autonomia de duas artes então vistas como inseparáveis – a da palavra e a da imagem -, bem como a possibilidade de que seu ensaio seja o auge, e também o esgotamento, da estética da representação, ver: RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens.* Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [2003], pp. 49-52.

[1669]MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002], p. 31.

[1670]De maneira não plenamente convincente, Gombrich também cita Burckhardt. Ver: GOMBRICH. *Op. cit*., pp. 178-80. Ver, também: WIND, Edgar. "O Conceito de Warbug de *Kulturwissenschaft* e Sua Significação para a Estética". In: WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997 [1983], p. 83.

[1671]MICHAUD. *Op. cit*., p. 23. Ver também: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2019 [2002], pp. 127; 147.

[1672]GOETHE, Johann Wolfgang von. *Écrits sur l'art*. Tradução de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Garnier-Flamarion, 1996 [1798], p. 170. *Apud* MICHAUD. *Op. cit*., p. 89.

O movimento insinuante do grupo escultórico, capaz de penetrar e reverberar mesmo em olhos cerrados, é posto em destaque na passagem, por oposição à serenidade louvada por Winckelmann. De fato, alguns floreios e sugestões imagéticas de Goethe, como "raio imobilizado" ou "onda petrificada", aparecem de forma sutil sob a pena de Warburg, quando o hamburguês tentou definir o norte do Atlas Mnemosyne, sua mais desafiadora empreitada. As alusões à eletricidade - "carga energética", "polarização", "inversão" - compõem o vocabulário comum a Goethe e Warburg:

> Os dinamogramas da arte antiga se transmitem num estado de tensão máxima, porém, sob uma forma não polarizada em relação à sua carga energética ativa ou passiva, aos artistas que imitam, respondem ou reproduzem. Somente o contato com a nova época produz a polarização. Esta pode levar a uma reformulação radical (uma inversão) do significado que tinham os elementos polarizados para a Antiguidade clássica[1673]

É comum afirmar que "Dürer a Antiguidade italiana" (1905) é o escrito pioneiro de Warburg no que diz respeito a sintetizar a *Pathosformel*, em especial por caracterizar a descoberta do Laocoonte – que então completava quatro séculos – como sintoma da busca dos artistas por uma mímica patética que encontrava na contorção das serpentes sua forma original e dolorosa[1674]. Assim, segue a primeira menção feita por Warburg de seu conceito mais célebre:

> A gesticulação patética, típica da arte antiga (*die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst*), tal como a Grécia a havia elaborado definitivamente para essa cena trágica, intervém diretamente como elemento constitutivo de estilo (...) [Essas obras] mostram, como uma concordância quase total, com que vitalidade essa fórmula de *páthos* arqueologicamente fiel (*archäologisch getreue Pathosformel*), representando a morte de Orfeu ou de Penteu, havia adquirido direito de cidadania nos círculos artísticos[1675]

---

[1673]WARBURG. *Allgemeinen Ideen,* citado a partir de MICHAUD. *Op. cit*., p. 325. Citado, também, em: GOMBRICH. *Op. cit*., p. 248.

[1674]MICHAUD. *Op. cit*., pp. 209; 328. Ver: WARBURG, Aby. "Dürer e a Antiguidade Italiana". In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1905], p. 95. Warburg, anos depois, levaria essa ideia ao limite. Em conferência de título "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento", proferida no Kunsthistorisches Institut em Florença a 20 de abril de 1914, o hamburguês afirma: "mesmo se não tivesse descoberto o grupo de sofredores do Laocoonte, o Renascimento o teria, de todo modo, inventado exatamente em razão de sua perturbadora eloquência patética. Ver: WARBURG. "O ingresso do estilo (...)", p. 131.

[1675]WARBURG. "Dürer e a Antiguidade Italiana", p. 90. Talvez "linguagem gestual patética" seja uma melhor solução do que "gesticulação patética", opção de Lenin Bicudo Bárbara, para a expressão *pathetische Gebärdensprache*.

São fundamentais alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, Warburg está ocupado em examinar as relações entre duas gravuras de morte de Orfeu, ambas no Kunsthalle de Hamburgo: a primeira, desenho à mão de Dürer, é datada de 1494 **(Fig. 5.41)**; a segunda, feita em cobre, é de autoria anônima, proveniente do círculo de Andrea Mantega e teria servido de modelo para o artista nórdico **(Fig. 5.42)**. Ao encampar uma análise comparada, o hamburguês propõe que "a Morte de Orfeu, tal qual aparece na gravura em cobre italiana, deve ser considerada imbuída do espírito genuinamente antigo, pois, como nos ensina a comparação com imagens pintadas em vasos gregos, a composição remonta sem dúvida a uma obra antiga que se perdeu[1676]". A cerâmica a que Warburg se refere é um vaso atribuído ao Pintor Polignoto, estimada do século V a.C. **(Fig. 5.43)**. O aceno de Orfeu merece ser mencionado: caído e com o corpo projetado para frente, no instante derradeiro o menestrel se dá conta das mênades que espreitam às suas costas, virando seu pescoço em direção[1677]. Não parece ser coincidência que esse gesto seja próximo àquele consolidado por Dario III, pelos soldados persas e pelos leões da iconografia cinegética.

Como resta cristalino, Warburg, em sua maturidade, via no corpo do Laocoonte a representação maior da "exuberância trágica da vida"[1678]. Entretanto, se um dos pontos de chegada do itinerário do hamburguês foi o grupo escultórico, o início de sua busca pelas *Pathosformeln* foi distinto. Então com 22 anos e estudando Arqueologia Clássica sob a tutela de von Stradonitz, Warburg assim descreveu as centauromaquias do Templo de Hefesto em Atenas (c. 449 a.C.)[1679]:

> A força animal (*tierische Kraft*) com que o centauro aperta sua vítima, o desejo selvagem (*wild Begehrlichkeit)* que nem mesmo a morte que se

[1676]WARBURG. *Op. cit*., p, 90.
[1677]Oportuno lembrar que o modelo de Orfeu tem como provável origem os esquemas iconográficos de duelos, como entre Aquiles e Mêmnon. Sobre as imagens desse embate, ver: GRILLO, José Geraldo. *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense*: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C. Tese (Doutorado em Arqueologia), MAE/USP, 2009, pp. 264; 275; 314 (figs. 088, 099, 138). Ainda sobre o tema da morte de Orfeu, e conforme Garezou, o episódio aparece na arte figurada, particularmente na oficina do Pintor de Brígo, por volta de 490-480 a.C., ou seja, antes de seu surgimento em suporte literário. GAREZOU, Maria-Xeni. "Orpheus". In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Vol. VII. Zürich-München: Artemis Verlag, 1994, pp. 87-8. Agradeço a José Geraldo Grillo por essas observações.
[1678]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 130.
[1679]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 131. De forma equivocada, o francês defende que os desenhos representavam o "combate de centauros do friso oeste do Templo de Teseus em Atenas". Não cometem o deslize GOMBRICH. *Op. cit*., pp. 37-8 e, tampouco, VIA, Claudia Cieri. "Aby Warburg and the Afterlife of Antiquity: Morphology and History". *IKON,* vol. 13, 2020, p. 12.

> avizinha consegue reprimir, tudo isso é perfeitamente mostrado... E, no entanto, falta o melhor nesse mundo de formas: a beleza[1680]

A citação é acompanhada por um desenho a lápis, datado de 1887 e depositado no Instituto Warburg, em que o hamburguês reproduz parte das métopas que inspiraram a reflexão **(Fig. 5.44)**. Em sua tão amada quanto odiada biografia intelectual de Warburg[1681], Gombrich deu ulteriores informações a respeito das *juvenilia* do hamburguês. A partir de seu conjunto epistolar, é sabido Warburg trabalhou por três semanas, num ritmo de quatro a cinco horas diárias, elaborando o *paper* sobre a centauromaquia. Satisfeito com o resultado do texto, o docente deixou o jovem pupilo orgulhoso, a ponto de fazê-lo se declarar "legítimo membro da guilda" (*legitimes Mitglied der Zunft*) em missiva datada de 26 de julho de 1887.

Mais importante é notar que nesse momento da trajetória do intelectual o conceito de *Pathosformel* já aparece delineado, e, embora não enunciado, demonstra com exatidão os principais nortes a balizá-lo:

> Nessa primeira análise de uma "formula de páthos", Warburg já se mostra à altura das exigências nietzschianas: renunciar à ideal "harmonia sem aflição interna" inventada por Winckelmann para o repouso da estética alemã; não esquecer o "pano de fundo assustador" de toda a beleza – "não há superfície bela sem uma profundidade assustadora", escreveu Nietzsche na época do *O nascimento da tragédia*. E até aceitar, no nó de uma '"forma animal", de "desejos selvagens" e de "morte que se avizinha", que a beleza como tal (ou, pelo menos, como é tradicionalmente imaginada: serena e atraente) possa faltar ao apelo[1682]

Profundamente impactado pela "tierische Kraft" que emanava dos centauros, Warburg teria feito da busca pela energia animalesca a bússola de sua vida intelectual:

> No Combate dos centauros do friso grego estudado aos 22 anos, assim como no Laocoonte, paradigma central em toda a estética alemã e que ocupou Warburg durante a vida inteira, a animalidade extrai seu poder,

---

[1680]WARBURG. "'Über die Darstellung des Centaurenkampfes'". Bonn, 26 de julho de 1887. Citado a partir de DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 131. A passagem é também analisada por GOMBRICH. *Op. cit*., p. 38.

[1681]Refiro-me à mordaz resenha de Edgar Wind publicada no *The Times Literary Supplement*, de 25 de junho de 1971. Ver: WIND, Edgar. "Sobre uma recente biografia de Warburg". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1971], pp. 218-300. Para uma análise mais global da recepção da obra de Gombrich, ver: VIEIRA NETO, Serzenando Alves. "Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg". *Revista de Teoria da História*, vol. 22, nº 2, 2019, pp. 312-5. Didi-Huberman foi outro que não poupou críticas, em particular pela suposta incompreensão de Gombrich a propósito do conceito de *Pathosformel*. Ver: DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 172.

[1682]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 173.

> reptiliano e metamórfico, de desposar até a absorção a própria forma humana[1683].

A percepção da força animal a impulsionar as *Pathosformeln* – combinada com a proximidade entre humano e animal que se constitui como um dos temas basilares do Laocoonte – levou Warburg, em sua maturidade, a comparar o grupo escultórico ao ritual da serpente dos indígenas americanos. Em ambos os casos e a um só tempo, o homem haveria de enfrentar a besta, perigo mortal por excelência, e, também, incorporar ou revestir-se do animal, como nos ofídios que cobrem o corpo do sacerdote troiano no Laocoonte e nas áspides abocanhadas pelos *pueblos* durante seus cerimoniais[1684]. De resto, a pujança animalesca do grupo foi notada logo nas primeiras décadas após sua descoberta. Xilogravura de Nicolò Boldrini, c. 1550, figura os troianos "sob a forma de macacos patéticos, engalfinhando-se com as serpentes" **(Fig. 5.45)**[1685].

Não espanta que o interesse de Warburg pelo animalesco de gestos e emoções o tenha levado a investigar os alfarrábios do mais revolucionário biólogo de seu tempo: Darwin. Em 1888, o hamburguês se debruçou sobre *A expressão das emoções no homem e nos animais* durante suas pesquisas na Biblioteca Nacional de Florença[1686]. Surpreso com a qualidade do texto, Warburg anotou em seu diário: "finalmente um livro que me ajuda!". Essa revelação se dá em contexto mais tardio, durante conferência proferida, em dezembro de 1927, no salão da Kulturwissenschaftiche Bibliothek Warburg, pouco menos de dois meses antes de sua morte. De forte caráter autobiográfico e intitulada "Vom Arsenal zum Laboratorium" ("De Arsenal a Laboratório"), a fala foi concebida como parte da reunião para constituição do projeto do Conselho Diretor da Biblioteca, e permaneceu dispersa no vasto volume de textos e anotações de Warburg até os últimos anos do século XX[1687]. Assim, embora bastante longa, a citação do hamburguês sobre a grande impressão causada por Darwin merece ser reproduzida[1688]:

> Conceber a expressão humana na obra figurativa como efígie da vida prática em movimento (tratando-se de um culto religioso ou do drama da

[1683]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 141.
[1684]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., pp. 194-6; BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura.* De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 25 e 29.
[1685]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 197.
[1686]Para o período florentino de Warburg, ver: GHELARDI, Maurizio. "Una Torretta Girevole Corazzata In Terra Straniera: Aby Warburg Per Firenze". *Belfagor*, vol. 53, nº 6, pp. 649-662, 1998.
[1687]FERNANDES, Cássio. "Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, 2017, p. 71.
[1688]WARBURG, Aby. "De Arsenal a Laboratório". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1927], pp. 43-4.

> cultura através da festividade cortesã ou através do teatro) era uma convicção a que eu tinha chegado havia tempos, principalmente graças a dois livros que em 1888 tinha lido em Florença, independentemente um do outro, sem, no entanto, jamais esperar que eles pudessem confluir em minhas experiências de historiador da arte: *The Expression of the emotion in man and animals*, de Charles Darwin, e *Mimik und Physiognomik*, de Theodor Piderit. O fato de que a expressão geral da face seja uma manifestação repetida por reflexo, e que ela reaja a estímulos puramente mentais como recordação de um estímulo perceptível, constitui o tema principal do livro de Darwin. Assim, por exemplo, quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo. Essa simplicíssima máxima da ciência das expressões (recordação de estímulos com base na lei do maior esforço nos movimentos expressivos faciais) conduziu-me, no curso das décadas, a uma inesperada ampliação da pesquisa, a dilatar o *campo de observação* tanto no sentido geográfico, quanto no nacional. A teoria darwiniana da recordação de um estímulo devia ser claramente compreendida não como uma simples reação dinâmica, mas como uma contrareação a uma carga que no início eu interpretava como uma espécie de "influência estranha" que se apresentava na arte italiana

A "confissão" de Warburg é tão clara que estudiosos diversos defendem que a *Pathosformel* é herdeira direita de Darwin[1689]. O livro do naturalista apresentava, porém, armadilhas e preconceitos típicos de seu tempo. Didi-Huberman relembra que, para Darwin, o ato de exprimir emoções de forma assertiva – como chorar, por exemplo – é ação primitiva, que, em ordem crescente de frequência, é encontrado em animais (pássaros, cachorros, gatos), nas crianças, nas mulheres (em especial as mentalmente instáveis), nos idosos (sobretudo senis) e, por fim, "nas raças humanas que têm poucas semelhanças com os europeus"[1690]. Mais do que isso, "os selvagens derramam lágrimas abundantes por razões extremamente fúteis [...]", à maneira das crianças pequenas. Nesse contexto, a adultez é a "idade da razão (...) idade em que sabemos reprimir essa tendência primitiva de expressar as emoções"[1691]. A consulta a Darwin confirma, ao menos em partes, essa leitura.

Em primeiro lugar, não deixa de ser interessante como, ao mesmo tempo em que escritos do naturalista estimularam o historiador hamburguês, seus próprios esquemas sobre as emoções foram instigados por artistas. As *Conférences*, de Charles Le Brun, publicadas em 1667, são tomadas por Darwin como fonte frequente[1692]. Ainda a respeito da arte, o biólogo afirma que "os escultores da Grécia antiga estavam

---

[1689]FERNANDES. *Op. cit*., p. 78; GOMBRICH. *Op. cit.,* pp. 72; 243. Ver também: GHELARDI, Maurizio. "De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, 2017, pp. 18; 21-22; 24.

[1690]DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016 [2013], pp. 14-5.

[1691]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 17.

[1692]DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1965], pp. 11; 13; 312; 326; 328.

familiarizados com a expressão, como vemos nas esculturas de Laocoonte e Aretino"[1693], frase que decerto foi ao encontro de Warburg. Quanto à expressão acintosa de emoções por parte de povos primitivos, trechos como o seguinte ajudam a lançar luz sobre o tópico:

> Encontramos as mesmas expressões e gestos nas diferentes raças humanas, especialmente aquelas que tiveram pouco contato com os europeus. Sempre que determinadas mudanças nas feições e no corpo exprimirem as mesmas emoções nas diferentes raças humanas, poderemos inferir, com grande probabilidade que estas são expressões verdadeiras, ou seja, que são inatas ou instintivas[1694]

Certos termos podem causar náuseas ao leitor moderno, como "diferentes raças humanas". Ademais, depreende-se da leitura que os habitantes de rincões ermos, pelo pouco contato com os europeus, exprimiriam emoções de maneira mais natural, primordial, e, portanto, adequadas ao estado civilizatório primitivo em que se encontravam. Em justa pela medida, a marcha da civilização passa pela capacidade de reprimir gestos e impulsos, aspecto que fica evidenciado quando Darwin trata dos ingleses – seu ponto de chegada: "os ingleses demonstram muito menos suas emoções do que os homens da maioria dos outros países da Europa (...) raramente choram, a não ser na tristeza mais aguda"[1695].

Curiosamente, um dos críticos de Darwin foi Marx. Em carta endereçada a Engels, datada de 18 de junho de 1862, o alemão admoestou o naturalista por representar o mundo não humano como livre-competição e por enxergar no universo das plantas e dos animais a própria sociedade inglesa "como sua divisão de trabalho, competição, abertura de novos mercados, invenções e a malthusiana luta pela existência"[1696]. Não obstante, não foi o evolucionismo de Darwin ou seu interesse nas "diferentes raças humanas" que causaram impacto em Warburg. Antes, foi a atenção às emoções como traço axial da humanidade que cativou o hamburguês:

> O livro de Darwin permitiu pensar na regressão que atuava nas imagens da mais elevada cultura (ou seja, da cultura antiga e renascentista). As "fórmulas patéticas" do Laocoonte, portanto, não foram vistas pelo ângulo winckelmaniano de uma suposta harmonia, ponto final de um processo de evolução espiritual, mas pelo ângulo da sobrevivência do primitivo, isto é, de um conflito em ato contra a natureza e a cultura, ou, mais exatamente, entre os trilhamentos pulsionais e as fórmulas simbólicas. Os gestos do Laocoonte constituem o "dinamograma" - sublime - de um resíduo simbolizado de

[1693]DARWIN. *Op. cit*., p. 158.
[1694]DARWIN. *Op. cit*., p. 21.
[1695]DARWIN. *Op. cit*., pp. 133; 225.
[1696]THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1983], p. 126.

> reações corporais primitivas. Foi essa a intuição geral que Darwin veio reforçar, no exato momento em que, no pensamento de Warburg, formava-se a ideia de Pathosformel[1697]

Em outro texto[1698], Didi-Huberman denuncia leitura equivocada a respeito do conceito de primitivo em Darwin, visto por autores outros que não Warburg como sinônimo de atraso ou retardo, quando, na verdade, o aspecto é ser salientado é a sobrevivência dos gestos primordiais até o hodierno. Esse sentido aparece delineado em Darwin em passagens como a abaixo:

> Nos humanos, algumas expressões (...) dificilmente podem ser compreendidas sem a crença de que o homem existiu um dia numa forma mais inferior e animalesca. A partilha de certas expressões por espécies diferentes ainda que próximas, como na contração dos mesmos músculos faciais durante o riso pelo homem e por vários grupos de macacos, torna-se mais inteligível se acreditarmos que ambos descendem de um ancestral comum[1699]

Se conduzido com propriedade, este segmento logrou demonstrar como as fontes centrais para a ideia de *Pathosformel* warburguiana foram, em ordem cronológica e da importância, as centauromaquias do Templo de Hefesto, a iconografia da morte de Orfeu, o Laocoonte e os escritos de Darwin[1700]. Feito este percurso, o próximo item se esforça em justificar a pertinência do conceito para o estudo da iconografia cinegética e, finalmente, apresenta argumentos em favor da tese de que os animais desse *corpus* foram figurados de modo a demonstrarem paixão e senciência.

### 5.1.5 - Senciência animal, *Pathosformel,* Dario III e o Laocoonte

As definições de *Pathosformel*, abrangentes e algo ambíguas, continuam a impulsionar os comentadores de Warburg no sentido de melhor delinear suas dimensões. Mattos[1701] as definiu como "imagens, portadoras de memória coletiva, (que) romperiam com o *continuum* da história, traçando pontes entre o passado e o presente. Funcionando como 'sintomas', no sentido freudiano, as imagens sobreviveriam e se deslocariam temporal e geograficamente, criando fenômenos diacrônicos complexos". Settis[1702] propôs que o conceito pode ser entendido ora como o repertório de formas para expressar o movimento e as paixões, desenvolvido pelos

[1697]DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente* (...), p. 201.
[1698]DIDI-HUBERMAN. *Que emoção!* (...), p. 32.
[1699]DARWIN. *Op. cit*., pp. 19; 311.
[1700]DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente* (...), pp. 225-6.
[1701]MATTOS, Claudia. "Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea". *Concinnitas*, nº 11, vol. 2, 2007, p. 133.
[1702]SETTIS, Salvatore. "Pathos ed Ethos, morfologia e funzione". *Moderna. Semestrale di Teoria e Critica della Letteratura*, nº 6, vol 2, 2004, p. 7.

artistas antigos e legado pelo Renascimento, ora como classificação das fórmulas usadas na tradição europeia operada pelos historiadores da arte. Agamben[1703] interpreta as *Pathosformeln* a partir da dupla chave da originalidade e repetição. No caso da segunda, a noção mesmo de fórmula já alude à dimensão repetitiva, enquanto a primeira aponta para a necessidade do estudo da fundação e da transmissão de imagens primordiais que condensam pulsões patéticas.

Outra definição é fornecida por Becker[1704], para quem, em Warburg, as palavras-chave são gesto, emoção e expressão, de modo que o conceito de *Pathosformel* tem como valor maior a identificação de formas específicas do passado e a transmissão de informações cruciais sobre o contexto e a psicologia subjacente da era em que as imagens são revividas. Meneses[1705] ratificou que o interesse central de Warburg residia nos movimentos que pulsassem com intensidade emotiva e no modo como eram culturalmente adaptados e transmitidos. A mesma autora[1706] consuma instigante *insight* ao notar que a atenção do hamburguês a objetos populares, eclipsados por uma História da Arte tradicional, o torna importante personagem para os novos rumos da disciplina, que se pretendem mais inclusivos e globais.

Didi-Huberman[1707] inscreveu a *Pathosformel* em uma "ordem de reminiscências", que põe em xeque a oposição categórica entre um presente que se vive e um passado que, por definição, estaria perdido ou concluído. Em outro texto[1708], e esboçando definição mais peremptória, o francês caracterizou as *Pathosformeln* como "gestos intensificados na representação pelo recurso a fórmulas visuais da Antiguidade clássica" invocadas por Warburg no sentido de pesquisar sobre "mímicas sociais, coreografia, a moda no vestuário, condutas festivas ou códigos de cumprimentos e saudações". Damas[1709] acentuou os "superlativos antigos da linguagem gestual associados à mobilidade intensificada do corpo e das vestimentas". No obituário de

[1703]AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe.* Torino: Bollati Boringhieri, 2007, pp. 18-22. *Apud* TEIXEIRA, Felipe Charbel. "Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas". *História da Historiografia,* nº 5, 2010, pp. 142-3.
[1704]BECKER, Colleen. "Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm". *Journal of Art Historiography*, nº 9, 2013, p. 3.
[1705]MENESES, Patricia Dalcanale. "Warburg, a História da Arte e o *Quattrocento* italiano". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, 2017, p. 138.
[1706]MENESES. *Op. cit*., pp. 148-9.
[1707]DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo:* história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 [2000], p. 271.
[1708]DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente* (...), p. 40.
[1709]DAMAS, Naiara. "Enredar a loucura: a 'dialética dos monstros' na história da arte de Aby Warburg". *História da Historiografia*, vol. 13, nº 34, 2020, p. 46.

Warburg, Cassirer[1710] elogiou a capacidade do hamburguês em identificar as forças móveis (*bewegende Kräfte*), tidas como patrimônio duradouro da humanidade, e a que Warburg chamava *Pathosformeln*.

Gombrich[1711] definiu o conceito como sintoma psicológico, índex de estado da mente coletiva, além de, pela via filológica[1712], recordar os dois termos que, em língua alemã, derivam do πάθος grego: o primeiro é o substantivo "pathos" que, embora em inglês enfatize infortúnio, em alemão tem seu uso mais frequente em conotações como grandeza e sublimidade. Já o adjetivo "pathetisch" evoca não apenas a ideia de agir de forma grandiosa, mas também de maneira teatral e afetada – aspectos, ambos, fundamentais para compreender a dimensão semântica da *Pathosformel*. Alguns autores, inclusive, associam a formulação do conceito com a condição psíquica de Warburg. Baitello Junior[1713], por exemplo, defende que:

> Esta é uma leitura possível também da "fórmula de pathos", uma formulação que provoca a emoção e o sentimento (positivos ou negativos), dor ou alegria, sofrimento ou êxtase, que adoece, mas que também cura. A composição da palavra alemã, por aglutinação, Pathos+Formel = Pathosformel, permite uma sutil duplicidade de leitura, por um lado, fórmula para causar emoção, e, por outro, a fórmula da própria emoção ou paixão, uma vez que uma fórmula é uma receita, mas também uma formulação ou composição, o desenho interno de um objeto

Como visto, embora os sentidos de *Pathosformel* sejam múltiplos e, por vezes, discordantes, uma ideia em particular atravessa quase todas as tentativas: a de emoção. Tendo-se em vista que uma das hipóteses centrais da tese é demonstrar como os leões da iconografia cinegética são dotados de paixão e senciência, a ênfase que as *Pathosformeln* dão às categorias de gesto e, sobretudo, emoção, são as razões primeiras para justificar sua pertinência neste estudo.

Ao toque do clarim, o conceito parece mais adequado do que demais abstrações formuladas por outros gigantes da História de Arte – como o de *schemata*, por exemplo. Delineada por Gombrich ao longo de *Arte e Ilusão*[1714], a ideia, em sentido próximo ao de cânone, se relaciona às cópias sucessivas feitas por artistas, nos mais distintos suportes, a partir de modelos consagrados, fundamentais tanto para a criação de uma

---

[1710]CASSIRER, Ernst. "Éloge funèbre du professeur Aby Warburg". In: CASSIRER, Ernst. *Oeuvres XII*. Écrits sur l'art. Tradução de C. Berner. Paris: Le Cerf, 1995 [1929], p. 55. *Apud* DIDI-HUBERMAN. *Op. cit.*, pp. 173-4.
[1711]GOMBRICH. *Op. cit*., p. 309.
[1712]GOMBRICH. *Op. cit*., p. 17.
[1713]BAITELLO JÚNIOR, Norval. "Idea vincit! Algumas imagens tangenciais à elipse de Aby Warburg". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, 2017, pp. 34-5.
[1714]GOMBRICH. *Arte e ilusão* (...), pp. 79; 89; 129; 157; 312; 327; 364; 371; 389; 390.

linguagem comum no âmbito do repertório ocidental quanto para o próprio estudo e compreensão do desenvolvimento do vocabulário das artes figurativas ao longo da história[1715]. A definição, em seu *locus classicus*, é a seguinte:

> Todas as representações se fundam em *schemata*, que o artista aprende a usar. Mas podemos ver mais claramente agora por que ele tem tal dependência da tradição. A injunção de 'copiar as exterioridades' realmente não faz sentido, a não ser que se dê primeiro ao artista alguma coisa que deva ser feita como alguma outra coisa. Sem fazer não há contrapor[1716]

Embora a *schemata* de Gombrich possa ser profícua para a análise do *corpus* da tese – como, por exemplo, no estudo das reproduções em diferentes materialidades dos animais caçados ou na formulação de um cânone figurativo da imagem de Alexandre entre o final do século IV e início do III a.C. – falta ao conceito, justamente, a ênfase na emoção que norteia a ideia de *Pathosformel*. De resto, o emprego da noção warburguiana auxilia este estudo a se afastar, em alguma medida, de certa rigidez formalista que ainda predomina no estudo da arte antiga. Como defende Teixeira[1717]:

> Fica evidente que Warburg tinha por intento praticar uma história da arte fundamentada em critérios diametralmente opostos aos que predominaram nos meios intelectuais europeus de meados do século XVIII a início do século XX, tidos por ele como "puramente formais"[1718]. Adotando posição contrária à de renomados autores como Winckelmann, Lessing, Morelli e Wölfflin, que defendiam, cada qual a seu modo, o ideal de uma disciplina autônoma, orientada para a apreciação de ideais artísticos, modos de representação ou estilos de época, Warburg concebia a história da arte como uma espécie de "apêndice" da história da cultura[1719]

---

[1715]Há que se lembrar, porém, que o primeiro nome do Atlas Mnemosyne foi *Schemata Pathosformeln,* iniciado em 1905 para ser abandonado pouco depois. Ver: DIDI-HUBERMAN. *Op. cit.,* pp. 213; 391.
[1716]GOMBRICH. *Op. cit*., p. 332.
[1717]TEIXEIRA. *Op. cit*., p. 138.
[1718]Teixeira cita, nessa passagem: WARBURG, Aby. "La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther". In: WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Paris: Klincksiecj, 1990, p. 249. Para versão em português, ver: WARBURG, Aby. "A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero". In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort e tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1920], pp. 129-198.
[1719]Didi-Huberman, porém, se mostra mais cético nesse aspecto. Ao salientar as dificuldades de se estudar Warburg, somadas a um uso algo descuidado de sua obra, sentencia: "Warburg torna-se superespectral no exato momento em que cada um começa a invocá-lo como o santo protetor das mais diversas escolhas teóricas: santo protetor da história das mentalidades, da história social da arte e da micro-história, santo protetor da hermenêutica, santo protetor de um suposto antiformalismo, santo protetor do chamado 'pós-modernismo retromoderno', santo protetor da New Art History, ou até grande aliado da crítica feminista". DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 30. Curiosamente, uma das críticas mais comuns à leitura que Didi-Huberman faz de Warburg é por sua mirada tida por demais simplista e enviesada de conceitos como o de *Nachleben*, o que, e de maneira paradoxal, acaba dando lastro à profusão "superespectral" do hamburguês – em particular por conta da popularidade enorme das obras de Didi-Huberman, fazendo com que, muitas vezes, o público prefira a leitura do francês do que o desafio de encarar o próprio Warburg. Há, inclusive, quem defenda que a leitura epitelial do hamburguês feita por Didi-Huberman leva a uma espécie de "mitificação" de Warburg, tornando-o uma espécie de profeta do século XX. Para um resumo dessas

Portanto, emoção é a palavra-chave a guiar tanto o conceito de *Pathosformel* quanto seu emprego para as imagens investigadas nesta pesquisa - e, vale repetir, compreender as emoções que as figuras desencadeavam era o norte maior das pesquisas Warburg, razão pela qual com frequência o hamburguês preteriu obras de maior valor estético em favorecimento de artistas ditos menores. Emoção da qual está eivada o Laocoonte, os soldados anônimos abatidos por Alexandre, o fugaz Dario III acossado pelo conquistador e – por último, mas não menos importante – os leões protagonistas da iconografia cinegética. Corpos em convulsão, torcidos ao sabor da agonia, agitados a ponto de explicarem, por si, a etimologia do termo emoção: *ex-motu*.

Não basta indicar que há emoção. É de bom alvitre assinalar, como provoca Didi-Huberman[1720]: "que tipo de emoção? Por que a emoção? Por quais razões? Por que, em vista de quê? E como, sim, como? Como a emoção acontece, se desenvolve, desaparece, recomeça?". Se partirmos da proposta de Moreno, que liga o Laocoonte aos aquemênidas trespassados por Alexandre, e também deste trabalho – que conecta o gestual dos combatentes aos dos leões – algumas respostas começam a surgir.

Partindo do grupo escultórico, por evidente que seja, vale rememorar: o Laocoonte não é apenas um dos πάθη que compõem a Tradição Clássica. Trata-se do *páthos* por excelência, de importância central não somente para a arte helenística, mas para a totalidade da arte do Renascimento em diante[1721]. Vale destacar, de resto, mudança fundamental no processo de restauração do grupo, que afeta sua composição *in toto*. Em 1532, Giovanni Montorsoli incorporou o braço direito ao sacerdote troiano, ao passo que, em 1727, Agostino Cornacchini integrou os braços dos dois filhos **(Fig. 5.46)**. Contudo, na restauração de 1957-60, conduzida por Filippo Magi, ambos foram

críticas, ver: VIEIRA NETO, Serzenando Alves. *Teoria da imagem e ciência da cultura*: os fragmentos de Aby Warburg. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2022, p. 14 nota 26. Agradeço a gentileza do colega Serzenando em enviar sua tese antes do depósito da versão final, o que me permitiu apreciar – ainda que de forma superficial, dada sua a densidade – o trabalho a tempo de mencioná-lo. Para não perder o ensejo, um exemplo de uso superespectral de Warburg seria a tentativa, decerto delirante, de vesti-lo com a estola dos defensores da causa animal e classificá-lo como baluarte do combate à cisão entre as espécies, graças ao apreço que o hamburguês tinha pela definição de Carlyle, esposada em *Sartor Resartus* (1836), do homem como "um animal que usa ferramenta". Se a mofa é minha, as informações sobre o apreço de Warburg pelo literato escocês estão em: WIND, Edgar. "O Conceito de Warbug de Kulturwissenschaft e Sua Significação para a Estética". In: WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997 [1983], p. 86 e 86 nota 30.

[1720]DIDI-HUBERMAN. *Que emoção!* (...), p. 11.

[1721]Ver o estudo de Stewart para introdução ao tema: STEWART, Andrew. "Hellenistic Art, AD 1500-2000". In: ERSKINE, Andrew (org.). *A Companion to the Hellenistic World*. Leiden: Brill, 2007, pp. 495-514.

suprimidos, sendo o braço direito do Laocoonte substituído por seu original. A proposta de reconstrução atual – que, presume-se, é mais próxima da forma como o grupo foi idealizado – altera sobremaneira a forma como o conjunto se relaciona com o espaço: se os braços atirados ao céu, paroximos de súplica, eram o mais assertivo movimento das esculturas, agora a torção corporal do Laocoonte, que desaba em direção ao altar para apenas, e no último instante, voltar sua mirada à serpente que o açoita, ocupa esse lugar. Não se trata de mero acaso que esse *páthos* corporal, guiado pela cabeça torcida, aproxime ainda mais o grupo dos leões da iconografia cinegética.

Poder-se-ia afirmar que, ainda mais do que o corpo, a expressão facial do Laocoonte é apanágio mais marcante **(Fig. 5.47)**. De fato, o rosto do sacerdote exprime todas as tragédias do mundo[1722], da mesma maneira que diversos animais também o fazem na iconografia cinegética: do cavalo ferido pelo conquistador no Mosaico de Alexandre ao leão acuado pelo basileu e por Crátero no Mosaico de Pela. Isso sem contar a ilustre expressão de Dario III, conforme a **prancha 5**. No entanto, e como apresentado no item sobre o Mosaico de Pela, o corpo é o suporte por excelência da arte grega. Mais do que as manifestações faciais, ele é o responsável por exprimir terror, comoção, movimento, angústia, medo ou bravura. *Páthos*, em suma. De onde mais uma vez se reforça tanto a pertinência das *Pathosformeln* para análise dos leões da iconografia cinegética quanto, mais importante, a centralidade da torção corporal dos animais como chave interpretativa maior do *corpus*.

Aqui, volta-se à pergunta de Didi-Huberman: que emoção? A eloquência visual do Laocoonte comporta as mais distintas interpretações, aqui resumidas, em seus extremos, à "edle Einfalt und stille Größe", de Winckelmann, e à explosão patética louvada por Warburg. O mesmo é válido para seus pares. O Dario III do Mosaico de Alexandre já foi vilipendiado por sua suposta fraqueza sexual e, não obstante, exaltado por sua compaixão diante da morte de seus soldados. Já teve menoscabada sua fraqueza

[1722]Tamanha é a centralidade do Laocoonte como fonte axial para o estudo da representação das emoções humanas que reúne empreitadas que soam, hoje, grotescas, para dizer o menos. Um caso emblemático é do neurologista francês Guillaume Benjamin Amand Duchenne de Boulogne (1806–1875), que, em seu livro *Mécanisme de la physionomie humaine, ou, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions des arts plastiques* (1862), publicou uma série de fotografias de pacientes "estimulados" por eletrochoques de forma a auferir empiricamente as expressões derivadas de dor. Duchenne concluiu que o grupo escultórico estaria errado, em particular a conjunção do arqueado das sobrancelhas com os sulcos horizontais da sobrancelha estendendo-se por toda a largura da testa – que o médico considerava fisiologicamente impossível. Duchenne se arriscou a publicar um desenho "corrigindo" a expressão do Laocoonte. Ver: SONIK, Karen. "Emotions and Body. The Expression of Emotions in Visual Art". In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 269-275.

ao bater em retida por oposição à sua postura, altiva e solene, mesmo no caos da batalha. A análise ambivalente também comporta o soldado anônimo: da "aktiven und rettenden Entscheidung", de Giuliani, às leituras que veem todos os persas como reflexos pálidos da covardia de seu monarca, passando pelos ἄριστοι καὶ γενναιότατοι plutarquianos que se lançavam diante de Alexandre para protelar sua investida, conforme Plutarco. Se perguntarmos a Darwin[1723] - inflência maior de Warburg[1724] - a respeito de quais emoções são exprimidas por meio do gesto em questão, teremos as seguintes respostas: nos humanos a "cabeça muitas vezes se inclina para um lado de forma a demonstrar desamparo e impotência". Já nos felinos "a cabeça jogada para trás", não raro, "indica o ato de recusar comida"[1725].

Entretanto, quando se rememora o acentuado grau antropocêntrico presente no mundo grego do século IV a.C., a pergunta de Didi-Huberman – que emoção? – perde fração de sua eloquência. O simples fato de que os animais possam exprimir emoção – qualquer que seja ela – já é por si só fascinante. Que as presas da iconografia cinegética exprimam paixões, e, portanto, sejam sencientes, seria um dado que, decerto, causaria arrepios a Xenofonte[1726]. Logo, mais importante do que saber de *qual emoção* estamos

[1723]DARWIN. *Op. cit.*, p. 226.

[1724]De fato, e como há pouco demonstrou Vieira Neto, o impacto de Darwin sobre Warburg é testificado não apenas em seus textos publicados, mas também nos fragmentos recentemente estudados e traduzidos pelo historiador brasileiro. Vieira Neto enumera três menções a Darwin no conjunto fragmentário de Warburg – números 18, 46, 420. O primeiro deles, redigido em Florença em 03/12/1888, relata brevemente a descoberta de Darwin por Warburg, sendo reproduzido, *mutatis mutandis*, na conferência "De Arsenal a Laboratório". O segundo, datado de 15/01/1890 e lavrado em Estrasburgo, é uma espécie de fichamento no qual Warburg, a propósito de verificar sobre a "expressão das emoções", remete à consulta da edição alemã de Darwin (*Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren Menschen und den Thieren*. Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung, 1872, p. 211). No fragmento 420, o hamburguês propõe a ninfa como figura responsável por sintetizar uma "equiparação automática do estímulo através da realização inorgânica da extensão". Dentre os nomes evocados como aqueles que foram capazes de chegar à mesma conclusão, Warburg cita "de Darwin passando por Filippino até Botticelli, por Carlyle e Vischer, até as festas, passando pelos índios e pelos Tornabuoni com Ghirlandaio". O fragmento não possui datação precisa, sendo indicado apenas como "segunda-feira (?). Março de 1901". Por fim, e a respeito do impacto que Darwin provocou em Warburg, Vieira Neto propõe trata-se de uma "recepção seletiva e de maneira alguma doutrinária", de forma tal que o hamburguês utilizou-se do naturalista para "a atribuição e consolidação de uma dimensão científica às suas pesquisas, que se direcionam ao problema psicológico da expressão na tradição representativa, jamais a discussões meramente teóricas ou evolucionistas". Ver: VIEIRA NETO. *Op. cit*., pp. 145-50 (citações e análise); 262-3 (fragmento 18); 276-7 (fragmento 46) e 425-6 (fragmento 420).

[1725]DARWIN. *Op. cit*., p. 234.

[1726]Mas talvez nem tanto a Aristóteles. Em *Geração dos Animais* (769b21-22), o sábio do Liceu afirma haver fisiognomista capaz de reduzir todas as expressões humanas a duas ou três faces de animais, e, ainda por cima, seus argumentos encontravam eco junto à população (φυσιογνώμων δέ τις ἀνῆγε πάσας εἰς δύο ζῴων ἢ τριῶν ὄψεις, καὶ συνέπειθε πολλάκις λέγων). Ainda que depois se mostre cético quanto a essa habilidade, fica registrada a existência de tais práticas, ainda que confinadas a uma minoria reduzidíssima, no mundo grego do século IV a.C. Ver: DUECK, Daniela. "Knowledge of Self". In: HOSE, Martin & SCHENKER, David (eds.). *A Companion to Greek Literature*. Hoboken: Blackwell, 2016, p. 388.

falando, o fato de que os artistas da iconografia cinegética figurassem os leões expressando *quaisquer emoções* é a sugestão essencial. Ainda mais ousado do que afirmar *quaisquer emoções* seria dizer *todas elas*. Vejamos:

Por um lado, é tentador afirmar que, se o Laocoonte e o soldado ferido por Alexandre despertam compaixão e valentia, o mesmo seria válido para os leões da cinegética. Essa proposta ganha mais força a se recordar a Tumba Kinch. Com datação estimada entre 310 – 290 a.C., ela pertence a um conjunto de sepulcros macedônios localizados em Leocádia, na estrada real entre Mieza e Pela. O conjunto foi nomeado em homenagem a K. F. Kinch, seu descobridor, que estudou as tumbas entre 1887 e 1892. As pinturas parietais que as decoravam foram perdidas, mas o próprio Kinch fez aquarelas que ajudam a compreender seu programa iconográfico. Uma das imagens é célebre por inverter o esquema figurativo aqui estudado, apresentado cavaleiro persa, à esquerda, que com a lança ataca um macedônio atirado ao solo e que, no momento da investida, gira o corpo em direção ao atacante **(Fig. 5.48)**[1727]. Partindo da dedução óbvia – que a pintura original é obra de artista macedônio – seria pouco possível que o pintor desejasse depreciar soldado conterrâneo de seu comitente.

Por outro lado, seria igualmente improvável que, nas cinegéticas, os leões, que, ao fim e ao cabo, deveriam ser abatidos, demonstrassem tamanho grau de coragem ou valentia que eclipsassem seus caçadores. À vista disso, se o atual conjunto de fontes torna árdua, para não dizer impossível, a tarefa de identificar qual a exata emoção demonstrada pelos animais da iconografia cinegética, o mero vislumbre dessa emoção - como passo primeiro para a ação e, assim sendo, capaz de dissipar a passividade atribuída amiúde às vítimas da caça - é um avanço no sentido de contrapor esse repertório visual ao antropocentrismo das fontes escritas, em especial quando lido pelas lentes das *Pathosformeln*:

> De fato, a Pathosformel se constituiria como uma ideia agitada, *apaixonada*, justamente por aquilo de que tratava em termos objetivos: de uma ponta à

[1727]TRIPODI. *Op. cit*., pp. 154 e 178 nota 73; GORZELANY, Dorota. *Macedonia – Alexandria*. Monumental funerary complexes of the late Classical and Hellenistic age. Tradução de Iwona Zych. Oxford: Oxuniprint, 2014, pp. 3; 157. Para alguns autores, o cavaleiro macedônio faz uso de trajes persas. Ver: OLBRYCHT, Marek Jan. "'An Admirer of Persian Ways': Alexander the Great's Reforms in Parthia-Hyrcania and the Iranian Heritage". In: DARYAEE, Touraj; MOUSAVI, Ali & REZAKHANI, Khodadad (eds.). *Excavating an Empire*. Achaemenid Persia in Longue Duree. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2014, p. 47, com bibliografia. Há, ainda, os que defendem atribuição contrária, isto é, que se trata de um cavaleiro macedônio investindo contra um persa caído. Ver: MARKLE III, Minor M. "Macedonian Arms and Tactics under Alexander the Great". In: BARR-SHARRAR, Beryl & BORZA, Eugene (orgs.). *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times*. Washington: National Gallery of Art, 1982, p. 90 e, também, BILLOWS, Richard. *Kings and Colonists*: aspects of Macedonian Imperialism. Leiden: Brill, 1995, p. 29 nota 10.

> outra, ela foi debatida no nó reptiliano das imagens, travando um combate de todos os instantes com a complexidade fervilhante das coisas do espaço e com a complexidade intervalar das coisas do tempo. Não foi à toa que ela se formou, concretamente, numa época em que o jovem Warburg tentava compreender, nas aulas de seu professor de arqueologia, Kekulé von Stradonitz, os movimentos intricados – animais ou coreográficos, agonísticos ou eróticos, ainda que privados de beleza estética – dos Combate de centauros gregos, ou, é, claro, do Laocoonte, que baseou a obra warburguiana em seu conjunto[1728]

A citação serve de ponte para o segundo esclarecimento a respeito da pertinência do conceito para esta investigação, uma vez que Warburg fez uso ostensivo da arte grega para elaborar as *Pathosformeln*. Partindo de obras anteriores à emergência da iconografia cinegética, como os frisos do Templo de Hefesto, e chegando ao Laocoonte, produzido talvez dois séculos depois, o repertório grego – sempre compreendido como conceito heurístico e aberto – esteve de forma permanente na mira do hamburguês. Para além desse ponto, vale lembrar que o suporte funerário é a materialidade por excelência da iconografia cinegética, e, como pergunta Didi-Huberman[1729], "acaso não foi nos sarcófagos, esses porta-joias da morte, que os artistas do Renascimento, de Nicola Pisano a Donatello e outros mais, perscrutaram as fórmulas clássicas para representar a vida (...)?". Naturalmente, os sarcófagos a que o trecho faz referência são romanos, e não helenísticos ou orientais, mas não deixa de ser iluminador como o conceito de *Pathosformel* está afinado com as fontes da pesquisa não apenas do ponto de vista da busca pela emoção das imagens, mas também da materialidade em que essas figurações foram consumadas.

Por fim, a maior contribuição que a *Pathosformel* tem a oferecer: a possibilidade de identificar a agência dos animais nas imagens da iconografia cinegética, elas próprias também dotadas de agência. Trata-se, outra vez, de abordar as fontes de Warburg, embora por prisma distinto. Com efeito, ao analisar quer as centauromaquias, quer o Laocoonte, o intelectual sempre teve como norte a investigação da "tierische Kraft", figurada ou literal, seja a pujança dos centauros ao combater os lápitas, sejam as serpentes que, ao se deblaterarem sobre o corpo do Laocoonte, obrigam o sacerdote a fazer uso de força sobre-humana. Tendo imagens de animais como fonte, nada mais correto do que lhes garantir agência graças à opção por conceito formulado tendo como

[1728]DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente* (...), p. 173. Grifo meu.
[1729]DIDI-HUBERMAN. *Op. cit*., p. 72. No mesmo sentido, ver: GOMBRICH. *Aby Warburg* (...), pp. 49; 244-5; 273; 300.

baliza a força animalesca. Neste caso, a triagem pela ideia de *Pathosformel*, não elaborada a partir de corpos humanos é, também ela, uma forma de agência.

A questão da agência animal e sua relação com as Ciências Humanas, em particular a História, foi há pouco discutida em capítulo de Philip Howell[1730]. Para o geógrafo de Cambridge, mesmo que o tema possa à primeira vista parecer secundário – haja vista que, reconheçam ou não os humanos, a agência animal existe e é pulsante – urge que se faça debate teórico-metodológico burilado para tornar o conceito mais profícuo. Em primeiro lugar, a noção tradicional de agência – ligada à História Social de viés marxista e à capacidade do indivíduo de resistir às opressões oriundas de superestruturas – estaria eivada de antropocentrismo e, portanto, não poderia ser eleita como aporte teórico factível. Nesse sentido, talvez fosse mais proficiente escudar-se na "Actor-Network-Theory", na esteira de Bruno Latour e colegas, que reconhece tanto a agência de artefatos e objetos como também sua capacidade de influir nas vidas humanas. Ademais, a ANT coloca a linguagem em segundo plano, minorando, no processo, o grau de antropocentrismo do conceito.

Entretanto, de forma a abarcar a agência animal de forma mais plena, Howell defende outras vias. Uma delas seria a de "agências animais atribuídas" (*ascribed animal agencies*), com ênfase nos plurais e capaz de reconhecer tanto a individualidade, o caráter e a personalidade dos animais quanto, e mais importante, sublinhar que nós, humanos, falamos pelas demais espécies em decorrência de nossa incapacidade de compreender outras linguagens, e que não necessariamente o que postulamos reflete os ditames animais.

Outra vereda atende pelo nome de "agências animais agonísticas" (*agonistic animal agencies*), cuja principal contribuição seria desvelar o choque decorrente dos encontros – nem sempre amistosos – entre agências humanas e animais, novamente no plural. Essa ideia também seria proficiente por salientar a capacidade de *ação* das demais espécies, e não somente de *reação*, aspecto que, de acordo com Howell, subjaz a uma definição mais tradicional de agência.

Por fim, a noção de agências reunidas (*assembled agencies*) havia de concorrer para o debate à medida que matiza a noção conflituosa da ideia de agências animais agonísticas, reconhecendo ser possível – mercê de profundas alterações nos hábitos de

[1730]HOWELL, Philip. "Animals, agency and history". In: KEAN, Hilda & HOWELL, Philip (eds.). *The Routledge Companion to Animal-Human History*. London: Routledge, 2019, pp. 197-221.

nossa espécie – convivência mais harmônica com os demais animais no âmbito na biosfera. No entender de Howell, trata-se do conceito com o grau de antropocentrismo mais reduzido, além daquele capaz de fornecer o espectro semântico mais alargado para abarcar o tema. Reconhecendo a atualidade e complexidade desse debate, esta tese busca, apenas e tão somente, vislumbrar a agência dos animais figurados no seio da iconografia cinegética por meio de estudo escorado em conceito que teve a representação das outras espécies como viga mestra[1731]. Por fim, e como ensinou Guattari em uma das lições capitais de *As três ecologias*, o potencial da arte para despertar sensibilidades e emoções catalisadoras de ações ecológicas – que visem não somente a relações mais sustentáveis entre nossa espécie e a natureza, mas, e talvez, sobretudo, a vivências mais igualitárias e horizontais no interior de nossa espécie – não pode ser desprezado[1732].

Assim, ainda que "modelos humanos", como a morte de Orfeu, tenham servido às *Pathosformeln*, cabe lembrar, pela última vez, que a tese não considera que o *páthos* empregado na iconografia cinegética para expressar a emoção dos animais é mera repetição de gestos humanos, como os de Dario III e dos soldados persas. Antes, ambos pertencem a uma espécie de *koiné* iconográfica em formação no último quartel do século IV a.C., responsável por desenvolver, de maneira simultânea, modelos figurativos para caçadores e presas, humanos e animais, vencedores e vencidos – categorias cuja fluidez é também reconhecida. Se existe forte tendência de enxergar esquemas iconográficos de todas as espécies como simples cópias de nossos próprios, isso talvez se deva à nossa própria incompreensão de linguagens, paixões e anseios não humanos. Nessa direção, Harden foi preciso:

---

[1731]Uma noção de agência ainda mais ampla, que inclui mesmo corpos não animados, foi esposada por: PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas. "Lively Agency: Life and Law in the Anthropocene". In: BRAVERMAN, Irus (ed.). *Animals, Biopolitics, Law*. Lively Legalities. London: Routledge, 2016, pp. 193-210.

[1732] "Insistindo nos paradigmas estéticos, gostaria de sublinhar que, especialmente no registro das práticas 'psi', tudo deveria ser sempre reinventado, retomado do zero, do contrário os processos se congelam numa mortífera repetição. A condição prévia a todo novo impulso da análise – por exemplo, a esquizoanálise – consiste em admitir que, em geral, e por pouco que nos apliquemos a trabalhá-los, os agenciamentos subjetivos individuais e coletivos são potencialmente capazes de se desenvolver e proliferar longe de seus equilíbrios ordinários. Suas cartografias analíticas transbordam, pois, por essência, os territórios existenciais aos quais são ligados. Com tais cartografias deveria suceder como na pintura ou na literatura, domínios no seio dos quais cada desempenho concreto tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma academia... Work in progress!". Ver: GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990 [1989], p. 21.

> Animais são usados por artistas não apenas em sentidos narrativos diretos, mas também para emprestarem tom, contraste, dinâmica ou selvageria a fim de aumentar o poder ou aprofundar o pathos, para convidar o espectador a pensar além das dimensões de sua própria experiência, ou para projetar uma imagem de um mundo no qual um governante humano - ou um deus - tem controle total de tudo[1733].

[1733]"Animals are used by artists not only in straightforward narrative senses but also to lend tone, contrast, dynamics, or wildness in order to heighten power or deepen pathos, to invite the viewer to think beyond the dimensions of their own experience, or to project an image of a world in which a human ruler —or a god—is in total control of everything". HARDEN, Alastair. "Animals in Classical Art". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 35-6.

## 5.2 - RECEPÇÕES E ADAPTAÇÕES DA CAÇA AO LEÃO NO REPERTÓRIO HELENÍSTICO

De forma a rematar o raciocínio conduzido até aqui, este item busca concluir a tese apresentando, de maneira assertiva, os dados envolvidos na recepção de cinegéticas no repertório helenístico, calcificando o conjunto de imagens que recebeu o nome de iconografia cinegética. São enfatizados, a partir de fontes de tradição textual, momentos diversos em que Alexandre e a expedição macedônia poderiam ter tomado contato com venatórias leoninas entranhadas na Ásia. Este esforço é empreendido como crítica à abordagem de Stewart, para quem os artistas do círculo do conquistador não se inclinaram à arte oriental quer por razões práticas – modelos assírios há muito soterrados – quer por motivações de foro íntimo, já que sequer se interessavam por materiais outros que não aqueles de origem grega[1734]. Uma vez que os contatos entre Grécia e Pérsia são fartamente estudados, o primeiro segmento deste item se debruçará sobre as conexões entre a Macedônia e os aquemênidas antes do advento de Alexandre, de forma a demonstrar o caráter episódico e esporádico dessas relações.

Na sequência, será inventariada uma série de qualificativos que contrastam o repertório da cinegética helenística com aquele existente na Grécia dos séculos VI a IV a.C., analisado nos capítulos 1 e 2. Em jogo está o exame do impacto asiático nas cenas produzidas após a campanha de Alexandre. Dados como materialidades, visibilidades e aspectos iconográficos e iconológicos, envolvidos em sua produção e difundidos pelos artefatos, são frisados. Haverá especial cuidado ao *páthos* do pescoço torcido das feras, cuja importância foi deslindada no item anterior e cuja convenção iconográfica é recepção e adaptação de modelos assírios e persas.

### 5.2.1 - Vias de contato: Macedônia e Pérsia

Capítulo publicado por Olbrycht em 2010 é um dos mais recentes, e melhores, estudos dedicados a explorar o contato entre macedônios e persas. O primeiro registro de encontro entre ambos se dá em 512/511 a.C., quando os aquemênidas conquistaram porções extensas dos Bálcãs, forçando Amintas I (r. 547 – 498 a.C.) a aceitar seu

[1734]"Egyptian, Assyrian, and Persian court artists had invented some of these themes (battles, hunts, rituals) centuries earlier, but the Assyrian examples were long buried, and *Alexander's artists were probably unaware of or uninterested in the other*s. Surviving Hellenistic and Roman examples show no obvious traces of eastern influence".STEWART, Andrew. "Alexander in Greek and Roman Art". In: ROISMAN, John (org.). *Brill's Companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, p. 44 nota 36 (grifos meus).

controle, que só seria revogado com as derrotas de Xerxes em 480 – 479 a.C.[1735]. O exército persa iniciou as campanhas balcânicas em 513 a.C., investindo contra os citas que habitavam ao norte do Danúbio, seguido pelo ataque à Trácia. Após o retorno de Dario I à Ásia Menor, Megabizo tornou-se o responsável por conduzir os exercícios militares, vencendo cidades gregas até enviar emissários à corte de Amintas I que, conforme o costume, consumou oferenda simbólica de terra e água (Hdt. 5.17-21)[1736]. Como vassalo da Pérsia, é possível que Amintas tivesse alguma autonomia e, de fato, laços de sangue foram estabelecidos. Bubares, filho de Megabizo, se casou com a filha de Amintas, Gygaea (Hdt. 5.21; 7.22; 8.136; Just. 7.3.9). Amintas II, nascido do matrimônio, foi presenteado por Xerxes com a cidade frigia Alabanda (Hdt. 8.136).

Olbrycht lembra que, nas listas de inscrições reais aquemênidas, o termo "macedônio" não aparece entre os povos conquistados. É possível que a Macedônia fosse reunida em um grupo de povos de Anatólia ocidental e do Egeu que aparece referido pelo termo genérico *Yauna*¯, ou, mais especificamente, por *Yauna*¯ *takabara*¯, que viceja repetitivas vezes, como na inscrição da tumba de Dario I em Naqsh-i Rustam[1737]. Nela, cada relevo representa um povo subjugado ao Império. A iconografia de *Yauna*¯ *takabara*¯ retrata súdito caracterizado pelo chapéu plano **(Fig. 5.49)**, ao passo que *Yauna*¯ não apresenta o acessório **(Fig. 5.50)**. Com efeito, a palavra *takabara*¯ significa "portanto escudos em suas cabeças", o que traz à lembrança a *kausia* macedônia e o pétaso da Tessália, o que, é muito possível, ratifica a submissão da Macedônia ao Império Aquemênida a partir de convenção figurativa[1738].

Girando a mó, a Revolta Jônia (499 – 494/3 a.C.) trouxe pouco alívio à Macedônia, e Heródoto (6.44.1) afirma que, em 492 a.C., Mardônio, comandante militar aquemênida, adicionou a Macedônia aos escravos que a Pérsia já possuía (Μακεδόνας πρὸς τοῖσι ὑπάρχουσι δούλους προσεκτήσαντο). Alexandre I (c. 498 – 454)

---

[1735]OLBRYCHT, Marek Jan. "Macedonia and Persia". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, p. 342.
[1736]OLBRYCHT. *Op. cit*., p. 343. Para a conquista persa dos Bálcãs, também ver: BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels. Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996], pp. 141-6; BORZA, Eugene. *In the Shadow of Olympus*: The Emerge of Macedon. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 101-5.
[1737]Cuja fachada, certamente não por acaso, emula o pórtico do Palácio de Dario em Persépolis, inclusive com as mesmas medidas. PINTO, Otávio Luiz Vieira. "Pela vontade de Ahura Mazdã. Morte, monumentalidade e memória na necrópole aquemênida de Naqš-e Rostam". *Revista M*., vol. 7, nº 14, 2022, p. 300.
[1738]OLBRYCHT. *Op. cit*., pp. 343-344. Para uma leitura mais cética dessas alegorias, ver: ZAHRNT, Michael. "Macedonia". In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, p. 642, com bibliografia.

mostrou-se lídima raposa política, já que, ao mesmo tempo em que assentiu ao domínio persa, conseguiu usar da influência dos aquemênidas para expandir seus territórios (Just. 7.4.2). A estada de Xerxes na Macedônia, em 480 a.C., decerto contribuiu no processo. Há emissão numismática que figura Alexandre I com uma espada curta de tipo persa[1739], além do fato de soldados macedônios terem enfrentado Atenas e Esparta ao lado das tropas do Grande Rei (Hdt 7.185; 9.31).

Após mais de um século de relativa estabilidade, as relações entre Macedônia e Pérsia voltam à ação mais efetiva com Filipe II (r. 359 – 336 a.C.) e seus desejos de conquista, ainda que, de maneira talvez paradoxal, parte de seus protocolos régios parecessem ter sido importados dos aquemênidas. Olbrycht cita os escritórios reais e arquivos estabelecidos pelo basileu com vistas à consolidação de seu poder, além de um trono especial - mencionado no *Papiro de Oxirrinco* 15 - que Filipe mandou trazer da Pérsia para ser incorporado ao salão régio. Os pajens, mencionados por Arriano (4.13.1), seriam inspirados na maneira persa (Περσικὸν τρόπον)[1740].

De certa forma, os reinados de Filipe II e Artaxerxes III (c. 358 – 338 a.C.) possuem aspectos semelhantes, em especial por representarem tentativas de estabilidade após períodos de convulsões intestinas. Por essa razão, há casos de nobres migrando de um território a outro. Em 352 a.C., Artabazo e Mentor de Rodes foram recebidos na Macedônia após serem proscritos pelo Grande Rei, sendo o primeiro acompanhado de sua família, incluindo Barsine que, em 333 a.C., se tornaria amante de Alexandre, fornecendo a Filipe e sua corte oportunidades diversas para aprender sobre a cultura das elites iranianas[1741].

As pulsões expansionistas de ambos os monarcas, entretanto, haveriam de levar a um conflito de interesses. Durante toda a década de 340 a.C., Filipe trabalhou, à surdina ou às claras, patrocinando revoltas desde a Ásia Menor contra o Grande Rei. No esteio desse movimento, um nome é de especial relevância: Hérmias. Discípulo de Platão e amigo de Aristóteles, Hérmias era um liberto que possuía vastas porções de terra nas cidades de Atarneu e Assus, no noroeste de Ásia Menor (Diod. 16.52). Na *Quarta Filípica* (10.32), Demóstenes o classificou como agente e confidente de todas as maquinações de Filipe contra o rei – isto é, Artaxerxes III (ὁ πράττων καὶ συνειδὼς

[1739]HEINRICHES, Johannes & MÜLLER, Sabine. "Ein persisches Statussymbol". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,* vol. 167, 2008, pp. 292-5.
[1740]OLBRYCHT. *Op. cit*., p. 345.
[1741]OLBRYCHT. *Op. cit*., p. 347. MÜLLER, Sabine. "The Persian Wars to Alexander". In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 27-30.

ἅπανθ' ἃ Φιλλιππος κατὰ βασιλέως παρασκευάζεται). A resposta do persa foi inclemente: Mentor de Rodes foi apontado, na qualidade de sátrapa da Ásia, como supremo general na guerra com os revoltosos (σατράπην τῆς κατὰ τὴν Ἀσίαν παραλίας καὶ τὸν πρὸς τοὺς ἀφεστηκότας πόλεμον ἐπέτρεψεν) (Diod. 16.52.2). Mentor assegurou-se de Hérmias, enviando-o ao Grande Rei, quando foi interrogado sob tortura e executado por volta de 341 a.C. As animosidades tiveram prosseguimento entre 341 e 339 a.C., quando Filipe tentou conquistar Perinto e Bizâncio. Ambas receberam apoio de sátrapas como Arsites (Frígia) e Pixodaro (Cária), responsáveis por bloquear os macedônios. Diodoro (16.75.1-2) chega a falar que o crescente poder de Filipe era conhecido na Ásia, o que teria motivado a ajuda de Artaxerxes III às cidades invadidas.

Após esses reveses, Filipe concentrou-se nos assuntos internos, o que levou ao triunfo na Batalha de Queroneia, em 338 a.C., dando início à hegemonia da Grécia. No mesmo ano, Artaxerxes III foi morto pelo eunuco Bagoas, também responsável pelo assassinato, dois anos depois, de Arses (Artaxerxes IV), seu sucessor. Em 336 a.C., sobe ao trono Dario III, responsável por eliminar o eunuco e se inclinar à questão macedônia (Diod. 17. 5-6). Contemplando a turbulência interna de seu rival, Filipe voltou a agir, enviando um exército de 10.000 homens para Anatólia, sob o comando de Parmênion e Átalo, conseguindo vitórias importantes até a decisiva *débâcle* diante de Mênon de Rodes. 336 a.C. também marca o assassinato de Filipe[1742].

Em artigo publicado há duas décadas, Paspalas pontuou os problemas que assaltam a recepção de formas aquemênidas na Macedônia. O autor faz empenho por clara distinção entre os períodos anterior e posterior a Alexandre, não somente pelo fato óbvio de que contato de macedônios com artefatos persas cresceu de forma exponencial, mas – e, talvez, sobretudo – em razão do maior interesse acadêmico pelo período helenístico, que levou à feitura de escavações mais frequentes em sítios dos séculos IV e III a.C. do que em outras eras anteriores[1743].

Ciente da dificuldade, Paspalas recorre a passagens diversas de tradição textual de maneira a advogar que a adaptação de protocolos régios persas se faziam sentir entre os acólitos macedônios de alta patente durante o reinado de Filipe II. Assim, Plutarco (*Alex.* 5.1) fala sobre a presença de embaixadores na corte do basileu, enquanto Diodoro

[1742]BRIANT. *Op. cit*., pp. 688-90.
[1743]PASPALAS, Stavros. "On Persian-Type Furniture in Macedonia: The Recognition and Transmission of Forms". *American Journal of Archaeology,* vol. 104, nº 3, 2000, p. 532.

(16.52.3) e Ateneu (6.256c-e) relembram que Artabazo, sátrapa de Frígia, buscou refúgio na Macedônia. Quinto Cúrcio (6.4.25) informa que Amminaspes, sátrapa da Pártia, fugiu para a corte de Filipe II devido à perseguição de Artaxerxes III[1744]. Fica estabelecido, portanto, que antes de Alexandre e sua expedição há registros de contato entre macedônios e persas. Não obstante, o que se quer pôr em relevo neste momento é a natureza desses contatos: episódica, envolvendo amiúde guerras e disputas territoriais, além de exílios e questões políticas protagonizadas, quase sempre, por atores ligados às altas camadas – o basileu macedônio, sátrapas diversos e o Grande Rei[1745].

A constituição geográfica e topográfica da Macedônia, cercada por cadeias montanhosas, pode ter contribuído para certo isolamento em relação às demais localidades do mundo grego – ainda que a circulação, de pessoas e artefatos, pudesse ser realizada de maneira fluvial e, naturalmente, rechaçando qualquer ranço de determinismo geográfico. Eugene Borza foi um dos que mais insistiu na ideia de uma Macedônia isolada por barreiras naturais, que teriam influenciado aspectos como monarquia e poligamia, *sui generis* no sistema de *póleis*[1746].

O livro de Borza causou comoção quando de seu lançamento, realizado no âmbito de pelejas nacionalistas nos Bálcãs que culminariam na dissolução da Tchecoslováquia, em 1993. Embora seja categórico ao dizer que é melhor deixar de lado questões nacionalistas[1747], o apelo de Borza por uma Macedônia mais balcânica do que grega, por assim, dizer acabou acarretando algumas críticas, sobretudo de acadêmicos ligados à escola de Andronikos[1748]. Frases como "os macedônios eram

---

[1744]PASPALAS. *Op. cit*., pp. 552 e 552 nota 144.

[1745]*Contra* MÜLLER, Sabine. "A History of Misunderstandings? Macedonian Politics and Persian Prototypes in Greek Polis-Centered Perspective". In: ROLLINGER, Robert & van DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels.* Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, pp. 459-480, especialmente 464-6.

[1746]BORZA. *Op. cit*., pp. 23-57; 77-97. Outros autores advogam que o peculiar arranjo da sociedade macedônia levou à formação de uma particular cultura militar e de organização do exército. Ver: ANSON, Edward. "Hellenistic Land Warfare". In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 42-57.

[1747]"best avoided, since the mainly modern political overtones tend to obscure the fact that it really is not a very important issue". BORZA. *Op. cit*., p. 96.

[1748]Exemplo possível é a recensão de Saatsoglou-Paliadeli, provocativa já em seu título, dedicada a apresentar erros de Borza e a rebater, um a um, os pontos duvidosos que pairam sobre a atribuição da Tumba II de Vergina a Filipe II, obra da vida de Andronikos. Ver: SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. "In the Shadow of History: The Emergence of Archaeology". *The Annual of the British School at Athens*, vol. 94, pp. 353-367, 1999. Registre-se, por outro lado, algumas resenhas favoráveis a Borza. Heckel elogiou o trato do autor no manejo das fontes escritas gregas – geralmente hostis ou indiferentes aos macedônios, mas sempre fragmentárias – e também da evidência material, bastante escassa. Ver: HECKEL, Waldermar. "Review – In the Shadow of Olympus". *Bryn Mawr Classical Review*, vol. 1, nº 2, pp.1-3, 1991. Greenwalt segue o mesmo ritmo, embora não poupe uma leve cutucada

geralmente percebidos, em seu próprio tempo, pelos gregos e por eles próprios como não sendo gregos"[1749], acabaram por atiçar fogueiras nacionalistas, em uma das poucas oportunidades – e é triste admiti-lo – que o público geral dá maior atenção às produções acadêmicas de História. Deixando essa questão de lado, Borza cumpre o papel de mapear as dificuldades maiores envolvendo o contato da Macedônia com as outras cidades gregas e, também, com a Pérsia e demais povos asiáticos.

Mais importante para o tema desta investigação é o fato de não haver quaisquer registros – ou ao menos nenhuma documentação categórica descoberta até agora – de que os macedônios tenham demonstrado, ao longo dos séculos VI, V e até meados do IV a.C., interesse pelas práticas régias da caçada aquemênida, em especial a cinegética leonina. Mesmo apreço mais abrangente, ligado a aspectos da corte persa *tout court*, só é perceptível durante o reinado de Filipe II. Por outro lado, a partir de Alexandre o gosto pela caça ao leão cresceu ao ponto de o conquistador ter protagonizado ao menos três venatórias dessa modalidade consagradas nos registros textuais, além das fontes imagéticas ressaltadas. Ainda mais importante é o fato de os macedônios, e os artistas que acompanharam a expedição, terem necessariamente tido contato com o repertório da venatória leonina estabelecido no Império Persa, especialmente em Persépolis, onde o tema, conforme desenvolvido no item 3.3, tinha protagonismo. O problema do contato dos gregos com seus vizinhos, e o papel de Alexandre como catalisador do fenômeno, foi bem descrito por Momigliano:

> Quatro dos cinco protagonistas desta história – greco-macedônios, romanos, judeus e celtas – se encontraram pela primeira vez no período helenístico. De fato, para todos os efeitos práticos os gregos só descobriram os romanos, os celtas e os judeus depois de Alexandre Magno (...). De fato, o império persa era uma outra história: havia dominado os gregos. Mas até para os iranianos a era helenística significou uma mudança em avaliação: o profeta Zoroastro tomou o lugar do rei Ciro como a figura iraniana mais característica (...). Assim, a era helenística assistiu a um acontecimento intelectual de primeira categoria: a confrontação dos gregos como quatro outras civilizações, três das quais antes lhes tinham sido praticamente desconhecidas e uma que fora

---

(p. 170) ao afirmar que o texto de Borza, que não era geógrafo, por vezes assume feições de folhetim turístico. Ver: GREENWALT, William. "In the Shadow of Olympus: The Emergence of Macedon. Eugene N. Borza". *Classical Philology*, vol. 87, nº 2, pp. 169-173, 1992. Embora rival de Borza, Hammond faz comentários positivos ao livro, ainda que notasse que sua bibliografia avança até 1986, omitindo, portanto, diversos trabalhos importantes – alguns dos quais, claro, da lavra do próprio Hammond. Ver: HAMMOND, Nicholas G. L. "Review: The Emergence of Macedon by Eugene N. Borza". *The Classical Review*, vol. 41, nº 2, pp. 392-394, 1991. Elogios mais genéricos vêm das seguintes resenhas: CARGILL, Jack. "Review - In the Shadow of Olympus: The Emergence of Macedon by Eugene N. Borza". *The American Journal of Philology*, vol. 113, nº 3, pp. 452-454, 1992; HORNBLOWER, Simon. "In the Shadow of Olympus. The Emergence of Macedon by Eugene N. Borza". *The English Historical Review*, vol. 109, nº 432, pp. 675-676, 1994.

[1749] "Macedonians were generally perceived in their own time by Greeks and themselves not to be Greek". BORZA. *Op. cit*., p. 96.

> concebida sob condições muito diferentes (...). A noção de um saber bárbaro (*barbarian wisdom*) conquistou validade e aceitação entre aqueles que se consideravam gregos[1750]

O próximo segmento - à contramão de Stewart, que pranteia pela inexistência de contatos dos macedônios com a arte da Ásia - será destinado à análise de passagens da tradição textual em que Alexandre e sua grei foram expostos às cinegéticas asiáticas, ocasiões próprias para instilar, em seu gosto, apreço por esse repertório.

### 5.2.2 - Vias de contato: Alexandre e a expedição asiática

Artífice de uma história de Alexandre mais enxuta, Diodoro Sículo é a fonte menos privilegiada para o estudo do tema. A maior contribuição do siciliano diz respeito à descrição da pira funerária de Heféstion, analisada no item 4.1. Quinto Cúrcio, conquanto mais prolixo que seu antecessor, segue pela mesma trilha.

Plutarco é mais generoso. No tratado *Sobre a Fortuna e a Virtude de Alexandre Magno* (335c), o biógrafo cita o nome de Stasicrátes (Στασικράτης), mestre-escultor (ἀρχιτέκτων) que seguiu Alexandre na expedição (οὗτος ἀναβὰς πρὸς Ἀλέξανδρον). É documentada, portanto, a presença de artistas que tomaram parte da campanha e que, por certo, poderiam ter se inspirado em esquemas asiáticos. Vale destacar que, no início do passo, Plutarco afirma que Stasicrátes era um dentre os outros artistas (ἐν δ' οὖν τοῖς ἄλλοις τεχνίταις) que seguiram a trilha.

De fato, a figura de Stasicrátes não pode ser tomada como de menor vulto[1751]. Como afirma Plutarco (*Alex*. 72.3), Alexandre desejava fervorosamente que o escultor, acima de todos os artistas (ἐπόθησε μάλιστα τῶν τεχνιτῶν Στασικράτην), se encarregasse da pira funerária de Heféstion, cuja importância já foi discutida. Na sequência do passo, e em típico discurso laudatório, Plutarco assevera que Stasicrátes era afamado por conta de seus trabalhos dotados de grande magnificência, virilidade e esplendor (μεγαλουργίαν [...] καὶ τόλμαν καὶ κόμπον). Vale ressaltar o uso do plural τῶν τεχνιτῶν – indicação clara não somente da profusão de artistas helênicos que

[1750]MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os limites da helenização*: a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa. Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991 [1975], pp. 10-14.

[1751]De forma provocativa, Moreno indaga a razão de Alexandre ter escolhido Stasicrátes, e não Lísipo, para aquela que era, potencialmente, a mais importante comissão do conquistador até então. O italiano ventila duas respostas possíveis: a de que Lísipo não mais estaria próximo de Alexandre (*accanto ad Alessandro*) ou, pelo contrário, que a opção do basileu seria indício de grande circulação de artistas gregos na Mesopotâmia. Embora não haja um conjunto suficiente de fontes para tal, Moreno se inclina à segunda hipótese, cogitando, inclusive, que Lísipo poderia ter perdido para Stasicrátes um concurso para assumir a pira de Heféstion. Ver: MORENO, Paolo. *Lisippo*. Bari: Dedalo Libri, 1974, pp. 17-8.

estavam na Ásia, mas também de certa competição agonística entre eles no que diz respeito às comissões de maior prestígio. Ademais, a expertise de Stasicrátes, talvez mais arquiteto do que escultor, decerto o faria candidato de primeira prateleira para a feitura do carro fúnebre de Alexandre. Por fim, existe a possibilidade que Dinócrates, citado por Vitrúvio (2.2.1-2) como arquiteto responsável pelo projeto, nunca consumado, de esculpir o Monte Atos com a efígie de Alexandre, seja uma forma distorcida do nome de Stasicrátes – em Plutarco, é o próprio escultor quem tem essa ideia desautorizada por Alexandre[1752].

Já na biografia do conquistador (16.8), Plutarco informa a respeito da captura de grande butim persa após a batalha de Grânico (334 a.C.), composto, dentre outros, por 300 escudos enviados aos atenienses. Olímpia também se beneficiou do espólio, sendo presenteada com taças e mantos roxos. O contato contíguo com o butim de guerra, conforme demonstrado por Miller por ocasião das Guerras Greco-Persas[1753], é ocasião propícia tanto para a troca de artefatos quanto para maior conhecimento dos temas iconográficos presentes nos materiais pilhados. Assim como nas Batalhas de Maratona, Salamina ou Plateia, captura e salvaguarda de espólios aquemênidas pode indicar interesse pelos utensílios, quer seja no âmbito simbólico, quer no espectro econômico.

Ainda na *Vida de Alexandre* - na verdade, no mesmo passo anterior - Plutarco disserta sobre as baixas da Batalha de Grânico, a partir do testemunho de Aristóbulo: 34 macedônios abatidos, aos quais Alexandre decidiu honrar comissionando aos cuidados de Lísipo estátuas de bronze. Ainda que o trecho não seja peremptório, é legítimo suspeitar como seria árduo o contato entre conquistador e artista caso Lísipo continuasse em solo helênico. Assim, parece ser razoável que o escultor tenha estado, em algum momento, na comitiva asiática e que, portanto, tenha tomado conhecimento do repertório iconográfico local, acrescentando elementos a seu estro, como visto no Mosaico de Pela.

Por conta do fôlego da *Anábase*, Arriano fornece dados mais candentes para a discussão. De partida, o nicomédio repete as informações de Plutarco, por conta do uso comum de Aristóbulo como fonte. Alexandre deu ordens a Lísipo, único escultor autorizado a retratá-lo (Ἀλεξάνδρου κελεύσαντος Λύσιππον ποιῆσαι, ὅσπερ καὶ Ἀλέξανδρον μόνος προκριθεὶς ἐποίει) (Arr. *Anab*. 1.16.4), para que esculpisse bronzes

[1752]Ver: https://www.treccani.it/enciclopedia/stasikrates_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/. Acesso: 26/08/2022.
[1753]MILLER, Margaret. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C*. A Study in Cultural Receptivity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 29-62.

dos macedônios que tombaram em Grânico. Arriano, porém, adiciona informação ausente em Plutarco: os bronzes foram depositados em Dium (καὶ τούτων χαλκαῖ εἰκόνες ἐν Δίῳ ἑστᾶσιν)[1754]. Segundo Bosworth, as estátuas permaneceram no local até serem rapinadas pelos romanos após a conquista da Macedônia, 146 a.C.[1755]. O grupo foi pilhado por Quintus Caecilius Metellus Macedonicus e abrigado no novo Porticus Metelli[1756]. A pista fornecida por Arriano torna mais factível a tese de que Lísipo se fez presente na expedição asiática. A hipótese de que Alexandre tivesse comissionado o grupo desde a atual Turquia, onde fora travada a Batalha de Grânico, até a Grécia, onde estaria Lísipo, para que as esculturas fossem depositadas no templo de Zeus em Dium de Pieria parece enfrentar obstáculos logísticos.

Um dos maiores especialistas quando se trata de Lísipo, Paolo Moreno defendeu a presença do escultor de Sícion na Ásia ao menos no que diz respeito ao início da campanha alexandrina a partir do mesmo raciocínio. Ao citar o seguinte trecho do tratado de Plutarco (335a): "ἦν δὲ καὶ Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης κατ᾽ Ἀλέξανδρον" – traduzido por Moreno como "erano com Alessandro anche Apelle il pittore e Lisippo il plasticatore" estaríamos diante de uma "esplicita testimonianza di Plutarco" acerca da presença de Lísipo no tempo e no local adequados para concluir a comissão do grupo da Batalha de Grânico[1757].

Na sequência (1.16.7), Arriano repete os dados sobre o envio do butim à Grécia, reprisando os números de Plutarco. O nicomédio (1.24.4) também relata passagem da

---

[1754]PASPALAS, Stavros. "Classical art". In: LANE FOX, Robin. (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon*: Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 197-207.

[1755]BOSWORTH, Albert Brian. *Conquest and Empire*: the reign of Alexander the Great. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 173. As fontes textuais para essa afirmativa são Veleio Patérculo (1.11.4) e Plínio (*NH* 34.64). Ver: RICE, Ellen. "The glorious dead: Commemoration of the fallen and portrayal of victory in the late classical and hellenistic world". In: RICH, John & SHIPLEY, Graham (eds.). *War and Society in the Greek World*. London & New York: Routledge, 1993, p. 228. A autora também propõe que o Sarcófago de Alexandre, em seu Friso A, possa dar algumas pequenas pistas da composição iconográfica do grupo original.

[1756]PALAGIA, Olga. "The image of Alexander in Ancient Art". In: STONEMAN, Richard (ed.). *A History of Alexander the Great in World Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, p. 45.

[1757]MORENO. *Op. cit*., pp. 12-3. É digno de nota que duas das traduções para o inglês de tratado de Plutarco tenham optado por dar um sentido distinto ao trecho examinado pelo italiano. Assim, Frank Cole Babbitt opta por "Apelles the painter and Lysippus the sculptor also lived in the time of Alexander", ao passo que "Furthermore, there were also Apelles the painter and Lysippus the statuary both living under the reign of Alexander" foi a escolha do coletivo de tradutores responsáveis pela edição da Little, Brown, and Company realizada em 1874. Por fim, registre-se que Tonio Hölscher, ao recensear o livro de Moreno sobre o Mosaico de Alexandre, registrou seu ceticismo com respeito à participação de artistas de envergadura como Apeles e Lísipo na campanha oriental. Para o germânico, para conseguirem trabalhar a contento esses artistas precisariam ter à disposição as valiosas ferramentas de suas oficinas, cujo transporte para a Ásia implicaria um pesadelo logístico incalculável. Ver: HÖLSCHER, Tonio. "Review: Apelle. La battaglia di Alessandro by Paolo Moreno". *Gnomon*, vol. 78, nº 2, 2006, p. 147.

expedição pela Lícia e por Xanto, entre os anos de 334/3 a.C. Conforme visto no capítulo 3, são localidades de grande importância para a investigação, uma vez que diversos sarcófagos persas, cujos nomes modernos derivam de topônimos asiáticos, tiveram sua produção associada àquela região. Isso somado ao fato de que os artefatos permaneciam expostos ao público da corte mesmo antes de seu emprego final – e que, muitas vezes, o futuro falecido participava da composição de seu programa iconográfico – faz surgir outra oportunidade para que Alexandre e os artistas de seu séquito fossem expostos à cinegética leonina presente em relação simbiótica com suporte funerário[1758].

Um dos mais celebrados trechos de Arriano é a longa missiva de Alexandre a Dario III, citada em discurso direito, na qual o conquistador relata as razões da invasão à Ásia, o estado da família do Grande Rei, aprisionada após a Batalha de Isso (333 a.C.), e, em linhas gerais, elege a covardia como segunda natureza do rival. A maneira como o conquistador encerra a epístola – ainda que exista a possibilidade de que toda ela não passe de exercício retórico de Arriano[1759] – é digna de nota: Alexandre intima Dario a dirigir-se a ele somente pelo título de rei da Ásia (βασιλέα τῆς Ἀσίας), uma vez que o basileu agora era o senhor de todas as posses (ἀλλ᾽ ὡς κυρίῳ ὄντι πάντων) que outrora estavam sob o comando do Grande Rei (Arr. *Anab*. 2.14.9)[1760].

Dois são os pontos de destaque. O primeiro diz respeito à titulatura desejada por Alexandre, rei da Ásia, o que, na visão de Fredricksmeyer, revela impulso em ultrapassar os domínios aquemênidas e se estabelecer como comandante de todo o continente[1761]. Nas dimensões de interesse desta tese, é no mínimo tentadora a hipótese de que - ciente da importância que a *performance* como caçador de leões possuía no âmbito das monarquias asiáticas - Alexandre se lançou às venatórias como forma de

[1758]DAMASKOS, Dimitris. "The Sculpture of Macedonia". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 516.

[1759]Uma das exceções é Hammond, para quem toda a carta – e, de resto, a íntregra do epistolário régio de Alexandre – é legítima. HAMMOND, Nicholas G. L. *Sources for Alexander the Great*: an analysis of Plutarch's "Life" and Arrian's "Anabasis Alexandrou". Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 157-63.

[1760]Em estudo recente, Stootman revisitou a passagem, defendendo que Arriano, longe de replicar os ditames imperiais romanos vigentes à época de sua escrita, estaria, por outro lado, fornecendo eloquente demonstração do apreço de Alexandre pelas tradições diplomáticas aquemênidas, no seio das quais a disputa agônica entre os soberanos – seja no âmbito militar, seja no campo das relações interpessoais – tinha valor de face. De resto, essa concepção persa logo passaria à prática dos argéadas – em particular no que diz respeito à capacidade dos monarcas em encarnar o *esprit de corps* de seus respectivos domínios. STOOTMAN, Rolf. "Cosmopolitan empire in Arrian's Anabasis: Achaemenid, Hellenistic, or Roman?". In: DEGEN, Julian & ROLLINGER, Robert (eds.). *The World of Alexander in Perspective*: Contextualizing Arrian. Springer: Wiesbaden, 2022, pp. 385-8 e 385 nota 25.

[1761]FREDRICKSMEYER, Ernst. "Alexander the Great and the Kingship of Asia". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 136-166.

lastrear sua nova titulatura. O segundo ponto é a informação que Alexandre estava de posse de todos os pertences de Dario. A frase pode ser interpretada tanto no aspecto simbólico – a família do monarca apanhada pelo conquistador – quanto no material, já que os tesouros régios e a tenda do Grande Rei foram parar nas mãos do macedônio. Abre-se outra janela privilegiada para que Alexandre, e os artistas de sua corte, pudessem apreender sobre da importância dos leões e de sua caçada para as elites aquemênidas.

Ainda sobre a Pérsia, vale repetir, de passagem, o trecho analisado no capítulo anterior, no qual Arriano, fiando-se em Aristóbulo (ὡς λέγει Ἀριστόβουλος), relata que a tumba de Ciro, visitada por Alexandre, se localizava em um parque de caça em Pasárgada (εἶναι γὰρ ἐν Πασαργάδαις ἐν τῇ παραδείσῳ τῷ βασιλικῷ Κύρου ἐκείνου τάφον) (Arr. *Anab*. 6.29.4). Estrabão (15.3.7) ratifica esse dado, amparado também por Aristóbulo (τὸν Κύρου τάφον [...] ἐν παραδείσῳ). Diante do cuidado do conquistador em restaurar a tumba do Grande Rei, e dos laços entre iconografia cinegética e materialidade funerária, a visita de Alexandre ao sepulcro é outra oportunidade factível para o contato com as imagens de caça aquemênidas[1762].

Não obstante, a mais intrigante passagem de Arriano diz respeito ao possível contato de Alexandre com a arte assíria, em 323 a.C. Já investigado quando da discussão sobre a *kausia* (item 4.5), o trecho relata que basileu navegava pelo Eufrates, em região pantanosa na qual estava construídas tumbas dos reis da Assíria (τῶν βασιλέων τῶν Ἀσσυρίων τοὺς τάφους ἐν ταῖς λίμναις). Após lufada de vento, o diadema do conquistador foi lançado aos ares, até ficar preso nos juncos que cresciam na tumba dos antigos reis (τάφῳ τινὶ τῶν πάλαι βασιλέων) (Arr. *Anab.* 7.22.2).

Bastante revelador por si, o excerto torna-se mais informativo quanto cotejado à outra passagem de Estrabão (16.1.11). O geógrafo evoca a autoridade de Aristóbulo (φησὶ δ᾽ Ἀριστόβουλος), potencial fonte em comum com Arriano, ainda que o nicomédio não o nomeie. De todo modo, a *Geografia* dá conta, narrando o mesmo episódio, de que Alexandre, enquanto navegava rio acima e capitaneava o bote, inspecionou os canais, dando ordens para que ele fosse limpo, no que foi atendido pela multidão que o seguia[1763]. No mesmo trecho, o conquistador teria percebido que um

[1762]Como pontou Pinto, a exiguidade de fontes materiais sobre a vida de Ciro, como grupos escultóricos, relevos ou estátuas, aumenta de forma exponencial a pujança de sua tumba no que diz respeito à capacidade de atomizar os feitos do soberano. Ver: PINTO. *Op. cit*., pp. 297-8.

[1763]τὸν Ἀλέξανδρον αὐτὸν ἀναπλέοντα καὶ κυβερνῶντα τὸ σκάφος ἐπισκοπεῖν καὶ ἀνακαθαίρειν τὰς διώρυγας μετὰ τοῦ πλήθους τῶν συνακολουθησάντων.

daqueles canais desembocava nos pântanos próximos à Arábia que constituíam o próximo itinerário de sua campanha militar.

Os trechos de Estrabão e Arriano não devem ser superestimados. Ambos derivados de Aristóbulo[1764], não mencionam qual rei assírio estaria enterrado nas tumbas visitadas por Alexandre, tampouco informam o período de reinado do soberano. Entretanto, levando-se em conta a centralidade da iconografia da caça do leão na arte assíria, bem como o fato, igualmente reiterado, de que as cinegéticas têm no suporte funerário sua materialidade por excelência, fazem com que seja possível que Alexandre tenha se deparado com o tema ao visitar as tumbas no Eufrates. Conforme relatado no trecho de Estrabão, mais do que navegação *en passant*, o conquistador de fato inspecionou (ἐπισκοπεῖν) as cercanias do rio, com vistas a seus planos de incursões rumo à Península Arábica. Assim, mesmo não sendo possível afirmar de maneira taxativa que Alexandre e sua comitiva tiveram contato com os modelos assírios, parece ser, ao menos, arriscado seguir pela via oposta, como faz Stewart, asseverando de forma cabal a impossibilidade desse encontro.

Conquanto diverso, o dossiê literário acima se desenvolve de forma conjectural a respeito contato da corte alexandrina com o repertório oriental. No caso de Persépolis, contudo, o programa iconográfico da cidade faz com que, necessariamente, Alexandre e os seus tivessem sido expostos às cenas de caça. A história dos macedônios com Persépolis tem início em janeiro de 330 a.C., quando a expedição alcança a urbe após a vitória de Alexandre sobre Dario III na Batalha de Gaugamela. Quatro meses depois, Persépolis seria incendiada durante um bacanal. As fontes são discordantes tanto no desenrolar dos eventos quanto nas motivações para o incêndio. Arriano (*Anab*. 3.18.11-12), por exemplo, defende que Alexandre - embora admoestado por Parmênion sobre a pouca inteligência de se atear fogo à sua própria propriedade - resolveu tomar tal atitude de modo a punir os persas pela invasão da Grécia, a destruição de Atenas, a queima de templos e todas as coisas horrendas feitas aos gregos[1765]. Assim, ainda que Alexandre se mostrasse arrependido no futuro (Curt. 5.7.11; Plut. *Alex*. 38.8; Arr. *Anab*. 6.30.1), fato é que Persépolis ardeu até as cinzas.

---

[1764]Aristóbulo, engenheiro que era, com toda a probabilidade acompanhou Alexandre nessa incursão, sendo, também ele, exposto às tumbas régias assírias. PEARSON, Lionel. *The lost histories of Alexander the Great*. New York: The American Philological Association, 1960, p. 185.

[1765]ὁ δὲ τιμωρήσασθαι ἐθέλειν Πέρσας ἔφασκεν ἀνθ᾽ ὧν ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐλάσαντες τάς τε Ἀθήνας κατέσκαψαν καὶ τὰ ἱερὰ ἐνέπρησαν, καὶ ὅσα ἄλλα κακὰ τοὺς Ἕλληνας.

Em estudo clássico, Borza[1766] enumerou as três correntes explicativas mais comuns na historiografia: ato de perversidade de Alexandre, demonstração patológica de violência; incidente infeliz ocasionado por um bando de alcoólicos ou, por fim, ato calculista de *Realpolitik*[1767]. Borza descarta a primeira hipótese, por acreditar não haver suporte documental suficiente. Para a segunda, o historiador lembra que Diodoro (17.72.1-6), Cúrcio (5.7.2-7) e Plutarco (*Alex*. 38.1-8) são a principal base, e que em todos os autores a figura de cortesã ateniense Taís foi a responsável por instar os macedônios à destruição de Persépolis. Borza[1768] defende que os relatos envolvendo a *hetaira* são desconexos e fragmentários, o que indica que sua participação no incêndio – e mesmo sua existência – podem ser exagerados ou até apócrifos.

Quanto às motivações políticas, Borza[1769] afiança que Alexandre sempre manteve posição dúbia com relação à totalidade dos povos gregos, mencionando a sublevação do rei Ágis III de Esparta em 331 a.C. como exemplo, o que tornaria complicado aceitar o pan-helenismo de Alexandre alardeado por Arriano. Assim, o americano[1770] opta por outra via, qual seja, a de que o conquistador estacionou suas tropas em Persépolis por conta da posição geográfica privilegiada da cidade, de modo a esperar quais seriam os próximos movimentos de Dario III – derrotado, mas ainda vivo. Respaldado por Diodoro (17.70.1-72) e Cúrcio (5.6.1-7), Borza relembra que, tão logo tomaram Persépolis, os macedônios pilharam seus tesouros, remetendo parte significava para Susa, o que indicaria, de modo claro, o pouco interesse de fixar residência no local. Assim que se assenhoreou da informação de que Dario estava em Ecbátana e que Ágis III fora derrotado por Antípatro, Alexandre, ciente que Persépolis representava o *ancien régime* asiático, deu ordens conscientes para sua destruição de forma a desmoralizar os persas, privando-os de seu símbolo de poder ancestral[1771].

Historiador cálido nos assuntos persas, Briant tem interpretação semelhante. Alexandre estaria cônscio em tal grau da centralidade de Persépolis que teria dado ordens para que Dario III fosse enterrado no local (Arr. *Anab*. 3.22.1)[1772]. Após a morte de Alexandre, Persépolis se tornou espaço contumaz para a realização de sacrifícios em

[1766]BORZA, Eugene. "Fire from Heaven: Alexander at Persepolis". *Classical Philology*, vol. 67, nº 4, 1972, p. 233.
[1767]Para um balanço historiográfico mais recente, que leva em conta inclusive fontes arqueológicas, ver: SAN JOSÉ CAMPOS, Christian. "Alexander the Great in Persepolis". *Karanos,* nº 4, pp. 13-33, 2021.
[1768]BORZA. *Op. cit*., pp. 234-5.
[1769]BORZA. *Op. cit*., pp. 235-7.
[1770]BORZA. *Op. cit*., pp. 242.
[1771]BORZA. *Op. cit*., pp. 243.
[1772]BRIANT. *Op. cit*., p. 734.

honra ao conquistador[1773]. Diodoro (19.22.1) anota que Peucestes, ao chegar à capital, sacrificou, de maneira magnífica, uma pletora de animais aos deuses, em honra de Alexandre e Filipe (θυσίαν ἐπετέλεσε μεγαλοπρεπῆ τοῖς θεοῖς καὶ Ἀλεξάνδρῳ καὶ Φιλίππῳ). Peucestes, vale recordar, foi nomeado sátrapa por Alexandre devido a seu conhecimento da língua dos bárbaros (βαρβαρισμῷ) (Arr. *Anab*. 4.6.3).

Ao se percorrer a literatura a respeito da presença dos macedônios em Persépolis, algumas informações devem ser mencionadas[1774]. Diodoro inicia sua descrição com frase de rara beleza poética – e que, de certa maneira, desautoriza aqueles que menoscabam seus dotes literários: "da mesma maneira que Persépolis excedeu todas as outras cidades em prosperidade, agora, na mesma medida, supera todas as demais em miséria" (ἡ μὲν οὖν Περσέπολις ὅσῳ τῶν ἄλλων πόλεων ὑπερεῖχεν εὐδαιμονίᾳ, τοσοῦτον ὑπερεβάλετο τὰς ἄλλας τοῖς ἀτυχήμασιν) (Diod. 17.70.5), o que aponta para a decadência da capital aquemênida nas décadas finais do século I a.C., período de redação da *Biblioteca Histórica*. Na sequência (Diod. 17.71.1), o siciliano afirma que Alexandre percorreu o ponto mais alto da cidade (ἄκραν) antes de chegar ao tesouro real (θησαυρούς), o que indica, com firmeza, o vislumbrar das cenas de caça cravadas no local. Fique registrado que, dentre os autores greco-latinos, Diodoro é quem oferece a descrição mais detalhada da urbe, incluindo a presença de tumbas reais (τῶν βασιλέων οἱ τάφοι) (Diod. 17.71.7) na colina próxima à cidade.

Quinto Cúrcio oferece poucas informações, limitando-se a descrições superlativas referentes à conduta de Taís, ao excesso de consumo de álcool entre os macedônios e ao remorso que assaltou Alexandre após a consumação do incêndio (Curt. 5.7.1-12). Mais sóbrio, Plutarco (*Alex.* 37.1) oferece elementos relevantes. Referindo-se a Persépolis pelo nome Pérsis, o biógrafo confirma que Alexandre, tão logo se assegurou da cidade, encontrou guia (περιόδου) bilíngue para conduzi-lo, de onde se deduz que, tendo percorrido toda a extensão da urbe, tornar-se-ia impossível que o conquistador e sua comitiva não visualizassem as cinegéticas presentes. Arriano

[1773]BRIANT. *Op. cit*., p. 247.

[1774]Root exprimiu uma interessante interpretação dos eventos de Persépolis. À luz das sondagens arqueológicas recentes, a cidade teria sido severamente saqueada antes do incêndio, de modo que Alexandre e os seus foram, inclusive, capturados pelas propriedades performativas dos artefatos locais. Ver: ROOT, Margaret Cool. "Achaemenid Imperial Architecture: Performative Porticoes of Persepolis". In: BABAIE, Sussan & GRIGOR, Talinn (orgs.). *Persian Kingship and Architecture*. Strategies of Power in Iran from the Achaemenids to the Pahlavis. Londres: I.B. Tauris, 2015, pp. 49-50.

(3.18.10-12) é comedido, sendo as justificativas dadas por Alexandre para a destruição da cidade o ponto de maior destaque de seu relato.

Esta seção terá cumprido com seu propósito se tiver apresentado as inúmeras possibilidades que a corte de Alexandre teve para travar contato com as artes da Ásia. Da captura de espólio persa – das batalhas à tenda de Dario III – à potencial presença de artistas na campanha, dentre os quais o requisitado Lísipo, passando também pelo encontro com a tumba de Ciro, em Pasárgada, e os sepulcros de outros Grandes Reis em Persépolis, muitas foram as oportunidade de contato contíguo entre a expedição alexandrina e a iconografia asiática. A estada de quatro meses em Persépolis é seu ponto de culminância, e mesmo o repertório assírio pode ter sido frequentado por Alexandre ao inspecionar as margens de Eufrates que abrigavam tumbas régias. Feito este levantamento, é chegada a hora de passar ao ponto central: quais aspectos da cinegética oriental sofreram processos de recepção e adaptação pelo repertório helenístico.

### 5.2.3 - Recepção iconográfica e iconológica, visibilidades e materialidades

Foi defendido ao longo do último item que a convenção figurativa do pescoço torcido do leão em direção ao seu algoz foi estabelecida, no âmbito da iconografia cinegética, como *Pathosformel* empregada com a finalidade de retratar senciência e paixão dos felinos. De maneira direta, esse modelo é o primeiro empréstimo que o repertório helenístico fez de exemplares asiáticos.

Seria um erro, contudo, admitir que as cenas produzidas nos séculos VI e III a.C. ecoam os sentidos iconológicos de seus pares orientais[1775]. Como apresentado no capítulo 3, aspectos como a encarnação das forças disruptivas no leão predado pelo soberano assírio ou persa são enfatizados pela historiografia, de maneira que a cinegética se desenvolve como um sustentáculo cosmológico da *performance* régia. O

[1775]Neste caso, vale citar as palavras de Paspalas: "Apesar da adoção e da adaptação de elementos das culturas do Império Aquemênida pelos macedônios vitoriosos, não houve absorção indiscriminada e acrítica de costumes persas (...). A caça real ao leão poderia ser usada pelos diádocos, na Macedônia e além, pois tinha significados simbólicos relevantes para eles e para os apoiadores que pretendiam atrair. Ela se baseou em antigas tradições macedônias e pode ter recebido estímulo adicional da esfera aquemênida. No processo de seu uso, porém, desviou-se de sua contraparte pictórica real persa para se adequar a seus novos propósitos". (Despite the adoption and adaptation of elements of the cultures of the Achaemenid Empire by the victorious Macedonians there was no wholesale, uncritical, absorption of Persian manners (...). The royal lion hunt could be used by the Diadochoi, in Macedonia and beyond, as it had symbolic meanings relevant to them and the supporters they aimed to attract. It built upon long-standing Macedonian traditions and may have received added stimulation from the Achaemenid sphere. In the process of its use, however, it deviated from its royal Persian pictorial counterpart so as to suit its new purposes). PASPALAS, Stavros. "Philip Arrhidaios at Court – An Ill-Advised Persianism? Macedonian Royal Display in the Wake of Alexader". *Klio*, nº 87, vol. 1, 2005, p. 92.

material helenístico, entretanto, parece eivado de caráter mais episódico, por oposição ao tributo à eternidade das venatórias asiáticas, com seus soberanos desprovidos de retratos idiossincráticos. Com efeito, ao menos duas das fontes centrais desta tese – Mosaico de Pela e Relevo de Messene – foram produzidas em relação umbilical com o episódio da caçada de Alexandre e Crátero.

Da mesma maneira, tampouco a figuração do *páthos* e da senciência dos animais por meio de seu pescoço torcido pode ser considerada recepção ou adaptação das venatórias orientais. Oriente e Ocidente, como categorias holísticas, apresentam desenvolvimento das relações entre humanidade e fauna de maneira assemelhada[1776].

Seria desacertado, também, acreditar que esse modelo de figuração leonina inexista no repertório grego anterior a Alexandre. Exemplo possível é a hídria de figuras negras, produzida por artista do "Grupo de Arquipe", considerado Próximo do Grupo Tirrênico, com datação c. 550 a.C. **(Fig. 5.51)**. Seu tema principal é a partida do guerreiro, com Aquiles recebendo de Tétis as armas forjadas por Hefesto. Na porção superior, leões rugem em direção às sirenas voltando seu pescoço para trás. Algumas inscrições acompanham as figuras: abaixo da sirena à esquerda σιλετον; acima do leão à esquerda, λεονο, acima dele, λι̣ε(ο)(σ); acima do leão à direita, σοιρο, abaixo dele, ζλει. Na sirena à direita, Σιρεν (ε)ιμι.

Assim como a figuração leonina, o esquema do guerreiro persa - que projeta o corpo para frente, mas, ao ser golpeado por um grego, torce o pescoço de maneira a mirar seu combatente - também se fazia presente no repertório helênico desde o século V a.C., ao menos. Duas obras se destacam nesse filão. A primeira é uma ânfora de figuras vermelhas, sem atribuição. Com datação estimada entre 480-470 a.C., a cerâmica é proveniente de Atenas, e sua iconografia porta o duelo entre o grego, fortemente armado, e o aquemênida que, de posse da *máchaira* na mão direita e do arco na esquerda, tem seu ventre atingido pela lança de seu opositor. Como se estivesse a fugir da disputa, como é possível inferir a partir de suas pernas projetadas para frente, o persa volta seu corpo para trás, tanto pela dor lancinante que o acomete como pela tentativa, algo descoordenada, de revidar a investida rival **(Fig. 5.52)**. Cerca de 20 anos depois, enócoa de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Chicago, repete o tema,

[1776]Dadas as dimensões da tese, é impraticável comparar as origens do pensamento antropocêntrico na tradição greco-romana com aquele desenvolvido no Oriente Próximo. O capítulo de Arbuckle, com vasta bibliografia, é, em todo caso, boa introdução ao tema. Ver: ARBUCKLE, Benjamin. "Animals in the Ancient World". In: POTTS, Daniel (ed.). *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*. Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 201-219.

ainda que com duas alterações: desta vez, o grego está nu, à exceção das cnêmides, e o persa já disparou uma seta, errando o alvo – o que pode indiciar possível recrudescimento dos discursos de alteridade a respeito da fraqueza oriental[1777] **(Fig. 5.53)**.

Vale notar, contudo, tanto a baixa frequência desse esquema leonino no repertório grego quanto a datação mais recuada de seus antecessores orientais, nomeadamente assírios. Mais importante ainda é o fato de que na hídria do Louvre os leões não aparecem em episódios de caça – ao contrário, sua figuração não apresenta qualquer caráter narrativo, sendo presença dos animais melhor explicada como possível eco do *horror vacui* dos períodos geométrico e orientalizante. Na Ásia, por outro lado, não só a torção do pescoço dos felinos surge sempre associada às venatórias como, também, se mostra mais difundida do que em solo helênico.

Com efeito, *a primeira – e mais notável – recepção de tradições asiáticas na constituição da iconografia cinegética é a adaptação do modelo do pescoço torcido dos leões em cenas de caça*. Esse fenômeno é visualizado nas **pranchas 8** e **9**. Nelas, além das obras estudadas nos capítulos 3 e 4, junta-se um selo de Ishtar, de origem assíria e datação c. séculos VII e VI a.C.[1778] **(Fig. 5.54)**. Invertendo algumas imagens, cuidando para que os felinos estejam voltados à direita, a **prancha 9** mostra com mais clareza a recepção dessas imagens.

Para além do formalismo, outras referências ajudam a compreender a centralidade da recepção iconográfica do pescoço leonino. Fastígio da ciência do seu tempo, Aristóteles anotou na *História dos Animais* (497b15-16) que os leões, em sua morfologia, têm um único osso em seu pescoço, ao invés de vértebras (Καὶ ὅ γε λέων τὸ τοῦ αὐχένος ἔχει ἓν ὀστοῦν, σφονδύλους δ' οὐκ ἔχει), mas, quanto a suas partes internas, todas são iguais às do cão[1779]. A segunda parte da assertiva talvez ajude a explicar a confusão iconográfica envolvendo leões e leoas, documentada no item 2.1, que possivelmente derivava do fato de os artistas helênicos representarem os felinos usando cães como modelo – mesmo que, mais adiante, Aristóteles apresente a juba como diferença fundamental entre leão e leoa (*HA* 579b17). A primeira porção do

[1777]COHEN, Beth. "The Non-Greek in the Greek Art". In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, p. 477.
[1778]BARNETT, Richard & WISEMAN, Donald. *Fifty Masterpieces of Ancient Near Eastern Art in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum.* London: Trustees of the British Museum, 1960, p. 92.
[1779]Como visto no item 1.2, a fortuna da *HA* foi gigantesca na Antiguidade, e afirmações semelhantes sobre as vértebras do leão aparecem em Plínio (*NH* 11.76) e Eliano (*NA* 1.34). Ver: COHEN, Ada. "Turning Heads: Alexander and the Animals". *Illinois Classical Studies*, vol. 43, 2018, pp. 100-1.

trecho aristotélico é mais reveladora: além do erro de zoologia, se os leões, de fato, possuíssem apenas um osso no pescoço, seria impossível que o girassem para quaisquer direções. Caso os artífices da iconografia cinegética tivessem se inspirado na *HA,* em vez dos modelos figurativos asiáticos, teriam representados leões estáticos e sem *páthos* tão característico[1780].

Prosseguindo com a *História dos Animais* (498b9-12), Aristóteles defende que os leões, assim como os camelos da Báctria e da Arábia, marcham de lado, isto é, "que a pata direita não se adianta à esquerda, antes a segue" (Τὸ δὲ κατὰ σκέλος ἐστὶν ὅτε οὐ προβαίνει τῷ ἀριστερῷ τὸ δεξιόν, ἀλλ' ἐπακολουθεῖ)[1781]. Fazendo rápido cruzamento com o material iconográfico, vemos que a pantera do Sarcófago do Sátrapa e o leão do Relevo de Messene parecem obedecer a esse esquema, uma vez que ambos projetam seu movimento a partir da pata esquerda, o que demonstra toda a complexidade envolvendo as fontes utilizadas por Aristóteles. Exemplo acentuado a esse respeito, e ainda sobre o leão, se dá quando o estagirita revela que o acônito é venenoso aos leões (*HA* 612a10), informação idêntica àquela dada por Xenofonte (*Cyn*. 11. 1-4), sem, entretanto, que o estagirita cite o autor ático. É até possível que Aristóteles – ou sua fonte – tenha assistido à dissecação de um espécime, já que a *HA* (594b29) informa que, quando estripado, o leão expele cheiro insuportável.

Em longa passagem do livro IX da *HA*, Aristóteles se detém em analisar o caráter dos leões. Antes (488b14-21), o filósofo já havia definido os felinos como indomáveis, valentes e superiores (τὰ δ' ἐλευθέρια καὶ ἀνδρεῖα καὶ εὐγενῆ). Agora (629b9-13), o estagirita afirma que a agressividade dos leões apenas se manifesta quando estão com fome, sendo que o animal, por instinto, pode até brincar e ser afetuoso com outras espécies com as quais foi criado. A passagem seguinte é intrigante: "Quando se sente na mira dos caçadores (θήραις), (o leão) nem foge nem se esconde, e mesmo se for forçado pelo número de perseguidores (πλῆθος) a bater em retirada, afasta-se lentamente, sem apressar o passo, até olhando para trás (ἐπιστρεφόμενος) de vez em quando" (*HA* 629b14-17). Aristóteles segue sua descrição afirmando que, quando o felino chega à floresta, corre com toda velocidade até alcançar um espaço aberto. Em região plana, se forçado pela multidão (πλῆθος) de caçadores, volta a correr alargando o passo, mas sem saltar (*HA* 629b18-22).

[1780]De fato, tão rijos eram os ossos leoninos para Aristóteles que, se fossem esfregados uns contra os outros, geravam faíscas, como se fossem pedras (*HA* 516b14-15).
[1781]Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

Esse depoimento, à primeira vista, poderia trair todo o desenvolvimento da hipótese primeira desta tese. O estagirita não só descreve caça ao leão à moda asiática como o faz com riqueza de detalhes: as mudanças constantes de terreno parecem indicar o *paradeisos*, e a menção às multidões de caçadores é também um dos marcos da venatória oriental. Não fosse suficiente, o filósofo delineia o movimento de torção do pescoço leonino típico da iconografia cinegética o que, a se admitir que a *História dos Animais* foi redigida antes da expedição de Alexandre, desautorizaria boa parte dos raciocínios basilares desta tese. Alguns obstáculos se interpõem, entretanto.

De pronto, como notou Sousa e Silva[1782], muito mais do que observação *in loco* do comportamento leonino, a descrição da mirada da fera para trás é possível eco homérico, dos seguintes versos da *Ilíada* (XI. 544-551):

> Porém de seu alto trono Zeus pai incitou Ájax a pôr-se em fuga.
> Parou, atordoado; e às costas atirou o escudo de sete camadas
> de pele de boi. Com um olhar receoso para a turba,
> cedeu como um animal selvagem (θηρὶ), sempre olhando
> para trás e retrocedendo (ἐντροπαλιζόμενος), um passo de cada vez.
> Tal como quando do estábulo é escorraçado
> o fulvo leão (αἴθωνα λέοντα) por cães e por homens lavradores,
> que não o deixam levar a vaca mais gorda,
> mas mantêm vigília toda a noite[1783]

Os versos de Homero não descrevem, literalmente, caçada ao leão ao modelo régio asiático, mas, sim, atividade mais comezinha, com lavradores escorraçando os felinos e guardando sentinela noite adentro a fim de evitarem que os animais abatessem o gado. E, embora Aristóteles não cite com frequência suas fontes, a hipótese de que essa marca do comportamento leonino – que Homero, de resto, parece mencionar apenas de forma metafórica para a fuga de Ájax – foi importada da *Ilíada* ganha força substantiva quando, logo na sequência da *HA*, o estagirita assim defende: "É correta aquela história que se costuma contar de que o leão tem pavor do fogo, como afirma Homero quando diz: 'as tochas acessas apavoram-no, por mais feroz que seja'" (629b 24-27). A tradução de Sousa e Silva para o verso XI. 554 da *Ilíada* é ligeiramente diferente da de Lourenço: "e tochas ardentes, que receia, ávido embora esteja". Não obstante, o primacial é observar que Aristóteles, a propósito de citar a pirofobia dos leões, faz menção à passagem imediatamente seguinte àquela em que a fuga de Ájax é descrita, reforçando como o comportamento leonino deslindado na *História dos*

[1782]Comentário de Sousa e Silva no aparato crítico de sua tradução de Aristóteles, pág. 127 nota 255.
[1783]Tradução de Frederico Lourenço.

*Animais* deriva muito mais de ressonâncias, voluntários ou não, de versos homéricos do que da observação *de visu* dos animais. Como pontuou Sousa e Silva[1784], as estruturas circulares dos épicos homéricos envolvem a repetição, com alterações ou não, de versos previamente citados. Com efeito, mais adiante (XVII. 656-664), fórmula semelhante é empregada, desta vez como referência a Menelau:

> Assim falou; e não lhe desobedeceu Menelau, excelente em auxílio.
> Seguiu o seu caminho como um leão que sai dos currais,
> quando se fatigou com grande cansaço porque cães e homens
> não o deixam arrebatar a vaca mais gorda da manada,
> mantendo-se vigilantes toda a noite; mas ávido de carne
> o leão vai em frente, mas nada alcança: pois cerrados voam
> contra ele os dardos, atirados por mãos audazes, assim como
> tochas ardentes, que o amedrontam, por muito ávido que esteja,
> e ao nascer do dia se afasta para longe com espírito petulante

Diversos pesquisadores, como Anderson[1785], observaram que boa parte das menções ao leão na épica segue pela via metafórica, o que, somado ao fato de que os felinos nunca rugem nos poemas homéricos, faz crer que seu autor pode jamais ter visualizado exemplar da espécie. Da mesma maneira, os epítetos a que recorre Aristóteles para qualificar o felino - como dotado de liberdade, indomável (ἐλεύθερος) ou viril, varonil, másculo (ἀνδρεῖος) - possuem elevada conexão com as alcunhas dos heróis homéricos. Até mesmo as referências à cinegética leonina coletiva no âmbito da *História dos Animais* são explicadas por outra consulta à *Ilíada* (XX. 158-175), agora descrevendo o certame entre Aquiles e Eneias[1786]:

> (...) Dois homens excelentes
> encontraram-se no meio das duas hostes, desejosos de combater:
> Eneias, filho de Anquises, e o divino Aquiles.
> Eneias foi o primeiro a avançar com intento ameaçador,
> agitando o elmo pesado. Um escudo robusto segurava
> à frente do peito e brandia a lança de bronze.
> Por seu lado o Pelida atirou-se a ele como um leão
> esfomeado que ávidos de matar estão os homens (ἄνδρες ἀποκτάμεναι μεμάασιν)
> reunidos, todo o povo (ἀγρόμενοι πᾶς δῆμος): num primeiro momento o leão
> segue o seu caminho, indiferente; mas após um dos mancebos
> o ter atingido com a lança, agacha-se de boca aberta, com os dentes
> cheios de espuma e geme-lhe no peito o coração valente;
> com a cauda fustiga os flancos e as costelas, incitando-se
> a si próprio a combater; e com os olhos cada vez mais claros
> lança-se com força em linha reta, quer seja ele a matar
> um dos homens, ou seja ele morto na multidão (ἐν ὁμίλῳ) da frente —
> assim a Aquiles incitaram a força e o ânimo orgulhoso
> a sair para lutar frente a frente com o magnânimo Eneias

[1784]Comentário de Sousa e Silva no aparato crítico de sua tradução de Aristóteles, pág. 127 nota 256.
[1785]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 1-16.
[1786]LIOTSAKIS, Vasileios. *Alexander the Great in Arrian's Anabasis*. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 167.

Análise, mesmo panorâmica, expõe diversos pontos de contato entre o duelo de Homero e as práticas de caça ao leão descritas por Aristóteles. Assim, no rastro da tradição agonística, que tem no poeta talvez seu maior expoente, Eneias e Aquiles são capazes, por si, de decidirem a sina de gregos e troianos em duelo. Identificado com a fera leonina, Aquiles se sente como a besta predada por múltipos caçadores, e Homero é incisivo nessa construção, ao repetir, na sequência, o plural homens (ἄνδρες), o povo (δῆμος) que cerca sua presa que, por seu turno, tenta revidar, atirando-se na multidão (ἐν ὁμίλῳ). Tal como no estagirita, o leão a princípio apresenta comportamento pacífico, revelando sua natureza combativa apenas quando atacado.

Cruzando *Ilíada* e *História dos Animais* é possível propor, com grau elevado de probabilidade, que as informações fornecidas pelo estagirita a respeito do caráter leonino – ou de seu pescoço torcido – deviam muito mais aos *topoi* literários da tradição grega do que a observações empíricas. O dado torna-se mais candente quando se recorda que, outra vez com alto grau de possibilidade, Homero descreveu, no trecho, muito mais o comportamento de Aquiles frente a um rival, com os justos floreios literários, de que a conduta contumaz dos felinos. De onde se conclui como o esquema do pescoço torcido da fera foi uma recepção e adaptação de modelos asiáticos, diante do dado trôpego de sua presença tanto na literatura quanto na iconografia gregas antes da expedição dos macedônios.

Diante dos aspectos arrolados nos parágrafos anteriores, é possível afirmar que *a segunda forma de recepção se dá no próprio esquema dos retratos de Alexandre caçando a cavalo, adaptado de modelos assírios e, sobretudo, persas*. Embora houvesse exemplares pregressos no repertório grego, é preciso repetir subsídios cautelares. Para o caso helênico, em especial a partir da cerâmica ática, caçadores e combatentes montados eram, com frequência, associados aos inimigos dos gregos, como amazonas ou persas, conforme aprestando no segmento sobre o Sarcófago de Alexandre (item 4.3). Para o caso macedônio, fonte mais conspícua para o exame, a moeda de Amintas III, está envolta em diversos problemas metodológicos, já discutidos (item 2.4). A **prancha 10** demonstra a constituição do modelo a partir do cruzamento de imagens do conquistador com realizações assírias e persas. Já a **prancha 11** apresenta, mais uma vez, a simbiose entre guerra e caça na iconografia macedônia. Vale registrar a consolidação do esquema do caçador que irrompe a partir da esquerda, de tal forma que sequer foi necessário promover inversões nessa prancha.

*A terceira forma de recepção se relaciona com a adaptação de Alexandre e sua corte dos protocolos da caçada régia asiática, representados pelo palco das venatórias, pelo armamento empregado e pela perseguição a presas de múltiplas espécies*. Inexistentes em território grego, devido a seu viés aristocrático, e pouco documentados na Macedônia anterior a Alexandre, aspectos diversos das venatórias orientais podem ser vislumbrados na iconografia cinegética. Um dos mais pungentes é a indicação da localidade das incursões, o *paradeisos* asiático, reconhecido tanto pelas vítimas de distintas espécies quanto por sua vegetação característica, traduzida por árvores ora secas e retorcidas, ora verdejantes. Conforme a **prancha 12**, os álamos surgem com mais frequência nas porções centrais das obras, assumindo o papel de divisórias na perseguição a diversos animais. Vale destacar, nesse âmbito, a célebre árvore que aparta as tropas do conquistador e de Dario III no Mosaico de Alexandre, que decerto se encaixa na mesma tradição figurativa.

A venatória conduzida contra múltiplas presas é outro aspecto que a iconografia cinegética adaptou de modelos asiáticos. Leões, corsas, cervos, ursos e javalis são perseguidos e abatidos a um só tempo por uma pletora de caçadores, aspecto, também este, inexistente na cerâmica grega e trazido às imagens dos séculos IV e III a.C. pelo contato com a tradição oriental, como visto na **prancha 13**. Cabe repetir que algumas dessas presas, como leões e ursos, são pouquíssimo documentadas e/ou inexistentes no repertório helênico antes da expedição de Alexandre. Como consequência da captura de espécies de maior porte, o armamento das venatórias da iconografia cinegética difere sobremodo das imagens áticas de caça à lebre: saem redes e entram armas de diversos aspectos, sendo lanças (**prancha 10**), espadas, machados e punhais (**prancha 14**) as de maior destaque.

Para além das questões formais, outro dado de primeira grandeza se relaciona à visibilidade das ideias exprimidas nos e pelos artefatos. Von Hesberg notou que, do ponto de vista do mundo grego, a transformação do sistema de *póleis* na *basilea* de perfil helenístico alterou de forma substantiva o acesso às obras: se, no primeiro caso, a exposição se dava em espaços públicos - basta lembrar as pinturas de Polignto ou mesmo os Tiranicidas -, o culto aos soberanos entre os diádocos caminhou passo a passo com o crescimento da comissão particular e da exibição entre pares, restringindo

de forma significativa o acesso às imagens, ao menos no que concerne ao período helenístico inicial[1787].

Em direção próxima, Palagia registra que uma das principais consequências da emergência da Macedônia no final do século IV a.C. se deu no âmbito da produção figurativa: os limites entre sagrado e profano foram borrados, com crescimento exponencial de figurações de reis e generais, em detrimento de divindades[1788]. É significativo, portanto, como a materialidade e a visibilidade dos artefatos que portam a iconografia cinegética se aproximam mais dos suportes e da acessibilidade do repertório asiático do que das venatórias gregas do período clássico.

Partindo da chave da materialidade, ao longo da tese foi defendido que o suporte funerário é com frequência aquele escolhido para veicular cenas de caça. É sintomático, pois, que dentre as fontes centrais deste estudo, Tumba II de Vergina, Sarcófago de Alexandre e Relevo de Messene se enquadrem nesse contexto, cada qual com a sua peculiaridade[1789]. Levando-se em conta, também, que nada sabemos sobre a pintura original da qual o Mosaico de Palermo é cópia, apenas o Mosaico de Pela está, de maneira segura, desvinculado de um conjunto funerário.

Na mesma trilha, as cinegéticas da Grécia clássica, quase sempre, eram vazadas em cerâmica, mesmo em figurações de alteridade, como o Lécito de Xenophantos, ou de temas insólitos, com a caça ao leão do Vaso Chigi. De custo baixo, produzidas por artistas menos reputados e de fácil circulação, essas obras contrastam em absoluto com a opulência e monumentalidade da iconografia cinegética. Claro, imagens derivadas de artefatos como o selo real assírio ou o sinete de Dario também são altamente deslocáveis e de valor material mais reduzido, mas, de fato, são exceções em meio aos relevos palacianos de Nínive ou Persépolis. Voltando a atenção às fontes centrais, exceção feita ao Relevo Messene, todos os demais objetos têm dimensões substantivas, que indicam tanto o alto valor de suas respectivas comissões quanto a baixa

[1787]VON HESBERG, Henner. "Riti e produzione artistica delle corti ellenistiche". In: SETTIS, Salvatore (ed.). *I Greci.* Storia, cultura, arte, società. Torino: Einaudi, 1998, p. 183.

[1788]Na mesma direção, ver: STEWART, Andrew. *Art in the Hellenistic world:* an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 67; PALAGIA, Olga. "The Functions of Greek Art". In: MARCONI, Clemente (ed.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 294-309.

[1789]Não à toa, portanto, o contexto funerário foi eleito por Paspalas como o suporte mais profícuo para o estudo dos intercâmbios iconográficos entre macedônios e aquemênidas. Ver: PASPALAS, Stavros. "The Achaemenid Lion-Griffin on a Macedonian Tomb Painting and on a Sicyonian Mosaic". In: DARBANDI, Reza *et alii* (orgs.). *Ancient Greece and Ancient Iran*: Cross-Cultural Encounters. Athens: National Hellenic Research Foundation, 2008, p. 301.

possibilidade de circulação. Não por acaso, todos foram descobertos em seus potenciais locais de produção.

Quanto à visibilidade, na esteira de von Hesberg é possível notar como as fontes capitais deste estudo têm sua visibilidade restrita ao âmbito privado. A única possível exceção é Tumba II de Vergina, talvez colocada a público por Cassandro antes de desfechar o sepultamento de Filipe Arrideu. Da mesma forma, o grupo escultórico original no qual se baseia o Mosaico de Pela esteve visível em Delfos, em meio a outras doações com as quais deveria dividir a atenção – isso sem contar o próprio santuário, ginásio, teatro *etc*. Mesmo o Sarcófago de Alexandre, se exposto antes da morte de Abdalônimo, foi frequentado pelas figuras ínclitas que circundavam a nobreza de Sídon. O Mosaico de Pela, restrito às elites em torno de Casa de Dioniso, é aquele que mais se aproxima da visibilidade dos palácios asiáticos, sendo possível, ademais, que a pintura original do Mosaico de Palermo também seguisse por essa vereda.

Vale dizer que a materialidade dos artefatos da iconografia cinegética também se relaciona com seu dado luxuoso e monumental, em especial no caso do Sarcófago de Alexandre que originalmente deve ter sido adornado com ouro e outros materiais de valor, pilhados antes de sua descoberta. Além do flagrante contraste com o suporte mais modesto da cerâmica grega, é possível conjecturar que a Macedônia sequer dispunha dos recursos necessários – ou mesmo dos materiais exigidos – para a confecção de obras com tamanho grau de suntuosidade. Palagia é um dos nomes que insiste nesse ponto.

Em 2011, a arqueóloga defendeu que a conquista do Império Persa, em particular o saque a cidades como Susa e Persépolis, lares de tesouros de enorme monta, fez fluir à Macedônia riquezas em quantidades inimagináveis no período de Filipe II e seus antecessores. A ascensão de Cassandro ao trono, em 316 a.C., forneceria duas décadas de alguma estabilidade que seriam palco ideal tanto para o florescimento das artes como para reformas urbanas, aqui representadas pelo erigir de muralhas e reconstrução dos palácios régios de Pela e Vergina. Escavações em curso revelam pinturas parietais, mosaicos, artefatos luxuosos em ouro, prata e marfim que, segundo Palagia, refletiam estilo de vida abonado que se afasta das práticas sociais de ordem frugal desejadas nas *póleis* gregas, Atenas acima de tudo[1790].

[1790]PALAGIA, Olga. "Hellenistic Art". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon*: Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, p. 477.

No mesmo texto[1791], Palagia alude a um paradoxo curioso: embora seja fartamente documentado que Alexandre atraiu múltiplos artistas de nomeada à sua corte, a maioria das obras do último quartel do século IV a.C, produzidas após a expedição, seguem anônimas. Claro, não se pode olvidar das encomendas consumadas pelos sucessores, como o já mui debatido grupo de caça comissionado por Crátero a Lísipo e Leocares (*NH* 34.64; Plut. *Alex*. 40.5), o retrato de Demétrio Poliórcetes, em bronze, feito por Teisicrátes de Sícion, pupilo de Lísipo (*NH* 34.67) ou a batalha entre Alexandre e Dario III consumada por Filóxeno de Erétria a mando de Cassandro (*NH* 35.110). É, no entanto, algo frustrante que poucas obras comissionadas *in propria persona* por Alexandre tenham sido descobertas até aqui. A autora voltou a tangenciar o tema em produções mais recentes[1792].

Molina Marín[1793] lançou invectivas contra essa proposta, evocando passagem de Diodoro (16.8.6) na qual é afirmada que, já em 356 a.C., Filipe pôde se assegurar das minas de ouro e prata no monte Pangeu, que facilitaram sobremodo a expansão da cunhagem do monarca. Embora não se possa negar o impacto econômico dessa captura, dois pontos devem ser levados em conta: antes de qualquer coisa, não se pode comparar, sob nenhum parâmetro, sua dimensão com o butim dos tesouros persas, tanto do ponto de vista da riqueza absoluta quanto da relativa, uma vez que, no caso do Pangeu, haveria todo o esforço laborioso de extração dos metais e, posteriormente, sua transformação em meio circulante, ausente no espólio aquemênida, cujos bens estiveram, desde a chegada dos macedônios, à disposição para uso e comércio imediatos[1794].

Em segundo lugar, os meandros políticos candentes à época de Filipe II merecem ser enfatizados. Antes do monarca, a Macedônia ocupava posição periférica no Mundo Grego, isolada, como visto, por parâmetros geográficos e suas atividades econômicas concentradas no pastoreio e na agricultura de subsistência. Para aspirar a uma condição mais plena, é razoável supor que Filipe, antes de quaisquer outras

[1791]PALAGIA. *Op. cit*., p. 478.
[1792]PALAGIA, Olga. "Alexander's battles against Persians in the art of Sucessors". In: STONEMAN, Richard *et alii* (eds.). *Ancient Historiography on War and Empire*. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books, 2017, pp. 177-187; PALAGIA, Olga. "The Reception of Alexander in Hellenistic Art". In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, pp. 140-161.
[1793]MOLINA MARÍN, Antonio Igancio. "La Tumba de Vergina: ¿Filipo II o Filipo III?". *Panta Rei II,* nº 77, 2007, p. 87 nota 19.
[1794]Uma comparação entre as minas conquistadas durante Felipe II e o butim persa capturado por Alexandre, inclusive em termos de montante, foi feita no curto ensaio de Callataÿ. Ver: CALLATAY, François de. "The Fabulous Wealth of the Hellenistic Kings: Coinage and Welmachtpolitik". In: MÉLA, Charles *et alii* (eds.). *Words and Coins*. From Ancient Greece to Byzantium. Gent: MER Paper Kunsthalle, 2012, pp. 91-101.

medidas, empregasse tesouros recém-descobertos nas cunhagens, no fortalecimento de exércitos, produção de armamento e atividades mais urgentes para os exercícios militares. As preocupações com o mecenato devem ter passado ao largo das apreensões ingentes do monarca. De tal sorte que a monumentalidade das obras da iconografia cinegética seriam impraticáveis sem o aporte financeiro provido pelo espólio de tesouros asiáticos. Assim, *a quarta e última recepção promovida pelas imagens de caça dos séculos IV e III a.C. diz respeito à escolha de suportes materiais mais suntuosos, e dotados de visibilidades mais restritas, para veiculação da iconografia cinegética.*

# CONCLUSÃO

> Parece-me, senhores meus, que tenho satisfeito ao meu argumento, tanto em comum como em cada uma das partes, demonstrado a verdade dele, mais pela evidência do que pela matéria, que pela força das razões, menos necessárias a um auditório de tanto juízo e letras
>
> Padre Antônio Vieira

Extraído do sermão de quarta-feira de cinzas pregado na Igreja de Santo Antônio dos Portugueses em 1673[1795], o trecho de Padre Vieira é o sonho de consumo de qualquer pesquisador. E não só pela verve inalcançável do jesuíta lusitano, mas pela confiança de ter demonstrado, no todo e nas partes, os argumentos necessários ao desenvolvimento de sua prédica. Ao se chegar às páginas finais desta tese - que albergou considerável recorte espaço-temporal escorando-se em campos tradicionais como a História da Arte e a História Antiga - é natural que pontas fiquem soltas, que premissas evanesçam nas laudas dos capítulos transatos. Assim, dois serão os caminhos percorridos nesta Conclusão. De pronto, uma retomada das duas hipóteses centrais que norteiam o trabalho, apresentando de forma resumida os argumentos arrolados para sustentá-las. Em seguida, e inspirado pela célebre fórmula warburguiana da *Nachleben*, serão elencadas algumas sobrevivências formais da iconografia cinegética na Tradição Clássica, com atenção ao seu possível impacto no Renascimento.

O primeiro pressuposto defende que as imagens de caça ao leão retornam ao repertório ocidental após a expedição de Alexandre Magno, produto do contato mais contíguo entre greco-macedônios e seus artistas com a figuração asiática da venatória régia, trazida aos retratos do conquistador como resultado de processos complexos de recepção e adaptação. Para sustentá-lo, os capítulos 2, 3 e 4 buscaram contrastar cinegéticas em distintas sociedades - Grécia, Macedônia, Assíria e Pérsia - de modo a demonstrar como, no âmbito helenístico, a caçada, como prática social e objeto figurativo, apresenta conexões mais acentuadas com as tradições asiáticas do que com antecedentes helênicos.

Um primeiro ponto, medial, diz respeito às espécies capturadas nas incursões. Na Grécia clássica, como demonstrado à farta por Xenofonte, a lebre era a presa por excelência, seguida por cervídeos e javalis. A partir da expedição de Alexandre, o leão

[1795] ANTÔNIO VIEIRA. *Sermões de quarta-feira de cinza*. Organização de Alcir Pécora. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 138.

ocupou esse posto, à semelhança do que se pode auferir de fontes assírias e persas, materiais e iconográficas. Nessa direção, as cenas de caça do século IV a.C., assim como o repertório oriental, protagonizam venatórias simultâneas a múltiplas espécies, à diferença da tradição grega. Vale lembrar, ademais, da presença improvável de leões em solo grego e ambígua, para dizer o menos, em território macedônio. As distintas espécies predadas estimulam mudanças no armamento empregado: por oposição às redes do século V a.C., a iconografia cinegética, como a arte asiática, privilegia espadas, lanças e arco e flecha.

Segundo aspecto se relaciona às distintas facetas da caçada como prática social. No caso grego, as cinegéticas eram amiúde praticadas pelos cidadãos comuns, compreendidos dentro dos limites estreitos da cidadania à ateniense. Em contrapartida, a caçada é ocupação régia maior na Ásia, em especial quando o alvo é o leão – e aqui se recorde o dado cosmológico da morte das feras pelos reis da Assíria e Pérsia. Da mesma maneira, a iconografia cinegética enquadra figuras de alto escalão – Alexandre à frente, mas também diádocos e outros nomes de corte[1796].

Os desdobramentos dos impactos da tradição asiática na prática social da caça compõem o terceiro mote desta tese. Com efeito, conduta crucial era a prerrogativa do soberano de abater a presa sob sua mira, adotado, de pronto, por Alexandre. Em âmbito grego, - leia-se, ateninense - o ideal democrático desautorizava essa convenção, ao passo que, na Macedônia, nos deparamos outra vez com dificuldades documentais. Igualmente, não há registro – oriental ou helenístico – de incursões como espaço para relações de pederastia ou ensejo para aprimoramento dos jovens, aspectos presentes na Grécia clássica. Na Ásia ou na iconografia cinegética, o caçador médio, ideal, era maduro, experimentado, tarimbado.

Ainda com respeito à etiqueta venatória, Alexandre e seus companheiros, assim como os soberanos asiáticos, saiam à caça em grupos, em contrapeso àquilo que se encontra na Grécia clássica, na qual as cinegéticas eram conduzidas, quase sempre, de maneira individual ou em duplas. Seguindo o raciocínio, e retomando a aspiração democrática de Atenas, o aspecto aristocrático associado aos cavalos e aos seus donos inviabilizaria - ou ao menos reduziria drasticamente - a presença de caçadores montados

[1796]Mais de 700 anos depois de Alexandre, a morte do leão pelas mãos do cidadão comum ainda era vetada, o que foi revogado apenas pelo *Codex Theodosianus* (15.11.1), datado de 20 de maio de 414. Ver: HUGHES, Donald. "Hunting in the Ancient Mediterranean World". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, p. 55.

no repertório grego a partir do século V a.C., ao passo que, na iconografia cinegética e nos reinos asiáticos, as montarias são parte esmagadora do *corpus* visual.

Quinto dado a se salientar é o palco das venatórias. Se autores como Platão falam em espaços genéricos localizados nas imediações da cidade (*Leg.* 824b-c), ao passo que Xenofonte cita interdito às cinegéticas em terras cultivadas (*Cyn*. 12. 6-7), a iconografia cinegética tratou de eleger os parques de caça orientais, *paradeisoi*, visualizados, ao menos, na Tumba II de Vergina e no Mosaico de Palermo.

O último aspecto se relaciona à materialidade dos objetos e aos distintos regimes de poder no interior dos quais foram gestados. Assim, as cenas asiáticas e helenísticas foram vazadas em suportes monumentais, como estátuas, relevos e, sobretudo, sarcófagos e tumbas, todas elas conectadas, em grau maior ou menor, com o âmbito privado. Na Grécia clássica, por outro lado, as cerâmicas veiculavam a grande maioria das venatórias, facilitando sua circulação e visualização por um público mais amplo.

Não se trata, claro, de suprimir quaisquer traços de originalidade presentes na iconografia cinegética. O fato de enfatizaram episódios específicos conhecidos por meio da tradição textual – como a célebre caçada de Alexandre e Crátero – é um deles, em especial por se afastarem do aspecto atemporal das venatórias asiáticas, nas quais os soberanos, através dos séculos, combatem os leões se sucedendo em representações arquetípicas. Da mesma forma, a presença de caçadores figurados com a nudez heroica em obras como o Relevo de Messene ou a Tumba II de Vergina parece ecoar os ditames da arte grega clássica. Entretanto, é preciso pôr em destaque quais aspectos da cinegética asiática foram adaptados no mundo grego pós-Alexandre:

1º - A própria prática da venatória régia ao leão, inexistente na Grécia e sobremodo ambígua na Macedônia – neste caso, é preciso recordar que, diante da associação clara entre o Oriente e a cinegética leonina, seria improdutivo que soberano como Felipe II, acusado de filobarbarismo diuturnamente, fizesse uso corriqueiro da prática.

2º - Recepção notável é o modelo iconográfico do pescoço torcido dos leões em cenas de caça, *páthos* de dor, emoção e senciência responsável por figurar os animais como capazes de exprimir suas paixões, a despeito do antropocentrismo dominante na tradição textual.

3º - Criação, a partir de modelos assírios e persas, de autêntico cânone de Alexandre caçando a cavalo, usando a lança e avançado a partir da esquerda, modelo, de resto, comum também em cenas de batalha.

4º - Como consequência da acolhida de Alexandre e sua corte de protocolos da caçada régia asiática, aspectos como as incursões nos *paradeisoi*, o uso de armamento pesado e a perseguição a presas de múltiplas espécies - com destaque ao leão - são aspectos precípuos da iconografia cinegética.

5º - A escolha por suportes materiais mais suntuosos, e dotados de visibilidades mais restritas, para veiculação das figurações venatórias é também tributário das tradições asiáticas.

Diante destes cinco pontos, cabe repetir, pela última vez, uma das pedras angulares da pesquisa: as cenas de caça produzidas durante o principal período estudado, séculos IV e III a.C., se articulam em um código de linguagem visual específico, que em seu cerne acolhe tradições culturais e figurativas dos mais diversos matizes, para o qual a denominação *iconografia cinegética* foi proposta nesta tese.

O segundo pressuposto da pesquisa defende que as imagens produzidas no âmbito da iconografia cinegética permitem vislumbrar certa (com)paixão exprimida pelos animais e também em relação a eles. Esta hipótese é especialmente instigante quando se avalia a relação entre humanidade e fauna no mundo grego, e como esse *background* pode ser contrastado com a iconografia cinegética. Com efeito, o capítulo 1 se ocupou de analisar parte da problemática, começando com o apelo ao vegetarianismo, da parte de Pitágoras, Empédocles e outros, passando pelos textos de zoologia de Aristóteles e desembocando no tratado de caça de Xenofonte, percurso que permite vislumbrar uma escalada na retórica antropocentrista helênica.

A presunção de que os pescoços torcidos dos felinos podem indicar *páthos* dos animais foi, há pouco, aventada por Cohen, e, embora admitida neste texto, os caminhos percorridos são outros. De modo que aqui se enfatiza a criação de uma *Pathosformel* empregada, de forma simultânea, para representar as vítimas de Alexandre Magno na guerra e na caça. Assim, o corpo projetado para frente, combinado ao esforço estrênuo de tornar o pescoço em direção ao verdugo no último instante, irmana leões e aquemênidas, de soldados anônimos a Dario III, em modelo iconográfico que, embora

com antecedentes gregos, foi adaptado das cinegéticas asiáticas, de Assurnasirpal II aos relevos de Persépolis. O fato de que, como notou Moreno, o soldado trespassado pelo conquistador no Mosaico de Alexandre possa ter servido de inspiração para o corpo do Laocoonte ajuda a alentar esta hipótese. Por fim, a escolha das *Pathosformeln* como ferramenta teórico-metodológica busca acentuar a agência dos animais a partir do estudo de suas representações por meio de conceito elaborado com a "força animal" (*tierische Kraft*) como bússola. Afinal, como defende Burt[1797], "as imagens de animais não refletem apenas as relações humano-animais e a posição dos animais na cultura humana, mas também são usadas para mudá-las".

Pegando o gancho de Warburg, é chegada a hora do segundo segmento desta Conclusão, qual seja, brevíssimo exame da sobrevivência das imagens derivadas da iconografia cinegética na Tradição Clássica. De fato, os anos seguintes à morte de Alexandre assistiram a um crescimento da figuração de leões em contextos funerários. Um dos exemplos é o chamado leão de Queroneia **(Fig. 11)**. Estátua colossal em mármore erigida de forma a marcar a tumba de soldados gregos derrotados por Filipe II na Batalha de Queroneia, em 338 a.C., a obra hoje vista no local, segundo Palagia[1798], é datada da refundição de Tebas, em 316 a.C. A arqueóloga grega relembra outro objeto de teor semelhante[1799]: uma estátua leonina colossal, escavada em Ecbátana **(Fig. 12)**. Ainda que, do ponto de vista formal, o artefato remonte a algumas figurações de leões da tradição grega, seu local de descoberta e suas escala monumental indicam emprego como monumento honorífico a um indivíduo em particular. Ainda que Heféstion tenha morrido em Ecbátana em 324 a.C., Palagia relembra que o companheiro de Alexandre não foi enterrado no local, ao contrário de Parmênion, outro macedônio de alto coturno. Embora executado a mando do rei, e envolvido em trama obscura que também vitimou seu filho, Filotas, em 330 a.C. (Diod. 17.80.3-4; Curt. 7.2.22-32; Plut. *Alex.* 49.13; Arr.

[1797]"(...) animal imagery does not merely reflect human–animal relations and the position of animals in human culture, but is also used to change them". Ver: BURT, Jonathan. *Animals in Film.* London: Reaktion, 2002, p. 15.
[1798]PALAGIA, Olga. "Commemorating the Dead: Grave Markers, Tombs, and Tomb Paintings, 400–30 BCE". In: MILES, Margaret (ed.). *A Companion to Greek Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, p. 377. *Contra* Rice, que, crê ser um monumento a Heféstion. Ver: RICE, Ellen. "The glorious dead: Commemoration of the fallen and portrayal of victory in the late classical and hellenistic world". In: RICH, John & SHIPLEY, Graham (eds.). *War and Society in the Greek World.* London & New York: Routledge, 1993, p. 249.
[1799]PALAGIA, Olga. "The Impact of Alexander the Great in the Art of Central Asia". In: STONEMAN, Richard *et alii* (eds.). *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen: Groningen University Library, 2012, pp. 370-1.

*Anab.* 3.26.3-4), é sabido que Parmênion gozava de grande prestígio entre a soldadesca, de modo que seu corpo foi sepultado com honras militares.

Para além do círculo em torno de Alexandre, outro exemplo possível é a estela funerária de Shem/Antípatros, escavada no século XIX, no cemitério de Kerameikos, **(Fig. 13)**. De dimensões modestas, 1,42 m por 0,48 m, o artefato é composto por três partes: epitáfio em grego e fenício, relevo e epigrama em grego. A datação é controversa, com opção mais frequente pelos anos iniciais do século III a.C. A iconografia é particularmente inusitada, com um leão atacando o cadáver de Shem/Antípatros, que é defendido por uma figura nua e musculosa. Para Tribulato[1800], a estela foi erigida em honra a Shem/Antípatros por seus companheiros fenícios, combinando convenções iconográficas gregas e complexa rede de símbolos do Oriente Próximo. Alguns termos empregados no epigrama são neologismos, possíveis traduções semíticas, ao passo que o corpo ameaçado do ocupante pode indicar inexistência de enterro apropriado, razão pela qual a figura nua ecoa, um só tempo, Hércules e os soberanos asiáticos, proficientes na arte de expulsar leões emissários do caos.

Determinados imperadores romanos também se ocuparam de reviver as venatórias de Alexandre[1801]. Cômodo (r. 180 – 192 d.C.) é um dos percussores nesse filão. Exemplo profícuo é um sestércio, cunhado em Roma entre 184 e 185 d.C., no qual se vê, no anverso, o busto drapeado do imperador e, no reverso, Cômodo caçando um leão a cavalo e com o uso da lança **(Fig 14)**. A tradição textual também registra interessante anedota do filho de Marco Aurélio. Conforme passagem de Dion Cássio (73.14), Cômodo soube da existência de um nobre chamado Júlio Alexandre, habitante da Síria e parente da futura imperatriz Julia Domna, cuja fama se dava por ter sido capaz de matar um leão usando um dardo e montado a cavalo. Cômodo ordenou que o caçador fosse preso e executado. Júlio Alexandre poderia ter escapado, mas não conseguiu se separar de seu amante, que se cansou durante perseguição. Assim, matou a si próprio e a seu companheiro.

---

[1800]TRIBULATO, Olga. "Phoenician Lions: The Funerary Stele of the Phoenician Shem/Antipatros". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 82, nº 3, pp. 459-486, 2013.

[1801]Ou mesmo senadores, como foi o caso de Lúcio Livineio Régulo, com seus denários cunhados em Roma, em 42 a.C., que retratam um combate gladiatorial que tem o leão como presa. Ver: https://www.acsearch.info/search.html?term=regulus+lion+hunt&category=12&lot=&thesaurus=1&images=1&en=1&de=1&fr=1&it=1&es=1&ot=1&currency=usd&order=0 (Acesso: 02/11/2022). Mais uma vez, agradeço a Victoria Györi pela referência. O mesmo vale para os trechos sobre Cômodo e Septímio Severo.

Septímio Severo (r. 193 – 211 d.C.) é também lembrado nesse departamento. Além de ter cunhado moedas com a imagem de Hércules e o leão de Nemeia, o imperador, por ocasião do aniversário de dez anos à frente de Roma, concebeu suntuosa comemoração, dando ordens para que o Anfiteatro Flávio fosse arranjado de forma a se assemelhar a uma embarcação capaz de acomodar 400 feras. Segundo o relato de Dion Cássio (77.4-5), o ápice do espetáculo se deu quando o barco fingia colapsar apenas para dele emergirem ursos, leoas, panteras, leões, avestruzes, burros selvagens e bisões, que, no encerramento da *performance*, foram massacrados. Um denário foi cunhado para homenagear a apresentação, contendo, no reverso, imagens de um navio e diversos animais: avestruz, urso, leão, uma leoa perseguindo um burro selvagem e uma pantera atacando um bisonte[1802].

Caracala (r. 198 [211] – 217 d.C.) engrossa as fileiras. Em um dos medalhões descobertos em Aboukir (Dressel E), é possível visualizar figuração do imperador, laureado, voltado à esquerda e com a lança sobre os ombros **(Fig. 15)**. No entanto, é o escudo de Caracala que apresenta detalhe mais importante: a imagem de Alexandre, a cavalo, caçando um leão **(Fig. 16)**[1803]. Vale salientar traços da *imitatio Alexandri* levada a efeito pelo césar. Caracala iniciou seus paralelos com o conquistador em 215 d.C., enquanto atravessava a Trácia em direção ao *front* parta, fazendo uso, inclusive, de falange composta apenas por soldados macedônios. O próprio Caracala, segundo Herodiano (4.8.1-3), envergava a *kausia*, botas e trajes macedônios[1804]. Ainda que póstumo, o medalhão de Aboukir retrata a obsessão do imperador pelo basileu.

A datação dos chamados medalhões de Tarsos é estimada dos últimos severos: Heliogábalo (r. 218 – 222 d.C.) e Alexandre Severo (222 – 235 d.C.). Descobertos em 1863 e hoje em Paris, três medalhões do conjunto, em ouro, trazem representações de Alexandre e de sua família. Dois deles apresentam o mesmo reverso, com o conquistador caçando um leão a cavalo, em esquema iconográfico que relembra as estátuas equestres do basileu[1805] **(Fig. 17)**.

---

[1802]Ver imagem em: https://www.tifcollection.com/septimius-severus-denarius (Acesso: 02/11/2022).
[1803]DAHMEN, Karsten. "King in a Small World: Depictions of Alexander the Great on his Shields and Armour". Lecture held at a Harvard Museum. 2011, p. 414.
[1804]DAHMEN, Karsten. *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*. London & New York: Routledge, 2007, pp. 35; 142-5. Ver Dion Cássio (78.7) e a biografia de Caracala na *Historia Augusta* (2.1). Para análise lapidar e dossiê completo, ver: MOLINA MARÍN, Antonio Ignacio. "Desmontando un Tirano Perfecto: Caracalla y la Imitatio Alexandri". *Stvdia Historica, Historia Antigua*, vol. 33, pp. 223-250, 2015. Para catálogo completo dos medalhões de Tarsos e Aboukir, ver: DAHMEN, Karsten. "Alexander in Gold and Silver: Reassessing Third Century AD Medallions from Aboukir and Tarsos". *American Journal of Numismatics,* nº 20, pp. 493-546, 2008.
[1805]DAHMEN. *The Legend* (...), pp. 144 e 146.

Finalmente, é possível citar um sarcófago romano bastante fragmentado e objeto de um opúsculo de Bernard Andreae[1806]. Datado do século III d.C., e possivelmente produzido sob Alexandre Severo, o objeto é analisado pelo arqueólogo austríaco mais à luz de outros sarcófagos romanos de temas mitológicos, como Meleagro ou Hipólito, e das venatórias de imperadores como Adriano e Cômodo do que da iconografia cinegética.

Da mesma maneira, as monarquias asiáticas continuaram a produzir cinegéticas leoninas, como o belíssimo prato sassânida de Shapur II (r. 309 – 379 d.C.). Datado entre 320 e 330 d.C., o artefato tem a prata com matéria-prima. Sua iconografia traz o xá a cavalo, voltado para trás, disparando setas contra um leão que se apoia nas patas traseiras, ao passo que outro animal jaz sob os cascos do montaria de Shapur II, em esquema que evoca da estela de Uruk às imagens palacianas assírias **(Fig. 18)**.

Apesar da riqueza desses exemplos, talvez as obras produzidas durante o império de Adriano (r. 117 – 138 d.C.) sejam aquelas de impacto mais duradouro na Tradição Clássica – ainda que por vias fortuitas. De fato, além dos já aludidos relatos textuais a respeito das proezas venatórias do imperador, ao menos três emissões numismáticas de Adriano trazem cenas de caça ao leão em seus reversos. Com datação estimada entre 130 e 138 d.C., e sempre acompanhadas pela célebre inscrição VIRTVTI AVGVSTI, foram cunhadas em Roma e têm o ouro como material. Em ambos os modelos, Adriano avança a partir da esquerda, com a lança e montado, contra o leão. A diferença central é que, no primeiro **(Fig. 19)**, o animal investe em direção ao imperador, ao passo que, no segundo **(Fig. 20)**, tenta escapar correndo à direita[1807].

Não obstante, as mais ilustres cinegéticas de Adriano estão alocadas no Arco de Constantino, e compõem os chamados Tondi Adrianei. Todo o percurso da caçada é figurado nesses oito artefatos, dos quais os de maior interesse são os sacrifícios realizados sobre o leão morto - que repercutem as libações assírias estudadas no item 3.2 - **(Fig. 21)**, e, sobretudo, as imagens de Adriano caçando javali **(Fig. 22)** e outro animal, talvez urso ou leão **(Fig. 23)**. Esta última é de especial relevância, mas, antes de analisá-la, alguns comentários sobre o conjunto são indispensáveis.

Conforme observa Anderson, parece haver duplo movimento de Adriano: por um lado, retomar as venatórias da Grécia clássica – demonstrado pelos tondos com

[1806]ANDREAE, Bernard. *Die Symbolik der Löwenjagd*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
[1807]TUCK, Steven L. "The Origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and the Redefinition of Virtus under the Principate". *Greece & Rome,* vol. 52, 2005, pp. 237-40.

imagens de divindades como Artêmis, além de, no relevo do leão abatido, o imperador envergar a clâmide; por outro, as cinegéticas de Alexandre são ecoadas por meio das presas de grande porte, do uso da lança e da montaria[1808].

No tondo mais importante para a discussão aqui travada, o estado de conservação prejudica identificar o animal predado. A cena possuiu diversos elementos conhecidos. O imperador caça a cavalo, com a clâmide esvoaçante às costas, o braço direito angulado em direção à presa - e, decerto, originalmente portando a lança -, cercado por dois acompanhantes, inclusive jovem imberbe que, presume-se, seja Antínoo. O terreno acidentado e árvore frondosa e retorcida completam a iconografia, cujas conexões com as *venationes Alexandri* são claras.

Com relação ao animal, embora não se possa descartar o urso, a escolha pelo leão se afigura como mais convincente por algumas de razões. Além da aproximação com Alexandre - reforçada por pares retóricos como Antínoo e Heféstion ou Borístenes e Bucéfalo -, a tradição textual preserva episódios relevantes de cinegéticas leoninas capitaneadas pelo imperador. Fragmento egípcio relata visita de Adriano a Alexandria em 130 d.C., acompanhando por Antínoo. Nessa ocasião, o imperador caçou e matou um leão que, vindo da Líbia, provocava pânico entre os autóctones[1809]. Com pequenas diferenças, poema de Pancrates relata o mesmo acontecimento, acrescendo, porém, que Adriano poupou a fera de modo a dar chances a Antínoo, como parte de seu amadurecimento[1810] - aqui são ouvidos rumores da caçada dos efebos da Grécia clássica. De fato, o imperador era tão virtuoso nas venatórias que, com frequência, matava leão com as mãos nuas (*venatus frequentissime leonem manu sua occidit*) (*SHA* Adr. 26.3).

Se há pertinência na hipótese segundo a qual o leão é a presa abatida por Adriano, seu impacto na Tradição Clássica não pode ser desprezado, sobretudo pelo fato de o Arco de Constantino ser fonte de primeira grandeza para os artistas do Renascimento. Warburg foi um dos que mais reforçou esse fenômeno. Em texto redigido às vésperas de sua morte, o hamburguês escreveu: "uma das ocorrências genuína e artisticamente criadoras da época do assim chamado Renascimento foi a superioridade da clareza dramática nos contornos dos gestos individuais de triunfo ao

[1808]ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 103.
[1809]AYMARD, Jacques. *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*. Paris: Éditions de Boccard, 1951, pp. 183-4; 346, com fontes.
[1810]HÖSCHELE, Regina. "Two Lovers and a Lion: Pankrates' Poem on Hadrian's Royal Hunt". *Philologus*, vol. 163, nº 2, pp. 214-236, 2019.

estilo antigo oriundos da época da Trajano"[1811]. Convicção presente em seus escritos maduros, a centralidade do Arco de Constantino para o Renascimento aparece ao longo da vida intelectual de Warburg. Em "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento", anotou[1812]:

> O arco (de Constantino) encontra-se em Roma, nas proximidades do Coliseu, e celebra, de acordo com a inscrição, a vitória de Constantino sobre Maxêncio. Por sua estrutura e decoração, corresponde plenamente às formas transmitidas pela arquitetura triunfal pagã. Além disso, na parte muito maior de suas decorações, constituída por estátuas e relevos, ele reutiliza obras de arte mais antigas da época imperial pagã. Talvez apenas as faixas estreitas em relevo sob os medalhões remontem à época de Constantino, ao passo que os relevos mais imponentes na parte interna da arcada central e no alto das laterais do ático (...) são fragmentos inseridos sucessivamente, provenientes do friso colossal (cerca de 20 metros) de uma construção hoje desaparecida que, muito provavelmente, celebra as vitórias de Trajano sobre os dácios

Na conferência "O Antigo Romano na Oficina de Ghirlandaio", o hamburguês foi assertivo: "do arco do triunfo que carrega o seu nome, e cujos relevos em pequena parte remontam à sua época, emana aquele pathos imperial conquistador do mundo, que tinha conferido à linguagem gestual dos descentes uma rumorosa eloquência"[1813].

É claro que, na maior parte das vezes, Warburg está fazendo alusão às imagens de Trajano, e não de Adriano, e, embora sejam imperadores sucessivos, o "pathos imperial conquistador do mundo", do qual fala Warburg, é claramente de era trajânica, haja vista a conotação centrípeta do principado de Adriano[1814]. Entretanto, do ponto de vista formal e empregando outra vez as palavras de Warburg, está claro que a iconografia da primeira metade do século II d.C. serviu mais à fruição renascentista do que "a confusão épica de massas dos epígonos de Constantino"[1815]. Os movimentos eivados de paixão, de "superioridade da clareza dramática", de contornos e gestos

---

[1811]WARBURG, Aby. "Introdução à Mnemosine". In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1929], p. 374.

[1812]WARBURG, Aby. "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento" In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1914], p. 95.

[1813]WARBURG, Aby. "O Antigo Romano na Oficina de Ghirlandaio". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1929], p. 211.

[1814]Ver: MARQUES, Luiz. "130-300 circa. Les coordonnées mentales de l'Occident médiéval se sont-elles définies entre Hadrien et Dioclétien?". In: MÉHU, Didier; ALMEIDA, Néri de Barros & CÂNDIDO DA SILVA, Marcelo (orgs.). *Pourquoi étudier le Moyen Âge*? Les médiévistes face aux usages sociaux du passe. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012, pp. 179-196.

[1815]WARBURG, Aby. "Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1927], p. 229.

individuais e de elevada pujança figurativa ombreiam os Tondi Adrianei e as cenas da vitória de Trajano sobre os dácios.

De volta ao tondo de caça de Adriano, é tentador enxergar algum reflexo de suas formas em artistas fundacionais, como Donatello (1386 – 1466), já definido como um dos "demiurgos da perspectiva florentina"[1816]. Exemplo convidativo é a Predella da estátua de São Jorge, em mármore, datada de 1417 **(Fig. 24)**. Conquanto de forma espelhada, as duas obras apresentam semelhanças notáveis, especialmente nas simetrias entre Adriano e São Jorge. Ambos despacham a besta com a lança empunhada à destra, galopando suas montarias com perícia e que, no momento do ataque, erguem-se nas patas traseiras. A clâmide do imperador e a capa do santo também se equilibram, bem como as caudas de seus cavalos, a pose de suas presas e ângulo dos braços empregados no ataque.

A abundância de fontes renascentistas permite perguntar, de forma direta, pelos modelos usadas por Donatello na feitura de seu relevo. Outra vez Warburg vem em socorro. Tratando, de passagem, da obra em sua tese "O nascimento de Vênus e a primavera de Sandro Botticelli", o autor menciona que uma Hora vista de costas, presente no Templo Malatestiano, poderia ter sido a fonte para a princesa capadócia feita por Donatello sob a estátua de São Jorge em Orsanmichele[1817]. Como se vê, porém, Warburg não aborda em detalhes a figuração do santo. Ainda que o autor desta tese esteja longe de se considerar especialista em Renascimento, ou na obra do escultor florentino, a hipótese de estímulos a partir do Arco de Constantino é reforçada por outros escritos do próprio Warburg, destacando os métodos de Donatello[1818]:

> O terreno para o ingresso do estilo plástico romano do *Cinquecento* foi preparado em duplo sentido: a escultura italiana, Donatello por primeiro, redescobriu as antigas formulações de pathos (*Pathosformeln*) da linguagem gestual. Então, tratando-se de representar temas emprestados da Antiguidade, também a pintura não pôde mais manter o velho realismo dos trajes, que tinha tido influência nórdica, e foi então impelido a conferir aos deuses e aos heróis pagãos o novo estilo antiquizante do movimento intensificado *all'antica*

[1816]MARQUES, Luiz. "Prefácio". In MANETTI. *Novela do Grasso Entalhador & Vida de Filippo Brunelleschi*. Introdução, tradução e notas de Patricia Dalcanale Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 19.
[1817]WARBURG, Aby. "O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli". In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1893], pp. 34-5.
[1818]WARBURG. "O ingresso (...)", p. 93.

Assertiva semelhante é posta em "O Antigo Romano na Oficina de Ghirlandaio" [1819], reforçando como, em Warburg, Donatello não somente foi pioneiro na execução das *Pathosformeln* como, mais importante, pôde fazê-lo por direta inspiração da Antiguidade – não seria absurdo supor que o florentino buscasse nas cinegéticas de Adriano as formas ideais para a composição de seu São Jorge. Claro, o risco da *sovrainterpretazione* está sempre à espreita dos historiadores.

Pesquisador menos atento poderia ver em "O Sacrifício de Listra" (1515), de Rafael (1483 – 1520), inspiração unívoca das caçadas de Alexandre **(Fig. 25)**. A figura central - "homem com machado duplo, que deve abater o animal em honra dos apóstolos, que, por sua vez, repudiam fervorosamente o ato"[1820] - bem poderia ter vindo de obras como o Sarcófago de Alexandre, o Mosaico de Pela, o Relevo de Messene ou a Tumba de Vergina, não fosse o obstáculo de que esses artefatos foram descobertos mais de 450 depois da morte do artista de Urbino. Embora ciente desse risco, não parece ser desacertado afirmar que, se a Tradição Clássica (re)aprendeu a exprimir a tragédia humana por meio da arte helenística, a iconografia cinegética, com seus caçadores e suas presas, tem papel fundamental nesse processo.

[1819]"(...) a identidade interna e a consciente conformidade interior de Donatello com o pathos da linguagem gestual que é levada aos extremos nos sarcófagos [romanos]". Ver: WARBURG. "O Antigo Romano (...)", p. 208.

[1820]WARBURG, Aby. "A influência da Sphera Barbarica sobre as tentativas de orientação no cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1925], p. 175. Vale, contudo, recordar que mesmo a atribuição da pintura a Rafael não é universal. Ninguém menos que Wölfflin devotou-lhe comentários bastante ácidos: "Este quadro, que mereceu tantos encômios, é totalmente incompreensível. Ninguém consegue adivinhar que, aqui, foi curado um homem, que o povo, de acordo com o ritual pagão, deseja oferecer um sacrifício ao milagreiro, como se ele fora um deus, e que este – o apóstolo Paulo –, indignado com isso, rasga as suas vestes. A tônica incide na representação de uma cena de sacrifício da Antiguidade, copiada do alto-relevo de um sarcófago antigo; o interesse arqueológico prevaleceu sobre qualquer outra ponderação. A própria utilização maciça do modelo leva-nos a afastar a hipótese de que Rafael seja o autor, mas, além disso, todas as modificações que resultaram em desvios do modelo representam um empobrecimento. A composição é desagradável na descrição do espaço e confusa nas direções das linhas". O historiador suíço não se aprofunda na questão do modelo antigo para o quadro. Ver: WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. Tradução de Marlon Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1898], p. 144.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Autores antigos:**


AMIANO MARCELINO. *History*, Volume II: Books 20-26. Tradução de John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1940.

APIANO. *Roman History*, Volume III. Tradução de Brian McGing. Cambridge: Harvard University Press, 2019.

APOLODORO. *The Library,* Volume I: Books 1-3.9. Tradução de James G. Frazer. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

APOLODORO. *The Library*, Volume II: Book 3.10-end. Epitome. Tradução de James G. Frazer. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

ARISTÓFANES. *Acharnians. Knights*. Tradução de Jeffrey Henderson. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

ARISTÓFANES. *Frogs. Assemblywomen. Wealth*. Tradução de Jeffrey Henderson. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

ARISTÓFANES. *Lisístrata. As Nuvens*. Tradução de David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1988.

ARISTÓTELES. *Art of Rhetoric*. Tradução de John H. Freese. Revisão de Gisela Striker. Cambridge: Harvard University Press, 2020.

ARISTÓTELES. *Athenian Constitution. Eudemian Ethics. Virtues and Vices*. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. *Geração dos Animais*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.

ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tomo 1. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tomo 2. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

ARISTÓTELES. *Metaphysics*, Volume I: Books 1-9. Tradução de Hugh Tredennick. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

ARISTÓTELES. *Metaphysics*, Volume II: Books 10-14. *Oeconomica. Magna Moralia*. Tradução de Hugh Tredennick e George Cyril Armstrong. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

ARISTÓTELES. *Minor Works: On Colours. On Things Heard. Physiognomics. On Plants. On Marvellous Things Heard. Mechanical Problems. On Indivisible Lines. The*

*Situations and Names of Winds. On Melissus, Xenophanes, Gorgias*. Tradução de Walter S. Hett. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

ARISTÓTELES. *Nicomachean Ethics*. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

ARISTÓTELES. *On Sophistical Refutations. On Coming-to-be and Passing Away. On the Cosmos*. Tradução de Edward S. Forster e David J. Furley. Cambridge: Harvard University Press, 1955.

ARISTÓTELES. *Partes dos Animais*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARISTÓTELES. *Physics*, Volume I: Books 1-4. Tradução de Philip H. Wicksteed e Francis M. Cornford. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. *Politics*. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1932.

ARISTÓTELS. *Posterior Analytics. Topica*. Tradução de Hugh Tredennick e E. S. Forster. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

ARRIANO. *Anabasis of Alexander,* Volume I: Books 1-4. Tradução de Peter A. Brunt. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

ARRIANO. *Anabasis of Alexander*, Volume II: Books 5-7. *Indica*. Tradução de Peter A. Brunt. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

ARRIANO. *Il Cinegetico*. Tradução de Antonio Sestili. Torino: Seneca Edizione, 2010.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume I: Books 1-3.106e. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume II: Books 3.106e-5. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume III: Books 6-7. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume IV: Books 8-10.420e. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume V: Books 10.420e-11. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume VI: Books 12-13.594b. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume VII: Books 13.594b-14. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *The Learned Banqueters*, Volume VIII: Books 13.594b-14. Tradução de S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

AULO GÉLIO. *Attic Nights,* Volume I: Books 1-5. Tradução de John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

*BÍBLIA DE JESUSALÉM*. São Paulo: Paulus, 2020.

CÉSAR. *The Gallic War.* Tradução de Henry J. Edwards. Cambridge: Harvard University Press, 1917.

CÍCERO. *Letters to Atticus*, Volume I. Tradução de D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

CÍCERO. *Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. Invectives*. Tradução de David R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

CÍCERO. *On Duties*. Tradução de Walter Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1913.

CÍCERO. *On the Nature of the Gods. Academics*. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

CÍCERO. *On the Republic. On the Laws*. Tradução de Clinton W. Keyes. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

CÍCERO. *Tusculan Disputations*. Tradução de James E. King. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

CÍCERO. *Letters to Atticus, Volume I.* Tradução de D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

CLÁUDIO ELIANO. *Histórias diversas de Eliano*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CLÁUDIO ELIANO. *On Animals*, Volume I: Books 1-5. Tradução de Alwyn F. Scholfield. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

CLÁUDIO ELIANO. *On Animals*, Volume II: Books 6-11. Tradução de Alwyn F. Scholfield. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

CLÁUDIO ELIANO. *On Animals,* Volume III: Books 12-17. Tradução de Alwyn F. Scholfield. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

CORNÉLIO NEPO. *On Great Generals. On Historians.* Tradução de John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1929.

DEMÓSTENES. *Orations, Volume I: Orations 1-17 and 20: Olynthiacs 1-3. Philippic 1. On the Peace. Philippic 2. On Halonnesus. On the Chersonese. Philippics 3 and 4. Answer to Philip's Letter. Philip's Letter. On Organization. On the Navy-boards. For the Liberty of the Rhodians. For the People of Megalopolis. On the Treaty with Alexander. Against Leptines.* Tradução de James H. Vince. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

DEMÓSTENES. *Orations, Volume II: Orations 18-19: De Corona, De Falsa Legatione*. Tradução de C. A. Vince e J. H. Vince. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume I: Books 1-2.34. Tradução de Charles H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume II: Books 2.35-4.58. Tradução de Charles H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume III: Books 4.59-8. Tradução de Charles H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume IV: Books 9-12.40. Tradução de Charles H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1946.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume IX: Books 18-19.65. Tradução de Russel M. Geer. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume V: Books 12.41-13. Tradução de Charles H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume VI: Books 14-15.19. Tradução de Charles H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1954.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume VII: Books 15.20-16.65. Tradução de Charles L. Sherman. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume VIII: Books 16.66-17. Tradução de C. Bradford Welles. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume X: Books 19.66-20. Tradução de Russel M. Geer. Cambridge: Harvard University Press, 1954.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume XI: Fragments of Books 21-32. Tradução de Francis R. Walton. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

DIODORO SÍCULO. *Library of History,* Volume XII: Fragments of Books 33-40. Tradução de Francis R. Walton. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1988.

DION CÁSSIO. *Roman History*, Volume IX: Books 71-80. Tradução de Earnest Cary e Herbert B. Foster. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

DION CÁSSIO. *Roman History*, Volume VII: Books 56-60. Tradução de Earnest Cary e Herbert B. Foster. Cambridge: Harvard University Press, 1924.

DION CÁSSIO. *Roman History*, Volume VIII: Books 61-70. Tradução de Earnest Cary e Herbert B. Foster. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

EPITETO. *Discourses*, Books 1-2. Tradução de William A. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

*EPOPEIA DE GILGAMESH*. Tradução de Jacyntho Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ÉSQUILO. *Os persas.* Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ESTRABÃO. *Geography*, Volume I: Books 1-2. Tradução de Horace Leonard Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1917.

ESTRABÃO. *Geography*, Volume II: Books 3-5. Tradução de Horace Leonard Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1923.

ESTRABÃO. *Geography*, Volume VII: Books 15-16. Tradução de Horace Leonard Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

ESTRABÃO. *Geography*, Volume VIII: Book 17. Tradução de Horace Leonard Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1932.

EURÍPIDES. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Tradução de David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

EURÍPIDES. Helen. *Phoenician Women. Orestes*. Tradução de David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

FILÓSTRATO. *Apollonius of Tyana*, Volume I: Life of Apollonius of Tyana, Books 1-4. Tradução de Christopher P. Jones. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

HERODIANO. *History of the Empire*, Volume I: Books 1-4. Tradução de Charles R. Whittaker. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

HERÓDOTO. *The Persian Wars*, Volume I: Books 1-2. Tradução de Alfred. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

HERÓDOTO. *The Persian Wars*, Volume II: Books 3-4. Tradução de Alfred. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

HERÓDOTO. *The Persian Wars*, Volume III: Books 5-7. Tradução de Alfred. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1922.

HERÓDOTO. *The Persian Wars*, Volume IV: Books 8-9. Tradução de Alfred. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

*HINO HOMÉRICO A APOLO*. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

*HISTORIA AUGUSTA*, Volume I. Tradução de David Magie. Revisão de David Rohrbacher. Cambridge: Harvard University Press, 2022.

*HISTORIA AUGUSTA*, Volume II. Tradução de David Magie. Revisão de David Rohrbacher. Cambridge: Harvard University Press, 2022.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia, 2014.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORÁCIO. *Satires. Epistles. The Art of Poetry*. Tradução de H. Rushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

ISÓCRATES. *Evagoras. Helen. Busiris. Plataicus. Concerning the Team of Horses. Trapeziticus. Against Callimachus. Aegineticus. Against Lochites. Against Euthynus. Letters*. Tradução de La Rue Van Hook. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

ISÓCRATES. *On the Peace. Areopagiticus. Against the Sophists. Antidosis. Panathenaicus*. Tradução de George Norlin. Cambridge: Harvard University Press, 1929.

ISÓCRATES. *To Demonicus. To Nicocles. Nicocles or the Cyprians. Panegyricus. To Philip. Archidamus*. Tradução de George Norlin. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

JÂMBLICO. *Life of Pythagoras*. Tradução de Thomas Taylor. Rochester: Inner Traditions International, 1986.

JOÃO CRISÓSTOMO. *Discourses 1-11*. Tradução de James W. Cohoon. Cambridge: Harvard University Press, 1932.

JOÃO CRISÓSTOMO. *Discourses 12-30*. Tradução de James W. Cohoon. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

JUSTINO. *Epitome of the Philippic History of Pompeius Trogus*: Volume I: Books 11-12: Alexander the Great. Tradução de John C. Yardley. Oxford: Clarendon Press, 1997.

JUSTINO. *Epitome of the Philippic History of Pompeius Trogus*: Volume II: Books 13-15: The Successors to Alexander the Great. Tradução de John C. Yardley. Oxford: Clarendon Press, 2012.

LÍSIAS. *Lysias*. Tradução de Walter R. M. Lamb. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Anacharsis or Athletics. Menippus or The Descent into Hades. On Funerals. A Professor of Public Speaking. Alexander the False Prophet. Essays in Portraiture. Essays in Portraiture Defended. The Goddesse of Surrye*. Tradução de A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *How to Write History. The Dipsads. Saturnalia. Herodotus or Aetion. Zeuxis or Antiochus. A Slip of the Tongue in Greeting. Apology for the "Salaried Posts in Great Houses." Harmonides. A Conversation with Hesiod. The Scythian or The Consul. Hermotimus or Concerning the Sects. To One Who Said "You're a Prometheus in Words." The Ship or The Wishes*. Tradução de K. Kilburn. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *The Downward Journey or The Tyrant. Zeus Catechized. Zeus Rants. The Dream or The Cock. Prometheus. Icaromenippus or The Sky-man. Timon or The Misanthrope. Charon or The Inspectors. Philosophies for Sale*. Tradução de A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University Press, 1915.

OPIANO, COLUTO & TRIFIDORO. *Oppian, Colluthus, and Tryphiodorus*. Tradução de A. W. Mair. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

OVÍDIO. *Metamorphoses*, Volume I: Books 1-8. Tradução de Frank Justus Miller. Revisão de George P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

PAUSÂNIAS. *Description of Greece*, Volume I: Books 1-2 (Attica and Corinth). Tradução de William H. S. Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1918.

PAUSÂNIAS. *Description of Greece*, Volume II: Books 3-4 (Laconia, Messenia, Elis I). Tradução de William H. S. Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

PAUSÂNIAS. *Description of Greece*, Volume III: Books 6-8.21 (Elis II, Achaia, Arcadia). Tradução de William H. S. Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

PAUSÂNIAS. *Description of Greece*, Volume IV: Books 8.22-10 (Arcadia, Boeotia, Phocis and Ozolian Locri). Tradução de William H. S. Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

PETRÔNIO & SENECA. *Satyricon. Apocolocyntosis*. Tradução de Gareth Schmeling. Cambridge: Harvard University Press, 2020.

POLÍBIO. *The Histories,* Volume I: Books 1-2. Tradução de W. R. Paton. Revisão de F. W. Walbank, Christian Habicht. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

POLÍBIO. *The Histories*, Volume II: Books 3-4. Tradução de W. R. Paton. Revisão de F. W. Walbank, Christian Habicht. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

POLÍBIO. *The Histories*, Volume III: Books 5-8. Tradução de W. R. Paton. Revisão de F. W. Walbank, Christian Habicht. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

POLÍBIO. *The Histories*, Volume IV: Books 9-15. Tradução de W. R. Paton. Revisão de F. W. Walbank, Christian Habicht. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

POLÍBIO. *The Histories*, Volume V: Books 16-27. Tradução de W. R. Paton. Revisão de F. W. Walbank, Christian Habicht. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

POLÍBIO. *The Histories*, Volume VI: Books 28-39. Fragments. Tradução de S. Douglas Olson e W. R. Paton. Revisão de F. W. Walbank, Christian Habicht. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

PLATÃO. *Charmides. Alcibiades I and II. Hipparchus. The Lovers. Theages. Minos. Epinomis*. Tradução de Walter R. M. Lamb. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

PLATÃO. *Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo*. Tradução de Christopher Emlyn-Jones e William Preddy. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

PLATÃO. *Laches. Protagoras. Meno. Euthydemus*. Tradução de Walter R. M. Lamb. Cambridge: Harvard University Press, 1924.

PLATÃO. *Laws*, Volume I: Books 1-6. Tradução de Robert G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

PLATÃO. *Laws*, Volume II: Books 7-12. Tradução de Robert G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

PLATÃO. *Lysis. Symposium. Phaedrus*. Tradução de Christopher Emlyn-Jones e William Preddy. Cambridge: Harvard University Press, 2022.

PLATÃO. *Republic*, Volume I: Books 1-5. Tradução de Christopher Emlyn-Jones e William Preddy. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

PLATÃO. *Republic*, Volume II: Books 6-10. Tradução de Christopher Emlyn-Jones e William Preddy. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

PLATÃO. *Theaetetus. Sophist*. Tradução de Harold North Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

PLATÃO. *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles*. Tradução de Robert G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1929.

PLÍNIO, O JOVEM. *Letters,* Volume II: Books 8-10. *Panegyricus*. Tradução de Betty Radice. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume I: Books 1-2. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume II: Books 3-7. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume III: Books 8-11. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1940.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume IV: Books 12-16. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

PLÍNIO. *Natural History,* Volume V: Books 17-19. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume VI: Books 20-23. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1951.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume VII: Books 24-27. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume VIII: Books 28-32. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1963

PLÍNIO. *Natural History*, Volume IX: Books 33-35. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

PLÍNIO. *Natural History*, Volume X: Books 36-37. Tradução de Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

PLUTARCO. *Lives, Volume I: Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

PLUTARCO. *Lives, Volume II: Themistocles and Camillus. Aristides and Cato Major. Cimon and Lucullus*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

PLUTARCO. *Lives, Volume III: Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

PLUTARCO. *Lives, Volume IV: Alcibiades and Coriolanus. Lysander and Sulla.* Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

PLUTARCO. *Lives, Volume IX: Demetrius and Antony. Pyrrhus and Gaius Marius*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

PLUTARCO. *Lives, Volume V: Agesilaus and Pompey. Pelopidas and Marcellus*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1917.

PLUTARCO. *Lives, Volume VII: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

PLUTARCO. *Lives, Volume VIII: Sertorius and Eumenes. Phocion and Cato the Younger*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

PLUTARCO. Lives, *Volume XI: Aratus. Artaxerxes. Galba. Otho. General Index*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

PLUTARCO. *Moralia, Volume III: Sayings of Kings and Commanders. Sayings of Romans. Sayings of Spartans. The Ancient Customs of the Spartans. Sayings of Spartan Women. Bravery of Women*. Tradução de Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

PLUTARCO. *Moralia, Volume IV: Roman Questions. Greek Questions. Greek and Roman Parallel Stories. On the Fortune of the Romans. On the Fortune or the Virtue of Alexander. Were the Athenians More Famous in War or in Wisdom?* Tradução de Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

PLUTARCO. *Moralia, Volume V: Isis and Osiris. The E at Delphi. The Oracles at Delphi No Longer Given in Verse. The Obsolescence of Oracles*. Tradução de Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

PLUTARCO. *Moralia, Volume VI: Can Virtue Be Taught? On Moral Virtue. On the Control of Anger. On Tranquility of Mind. On Brotherly Love. On Affection for Offspring. Whether Vice Be Sufficient to Cause Unhappiness. Whether the Affections of the Soul are Worse Than Those of the Body. Concerning Talkativeness. On Being a Busybody.* Tradução de William C. Helmbold. Cambridge: Harvard University Press, 1939

PLUTARCO. *Moralia, Volume XII: Concerning the Face Which Appears in the Orb of the Moon. On the Principle of Cold. Whether Fire or Water Is More Useful. Whether Land or Sea Animals Are Cleverer. Beasts Are Rational. On the Eating of Flesh*. Tradução de Harold Cherniss e William C. Helmbold. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

POLIENO. *Stratagems of War*, Books I-V: 1. Tradução de Peter Krentz. Chicago: Ares Publishers, 1994.

PORFÍRIO. *Life of Pythagoras*. Tradução de Kenneth Sylvan Guthrie. 1920. Disponível em: https://www.tertullian.org/fathers/porphyry_life_of_pythagoras_02_text.htm. Acesso em: 16/08/2022.

PORFÍRIO. *On abstinence from animal food*. Tradução de Thomas Taylor. 1823. Disponível em: https://www.tertullian.org/fathers/porphyry_abstinence_01_book1.htm. Acesso: 16/08/2022.

QUINTO CÚRCIO. *History of Alexander*, Volume I: Books 1-5. Tradução de John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1946.

QUINTO CÚRCIO. *History of Alexander*, Volume II: Books 6-10. Tradução de John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1946.

SANTO AGOSTINHO. *City of God*, Volume III: Books 8-11. Tradução de David S. Wiesen. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

SÊNECA. *Moral Essays*, Volume I: *De Providentia. De Constantia. De Ira. De Clementia*. Tradução de John W. Basore. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

SEXTO EMPÍRICO. *Against Logicians*. Tradução de Robert G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

SUETÔNIO. *Lives of the Caesars*, Volume I: Julius. Augustus. Tiberius. Gaius. Caligula. Tradução de John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

SUETÔNIO. *Lives of the Caesars*, Volume II: Claudius. Nero. Galba, Otho, and Vitellius. Vespasian. Titus, Domitian. Lives of Illustrious Men: Grammarians and Rhetoricians. Poets (Terence. Virgil. Horace. Tibullus. Persius. Lucan). Lives of Pliny the Elder and Passienus Crispus. Tradução de John C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

TITO LÍVIO. *History of Rome*, Volume IV: Books 8-10. Tradução de B. O. Foster. Loeb Classical Library 191. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

TITO LÍVIO. *History of Rome*, Volume X: Books 35-37. Tradução de John C. Yardley. Cambridge: Harvard University Press, 2018.

TITO LÍVIO. *History of Rome*, Volume XI: Books 38–40. Tradução de John C. Yardley. Cambridge: Harvard University Press, 2018.

TUCÍDIDES. *History of the Peloponnesian War*, Volume I: Books 1-2. Tradução de Charles F. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

TUCÍDIDES. *History of the Peloponnesian War*, Volume II: Books 3-4. Tradução de Charles F. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

TUCÍDIDES. *History of the Peloponnesian War*, Volume III: Books 5-6. Tradução de Charles F. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

TUCÍDIDES. *History of the Peloponnesian War*, Volume IV: Books 7-8. Tradução de Charles F. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1923.

VALÉRIO MÁXIMO. *Memorable Doings and Sayings*, Volume II: Books 6-9. Tradução de D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

VELEIO PATÉRCULO. *Compendium of Roman History. Res Gestae Divi Augusti*. Tradução de Frederick W. Shipley. Cambridge: Harvard University Press, 1924.

VIRGÍLIO. *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*. Tradução de H. Rushton Fairclough. Revisão de G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

VITRÚVIO. *On Architecture*, Volume I: Books 1-5. Tradução de Frank Granger. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

XENOFONTE. *Anabasis*. Tradução de Carleton L. Brownson. Revisão de John Dillery. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

XENOFONTE. *Cyropaedia*, Volume I: Books 1-4. Tradução de Walter Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

XENOFONTE. *Cyropaedia*, Volume II: Books 5-8. Tradução de Walter Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

XENOFONTE. *Hellenica*, Volume I: Books 1-4. Tradução de Carleton L. Brownson. Cambridge: Harvard University Press, 1918.

XENOFONTE. *Hellenica*, Volume II: Books 5-7. Tradução de Carleton L. Brownson. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

XENOFONTE. *Hiero. Agesilaus. Constitution of the Lacedaemonians. Ways and Means. Cavalry Commander. Art of Horsemanship. On Hunting. Constitution of the Athenians*. Tradução de Edgar C. Marchant e Glen W. Bowersock. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

XENOFONTE. *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*. Tradução de Edgar C. Marchant e O. J. Todd. Revisão de Jeffrey Henderson. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

**Autores modernos:**

**Dicionários**

BECHARA, Evanildo. *Dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GLARE, Paul G.W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIDDELL, Henry & SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

**Alexandre Magno e diádocos: fontes e historiografia**

ADAMS, Winthrop Lindsay. "Alexander's Successors to 221 BC". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 208-224.

AFRICA, Thomas. “Herodotus and Diodorus on Egypt”. *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 22, nº 4, pp. 254-258, 1963.

ALBALADEJO VIVERO, Manuel. “Aristobulus of Cassandreia: An Engineer at the Court of Alexander the Great”. In: MYRDAL, Eva (ed.). *South Asian archaeology and art 2014*: papers presented at the twenty-second International Conference of the European Association for South Asian Archaeology and Art held at the Museum of Far Eastern Antiquities/National Museums of World Culture, Stockholm, Sweden, 30th of June to 4th of July 2014. New Delhi: Dev Publishers & Distributors, 2020, pp. 1-16.

ANSON, Edward. “Hellenistic Land Warfare”. In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 42-57.

ANSON, Edward. “The Macedonian Patriot: The Diadoch Craterus”. *The Ancient History Bulletin*, nº 26, pp. 49-58, 2012.

ATKINSON, John & YARDLEY, John. *Quintus Curtius Rufus – Histoires of Alexander the Great:* book 10. Oxford: Oxford University Press, 2009.

BADIAN, Ernst. “Alexander the Great and the Unity of Mankind”. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 7, nº 4, pp. 425-444, 1958.

BAYNHAM, Elizabeth. “The Ancient Evidence for Alexander the Great”. In: ROISMAN, Joseph (org.). *Brill’s Companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, pp. 3-30.

BAYNHAM, Elizabeth. *Alexander the Great:* The Unique History of Quintus Curtius. Michigan: The University of Michigan Press, 1998.

BECCHI, Francesco. “Plutarch, Aristotle, and the Peripatetics”. In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 73-87.

BECK, Mark. “Introduction: Plutarch in Greece”. In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 1-9.

BECK, Mark. “The Socratic Paradigm”. In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 463-478.

BIAZOTTO, Thiago. “Quintus Curtis Dubius: os debates historiográficos em torno da História de Alexandre, de Quinto Cúrcio”. *Expedições: Teoria e História da Historiografia*, vol. 9, nº 1, pp. 122-139, 2018.

BILLOWS, Richard. *Antigonos the One-Eyed and the Creation of the Hellenistic State.* Berkeley: University of California Press, 1997.

BILLOWS, Richard. *Kings and Colonists*: aspects of Macedonian Imperialism. Leiden: Brill, 1995.

BOARDMAN, John. *Alexander the Great*. From his Death to the Present Day. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2019.

BOSWORTH, Albert Brian. "A Tale of Two Empires: Hernán Cortés and Alexander the Great". In: BOSWORTH, Brian Albert & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 1-22.

BOSWORTH, Albert Brian. "Alexander the Great and the creation of the Hellenistic age". In: BUGH, Glenn (ed.). *The Cambridge Companion to the Hellenistic World.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 9-27.

BOSWORTH, Albert Brian. "Arrian and Rome. The minor works". *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. II 34.1, pp. 226–275, 1993.

BOSWORTH, Albert Brian. "Arrian and the Alani". *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 81, pp. 217-255, 1977.

BOSWORTH, Albert Brian. "Arrian's Literary Development". *The Classical Quarterly*, vol. 22, nº 1, pp. 163-185, 1972.

BOSWORTH, Albert Brian. "Curtius Rufus, Quintus". In: HORNBLOWER, Simon & SPAWFORTH, Antony (eds.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 146-7.

BOSWORTH, Albert Brian. "Errors in Arrian". *The Classical Quarterly*, vol. 26, nº 1, pp. 117-139, 1976.

BOSWORTH, Albert Brian. "Plus ça change… ancient historians and their Sources". *Classical Antiquity*, vol. 22, nº 2, 167-198, 2003.

BOSWORTH, Albert Brian. "The death of Alexander the Great: Rumour and propaganda". *The Classical Quarterly*, vol. 21, nº 1, pp. 112-136, 1971.

BOSWORTH, Albert Brian. *Alexander and the East:* the Tragedy of Triumph. Oxford: Oxford University Press, 1996.

BOSWORTH, Albert Brian. *Conquest and Empire*: the reign of Alexander the Great. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

BOSWORTH, Albert Brian. *From Arrian to Alexander:* Studies in Historical Interpretation. Oxford: Clarendon Press, 1988.

BOULET, Bernard. "The Philosopher-King". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 449-462.

BRIANT, Pierre. "Alexander and the Persian Empire, between 'Decline' and 'Renovation'". In: HECKEL, Waldemar & TRITLE, Lawrence (eds.). *Alexander the Great:* a new History. Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 171-188.

BRIANT, Pierre. *Alexandre, o Grande*. Tradução de Rejane Janowitzer. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010 [1974].

BRUNT, Peter. "Appendix I-XV". In: ARRIANO. *Anabasis Alexandri.* Books I-IV. Tradução de Peter Brunt. Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. 449-547.

BRUNT, Peter. "Appendix XVI-XXVIII". In: ARRIANO. *Anabasis Alexandri.* Books I-IV. Tradução de Peter Brunt. Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. ix-lxxxiv.

BRUNT, Peter. "Notes on Aristobulus of Cassandria". *The Classical Quarterly*, vol. 24, nº 1, pp. 65-69, 1974.

CARTLEDGE, Paul. *Alejandro Magno*. La búsqueda de un pasado desconocido. Tradução de David León Gómez. Barcelona: Ariel, 2007 [2004].

CALLATAY, François de. "The Fabulous Wealth of the Hellenistic Kings: Coinage and Welmachtpolitik". In: MÉLA, Charles *et alii* (eds.). *Words and Coins*. From Ancient Greece to Byzantium. Gent: MER Paper Kunsthalle, 2012, pp. 91-101.

CHUGG, Andrew. "The Sarcophagus of Alexander the Great?" *Greece & Rome*, vol. 49, pp. 8-26, 2002.

CHUGG, Andrew. *Alexander's Lovers.* Raleigh: Lulu, 2006.

DAHMEN, Karsten. "Alexander in Gold and Silver: Reassessing Third Century AD Medallions from Aboukir and Tarsos". *American Journal of Numismatics,* nº 20, pp. 493-546, 2008.

DILLON, John. "Plutarch and Platonism". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 61-72.

DREWS, Robert. "Diodorus and His Sources". *American Journal of Philology*, nº 83, pp. 383-392, 1962.

DROYSEN, Johann Gustav. *Alexandre o Grande*. Tradução de Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010 [1833].

DUNN, Charlotte & WHEATLEY, Pat. "Craterus and the Dedication Date of the Delphi Lion Monument". *Ancient History Bulletin*, vol. 26, pp. 39-48, 2012.

ERRINGTON, Robert. "From Babylon to Triparadeisos: 323-320 B.C.". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 90, pp. 49-77, 1970.

FARRINGTON, Benjamin. *Diodorus Siculus*: Universal Historian. Aberystwyth: University of Walles Press, 1937.

FAVERSANI, Fábio & JOLY, Fábio. "Alexandre em Quinto Cúrcio e o Principado Romano: Um Estudo De Allelopoiesis". *PHOÎNIX*, nº 27, vol. 2, pp. 97-110, 2021.

FEARS, J. Rufus. “Parthi in Q. Curtius Rufus”. *Hermes*, nº 102, pp. 623-625, 1974.

GATTINONI, Franca Landucci. *L'arte del potere*: Vita e opere di Cassandro di Macedonia. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.

GILLEY, Dawn & WORTHINGTON, Ian. “Alexander the Great, Macedonia and Asia”. In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia.* Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 186-207.

GILLEY, Dawn. “The Latin Alexander: Constructing Roman Identity”. In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill’s Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, pp. 304-324.

GREEN, Peter. *Diodorus Siculus, Books 11-12. 37. 1*. Austin: University of Texas Press, 2006.

GUZMÁN-GUERRA, Antonio. “Introducíon”. In: PLUTARCO/ DIODORO SÍCULO. *Alejandro Magno.* Tradução de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Akal, 1986, pp. 9-24.

HAMMOND, Nicholas G. L. “A Note on ‘Pursuit’ in Arrian”. *The Classical Quarterly,* vol. 28, nº 1, pp. 136-140, 1978.

HIGBIE, Carolyn. “Craterus and the Use of Inscriptions in Ancient Scholarship”. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 129, pp. 43-83, 1999.

JONES, Christopher P. “Towards a Chronology of Plutarch's Works”. *The Journal of Roman Studies*, vol. 56, pp. 61-74, 1966.

KECHAGIA-OVSEIKO, Eleni. “Plutarch and Epicureanism”. In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 104-120.

KEGERREIS, Christopher. “The Cyropaedia among Alexander’s Lost Historians”. *The Ancient World*, vol. 46, nº 2, 134-161, 2015.

LANE FOX, Robin. *Alexander the Great*. London: Penguin, 1986 [1973].

LENS-TUERO, Jésus. “Sobre la natureza histórica de la Biblioteca Histórica de Diodoro de Sicilia”. In: LENS-TUERO, Jésus (org.). *Estudios sobre Diodoro de Sicilia*. Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 13-18.

LIOTSAKIS, Vasileios. *Alexander the Great in Arrian’s Anabasis*. Berlin: De Gruyter, 2019.

LUND, Helen. *Lysimachus*. A study in Early Hellenistic Kingship. New York & London: Routledge, 1992.

McGING, Brian C. *The Foreign Policy of Mithridates IV Eupator, King of Pontus.* Leiden: Brill, 1986.

McINERLEY, Jeremy. “Arrian and the Greek Alexander Romance”. *The Classical World*, vol. 100, nº 4, pp. 424-430, 2007.

McKECHNIE, Paul. “Manipulation of Themes in Quintus Curtius Rufus Book 10”. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, nº 48, pp. 44-60, 1999.

MEEUS, Alexander. “Alexander’s Image in the Age of the Successors”. In: HECKEL, Waldemar & TRITLE, Lawrence (eds.). *Alexander the Great*: A New History. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 235-250.

MOSSÉ, Claude. *Alexandre, o Grande.* Tradução de Anamaria Skinner. São Paulo: Estação Liberdade, 2004 [2002].

MOTA, Cynthia. *As lições de História Universal da Biblioteca Histórica de Diodoro da Sicília como processo educativo da Humanidade*. Tese (Doutorado em História), FFLCH/USP, 2008.

MORENO LEONI, Álvaro. “Alejandro Magno como ‘conquistador-civilizador’: la lectura ilustrada de Flavio Arriano y Plutarco entre los siglos XVIII-XIX”. In: ESPINO MARTÍN, Javier & CAVALLETTI, Giuditta (eds.). *Recepción y Modernidad en el siglo XVIII*. La Antigüedad Clásica en la configuración del pensamiento ilustrado. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 21-57.

MORENO LEONI, Álvaro. “El Oriente helenístico después de Alejandro. Imperio, ‘helenización’ y civilización en la historiografía europea (1900-1950)”. In: MORENO LEONI, Álvaro; MORENO, Agustín & PAIARO, Diego (eds.). *La Antigüedad tiranizada*: libertad, imperio y civilización en la historiografia occidental sobre la Antigüedade clásica. Buenos Aires: Miño y Dávila ed., pp. 375-415, 2022.

MORENO LEONI, Álvaro. “Interpretando el mundo romano: etnografía, público y cultura griega en las ‘Historias’de Polibio”. *Gerión*, nº 30, pp. 63-90, 2012.

MORENO LEONI, Álvaro; MORENO, Agustín & PAIARO, Diego. “Libertad, imperio y civilización en la historiografia occidental sobre la Antigüedade clásica”. In: MORENO LEONI, Álvaro; MORENO, Agustín & PAIARO, Diego (eds.). *La Antigüedad tiranizada*: libertad, imperio y civilización en la historiografia occidental sobre la Antigüedade clásica. Buenos Aires: Miño y Dávila ed., pp. 6-120, 2022.

MUNTZ, Charles. *Diodorus, Egypt, and Rome*. Tese (Doutorado em Filosofia). Duke University, 2008.

OLBRYCHT, Marek Jan. “’An Admirer of Persian Ways’: Alexander the Great's Reforms in Parthia-Hyrcania and the Iranian Heritage”. In: DARYAEE, Touraj; MOUSAVI, Ali & REZAKHANI, Khodadad (eds.). *Excavating an Empire*. Achaemenid Persia in Longue Duree. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2014, pp. 37-62.

OPSMOER, Jan. “Plutarch and the Stoics”. In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 88-103.

PEARSON, Lionel. “The Diary and Letters of Alexander the Great”. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 3, nº 4, pp. 429-455, 1955.

PEARSON, Lionel. *The lost histories of Alexander the Great*. New York: The American Philological Association, 1960.

PEJENAUTE-RUBIO, Francisco. "Introducción". In: QUINTO CÚRCIO. *Historia de Alejandro Magno.* Tradução de Francisco Pejenaute Rubio. Madrid: Gredos, 1986, pp. 1-59.

PELLING, Christopher. "Political Philosophy". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 149-162.

ROLFE, John. "Introduction". In: QUINTO CÚRCIO. *History of Alexander*. Tradução de John Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, 1992, pp. i-xxi.

SACKS, Kenneth. "The lesser proemia of Diodorus Siculus". *Hermes*, nº 110, pp. 431-41, 1982.

SACKS, Kenneth. *Diodorus Siculus and the First Century.* Princeton: Princeton University Press, 1990.

SANT'ANNA, Henrique Modanez de. "Uma revisão crítica das fontes historiográficas para a história do Império Parto (247 a.C. - 228 d.C.): o caso de Apolodoro de Artemita e Arriano de Nicomédia". *História da Historiografia*, vol. 17, pp. 262-273, 2015.

SHERIDAN, Brian. "Diodorus Reading of Polybius Universalism". In: FEAR, Andrew & LIDDEL, Peter (orgs.). *Historiae Mundi*: Studies in Universal History. London, New York: Bloomsburry, 2010, pp. 41-55.

SILVA, Maria Aparecida. "Alexandre, o Grande, na escrita biográfica de Plutarco". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 8, nº 2, pp. 155-184, 2020.

SILVA, Maria Aparecida. "A biografia antiga: o caso de Plutarco". *Métis*, vol. 2, nº 3, pp. 23-34, 2003.

SILVA, Maria Aparecida. *Plutarco Historiador:* análise das biografias espartanas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SPAWFORTH, Anthony. "The Pamphleteer Ephippus, King Alexander And The Persian Royal Hunt". *Histos,* vol. 6, pp. 169–213, 2012.

SPENCER, Diana. "Roman Alexanders: Epistemolgy and Identity". In: HECKEL, Waldemar (org.). *Alexander the Great*: a new History. Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 257-274.

STADTER, Philip. "Plutarch and Rome". In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 13-31.

STADTER, Philip. *Arrian of Nicomedia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980.

STAMATIOU, Aristides. “Alexander the Great as a Lion Hunter”. *Pratika XII Diethnos Sunedriou Klass*. *Arch*, 1988, pp. 209-216.

STOOTMAN, Rolf. “Cosmopolitan empire in Arrian’s Anabasis: Achaemenid, Hellenistic, or Roman?”. In: DEGEN, Julian & ROLLINGER, Robert (eds.). *The World of Alexander in Perspective*: Contextualizing Arrian. Springer: Wiesbaden, 2022, pp. 381-400.

STYLIANOU, Antonis. *A Historical Commentary on Diodorus Siculus XV*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

SYME, Ronald. “The Career of Arrian”. *Harvard Studies in Classical Philology,* vol. 86, pp. 181-211, 1982.

TARN, William W. *Alexander the Great*. Volume 2: Sources and Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1948.

TAYLOR, Lily. “The Proskynesis and the Hellenistic ruler cult”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 47, pp. 53-62, 1927.

TONNET, Henry. *Recherches sur Arrien, sa personnalité et ses écrits atticistes*. Amsterdam: A.M. Hakkert, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. “Flavius Arrien entre deux mondes”. In: ARRIANO. *L’Anabase D’Alexandre Le Grand*. Paris: Les Belles Lettres, 1984, pp. 311-394.

VON HOOF, Lieve. “Practical Ethics”. In: BECK, Mark (org.). *A Companion to Plutarch.* Hoboken: Blackwell, 2014, pp. 135-148.

WALLACE, Shane. “Communication and Legitimation: Knowledge of Alexander’s Asian Conquests in the Greek World”. In: MEEUS, Alexander & TRAMPEDACH, Kai (eds.). *The Legitimation of Conquest*: Monarchical Representation and the Art of Government in the Empire of Alexander the Great. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020, pp. 123-144.

WALLACE, Shane. “Metalexandron: Receptions of Alexander in the Hellenistic and Roman Worlds”. In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill’s Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, pp. 162-196.

WHEATLEY, Pat & DUNN, Charlotte. “Coinage as propaganda. Alexander and his Successors”. In: WALSH, John & BAYNHAM, Elizabeth (eds.). *Alexander the Great and Propaganda*. London: Routledge, 2021, pp. 163-198.

ZAMBRINI, Andrea. “The Historians of Alexandre the Great”. In: MARINCOLA, John (org.). *A companion to Greek and Roman Historiography*. Hoboken: Blackwell, 2007, pp. 210-220.

**Animais na Antiguidade**

ALLSEN, Thomas. *The royal hunt in Eurasian history*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

AMARAL, Ronaldo. “O problema da razão dos animais a partir da perspectiva neoplatônica”. *Veritas*, vol. 64, nº 1, pp. 1-26, 2019.

ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. “Aristotle’s Life”. In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 3-13.

ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. “Aristotle’s Methods”. In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 101-122.

ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. “Aristotle’s Works and the Development of His Thought”. In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 14-27.

ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985.

ARBUCKLE, Benjamin. “Animals in the Ancient World”. In: POTTS, Daniel (ed.). *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*. Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 201-219.

BALME, David. "The Place of Biology in Aristotle's Philosophy". In: GOTTHELF, Allan & LENNOX, James (eds.). *Philosophical Issues in Aristotle's Biology.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 9-20.

BALME, David. “Introduction”. In: ARISTÓTELES. *Historia Animalium*. Tradução de David Balme. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 1-48.

BARNES, Jonathan. “Life and Work”. In: BARNES, Jonathan (ed.). *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 1-26.

BARRINGER, Judith. *The Hunt in the Ancient Greece.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001.

BEIER, Claudia. “Fighting Animals: An Analysis of the Intersections between Human Self and Animal Otherness on Attic Vases”. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 275-303.

BELL, Jeremy & NAAS, Michael. “Editors’ Introduction: Plato’s Menagerie”. In: BELL, Jeremy & NAAS, Michael (orgs.). *Plato’s animals*: gadflies, horses, swans, and other philosophical beasts. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015, pp. 1-12.

BERNABÉ, Alberto. “Vegetarianismo en la Grecia Antigua”. *Mare Nostrum,* vol. 10, nº 1, pp. 31-53, 2019.

BIGWOOD, Joan M. “Aristotle and the Elephant Again”. *The American Journal of Philology*, vol. 114, nº 4, pp. 537-555, 1993.

BODSON, Liliane. “Attitudes Toward Animals in Greco-Roman Antiquity”. *International Journal for the Study of Animal Problems*, nº 4, vol. 4, 312-320, 1983.

BODSON, Liliane. “Zoological Knowledge in Ancient Greece and Rome”. In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 474-511.

BURKERT, Walter. *Homo Necans*. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth. Tradução de Peter Bing. Berkeley, Los Angeles & London: University Of California Press, 1983 [1972].

BURKERT, Walter. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Tradução de Edwin Minar Jr. Cambridge: University of Harvard Press, 1972 [1962].

BURLIGA, Bogdan. “The aristocratic aspect of hunting in Arrian’s Cynegeticus”. *Fasciculi Archaeologiae Historicae*, vol. 22, pp. 35–39, 2009.

BURT, Jonathan. *Animals in Film.* London: Reaktion, 2002.

CARLÀ, Filippo. “Hunting, Greece and Rome”. In: BAGNALL, Roger *et alii* (orgs.). *The Encyclopedia of Ancient History*. Hoboken: Blackwell, 2013, pp. 3342-3344.

CARTMILL, Matt. “Hunting and Humanity in Western Thought”. *Social Research*, vol. 62, nº 3, pp. 773-786, 1995.

CLARK, Gillian. “Philosophers’ Pets: Porphyry’s Partridge and Augustine’s Dog”. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 139-157.

CORNELLI, Gabriele. “A vida de Pitágoras de Diógenes Laércio: questões sobre a recepção do pitagorismo no período imperial”. In: LEÃO, Delfim; CORNELLI, Gabriele & PEIXOTO, Miriam (orgs.). *Dos Homens e suas Ideias*. Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, pp. 247-265.

CORNELLI, Gabriele. *O pitagorismo como categoria historiográfica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

CRONIN, J. Keri. “’And has not art promoted our work also?’ Visual culture in animal human history”. In: KEAN, Hilda & HOWELL, Philip (eds.). *The Routledge Companion to Animal-Human History*. London: Routledge, 2019, pp. 251-272.

DeMELLO, Margo. *Animals and Society.* An introduction to Human-Animal Studies. New York: Columbia University Press, 2012.

DENIS, Leon. *O homem como animal na Historia Animalium de Aristóteles*. São Paulo: FiloCzar, 2019.

DETIENNE, Marcel. “Culinary Pratices and the Spirit of the Sacrifice”. In: DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre (orgs.). *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Tradução de Paula Wissing. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986 [1979], pp. 1-20.

DOMBROSWKI, Daniel. *The Philosophy of Vegetarianism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.

DOMBROWSKI, Daniel. “Philosophical Vegetarianism and Animal Entitlements”. In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 473-490.

DURING, Ingemar. *Aristóteles*: exposición e interpretación de su pensamiento. Tradução de Bernabé Navarro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 [1966].

EKROTH, Gunnel. “Animal Sacrifice in Antiquity”. In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 287-312.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Então você pensa que é humano?* Uma Breve História da Humanidade. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004].

FINKELPEARL, Ellen. “Elephant Tears. Animal Emotion in Pliny and Aelian”. In: CLARK, Christina; FOSTER, Edith & HALLETT, Judith (eds.). *Kinesis*. The Ancient Depiction of Gesture, Motion, and Emotion. Essays for Donald Lateiner. Ann Arbor: University of Michigan, 2015, pp. 173-187.

FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund. “Introduction: Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity”. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 1-17.

FÖGEN, Thorsten. “Lives in Interaction: Animal ‘Biographies’ in Graeco-Roman Literature?”. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 89-136.

FONTENAY, Elisabeth de. *Le silence des bêtes*. La philosophie à l’épreuve de l’animalité. Paris: Fayard, 1998.

FRANCO, Cristiana. “Greek and Latin Words for Human-Animal Bonds: Metaphors and Taboos”. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 39-68.

GENAILLE, Robert. “Notice sur Diogène Laërce”. In: DIOGÉNES LAÉRCIO. *Vie, Doctrines et Setences des Philosophes Illustres.* Tomo 1. Tradução e notas de Robert Genaille. Paris: Garnier-Flammarion, 1965, pp. 7-47.

GILHUS, Ingvild. *Animals, Gods and Humans*. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas. London, New York: Routledge, 2006.

GORMAN, Peter. *Pitágoras*: uma vida. Tradução de Rubens Rusche. São Paulo: Círculo do Livro, 1988 [1979].

GUTHRIE, William Keith Chambers. *A History of Greek Philosophy*. Volume 1: The Earlier Presocratics and The Pythagoreans. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

HARDEN, Alastair. "'Wild Men' and Animal Skins in Archaic Greek Imagery". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 369-388.

HARDEN, Alastair. "Animals in Classical Art". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 34-69.

HARDEN, Alastair. *Animals in the Classical World*. Ethical Perspectives from Greek and Roman Texts. Hampshire: MacMillan, 2013.

HENRY, Devin M. "Generation of Animals". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 368-383.

HOWELL, Philip. "Animals, agency and history". In: KEAN, Hilda & HOWELL, Philip (eds.). *The Routledge Companion to Animal-Human History*. London: Routledge, 2019, pp. 197-221.

HOWELL, Philip. "Hunting and animal–human history". In: KEAN, Hilda & HOWELL, Philip (eds.). *The Routledge Companion to Animal-Human History*. London: Routledge, 2019, pp. 446-473.

HUGHES, Donald. "Hunting in the Ancient Mediterranean World". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, pp. 47-70.

HULL, Denison B. *Hounds and Hunting in Ancient Greece*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964.

INGOLD, Tim. "Humanity and Animality". In: INGOLD, Tim (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology.* Londres: Routledge, 1994, pp. 14-32.

JAEGER, Werner. *Aristotle*: Fundamentals of the History of His Development. Tradução de Richard Robinson. Oxford: Clarendon Press, 1934 [1923].

KAHN, Charles. *Pythagoras and the Pythagoreans*. A Brief History. Indianapolis & Cambridge: Hackett, 2001.

KINDT, Julia. "Capturing the Ancient Animal: Human/Animal Studies and the Classics". *Journal of Hellenic Studies,* nº 137, pp. 213–225, 2017.

KITCHELL JR., Kenneth. "'Animal Literacy'" and the Greeks: Philoctetes the Hedgehog and Dolon the Weasel". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 183-203.

KITCHELL JR., Kenneth. *Animals in the Ancient World.* From A to Z. London: Routledge, 2013.

KORHONEN, Tua. "Anthropomorphism and the Aesopic Animal Fables". In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 211-231.

KOVACS, Alexandra. "A Historiography of Vegetarianism in Antiquity". *Mare Nostrum,* vol. 10, nº 1, pp. 10-30, 2019.

KULLMANN, Wolfgang. "Aristotle as a natural scientist". *Acta Classica*, vol. 34, pp. 137-150, 1991.

KURY, Mário da Gama. "Introdução". In: DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1987, pp. 5-11.

LANE FOX, Robin. "Ancient Hunting: From Homer to Polybios". In: SHIPLEY, Graham & SALMON, John (eds.). *Human landscapes in Classical Antiquity*: Environment and Culture. London: Routledge, 1996, pp. 119-153.

LANGDON, Susan. "Where the Wild Things Were: The Greek Master of Animals in Ecological Perspective". In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, pp. 1-15.

LEE, Henry Desmond Pritchard. "Place-Names and the Date of Aristotle's Biological Works". *The Classical Quarterly*, vol. 42, pp. 61-67, 1948.

LEFEBVRE, René. "Aristote: zoologie et éthique". *Archai*, nº11, pp. 101-110, 2013.

LEFKOWITZ, Jeremy B. "Aesop and Animal Fable". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 16-33.

LENNOX, James G. "Aristotle's Biology and Aristotle's Philosophy". In: GILL, Mary Louise & PELLEGRIN, Pierre (eds.). *A Companion to Ancient Philosophy*. Hoboken: Blackwell, 2006, pp. 292-315.

LENNOX, James G. "Form, Essence, and Explanation in Aristotle's Biology". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 348-367.

LEWIS, Sian & LLEWELLYN-JONES, Llyod (orgs.). *The Culture of Animals in Antiquity*. A Sourcebook with Commentaries. London & New York: Routledge, 2018.

LI CAUSI, Pietro. "Corpi, spazi, luoghi, animali. La zoologia dei greci dall'animale come spazio visivo localizzato alle funzioni dell'anima". *Athenaeum – Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità*, vol. 46, nº 1, pp. 55-75, 2008.

LI CAUSI, Pietro. "Generare in comune. L'ibrido e la costruzione dell'uomo nel mondo greco". In: ALEXANDRIDIS, Anetta *et alii* (orgs.). *Mensch und Tier in der Antike*. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009, pp. 456-460.

LI CAUSI, Pietro. *Sulle tracce del manticora*. La zoologia dei confini del mondo in Grecia e a Roma. Palermo: Palumbro, 2003.

LLOYD, Geoffrey Ernest Richard. "Empirical research in Aristotle's biology". In: GOTTHELF, Allan & LENNOX, James (eds.). *Philosophical Issues in Aristotle's Biology.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 53-63.

LONG, Herbert S. "Introduction". In: DIOGÉNES LAÉRCIO. *Lives of the Eminent Philosophers*. Tomo 1. Tradução de Robert D. Hicks. Cambridge & London: Harvard University Press, 1991, pp. xv-xxvii.

LOPES, Marisa. "Vulnerabilidade do animal ou sociabilidade humana? Uma questão sobre a ética aristotélica". *Journal of Ancient Philosophy*, vol. 14, nº 1, pp. 62-90, 2020.

LOUIS, Pierre. "Les animaux fabuleux chez Aristote". *Revue des Études Grecques*, vol. 80, n º 379-383, pp. 242-246, 1967.

LOVEJOY, Arthur. *A grande cadeia do ser.* Tradução de Aldo Fernando Barbieri. São Paulo: Palíndromo, 2015 [1936].

MacKINNON, Michael. "Fauna of the Ancient Mediterranean World". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 147-166.

MacKINNON, Michael. "Hunting". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 185-195.

MANSION, Auguste. "La genèse de l'oeuvre d'Aristote d'après les travaux récents". *Revue Philosophique de Louvain,* vol. 15, pp. 307-341, 1927.

MARECHAL, Leopoldo. "Diógenes Laercio". In: DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Tomo 1. Tradução de José Ortiz y Sanz. Buenos Aires: Emecé Editores, 1945, pp. 7-11.

MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. 3ª edição revista e ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

MARTINS, Pedro Ribeiro. "O vegetarianismo na Antiguidade como campo de pesquisa interdisciplinar". *Mare Nostrum,* vol. 10, nº 1, pp. 1-9, 2019.

McINERNEY, Jeremy. "Civilization, Gastronomy, and Meat-eating". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 222-239.

MESQUITA, António Pedro. "O Lugar da História dos Animais na Obra de Aristóteles - A propósito da primeira tradução portuguesa do tratado de Maria de Fátima Sousa e Silva, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006". *Philosophica*, nº 28, pp. 285-295, 2006.

MILES, Sarah. "Cultured animals and wild humans? Talking with the animals in Aristophanes' Wasps*"*. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 205-232.

MISZCZYŃSKI, Damian. "Just Beasts? Plutarch and Modern Science on the Sense of Fair Play in Animals". *Outlook*, vol. 74, nº 2, pp. 85-8, 1997.

MISZCZYŃSKI, Damian. "Justice for Animals According to Plutarch". *Mare Nostrum*, vol. 10, nº 1, pp. 54-76, 2019.

MOORE, Holly. "Animal Sacrifice in Plato's Later Methodology". In: BELL, Jeremy & NAAS, Michael (orgs.). *Plato's animals*: gadflies, horses, swans, and other philosophical beasts. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015, pp. 179-192.

MOORE, Mary. "Horse Care as Depicted on Greek Vases before 400 B.C." *Metropolitan Museum Journal*, vol. 39, pp. 35-67, 2004.

MORRIS, Christine. "Animals into Art in the Ancient World". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, pp. 175-198.

MOSS, Jessica. *Aristotle on the Apparent Good*. Perception, Phantasia, Thought, and Desire. Oxford: Oxford University Press, 2012.

MOSSMAN, Judith. "Plutarch on animals: rhetorical strategies in 'De Sollertia Animalium'". *Hermathena*, nº 179, pp. 141-163, 2005.

NAIDEN, Fred. S. "The Fallacy of the Willing Victim". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 127, pp. 61-73, 2007.

NEWMYER, Stephen. "Animals in Ancient Philosophy". In: KALOF, Linda (org.). *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford & New York: Berg, 2007, pp. 149-174.

NEWMYER, Stephen. “Being the One and Becoming the Other: Animals in Ancient Philosophical Schools”. In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 450-472.

NEWMYER, Stephen. “Human-animal interactions in Plutarch as commentary on human moral failings”. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 233-252.

NEWMYER, Stephen. “Plutarch on the Moral Grounds for Vegetarianism*”. Classical Outlook*, vol. 72, nº 2, pp. 41-43, 1995.

NEWMYER, Stephen. *Animals in Greek and Roman Thought*: A Sourcebook. London, New York: Routledge, 2011.

NEWMYER, Stephen. *Animals, Rights And Reason In Plutarch And Modern Ethics*. London, New York: Routdlege, 2006.

NOEGEL, Scott. “From Ape to Zebra. On Wild Animals and Taxonomy in Ancient Israel”. In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 95-133.

NUYENS, François. *L'évolution de la psychologie d'Aristote.* Louvain: Éditions de l'Institut supérieur de Philosophie, 1948.

OHREM, Dominik. “Animating Creaturely Life”. In: BARTOSCH, Roman & OHREM, Dominik (eds.). *Beyond the Human-Animal Divide*: Creaturely Lives in Literature and Culture. London: Springer, 2017, pp. 3-19.

OSBORNE, Catherine. *Dumb Beasts and Dead Philosophers*. Humanity and the Humane in Ancient Philosophy and Literature. Oxford: Oxford University Press, 2007.

PATRIZIO, Andrew. *The ecological eye.* Assembling an ecocritical art history. Manchester: Manchester University Press, 2018.

PELLEGRIN, Pierre. *Aristotle’s Classification of Animals*. Biology and the Conceptual Unity of the Aristotelian Corpus. Tradução de Anthony Preus. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1986 [1982].

PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas. “Lively Agency: Life and Law in the Anthropocene”. In: BRAVERMAN, Irus (ed.). *Animals, Biopolitics, Law*. Lively Legalities. London: Routledge, 2016, pp. 193-210.

PIAZZESI, Benedetta. “Aristotele e gli animali. Biologia tra techne e aletheia”. *Liberazioni*: *Rivista di critica antispecista*, nº 28, pp. 7-22, 2017.

PONCHIA, Simonetta. “Gilgameš and Enkidu. The Two-thirds-god and the Two-thirds-animal?” In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and*

*their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 187-210.

PREUS, Anthony. *Science and Philosophy in Aristotle's Biological Works*. Hildesheim: Olms, 1975.

PÜTZ, Babette. "Good to Laugh with – Animals in Comedy". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 70-79.

RIEDWEG, Christoph. *Pythagoras*. His Life, Teaching, and Influence. Tradução de Steven Rendall. Ithaca & London: Cornell University Press, 2005 [2002].

ROMM, James. "Aristotle's Elephant and the Myth of Alexander's Scientific Patronage". *The American Journal of Philology*, vol. 110, nº 4, pp. 566-575, 1989.

ROOS, Johan de. "Animals in Hittite Texts". *Journal for Semitics*, vol. 16, nº 3, pp. 624-634, 2007.

ROTHWELL JR., Kenneth. *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SASSI, Maria Michela. *The Science of Man in Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

SCHNAPP, Alain. *Le chasseur et la cité*. Chasse et erotique dans la Grèce ancienne. Paris: Albin Michel, 1997.

SEYER, Martin. "The Royal Hunt—The Symbolic Meaning of an Ancient Topos." In: PRINZ, Armin (ed.). *Hunting Food and Drinking Wine:* Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food (ICAF), Poysdorf, Austria Dec. 4–Dec. 7, 2003. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 171–198.

SMITH, Robin. "Aristotle's Theory of Demonstration". In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.). *A Companion to Aristotle.* Hoboken: Blackwell, 2009, pp. 51-65.

SORABJI, Richard. *Animal Minds and Human Morals*. The Origins of the Western Debate. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. "Introdução". In: ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tomo 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, pp. ix-xxxvi.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. "Introdução". In: ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tomo 2. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, pp. ix-liv.

SPINELLI, Miguel. "A tese pitagórico-platônica da metempsicose enquanto 'teoria genética' da Antiguidade". *Educação e Filosofia*, vol. 27, nº 54, pp. 731-754, 2013.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1983].

THOMPSON, D'Arcy. "Prefatory Note". In: ARISTÓTELES. *Historia Animalium*. Tradução e notas de D'Arcy Thompson. Oxford: Clarendon Press, 1948, pp. 1-3.

TRICOT, Jules. "Introduction". In: ARISTÓTELES. *Histoire des Animaux.* Tradução e notas de Jules Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987, pp.7-45.

TRINQUIER, Jean & VENDRIES, Christophe. "Avant-propos: Quelques considérations cynégétiques sur le monde ancien". In: TRINQUIER, Jean & VENDRIES, Christophe (orgs.). *Chasses antiques:* pratiques et représentations dans le monde gréco-romain. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 13-19.

VAN STRATEN, Folkert. *Hiera Kala.* Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece. Leiden, New York, Köln: Brill, 1995.

VEGETTI, Mario. "Figure dell' Animale in Aristotele". In: CASTIGNONE, Silvana & LANATA, Giuliana (orgs.). *Filosofi e Animali nel Mondo Antico*. Pisa: Edizioni ETS, 1994, pp. 123-137.

VERNANT, Jean-Pierre. "At Man's Table: Hesiod's Foundation Myth of Sacrifice". In: DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre (orgs.). *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Tradução de Paula Wissing. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986 [1979], pp. 21-86.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os gregos.* Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008 [1965].

WALKER, Brett L. "Animals and the intimacy of history". *History and Theory*, vol. 52, pp. 45-67, 2013.

WEST, Martin. "Early Greek Philosophy". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 126-141.

**Repertório assírio**

AKER, Jülide. "Workmanship as Ideological Tool in the Monumental Hunt Reliefs of Assurbanipal". In: CHENG, Jack & FELMAN, Marian (eds.). *Ancient Near Eastern Art in Context.* Studies in Honor of Irene J. Winter by Her Students. Leiden/Boston: Brill, 2007, pp. 229-263.

AKURGAL, Ekrem. *Orient et Occident:* la naissance de l'art grec. Paris: Albin Michel, 1969.

ALBENDA, Pauline. "Ashurnasirpal II Lion Hunt Relief BM124534". *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 31, nº 3, pp. 167-178, 1972.

ALBENDA, Pauline. “Assyrian Royal Hunts: Antlered and Horned Animals from Distant Lands”. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research,* nº 349, pp. 61-78, 2008.

ALBENDA, Pauline. “Assyrian Wall Reliefs: A Study of Compositional Styles”. In: WAETZOLDT, Harmut & HAUPTMANN, Harald (orgs.). *Assyrien im Wandel der Zeiten*. Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 2007, pp. 223-226.

ALBENDA, Pauline. “Images of Royalty in Assyrian Art”. *The Canadian Society for Mesopotamian Studies*, vol. 17, 1989, pp. 7-16.

ALBENDA, Pauline. “Landscape Bas-Reliefs in the Bīt-Ḫilāni of Ashurbanipal”. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, nº 225, pp. 29-48, 1977.

ALBENDA, Pauline. “Landscape Bas-Reliefs in the Bīt-Ḫilāni of Ashurbanipal – Part II”. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, nº 225, pp. 49-72, 1977.

ALBENDA, Pauline. “Lions on Assyrian Wall Reliefs”. *Journal of the Ancient Near Eastern Society*, vol. 6, pp. 1-27, 1974.

ALBENDA, Pauline. “Royal Gardens, Parks, and the Architecture Within: Assyrian Views”. *Journal of the American Oriental Society,* nº 138, pp. 105-120, 2018.

ALBENDA, Pauline. “Symmetry in the Art of the Assyrian Empire”. In: CHARPIN, Dominique & JOANNES, Francis (orgs.). *La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1992, pp. 297-309.

ALBENDA, Pauline. *Monumental Art of the Assyrian Empire*: Dynamics of Composition Styles. Malibu: Undena Publications, 1998.

AMIN, Osama. “Assyrian Lion-Hunting at the British Museum”. *Ancient History et Cetera*, vol. 1, 2016, pp. 1-18.

ATAÇ, Mehmet-Ali. *The Mythology of Kingship in Neo-assyrian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BAHRANI, Zainab. *Rituals of War.* The Body and Violence in Mesopotamia. New York: Zone Books, 2008.

BARJAMOVIC, Gojko. “Propaganda and Practice in Assyrian and Persian Imperial culture”. In: BANG, Peter Fibiger & KOLODZIEJCZYK, Dariusz (eds.). *Universal Empire.* A Comparative Approach to Imperial Culture and Representation in Eurasian History. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 43-59.

BARNETT, Richard & WISEMAN, Donald. *Fifty Masterpieces of Ancient Near Eastern Art in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum.* London: Trustees of the British Museum, 1960.

BARNETT, Richard. *Sculptures from the North Palace of Assurbanipal at Nineveh, 668-627 B.C.* London: The British Museum, 1976.

BONATZ, Dominik. "Ashurbanipal's Headhunt: An Anthropological Perspective". *Iraq*, vol. 66, pp. 93-101, 2004.

BONATZ, Dominik. "Fear and Terror in Assyrian Palace Reliefs". In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 525-543.

BOUSSAC, Hippolyte. "Iconographie Zoologique Des Monuments Assyro-Chaldéens: Le Lion". *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, vol. 12, pp. 173-188, 1915.

BRENIQUET, Catherine. "Animals in Mesopotamian Art". In: COLLINS, Billie Jean (org.). *A History of Animal World in the Ancient Near East*. Leiden: Brill, 2002, pp. 145-168.

CASSIN, Elena. "Le roi et le lion". *Revue de l'histoire des religions,* vol. 198, pp. 355-401, 1981.

COLLINS, Paul. *Assyrian Palace Sculptures*. Austin: University of Texas Press, 2008.

COLLINS, Paul. "Gods, heroes, rituals and violence: warfare in Neo-Assyrian Art". In: BROWN, Brian & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 619-644.

COLLON, Dominique. *Ancient Near East Art*. London: British Museum Press, 1995.

CORNELIUS, Izak. "The lion in the art of the Ancient Near East: A Study of Selected Motifs". *Journal of Northwest Semitic Languagues*, nº 15, pp. 53-85, 1989.

CURTIS, John & READE, Julian. *Art and Empire:* Treasures from Assyria in the British Museum. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

CURTIUS, Ludwig. *Die antike Kunst*: Ägypten und Vorderasien. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923.

DEZSŐ, Tamás & VÉR, Ádám. "Assyrians and Greeks: the Nature of Contacts in the 9th-7th Centuries BC". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, nº 53, pp. 325-359, 2013.

DICK, Michael. "The Neo-Assyrian Royal Lion Hunt and Yahweh's Answer to Job". *Journal of Biblical Literature,* vol. 125, nº 2, pp. 243-270, 2006.

DITTMANN, Reinhard. "A View to a Kill. The Last Puff – An Irreversible Moment in Neo-Assyrian Art. A Short Note". In: MARZAHN, Joachim & PEDDE, Friedhelm (orgs.). *Hauptsache Museum.* Der Alte Orient im Fokus. Münster: Zaphon, 2018, pp. 135-174.

DUBOVSKY, Peter. “Dynamics of the Fall: Ashurbanipal’s Conquest of Elam”. In: DE GRAEF, Katrien & TAVERNIER, Ian (orgs.). *Susa and Elam.* Achaeological, Philological, Historical and Geographical Perspectives. Boston/Leiden: Brill, 2013, pp. 451-470.

FALES, Frederick. “Narrazione visuale e testuale: il caso dele campagne militari assire”. In: INVERNIZZI, Antonio. *et alii* (eds.). *L’arte nel Vicino Oriente Antico.* Belezza, rappresentazione, espressione. Milano: Edizioni Ares, 2006, pp.79-116.

FALES, Frederick. “The Composition and structure of the Neo-Assyrian Empire: Ethnicity, Language and Identities”. In: ROLLINGER, Robert (ed.). *Conceptualizing Past, Present and Future*. Münster: Ugarit-Verlag, 2018, pp. 443-494.

GARRISON, Mark. “The Heroic Encounter in the Visual Arts of Ancient Iraq and Iran ca. 1000–500 BC”. In: ARNOLD, Bettina & COUNTS, Derek (eds.). *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest: The Authors and Archaeolingua Foundation, 2010, pp. 151-174.

GERARDI, Pamela. “Epigraphs and Assyrian Palace Reliefs: The Development of the Epigraphic Text”. *Journal of Cuneiform Studies*, vol. 40, nº 1, pp. 1-35, 1988.

GLASSNER, Jean-Jacques. *Chroniques Mésopotamiennes.* Paris: Les Belles Lettres, 1993.

GRAYSON, Albert Kirk. “Nineveh. Capital of the World. Rome on the Tigris”. *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, nº 12, pp. 9-13, 1986.

GREEN, Jeremy & RICKARDS, Anthony. *Gods, demons and symbols of Ancient Mesopotamia*. London: British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1992.

GROENEWEGEN-FRANKFORT, Henriette A. *Arrest and Movement*: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East. Chicago: University of Chicago Press, 1951.

KARLSSON, Mattias. *Relations of Power in Early Neo-Assyrian State Ideology*. Berlin: de Gruyter, 2016.

KERTAI, David. “Kalhu’s Palaces of War and Peace: Palace Architecture at Nimrud in the Ninth Century BC”. *Iraq*, vol. 73, pp. 71-85, 2011.

KERTAI, David. “The Architecture of Connectivity: Ashurnarsipal II‘s Late Assyrian Palace in Kalhu”. In: KURAPKAT, Deitmar *et alii* (orgs.). *Die Architektur des Weges Gestaltete Bewegung im gebauten Raum*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014, pp. 337 347.

KERTAI, David. “The Art of Building a Late Assyrian Royal Palace”. In: BROWN, Brian & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 689-712.

KERTAI, David. *The Architecture of Late Assyrian Palaces*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

LION, Brigitte & MICHEL, Cécile. "Les chasses royales néo-assyriennes: textes et images". In: SIDÉRA, Isabelle *et alii* (orgs.). *La chasse:* pratiques sociales et symboliques. Paris: De Boccard, 2006, pp. 217-233.

LIVERANI, Mario. "Guerra santa e guerra giusta nel Vicino Oriente Antico (circa 1600-600 A.C.)." *Studi Storici*, vol. 43, nº 3, pp. 639-659, 2003.

LIVERANI, Mario. "The Ideology of the Assyrian Empire". In: LARSEN, Moges Trolle (ed.). *Power and Propaganda.* A Symposium on Ancient Empires. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1979, pp. 297-397.

LIVERANI, Mario. *Antigo Oriente:* História, Sociedade e Economia. Tradução de Ivan Esperança Rocha. São Paulo: EDUSP, 2016 [1988].

MAY, Natalie. "Triumph as an Aspect of the Neo-Assyrian Decorative Program". In: WILHELM, Gernot (org.). *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2012, pp. 461-488.

MATTHIAE, Paolo. *Il sovrano e l'opera*. Arte e potere nella Mesopotamia ântica. Bari: Editori Laterza, 1994.

MILLARD, Alan. "The Assyrian Royal Seal Type Again". *Iraq*, vol. 27, nº 1, pp. 12-16, 1965.

MILLARD, Alan. "The Assyrian Royal Seal: An Addendum". *Iraq*, vol. 40, nº 1, p. 70, 1978.

MOORTGAT, Anton. *The Art of the Ancient Mesopotamia*. The Classical Art of the Near East. Tradução de Judith Filson. London: Phaidon, 1969 [1976].

NADALI, David & PORTUESE, Ludovico. "Archaeology of Images: Context and Intericonicity in Neo-Assyrian Art". In: BRACKER, Jacobus (ed.). *HOMO PICTOR*: Image Studies and Archaeology in Dialogue. Heidelberg: Publiziert bei Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2020, pp. 127-157.

NADALI, Davide. "An Ideological Approach to the Issue of Propaganda in Ancient Near Eastern Studies. New Answers to Old Questions". In: PORTUESE, Ludovico & PALLAVIDINI, Marta (eds.). *Ancient Near Eastern Weltanschauungen in Contact and in Contrast*. Rethinking Ideology and Propaganda in the Ancient Near East. Münster: Zaphon, 2022, pp. 31-51.

NADALI, Davide. "Ashurbanipal against Elam. Figurative Patterns and Architectural Location of the Elamite Wars". *Historiae*, vol. 4, pp.57-91, 2007.

NADALI, Davide. "Images of War in the Assyrian Period: What They Show and What They Hide". In: BATTINI, Laura (ed.). *Making Pictures of War*. Realia et Imaginaria in the Iconology of the Ancient Near East. Oxford: Archeopress, 2016, pp. 83-88.

NADALI, Davide. “L’immagine del re e la retorica della geometria. Riflessioni sulla Bildgliederung dei rilevi della Sala del Trono di Assurnasirpal II”. In: DOLCE, Rita (org.). *Quale Oriente?* Omaggio a un Maestro. Studi di Arte e Archeologia del Vicino Oriente in memoria di Anton Moortgat a trenta anni dalla sua scomparsa. Palermo: Flaccovio Editore, 2010, pp. 179-198.

NADALI, Davide. “Outcomes of Battle: Triumphal Celebrations in Assyria”. In: SPALINGER, Anthony & ARMSTRONG, Jeremy (eds.). *Rituals of Triumph in Mediterranean World*. Leiden: Brill, 2013, pp.75-94.

WALKER, Justin. *The Power of Images*. The Poetics of Violence in Lamentations 2 and Ancient Near Eastern Art. Leuven/Paris/Bristol: Peeters, 2022.

WAGNER-DURAND, Elisabeth. “Narratology: Selected Terms and Concepts with a Focus on the Ancient Near East”. In: WAGNER-DURAND, Elisabeth & LINKE, Julia (eds.). *Tales of royalty.* Notions of kingship in visual and textual narration in the ancient Near East. Boston/Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 405-445.

NADALI, Davide. “The Power of Narrative Pictures in Ancient Mesopotamia”. In: WAGNER-DURAND, Elisabeth *et alii* (orgs.). *Image – Narration – Context*. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World. Heidelberg: Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019, pp. 63-80.

WAGNER-DURAND, Elisabeth & LINKE, Julia. “Why Study ‘Narration’ in Ancient Near Eastern Archaeology and Assyriology? – Potentials and Limitations”. In: WAGNER-DURAND, Elisabeth & LINKE, Julia (eds.). *Tales of royalty*. Notions of kingship in visual and textual narration in the ancient Near East. Boston/Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 447-484.

NADALI, Davide. “Timing Space/Spacing Time. Narrative Principles in Assurbanipal Hunt Reliefs of Room C”. In: PEDDLE, Friedhelm & SHELLEY, Nathanel (eds.). *Assyromania and More In Memory of Samuel M. Paley*. Münster: Zaphon, 2018, pp. 211–225.

NIZETTE-GODFROID, Jeannine. “Contribution À L'étude De L'influence Du Lion Néo-Hittite Sur La Constitution du Type Léonin Dans L'art Grec Orientalisant”. *L'Antiquité Classique,* vol. 41, pp. 5-48, 1972.

PAIVA DO MONTE, Marcel. *Ideia e presença:* a imagem do rei na construção simbólica do espaço imperial neo-assírio (sés. X-VII a.C.). Tese (Doutorado em História), Universidade Nova de Lisboa, 2016.

PARKER, Barbara. “Seals and Seal Impressions from the Nimrud Excavations, 1955-58”. *Iraq*, vol. 24, nº 1, pp. 26-40, 1962.

PARPOLA, Simo. “National and Ethnic Identity in the Neo-Assyrian Empire and Assyrian Identity in Post-Empire Times”. *Journal of Assyrian Academic Studies,* vol. 18, nº 2, 2004, pp. 5-22.

PARPOLA, Simo. “The Mesopotamian Soul of Western Culture”. *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, nº 35, pp. 29-34, 2000.

POISEL, Timothy. “Plate LIII from Til-Barsip: The Left-Handed Assyrian King”. *Iraq*, vol. 68, pp. 121-127, 2006.

PONGRATZ-LEISTEN, Beate. *Religion and Ideology in Assyria*. Berlin: De Gruyter, 2015.

PORADA, Edith. “Why Cylinder Seals? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B.C.” *The Art Bulletin*, vol. 75, nº 4, pp. 563-582, 1993.

PORADA, Edith. “Cylinder Seals”. *Encyclopædia Iranica*, vol. 4, fasc. 5, 2011, pp. 479-505.

PORTER, Barbara. *Trees, Kings, and Politics*: Studies in Assyrian Iconography. Fribourg/ Göttingen: Academic Press/Vandenhoeck Ruprecht, 2003.

POZZER, Katia. “Artistas e artesãos na Mesopotâmia – entre mito e história”. In: POZZER, Katia; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira & PORTO, Vagner Carvalheiro (orgs.). *Um outro Mundo Antigo*. São Paulo: Annablume, 2013, pp. 95-109.

POZZER, Katia. “Assurbanipal e suas Memórias: Uma Autobiografia na Antiguidade?”. *Classica*, vol. 27, nº 2, pp. 107-120, 2014.

POZZER, Katia. “Guerra, violência e memória cultural nas imagens assírias”. *Anos 90*, vol. 25, pp. 39-59, 2018.

POZZER, Katia. “Rituais Apotropaicos Mesopotâmicos: Imagem e Texto”. In: MATTOS, Claudia *et alii* (orgs.). *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*: Arte em Ação. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2017, pp. 101-114.

READE, Julian. “Ideology and Propaganda in Assyrian Art”. In: LARSEN, Mogens Trolle (ed.). *Power and Propaganda.* A Symposium on Ancient Empires. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1979, pp. 329-343.

READE, Julian. “Narrative composition in Assyrian Sculpture*”. Baghdader Mitteilungen*, vol. 10, pp. 52-110, 1979.

READE, Julian. “Religious Ritual in Assyrian Sculpture”. In: PORTER, Barbara (ed.). *Ritual and Politics in Ancient Mesopotamia*. New Haven: American Oriental Society, 2005, pp. 7-61.

READE, Julian. “Space, Scale, and Significance in Assyrian Art”. *Baghdader Mitteilungen*, vol. 11, pp. 71-74, 1980.

READE, Julian. “Texts and Sculptures from the North-West Palace, Nimrud”. *Iraq*, vol. 47, pp. 203-214, 1985.

READE, Julian. “The Architectual Context of Assyrian Sculpture”. *Baghdader Mitteilungen*, vol. 11, pp. 75-87, 1980.

READE, Julian. “The Neo-Assyrian Court and Army: Evidence from the Sculptures”. *Iraq,* vol. 34, nº 2, pp. 87-112, 1972.

READE, Julian. *Assyrian Sculpture*. London: British Museum Press, 1983.

REDE, Marcelo. “Imagem da violência e violência da imagem: guerra e ritual na Assíria (séculos IX-VII a.C.)”. *Varia Historia*, vol. 34, nº 64, pp. 81-121, 2018.

ROAF, Michael. “The Décor of the Throne Room of the Palace of Ashurnasirpal”. In: COLLON, Dominique *et alii* (eds.). *New Light on Nimrud*: Proceedings of the Nimrud Conference 11th–13th March 2002. London: British School of Archaeology in Iraq, 2008, pp. 209-2013.

ROLLINGER, Robert. “Assyria in Classical Sources”. In: FRAHM, Eckart (ed.). *A Companion to Assyria*. Hoboken: Blackwell, 2017, pp. 570-582.

RUSSELL, John. “The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art”. *American Journal of Archaeology*, vol. 102, nº 4, pp. 655-715, 1998.

RUSSELL, John. *The Writing on the Wall.* Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions*.* Winona Lake: Eisenbrauns, 1999.

SACHS, Abraham. “The Late Assyrian Royal-Seal Type”. *Iraq*, vol. 15, nº 2, pp. 167-170, 1953.

SAUVAGE, Martin (ed.). *Atlas historique du Proche-Orient ancien.* Paris: Les Belles Lettres, 2020.

SCHAUDIG, Hanspeter. “Anger and Hatred in Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Royal Inscriptions”. In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 631-647.

SONIK, Karen. “Emotions and Body. The Expression of Emotions in Visual Art”. In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 269-325.

STRAWN, Brendt. *What Is Stronger than a Lion*? Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East. Fribourg/ Göttingen: Academic Press/Vandenhoeck Ruprecht, 2005.

TOMABECHI, Yoko. “Wall Paintings from Til Barsip”. *Archiv für Orientforschung*, vol. 29/30, pp. 63-74, 1983/1984.

ULANOWSKI, Krzysztof. “The Metaphor of the Lion in Mesopotamian and Greek Civilization”. In: ROLLINGER, Robert & van DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in*

*the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels.* Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, pp. 255-284.

WAGNER-DURAND, Elisabeth. "Narration. Description, Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth *et alii* (orgs.). *Image – Narration – Context*. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World. Heidelberg: Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019, pp. 235-272.

WATANABE, Chikako. *Animal Symbolism in Mesopotamia* - A Contextual Approach. Wien: Institut fur Orientalistik der Universität Wien, 2002.

WATANABE, Chikako. "A Problem in the Libation Scene of Ashurbanipal". In: MIKASA, Prince Takahito (org.). *Cult and Ritual in the Ancient Near East*. Wiesbanden: O. Harrassowitz, 1992, pp. 91-104.

WATANABE, Chikako. "Symbolism of the Royal Lion Hunt in Assyria". In: PROSECKY, Jiri (ed.). *Intellectual Life of the Ancient Near East*. Prague: Oriental Institute, 1998, pp. 439-450.

WATANABE, Chikako. "The 'Continuous Style' in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs". *Iraq,* vol. 66, pp. 103-114, 2004.

WATANABE, Chikako. "The Lion Metaphor in the Mesopotamian Royal Context". *Topoi*, vol. 2, pp. 399-409, 2000.

WATANABE, Chikako. *"*Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs*."* In: BROWN, Brian Arthur & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 345-367.

WEISSERT, Elnathan. "Royal Hunt and Royal Triumph in a Prism Fragment of Ashurbanipal (82-5-22,2)". In: PARPOLA, Simo; WHITING, Robert McCray (eds.). *Assyria, 1995*. Helsinki: The Neo-Assyrian Text Corpus Project, 1997, pp. 339-358.

WINTER, Irene. "Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs". *Studies in Visual Communication*, vol. 7, pp. 2-38, 1981.

WINTER, Irene. "The Program of the Throne Room of Assurnasirpal II at Nimrud". In: HARPER, Prudence & PITTMAN, Holly (eds.). *Eastern Art and Archaeology in Honor of Charles Kyrle Wilkinson*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983, pp. 15-31.

**Repertório grego**

ADORNATO, Gianfranco. "The Invention of the Classical Style in Sculpture". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 296-327.

AKURGAL, Ekrem. "Naissance de l'art grec figuré archaïque en Anatolie". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 137ᵉ année, nº 1, pp. 259-273, 1993.

ALDEN, Maureeen. “Lions in Paradise: Lion Similes in the Iliad and the Lion Cubs of Il. 18.318-22”. *The Classical Quarterly*, vol. 55, nº 2, pp. 335-342, 2005.

ANNAS, Julia. “Classical Greek Philosphy”. In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 277-305.

BABELON, Ernest. *Traité des monnaies grecques et romaines*. Paris: Leroux, 1907.

BARRETT, Anthony & VICKERS, Michael. “The Oxford Brygos Cup Reconsidered”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, pp. 17-24, 1978.

BARRINGER, Judith. “Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted”. *Classical Antiquity*, vol. 15, pp. 48-76, 1996.

BARTOLONI, Gilde *et alii*. “Monte Aguzzo di Veio, il Tumulo Chigi”. In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L’Olpe Chigi.* Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, pp. 20-46.

BLACKWELL, Nicholas. “Making the Lion Gate Relief at Mycenae: Tool Marks and Foreign Influence”. *American Journal of Archaeology*, vol. 118, nº 3, pp. 451-488, 2014.

BLIQUEZ, Lawrence. “Lions and Greek Sculptors”. *The Classical World*, vol. 68, nº 6, pp. 381-384, 1975.

BOARDMAN, John & ROAF, Michael. “A Greek Painting at Persepolis”. *The Journal of Hellenic Studies,* vol. 100, pp. 204-206, 1980.

BOARDMAN, John. “The Classical period”. In: BOARDMAN, John (ed.). *The Oxford History Of Classical Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 73-135.

BOARDMAN, John. *Athenian Red Figure Vases*: The Classical Period. London: Thames and Hudson, 1989.

BOARDMAN, John. *Early Greek Vase Painting*. 11th to 6th Centuries BC. London: Thames and Hudson, 1998.

BOARDMAN, John. *Greek Sculpture*. The Archaic Period. London: Thames and Hudson, 1978.

BOARDMAN, John. *The diffusion of classical art in antiquity*. London: Thames and Hudson, 1994.

BOARDMAN, John. *Greek gems and finger rings*: Early Bronze Age to late Classical. New York: Harry N. Abrams, 2001.

BOLMARCICH, Sarah & MUSKETT, Georgina. “Artists’ signatures on Archaic Greek vases from Athens”. In: SEAMAN, Kristen & SCHULTZ, Peter (eds.). *Artists and*

*Artistic Production in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 154-176.

BOTEVA, Dylana. "The 'Thracian Horseman' reconsidered". *Journal of Roman Archaeology*, nº 82, pp. 84-105, 2011.

CALDER, Louise. "Pet and Image in the Greek World: The Use of Domesticated Animals in Human Interaction". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 61-88.

CHAMBRY, Pierre. "Notice sur le Traitê de la chasse". In: XENOFONTE. *Anabase; Banquet; Economique de la chasse; Republique de Lacedemoniens; Republique des Atheniens.* Paris: Garnier, 1954, pp. 383-388.

CHARBONNEAUX, Jean. *La esculpture grecque classique*. Paris: Éditions de Cluny, 1943.

CHEVITARESE, André; ANDRADE, Marta Mega & BUSTAMANTE, Regina. "Imagens da Caça na Antiguidade Clássica: entre a cidade e o campo". *Phoinix,* vol. 12, pp. 46-86, 2006.

COHEN, Beth. "The Non-Greek in the Greek Art". In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 456-479.

D'ACUNTO, Matteo. "L'Olpe Chigi e la dialettica tra oligarchia e tirannide a Corinto alla metà del VII sec. a.C." In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L'Olpe Chigi.* Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, pp. 55-69.

D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi.* Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013.

DELATTRE, Charles. "Récits de chasse en Grèce Ancienne". In: SIDÉRA, Isabelle *et alii* (orgs.). *La chasse:* pratiques sociales et symboliques. Paris: De Boccard, 2006, pp. 157-165.

DELEBECQUE, Edouard. *Le commandant de la cavalerie.* Paris: Les Belles Lettres, 1973.

DEMARGNE, Pierre. *Nascimento del Arte Griego*. Tradução de Arturo del Hoyo. Bilbao: Aguilar, 1964.

DI NICUOLO, Carmelo. "Recensioni a D'ACUNTO, Matteo. Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013". *Incidenza dell'Antico,* vol. 12, pp. 213-218, 2014.

DILLERY, John. "Xenophon: the Small Works". In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 195-223.

DILLERY, John. *Xenophon and the History of his Times*. London: Routledge, 1995.

DILLON, Sheila. "Honorific Portraiture". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 163-193.

DORION, Louis-Andre. "Xenophon and Greek Philosophy". In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 37-56.

DUBUISSON, Michel. "Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain: du concept au slogan". *L'Antiquité Classique*, vol. 70, pp. 1-16, 2001.

DUECK, Daniela. "Knowledge of Self". In: HOSE, Martin & SCHENKER, David (eds.). *A Companion to Greek Literature*. Hoboken: Blackwell, 2016, pp. 386-400.

FERRARIO, Sarah Brown. "Xenophon and Greek Political Thought". In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 57-83.

FINN, Jennifer. "Alexander's return of the Tyrannicide statues to Athens". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 63, n º 4, pp. 385-403, 2014.

FÖGEN, Thorsten. "Technical Literature". In: HOSE, Martin & SCHENKER, David (eds.). *A Companion to Greek Literature*. Hoboken: Blackwell, 2016, pp. 266-279.

FRANKS, Hallie. "Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos". *Hesperia,* vol. 78, nº 4, pp. 455-480, 2009.

GAREZOU, Maria-Xeni. "Orpheus". In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Vol. VII. Zürich-München: Artemis Verlag, 1994, pp. 87-8.

GAZZINELL, Gabriela. "A vida de Eurípides de Sátiro". *Classica,* vol. 27, nº 2, pp. 147-170, 2014.

GARDNER, Ernest Arthur. *A Handbook of Greek Sculpture.* London: MacMillan, 1929.

GERLEIGNER, Georg. "Tracing Letters on the Eurymedon Vase: On the Importance of Placement of Vase Inscriptions". In: YATROMANOLAKIS, Dimitrios (ed.). *Epigraphy of Art.* Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings. Oxford: Archeopress, 2016, pp. 165-184.

GEX, Kristine. "Athens and the Funerary Lekythos". In: MANAKIDOU, Eleni & VALAVANIS, Panos (eds.). *Εγραφσεν και Εποιεσεν.* Essays in Greek Pottery and Iconography in honour of Professor Michalis Tiverios. Thessaloniki: University Studio Press, 2014, pp. 321-329.

GIULIANI, Luca. "The emergence and function of narrative images in ancient Greece". *RES*, nº 67/68, pp. 193-206, 2016/2017.

GIULIANO, Antonio. *Storia dell'arte greca*. Roma: Carocci Editore, 2006 [1989].

GRAY, Vivienne. "Xenophon's 'Cynegeticus'". *Hermes*, nº 113, vol. 2, pp. 156-172, 1985.

GREENWALT, William. "The Assassination of Archelaus and the Significance of the Macedonian Royal Hunt". *Karanos*, vol. 2, pp. 11-17, 2019.

GREENWALT, William. "The Iconographical Significance of Amyntas III's Mounted Hunter Stater". *Αρχαία Μακεδονία*, vol. 5, pp. 509-519, 1993.

GREENWALT, William. "The Production of Coinage from Archelaus to Perdikkas III and the Evolution of Argead Macedonia". In: WORTHINGTON, Ian (ed.). *Ventures into Greek History*. Oxford: Oxford University Press, 1994, pp. 105-134.

GRILLO, José Geraldo. *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense*: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C. Tese (Doutorado em Arqueologia), MAE/USP, 2009.

GRUEN, Erich. "Greeks and non-Greeks". In: BUGH, Glenn (ed.). *The Cambridge Companion to the Hellenistic World.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp 9-27

GRUEN, Erich. *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

GUNTER, Ann C. "Animal Friezes in 'Orientalizing' Greek Art". In: ITO, Sanae; FINK, Sebastian & MATTILA, Raija (eds.). *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer, 2019, pp. 235-248.

GUNTER, Ann C. *Greek art and the Orient*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GUNTIÑAS TUÑON, Orlando. "Introducción". In: XENOFONTE. *Obras Menores*. De la caza. Introdução, tradução e notas de Orlando Guntiñas Tuñon. Madrid: Editorial Gredos, 1984, pp. 235-240.

HAYWOOD, Richard Mansfield. *Ancient Greece and the Near East.* London: Vision, 1965.

HALL, Edith. "Asia unmanned: Images of victory in classical Athens". In: RICH, John & SHIPLEY, Graham (eds.). *War and Society in the Greek World*. London & New York: Routledge, 1993, pp. 108-133.

HALL, Edith. *Inventing the Barbarian:* Greek Self-Definition through Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HAMMOND, Nicholas G. L. "The Lettering and the Iconography of 'Macedonian' Coinage". In: MOON, Warren (ed.). *Ancient Greek art and iconography*. Madison: University of Wisconsin, 1983, pp. 245-258.

HEINRICHES, Johannes & MÜLLER, Sabine. “Ein persisches Statussymbol”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,* vol. 167, pp. 283-309, 2008.

HIGGINS, William E. *Xenophon the Athenian*: The Problem of the Individual and the Society of Polis. New York: State University of New York Press, 1977.

HOERNES, Matthias. “Royal Coinage”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 793-814.

HORNBLOWER, Simon. “Greece: The History of the Classical Period”. In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 142-176.

HOUSER, Caroline. “Alexander's Influence on Greek Sculpture: As Seen in a Portrait in Athens”. *Studies in the History of Art*, vol. 10, pp. 228-238, 1982.

HURWIT, Jeffrey. “Lizards, Lions, and the Uncanny in Early Greek Art”. *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol.75, nº 1, pp. 121-136, 2006.

HURWIT, Jeffrey. “Reading the Chigi Vase”. *Hesperia*, vol. 71, nº1, pp. 1-22, 2002.

HURWIT, Jeffrey. “The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi”. *American Journal of Archaeology*, vol. 86, nº 2, pp. 159-172, 1982.

HURWIT, Jeffrey. *Artists and Signatures in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

HURWIT, Jeffrey. *The Art and Culture of Early Greece*, 1100-480 B.C. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

HYLAND, John. “The Prince and the Pancratiast: Persian-Thessalian Relations in the Late Fifth Century B.C.”. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 55, pp. 315–328, 2015.

IORI, Luca. “A proposito dei canoni antichi della storiografia greca”. *Rivista di Filologia e di Instruzione Classica*, vol. 148, nº 1, pp. 186-203, 2020.

ISLER-KÉRENYI, Cornelia. “Olpe Chigi: riflessioni sul programma figurativo”. In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L’Olpe Chigi.* Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, pp. 123-132.

JÍMENEZ DELGADO, José Miguel. “The etymology of Myc. ku-na-ke-ta-i, Ion.-Att. κυνηγέτης, and Myc. ra-wa-ke-ta, Dor. λᾱγέτᾱς”. *Glotta: Zeitschrift für Griechische und Lateinische Sprache*, nº 91, vol. 1, pp. 116-128, 2015.

JOHNSTON, Alan. “Pre-classical Greece”. In: BOARDMAN, John (ed.). *The Oxford History Of Classical Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 31-72.

JOHNSTON, Alan & PALAGIA, Olga. “Sculptor’s Signatures”. In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 22-49.

JONES, Nathaniel. “Truth from fiction. Connoisseurship in Greco-Roman Antiquity”. *RES*, vol. 71/72, pp. 229-240, 2019.

KATAKIS, Stylianos. “Copies of Greek Statuary from Greece in the Roman Imperial Period”. In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 503-535.

KATSAROS, Thomas & VASILIADIS, Constantinos. “The Polychromy in Greek Sculpture”. In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 690-723.

KIDD, Stephen. “Xenophon’s Cynegeticus and its Defense of Liberal Education”. *Philologus*, nº 48, vol. 1, pp. 76-96, 2014.

KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greeks:* Studies in Aristotle and Classical Literature. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

KOSMOPOULOU, Angeliki. *The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

LABIANO, Mikel. “The Problem of authorship of Xenophon’s Cynegeticus”. In: MARTÍNEZ, Javier (ed.). *Mundus vult decipi*. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria. Madrid: Ediciones Classicas, 2012, pp. 171-184.

LEE, John W. “Xenophon and his Times”. In: FLOWER, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Xenophon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 15-36.

LEZZI-HAFTER, Adrienne. "Clay, Gold, and Craft: Special Techniques in Three Vases by the Eretria Painter and Their Apotheosis in Xenophantos". In: LAPATIN, Kenneth (org.). *Papers on Special Techniques in Athenian Vases.* Proceedings of a Symposium Held in Connection with the Exhibition "The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases" at the Getty Villa. Los Angeles: Getty, 2008, pp. 173-186.

LEZZI-HAFTER, Adrienne. “The Xenophantos Chous from Kerch with Cypriot Themes”. In: RASMUSSEN, Bundgaard *et alii* (eds.). *Red-Figure Pottery in its Ancient Setting*. Enbom Workshop – November 2009. Kopenhagen: National Museum of Denmark, 2012, pp. 33-42.

LISSARRAGUE, François. “The Athenian Image of the Foreigner”. In: HARRISON, Thomas (org.). *Greeks and Barbarians.* New York: Routledge, 2002, pp. 111-124.

LLEWELLYN-JONES, Llyod. “An orgy of Oriental dissipation? Some thoughts on the ‘Camel lekythos”. *The Digital Archive of Brief notes & Iran Review (DABIR)*, vol. 1, nº 2, pp. 31-38, 2016.

LLEWELLYN-JONES, Llyod. “Great Kings of the Fourth Century and the Greek Memory of the Persian Past”. In: LLEWELLYN-JONES, Llyod *et alii* (eds.). *Greek*

*Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras.* History without Historians. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, pp. 317-346.

LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Manliness, violation, and laughter: rereading the space and context of the Eurymedon vase". *Journal of Greek Archaeology*, nº 2, pp. 217-230, 2017.

LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Reviewing space, context and meaning: The Eurymedon Vase again". In: RODRÍGUEZ PÉREZ, Diana (org.). *Greek art in context.* Archeological and Art Historical Perspectives. London & New York: Routledge, 2017, pp. 97-115.

LLEWELLYN-JONES, Llyod; ROBSON, James. *Ctesias' History of Persia*. Tales of the Orient. London & New York, Routledge, 2010.

MA, John. "Black Hunter variations". *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, nº 40, pp. 49-80, 1994.

MA, John. "The Return of the Black Hunter". *The Cambridge Classical Journal*, vol. 54, pp. 188-208, 2008.

MARCHANT, Edgar Cardew. "Introduction". In: XENOFONTE. *Scripta Minora*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, pp. vii-xivii.

MARCONI, Clemente. "Pausanias and the figural decoration of Greek sacred architecture". *RES*, nº 65/66, pp. 179-193, 2014/2015.

MARCONI, Clemente. "The raw and the cooked. Scenes of animal fights on Archaic Greek sacred architecture". *RES*, nº 71/72, pp. 209-228, 2019.

MARSICO, Claudia. "La inteligencia del cazador: Virtudes intelectuales, filosofía y sofística em Jenofonte y Aristóteles". *Calíope*, nº 41, pp. 4-31, 2021.

MARKMAN, Sidney David. *The horse in Greek art.* Baltimore: John Hopkins Press, 1943.

MARKOE, Glenn. "The 'Lion Attack' in Archaic Greek Art: Heroic Triumph". *Classical Antiquity*, vol. 8, nº 1, pp. 86-115, 1989.

MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 19–47.

MILLER, Margaret. "Persians in the Greek Imagination". *Mediterranean Archaeology*, vol. 19/20, pp. 109-123, 2006/07.

MILLER, Margaret. "Persians: the Oriental Other". *Notes in the History of Art*, vol. 15, nº 1, pp. 39-44, 1995.

MILLER, Margaret. “Quoting ‘Persian’ in Athens”. In: STROOMAN, Richard & VERSLUYS, Miguel (eds.). *Persianism in Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017, pp. 50-67.

MILLER, Margaret. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C*. A Study in Cultural Receptivity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997.

MORAES, Tobias Vilhena. *Vasos proto-coríntios*: classificação, cronologia e estilo. Dissertação (Mestrado em Arqueologia), MAE/USP, 2005.

MÜLLER, Sabine. “Arrian, the Second Sophistic, Xerxes, and the Statues of Harmodios and Aristogeiton”. In: SVÄRD, Saana & ROLLINGER, Robert (eds.). *Cross-cultural Studies in Near Eastern History and Literature.* Münster: Ugarit-Verlag, 2016, pp. 173-202.

MÜLLER, Sabine. “The Persian Wars to Alexander”. In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A companion to Greek Warfare.* Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 21-30.

NICKEL, Rainer. *Xenophon*. Erträge der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

NORDEN, Eduard. *Die Antike Kunstprosa*. Leipzig: B. G. Teubner, 1898.

O’DONNELL, Mark. *A History of Greek Art*. Hoboken: Blackwell, 2015.

OAKLEY, John. “Birth, Marriage, and Death”. In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 480-497.

ONIANS, John. *Classical art and the cultures of Greece and Rome*. New Haven: Yale University Press, 1999.

OSBORNE, James F. *The Syro-Anatolian City-States*: An Iron Age Culture. Oxford: Oxford University Press, 2021.

PALAGIA, Olga. “Commemorating the Dead: Grave Markers, Tombs, and Tomb Paintings, 400–30 BCE”. In: MILES, Margaret (ed.). *A Companion to Greek Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, pp. 374-389.

PALAGIA, Olga. “The Functions of Greek Art”. In: MARCONI, Clemente (ed.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 294-309.

PALAGIA, Olga. “The Iconography of War”. In: HECKEL, Waldemar *et alii* (eds.). *A Companion to Greek Warfare*. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 369-383.

PANOFSKY, Erwin. “A História das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos”. In: PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1921], pp. 89-148.

PASPALAS, Stavros. “Classical art”. In: LANE FOX, Robin. (ed.). *Brill’s Companion to Ancient Macedon*: Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 179-207.

PETIT, Thierry. “Les sphinx sur le Vase François et l’Olpè Chigi: l’héroïsation des elites”. *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, pp. 131-2, 2020.

PRETZLER, Maria. *Pausanias*: Travel Writing in Ancient Greece. Londres: Bloomsbury Academic, 2007.

PRIOUX, Évelyne. *Petits musées en vers*. Épigramme et discours sur les collections antiques. Paris: CTHS – INHA, 2008.

QUEYREL, François. “Sculptures grecques et lieux de mémoire: nouvelles orientations de la recherche”. *Perspective,* vol. 1, pp. 71-94, 2012.

RADERMACHER, Ludwig. “Über den Cynegeticus des Xenophon”. *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 51, pp. 596-627, 1896.

RASMUSSEN, Tom. “Corinth and the Orientalizing Phenomeon”. In: RASMUSSEN, Tom (ed.). *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 57-78.

RASMUSSEN, Tom. “Interpretations of the Chigi vase”. *Babesch*, vol. 91, pp. 29-41, 2016.

ROBERTSON, Martin. *A history of Greek art*. New York: Cambridge University Press, 1975.

ROBERTSON, Martin. *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

ROSSI, Salvatore. “Introduzione”. In: XENOFONTE. *Il Cinegetico*. Livorno: Raffaello Giusti, 1916, pp. i-xii.

SHAPIRO, Alan. “The invention of Persia in classical Athens”. In: ELIAV-FELDON, Miriam; ISAAC, Benjamin & ZIEGLER, Joseph (eds.). *The Origins of Racism in the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 57–87.

SARIAN, Haiganuch. “Poieîn-Gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, vol. 3, pp. 112-115, 1993.

SCHMITT, Paul & SCHNAPP, Alain. “Image Et Société En Grèce Ancienne: Les Représentations De La Chasse Et Du Banquet”. *Revue Archéologique,* vol. 1, pp. 57-74, 1982.

SHEAR, Julia. “The Tyrannicides, Their Cult And The Panathenaia: A Note”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 132, pp. 107-119, 2012.

SQUIRE, Michael. “The Legacy of Greek Sculpture”. In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 727-767.

SKRZHINSKAYA, Maria. “Xenophantos, an Artisan of Athens”. *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, vol. 6, pp. 281-295, 2000.

SNODGRASS, Anthony. “The Olpe Chigi and the iconography of Kypselid Corinth”. In: MUGIONE, Eliana (ed.). *L’Olpe Chigi*. Storia di un agalma. Paestum: Pandemos, 2012, pp. 11-18.

STADTER, Philip. “Xenophon in Arrian’s Cynegeticus”. *Greek, Roman, and Byzantine Studies,* nº 17, pp. 157-167, 1976.

STARR, Chester. “Greeks and Persians in the Fourth Century B.C. A Study in Cultural Contacts before Alexander (Part II)”. *Iranica antiqua*, nº 12, pp. 49-112, 1977.

STARR, Chester. “Greeks and Persians in the Fourth Century B.C. A Study in Cultural Contacts before Alexander (Part I)”. *Iranica antiqua*, nº 11, pp. 39-99, 1975.
*Studies,* nº 17, pp. 157–167, 1976.

STEWART, Andrew. “The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence”. *The Journal of Hellenic Studies,* vol. 98, pp. 122-131, 1978.

TAYLER, Michael. *The Tyrant Slayers*: The Heroic Image in Fifth Century B.C. New York: Arno Press, 1981.

THOMAS, David. “The Enemies of Hunting in Xenophon’s Cynegeticus”. In: DANZING, Gabriel; JOHNSON, David & MORRISON, Donald (eds.). *Plato and Xenophon*. Camparative Studies. Leiden: Brill, 2018, pp. 612-639.

THOMAS, Nancy. “The Early Mycenaean Lion up to Date”. *Hesperia Supplements*, vol. 33, pp. 161-206, 2004.

TIVERIOS, Michalis. "Die von Xenophantos Athenaios signierte grosse Lekythos aus Panticapeu: Alte Funde neu betrachtet". In: PALAGIA, Olga *et alii* (eds.). *Athenian Potters and Painters*. Oxford: Oxbow Monographs, 1997, pp. 269-284.

TORELLI, Mario. *Le strategie di Kleitias*: composizione e programma figurativo del vaso François. Milano: Electra, 2007.

TORRALVO, Ana Claudia. “A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas”. *Classica*, nº 7/8, pp. 33-51, 1994/1995.

TRIPODI, Bruno. “Cacciatori e Prede Nell' "Anabasi" Di Senofonte (Cacce D'arabia)”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 5, nº 1, pp. 149-158, 2000.

TRIPODI, Bruno. “Le Cacce fatali di Archelao di Macedonia”. *Annali della Scoula Normale Superiore di Pisa*, vol. 26, pp. 491-510, 1994.

VIDAL-NAQUET, Pierre. “Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne”. *Annales,* vol. 23-5, pp. 947-965, 1968.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *The Black Hunter*: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World. Tradução de Andrew Szegedy-Maszak. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1986 [1981].

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os gregos, os historiadores, a democracia:* o grande desvio. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [2000].

VLASSOPOULOS, Kostas. "The barbarian repertoire in Greek culture". *Αριάδνη,* vol. 18, pp. 53–88, 2012.

VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

**Repertório helenístico**

AIOSA, Sergio. "Una caccia al cinghiale, mostri marini e temi nilotici nei mosaici pavimentali dell'ottocentesco palazzo Forcella a Palermo: tra suggestioni classiche e riproduzioni 'in stile'". *MNEME. Quaderni dei Corsi di Beni Culturali e Archeologia*, vol. 1, pp. 15-46, 2016.

ALONSO TRONCOSO, Víctor. "The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, p. 53-75, 2014.

ANDREAE, Bernard. "Seleukos Nikator als Pezhétairos im Alexandermosaik". *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*, nº 111, pp. 69-82, 2004.

ANDREAE, Bernard. *Laokoon und die Gründung Roms*. Mainz: Philipp von Zabern, 1988.

ANDREAE, Bernard. *Laokoon und die Kunst von Pergamon.* Berlin: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

ANDRONIKOS, Manolis *et alii* (eds.). *The Search for Alexander*: an exhibition. Columbus: Little, Brown and Company, 1980.

ANDRONIKOS, Manolis. "Some Reflections on the Macedonian Tombs". *The Annual of the British School at Athens,* nº 82, pp. 1–16, 1987.

ANDRONIKOS, Manolis. "The Royal Tomb of Philip II: An Unlooted Macedonian Grave at Vergina". *Archaeology*, nº 31, pp. 33–41, 1978.

ANDRONIKOS, Manolis. "Vergina: The Royal Graves in the Great Tumulus" *AAA,* nº 10, pp. 1–72, 1977.

ANDRONIKOS, Manolis. *Vergina*: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens: Ekdotike Athenon, 1984.

ATHANASSIADOU, Athena & BESSIOS, Manthos. “Discovering the Monument of Pydna: royal or royal hetairoi tombs?”. In: FRIELINGHAUS, Heide; STROSZECK, Jutta & VALAVANIS, Panos (orgs.). *Griechische Nekropolen*: Neue Forschungen und Funde. Möhnesse: Bibliopolis, 2019, pp. 235-243.

ATHANASSIADOU, Athena & BESSIOS, Manthos. “Με αφορμή το μνημείο της Πύδνας:τάφοι βασιλέων ή βασιλικών εταίρων;”. In: Επιστημονική Επιτροπή του Αρχαιολογικού Έργου στη Μακεδονία και στη Θράκη κατά το 2014. Tessalônica: ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, 2014, pp. 231-242.

BADIAN, Ernst. “A note on the Alexander Mosaic”. In: TITCHENER, Frances & MOORTON JR., Richard (orgs.). *The eye expanded:* life and the arts in Greco-Roman antiquity. Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 75-92.

BAUMER, Lorenz & WEBER, Ursula. “Zum Fries des 'Philippgrabes' von Vergina”. *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern*, vol. 14, pp. 27-41, 1991.

BEARD, Mary & HENDERSON, John. *Classical art:* from Greece to Rome. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BIEBER, Margarete. “The Portraits of Alexander”. *Greece & Rome,* vol. 12, pp. 183-188, 1965.

BIEBER, Margarete. *Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago: Argonaut, 1964.

BOPEARACHCHI, Osmund & HOLT, Frank. *The Alexandre Medallion.* Exploring the origins of a unique artefact. Lacapelle-Marival: Imago Lattara, 2011.

BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. “The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina”. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, pp. 81-125, 2007.

BORZA, Eugene. “Manolis Andronikos, 1919 - 1992”. *American Journal of Archaeology,* nº 96, vol. 4, pp. 757-758, 1992.

BORZA, Eugene. “The Macedonian Royal Tombs at Vergina: Some Cautionary notes”. *Archaeology News,* vol. 10, pp. 73–87, 1981.

BORZA, Eugene. “The Royal Macedonian Tombs and the Paraphernalia of Alexander the Great”. *Phoenix*, vol. 41, nº 2, pp. 105-121, 1987.

BRIANT, Pierre. “Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina”. *Dialogues d’histoire ancienne*, nº 17, pp. 211-255, 1991.

BRIANT, Pierre. “Les chasses d’Alexandre”. *Ancient Macedonia,* nº 5, 1993, pp. 267-277.

BURN, Lucilla. *Hellenistic art:* from Alexander the Great to Augustus. London: British Museum, 2004.

CADARIO, Matteo. *La corazza di Alessandro*. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C. Milano: LED, 2004.

CALCANI, Giuliana. *Cavalieri di bronzo*: la torma di Alessandro opera di Lisippo. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989.

CALTABIANCO, Maria. "The identity of the two horsemen on the Philip II's coinage". *Apxaia Makeaonia*, vol. 1, pp. 197-207, 1996.

CAMBITOGLOU, Alexander. "La peinture apulienne illustrée par dix chefs-d'oeuvre". In: AELLEN, Christian; CAMBITOGLOU, Alexander & CHAMAY, Jacques (orgs.). *Le peintre de Darius et son milieu*. Vases grecs d'Italie méridionale. Gèneve: Hellas et Roma, 1986, pp. 10-15.

CAPPELLI, Rosanna & LO MONACO, Annalisa. *The National Archaeological Museum of Naples*. Napoli: Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, 2009

CARNEY, Elizabeth. "Hunting and the Macedonian Elite: sharing the rivarly of the chase (Arrian. 4.13.1)". In: OGDEN, Daniel (ed.). *The Hellenistic World*: New Perspectives. London: Classical Press of Wales, 2003, pp. 59-80.

CARNEY, Elizabeth. *King and Court in Ancient Macedonia.* Swansea: The Classical Press of Wales, 2015.

CARPENTER, Tom H. "Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery". *American Journal of Archaeology*, vol. 113, nº 1, 2009, pp. 27-38, 2009.

CARPENTER, Tom H. "The Darius Painter: text and context". In: OAKLEY, John & SCHMIDT, Stefan (orgs.). *Hermeneutik der Bilder*. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei. München: Verlag B. C. Beck, 2009, pp. 153-159.

CHAMAY, Jacques & CAMBITOGLOU, Alexander. "La folie d'Athamas par le peintre de Darius". *Antike Kunst*, nº 23, vol. 1, pp. 35-43, 1980.

ÇELIK, Zeynep. "Defining Empire's Patrimony: Late Ottoman Perceptions of Antiquities". In: BAHNARI, Zainab; ÇELIK, Zeynep & ELDEM, Edhem (eds.). *Scramble for the Past*. A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753 – 1914. Istambul: SALT, 2011, pp. 443-479.

COHEN, Ada. "Turning Heads: Alexander and the Animals". *Illinois Classical Studies*, vol. 43, pp. 88-136, 2018.

COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

COHEN, Ada. *The Alexander Mosaic*. Stories of victory and defeat. New York: Cambridge University Press, 1997.

COLLEDGE, Malcolm. "Greek and non-Greek Interaction in the Art and Architecture of the Hellenistic East". In: KUHRT, Amélie & SHERWIN-WHITE, Susan (eds.). *Hellenism in the East:* The Interaction of Greek and Non-Greek Civilizations from Syria to Central Asia after Alexander. Berkeley: University of California Press, 1987, pp. 134-162.

DAMASKOS, Dimitris. "The Sculpture of Macedonia". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 503-535.

DICKENSON, Chistopher. *On the Agora*: the evolution of a public space in Hellenistic and Roman Greece (323 BC – 267 AD). Leiden: Brill, 2016, pp. 57-62.

D'ONOFRIO, Anna Maria. "'Bosco sacro' e pilastro nel fregio della Tomba II del Grande Tumulo di Vergina". *Ostraka Rivista di antichità*, nº 28, pp. 71-83, 2019.

D'ONOFRIO, Anna Maria. "La metafora della caccia nel fregio della Tomba II del Grande Tumulo di Vergina: dalla hybris dei Persiani alla andragathia dei re macedoni". *Ostraka Rivista di antichità*, nº 27, pp. 35-48, 2018.

DAHMEN, Karsten. "King in a Small World: Depictions of Alexander the Great on his Shields and Armour". Lecture held at a Harvard Museum, pp. 413-420, 2011.

DAHMEN, Karsten. *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*. London & New York: Routledge, 2007.

DANFORTH, Loring. "Ancient Macedonia, Alexander the Great and the Star or Sun of Vergina: National Symbols and the conflict between Greece and the Republic of Macedonia". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 572-598.

DILLON, Sheila. "Approaches to the Study of Greek Sculpture". In: LICHTENBERGER, Achim & RAJA, Rubina (eds.). *The Diversity of Classical Archaeology*. Turnhout: Brepols, 2017, pp. 223-234

DI STEFANO, Carmela Angela. "Nuove ricerche nell'edificio B di Piazza della Vittoria a Palermo e interventi di restauro del Mosaico della Caccia". In: GUIDOBALDI, Federico *et alii* (orgs.). *Atti del iv colloquio aiscom* (Palermo 9-13 settembre 1996). Ravenna: Edizioni del Girasole, 1997, pp. 7-18.

DUNBABIN, Katherine. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

EDWARDS, Charles. "Lysippos". In: PALAGIA, Olga & POLLITT, Jerome. (orgs.). *Personal Styles in Greek Sculpture*. Melbourne: Cambridge University Press, 1996, pp. 130-153.

ERSKINE, Andrew. “Approaching to Hellenistic World”. In: ERSKINE, Andrew (org.). *A Companion to the Hellenistic World*. Hoboken: Blackwell, 2003, pp. 1-15.

FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012.

FREDRICKSMEYER, Ernst. “Again the So-Called Tomb of Philip II”. *American Journal of Archaeology,* nº 85, pp. 330 – 334, 1981.

FREDRICKSMEYER, Ernst. “Alexander the Great and the Kingship of Asia”. In: BOSWORTH, Brian Albert & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 136-166.

FREDRICKSMEYER, Ernst. “Alexander the Great and the Macedonian Kausia”. *Transactions of the American Philological Association,* vol. 116, pp. 215-227, 1986.

FUHRMANN, Heinrich. *Philoxenos von Eretria*: Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaike. Göttingen: Dieterichsche Universitäts-Buchdruckerei, 1931.

GABRICI, Ettore. “Ruderi romani scoperti alla Piazza della Vittoria in Palermo”. *Monumenti Antichi*, nº 27, pp. 181-204, 1921.

GARRAFFONI, Renata Senna & GRILLO, José Geraldo. “Mosaico de Alexandre na Casa do Fauno em Pompeia: ontem e hoje”. *Classica*, vol. 33, pp. 175-192, 2020.

GALBOIS, Estelle. “Le colossal et la miniature comme mode d’expression du pouvoir: le portrait royal dans le monde grec antique (ive-ier siècle av. J-C.)”. *Études Histoire de l’Art*, n° 76, pp. 7-18, 2015.

GALBOIS, Estelle. “Le visage du pouvoir: les souverains hellénistiques entre texte et image”. *Pallas*, nº 93, pp. 111-129, 2013.

GINZBURG, Carlo. “Seu país precisa de você: Um estudo de caso em iconografia política”. In: GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*: Quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti, Júlio Castañon Guimarães e Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [2008], pp. 61-100.

GIULIANI, Luca. “Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon”. *Antike Kunst*, vol. 20, pp. 26-42, 1977.

GIULIANI, Luca. “L'iconografia delle vittorie di Alessandro: versione triviale e versione colta”. *DialA*, nº 2, pp. 61-64, 1984.

GOLDMAN, Bernard. “Darius III, the *Alexander Mosaic*, and the *Tiara Ortho*.” *Mesopotamia,* vol. 28, pp. 51–69, 1993.

GORZELANY, Dorota. *Macedonia – Alexandria*. Monumental funerary complexes of the late Classical and Hellenistic age. Tradução de Iwona Zych. Oxford: Oxuniprint, 2014.

GOUKOWSKY, Paul. *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336-270 av. J.-C.).* Nancy: Presses Univ. de Nancy, 1978.

GOUKOWSKY, Paul. "Le portrait d'Alexandre". *Revue des Études Grecques*, nº 79, pp. 495-498, 1966.

HAMMOND, Nicholas G. L. "The Archaeological Background to the Macedonian Kingdom". *Archaia Makedonia*, vol. 1, pp. 53-68, 1970.

HAMMOND, Nicholas G. L. *Sources for Alexander the Great:* an analysis of Plutarch's "Life" and Arrian's "Anabasis Alexandrou". Cambridge: Cambridge University Press, 1993

HAMMOND, Nicholas G. L. "The Royal Tombs at Vergina: Evolution and Identities". *The Annual of the British School at Athens*, nº 86, pp. 69-82, 1991.

HARDIMAN, Craig. "Classical Art to 221 BC". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 505-521.

HATZOPOULOS, Miltiades. "The Burial of the Dead (at Vergina) or the Unending Controversy on the Identity of the Occupants of Tomb II". *Tekmeria,* nº 9, pp. 91–118, 2008.

HAVELOCK, Christine. *Hellenistic art:* The art of the classical world from the death of Alexander the Great to the Battle of Actium. London: Phaidon, 1971.

HECKEL, Waldemar. "Lysimachos and Eurydike, Macedon and Thrace". *Karanos*, nº 4, pp. 35-47, 2021.

HECKEL, Waldemar. "Mazaeus, Callisthenes and the Alexander Sarcophagus". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 55, pp. 385-396, 2006.

HÖLSCHER, Tonio. *Griechische Histoirenbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr*. Würzburg: Triltsch, 1973.

HÖLSCHER, Tonio. "Review: Apelle. La battaglia di Alessandro by Paolo Moreno". *Gnomon*, vol. 78, nº 2, pp. 144-148, 2006.

HOLT, Frank. "Alexander The Great, Lightning, And The Lone Dead Tree". In: SINITSYN, Alexander & KHOLOD, Maxim (eds.). *ΚΟΙΝΟΝΔΩΡΟΝ*. Studies and Essays in Honour of Valery P. Nikonorov on the Occasion of His Sixtieth Birthday presented by His Friends and Colleagues. St. Petersburg: St. Petersburg State University Faculty of Philology, 2013, pp. 483-487.

HOLT, Frank. *Alexander the Great and the Mistery of the Elephant Medallions.* Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003.

HOMOLLE, Théophile. "La chasse d'Alexandre". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, nº 21, pp. 598-600, 1897.

HUBER, M. Traugott. *Pharaoh Alexander the Great*. His Tomb, his Sarcophagus, and his Mummy. Vienna: Books on Demand, 2019.

IGNATIADOU, Despina. "Royal Identities and Political Symbolism in the Vergina Lion-hunt Painting". *Archaiologikôn Deltion*, nº 57, pp. 119-154, 2010.

KIILERICH, Bente. "Physiognomics and the iconography of Alexander". *Symbolae Osloenses*, vol. 63, pp. 51-66, 1988.

KIILERICH, Bente. "The Head Posture of Alexander". *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 29, nº 15, pp. 1-22, 2017.

KINGSLEY, Bonnie. "Alexander's 'Kausia' and Macedonian Tradition". *Classical Antiquity,* vol. 10, pp. 59-76, 1991.

KINGSLEY, Bonnie. "The Cap That Survived Alexander". *American Journal of Archaeology*, vol. 85, pp. 39-46, 1981.

KINGSLEY, Bonnie. "The Kausia Diadematophoros". *American Journal of Archaeology*, vol. 88, pp. 66-68, 1984.

KYRIAKOU, Athanasia. "The History of a Fourth Century BC Tumulus at Vergina". In: HENRY, Olivier & KELP, Ute (eds.). *Tumulus as Sema*. Space, Politics, Culture and Religion in the First Millennium BC. Berlin: De Gruyter, 2016, pp. 143-162.

LAGOPOULOS, Alexandros-Phaidon. "Semiotics and Archeology. The fine arts and the conception of space in ancient Greece". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 1, pp. 10-26, 1994.

LANE FOX, Robin. "Introduction: Dating the Royal Tombs at Vergina". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon:* Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC –300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 1-34.

LEVENTI, Iphigeneia. "The Great Masters of the Fourth Century". In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 360-394.

LIPPOLIS, Enzo. "La mobilità del ceramografo dalla formazione alla produzione. Problemi generali e un caso di studio". *Archeologia Classica*, vol. 69, pp. 73-112, 2018.

LING, Roger. "Hellenistic and Graeco-Roman Art". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper & MURRAY, Oswyn (eds.). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 447-474.

MAKARONAS, Charles. "Pella Capital of Ancient Macedonia". *Scientific American*, vol. 215, nº 6, pp. 98-105, 1966.

MARKLE III, Minor M. "Macedonian Arms and Tactics under Alexander the Great". In: BARR-SHARRAR, Beryl & BORZA, Eugene (orgs.). *Macedonia and Greece in*

*Late Classical and Early Hellenistic Times*. Washington: National Gallery of Art, 1982, pp. 87-112.

MARKLE III, Minor. "The Macedonian Sarissa, Spear, and Related Armor". *American Journal of Archaeology*, vol. 81, nº 3, pp. 323-339, 1977.

MENICHETTI, Mauro. "Imitatio Alexandri: Il 'nuovo mondo' della Casa del Fauno". *Rivista di Studi Pompeiani*, nº 31, pp. 33–39, 2020.

MENICHETTI, Mauro. "The Alexander Mosaic: Stories of Victory". In: BARRINGER, Judith & LISSARRAGUE, François (orgs.). *Images at the crossroads*. Media and Meaning in Greek Art. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, pp. 91-106.

MEROLA, Marco. "Alexander piece by piece". *Archaeology*, vol. 59, nº 1, pp. 36-40, 2006.

METZGER, Henri. "À Propos des Images Apuliennes de la Bataille d'Alexandre et du Conseil de Darius". *Revue des Études Grecques*, vol. 80, nº 379/383, pp. 308-313, 1967.

MILAZZO, Giuseppe & MONTALI, Gilberto. "Nuove indagini all'Edificio A di Piazza della Vittoria a Palermo". *The Journal of Fasti Online*, nº 16, pp. 1-27, 2020.

MILLER, Margaret & PASPALAS, Stavros. '"Perserie"'. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 1447-1460.

MOLINA MARÍN, Antonio Igancio. "La Tumba de Vergina: ¿Filipo II o Filipo III?". *Panta Rei II,* nº 77, pp. 77-92, 2007.

MOMIGLIANO, Arnaldo. "Políbio e Posidônio". In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os limites da helenização:* a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa. Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeira: Jorge Zahar Editor, 1991 [1975], pp. 27-50.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os limites da helenização*: a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa. Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991 [1975].

MORENO, Paolo. "Immagini di Alessandro Magno: monete e storia". In: PERA, Rosella (org.). *Il Significato delle Immagini:* Numismatica, Arte, Filologia, Storia. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2012, pp. 153-170.

MORENO, Paolo. "Monete e storia nell'iconografia di Alessandro". *Notiziario Arte Contemporanea*, nº 41, pp. 99-132, 2012.

MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001.

MORENO, Paolo. *Lisippo.* Bari: Dedalo Libri, 1974.

MORENO, Paolo. *Testimonianze per la Teoria Artistica di Lisippo*. Trieste: Canova, 1973.

MORENO, Paolo. *Vita e arte di Lisippo.* Milano: Il Saggiatore, 1987.

MORGAN, Charles H. "The Style of Lysippos". *Hesperia Supplements*, vol. 8, pp. 228-234 e 460-461, 1949.

MUREDDU, Nicola. "The Gorgon and the Cross. Rereading the Alexander Mosaic and the House of the Faun at Pompeii". *Rosetta*, vol. 17, pp. 52-71, 2015.

NYLANDER, Carl. "The standard of the Great King – A problem in the Alexander Mosaic". *Opuscula Romana*, nº 14, pp. 19-37, 1983.

OLBRYCHT, Marek Jan. "Macedonia and Persia". In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 342-370.

OLBRYCHT, Marek Jan. "The Diadem in the Achaemenid and Hellenistic Periods". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, nº 5, 2014, pp. 177-187.

ONIANS, John. *Arte y pensamiento en la epoca Helenistica***:** la vision griega del mundo (350 a.C.-50 a.C). Tradução de Rafael Jackson. Madrid: Alianza, 1996.

OSADA, Toshihiro. "An Essay on the Interpretation of Alexander Mosaic: Focusing on the Image of Barbarians in Greek Art". *Bulletin of the Society for Near Eastern Studies in Japan*, nº 52-3, pp. 94-114, 2010.

PALAGIA, Olga. "Archaic, Classical & Hellenistic: new finds & developments 2005-2015". *Archaeological Reports*, vol. 61, 2016, pp. 104-114.

PALAGIA, Olga. "Alexander the Great, the royal throne and the funerary thrones of Macedonia". *Karanos*, nº 1, pp. 23-34, 2018.

PALAGIA, Olga. "Alexander's battles against Persians in the art of Sucessors". In: STONEMAN, Richard *et alii* (eds.). *Ancient Historiography on War and Empire*. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books, 2017, pp. 177-187.

PALAGIA, Olga. "Hellenistic Art". In: LANE FOX, Robin (ed.). *Brill's Companion to Ancient Macedon*: Studies in the Archaeology and History of Macedon - 650 BC – 300 AD. Leiden: Brill, 2011, pp. 477-493.

PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 167-206.

PALAGIA, Olga. "Imitation of Herakles in Ruler Portraiture – A Survey, from Alexander to Maximinus Daza". *Boreas*, vol. 9, pp. 137-153, 1986.

PALAGIA, Olga. “Review of H. M. Franks, Hunters, Heroes, Kings. The Frieze of Tomb II at Vergina”. *The Journal of Hellenic Studies,* nº 134, pp. 255-256, 2014.

PALAGIA, Olga. “The Frescoes from the Villa of P. Fannius Synistor in Boscoreale as Reflections of Macedonian Funerary Paitings of the Early Hellenistic Period”. In: HAUBEN, Hans & MEEUS, Alexander (eds.). *The Age of the Successors and the Creation of the Hellenistic Kingdoms (323-276 a.C.).* Leuven: Peeters, 2014, pp. 207-231.

PALAGIA, Olga. “The image of Alexander in Ancient Art”. In: STONEMAN, Richard (ed.). *A History of Alexander the Great in World Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, pp. 42-64.

PALAGIA, Olga. “The Impact of Alexander the Great in the Art of Central Asia”. In: STONEMAN, Richard *et alii* (eds.). *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen: Groningen University Library, 2012, pp. 369-382.

PALAGIA, Olga. “The Reception of Alexander in Hellenistic Art”. In: MOORE, Kenneth (org.). *Brill’s Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2018, pp. 140-161.

PALAGIA, Olga. “The Royal Court in Ancient Macedonia: The Evidence For Royal Tombs”. In: ERSKINE, Andrew; LLEWELLYN-JONES, Lloyd & WALLACE, Shane (orgs.). *The Hellenistic Court:* Monarchic Power and Elite Society from Alexander to Cleopatra. Swansea: Classical Press of Walles, 2017, pp. 409-432.

PALAGIA, Olga. *The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece.* Leiden: The Babesch Foundation, 2015.

PAPPALARDO, Umberto. “Pella”. In: PAPPALARDO, Umberto & CIARDIELLO, Rosaria (eds.). *Mosaïques Greco-romaines*. Tradução de Étienne Schelstraete. Paris: Citadelles & Mazenod, 2010, pp. 99-109.

PAPPALARDO, Umberto. “La Mosaïque d’Alexandre”. In: PAPPALARDO, Umberto & CIARDIELLO, Rosaria (eds.). *Mosaïques Greco-romaines*. Tradução de Étienne Schelstraete. Paris: Citadelles & Mazenod, 2010, pp. 153-166.

PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989.

PASINLI, Alpay. *The Book of Alexander Sarcophagus*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997.

PASPALAS, Stavros. “On Persian-Type Furniture in Macedonia: The Recognition and Transmission of Forms”. *American Journal of Archaeology,* vol. 104, nº 3, pp. 531-560, 2000.

PASPALAS, Stavros. “Philip Arrhidaios at Court – An Ill-Advised Persianism? Macedonian Royal Display in the Wake of Alexader”. *Klio*, nº 87, vol. 1, pp. 72-101, 2005.

PASPALAS, Stavros. “The Achaemenid Lion-Griffin on a Macedonian Tomb Painting and on a Sicyonian Mosaic”. In: DARBANDI, Reza *et alii* (orgs.). *Ancient Greece and Ancient Iran*: Cross-Cultural Encounters. Athens: National Hellenic Research Foundation, 2008, pp. 301-325.

PASPALAS, Stavros. “The *taurophonos Leon* and Craterus’ Monument at Delphi”. In: TSETSKHLADZE, Gocha *et alii* (eds.). *Periplous.* Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman. London: Thames & Hudson, 2000, pp. 211-219.

PELLINO, Giuseppe. “Un rilievo ellenistico con scena di caccia da Hierapolis di Frigia. Note intorno ad un’iconografia dinastica". *Mare Internum: Archeologia e Culture del Mediterraneo*, vol. 1, pp. 113-125, 2009.

PERDRIZET, Paul. “Communication: La Venatio Alexandri à Delphes”. *Bulletin de correspondance hellénique,* vol. 22, pp. 566-569, 1898.

PERDRIZET, Paul. “Venatio Alexandri”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 19, pp. 273-279, 1899.

PETSAS, Photios. *Pella.* Alexander the Great’s Capital. Thessalonike: Institute for Balkan Studies, 1978.

PFROMMER, Michael. *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1998.

PICARD, Charles. “Le mosaïste grec Gnôsis et les nouvelles Chasses de Pella”. *Revue Archéologique*, vol. 1, pp. 205-209, 1963.

PLANTZOS, Dimitris. “Wall- and panel-painting”. In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris (orgs.). *A Companion to Greek Art*. Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 171-185.

POLANSKI, Tomasz. *Ancient Greek Orientalist Painters*: the Literary Evidence. Krakow: Księgarnia Akademicka, 2002.

POLANSKI, Tomasz. “Plundered art in the galleries of Augustan Rome”. In: BĄKOWSKA-CZERNER, Grażyna & BODZEK, Jarosław (eds.). *Augustus*: From Republic to Empire. Oxford: Archeopress, 2017, pp. 129-137.

POLLITT, Jerome. *Art in the Hellenistic Age*. New York: Cambridge University Press, 1986.

PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria & TRIPODI, Bruno. “Iconografia monetale e ideologia reale macedone: I tipi del cavaliere nella monetazione di Alessandro I e di Filippo II”. *Revue des Études Anciennes*, nº 3/4, pp. 311-55, 1996.

PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria & TRIPODI, Bruno. “Le tombe regali di Vergina: Quale Filippo?”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, nº 10, pp. 989–1001, 1980.

PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria. “Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina”. *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 17, pp. 257-304, 1991.

QUEYREL, François. “L'invention de l'histoire: réflexion sur le ‘sarcophage d 'Alexandre’ de la nécropole royale de Sidon”. *Mare internum. Archeologia e culture del Mediterraneo*, nº 3, pp. 35-45, 2011.

REILLY, Linda. “The Hunting Frieze from Vergina” *The Journal of Hellenic Studies,* nº 113, pp. 160–162, 1993.

RICE, Ellen. “The glorious dead: Commemoration of the fallen and portrayal of victory in the late classical and hellenistic world”. In: RICH, John & SHIPLEY, Graham (eds.). *War and Society in the Greek World*. London & New York: Routledge, 1993, pp. 224-257.

RIGINOS, Alice Swift. “The Wounding of Philip II of Macedon: Fact and Fabrication”. *The Journal of Hellenic Studies*, nº 114, pp. 103–119, 1994.

RIVES-GAL, Geneviève. “Quel Philippe? Vingt ans après”. *Pallas*, nº 60, pp. 301-314, 2002.

ROBERTSON, Martin. “Early Greek Mosaic”. *Studies in the History of Art*, vol. 10, pp. 240-249, 1982.

ROBERTSON, Martin. “Greek Mosaics: A Postscript”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 87, pp. 133-136, 1967.

ROBERTSON, Martin. “Greek Mosaics”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 85, pp. 72-89, 1965.

RUMPF, Andreas. “Zum Alexander-Mosaik.” *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 77, pp. 229–241, 1962.

SAATSOGLOU-PALIADELI, Chrysoula. “The Alexander Mosaic and its lost original: a working hypothesis”. In: ADORNATI, Gianfranco; FALASCHI, Eva & POGGIO, Alessandro (orgs.). *Περι Γραφικής*: Pittori, tecniche, trattati, contesti, tra testimonianze e recinzione. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2019, pp. 151-172.

SAATSOGLOU-PALIADELI, Chrysoula. “The Darius Painter and the Naples Mosaic”. In: MANAKIDOU, Eleni & VALAVANIS, Panos (eds.). Εγραφσεν και Εποιεσεν. Essays in Greek Pottery and Iconography in honour of Professor Michalis Tiverios. Thessaloniki: University Studio Press, 2014, pp. 389-398.

SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. “Aspects of Ancient Macedonian Costume”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 113, pp. 122-147, 1993.

SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. “Le peinture de la Chasse de Vergina”. In: DESCAMPS-LEQUIME, Louise (ed.). *Peinture et couleur dans le monde grec antique.* Paris: Gallimard, 2007, pp. 47–55.

SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. “Reflections on the painting technique on Philip’s tomb at Vergina”. In: BIERING, Ralf *et alii* (eds.). *Maiandros*. Festschrift für Volkmar von Graeve. München: Biering & Brinkmann, 2006, pp. 213-220.

SAWADA, Noriko. “Social Customs and Institutions: Aspects of Macedonian Elite Society”. In: ROISMAN, Joseph & WORTHINGTON, Ian (orgs.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Hoboken: Blackwell, 2010, pp. 392-408.

SCHEFOLD, Karl. *Der Alexander-Sarkophag*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1968.

SCHWARZENBERG, Erkinger. “The Portraiture of Alexander”. In: *Alexandre le Grand*. Image et Réalité. Fondation Hardt pour l’etude de l’antiquité classique. Entretiens tome XXII; Genève: Olivier Reverdin, 1975, pp. 223-2267.

SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Sculpture*. London: Thames & Hudson, 1991.

SMITH, Roland R. R. *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

SPATAFORA, Francesca & MONTALI, Gilberto. “Palermo: Nuovi scavi nell’area di Piazza Della Vittoria”. In: OSANNA, Massimo & TORELLI, Mario (orgs.). *Sicilia Ellenistica, Consuetudo Italica*. Alle Origini Dell’Architettura Ellenistica D’Occidente. Roma: Edizioni Dell’Ateneo, 2006, pp. 133-152.

STEWART, Andrew. “Alexander in Greek and Roman Art”. In: ROISMAN, John (org.). *Brill’s Companion to Alexander the Great*. Leiden: Brill, 2003, pp. 31-68.

STEWART, Andrew. *Art in the Hellenistic world:* an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

STEWART, Andrew. *Faces of Power:* Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley: University of California Press, 1993.

STEWART, Andrew. “Hellenistic Art, AD 1500-2000”. In: ERSKINE, Andrew (org.). *A Companion to the Hellenistic World*. Leiden: Brill, 2007, pp. 495-514.

STEWART, Andrew; FRISCHER, Bernard & ABDELAZIZ, Mohamed. “Fear and Loathing in the Hellenistic Agora: Antenor's Tyrannicides Return”. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 91, nº 2, pp. 311-350, 2022.

STUCKY, Rolf A. “Acculturation et retour aux sources: Sidon aux époques perse et hellénistique”. In: FREI-STOLBA, Regula *et alii* (eds.). *Recherches récentes sur le monde hellénistique*. Actes du colloque international organisé à l’occasion du 60e anniversaire de Pierre Ducrey (Lausanne, 20-21 novembre 1998). New York: Peter Lang, 2001, pp. 247-258.

THEMELIS, Petros. “A Macedonian Horseman – the Relief Louvre, inv. nº MA 858 from Messene”. In: GOETTE, Hans U (org.). *EXCELLENCE* – Studies in honour of Olga Palagia. Rahden: Leidorf, 2019, pp. 169-178.

THEMELIS, Petros. “The Sculpture of Messene”. In: PALAGIA, Olga (org.). *Handbook of Greek Sculpture*. Volume 1. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 536-576.

THOMAS, Joshua. “The Ptolemy Painting? Alexander’s ‘right-hand man’ and the origins of the Alexander Mosaic”. *Journal of Roman Archaeology*, nº 35, pp. 306-321, 2022.

TRENDALL, Dale. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*: A Handbook. London: Thames & Hudson, 1991.

TRENDALL, Dale & CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-figured Vases of Apulia*. Oxford: Monographs on Classical Archaeology, 1978.

TRIBULATO, Olga. “Phoenician Lions: The Funerary Stele of the Phoenician Shem/Antipatros”. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 82, nº 3, pp. 459-486, 2013.

TRIPODI, Bruno. “Dalla caccia al cinghiale alla caccia al leone. Nuove riflessioni sul fregio della II Tomba reale di Vergina”. In: TRIPODI, Bruno. *Cacce reali macedoni*: tra Alessandro I e Filippo V. Messina: Di. Sc.A.M., 1998, pp. 101-109.

TRIPODI, Bruno. “Demetrio Poliorcete Re-Cacciatore”. *Messana – Rassegna di Studi Filologici Linguistici e Storici*, vol. 13, pp. 123-142, 1992.

TRIPODI, Bruno. “Filipo V, Herakles e la caccia al toro”. In: TRIPODI, Bruno. *Cacce reali macedoni*: tra Alessandro I e Filippo V. Messina: Di. Sc.A.M., 1998, pp. 129-140.

TRIPODI, Bruno. “Il fregio della **caccia** della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d’Oriente”. *Dialogues d’histoire ancienne,* nº 17, pp. 143–209, 1991.

TRIPODI, Bruno. “La II tomba reale di Vergina quarant’anni dopo. Qualche riflessione ‘extravagante’”. *Scienze dell’Antichità*, vol. 26, nº 3, pp.141-153, 2020.

TROFIMOVA, Anna. “Alexander and the Giants of the Pergamon Frieze”. In: TROFIMOVA, Anna. *Imitatio Alexandri in Hellenistic Art*. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2012, pp. 125-132.

TROFIMOVA, Anna. “The Mediterranean in the Hellenistic Era”. In: HERMITAGE AMSTERDAN. *The Immortal Alexander the Great*. The Myth, the Reality, his Journey, his Legacy. Amsterdan: Kunstdrukkerij Mercurius, 2011, pp. 124-149.

TROFIMOVA, Anna. “With face turned towards the heavens”. In: HERMITAGE AMSTERDAN. *The Immortal Alexander the Great*. The Myth, the Reality, his Journey, his Legacy. Amsterdan: Kunstdrukkerij Mercurius, 2011, pp. 21-32.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. “Hibridação cultural entre gregos e ápulos na Itália Meridional: estudo ceramológico e iconográfico (séc. V - III a.C.)”. *Hélade*, vol. 5, nº 3, pp. 61-95, 2019.

VIDAL-NAQUET, Pierre & AMBROSINO, Daniella. “Alessandro e i cacciatori Neri”. *Studi Storici*, Anno 25, nº1, pp. 25-33, 1984.

VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. “Le Vase des Perses. Naples 3253 (inv. 81947)”. *Revue des Études Anciennes*, vol. 91, n°1-2, pp. 277-298, 1989.

VIRGILIO, Biagio. “*Basileus.* Il re e la regalità ellenistica”. In: SETTIS, Salvatore (ed.). *I Greci.* Storia, cultura, arte, società. Torino: Einaudi, 1998, pp. 107-176.

VON GRAEVE, Volkmar. *Der Alexandersarkophag und Seine Werkstatt*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1970.

VON HESBERG, Henner. “Riti e produzione artistica delle corti ellenistiche”. In: SETTIS, Salvatore (ed.). *I Greci.* Storia, cultura, arte, società. Torino: Einaudi, 1998, pp. 177-214.

VOUTIRAS, Emmanuel. “Zur historischen Bedeutung des Krateros-Weihgeschenkesin Delphi”. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, nº 10, pp. 57-62, 1984.

WESTGATE, Ruth. “Mosaics”. In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris. (orgs.). *A companion to Greek art.* Hoboken: Blackwell, 2012, pp. 188-199.

WESTAGATE, Ruth. “Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii”. *American Journal of Archaeology*, vol. 104, nº 2, pp. 255-275, 2000.

WILLRICH, Hugo. “Krateros und der Grabherr des Alexandersarkophags von Sidon”. *Hermes*, vol. 34, nº 2, pp. 231-250, 1899.

WOOTTON, William. “Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo”. *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, pp. 264-274, 2002.

YALOURIS, Nicholas. “Painting in the Age of Alexander the Great and the Successors”. In: BARR-SHARRAR, Beryl & BORZA, Eugene (orgs.). *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times*. Washington: National Gallery of Art, 1982, pp. 263-268.

ZANKER, Graham. *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*. Madison: Wisconsin University Press, 2004.

ZEVI, Fausto. “Die Casa del Fauno in Pompeji und das Alexandermosaik”. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 105, pp. 21–65, 1998.

**Repertório persa**

ALMAGOR, Eran. “The Horse and the Lion in Achaemenid Persia: Representations of a Duality”. *Arts*, nº 10, vol. 41, pp. 1-33, 2021.

ALMAGOR, Eran. “Hunting and Leisure Activities”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 1107-1120.

AMIET, Pierre. “L’Empire Perse”. In: FORGEAU, Annie *et alii* (orgs.). *L’art de l’Antiquité.* L’Egypte et le Proche-Orient. Paris: Gallimard, 1997, pp. 412-439.

ASHERI, David. “Fra ellenismo e iranismo: il caso di Xanthos fra il V e IV sec. a. C.”. In: *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981). Rome: École Française de Rome, 1983, pp. 485-502.

ASHERI, David. *O Estado Persa*. Ideologias e instituições no império aquemênida. Edição e tradução de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1993].

BARNETT, Richard. “Median Art”. *Iranica Antiqua*, nº 2, pp. 77-95, 1962.

BARNETT, Richard. “Persepolis”. *Iraq*, vol. 19, nº 1, pp. 55-77, 1957.

BICHLER, Reinhold & ROLLINGER, Robert. “Greek and Latin Sources”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 169 – 185.

BOARDMAN, John. “Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire”. *Iran*, vol. 8, pp. 19-45, 1970.

BOARDMAN, John. “The Oxus Scabbard”. *Iran*, vol. 44, pp. 115-119, 2006.

BORZA, Eugene. “Fire from Heaven: Alexander at Persepolis”. *Classical Philology*, vol. 67, nº 4, pp. 233-245, 1972.

BRIANT, Pierre. “À propos du roi-jardinier: remarques sur l’histoire d’un dossier documentaire”. In: HENKELMAN, Woulter & KUHRT, Amélie (eds.). *A Persian Perspective*. Essays in memory of Heleen Sancisi-Weerdenburg. Leiden: Brill, 2003, pp. 33-49.

BRIANT, Pierre. “Le nomadisme du Grand Roi”. *Iranica Antiqua*, nº 23, pp. 253-273, 1988.

BRIANT, Pierre. *Darius in the Shadow of Alexander.* Tradução de Jane Marie Todd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2015 [2003].

BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexander:* a History of the Persian Empire. Tradução de Peter Daniels.Winona Lake: Eisenbrauns Press, 2002 [1996].

BROSIUS, Maria. *A History of Ancient Persia*. Hoboken: Blackwell, 2021.

BROSIUS, Maria. *The Persians.* London/New York: Routledge, 2006.

BROSIUS, Maria. *Women in Ancient Persia*. 559 – 331 a.C. Oxford: Clarendon Press, 1996.

BURKERT, Walter. *Babylon, Memphis, Persepolis*: Eastern Contexts of Greek Culture. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

BURKERT, Walter. *The Orientalizing Revolution*. Near Eastern influence on Greek culture in the Early Archaic Age. Cambridge & London: Harvard University Press, 2004 [1992].

CAHILL, Nicholas. "The Treasury at Persepolis: Gift-Giving at the City of the Persians". *American Journal of Archaeology*, vol. 89, nº 3, pp. 373-389, 1985.

CALMEYER, Peter. "Textual Sources for the Interpretation of Achaemenian Palace Decorations". *Iran*, vol. 18, pp. 55-63, 1980.

CALMEYER, Peter. "The Persian King in the Lion's Den". *Iraq*, vol. 45, pp. 138-139, 1983.

CANEPA, Matthew P. "Methodological and Historiographical Notes on the 'Paradise' as an Iranian Royal Institution". *The Digital Archive of Brief notes & Iran Review (DABIR)*, vol. 1, nº 3, pp. 39-43, 2017.

CANEPA, Matthew P. "Sculpting in Time: Rock Reliefs, Inscriptions and the Transformation of Iranian Memory and Identity". In: BEN-DOV, Jonathan & ROJAS, Felipe (eds.). *Afterlives of Ancient Rock-cut Monuments in the Near East*. Leiden/Boston: Brill, 2021, pp. 221 – 271.

COLBURN, Harry. "Art of the Achaemenid Empire, and Art in the Achaemenid Empire". In: BROWN, Brian Arthur & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 773-800.

CURTIS, John. *The Oxus Treasure.* London: British Museum Press, 2012.

DE BRUYN, Odile. "Les "paradis" achéménides… aux origines d'une tradition séculaire". In: CARAYON, Agnès & DEPONDT, Sylvie (orgs.). *Jardins d'Orient*: de l'Alhambra au Taj Mahal. Paris: Snoeck, 2016, pp. 34-41.

DEMARGNE, Pierre. "Le décor des sarcophages de Xanthos: réalités, mythes, symboles". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nº 2, pp. 262-269, 1973.

DEMARGNE, Pierre. "Xanthos et les problèmes de l'hellénisation au temps de la Grèce classique". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* nº 4, pp. 584-590, 1974.

ELAVY, Josette. "Les Sarcophages Phéniciens d'époque Perse. *Iranica Antiqua*, vol. 23, pp. 275-322, 1988.

ETTINGHAUSEN, Richard & HARTNER, Willy. “The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol”. *Oriens*, vol. 17, pp. 161-171, 1964.

FINN, Jennifer. “Gods, kings, men: Trilingual Inscriptions and Symbolic Visualizations in the Achaemenid Empire”. *Ars Orientalis*, nº 41, pp. 219-275, 2011.

GARCÍA SANCHÉZ, Manel & ALBALADEJO VIVERO, Manuel. “Diademas, tiaras y coronas de la antígua Persia: formas de representación y de adopción en el mundo clásico”. In: ALFARO, Carmen *et alii* (orgs.). *Tiarae, Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures*. Valencia: Sema, 2014, pp. 79-94.

GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. “El discurso sobre el bárbaro: Aqueménidas, Arsácidas y Sasánidas en las fuentes grecorromanas”. In: FORNIS, César (org.). *Los discursos del poder/El poder de los discursos en la Antigüedad Clássica.* Zaragoza: Libros Portico, 2013, pp. 55-72.

GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. “Los Jardines del Gran Rey de Persia”. In: PONS PUJOL, Lluís (ed.). *Paradeisos - Horti*. Los Jardines de la Antigüedad. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 65-82.

GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. “Persépolis: arquitectura celestial o terrenal”. *Historiae*, vol. 5, pp. 11-25, 2008.

GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. “Soberbia y molicie: Cambises, Jerjes, Darío III Codomano y otros ilustres perdedores aqueménidas”. In: MARCO SIMÓN, Francisco; PINA POLO, Francisco & REMESAL RODRÍGUEZ, José (orgs.). *VAE VICTIS*! Perdedores en el Mundo Antiguo. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012, pp. 43-55.

GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. *El Gran Rey de Persia*: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.

GARRISON, Mark & ROOT, Margaret Cool. *Seals on the Persepolis fortification tablets*. Volume I: Images of Heroic Encounter. Part 1: text. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2001.

GARRISON, Mark & ROOT, Margaret Cool. *Seals on the Persepolis fortification tablets*. Volume I: Images of Heroic Encounter. Part 1: plates. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2001.

GARRISON, Mark. “Seals and Sealing”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 769-791.

GARRISON, Mark. “Seals and the Elite at Persepolis: Some Observations on Early Achaemenid Persian Art”. *Ars Orientalis*, vol. 21, pp. 1-29, 1991.

GERTOUX, Gérard. *Queen Esther wife of Xerxes*: Chronological, Historical and Archaeological Evidence. Morrisville: Lulu, 2016.

GREEN, Anthony. “A Note on the ‘Lion-Demon’”. *Iraq*, vol. 50, pp. 167-168, 1988.

HANAWAY JR., William. “The Concept of the Hunt in Persian Literature”. *Boston Museum Bulletin*, vol. 69, nº 355/356, pp. 21-69, 1971.

HARTNER, Willy. “The Earliest History of the Constellations in the Near East and the Motif of the Lion-Bull Combat”. *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 24, nº 1, pp. 1-16, 1965.

KAWAMI, Trudy. “Greek Art and Persian Taste: Some Animal Sculptures from Persepolis”. *American Journal of Archaeology*, vol. 90, nº 3, pp. 259-267, 1986.

JACOBS, Bruno. “Achaemenid Art – Art in the Achaemenid Empire”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 749 – 767.

KUHRT, Amélie. *The Persian Empire.* A Corpus of Sources from the Achaemenid Period. London: Taylor & Francis Routledge, 2007.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. “Help-me, Aphrodite! Depicting the Royal Women of Persia in Alexander”. In: CARTLEDGE, Paul & GREENLAND, Fiona (eds.). *Responses to Oliver Stone’s Alexander*: Film, History and Cultural Studies. Madison: The University of Wisconsin Press, 2010, pp. 243-284.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. “Keeping and Displaying Royal Tribute Animals in Ancient Persia and the Near East”. In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity.* Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 305-338.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. “Persianisms: The Achaemenid Court in Greek Art, 380–330 BCE”. *Iranian Studies*, vol. 50, pp. 1-22, 2017.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. *King and Court in Ancient Persia 559 to 331 BC*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. “’That My Body is Strong’: The Physique and Appearance of Achaemenid Monarchy”. In: BOSCHUNG, Dietrich; SHAPIRO, Alan & WASCHECK, Frank (eds.). *Bodies in Transition*. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, pp. 211-248.

MA, John. “Mysians on the Çan Sarcophagus? Ethnicity and Domination in Achaemenid Military Art”. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 2008, vol. 87, nº 3, pp. 243-254, 2008.

MESSERSCHMIDT, Wolfgang. “Clothes and Insignia”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 1075-1086.

MOMIGLIANO, Arnaldo. “A historiografia persa, a historiografia grega, a historiografia judaica”. In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da*

*historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru: EDUSC, 2004 [1990], pp. 21-51.

MOUSAVI, Ali. "Persepolis in Retrospect: Histoires of Discovery and Archaeological Exploration at the Ruins of Ancient Parseh". *Ars Orientalis*, vol. 32, pp. 209-251, 2002.

MÜLLER, Sabine. "A History of Misunderstandings? Macedonian Politics and Persian Prototypes in Greek Polis-Centered Perspective". In: ROLLINGER, Robert & VAN DONGEN, Erik (eds.). *Mesopotamia in the Ancient World - Impact, Continuities, Parallels.* Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria, November 4–8, 2013. Münster: Ugarit-Verlag, 2015, pp. 459-480.

PANOFSKY, Erwin. *Tomb Sculpture*. Its changing aspects from Egypt to Bernini. New York: Harry Abrams, 1964.

PINTO, Otávio Luiz Vieira. "Pela vontade de Ahura Mazdā. Morte, monumentalidade e memória na necrópole aquemênida de Naqš-e Rostam". *Revista M.*, vol. 7, nº 14, pp. 295-313, 2022.

POGGIO, Alessandro. *Dynastic Deeds*. Hunt scenes in the funerary imagery of the Achaemenid Eastern Mediterranean. Oxford: BAR, 2020.

POGGIO, Alessandro. "Immagini venatorie e monumenti dinastici: L'Impero Persiano tra centro e periferia". In: CASTIGLIONE, Marianna & POGGIO, Alessandro (orgs.). *Arte-potere.* Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2012, pp. 227-236.

POGGIO, Alessandro. "Impressions of Power: Greco-Persian Seals in Perspective". In: FOIETTA, Enrico *et alii* (eds.). *Cultural & Material Contacts in the Ancient Near East*. Sesto Fiorentino: Apice Libri, 2016, pp. 157-163.

POGGIO, Alessandro. "Tra ellenocentrismo e iranocentrismo. Riflessioni sullo studio dell'Anatolia occidentale nel IV sec. a.C.". In: BETRÒ, Marilina *et alii* (eds.). *Egitto e Vicino Oriente antichi*: tra passato e futuro. Pisa: Pisa University Press, 2018, pp. 229-238.

PORADA, Edith. *The Art of Ancient Iran*: Pre-Islamic Cultures. New York: Greystone Press, 1965.

POTTS, Daniel. "The Maneless Asiatic Lion (Panthera Leo Persica) of southwestern Iran". *ORIENS ANTIQVVS - SERIES NOVA*, III s. n., pp. 145-151, 2021.

POTTS, Daniel. "The Persian Empire under the Achaemenid Dynasty, from Darius I to Darius III". In: RADNER, Karen; MOELLER, Nadine & POTTS, Daniel (eds.). *The Oxford History of the Ancient Near East*. Oxford: Oxford University Press, 2023, pp. 417-520.

POZZER, Katia. "Multiculturalismo no Império Persa". In: CANDIDO, Maria Regina (orgs.). *Multiculturalismo*. Identidades e espacialidades no Mundo Antigo. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2022, pp. 176-189.

RABADJIEV, Kostadin. “Hunting In Paradise”. In: STOYANOVA, Daniela; BOYKOV, Grigor & LOZANOV, Ivaylo (orgs.). *Cities In Southeastern Thrace.* Continuity and Transformation. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2017, pp. 81-87.

ROAF, Michael, “Sculptors and Designers at Persepolis”. In: GUNTER, Ann C. (ed.). *Investigating Artistic Environments in Ancient Near East Art*. Madison: Wisconsin University Press, 1990, pp. 105-114.

ROAF, Michael. “Sculptures and Sculptors at Persepolis”. *Iran,* vol. 21, pp. 1-164, 1983.

ROAF, Michael. “Texts about the Sculptures and Sculptors at Persepolis”. *Iran*, vol. 18, pp. 65-74, 1980.

ROAF, Michel. “The art of the achaemenians”. In: FERRIER, Ronald (org.). *The Arts of Persia*. New Haven: Yale University Press, 1989, pp. 26-48.

ROOT, Margaret Cool. “Achaemenid Imperial Architecture: Performative Porticoes of Persepolis”. In: BABAIE, Sussan & GRIGOR, Talinn (orgs.). *Persian Kingship and Architecture*. Strategies of Power in Iran from the Achaemenids to the Pahlavis. Londres: I.B. Tauris, 2015, pp. 2-73.

ROOT, Margaret Cool. “Animals in the Art of Ancient Iran”. In: COLLINS, Billie (org.). *A History of Animal World in the Ancient Near East.* Leiden: Brill, 2002, pp. 169-209.

ROOT, Margaret Cool. “Circles of Artistic Programming: Strategies for Studying Creative Process at Persepolis”. In: GUNTER, Ann C. (ed.). *Investigating Artistic Environments in Ancient Near East Art*. Madison: Wisconsin University Press, 1990, pp. 115-139.

ROOT, Margaret Cool. “Defining the Divine in Achaemenid Persian Kingship: The View from Bisitun”. In: MITCHELL, Lynette (ed.). *Every Inch a King:* Comparative Studies on Kings and Kingship in the Ancient and Medieval World. Leiden: Brill, 2013, pp. 23-65.

ROOT, Margaret Cool. "From the Heart: Powerful Persianisms in the Art of the Western Empire." In: SANCISI-WEERDENBURG, Heleen & KUHRT, Amélie (eds.). *Asia Minor and Egypt:* Old Cultures in a New Empire”. Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1991, pp.1-29.

ROOT, Margaret Cool. “Imperial Ideology in Achaemenid Persian Art: Transforming the Mesopotamian Legacy”. *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, vol. 35, pp. 19-27, 2000.

ROOT, Margaret Cool. “Statuary and Relief”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. II. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 1377-1396.

ROOT, Margaret Cool. “The Cylinder Seal from Pasargadae: Of Wheels and Wings, Date and Fate.” *Iranica Antiqua*, vol. 34, pp.157-190, 1999.

ROOT, Margaret Cool. “The Persian archer at Persepolis: aspects of chronology, style and symbolism”. *Revue des Études Anciennes*, vol. 91, n°1-2, pp. 33-50, 1989.

ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979.

SAN JOSÉ CAMPOS, Christian. “Alexander the Great in Persepolis”. *Karanos,* nº 4, pp. 13-33, 2021.

SAJJADI, Seyed Mansur Seyed. “Wall Painting from Dahaneh-ye Gholaman (Sistan)”. *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, vol. 13, nº 1-2, pp. 129-154, 2007.

SCHMIDT, Erich F. *Persepolis I*: Structures, Reliefs, Inscriptions. Chicago: Chicago University Press, 1953.

SEVINÇ, Nurten *et alii*. “A New Painted Graeco-Persian Sarcophagus From Qan”. *Studia Troica*, vol. 11, pp. 383-420, 2001.

SEYER, Martin. “Some Terms for Funerary Monuments of Lycia in the Classical Period 1: Sarcophagi”. In: ADIEGO LAJARA, Ignasi-Xavier *et alii* (eds.). *Luwic dialects and Anatolian*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2019, pp. 251-284.

SHAHBAZI, Shapur. “Clothing in the Median and Achaemenid periods”. *Encyclopaedia Iranica*, vol. 7, 2012, pp. 723-737.

SHAHBAZI, Shapur. *Guide Documenté de Persépolis*. Téhéran: Safiran, 2018.

SHAHBAZI, Shapur. “Hunting in Iran: In the pre-Islamic Period”. *Encyclopædia Iranica*, vol. 7/6, 2012, pp. 577-580.

SOUDAVAR, Abolala. “Astyages, Cyrus And Zoroaster: Solving A Historical Dilemma”. *Iran*, vol. 50, pp. 45-78, 2012.

STRELKOV, Alexander. “The Moscow Artaxerxes Cylinder”. *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, vol. 5, nº 1, pp. 17-21, 1937.

TUPLIN, Christopher. “Treacherous Hearts and Upright Tiaras: The Achaemenid King's Head-Dress”. In: TUPLIN, Christopher (ed.). *Persian Responses:* Political and cultural interaction with(in) the Achaemenid Empire. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007, pp. 67-97.

TUPLIN, Christopher. “War and Peace in Achaemenid Imperial Ideology”. *Electrum*, vol. 24, pp. 31-54, 2017.

WIESENHÖFER, Josef. *Ancient Persia*. From 550 BC to 650 AD. London & New York: Tauris, 2001.

XIN, Wu. “Enemies of Empire: A Historical Reconstruction of Political Conflicts between Central Asia and the Persian Empire”. In: CURTIS, John & SIMPSON, St. John (eds.). *The World of Achaemenid Persia*. History, art and society in Iran and the Near Ancient East. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2010, pp. 545-563.

YAVUZ, Mehmet Faith. “A Persian Paradeisos in Byzantion?”. In: ARMAĞANI, Özsait (org.). *Mehmet ve Nesrin Özsait Onuruna Sunulan Makaleler.* Antalya: Suna – İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2011, pp. 411-22.

YOYOTTE, Jean. “La provenance du cylindre de Darius [BM 89.132]”. *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, vol. 46, nº 3, pp. 165-167, 1952.

ZAHRNT, Michael. “Macedonia”. In: JACOBS, Bruno & ROLLINGER, Robert (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. Vol. I. Hoboken: Blackwell, 2021, pp. 639 – 648.

**Teoria e metodologia**

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe.* Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things*. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. “Ideology and Iconology”. *Critical Inquiry*, vol. 2, nº 2, pp. 297-305, 1975.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. “Idea vincit! Algumas imagens tangenciais à elipse de Aby Warburg”. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, pp. 29-44, 2017.

BAKER, Patrick; HELMRATH, Johannes & KALLENDORF, Craig. “Introduction”. In: BAKER, Patrick; HELMRATH, Johannes & KALLENDORF, Craig (eds.). *Beyond Reception*. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity. Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 1-8.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente*. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1972].

BECKER, Colleen. “Aby Warburg’s Pathosformel as methodological paradigm”. *Journal of Art Historiography*, nº 9, pp. 1-15, 2013.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença.* A história da imagem antes da história da arte. Tradução de Gisah Vasconcellos. Rio de Janeiro: Ars Urb, 2010 [1994].

BERENSON, Bernard. *Aesthetics and History*. New York: Garden City, 1954.

BERGEMANN, Lutz *et alii*. “Transformation: A Concept for the Study of Cultural Change”. In: BAKER, Patrick; HELMRATH, Johannes & KALLENDORF, Craig

(eds.). *Beyond Reception*. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity. Berlin: De Gruyter 2019, pp. 9-25.

BOWDEN, Ross. "A Critique of Alfred Gell on Art and Agency". *Oceania*, vol. 74, pp. 309-324, 2004.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

CASSIRER, Ernst. "Éloge funèbre du professeur Aby Warburg". In: CASSIRER, Ernst. *Oeuvres XII*. Écrits sur l'art. Tradução de C. Berner. Paris: Le Cerf, 1995 [1929], pp. 53-59.

DAMAS, Naiara. "Enredar a loucura: a 'dialética dos monstros' na história da arte de Aby Warburg". *História da Historiografia*, vol. 13, nº 34, pp. 41-75, 2020.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1965].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2019 [2002].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013 [1990].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo:* história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 [2000].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016 [2013].

DONOHUE, Alice A. "Introduction". In: DONOHUE, Alice A. & FULLERTON, Mark (eds.). *Ancient art and its historiography*. Cambridge: Cambridge University, 2003, pp. 1-12.

FERNANDES, Cássio. "Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, pp. 71-101, 2017.

FERNANDES, Cássio. "Introdução: sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, pp. 11-34.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014 [1969].

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981 [1966].

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Ligia Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1984 [1975].

FRANCISCO, Gilberto da Silva; SARIAN, Haiganuch & VERGARA CERQUEIRA, Fábio. "Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material". *Revista Brasileira de História*, vol. 40, nº 84, pp. 141-165, 2019.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu & GRILLO, José Geraldo Costa. "Os conceitos de 'helenização' e de 'romanização' e a construção de uma antiguidade clássica. In: NEMI, Ana; ALMEIDA; Néri de Barros & PINHEIRO, Rossana (orgs.). *A construção da narrativa histórica – séculos XIX e XX*. Campinas: Editora da Unicamp/São Paulo: Editora da Unifesp, 2014, pp. 205-214.

GASPARRI, Carlo. "O clássico copiado". In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 27-40.

GELL, Alfred. *Art and Agency:* an Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GHELARDI, Maurizio. "De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, pp. 17-27, 2017.

GHELARDI, Maurizio. "Una Torretta Girevole Corazzata In Terra Straniera: Aby Warburg Per Firenze". *Belfagor*, vol. 53, nº 6, pp. 649-662, 1998.

GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método". In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas,* sinais: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1986], pp. 41-94.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Tradução de Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1981].

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Écrits sur l'art*. Tradução de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Garnier-Flamarion, 1996 [1798].

GOMBRICH, Ernst Hans. *Aby Warburg*: an intellectual biography. London: University of London/Warburg Institute, 1970.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1959].

GOMBRICH, Ernst Hans. *Norma e forma.* Estudos sobre a arte da Renascença. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1966].

GRILLO, José Geraldo. "Warburg, *Pathosformel* e a gestualidade na arte grega: algumas reflexões". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, pp. 103-133, 2017.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990 (1989).

HARDWICK, Lorna & STRAY, Christopher. "Introduction: Making Connections". In: HARDWICK, Lorna & STRAY, Christopher (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Hoboken: Blackwell, 2008, pp. 1-10.

HARDWICK, Lorna. *Reception studies*. Oxford: Oxford University, 2003.

HODNE, Lasse. "The Afterlife of Greece: Warburg's Nietzschean Critique of Winckelmann". *IKON*, vol. 13, pp. 213-226, 2020.

MARQUES, Luiz. "Apresentação". In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 11-23.

MARTIN, Rebecca. *The Art of Contact:* Comparative Approaches to Greek and Phoenician Art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.

MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder*. Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto. São Paulo: EDUSP, 2011.

MATTOS, Claudia. "Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea". *Concinnitas*, nº 11, vol. 2, pp. 130-139, 2007.

MATTOS, Claudia. "Whither Art History? Geography, Art Theory, and New Perspectives for an Inclusive Art History". *The Art Bulletin,* vol. 96, nº 3, pp. 259-264, 2014.

MATTOS, Claudia. "'Visualizar o Invisível': sobre Estudos Visuais e Ecologia". In: MENESES, Patricia Dalcanale & SCHIAVINATTO, Iara Lis (orgs.). *A imagem como experimento*. Debates contemporâneos sobre o olhar. Vitória: Milfontes, 2020, pp. 99-111.

MENESES, Patricia Dalcanale. "Warburg, a História da Arte e o *Quattrocento* italiano". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, nº 1, pp. 135-149, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1988].

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002].

MITCHELL, William. "O que as imagens realmente querem?". In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 7-19.

MORALES, Fabio & SILVA, Uiran Gebara. "História Antiga e História Global: afluentes e confluências". *Revista Brasileira de História*, vol. 40, nº 83, pp. 125-150, 2020.

MORPHY, Howard. “Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell”. Tradução de Guilherme Ramos Cardoso. *Proa*, nº 3, pp. 225-246, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou, helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhias das Letras, 1992 [1872].

PANOFSKY, Erwin. “Introdução: A História da Arte como uma Disciplina Humanística”. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e Jacob Guinsbrug. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1955].

POLLOCK, Susan. “Emotions and Archaeology in Ancient Mesopotamia”. In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens.* Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [2003].

SETTIS, Salvatore. “Pathos ed Ethos, morfologia e funzione”. *Moderna. Semestrale di Teoria e Critica della Letteratura*, nº 6, vol 2, 2004, pp. 1-12.

SONIK, Karen. “The Emotions of Dead Civilizations: ‘Come, Tell Me How You Lived’”. In: SONIK, Karen & STEINERT, Ulrike (eds.). *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*. London & New York: Routledge, 2022, pp. 27-50.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. “Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas”. *História da Historiografia,* nº 5, pp. 134-147, 2010.

VIA, Claudia Cieri. “Aby Warburg and the Afterlife of Antiquity: Morphology and History”. *IKON,* vol. 13, pp. 9-18, 2020.

VIEIRA NETO, Serzenando Alves. “Aby Warburg e a Presença do Antigo”. *Expedições*, vol. 10, nº 3, pp. 140-146, 2019.

VIEIRA NETO, Serzenando Alves. “Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg”. *Revista de Teoria da História*, vol. 22, nº 2, pp. 297-327, 2019.

VIEIRA NETO, Serzenando Alves. *Teoria da imagem e ciência da cultura*: os fragmentos de Aby Warburg. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2022 (versão provisória utilizada com autorização do autor).

WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 7-22.

WARBURG, Aby. “A influência da Sphera Barbarica sobre as tentativas de orientação no cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll”. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1925], pp. 141-196.

WARBURG, Aby. “A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1920], pp. 129-198.

WARBURG, Aby. “De Arsenal a Laboratório”. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1927], pp. 37-52.

WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade Italiana”. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã:* contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1905], pp. 435-446.

WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade Italiana”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1905], pp. 87-98.

WARBURG, Aby. “Introdução à Mnemosine”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1929], pp. 363-375.

WARBURG, Aby. “Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução”. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1927], pp. 217-229.

WARBURG, Aby. “O Antigo Romano na Oficina de Ghirlandaio”. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1929], pp. 197-216.

WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento” In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1914], pp. 91-140.

WARBURG, Aby. “O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1893], pp. 27-86.

WARBURG, Aby. “O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli”. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã:* contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1983], pp. 3-88.

WARBURG, Aby. “Sandro Botticelli”. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã:* contribuições científico-culturais para a história do Renascimento

europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1898], pp. 89-98.

WIND, Edgar. "Sobre uma recente biografia de Warburg". In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1971], pp. 218-300.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica.* Tradução de Marlon Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1898].

**Textos gerais**

ABRY, Josèphe-Henriette. "À propos d'un symbole de Marc Antoine: le lion". In: GOYON, Jean-Claude *et alii* (orgs.). *Marc Antoine, son idéologie et sa descendance*: actes du colloque organisé à Lyon le jeudi 28 juin 1990. Lyon/Paris: Société des amis de Jacob Spon; De Boccard, 1993, pp. 55-68.

ABULAFIA, David. *The Great Sea.* A Human History of the Mediterranean. Oxford: Oxford University Press, 2011.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ANDREAE, Bernard. *Die Symbolik der Löwenjagd*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985

ANDREAE, Bernard. "Zum Relief Ruesch". *Marburger Winckelmann-Programm*, pp. 7-11, 1956.

ANTÔNIO VIEIRA. *Sermões de quarta-feira de cinza*. Organização de Alcir Pécora. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ASSIS, Arthur Alfaix. *What is history for?* Johann Gustav Droysen and the functions of historiography. Oxford: Berghahn Books, 2014.

AUERBACH, Erich. "Gloria passionis". In: AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*: filologia e crítica. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 77- 95.

AYMARD, Jacques. *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*. Paris: Éditions de Boccard, 1951.

BENTIVOGLIO, Julio. "Cultura política e historiografia alemã no século XIX: a Escola Histórica Prussiana e a Historische Zeitschrift". *Revista de Teoria da História*, vol. 3, pp. 20-58, 2010.

BICKNELL, Peter. "King Antony: a note on an extinct coin". *SM*, nº 39, pp. 95-98, 1989.

BORZA, Eugene. *In the Shadow of Olympus*: The Emerge of Macedon. Princeton: Princeton University Press, 1990.

BRANDÃO, Jacyntho. *Em nome da (in)diferença.* O mito grego e os apologistas cristãos do segundo século. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

BURNETT, Andrew. "The iconography of Roman coin types in the third century BC". *The Numismatic Chronicle*, nº 146, pp. 67-77, 1986.

CALDAS, Pedro. *Que significa pensar historicamente*: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2004.

CALVINO, Italo. *Por que os ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1991].

CARGILL, Jack. "Review - In the Shadow of Olympus: The Emergence of Macedon by Eugene N. Borza". *The American Journal of Philology*, vol. 113, nº 3, pp. 452-454, 1992.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DARDENAY, Alexandra. "Rome, les Romains et l'art grec: translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio...". In: BONNET, Corrine & BOUCHET, Florence (orgs.). *Translatio*: Traduire et adapter les Anciens. Paris: Garnier, 2013, pp. 109-125.

DEMETRIOU, Kyriacos N. (ed.). *Brill's Companion to George Grote and the Classical Tradition.* Leiden: Brill, 2014

DEMETRIOU, Kyriacos N. "Historians on Macedonian Imperialism and Alexander the Great". *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 19, nº 1, pp. 23-60, 2001.

DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de Teoria da História*. Tradução de Sara Baldus e Julio Bentivoglio. Petrópolis: Vozes, 2009 [1858].

FIERRO, Luis & MORENO LEONI, Álvaro. "Historiografía, Filología Clásica y Poder: una polémica de mediados del siglo XIX sobre 'A History of Greece' de George Grote". *Historia 396*, vol. 12, nº 1, pp.163-194, 2022.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2020 [1981].

GILFILLAN, Geoffrey *et alii*. "Rare observation of the existence and masculine behaviour of maned lionesses in the Okavango Delta, Botswana". *African Journal of Ecology*, vol. 55, pp. 383-385, 2016.

GORE VIDAL, Eugene Luther. *Messias*. Tradução de Paulo Azevedo. Rio de Janeiro: Rocco, 1990 [1954].

GREENWALT, William. “In the Shadow of Olympus: The Emergence of Macedon. Eugene N. Borza”. *Classical Philology*, vol. 87, nº 2, pp. 169-173, 1992.

GUARINELLO, Norberto. “A bacia do Mediterrâneo e a cidade antiga: unidade e diversidade”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 38, pp. 4-11, 2022.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão:* Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 [1956].

GUIMARÃES ROSA, João. *Sagarana*. São Paulo: Global, 2019 [1946].

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2017 [1995].

HAMMOND, Nicholas G. L. & WALBANK, Frank W. *A History of Macedonia*: volume III - 336-176 B.C. Oxford: Clarendon Press, 1988.

HAMMOND, Nicholas G. L. “Review: The Emergence of Macedon by Eugene N. Borza”. *The Classical Review*, vol. 41, nº 2, pp. 392-394, 1991.

HARTOG, François. “Memória, história, presente”. In: HARTOG, François. *Regimes de historicidade.* Presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa Souza de Menezes *et alii*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 133-192.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses:* narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004 [1996].

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HALL, Jonathan. "The archaeology of 'celebrities' in the Greek and Roman worlds," *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 30, pp. 310-327, 2018.

HECKEL, Waldermar. “Review – In the Shadow of Olympus”. *Bryn Mawr Classical Review*, vol. 1, nº 2, pp.1-3, 1991.

HORDEN, Peregrine & PURCELL, Nicholas. *The Corrupting Sea.* A Study of Mediterranean History. Hoboken: Blackwell, 2000.

HORNBLOWER, Simon. “In the Shadow of Olympus. The Emergence of Macedon by Eugene N. Borza”. *The English Historical Review*, vol. 109, nº 432, pp. 675-676, 1994.

HÖSCHELE, Regina. “Two Lovers and a Lion: Pankrates’ Poem on Hadrian’s Royal Hunt”. *Philologus*, vol. 163, nº 2, pp. 214-236, 2019.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1920].

KNIPFING, John. “Historians and Macedonian Imperialism”. *The American Historical Review*, vol. 26, nº 4, pp. 657-671, 1921.

LANGDON, Helen. “The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa”. *Kunsttexte*, nº 2, pp. 1-17, 2011.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1973].

LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994 [1955].

OSGOOD, Josiah. *Rome and the Making of a World State, 150 BCE-20 CE*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

MANN, Thomas. *Confissões do Impostor Felix Krull*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 [1954].

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbet Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 [1947].

MARQUES, Luiz. “130-300 circa. Les coordonnées mentales de l'Occident médiéval se sont-elles définies entre Hadrien et Dioclétien?”. In: MÉHU, Didier; ALMEIDA, Néri de Barros & CÂNDIDO DA SILVA, Marcelo (orgs.). *Pourquoi étudier le Moyen Âge*? Les médiévistes face aux usages sociaux du passe. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012, pp. 179-196.

MARQUES, Luiz. “De Roma a Atenas. Os olhos de Adriano no Physiognomonia de Polemon”. In: MARQUES, Luiz (ed.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 59-86.

MARQUES, Luiz. “Prefácio”. In: MANETTI. *Novela do Grasso Entalhador & Vida de Filippo Brunelleschi*. Introdução, tradução e notas de Patricia Dalcanale Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, pp. 13-30.

McCARTHY, Cormac. *Meridiano de sangue ou O rubor crepuscular no Oeste*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020 [1985].

McMAHON, Augusta. “The Lion, The King And The Cage: Late Chalcolithic Iconography and Ideology In Northern Mesopotamia”. *Iraq*, vol. 71, pp. 115-124, 2009.

MILL, John Stuart. “Grote’s History of Greece”. *The Edinburgh Review*, vol. 84, pp. 343-377, 1846.

MOLINA MARÍN, Antonio Ignacio. “Desmontando un Tirano Perfecto: Caracalla y la Imitatio Alexandri”. *Stvdia Historica, Historia Antigua*, vol. 33, pp. 223-250, 2015.

MOMIGLIANO, Arnaldo. “George Grote and the Study of Greek History”. In: MOMIGLIANO, Arnaldo (ed.). *Studies in Historiography*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966, pp. 56-74.

MONTAIGNE. *Os ensaios*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1580].

MORAIS, Julio. “O trabalho do historiador em foco: reflexões sobre a Historik de Johann Gustav Droysen (1808-1884)”. *Oficina do historiador*, vol. 12, nº 1, pp. 1-20, 2019.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [1978].

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História – Revista dos pós-graduandos de História,* vol. 10, pp. 7-28, 1993.

PRIMACK, Richard & RODRIGUES, Efraim. *Biologia da Conservação*. Londrina: E. Rodrigues, 2004.

LA ROCCA, Eugenio. “Ferocia barbarica. La rappresentazione dei vinti tra Medio Oriente e Roma". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 109, pp. 1-40, 1994.

ROBERTSON, Martin. “The Boscoreale Figure-Paintings”. *The Journal of Roman Studies*, vol. 45, pp. 58-67, 1955.

SAATSOGLOU-PALIADELI, Chryssoula. “In the Shadow of History: The Emergence of Archaeology”. *The Annual of the British School at Athens*, vol. 94, pp. 353-367, 1999.

SANT’ANNA, Henrique Modanez de. *História da República Romana*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [1991].

SAUNDERS, Dero A. “Introdução do organizador”. In: GIBBON, Edward. *Declínio e queda do Império Romano*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005 [1776-1788], pp. 11-31.

TANNER, Tony. “Introdução. In: FITZGERALD, F. Scott. *O grande Gatsby*. Tradução de Vanessa Barbara. São Paulo: Companhias das Letras, 2011, pp. 5-78, 2011 [1926].

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América.* A questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1982].

TODOROV, Tzvetan. *O Medo dos Bárbaros:* para além do choque das civilizações. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2010 [2008].

TOLSTÓI, Liev. *Guerra e Paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosacnaify, 2012 [1867].

TUCK, Steven L. “The Origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and the Redefinition of Virtus under the Principate”. *Greece & Rome,* vol. 52, pp. 221-245, 2005.

WILLERS, Dietrich. “Relief mit Reiterschlacht”. *Antike Kunst*, vol. 64, pp. 78-98, 2021.

WOOD, Christopher. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape.* London: Reaktion Books, 1993.

## APÊNDICE: O MONUMENTO CINEGÉTICO DE PIDNA

Por intermédio de um *report* arqueológico de Olga Palagia[1821], tomei conhecimento, em agosto de 2022, da descoberta dos vestígios de extraordinário grupo escultórico. Esculpido em mármore de Paros e escavado em Pidna (Makrygialos) por Athena Athanassiadou e Manthos Bessios em 2014, o grupo ainda não havia sido publicado sequer em artigos de divulgação à época do relatório de Palagia. Em comunicação pessoal com a arqueóloga grega, transcrita no artigo em questão, os escavadores assim descreveram o achado:

- Grupo escultórico escavado no antigo cemitério norte de Pidna, como parte de monumento funerário passível de ser atribuído à família de um dos companheiros de Alexandre.

- Foram descobertas as fundações, em forma de H, com 35 m de comprimento por 4 m de largura, com as asas projetadas a leste e oeste. O momento estava voltado ao oeste, em direção à estrada, e foi saqueado em algum momento antes do século I a.C.

- Associadas à descoberta, foram escavadas 17 moedas de bronze póstumas de Alexandre e Filipe II, enterradas após a fundação do monumento e que colocam 316 a.C. como *terminus ante quem* da obra.

- Estudos preliminares permitem a reconstrução de um pódio, com ao menos 4 m de altura, decorado com frisos esculpidos que provavelmente repetiam os temas iconográficos das esculturas principais.

- A partir dos fragmentos descobertos, é possível aferir que o grupo escultórico comportava três temas: a partida de um jovem, batalha entre macedônios e persas e, mais importante, uma cena de caça. Fragmentos do torso de uma pantera e da cabeça de um leão caracterizam a cena como venatória a múltiplas espécies.

Ainda mais importante foi a descoberta dos restos de um escalpo leonino, apontando, como toda as possibilidade, para a presença de uma estátua de Alexandre semelhante à imagem do conquistador no sarcófago de Sídon. Como nota final, os escavadores definem o Monumento de Pidna como exemplo único da arte macedônia, datado de c. 330-320 a.C., e cuja autoria pode ser atribuída a Lísipo, por sua proximidade com o conquistador, e/ou a Leocares, cuja parceria com o escultor de Sícion é proverbial pela comissão de Crátero em Delfos.

---

[1821]PALAGIA, Olga. "Archaic, Classical & Hellenistic: new finds & developments 2005-2015". *Archaeological Reports*, vol. 61, 2016, pp. 104-114.

Posto a público em 2016, o *report* de Palagia foi sucedido por um capítulo de Sheila Dillon, publicado no ano seguinte, que menciona, ainda que apenas *en passant*, a descoberta[1822]. Em 2019, veio a lume aquela que é, até aqui, a primeira e única publicação dos escavadores a respeito da descoberta: o breve capítulo "Discovering the Monument of Pydna: royal or royal *hetairoi* tombs?", parte integrante da coletânea *Griechische Nekropolen*: Neue Forschungen und Funde, organizada por Heide Frielinghaus, Jutta Stroszeck e Panos Valavanis, e que, como nome entrega, é devotada à divulgação de descobertas recentes no âmbito das necrópoles gregas, a partir de um colóquio realizado em novembro de 2016, em Mainz.

Em linhas gerais, Athanassiadou e Bessios ratificam e aprofundam as ponderações feitas de forma privada a Palagia, mas com a contribuição fundamental de divulgarem as fotos do achado e, ainda mais central, proporem um modelo de reconstrução do grupo, cujo desenho ficou a cargo de Ioannis Moschou[1823]. Dentre os pontos mais bem aparelhados, é possível destacar:

- A informação de que, dos três torsos de combatentes encontrados, há um de posse de couraça ricamente decorada, além de fragmentos de uma brida, em bronze, na mão esquerda, indícios claros de uma estátua equestre.

- Imagem do torso da pantera, cuja postura corporal indica um ataque com as patas dianteiras estendidas – que remetem ao felino retratado no Friso D do Sarcófago de Alexandre **(Fig. 26)**.

- Imagem do fragmento da juba leonina **(Fig. 27)**.

- Imagem de um pequeno fragmento de cabeça de cervo, não mencionado na comunicação com Palagia, assim como dois pequenos fragmentos da cauda de um ou mais mastins, de onde Athanassiadou e Bessios concluem a necessidade de ao menos três pares de caçadores para a composição final do grupo. Com relação às medidas, a cena deveria requerer ao menos oito ou dez metros de espaço.

Sobre a cena de batalha, são fornecidos detalhes menos numerosos, à parte a informação mais aprofundada de que o escalpo leonino antes reportado é, na verdade, fragmento de focinho de leão que pode remeter a Hércules ou, mais provável, a Alexandre.

---

[1822]DILLON, Sheila. "Approaches to the Study of Greek Sculpture". In: LICHTENBERGER, Achim & RAJA, Rubina (eds.). *The Diversity of Classical Archaeology*. Turnhout: Brepols, 2017, pp. 223-234.
[1823]ATHANASSIADOU, Athena & BESSIOS, Manthos. "Discovering the Monument of Pydna: royal or royal hetairoi tombs?". In: FRIELINGHAUS, Heide; STROSZECK, Jutta & VALAVANIS, Panos (orgs.). *Griechische Nekropolen*: Neue Forschungen und Funde. Möhnesse: Bibliopolis, 2019, pp. 235-243.

A respeito dos aspectos iconográficos e culturais, Athanassiadou e Bessios notam que o Monumento de Pidna é incomum quando comparado aos demais oriundos de território grego, mas pode ser ombreado aos seus pares da Ásia Menor – são nomeados o Mausoléu de Halicarnasso e o Monumento às Nereidas[1824]. Ademais, o grupo provavelmente reunia conexões com o *ex-voto* de Crátero e as estátuas equestres de Dium, comissionadas por Alexandre a Lísipo por ocasião da vitória na Batalha de Grânico, em 334 a.C. Pela suntuosidade do monumento e seus temas iconográficos, o comitente com toda probabilidade era um dos *hetairoi* do conquistador.

Athanassiadou e Bessios também propõem que a descoberta de Pidna tem potencial para enfraquecer a atribuição canônica de Manolis Andronikos. Em primeiro lugar porque é a primeira vez que um monumento funerário dotado de majestosas esculturas foi escavado no coração do reino da Macedônia, e seguramente datado de período pós-Alexandre, o que demonstra como o afluxo de riquezas às cidades locais catalisou a encomenda de obras dessa natureza. Em segundo lugar, e por oposição às teses de Andronikos, fica comprovado como a venatória leonina não estaria conectada de forma exclusiva com enterros de monarcas de vulto. Assim como o falecido de Pidna não era, de fato, um soberano, tampouco apenas Filipe poderia ocupar a Tumba II de Vergina. Olímpia, morta na cidade em 316 a.C. durante o cerco de Cassandro, não é uma ocupante possível, segundo os autores. De resto, e diante da animosidade que Cassandro nutria para com Alexandre, não seria de espantar que o próprio diádoco tivesse ordenado a destruição do Monumento de Pidna.

Voltando a atenção ao desenho de Ioannis Moschou **(Fig. 28)**, vale salientar como o desenhista, no grupo cinegético à esquerda da composição, se inspirou de forma clara em obras como o Relevo de Messene e o Mosaico de Pela **(Fig. 29)**. Para a reconstrução da cena de batalha, à direita, os ecos do Friso A do Sarcófago de Alexandre são evidentes **(Fig. 30)**. Para a porção central, com estátuas honoríficas e equestres, o uso do Monumento de Daochos como modelo é claro, além do empréstimo, na escultura central, de uma figurinha, em terracota, de um jovem macedônio trajado com *kausia* e clâmide **(Fig. 31)**.

Por óbvio que seja, vale enumerar, no exíguo espaço deste apêndice, os diversos pontos de contato que unem o Monumento cinegético de Pidna às obras que compõem o

[1824]"As a result, the monument of Pydna does show an unusual form when compared to the known data from Greek territory, but its prototypes can be sought in similar monuments of Asia Minor, which the Macedonians had seen during their campaign in the East. Briefly, we can point to the Mausoleum at Halicarnassus or to the Nereid monument". ATHANASSIADOU & BESSIOS. *Op. cit*., p. 239.

repertório da iconografia cinegética, ainda que com a ressalva de que parte destas inferências seja lastreada apenas no desenho de Moschou e na proposta de reconstrução:

- A presença de Alexandre e dos diádocos em incursão venatória
- A utilização do cavalo durante a caçada
- A caça coletiva como modalidade escolhida
- A perseguição a presas de múltiplas espécies, com destaque ao leão
- A presença de cães a auxiliar na cinegética
- O uso de armamento pesado, com destaque às lanças e às espadas
- A monumentalidade e suntuosidade do artefato, tanto em termos de dimensões quanto em termos de matéria-prima, o prestigioso mármore de Paros
- A comissão privada, com toda a probabilidade consumada por um dos diádocos
- O contexto funerário fortemente associado à obra
- A relação umbilical entre caça e guerra, ombreadas no monumento

Infelizmente, o atual estágio das escavações e os vestígios sobreviventes não permitem vislumbrar a compleição leonina em sua totalidade, mas seria fascinante se a fera tivesse sido retratada com o pescoço torcido tão característico da iconografia cinegética.

Diante das circunstâncias descritas, fica claro como este apêndice tem caráter mais ilustrativo do que analítico, tanto pelo estágio da pesquisa em que me encontrava quando soube da descoberta quanto, e mais importante, pelo fato de as publicações referentes ao Monumento cinegético de Pidna ainda estarem em seus primeiros estágios – à parte, também, as dificuldades no acesso ao material em si, ainda não exibido em instituições museológicas.

Sendo assim, em setembro de 2022, redigi um e-mail aos descobridores do monumento, e também ao artista responsável pelo desenho de sua proposta de reconstrução, solicitando maiores informações e/ou publicações de cuja ciência eu ignorava. De forma extremamente gentil, Athena Athanassiadou, em nome de Manthos Bessios, me retornou com informações ricas a respeito do andamento dos trabalhos em Pidna. A arqueóloga confirmou que, de fato, o capítulo "Discovering the Monument of Pydna: royal or royal *hetairoi* tombs?" é mais atualizada publicação a respeito do artefato, sendo antecedida pelos outros trabalhos arrolados neste apêndice e pelo breve *report "*Με αφορμή το μνημείο της Πύδνας: τάφοι βασιλέων ή βασιλικών εταίρων;" (2014), publicado nas atas do *Encontro Anual de Pesquisa Arqueológica na Macedônia e na Trácia*, e que nada mais é do que uma versão prévia e menos

aprofundada do capítulo publicado em inglês cinco anos depois, como entrega o próprio título do estudo. O texto também não conta com o desenho de Moschou[1825]. Após o capítulo oriundo do congresso de Mainz, Athanassiadou confirmou que uma pequena apresentação, de título Το Μνημείο της Πύδνας e assinada apenas por Manthos Bessios, foi incluída no volume *ΣΠΟΝΔΗ*. Αφιέρωμα στη Μνήμη του Γιώργου Δεσπίνη (Μουσείο Μπενάκη, 12 Παράρτημα, Αθήνα 2020), pp. 367-378.

Com respeito ao atual estágio da escavação, Athanassiadou teve a bondade de informar que o resgate dos vestígios está praticamente completo, embora a condução dos trabalhos nas áreas adjacentes seja bastante penosa, uma vez que se trata de região praticamente inabitada. A respeito da proposta de construção, Athanassiadou ratificou a dificuldade do processo e, também, o dado provisório da hipótese vigente, uma vez há inúmeros pequenos fragmentos que ainda não foram examinados em minúcia e incorporados à proposta. Para encerrar, Athanassiadou confirmou que, devido a inúmeros fatores, dentre os quais se destaca a pandemia de covid-19, o estudo dos fragmentos restantes está sofrendo com atrasos.

Em ulterior contato, Athanassiadou forneceu outras informações valiosas, com particular destaque à proposta de reconstrução. A arqueóloga ressaltou que, conquanto hipotética, a reconstituição tem lastro em diversos aspectos, quais sejam: o plano do monumento, já escavado na ordem de 95%, os vestígios de arquitetura, os potenciais escultores e os numerosos fragmentos coletados até aqui. Esse conjunto de evidências permite vislumbrar, com toda a probabilidade, monumento de suntuoso porte, com estoa fechada na parte superior, entablamento do tipo jônico e dois frisos de tamanhos diferentes. A respeito da reconstrução das cenas, Athanassiadou confirmou ser uma combinação dos dados arqueológicos do próprio monumento e de cenas encontradas em outros artefatos de procedência macedônia. A cronologia do Monumento cinegético de Pidna é, também ela, de caráter indubitável.

Finalmente, Athanassiadou expressou o desejo de que, neste espaço, o mérito pela descoberta do monumento e sua proposta de reconstrução seja creditado a Manthos Bessios, "pai" das escavações no norte de Pieria por mais de 30 anos e aposentado desde 2014. Segundo Athanassiadou, graças ao "instinto, conhecimento e capacidade

[1825]ATHANASSIADOU, Athena & BESSIOS, Manthos. "Με αφορμή το μνημείο της Πύδνας:τάφοι βασιλέων ή βασιλικών εταίρων;". In: Επιστημονική Επιτροπή του Αρχαιολογικού Έργου στη Μακεδονία και στη Θράκη κατά το 2014. Tessalônica: ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, 2014, pp. 231-242.

única de ‘ler’ a paisagem, o mapa arqueológico do norte de Pieria foi completado, trazendo à luz sítios de tipos e datações diversos”.

Registro, uma vez mais, minha enorme gratidão a Athena Athanassiadou que, com enorme gentileza, paciência e solicitude, respondeu aos meus e-mails com informações de incalculável valor.

Concluindo, resta evidente que, ao repertório da iconografia cinegética que propus recortar, outras obras serão somadas nas décadas que virão – admitindo-se, claro, que haja futuro para nossa espécie. Assim, e embora, como Palagia lembra em seu *report*[1826], distintos aspectos tendam a desencorajar jovens estudantes a se inclinarem para a investigação da escultura grega – como a necessidade do estudo de idiomas diversos, o imperativo de passar em revista volumosa historiografia datada desde o século XIX e, por fim e quiçá acima de tudo, a ilusão “elitista” que ainda paira sobre o tema – é fato que descobertas como a do Monumento de Pidna demonstram de forma irrefragável como os rumos da disciplina, e da própria iconografia cinegética, se deslindam alvissareiros no horizonte.

[1826]PALAGIA. *Op. cit*., p. 104.

## ÍNDICE DE IMAGENS

**Fig. 1.** Fachada da Tumba II de Vergina, com caçada coletiva a presas de múltiplas espécies, afresco, 1,16 m x 5,56 m, c. 336 – 316 a.C. Vergina, Museu das Tumbas Reais. Descoberta em 1977.
Fonte: FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings*: The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 6.

**Fig. 2.** Fachada da Tumba II da Vergina. Desenho de G. Miltsakakis.
Fonte: SAATSOGLOU-PALIADELI, Chrysoula. "The Alexander Mosaic and its lost original: a working hypothesis". In: ADORNATI, Gianfranco; FALASCHI, Eva & POGGIO, Alessandro (orgs.). *Περι Γραφικής*: Pittori, tecniche, trattati, contesti, tra testimonianze e recinzione. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2019, p. 165.

**Fig. 3.** Friso A do Sarcófago de Alexandre, com batalha entre greco-macedônios e aquemênidas, mármore pentélico, 1,95 m x 3,18 m x 1,67 m, c. 325 – 315 a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul (inv. nº 370). Descoberto em 1887.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/late-classical/v/alexander-sarcophagus. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 4.** Friso B do Sarcófago de Alexandre, com caçada coletiva a presas de múltiplas espécies, mármore pentélico, 1,95 m x 3,18 m x 1,67 m, c. 325 – 315 a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul (inv. nº 370). Descoberto em 1887.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/late-classical/v/alexander-sarcophagus. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 5.** Mosaico de Pela, oriundo da Casa de Dioniso, com caça ao leão de Alexandre e Crátero, mosaico de seixos, 4,90 m x 3,20 m, originalmente com moldura floral não translada, c. 320 – 300 a.C. Pela, Museu de Pela. Descoberto em 1957.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lion_hunt_mosaic_from_Pella.jpg. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 6.** Relevo de Messene, com caça ao leão de Alexandre e Crátero, descoberto no *gymnasium* da cidade, pedra, 1,20 cm x 59 cm, c. 300 – 280 a.C. Paris, Louvre (inv. nº. 858). Descoberto em 1828.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_hunt_Louvre_Ma858.jpg
Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 7.** Mosaico de Palermo, com caçada coletiva a presas de múltiplas espécies, mosaico de seixos, 2,05 m x 1,74 m, séc. III ou II a.C., possível cópia de pintura helenística do séc. IV a.C. Palermo, Piazza della Vittoria, *in situ*. Descoberto em 1904. Montagem com os fragmentos preservados sobre o desenho de W. Wootton.
Fonte: WOOTTON, William. "Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo". *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, 2002, p. 267.

**Fig. 8.** Vaso Chigi, temática diversa, com ênfase na caça ao leão, olpé cerâmica protocoríntia, 26 cm de altura, c. 650 – 640 a.C. Roma, Museu Etrusco de Villa Giulia (inv. nº 22679). Descoberto em 1882.
Fonte:https://en.wikipedia.org/wiki/Chigi_vase#/media/File:Pittore_chigi,_olpe_chigi_(corinto),_formello,_tumulo_di_monte_aguzzo,_640_ac_ca._01.jpg.Acesso: 29/05/2022.

**Fig. 9.** Vaso Chigi, temática diversa, com ênfase na caça ao leão, olpé cerâmica protocoríntia, 26 cm de altura, c. 650 – 640 a.C. Roma, Museu Etrusco de Villa Giulia (inv. nº 22679). Descoberto em 1882.
Fonte:https://en.wikipedia.org/wiki/Chigi_vase#/media/File:Pittore_chigi,_olpe_chigi_(corinto),_formello,_tumulo_di_monte_aguzzo,_640_ac_ca._01.jpg. Acesso: 29/05/2022.

**Fig. 10.** Lécito de Xenophantos, persas saem à caça. Lécito de figuras vermelhas e relevos, assinado por Xenophantos, o ateniense (ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ), 38,5 cm de altura, c. 400-380 a.C. Proveniente de Querche. São Petersburgo, Hermitage (inv. nº. 1790). Descoberto em 1836.
Fonte: FRANKS, Hallie. "Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos". *Hesperia*, vol. 78, nº 4, 2009, pp. 456-7.

**Fig. 11.** Leão de Queroneia, mármore, após 316 a.C. Queroneia, *in situ*.
Fonte:https://pt.wikipedia.org/wiki/Le%C3%A3o_de_Queroneia#/media/Ficheiro:Chaironeia_lion.JPG. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 12.** Leão de Ecbátana, mármore, último quartel do século IV a.C. Hamadã, *in situ.*
Fonte: https://www.livius.org/articles/place/ecbatana-hamadan/ecbatana-2/. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 13.** Estela de Shem/Antípatros, com ataque do leão ao falecido, relevo em mármore, 1,42 m x 0,48 m primeiras décadas do século III a.C. Atenas, Museu Arqueológico (inv. nº 1488).
Fonte: TRIBULATO, Olga. "Phoenician Lions: The Funerary Stele of the Phoenician Shem/Antipatros". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 82, nº 3, 2013, p. 460.

**Fig. 14.** Reverso de sestércio romano do período de Cômodo (r. 180 – 192 d.C.), com caça ao leão do imperador, 41 mm de diâmetro, cobre, cunhado em Roma entre 184 e 185 d.C.
Fonte:https://www.coinarchives.com/a/lotviewer.php?LotID=2118206&AucID=5064&Lot=511&Val=0264d6ea25615c49b5e12b763de7d53c (Acesso: 02/11/2022).

**Fig. 15.** Medalhão de Aboukir, com busto do imperador Caracala (r. 198 [211] – 217 d.C.) e destaque à caça ao leão de Alexandre do escudo, ouro, 47–48 mm, c. 222 - 235 d.C. Berlim, Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (inv. nº 8200021). Descoberto em 1902.
Fonte: DAHMEN, Karsten. "King in a Small World: Depictions of Alexander the Great on his Shields and Armour". Lecture held at a Harvard Museum, 2011, p. 414.

**Fig. 16.** Detalhe da caçada de Alexandre a partir do medalhão de Aboukir de Caracala.
Fonte: https://www.ostia-antica.org/caracalla/art/coins.htm. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 17.** Reverso do medalhão de Tarsos, com caçada de Alexandre, 65–68 mm, ouro, c. 218-235 d.C. Inscrição: AΛEZANΔPOC BA−CIΛEYC. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (inv. nº F 1671). Descoberto em 1789.
Fonte: DAHMEN, Karsten. *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*. London & New York: Routledge, 2007, p. 146.

**Fig. 18.** Prato sassânida, com caçada do ao leão de Shapur II (r. 309 – 379 d.C.), relevo em prata e ouro, 22,9 cm de diâmetro, c. 320 – 330 d.C. São Petersburgo, Hermitage (inv. nº. 5.253).
Fonte: http://warfare.ga/Ancient/Turushev_plate.htm. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 19.** Reverso de moeda romana do período de Adriano (r. 117 – 130 d.C.), com caça ao leão do imperador, 41 mm de diâmetro, cobre, cunhada em Roma entre 129 e 137 d.C. Inscrição: VIRTVTI AVGVSTI.
Fonte: TUCK, Steven L. "The Origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and the Redefinition of Virtus under the Principate". *Greece & Rome*, vol. 52, 2005, p. 239.

**Fig. 20.** Reverso de moeda romana do período de Adriano (r. 117 – 130 d.C.), com caça ao leão do imperador, 41 mm de diâmetro, cobre, cunhada em Roma entre 129 e 137 d.C. Inscrição: VIRTVTI AVGVSTI.
Fonte: TUCK, Steven L. "The Origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and the Redefinition of Virtus under the Principate". *Greece & Rome*, vol. 52, 2005, p. 239.

**Fig. 21.** Arco de Constantino, tondo de Adriano na fachada norte, com os caçadores sobre o leão morto, relevo em mármore, c. 2 m de diâmetro, c. 117 – 130 d.C. Roma, *in situ.*
Fonte: http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2774. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 22.** Arco de Constantino, tondo de Adriano na fachada norte, com caça ao javali, relevo em mármore, c. 2 m de diâmetro, c. 117 – 130 d.C. Roma, *in situ.*
Fonte:https://www.pinterest.com/pin/14003448829790884/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29&mweb_unauth_id=%7B%7Bdefault.session%7D%7D&amp_url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F14003448829790884%2F&amp_expand=true. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 23.** Arco de Constantino, tondo de Adriano na fachada norte, com caça ao urso ou ao leão, relevo em mármore, c. 2 m de diâmetro, c. 117 – 130 d.C. Roma, *in situ.*
Fonte: http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2120. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 24.** Donatello. Predella da estátua de São Jorge, mármore, 1417. Florença, Orsanmichele.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orsanmichele,_san_giorgio_e_la_principessa_di_donatello.jpg. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 25.** Rafael. O sacrifício de Lista. Têmpera e papel sobre tela, 3,5 m x 5,4 m, 1515. Londres, Victoria and Albert Museum.
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:V%26A_Raphael,_The_Sacrifice_at_Lystra_%281515%29.jpg. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 26.** Fragmento de torso de pantera pertencente ao Monumento cinegético de Pidna. Mármore de Paros, 0, 45 m x 1,03 m, c. 330-320 a.C. Descoberto em 2014.
Fonte: ATHANASSIADOU, Athena & BESSIOS, Manthos. "Discovering the Monument of Pydna: royal or royal hetairoi tombs?". In: FRIELINGHAUS, Heide; STROSZECK, Jutta & VALAVANIS, Panos (orgs.). *Griechische Nekropolen*: Neue Forschungen und Funde. Möhnesse: Bibliopolis, 2019, pp. 235-243, figura 3.

**Fig. 27.** Fragmento de juba de leão pertencente ao Monumento cinegético de Pidna. Mármore de Paros, 0, 42 m x 0,46 m, c. 330-320 a.C. Descoberto em 2014.
Fonte: ATHANASSIADOU, Athena & BESSIOS, Manthos. "Discovering the Monument of Pydna: royal or royal hetairoi tombs?". In: FRIELINGHAUS, Heide; STROSZECK, Jutta & VALAVANIS, Panos (orgs.). *Griechische Nekropolen*: Neue Forschungen und Funde. Möhnesse: Bibliopolis, 2019, pp. 235-243, figura 3.

**Fig. 28.** Proposta de reconstrução do Monumento cinegético de Pidna por Athena Athanassiadou e Manthos Bessios. Desenho de Ioannis Moschou.
Fonte: ATHANASSIADOU, Athena & BESSIOS, Manthos. "Discovering the Monument of Pydna: royal or royal hetairoi tombs?". In: FRIELINGHAUS, Heide; STROSZECK, Jutta & VALAVANIS, Panos (orgs.). *Griechische Nekropolen*: Neue Forschungen und Funde. Möhnesse: Bibliopolis, 2019, pp. 235-243, figura 1.

**Fig. 29.** Detalhe à esquerda da reconstrução do Monumento cinegético de Pidna, com a cena de caça pareada ao Mosaico de Pela e ao Relevo de Messene.

**Fig. 30.** Detalhe ao centro da reconstrução do Monumento cinegético de Pidna, com a cena da partida do jovem pareada às suas possíveis inspirações: Monumento de Daochos, em Delfos, cujo desenho é de autoria de C. Smith, e figurinha de garoto macedônio trajado com *kausia*, clâmide e *krepides*.
Fontes: Desenho do Monumento de Dachos: C. Smith. Ver: DAY, Joseph W. "The 'Spatial Dynamics' of Archaic and Classical Greek Epigram: Conversations among Locations, Monuments, Texts, and Viewer-Readers". In: PETROVIC, Andrej; PETROVIC, Ivana & THOMAS, Edmund (eds.). *The Materiality of Text – Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 2018, pp. 73-104, p. 78.
Figurinha: Figurinha de garoto macedônio trajado com *kausia*, clâmide e *krepides*, terracota, 15,5 cm de altura, c. 350-250 a.C. Descoberta em Atenas. Londres, British Museum (inv. nº 1906, 1019.1).
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Macedonian_boy_BM_1906.10-19.1.jpg. Acesso: 29/08/2022.

**Fig. 31.** Detalhe à direita da reconstrução do Monumento cinegético de Pidna, com a cena de batalha entre macedônios e persas pareada ao Friso A do Sarcófago de Alexandre.

**Fig. 1.1.** Rubens e Frans Snyders. Pitágoras preconizando o vegetarianismo a Numa Pompilius. Óleo sobre tela, 262 cm x 378.9 cm, 1618-1630. Hampton Court Palace, Royal Collections.
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pythagoras_advocating_vegetarianism_%281618-20%29;_Peter_Paul_Rubens.jpg. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.2.** Salvator Rosa. Pitágoras instruindo os pescadores. Óleo sobre tela, 132 cm x 188 cm, 1662. Berlim, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvator_Rosa_Pythagoras_and_the_Fisherman.jpg. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.3.** Vaso François. Detalhe de Melanion e Atalanta no Vaso François. Crátera ática de figuras negras proveniente de uma tumba etrusca em Chiusi, 66 cm de altura, c. 570 – 560 a.C. Inscrição: ERGOTIMOS MEPOIESEN e KLEITIAS MEGRAPHSEN. Florença, Museu Arqueológico. Descoberto em 1844.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/profzucker/50233466878. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.4.** Mausoléu de Halicarnasso. Detalhe de amazonomaquia, com representação de amazonas a cavalo lutando contra gregos a pé, friso em mármore, 180 cm de comprimento, c. 350 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1847.0424.11). Descoberto em 1852.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1847-0424-11. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.5.** Pintor de Antímenes (atribuído a). Gregos, a cavalo e com lanças, caçam o javali. Hídria de figuras negras, proveniente de Atenas, escavada em Vulci, 47, 20 cm de altura, c. 520 – 500 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1843.1103.82).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-82. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.6.** Grupo E (atribuído a). Caça coletiva de gregos, a pé e a cavalo, a múltiplas presas. Pescoço de ânfora de figuras negras, proveniente de Atenas, escavada em Vulci, 47,60 cm de altura, c. 560 – 550 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1839. 1109.1).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1839-1109-1. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.7.** Sem atribuição. Caça à lebre. Esquifo ático, c. finais do século VIII a.C. Filadélfia, University of Pennsylvania Art Museum.
Fonte: ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 32.

**Fig. 1.8.** Pintor Mácron (atribuído a). Caçador imberbe e lebre. Copa ática de figuras vermelhas, proveniente de Atenas, escavada em Nola, 29,40 cm de diâmetro, c. 480 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1867. 0508.1012).
Fonte:https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1012. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.9.** Pintor de Pã (atribuído a). O "caçador ideal" grego. Lécito de figuras vermelhas, proveniente de Atenas, escavado em Gela, 39,20 cm de altura, c. 470 a.C. Boston, Museum of Fine Arts (inv. nº 13.198).
Fonte:https://collections.mfa.org/objects/28/oil-flask-lekythos-with-the-hunter-kephalos-and-his-dog?ctx=5773cfe0-db92-4961-8fbe-96e61733a267&idx=3.Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.10.** Pintor de Tânato (atribuído a). Imberbes em caçada à lebre. Lécito de fundo branco com figuras vermelhas, proveniente de Atenas, escavado em Ampelokepoi, 31,75 cm de altura, c. 435 – 425 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1876.0328.2).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1876-0328-2. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 1.11.** Sem atribuição. Retorno da caça à lebre. Crátera ática, c. meados do século IV a.C. Filadélfia, University of Pennsylvania Art Museum.
Fonte: ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 36.

**Fig. 2.1.** Estela funerária G do Círculo Tumular B. Homens e leões durante a caça, Micenas, meados do século XVI a.C. Nafplio, Museu Arqueológico (inv. nº 13575).
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stele_from_Grave_%CE%93_of_Grave_Circle_B.JPG. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.2.** Proposta de restauro da Estela funerária G do Círculo Tumular B, por P. Marinatos.
Fonte: TORRALVO, Ana Claudia. "A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas". *Classica*, nº 7/8, 1994/1995, p. 43.

**Fig. 2.3.** Estela funerária A do Círculo Tumular B. Homens e leões durante a caça, Micenas, meados do século XVI a.C. Nafplio, Museu Arqueológico.
Fonte: https://ancient-greece.org/museum/mycenae.html. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.4**. Proposta de restauro da Estela funerária A do Círculo Tumular B, por G. E. Mylonas. Fonte: TORRALVO, Ana Claudia. "A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas". *Classica*, nº 7/8, 1994/1995, p. 43.

**Fig. 2.5.** Estela funerária 1 do Círculo Tumular A. Homens e leões durante a caçada. Micenas, meados do século XVI a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional.
Fonte:
https://en.wikipedia.org/wiki/Grave_stelai_from_Grave_Circle_A,_Mycenae#/media/File:Stele_of_Grave_Circle_A_Mycenae_NAMA_1427.JPG. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.6.** Selo, em ouro, oriundo do Túmulo em poço III, Círculo Tumular A, Micenas. O "duelo homérico" entre homem e leão. Micenas, finais do século XVI a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional (inv. nº 33).
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mycenaean_ring2.jpg.Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.7.** Adaga micênica. Caça coletiva aos leões, oriunda do túmulo em poço IV, Círculo Tumular A, bronze embutido, finais do século XVI a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional (inv. nº 394).
Fonte:https://classicsenthusiast.tumblr.com/post/75597641748/mycenaean-lion-hunt-burial-daggers-found-in. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.8.** Detalhe da adaga micênica com caça coletiva aos leões.
Fonte:https://classicsenthusiast.tumblr.com/post/75597641748/mycenaean-lion-hunt-burial-daggers-found-in. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.9.** Portal dos leões. Século XIII a.C. (c. 1250 a.C.). Micenas, *in situ*.
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mycenae_lion_gate_detail_dsc06384.jpg . Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.10**. Leões heráldicos olhando para trás. Placa de mármore proveniente de Ialysos (Rodes). Rodes, Museu Arqueológico.
Fonte: BLACKWELL, Nicholas. "Making the Lion Gate Relief at Mycenae: Tool Marks and Foreign Influence". *American Journal of Archaeology*, vol. 118, nº 3, 2014, p. 474.

**Fig. 2.11.** Proposta de restauro do Portal dos leões de Micenas, por N. Blackwell.
Fonte: BLACKWELL, Nicholas. "Making the Lion Gate Relief at Mycenae: Tool Marks and Foreign Influence". *American Journal of Archaeology*, vol. 118, nº 3, 2014, p. 476.

**Fig. 2.12.** Selo minoico, proveniente de Cnossos. Leão e figura aristocrática/ divindade. Desenho de N. Thomas. Heraclião, Museu Arqueológico de Heraclião (inv. nº 383).
Fonte: THOMAS, Nancy. "The Early Mycenaean Lion up to Date". *Hesperia Supplements*, vol. 33, 2004, p. 167.

**Fig. 2.13.** Gema micênica. Ataque leonino ao antílope. Proveniente de Midea, c. 1200 a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional (inv. nº 7332).
Fonte: BOARDMAN, John. *Greek gems and finger rings*: Early Bronze Age to late Classical. New York: Harry N. Abrams, 2001, p. 96.

**Fig. 2.14.** Creso, rei da Lídia (r. 561 – 546 a.C.). Estáter de ouro, cunhado em Sárdis, c. 553 – 539 a.C. Anverso da moeda, com ataque do leão ao touro.
Fonte: https://www.lbma.org.uk/wonders-of-gold/items/croesus-stater. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.15.** Alça de tigela grega. Ataque dos leões à corça, bronze, c. 550 a.C. Olímpia, Museu de Olímpia (inv. nº B5110).
Fonte: JOHNSTON, Alan. "Pre-classical Greece". In: BOARDMAN, John (ed.). *The Oxford History Of Classical Art.* Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 64.

**Fig. 2.16**. Detalhe da gigantomaquia do friso norte Tesouro de Sífnos. Ataque do leão a um gigante, friso escultórico em mármore, c. 530 – 525 a.C. Delfos, Museu Arqueológico de Delfos.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/daedalic-archaic/v/siphnian. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.17.** Pintor de Amásis. A partida de Aquiles, com destaque à figuração leonina no escudo. Ânfora ática de figuras negras, proveniente de Orvieto, 34 cm de altura, c. 525 – 515 a.C. Boston, Museu de Belas Artes (inv. nº 01.8027).
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Black-figure-neck-amphora-by-the-Amasis-painter-BC-Boston-018027-Beazley-1956-152_fig3_259437203. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 2.18.** Gema. Leão figurado à maneira canina atingido por uma flecha, c. 500 a.C. Boston, Museu de Belas Artes.
Fonte: BOARDMAN, John. *Greek gems and finger rings*: Early Bronze Age to late Classical. New York: Harry N. Abrams, 2001, p. 86.

**Fig. 2.19.** Gema grega, proveniente de sítio próximo a Pérgamo. Leão com úberes, c. 500 a.C. Inscrição: Aristoteiches.
Fonte: BOARDMAN, John. *Greek gems and finger rings*: Early Bronze Age to late Classical. New York: Harry N. Abrams, 2001, p. 174.

**Fig. 2.20.** Leão, com úberes, ataca um touro. Pedimento leste Hekatompedon, c. 560 a.C. Atenas, Museu da Acrópole (inv. nº 4).
Fonte: HURWIT, Jeffrey. "Lizards, Lions, and the Uncanny in Early Greek Art*". The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol.75, nº 1, 2006, p. 134.

**Fig. 2.21.** Selo cilíndrico greco-persa. Aquemênida, a cavalo e com o arco e flecha, caça o leão, calcedônia, c. início do século V a.C.
Fonte: BOARDMAN, John. *Greek gems and finger rings*: Early Bronze Age to late Classical. New York: Harry N. Abrams, 2001, p. 349.

**Fig. 2.22.** Selo cilíndrico greco-persa. Aquemênida, a cavalo e com o arco e flecha, caça o leão sob o disco solar, calcedônia, c. início do século V a.C.
Fonte: BOARDMAN, John. *Greek gems and finger rings*: Early Bronze Age to late Classical. New York: Harry N. Abrams, 2001, p. 352.

**Fig. 2.23.** Grande escaraboide de Cambridge, com caçada coletiva dos aquemênidas ao leão e ao javali, calcedônia, c. início do século V a.C.
Fonte: MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' lekythos re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis*: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 27.

**Fig. 2.24.** Braceletes aquemênidas, em ouro, descobertos no Santuário dos deuses, Samotrácia, em 1965.
Fonte: MILLER, Margaret. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C.* A Study in Cultural Receptivity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997, p. 42.

**Fig. 2.25.** Estela Kamini. Acima, mestre dos animais; abaixo, ataque leonino, relevo em mármore, finais do século IV a.C. Outrora em Atenas, Museu Arqueológico Nacional (inv. nº 1487). Hoje perdida.
Fonte: MILLER, Margaret. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C*. A Study in Cultural Receptivity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997, p. 56.

**Fig. 2.26.** Pintor Dúris ou Pintora Dóris (atribuído a). Aquemênida e hoplita grego correm lado a lado. Cílice de figuras vermelhas, c. 490 a.C. Baltimore, The Baltimore Chapter of the Archaeological Institute of America.
Fonte: https://archaeologicalmuseum.jhu.edu/class-projects/attic-red-figure-vases/kylix-attributed-to-douris-2/. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.27.** Sem atribuição. Leão ataca cavalo na presença de um persa. Enócoa de figuras vermelhas, proveniente de Atenas, final do século V a.C. Paris, Bibliothèque Nationale (inv. nº. 473).
Fonte: COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great*: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 109.

**Fig. 2.28.** Detalhe do Vaso Chigi. Caça à lebre, nível inferior.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXIV.

**Fig. 2.29.** Detalhe do Vaso Chigi. Caça à lebre, nível inferior.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXIV.

**Fig. 2.30.** Detalhe do Vaso Chigi. Cavaleiros, nível central.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXVI.

**Fig. 2.31.** Detalhe do Vaso Chigi. Quadriga e carruagem, nível central.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXVI.

**Fig. 2.32.** Detalhe do Vaso Chigi. Esfinge ou Kér, nível central.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXVII.

**Fig. 2.33**. Detalhe do Vaso Chigi. Caça ao leão, nível central.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXVIII.

**Fig. 2.34.** Detalhe do Vaso Chigi. Julgamento de Páris, nível central.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXVIII.

**Fig. 2.35.** Detalhe do Vaso Chigi. Exército em marcha, nível superior:
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXIX.

**Fig. 2.36.** Detalhe do Vaso Chigi. Exércitos em confronto, nível superior.
Fonte: D'ACUNTO, Matteo. *Il mondo del vaso Chigi*. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin: De Gruyter, 2013, p. XXIX.

**Fig. 2.37.** Placa fenícia, com leoa atacando um africano. Placa de marfim, encontrada no Palácio de Kalhu, 10,2 cm x 10,2 cm, c. 900-800 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 127412). Descoberta em 1951.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1954-0508-1. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.38.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Ênfase na técnica de relevos sobre figuras vermelhas.
Fonte: LEZZI-HAFTER, Adrienne. "Clay, Gold, and Craft: Special Techniques in Three Vases by the Eretria Painter and Their Apotheosis in Xenophantos". In: LAPATIN, Kenneth (org.). *Papers on Special Techniques in Athenian Vases*. Proceedings of a Symposium Held in Connection with the Exhibition "The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases" at the Getty Villa. Los Angeles: Getty, 2008, p. 181.

**Fig. 2.39.** Desenho do Lécito de Xenophantos, por L. Stephani.
Fonte: MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 20.

**Fig. 2.40.** Proposta de colorização do Lécito de Xenophantos, por A. Lezzi-Hafter.
Fonte: LEZZI-HAFTER, Adrienne. "Clay, Gold, and Craft: Special Techniques in Three Vases by the Eretria Painter and Their Apotheosis in Xenophantos". In: LAPATIN, Kenneth (org.). *Papers on Special Techniques in Athenian Vases.* Proceedings of a Symposium Held in Connection with the Exhibition "The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases" at the Getty Villa. Los Angeles: Getty, 2008, pp. 178-9.

**Fig. 2.41.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Abrokomas.
Fonte: FRANKS, Hallie. "Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos". *Hesperia*, vol. 78, nº 4, 2009, p. 456.

**Fig. 2.42.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Dario.
Fonte: FRANKS, Hallie. "Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos". *Hesperia*, vol. 78, nº 4, 2009, p. 456.

**Fig. 2.43.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Ciro.
Fonte: FRANKS, Hallie. "Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos". *Hesperia*, vol. 78, nº 4, 2009, p. 457.

**Fig. 2.44.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Caçada coletiva. Desenho de L. Stephani. Fonte: MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 20.

**Fig. 2.45.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Caçada coletiva ao grifo, à esquerda do desenho. Desenho de L. Stephani.
Fonte: MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 20.

**Fig. 2.46.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Caçada coletiva ao grifo, à direita do desenho. Desenho de L. Stephani.
Fonte: MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 20.

**Fig. 2.47.** Sem atribuição. Persas caçam javali e cervo. Crátera ática, com volutas, de figuras vermelhas, c. 410 a.C. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional (inv. nº 81671).
Fonte: MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' *lekythos* re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis:* The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 35.

**Fig. 2.48.** Sem atribuição. Rei persa, a camelo, e sua comitiva. Lécito de figuras vermelhas, proveniente de Atenas, escavada em Basilicata, 23,50 cm de altura, c. 410 – 400 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1882.0704.1).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1882-0704-1. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.49.** Amintas III, rei da Macedônia (? – c. 370 a.C.). Estáter de prata, cunhado em Anfípolis, c. 393/392 – 370 a.C. Inscrição: AMYNTA. No anverso, cavaleiro macedônio, a galope, indo à direita, vergando na cabeça o pétaso além de uma túnica cerrada à cintura e a clâmide, que esvoaça sobre seus ombros. À mão esquerda, o cavaleiro segura a brida, e, à direita, um dardo. No reverso, há um leão esmagando com a boca o dardo que perfurou sua pata dianteira direita.
Fonte: https://web.ccsu.edu/elias/taphos%20philippou.htm. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.50.** Pérdicas III, rei da Macedônia (? – 359 a.C.). Tetradracma de prata, cunhado em Anfípolis, c. 365 – 359 a.C. Inscrição: ΠΕΡΔΙΚ-ΚΑ. No anverso, Hércules com o escalpo leonino; no reverso, leão parte o dardo com a mandíbula e a pata dianteira direita.
Fonte: https://www.wildwinds.com/coins/greece/macedonia/kings/perdikkas_III/i.html. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.51.** Alexandre I, rei da Macedônia (495 – 445 a.C.). Octodracma de prata, cunhado em Anfípolis, c. 495 – 445 a.C. O monarca, no anverso, é figurado com clâmide, pétaso, diadema, a cavalo, portando duas lanças e acompanhado de um mastim para caça.
Fonte: HAMMOND, Nicholas G. L. "The Lettering and the Iconography of 'Macedonian' Coinage". In: MOON, Warren (ed.). *Ancient Greek art and iconography*. Madison: University of Wisconsin, 1983, p. 252.

**Fig. 2.52.** Caçador trácio. Relevo votivo, 0,34 m x 0,27 m x 0,058 m, oriundo de Targovishte, c. séculos IV a II a.C.
Fonte: BOTEVA, Dylana. "The 'Thracian Horseman' reconsidered". *Journal of Roman Archaeology*, nº 82, 2011, p. 86.

**Fig. 2.53.** Filipe II, rei da Macedônia (359 – 336 a.C.). Tetradracma de prata, cunhado em Anfípolis entre c. 356 – 355 a.C. Inscrição: ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Filipe II, com o pétaso, a cavalo, que ergue o braço direito, com o trovão abaixo.
Fonte:https://www.vcoins.com/es/stores/sovereign_rarities/263/product/macedon_philip_ii_silver_tetradrachm/1007961/Default.aspx. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.54.** Lisímaco, rei da Trácia (323 – 281 a.C.). Tetradracma de prata, cunhagem incerta, entre c. 305 – 281 a.C. Inscrição: ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ. No anverso, Atena com o elmo; no reverso, o leão voltado à direita, sobre uma ponta de flecha, caduceu e monograma.
Fonte:https://www.vcoins.com/en/stores/musa_numismatic_art/193/product/thrace_lysimachos_ae_unit_305281_bc_athena__lion/933565/Default.aspx. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.55.** Mapa da Grécia 1.
Fonte:http://www.pollitecon.com/html/essays/Ancient-Greece-According-to Encyclopaedia-Britannica.htm. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.56.** Mapa da Grécia 2.
Fonte:https://www.mountain-forecast.com/peaks/Mount-Chortiatis.Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.57.** Lísipo ou seu ateliê (atribuído a). Prodígios de Polidamas de Escotusa. Base de estátua, mármore, 1 m x 0,38 m, c. 330 a.C. Olímpia, Museu Arqueológico (inv. nº Λ 45).
Fonte: http://odysseus.culture.gr/h/4/eh430.jsp?obj_id=11041. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.58.** Polidamas mata o leão. Detalhe da base de estátua atribuída a Lísipo ou seu ateliê.
Fonte: http://odysseus.culture.gr/h/4/eh430.jsp?obj_id=11041. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 2.59.** Polidamas mata o leão. Detalhe da base de estátua atribuída a Lísipo ou seu ateliê.
Fonte: MORENO, Paolo. *Lisippo.* Bari: Dedalo Libri, 1974, fig. 16.

**Fig. 3.1.** Estela de Uruk. Caçadores investem contra os leões. Relevo em diodorito, 80 cm de altura x 50 cm de largura, c. 3300 – 3000 a.C. Bagdá, Museu Arqueológico (inv. nº 23.447).
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Stele_of_lion_hunt,_from_Uruk,_Iraq,_3000-2900_BCE._Iraq_Museum.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.2.** Fragmento com caça ao leão, com a fera enjaulada, oriundo de Tell Majnuna (Síria), c. 3800 a.C.
Fonte: McMAHON, Augusta. "The Lion, The King And The Cage: Late Chalcolithic Iconography and Ideology In Northern Mesopotamia". *Iraq*, vol. 71, 2009, p. 117.

**Fig. 3.3**. Faca de Gebel el-Arak. Detalhe do cabo, com o mestre dos animais entre dois leões. Relevo em marfim de elefante e pedra, oriunda do período Nagada II, c. 3450 a.C. Paris, Louvre (inv. nº E. 11517).
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gebel_el-Arak_knife_mp3h8791.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.4.** Paleta do caçador. Caçada coletiva a múltiplas espécies. Relevo em pedra de lama, 66 cm x 26 cm, oriunda do período Naqada III, c. 3300 - 3100 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 20790 e 20792).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA20792. Acesso: 17/08/022.

**Fig. 3.5.** Relevo aramaico. Caçada coletiva ao leão. Relevo em basalto, 1,16 m x 2,65 m, c. 730 – 700 a.C. Berlim, Staatliche Museen zu Berlin.
Fonte:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4a/Lion_Hunting_Scene_-_750_BC_-_Pergamon_Museum_-_Joy_of_Museums.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.6.** Tigela fenícia. Caçada coletiva ao leão. Relevos em liga de cobre, 21 cm de diâmetro x 8,2 cm de altura, finais do século VIII a.C. Londres, British Museum (inv. nº 118780).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_N-8. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.7.** Relevo assírio de Sargão II (r. 722 – 705 a.C.) com filhote leoniono. Paris, Louvre (inv. nº AO19862).
Fonte: https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/the-palace-of-sargon-ii. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.8**. "Domador de leões" grego. Oriundo da Lídia ou Jônia, mármore, c. finais do século VII a.C. Delfos, Museu Arqueológico.
Fonte:https://www.penn.museum/sites/expedition/museum-mosaic-people-places-projects-10/. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.9.** Relevo egípcio. Ramsés II (r. 1279 – 1214 a.C.) marchando para a Batalha de Kadesh (1274 a.C.) acompanhando por seu leão de estimação. Templo de Abu-Simbel, construído entre c. 1264 a.C. e 1244 a.C., *in situ.*
Fonte:https://www.fayeday.com/carving-in-the-tomb-of-ramses-ii-at-abu-simbel-egypt/. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.10.** Relevo de caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865-860 a.C.), relevo em alabastro, 88,65 cm x 223,52 cm. Londres, British Museum (inv. nº 124534).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0623-11. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.11.** Relevo de caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865-860 a.C.), relevo em alabastro, 98 cm x 139,50 cm. Londres, British Museum (inv. nº 124579).
Fonte:https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-1222-8. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.12**. Relevo de caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865-860 a.C.), relevo em alabastro, 97 cm x 183 cm. Berlim, Staatliche Museen zu Berlin (inv. nº VA 00959).
Fonte:https://artsandculture.google.com/asset/relief-mit-l%C3%B6wenjagd-des-k%C3%B6nigs-assurnasirpal-ii/4wE_aDeU9Rv-Gw?hl=de. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.13.** Detalhe da caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865 – 860 a.C.). Berlim, Staatliche Museen zu Berlin (inv. nº VA 00959).
Fonte:https://artsandculture.google.com/asset/relief-mit-l%C3%B6wenjagd-des-k%C3%B6nigs-assurnasirpal ii/4wE_aDeU9Rv-Gw?hl=de. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.14.** Caçada ritual e triunfo da Sala do Trono do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu (c. 865-860 a.C.). Desenho de N. May.
Fonte: MAY, Natalie. "Triumph as an Aspect of the Neo-Assyrian Decorative Program". In: WILHELM, Gernot (org.). *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2012, p. 475.

**Fig. 3.15.** A libação de Assurnasirpal II sobre o leão morto, relevo em alabastro, 86,60 cm x 225,50 cm. Londres, British Museum (inv. nº 124535).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0623-13. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.16.** Reconstrução a cores da caça ao leão de Assurnasirpal II em Kalhu. Berlim, Staatliche Museen zu Berlin (inv. nº VA 00959).
Fonte: https://smb.museum-digital.de/object/141965. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.17.** Plano da Sala do Trono B do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu (c. 865-860 a.C.). Desenho de E. Wagner-Durand.
Fonte: WAGNER-DURAND, Elisabeth. "Narration. Description, Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth *et alii* (orgs.). *Image – Narration – Context*. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World. Heidelberg: Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019, p. 251.

**Fig. 3.18.** Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.), relevo em alabastro, 159 cm x 95 cm. Londres, British Museum (inv. nº 124887).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-51. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.19**. Desenho do painel completo de caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.). Desenho de N. May.
Fonte: MAY, Natalie. "Triumph as an Aspect of the Neo-Assyrian Decorative Program". In: WILHELM, Gernot (org.). *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2012, p. 479.

**Fig. 3.20.** Detalhe do leão libertado. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-51. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.21.** Detalhe do ataque do leão. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-51. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.22.** Desenho com detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.), relevo em alabastro. Paris, Louvre (inv. nº 19903). Desenho de J. Russell.
Fonte: RUSSELL, John. *The Writing on the Wall.* Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions. Winona Lake: Eisenbrauns, 1999, p. 203.

**Fig. 3.23.** Detalhe do leão retorcido. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-51. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.24.** Leão capturado pela orelha. Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.), relevo em alabastro. Paris, Louvre (inv. nº 19903).
Fonte: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123113. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.25.** Libação de Assurbanípal sobre o leão morto. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.), relevo em alabastro, 159 cm x 95 cm. Londres, British Museum (inv. nº 124887).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-51. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.26**. Leões mortos trazidos à presença de Assurbanípal (c. 645 – 640 a.C.). Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.), relevo em alabastro. Paris, Louvre (inv. nº 19903).
Fonte: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123113. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.27.** Painéis perdidos da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S¹ do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.). Desenho de R. Barnett.
Fonte: BARNETT, Richard. *Sculptures from the North Palace of Assurbanipal at Nineveh, 668-627 B.C.* London: The British Museum, 1976, p. 168.

**Fig. 3.28.** Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 635 a.C.), relevo em alabastro, 159 cm x 95 cm. Londres, British Museum (inv. nº 124872 a 124881).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-47. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.29.** Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 635 a.C.), relevo em alabastro. Londres, British Museum (inv. nº 124875).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-47. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.30.** Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal, relevo em alabastro, Londres, British Museum (inv. nº 124875).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-47. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.31.** Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal, relevo em alabastro, Londres, British Museum (inv. nº 124875).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-47. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.32.** Desenho do Sala C do Palácio Norte de Assurbanípal em Nínive (c. 645 – 635 a.C.). Desenho de C. Watanabe.
Fonte: WATANABE, Chikako. "Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs". In: BROWN, Brian Arthur & FELDMAN, Marian (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 354.

**Fig. 3.33.** Carro régio de Assurbanípal do Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124860 e 124861).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_10. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.34.** Arena de caça ao leão de Assurbanípal no Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124862).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_9. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.35**. Mastins do Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124863).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_7. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.36.** Leão alvejado. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124864).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.37.** Leoa supina. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124864).

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.38.** Leão massacrado. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124864).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.39.** Leão ferido. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124864).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.40.** Leão alvejado por três setas. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124865). Fonte: Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.41.** Carro régio de Assurbanípal em caçada aos leões. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124867).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_3. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.42.** Leão alvejado por cinco setas. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124867).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-16_3. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.43.** Carro régio de Assurbanípal em caçada aos leões. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124852).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-15_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.44.** Leão "multiprísmico". Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124852).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-15_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.45.** Carro régio de Assurbanípal em caçada aos leões. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124852).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-15_6. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.46.** Leão ferido de bruços. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124856).

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-15_2. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.47.** Leão agonizante. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124856).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-15_2. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.48.** Leoa agonizante. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124856).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-15_2. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.49.** Leão alvejado por quatro setas. Sala C do Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 635 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 124856). Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-15_2. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.50.** Leão e leoa no parque de Assurbanípal. Palácio Norte de Nínive, relevo em alabastro, (c. 645 – 640 a.C.). Londres, British Museum (inv. nº 118914).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-23_1. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.51.** Pintura de caça ao leão assíria em Til Barsip. Oriunda da Sala XXVII, 6,40 m de comprimento. Hoje perdida. Desenho de Lucien Cavro.
Fonte: POZZER, Katia. "Guerra, violência e memória cultural nas imagens assírias". *Anos 90*, vol. 25, 2018, p. 55.

**Fig. 3.52.** Impressão de selo régio assírio. Monarca, em pé, trespassa o leão, argila, c. 715 a.C. Londres, British Museum (inv. nº SM. 2276). Escavado em Kouyunjik.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_SM-2276. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.53.** Plano do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu. Desenho de D. Kertai.
Fonte: KERTAI, David. "The Architecture of Connectivity: Ashurnarsipal II's Late Assyrian Palace in Kalhu". In: KURAPKAT, Deitmar *et alii* (orgs.). *Die Architektur des Weges Gestaltete Bewegung im gebauten Raum*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014, p. 339.

**Fig. 3.54.** Plano detalhado da Sala do Trono B e suítes do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu. Desenho de J. Russell.
Fonte: RUSSELL, John. "The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art". *American Journal of Archaeology*, vol. 102, nº 4, 1998, p. 666.

**Fig. 3.55.** Plano do Palácio Norte de Assurbanípal em Nínive. Desenho de J. Russell.
Fonte: RUSSELL, John. *The Writing on the Wall.* Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions. Winona Lake: Eisenbrauns, 1999, p. 15.

**Fig. 3.56.** Tumba Payava. Programa iconográfico complexo, inscrição com possível referência ao sátrapa Autofradatés e cena de caça coletiva. Relevo em calcário, 1,21 m x 3,04 m x 1,83 m, escavada em Xanto (Turquia), c. 375-362 a.C., Londres, British Museum (inv. nº 1848.1020.142).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-142. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.57.** Tumba Payava. Detalhe do sátrapa.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-142. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.58.** Tumba Payava. Detalhe do esportista laureado.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-142. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.59.** Tumba Payava. Detalhe do friso de caça.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-142. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.60.** Tumba de Merehi. Programa iconográfico complexo, com destaque às cenas de caça. Relevo em pedra, com inscrição, em grego, nomeando Merehi como comitente, escavada em Xanto (Turquia), c. 390 – 350 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1848.1020.1430). Face da caça ao leão.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-143. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.61.** Tumba de Merehi. Detalhe da caça à pantera.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-143. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.62.** Monumento às nereidas. Detalhe da caça coletiva a múltiplas presas. Friso em mármore, 2,28 m de comprimento, escavado em Xanto (Turquia), c. 390 – 380 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1848.1020.113).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-113. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.63.** Sarcófago do Sátrapa. Face da caça coletiva à pantera. Relevo em mármore, 145 cm x 286 cm x 118 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul (inv. Nº 367). Descoberto em 1887.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/8204524522. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.64.** Sarcófago das Mulheres Enlutadas. Frisos com caçada coletiva a múltiplas presas. Relevo em mármore, 297 cm x 254 cm x 137 cm, meados do século IV a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul (inv. nº 368). Descoberto em 1887.
Fonte: PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 179.

**Fig. 3.65.** Sarcófago da Lícia. Face da caça ao javali. Relevo em mármore, 296 cm x 254 cm x 137 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul (inv. nº 369). Descoberto em 1887.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/8170544637. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.66.** Sarcófago da Lícia. Face da caça ao leão. Relevo em mármore, 296 cm x 254 cm x 137 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul (inv. nº 369). Descoberto em 1887.
Fonte: PALAGIA, Olga. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, Albert Brian & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.). *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 180.

**Fig. 3.67.** Sarcófago de Çan. Face da caça coletiva a múltiplas espécies. Relevo em policromia preservada, 2,1 m x 0,95 m x 0,85 m, primeiro quartel do século IV a.C. Çanakkale, Museu Arqueológico. Descoberto em 1998.
Fonte: SEVINÇ, Nurten *et alii*. "A New Painted Graeco-Persian Sarcophagus From Qan". *Studia Troica*, vol. 11, 2001, p. 388.

**Fig. 3.68.** Estela funerária de Çavüşköy. Na porção superior, caçada a múltiplas espécies; na porção inferior, simpósio, c. 400 – 380 a.C. Museu Arqueológico de Istambul (inv. nº 1502).
Fonte: MILLER, Margaret. "Art, myth and reality: Xenophantos' lekythos re-examined". In: CASPO, Eric & MILLER, Margaret (eds.). *Poetry, Theory, Praxis*: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 29.

**Fig. 3.69.** Selo cilíndrico aquemênida. O Grande Rei/herói real como mestre dos animais, erguendo leões pelas caudas. Oriundo de Persépolis, c. 500 a.C. Nova Iorque, Metropolitan (inv. nº 56.157.2).
Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324573. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.70.** Selo cilíndrico aquemênida. O Grande Rei/herói real suspende o leão pela cauda sob o disco solar. 1,6 cm, c. 500 a.C., oriundo de Pasárgada.
Fonte: ROOT, Margaret Cool. "The Cylinder Seal from Pasargadae: Of Wheels and Wings, Date and Fate." *Iranica Antiqua*, vol. 34, 1999, p. 190.

**Fig. 3.71.** Selo cilíndrico aquemênida. O Grande Rei/herói real como mestre dos animais suspende leões pelos calcanhares, c. 500 a.C.
Fonte: https://www.iranicaonline.org/articles/cylinder-seals. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.72.** Selo piramidal aquemênida. O Grande Rei/herói real sufoca o leão, c. 500 a.C., sem proveniência. Desenho de J. Boardman.
Fonte: BOARDMAN, John. "Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire". *Iran*, vol. 8, 1970, p. 33 selo 77.

**Fig. 3.73.** Selo piramidal aquemênida, O Grande Rei/herói real sufoca o leão, c. 500 a.C., orindo de Persépolis. Desenho de J. Boardman.
Fonte: BOARDMAN, John. "Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire". *Iran*, vol. 8, 1970, p. 33 selo 83.

**Fig. 3.74.** Selo piramidal aquemênida. O Grande Rei/herói real sufoca o leão, c. 500 a.C., sem proveniência. Desenho de J. Boardman.
Fonte: BOARDMAN, John. "Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire". *Iran*, vol. 8, 1970, p. 33 selo 75.

**Fig. 3.75.** Selo cilíndrico de Dario I. O Grande Rei em caça aos leões. Calcedônia, 1,7 cm x 3,7 cm, c. 500 a.C. Encontrado em Tebas. Inscrição: "Eu sou Dario, o Grande Rei" (persa antigo, elamita e babilônico). Londres, British Museum (inv. nº. 89132).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1835-0630-1. Fonte: 17/08/2022.

**Fig. 3.76.** Relevo de Behistun, com Dario I em triunfo sobre o usurpador Gaumata. Relevo em calcário, 15 m x 25 m. Quermanxá, Irã, *in situ*.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Behistun_Inscription. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.77.** Bainha oriunda do Tesouro de Oxus. Caça coletiva ao leão. Relevo em ouro, 27,60 cm, c. séc. VI ou V a.C. Londres, British Musem (inv. nº 123923).
Fonte: CURTIS, John. *The Oxus Treasure*. London: British Museum Press, 2012, p. 35.

**Fig. 3.78.** Herói/Grande Rei combate um leão. Palácio de Dario, Porta S, Sala 5, Persépolis, *in situ.*
Fonte: ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, prancha XVI.

**Fig. 3.79.** Herói/Grande Rei combate um leão demoníaco. Palácio de Dario, Porta Leste, Persépolis, *in situ*.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Shahriar_and_Lion. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.80.** Herói/Grande Rei combate um leão. Portas leste e oeste do 'harém', construído sob Xerxes. Persépolis, *in situ*.
Fonte: ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, prancha XXVIII.

**Fig. 3.81.** Herói/Grande Rei combate um leão. Porta E da Sala das Cem Colunas, construída sob Artaxerxes. Persépolis, *in situ*.
Fonte: http://www.traveladventures.org/continents/asia/persepolis10.html. Fonte: 17/08/2022.

**Fig. 3.82.** Plano de Persépolis. Desenho de M. Cool Root.
Fonte: ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, p. 78.

**Fig. 3.83.** Plano do Palácio de Dario, em Persépolis. Desenho de M. Cool Root.
Fonte: ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, p. 79.

**Fig. 3.84.** Plano do "harém" de Xerxes, em Persépolis. Desenho de M. Cool Root.
Fonte: ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, p. 81.

**Fig. 3.85.** Plano da Sala das Cem Colunas, em Persépolis. Desenho de M. Cool Root. Fonte: ROOT, Margaret Cool. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, p. 89.

**Fig. 3.86.** Frontão de Apadana, Persépolis, *in situ*.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Takhteh_Jamshid.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.87.** Detalhe de Apadana, com ataque do leão ao touro. Persépolis, *in situ*.
Fonte: https://financialtribune.com/articles/travel/1329/lion-and-bull-old-iranian-mythological-symbol. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.88.** Detalhe de Apadana, com delegação elamita trazendo três leões à guisa de tributo ao Grande Rei. Persépolis, *in situ*.
Fonte: ALMAGOR, Eran. "The Horse and the Lion in Achaemenid Persia: Representations of a Duality". *Arts*, nº 10, vol. 41, 2021, p. 25.

**Fig. 3.89.** Tumba de Dario I, em Naqsh-i Rustam. Irã, *in situ*.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_front_of_Darius_I_at_Naqsh-e_Rostam.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.90.** Mosaico de Alexandre. Detalhe do persa caído com o escudo espelhado. Fonte: https://www.artstoriabooks.com/alexander-mosaic. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.91.** Mosaico de Alexandre. Detalhe do carro régio de Dario III.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detail_of_the_Alexander_Mosaic_depicting_the_Battle_of_Issus_between_Alexander_the_Great_%26_Darius_III_of_Persia,_from_the_House_of_the_Faun_in_Pompeii,_Naples_Archaeological_Museum_%2815045493972%29.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 3.92.** Detalhe do Palacio de Dario, com leões figurados na barra do traje régio. Persépolis, *in situ*.
Fonte: SCHMIDT, Erich F. *Persepolis I*: Structures, Reliefs, Inscriptions. Chicago: Chicago University Press, 1953, prancha 142.

**Fig. 4.1.** Quatro jovens, estando os dois do centro sentados, vestindo himatias. Atiçam seus *pets* um contra o outro. Detalhe da base de kouros, mármore pentélico, 29 cm x 79 cm, c. 510 a.C. Atenas, Museu Arqueológico (inv. nº 3476).
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Animal_fight.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.2.** Sátrapa persa caça com o carro. Pintura parietal, 128 cm x 35 cm, séc. IV ou V a.C. Dahaneh-ye Gholaman, *in situ*. Desenho de S. M. S. Sajjadi.
Fonte: SAJJADI, Seyed Mansur Seyed. "Wall Painting from Dahaneh-ye Gholaman (Sistan)". *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, vol. 13, nº 1-2, 2007, p. 146.

**Fig. 4.3.** Reconstrução moderna do carro fúnebre de Alexandre, c. 323 – 321 a.C. Desenho de C. Smith.

Fonte: STEWART, Andrew. Faces of Power: *Alexander's Image and Hellenistic Politics.* Berkeley: University of California Press, 1993, p. 217.

**Fig. 4.4.** Estratigrafia das tumbas descobertas em Vergina. Desenhista não creditado. Fonte: BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, nº 122, 2007, p. 83.

**Fig. 4.5.** Tumba II de Vergina, atribuída a Filipe II ou Filipe III Arrideu. Mármore, 6,42 m x 5,75 m c. 336 – 316 a.C. Vergina, Museu das Tumbas Reais. Descoberta em 1977. Fonte: FRANKS, Hallie. *Hunters, Heroes, Kings*: The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 5

**Fig. 4.6.** Larnax encontrado na Tumba II de Vergina. Ouro, 40,9 cm x 34 cm x 17 cm, c. 336 – 316 a.C. Vergina, Museu das Tumbas Reais. Descoberto em 1977.
Fonte: https://www.worldhistory.org/image/11688/greek-larnax-from-the-royal-tomb-in-vergina/. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.7.** Possível busto em miniatura de Filipe II, descoberto na Tumba II de Vergina, marfim, 3,2 cm, c. 336 – 316 a.C., Vergina, Museu das Tumbas Reais. Descoberto em 1977.
Fonte:http://www.gobalkans.travel/blog/the-royal-tomb-of-philip-ii.Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.8.** Possível busto em miniatura de Alexandre Magno, descoberto na Tumba II de Vergina, marfim, 3,4 cm, c. 336 – 316 a.C., Vergina, Museu das Tumbas Reais. Descoberto em 1977.
Fonte: https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/702-onde-se-encontra-filipe-ii-da-macedonia. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.9.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça à corça. Desenho de G. Miltsakakis.

**Fig. 4.10.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça ao javali. Desenho de G. Miltsakakis.

**Fig. 4.11.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça ao urso. Desenho de G. Miltsakakis.

**Fig. 4.12.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça ao leão. Desenho de G. Miltsakakis.

**Fig. 4.13.** Esquema dos cães presentes na Tumba II de Vergina. Desenho de L. Reilly. Fonte: REILLY, Linda. "The Hunting Frieze from Vergina" *The Journal of Hellenic Studies,* nº 113, 1993, p. 161.

**Fig. 4.14**. Detalhe da Tumba II de Vergina. Alexandre Magno.
Fonte: ANDRONIKOS, Manolis. *Vergina*: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens: Ekdotike Athenon, 1984, p. 123.

**Fig. 4.15.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Filipe II ou Filipe III Arrideu.
Fonte: ANDRONIKOS, Manolis. *Vergina*: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens: Ekdotike Athenon, 1984, p. 124.

**Fig. 4.16.** À esquerda, detalhe do Mosaico de Alexandre; à direita, detalhe da Tumba II de Vergina. Dois personagens identificados como Ptolomeu I.

**Fig. 4.17.** Linhas de fuga dos caçadores identificados como Alexandre e Cassandro. Detalhe da Tumba II de Vergina, a partir de desenho de G. Miltsakakis.

**Fig. 4.18.** Detalhe da Tumba II de Vergina. A cabeça laureada de Alexandre. Fonte: ANDRONIKOS, Manolis. *Vergina*: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens: Ekdotike Athenon, 1984, p. 123.

**Fig. 4.19.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Alexandre Magno investe contra um persa.
Fonte: https://www.joshobrouwers.com/articles/the-alexander-sarcophagus/. Acesso: 16/08/2002.

**Fig. 4.20**. Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. A cabeça de Alexandre Magno com escalpo leonino.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/late-classical/v/alexander-sarcophagus. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 4.21.** À esquerda, detalhe do Mosaico de Alexandre; à direita, detalhe do Sarcófago de Alexandre (invertido). Esquema dos persas atacados por Alexandre Magno.

**Fig. 4.22.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Porção central com cena de batalha.
Fonte: PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989, p. 19.

**Fig. 4.23.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Porção central com cena de batalha.
Fonte: PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989, p. 19.

**Fig. 4.24**. Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Porção central com cena de batalha. Greco-macedônios e persas mortos.
Fonte: PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989, p. 19.

**Fig. 4.25.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Greco-macedônio à extrema direita.
Fonte: PASINLI, Alpay. *Istanbul Archaeological Museums*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1989, p. 19.

**Fig. 4.26.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. Porção central com caça ao leão.
Fonte: PASINLI, Alpay. The Book of Alexander Sarcophagus. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997, p. 18.

**Fig. 4.27.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. A cabeça de Alexandre Magno.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/late-classical/v/alexander-sarcophagus. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 4.28.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. Alexandre Magno caçador.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/late-classical/v/alexander-sarcophagus. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 4.29.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. Abdalônimo.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/late-classical/v/alexander-sarcophagus. Acesso: 16/08/2022.

**Fig. 4.30.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. À extrema esquerda, greco-macedônio e persa caçam de forma conjunta.
Fonte: PASINLI, Alpay. *The Book of Alexander Sarcophagus*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997, p. 38.

**Fig. 4.31.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. À extrema direita, greco-macedônio e persa caçam o cervo de forma conjunta.
Fonte: PASINLI, Alpay. *The Book of Alexander Sarcophagus*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997, p. 40.

**Fig. 4.32.** Friso C do Sarcófago de Alexandre. A Batalha de Gaza.
Fonte:https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204621904574246094055079788. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.33.** Reconstrução a cores do Friso C do Sarcófago de Alexandre, proposta pelo Museu Arqueológico de Istambul.
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:NAMABGColored_Alexander_Sarcophagus_1_retouched.JPG. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.34**. Pedimento C do Sarcófago de Alexandre. A morte de Pérdicas.
Fonte: PASINLI, Alpay. *The Book of Alexander Sarcophagus*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997, p. 48.

**Fig. 4.35.** Friso D do Sarcófago de Alexandre. Caça à pantera.
Fonte: PASINLI, Alpay. *The Book of Alexander Sarcophagus*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997, p. 51.

**Fig. 4.36.** Pedimento D do Sarcófago de Alexandre. A batalha de Abdalônimo.
Fonte: PASINLI, Alpay. *The Book of Alexander Sarcophagus*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 1997, p. 56.

**Fig. 4.37.** Mazaeus, sátrapa da Babilônia (c. 385 – 328 a.C.). Estáter de prata, cunhado em Tarso, na Cilícia c. 361 – 328 a.C. Anverso: inscrição em aramaico, Ba'altar sentado à esquerda, encarando a águia, espiga de grãos e uva na mão direita e cetro na mão esquerda. Reverso: inscrição em aramaico, leão ataca o touro.
Fonte:https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=1216&lot=29110.Acesso:17/08/2022.

**Fig. 4.38.** Detalhe do interior do escudo do persa à esquerda do Friso C do Sarcófago de Alexandre.
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:NAMABGColored_Alexander_Sarcophagus_1_retouched.JPG. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.39.** Detalhe do interior do escudo do persa à esquerda do Friso C do Sarcófago de Alexandre. Desenho de S. Paspalas.
Fonte: PASPALAS, Stavros. "On Persian-Type Furniture in Macedonia: The Recognition and Transmission of Forms". *American Journal of Archaeology,* vol. 104, nº 3, 2000, p. 542.

**Fig. 4.40.** Senaqueribe inspecionando o butim da Batalha de Laquis (701 a.C.), relevo em painel em parede de gesso, 251 cm x 177,80 cm x 15 cm, c. 700 – 692 a.C. Londres, British Museum (inv. nº. 124911).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-14_7. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.41.** Trono de, presumidamente, Xerxes e o príncipe herdeiro. Sala das Cem Colunas, Persépolis, *in situ.*
Fonte:https://www.livius.org/articles/place/persepolis/persepolis-photos/persepolis-hall-of-100-columns/. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.42.** Comitiva de Dario I. Originalmente em Persépolis (Apadana), hoje em Teerã, Museu Nacional de Teerã.
Fonte:https://www.livius.org/pictures/iran/persepolis/persepolis-apadana/persepolis-apadana-north-stairs/persepolis-apadana-central-relief/proskynesis-relief/.
Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.43.** Polignoto (assinado). Amazonomaquia. Pélica de figuras vermelhas, proveniente de Gela, meados do século V a.C. Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi (inv. nº. 23507). Desenho de J. Boardman.
Fonte: BOARDMAN, John. *Athenian Red Figure Vases*: The Classical Period. London: Thames and Hudson, 1989, fig. 135.

**Fig. 4.44.** Pintor de Guglielmi (atribuído a, possível aluno de Polignoto). Amazonomaquia**.** Stamnos de figuras vermelhas, c. 440 – 430 a.C. Proveniente de Vulci. Vaticano, Musei Vaticani (inv. nº. 1043.1).
Fonte: BOARDMAN, John. *Athenian Red Figure Vases*: The Classical Period. London: Thames and Hudson, 1989, fig. 147.

**Fig. 4.45**. Pintor de Erétria (atribuído a). Teseu tomando parte da Amazonomaquia. Lécito de figuras vermelhas, 22,7 cm de altura, c. 430 a.C. Proveniente de Atenas. Boston, Museum of Fine Arts (inv. nº. 95.48).
Fonte: https://collections.mfa.org/objects/153768. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.46.** Grupo G (artista relacionado ao). Hoplita combate um cavaleiro persa. Hídria de figuras vermelhas, 29,5 cm de altura, c. 365 – 350 a.C. Proveniente de Atenas, escavada em Cirenaica. Londres, British Museum (inv. nº. 1866.0415.244).

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1866-0415-244. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.47.** Visão parcial da Casa de Dioniso, c. 325-300 a.C. Pela, *in situ*.
Fonte: http://pella.virtualreality.gr/en.html. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.48.** Plano da Casa de Dioniso com a localização de seus mosaicos. Desenho de M. Todd *et alii*.
Fonte: COHEN, Ada. *Art in the Era of Alexander the Great:* Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 27.

**Fig. 4.49.** Dioniso monta a pantera. Oriundo da Casa de Dioniso. Mosaico de seixos, 2, 72 m x 2,69 m, c. 325 – 300 a.C. Pela, Museu Arqueológico de Pela.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dionysos_mosaic_from_Pella.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.50.** Gnosis (assinado). Caça ao cervo. Oriundo da Casa do Rapto de Helena. Mosaico de seixos, 3,24 m x 3,17 m, c. 325 – 300 a.C. Pela, *in situ*.
Fonte: https://scholarexchange.furman.edu/art231/54/. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.51.** Detalhe do Mosaico de Pela. Alexandre Magno.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lion_hunt_mosaic_from_Pella.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.52.** Linhas de fuga dos caçadores identificados como Alexandre e Crátero.

**Fig. 4.53.** Comparação entre Alexandre e Aristógiton. À esquerda, Alexandre do Mosaico de Pela; à direita, Aristógiton do grupo escultórico dos Tiranicidas.

**Fig. 4.54.** Comparação entre Harmódio e Crátero. À esquerda, Crátero do Mosaico de Pela; à direita, Harmódio do grupo escultórico dos Tiranicidas.

**Fig. 4.55.** Lísipo. Apoxiomenos. Mármore pentélico, 205 cm. Cópia romana de idade claudiana, de um original brônzeo de c. 330 a.C. Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apoxyomenos_PioClementino_Inv1185.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.56.** Cânone de Policleto *versus* Cânone de Lísipo.
Fonte:https://jaimelopedevegasociales.wordpress.com/2016/05/11/greek-art-and architecture/4-lyssipus-and-polycletus-canon-comparison-lisipo_policleto_comparacion_canon/. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.57.** Leocares. Apolo de Belvedere. 224 cm. Cópia romana proveniente provavelmente de Anzio, de um original em mármore de c. 370-340 a.C. Vaticano, Cortile delle Statue.
Fonte:https://pt.wikipedia.org/wiki/Apolo_Belvedere#/media/Ficheiro:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.58.** Desenho do Relevo de Messene por G. Löschke.
Fonte: THEMELIS, Petros. "A Macedonian Horseman – the Relief Louvre, inv. nº MA 858 from Messene". In: GOETTE, Hans U (org.). *EXCELLENCE* – Studies in honour of Olga Palagia. Rahden: Leidorf, 2019, p 170.

**Fig. 4.59.** Pintor de Brígo de Oxford (atribuído a). Fragmento de amazonomaquia. Cálice de figuras vermelhas, 32,8 cm de diâmetro, c. 490 – 480 a.C. Proveniente de Care. *ARV* 399; Oxford 1911.615. Desenho de N. Griftiths.
Fonte: BARRETT, Anthony & VICKERS, Michael. "The Oxford Brygos Cup Reconsidered". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, 1978, p. 18.

**Fig. 4.60.** Detalhe do Mosaico de Alexandre. Alexandre Magno em carga de batalha.
Fonte:http://albertis-window.com/wp-content/uploads/2017/05/Battle_of_Issus-Alexander-Mosaic.jpg. Acesso: 17/08/2022.
Doravante, todos os detalhes do Mosaico de Alexandre terão essa imagem como fonte.

**Fig. 4.61.** Plano das Casas A e B da Piazza della Vittoria, em Palermo. Desenho de E. Gabrici.
Fonte: GABRICI, Ettore. "Ruderi romani scoperti alla Piazza della Vittoria in Palermo". *Monumenti Antichi*, nº 27, 1921, p. 188.

**Fig. 4.62.** Estado de conservação do Mosaico de Palermo conforme registrado em sua descoberta.
Fonte: GABRICI, Ettore. "Ruderi romani scoperti alla Piazza della Vittoria in Palermo". *Monumenti Antichi*, nº 27, 1921, p. 187.

**Fig. 4.63**. Proposta de reconstrução do Mosaico de Palermo. Desenho de H. Furhmann.
Fonte: FUHRMANN, Heinrich. *Philoxenos von Eretria*: Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaike. Göttingen: Dieterichsche Universitäts-Buchdruckerei, 1931, p. 235.

**Fig. 4.64.** Proposta de reconstrução do Mosaico de Palermo. Desenho de W. Wootton.
Fonte: WOOTTON, William. "Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo". *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, 2002, p. 267.

**Fig. 4.65.** Detalhe do Mosaico de Palermo. Alexandre caçador de leões.
Fonte: WOOTTON, William. "Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo". *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, 2002, p. 269.

**Fig. 4.66.** Detalhe do Mosaico de Palermo. Cavaleiro macedônio e persa fugitivo.
Fonte:http://www.sicilytourist.com/turismosicilia/palermo/PalermoCitta/cassaro/le_case_romane_a_piazza_vittoria.htm. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 4.67.** Detalhe do Mosaico de Palermo. Duelo entre cão e javali. Fonte: WOOTTON, William. "Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo". *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, 2002, p. 270.

**Fig. 4.68.** Herma Azara. Cópia romana em mármore pentélico (c. I – II d.C.) de um busto possivelmente feito à época de Alexandre (330 a.C.), por Lísipo. Proveniente da Villa dei Pisoni, em Tivoli, próximo à Vila Adriana. Paris, Louvre (inv. nº Ma436).

Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Azara_herm_Louvre_Ma436.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 5.1.** Pintor de Dario (atribuído a). Detalhe do embate entre Alexandre Magno e Dario III. Crátera ápula, com volutas, de figuras vermelhas, c. 330 a.C. Proveniente de um cemitério etrusco em Ruvo. Nápoles, Museo Nazionale (inv. nº 81667).
Fonte: Acervo próprio.

**Fig. 5.2.** Desenho da crátera do Pintor de Dario por Heydemann.
Fonte: GIULIANI, Luca. "Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon". *Antike Kunst*, vol. 20, n º42, 1977, p. 27.

**Fig. 5.3.** Pintor de Dario (atribuído a). Detalhe do embate entre Alexandre Magno e Dario III. Ânfora ápula de figuras vermelhas, c. 330 a.C. Proveniente de um cemitério etrusco em Ruvo. Nápoles, Museo Nazionale (inv. nº 81947). Descoberta em 1835.
Fonte: Acervo próprio.

**Fig. 5.4.** Pintor de Dario (atribuído a). Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Ânfora ápula de figuras vermelhas, c. 330 a.C. Hoje perdida, outrora na Hamilton Collection. Desenho de Heydemann.
Fonte: GIULIANI, Luca. "Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon". *Antike Kunst*, vol. 20, nº 42, 1977, p. 28.

**Fig. 5.5.** Pintor de Dario (atribuído a). Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Fragmento de ânfora ápula de figuras vermelhas, c. 330 a.C. Copenhague, Nationalmuseet (inv. nº 13.320).
Fonte: GIULIANI, Luca. "Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon". *Antike Kunst*, vol. 20, nº 42, 1977, p.43.

**Fig. 5.6.** Filóxeno de Erétria (atribuído a). Mosaico de Alexandre, com retrato da Batalha de Isso entre Alexandre e Dario III, 333 a.C. Mosaico de *tesserae*, 5,82 m x 3,13 m, c. 100 a.C., cópia romana de um original helenístico c. 320 a.C. Nápoles, Museo Nazionale (inv. nº 10020). Descoberto em 1831.

**Fig. 5.7.** Pintor de Dario (atribuído a). Detalhe do conselho persa em reunião. Crátera ápula, com volutas, de figuras vermelhas, 1,30 m de altura x 1,90 m de circunferência, c. 330 a.C. Nápoles, Museo Nazionale (inv. nº 81947). Descoberta em 1851.
Fonte: Acervo próprio.

**Fig. 5.8.** Detalhe do Mosaico de Alexandre. O elmo de Alexandre Magno.

**Fig. 5.9.** Detalhe do Mosaico de Alexandre. Oxartes, irmão de Dario III.

**Fig. 5.10**. Detalhe do Mosaico de Alexandre. Alexandre Magno em carga de batalha.

**Fig. 5. 11.** Plano de Casa do Fauno, Pompeia, com a disposição do Mosaico de Alexandre.
Fonte:BEARD, Mary & HENDERSON, John. *Classical Art:* from Greece to Rome. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 226.

**Fig. 5.12.** Comparação entre Mosaico de Alexandre (abaixo) e Tumba II de Vergina (acima), por Saatsoglou-Paliadeli, de forma a conjecturar sobre as mudanças entre a pintura original e o painel pompeiano.
Fonte: SAATSOGLOU-PALIADELI, Chrysoula. "The Alexander Mosaic and its lost original: a working hypothesis". In: ADORNATI, Gianfranco; FALASCHI, Eva & POGGIO, Alessandro (orgs.). *Περι Γραφικής*: Pittori, tecniche, trattati, contesti, tra testimonianze e recinzione. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2019, p. 160.

**Fig. 5.13.** Oficina de Caius Popilius. Batalha entre Alexandre Magno e Dario III. Copa ítalo-megária com relevos, c. séc. I a.C. Boston, Museum of Fine Arts (inv. nº 99. 542).
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p.93.

**Fig. 5.14.** W. Zahn. Desenho do Mosaico de Alexandre enviado a Goethe como presente.
Fonte: NYLANDER, Carl. "The standard of the Great King – A problem in the Alexander Mosaic". *Opuscula Romana*, nº 14, 1983, p. 30.

**Fig. 5. 15.** Rapto de Helena por Teseu. Oriundo da Casa do Rapto de Helena. Mosaico de seixos, 8,48 m x 2,84 m, c. 325 – 300 a.C. Pela, *in situ*.
Fonte: https://www.semanticscholar.org/paper/Rape-and-Rape-Culture-in-the-Ancient-Greek-Culture-Koutsopetrou/e2266b93b0a7456b480dd7e93143e9f0bcd406cd. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.16.** Nicômaco (atribuído a). Rapto de Perséfone por Hades, pintura parietal descoberta na Tumba I de Vergina, c. 340 a.C. Pela, Vergina, Museu das Tumbas Reais.
Fonte:https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hades_abducting_Persephone.jpg.
Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.17.** Pintor de Triptólemo ou seu círculo (atribuído a). Eurymedon Vase. Potencial provocação, de cunho sexual, dos gregos em relação aos persas por ocasião Batalha do Rio Eurimedonte, em 469 ou 466 a.C. Enócoa de figuras vermelhas, c. 460 a.C. Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe (inv. nº 1981.173).
Fonte: LLEWELLYN-JONES, Llyod. "Manliness, violation, and laughter: rereading the space and context of the Eurymedon vase". *Journal of Greek Archaeology*, nº 2, 2017, p. 218.

**Fig. 5.18.** Detalhe do Mosaico de Alexandre. Soldado trespassado por Alexandre Magno.

**Fig. 5.19.** Embate entre Alexandre Magno e o rajá indiano Poro. Anverso do Medalhão de Poro, em prata, c. 325-320 a.C. Londres, British Museum (inv. nº 1887. 0609.1).
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1887-0609-1. Acesso: 18/09/2022.

**Fig. 5.20.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Fragmento em calcário, c. 100 a.C., escavado em Sâmnio. Perugia, Museo Nazionale Archeologico.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p. 91.

**Fig. 5.21.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Perugia, Museo Nazionale Archeologico.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p. 91.

**Fig. 5.22.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Perugia, Museo Nazionale Archeologico.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p.91.

**Fig. 5.23.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Perugia, Museo Nazionale Archeologico. Desenhista não creditado.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p.92.

**Fig. 5.24.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Perugia, Museo Nazionale Archeologico.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p.92.

**Fig. 5.25.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Perugia, Museo Nazionale Archeologico. Desenhista não creditado.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p.92.

**Fig. 5.26.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Perugia, Museo Nazionale Archeologico.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p.92.

**Fig. 5.27.** Desenho da copa de Caius Popilius, por M. Pfrommer.
Fonte: BRIANT, Pierre. *Darius in the Shadow of Alexander.* Tradução de Jane Marie Todd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2015 [2003], p. 191.

**Fig. 5.28.** Cláudio, imperador romano (r. 41 – 45 d.C.). Reverso de áureo romano, com o arco triunfal de Claudius Drusus, pai do imperador, morto em 9 a.C., e erigido na Via Ápia. Londres, British Museum (inv. nº R.6504).
Fonte:https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-6504. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.29.** Relevo Ruesch. Batalha entre romanos e germânicos, em mármore, c. 81-96 d.C. Berna, Antikensammlung Universität Bern.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p. 94.

**Fig. 5.30.** Gordiano III, imperador romano (r. 238 – 244 d.C.). Reverso de denário de bronze, cunhado em Nicópolis no Istrum, entre 238 – 244 d.C. Inscrição: VΠ CAB MOΔЄCTOV NIKOΠOΛЄITѠN ΠPOC ICTPO. Com a lança, o imperador avança a cavalo.

Fonte:https://www.vcoins.com/en/stores/aeternitas_numismatics/2/product/nicopolis_ad_istrum_moesia_inferior_ae28_gordian_iii_efef_gordian_riding_horse/1088003/Default.aspx. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.31.** Dario III foge da investida de Alexandre. Miniatura bizantina, outrora *Cinegético* de Pseudo-Opiano, hoje um *Romance de Alexandre*. Descoberta na Biblioteca Nazionale Marciana em Veneza.
Fonte: MORENO, Paolo. *Apelles.* The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, p. 95.

**Fig. 5.32.** Agesandro, seu filho, Atanadoro, e Polidoro. Laocoonte, c.14–37 d.C., cópia de um original brônzeo de c.140 a.C. esculpido em Pérgamo, mármore, 242 cm de altura. Vaticano, Cortile delle Statue.
Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.33.** Comparação entre a torção corporal do Laocoonte (à esquerda) e o soldado trespassado do Mosaico de Alexandre (invertido, à direita).

**Fig. 5.34.** Detalhe de Dario no Mosaico de Alexandre. A postura corporal de Dario III.

**Fig. 5.35.** Caça coletiva a múltiplas espécies. Prato de vidro e ouro, proveniente de Tresilico, c. séc. III ou II a.C. Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale (inv. nº 6171).
Fonte: https://turismo.reggiocal.it/en/culture/museums-and-installations/archaeological-museum-reggio-calabria. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.36.** Busto de Alexandre Magno, em mármore, proveniente de Yanitsa, c. 325 – 300 a.C. Pela, Museu Arqueológico (inv. nº ΓΛ 15).
Fonte: COHEN, Ada. "Turning Heads: Alexander and the Animals". *Illinois Classical Studies*, vol. 43, 2018, p. 116.

**Fig. 5.37.** Busto de Alexandre Magno, mármore, cópia romana do séc. II d.C. de original helenístico. Roma, Museo Barracco (inv. nº 157).
Fonte: COHEN, Ada. "Turning Heads: Alexander and the Animals". *Illinois Classical Studies*, vol. 43, 2018, p. 118.

**Fig. 5.38.** Busto de Alexandre-Hélios, cópia romana do séc. II d.C. de original helenístico. Roma, Capitolino (inv. nº 732). Fonte: COHEN, Ada. "Turning Heads: Alexander and the Animals". *Illinois Classical Studies*, vol. 43, 2018, p. 119.

**Fig. 5.39.** Pintor de Edimburgo (atribuído a). Hércules e o Touro de Creta. Ânfora de figuras negras, c. 550 – 500 a.C., proveniente de Atenas. Atualmente no mercado. Fonte:https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=6&id={702F6FCB-4654-4911-A06B-D2BA8BA82132}&fileName=IMAGES200%2FABV210TOX1%2F303398%2EB%2F&returnPage=&start=0&useQuery=100. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.40.** Pintor de Quimera (atribuído a). Leão ou leoa. Prato coríntio com figuras negras, c. 580 – 570 a.C. Paris, Louvre (inv. nº L52).

Fonte: COHEN, Ada. “Turning Heads: Alexander and the Animals”. *Illinois Classical Studies*, vol. 43, 2018, p. 99.

**Fig. 5.41.** Albrecht Dürer. A morte de Orfeu. Desenho a pena, 28,9 x 22,5 cm, 1494, Hamburgo, Kunsthalle. Inscrição: *Orfeus der erst puseran* (Orfeu, o primeiro pederasta).
Fonte: https://mare.art.br/morte-de-orfeu/. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.42.** Artista italiano anônimo. A morte de Orfeu. Hamburgo, Kunsthalle.
Fonte: In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1905], p. 88

**Fig. 5.43.** A morte de Orfeu, a partir de vaso proveniente de Chiusi, atribuído ao Pintor Polignoto. Warburg tirou desenho de Otto Gruppe (1902, pp. 1185-6, fig. 11), que, por sua vez, tirou de Adam Flasch (prancha K). GRUPPE, Otto. “Orpheus”. In: ROSCHER, Wilhelm Heinrich (org.). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Dritter Band. Erste Abteilung. Leipzig: B. G. Teubner, 1902, pp. 1058-1207; FLASCH, Adam. “La morte di Orfeo”. *Annali dell’ Instituto di Corrispondenza Archeologica*, nº 43, pp. 126-130, 1871 (Agradecimentos especiais ao Prof. José Geraldo Grillo pelo preciso rastreamento da imagem).
Fonte: WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade Italiana”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1905], p. 89.

**Fig. 5.44.** Aby Warburg. As centauromaquias do Templo de Hefesto em Atenas (449 a.C.). Desenho a caneta, 1887. Londres, Instituto Warburg.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2019 [2002], p. 131.

**Fig. 5.45.** Nicolò Boldrini, segundo uma *invenzione* de Tiziano. Caricatura símia do Laocoonte. Xilogravura, 27,1 cm x 40,2 cm, c. 1520. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2019 [2002], p. 197.

**Fig. 5.46.** Laocoonte antes da restauração de 1957-59.
Fonte:https://www.wikiwand.com/en/Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.47.** Detalhe do Laocoonte. O rosto do sacerdote.
Fonte:https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/hellenistic/a/athanadoros-hagesandros-and-polydoros-of-rhodes-laocoon-and-his-sons. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.48.** Tumba Kinch. Persa, a cavalo, ataca um greco-macedônio, c. 310 – 290 a.C., hoje perdida. Aquarela por K. F. Kinch, seu descobridor.

Fonte:http://history-of-macedonia.com/2011/10/15/the-tomb-of-kinch-macedonia/. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.49.** Tumba de Dario I em Naqsh-i Rustam. Alegoria de Jônia (*Yauna¯ takabara¯*) com possível referência à Macedônia, c. 485 a.C. Irã, *in situ.*
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_front_of_Darius_I_at_Naqsh-e_Rostam.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 5.50.** Tumba de Dario I em Naqsh-i Rustam. Alegoria de Jônia (*Yauna¯*), c. 485 a.C. Irã, *in situ.*
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_front_of_Darius_I_at_Naqsh-e_Rostam.jpg. Acesso: 17/08/2022.

**Fig. 5.51.** Artista do "Grupo de Arquipe", considerado Próximo do Grupo Tirrênico (atribuído a). A partida do guerreiro Aquiles, com leões decorativos. Hídria de figuras negras, c. 550 a.C., proveniente de Atenas. Paris, Louvre (inv. nº E869).
Fonte: https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/37599033345. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.52.** Sem atribuição. Combate entre hoplita grego e guerreiro persa. Ânfora de figuras vermelhas, c. 480 – 470 a.C., proveniente de Atenas. Nova Iorque, Metropolitan Museum (inv. nº 061021.117).
Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247283. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.53.** Pintor de Chicago (atribuído a). Combate entre hoplita grego e guerreiro persa. Enócoa de figuras vermelhas, c 460 a.C., proveniente de Atenas. Boston, Museum of Fine Arts (inv. nº 13.196).
Fonte:http://viticodevagamundo.blogspot.com/2020/05/bow-and-arrows-in-ancient-greece.html. Acesso: 18/08/2022.

**Fig. 5.54.** Selo assírio de Ishtar. Selo cilíndrico em calcedônia, 4,3 cm x 1,6 cm, séc. VII ou VI a.C. Londres, British Museum (inv. nº 89769).
Fonte:https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1835-0510-2.Acesso: 18/08/2022.

## PRANCHAS

**PRANCHA 1:** CAÇA E GUERRA NA ICONOGRAFIA DE ALEXANDRE MAGNO

**PRANCHA 2:** FORTUNA DO MOSAICO DE ALEXANDRE NO REPERTÓRIO ANTIGO

**PRANCHA 3:** FORTUNA DO SOLDADO TRESPASSADO POR ALEXANDRE NA ARTE ANTIGA

**PRANCHA 4:** DARIO III E SOLDADO PERSA TRESPASSADO POR ALEXANDRE

**PRANCHA 5:** EXPRESSÃO DA DOR, NOS HOMENS E NOS ANIMAIS, NA ARTE ANTIGA

**PRANCHA 6:** LAOCOONTE E OS CORPOS EM CONVULSÃO DE DARIO III E DOS PERSAS

**PRANCHA 7:** CORPOS EM CONVULSÃO: DARIO III, SOLDADOS PERSAS E LEÕES

**PRANCHA 8:** O *PÁTHOS* ANIMAL NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

**PRANCHA 9:** O *PÁTHOS* ANIMAL NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

**PRANCHA 10:** ALEXANDRE CAÇADOR DE LEÕES NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

**PRANCHA 11:** ALEXANDRE CAÇADOR E COMBATENTE NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

**PRANCHA 12:** A VEGETAÇÃO NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

**PRANCHA 13:** A CAÇADA COLETIVA NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

**PRANCHA 14:** O ARMAMENTO NA ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

**Fig. 1.** Fachada da Tumba II de Vergina, 336 – 316 a.C.

**Fig. 2.** Fachada da Tumba II de Vergina, 336 – 316 a.C. Desenho de G. Miltsakakis

**Fig. 3.** Friso A do Sarcófago de Alexandre, c. 325 – 315 a.C.

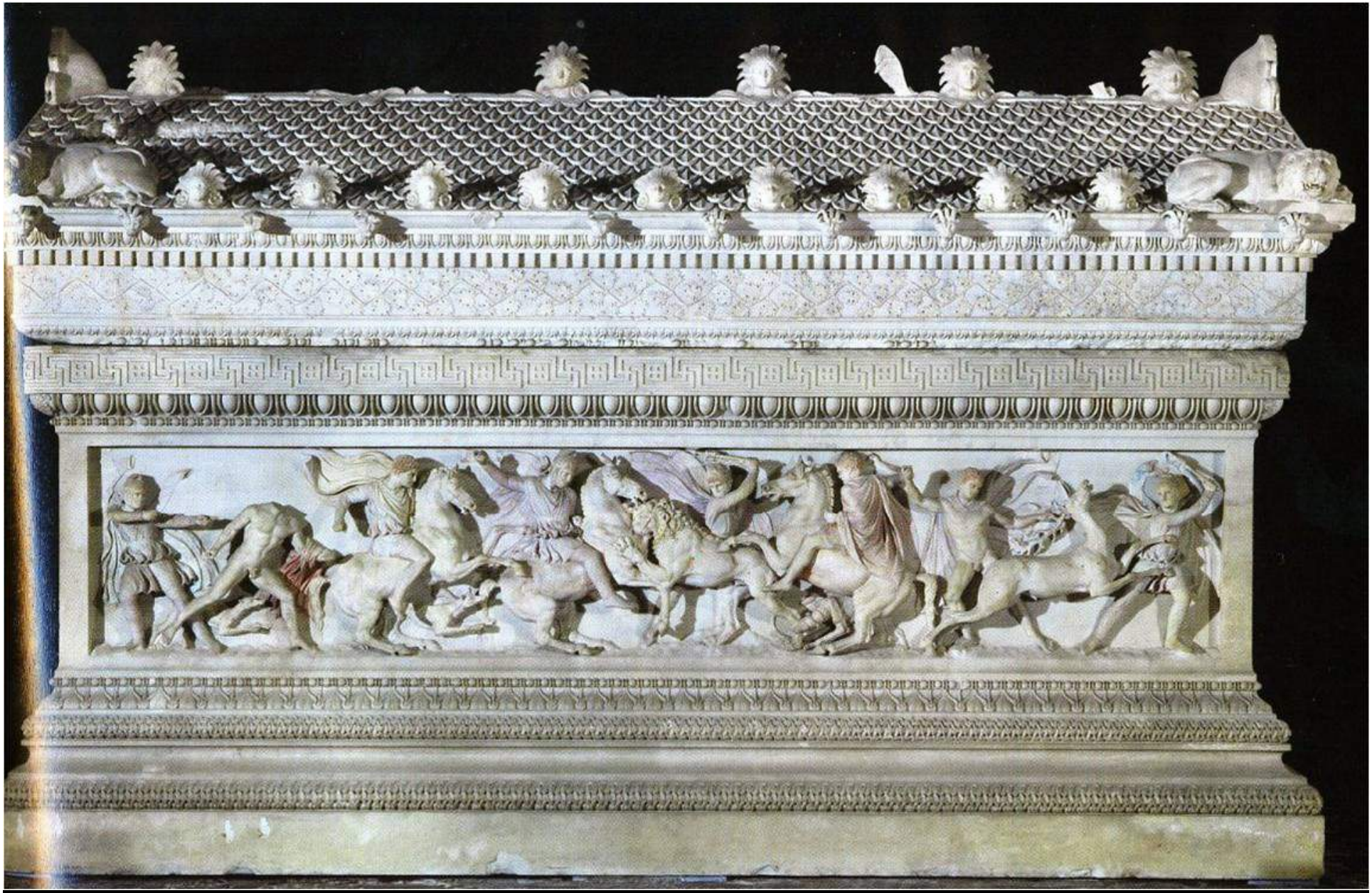


**Fig. 4.** Friso B do Sarcófago de Alexandre, c. 325 – 315 a.C.

**Fig. 5.** Mosaico de Pela, c. 320 – 300 a.C.

**Fig. 6.** Relevo de Messene, c. 300 – 280 a.C.

**Fig. 7.** Mosaico de Palermo, séc. III ou II a.C., possível cópia de pintura helenística

**Fig. 8.** Vaso Chigi, c. 650 – 640 a.C.

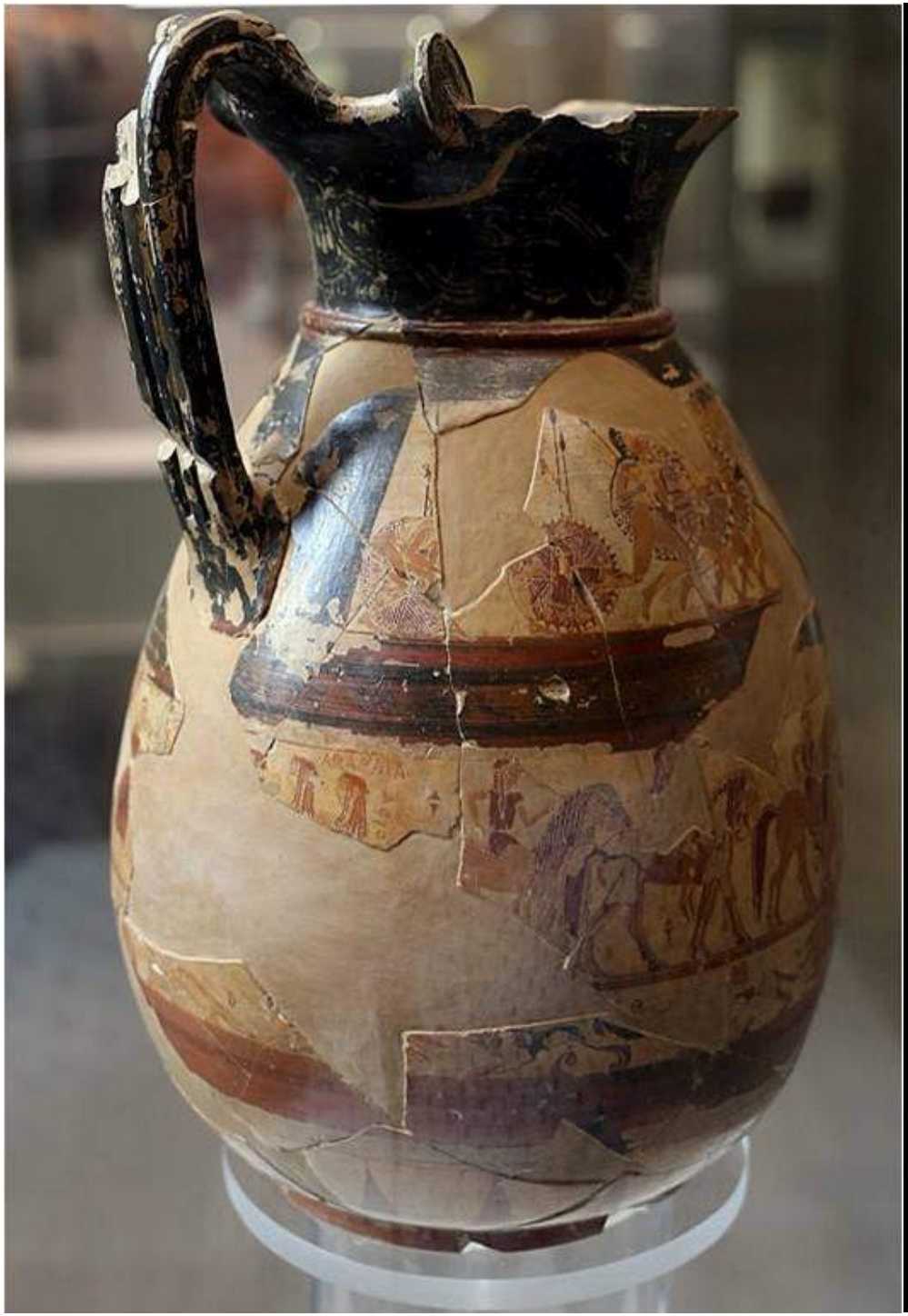


**Fig. 9.** Vaso Chigi, c. 650 – 640 a.C.

**Fig. 10.** Lécito de Xenophantos, c. 400 – 380 a.C.

**Fig. 11.** À esquerda: Leão de Queroneia, após 316 a.C.
**Fig. 12.** Acima: Leão de Ecbátana, último quartel do séc. IV a.C.

**Fig. 13.** Estela de Shem/Antípatros, primeiro quartel do séc. III a.C.

**Fig. 14.** Reverso de sestércio romano com caçada ao leão de Cômodo, c. 184-185 d.C.

**Fig. 15.** Medalhão de Aboukir, com busto de Caracala, c. 222 – 235 d.C.

**Fig. 16. D**etalhe de medalhão de Aboukir de Caracala

**Fig. 17.** Reverso do medalhão de Tarsos, c. 218 – 235 d.C.

**Fig. 18.** Prato sassânida, com caçada do ao leão de Shapur II, c. 320 – 330 d.C.

**Fig. 19.** Reverso de moeda romana do período de Adriano, c. 129 – 137 d.C.

**Fig. 20.** Reverso de moeda romana do período de Adriano, c. 129 – 137 d.C.

**Fig. 21.** Arco de Constantino, tondo de Adriano na fachada norte, c. 117 – 138 d.C.

**Fig. 22.** Arco de Constantino, tondo de Adriano na fachada norte, c. 117 – 138 d.C.

**Fig. 23.** Arco de Constantino, tondo de Adriano na fachada norte, c. 117 – 138 d.C.

**Fig. 24.** Donatello. Predella da estátua de São Jorge, 1417

**Fig. 25.** Rafael. O sacrifício de Lista, 1515

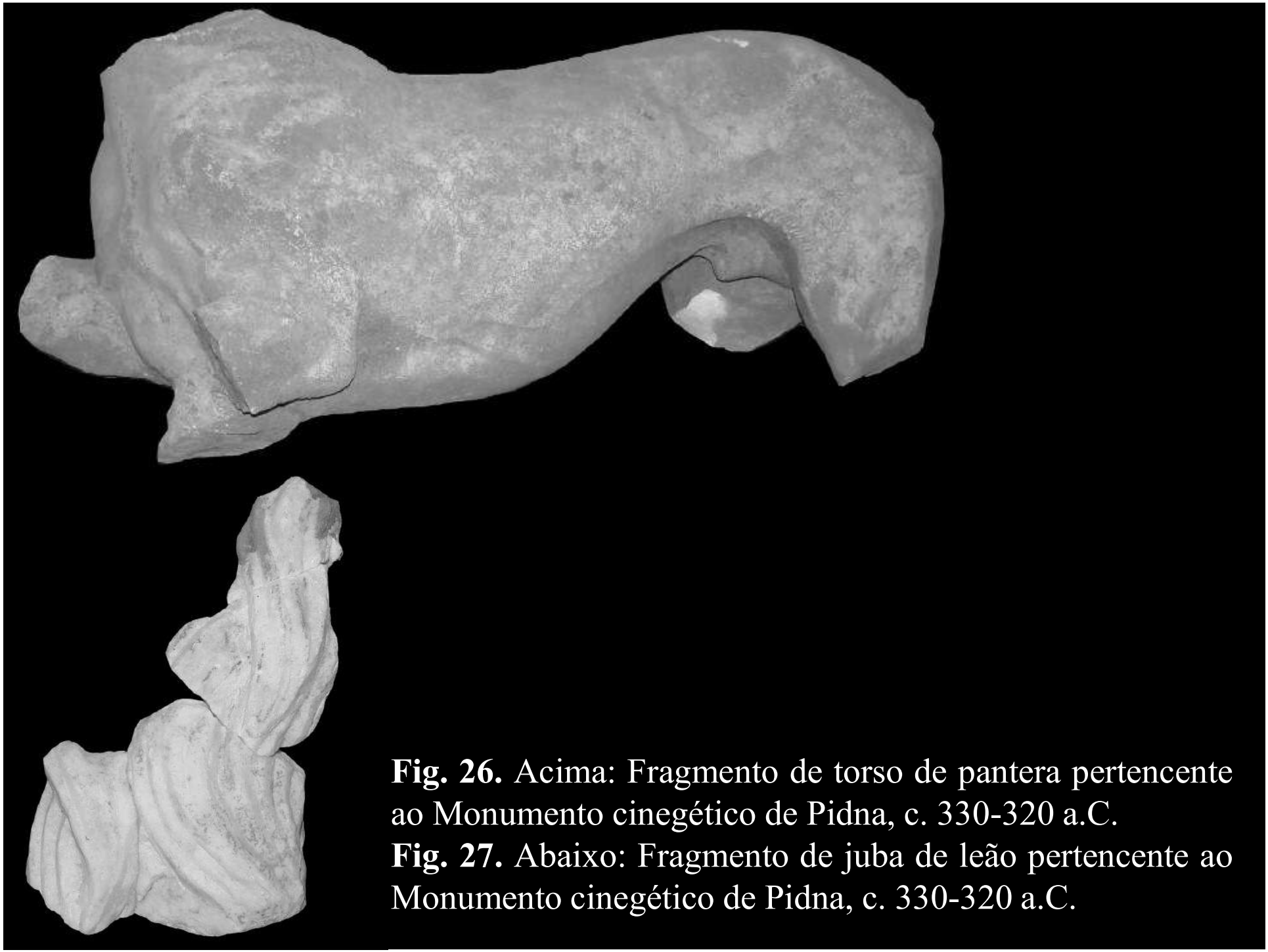


**Fig. 26.** Acima: Fragmento de torso de pantera pertencente ao Monumento cinegético de Pidna, c. 330-320 a.C.
**Fig. 27.** Abaixo: Fragmento de juba de leão pertencente ao Monumento cinegético de Pidna, c. 330-320 a.C.

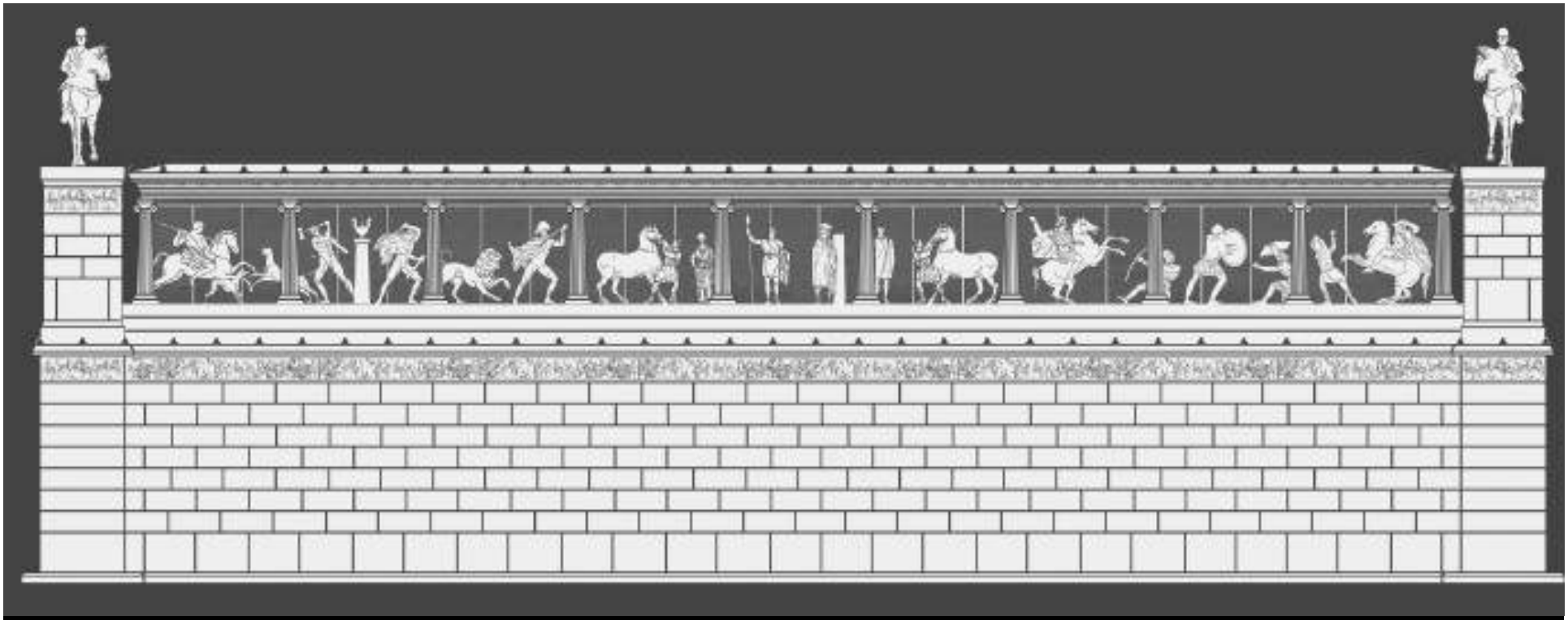


**Fig. 28.** Proposta de reconstrução do Monumento cinegético de Pidna, por Athena Athanassiadou e Manthos Bessios. Desenho de Ioannis Moschou.

**Fig. 29.** Detalhe à esquerda da reconstrução do Monumento cinegético de Pidna, com a cena de caça pareada ao Mosaico de Pela e ao Relevo de Messene.

**Fig. 30.** Detalhe ao centro da reconstrução do Monumento cinegético de Pidna, com a cena da partida do jovem pareada às suas possíveis inspirações: Monumento de Daochos e figurinha de garoto macedônio

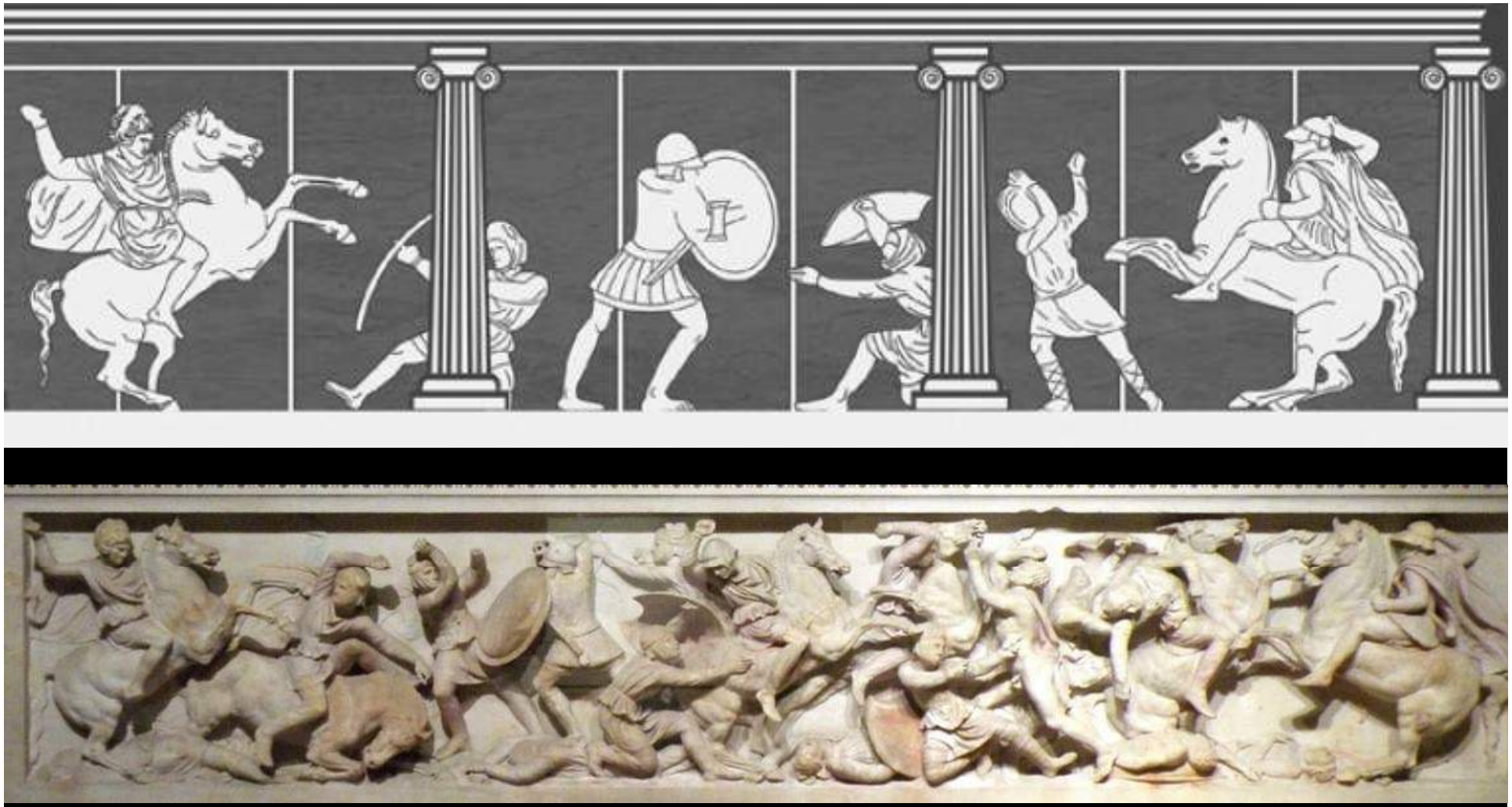


**Fig. 31.** Detalhe à direita da reconstrução do Monumento cinegético de Pidna, com a cena de batalha entre macedônios e persas pareada ao Friso A do Sarcófago de Alexandre.

**Fig. 1.1.** Rubens e Frans Snyders. Pitágoras preconizando o vegetarianismo a Numa Pompilius, 1618-1630

**Fig. 1.2.** Salvator Rosa. Pitágoras instruindo os pescadores, 1662

**Fig. 1.3.** Detalhe de Melanion e Atalanta no Vaso François, c. 570 – 560 a.C.

**Fig. 1.4.** Mausoléu de Halicarnasso. Detalhe de amazonomaquia, c. 350 a.C.

**Fig. 1.5.** Pintor de Antímenes. Hídria de figuras negras, c. 520 – 500 a.C.

**Fig. 1.6.** Acima: Grupo E. Pescoço de ânfora de figuras negras, c. 560 – 550 a.C.

**Fig. 1.7.** Abaixo: Sem atribuição. Esquifo ático, c. finais do século VIII a.C.

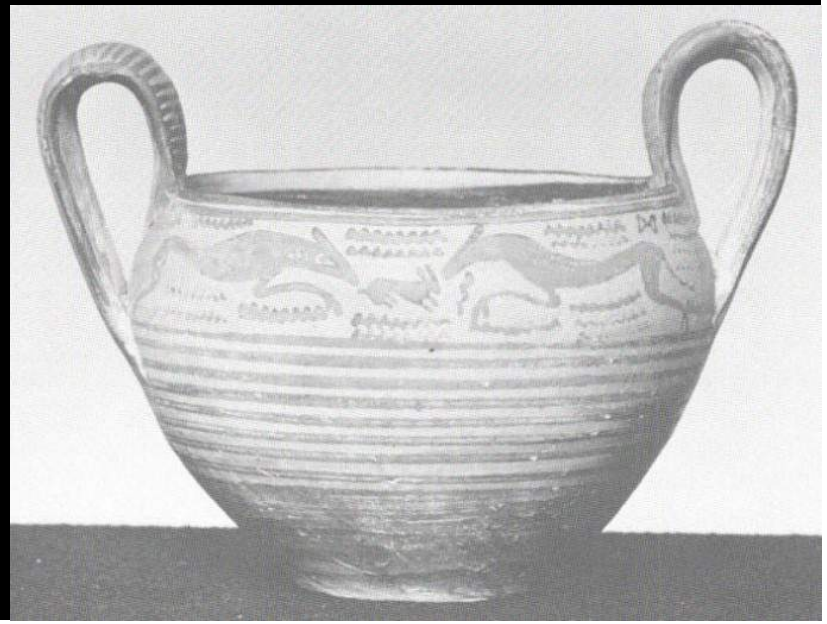


**Fig. 1.8.** Acima: Pintor Mácron. Copa ática de figuras, c. 480 a.C.

**Fig. 1.9.** À esquerda: Pintor de Pã. Lécito de figuras vermelhas, c. 470 a.C.

**Fig. 1.10.** Pintor de Tânato**.** Lécito de fundo branco com figuras vermelhas, c. 435 – 425 a.C**.**

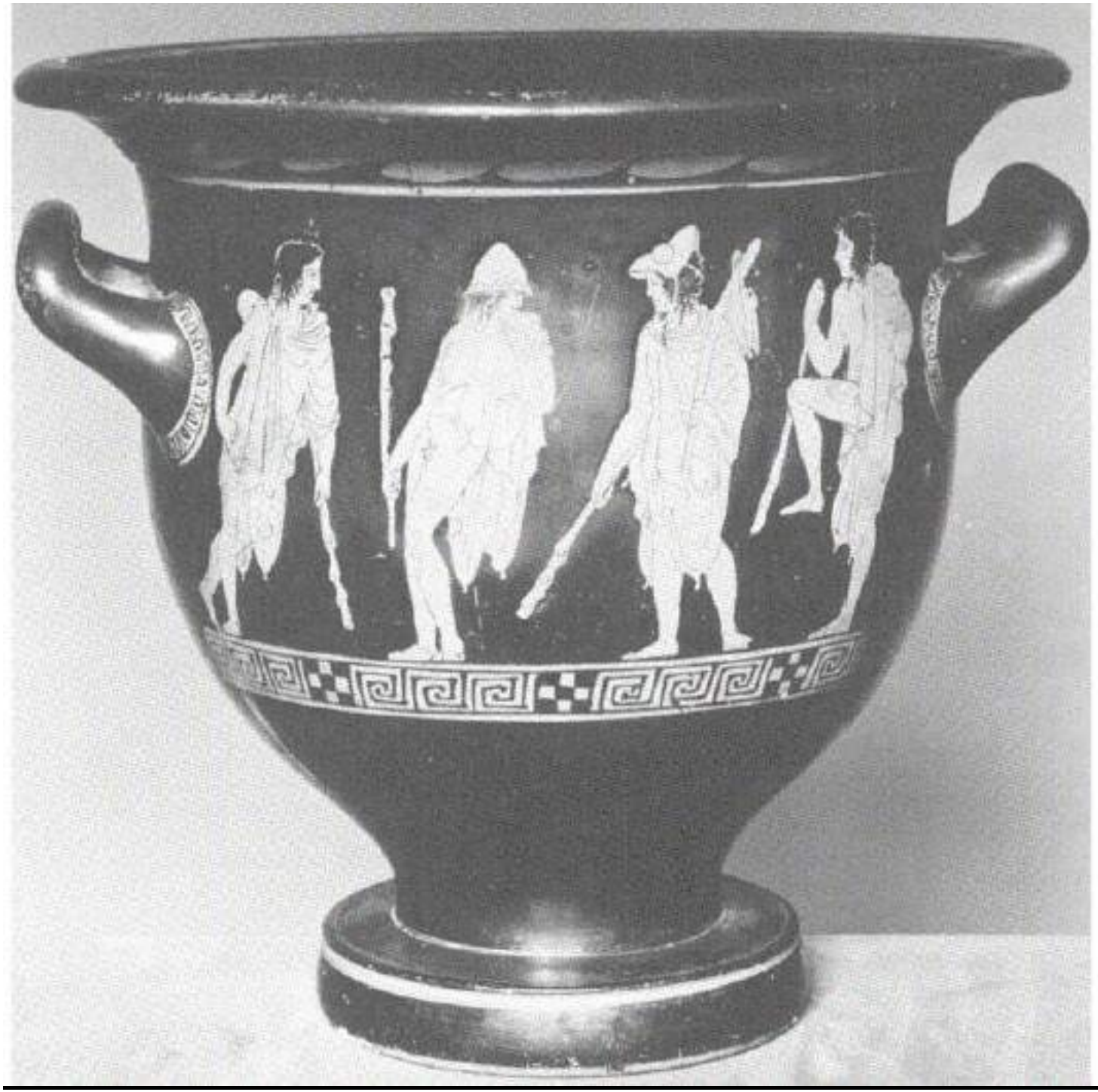


**Fig. 1.11.** Sem atribuição. Crátera ática, c. meados do século IV a.C.

**Fig. 2.1.** Acima: Estela funerária G do Círculo Tumular B, meados do século XVI a.C.
**Fig. 2.2.** À direita: Proposta de restauro da Estela funerária G do Círculo Tumular B, por P. Marinatos.

**Fig. 2.3.** Acima: Estela funerária A do Círculo Tumular B, meados do século XVI a.C.

**Fig. 2.4.** À esquerda: Proposta de restauro da Estela funerária A do Círculo Tumular B, por G. E. Mylonas.

**Fig. 2.5.** Estela funerária 1 do Círculo Tumular, meados do século XVI a.C.

**Fig. 2.6.** Selo oriundo do Túmulo em poço III, Círculo Tumular A, finais do século XVI a.C.

**Fig. 2.7.** Adaga micênica, finais do século XVI a.C.

**Fig. 2.8.** Detalhe de adaga micênica, finais do século XVI a.C.

**Fig. 2.9.** Portal dos leões, Micenas, c. 1250 a.C.

**Fig. 2.10.** Acima: Placa de mármore proveniente de Ialysos

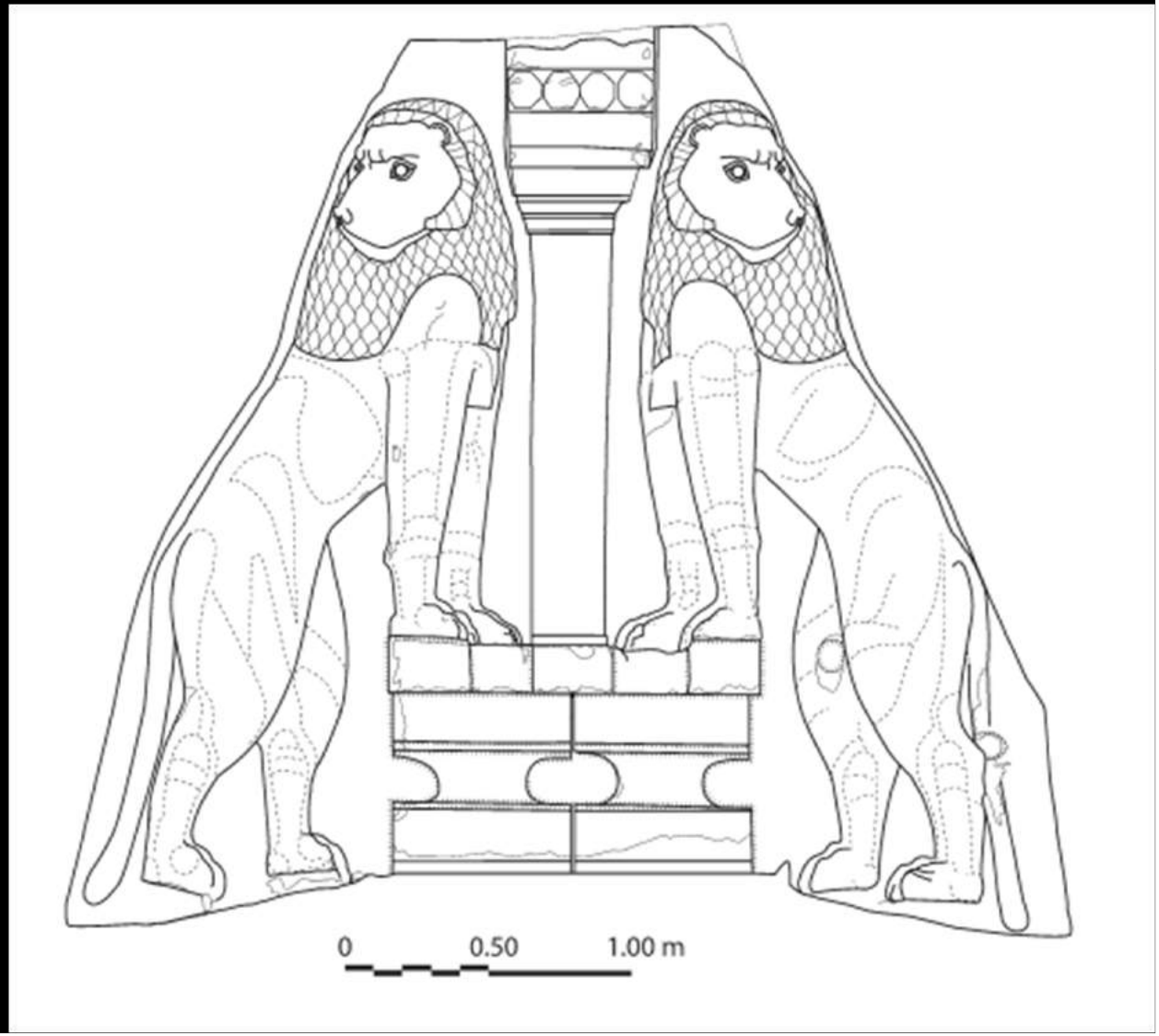



**Fig. 2.11.** À direita: Proposta de restauro do Portal dos leões de Micenas, por N. Blackwell

**Fig. 2.12.** Acima: Selo minoico, proveniente de Cnossos

**Fig. 2.13.** À direita: Gema micênica. Proveniente de Midea, c. 1200 a.C.

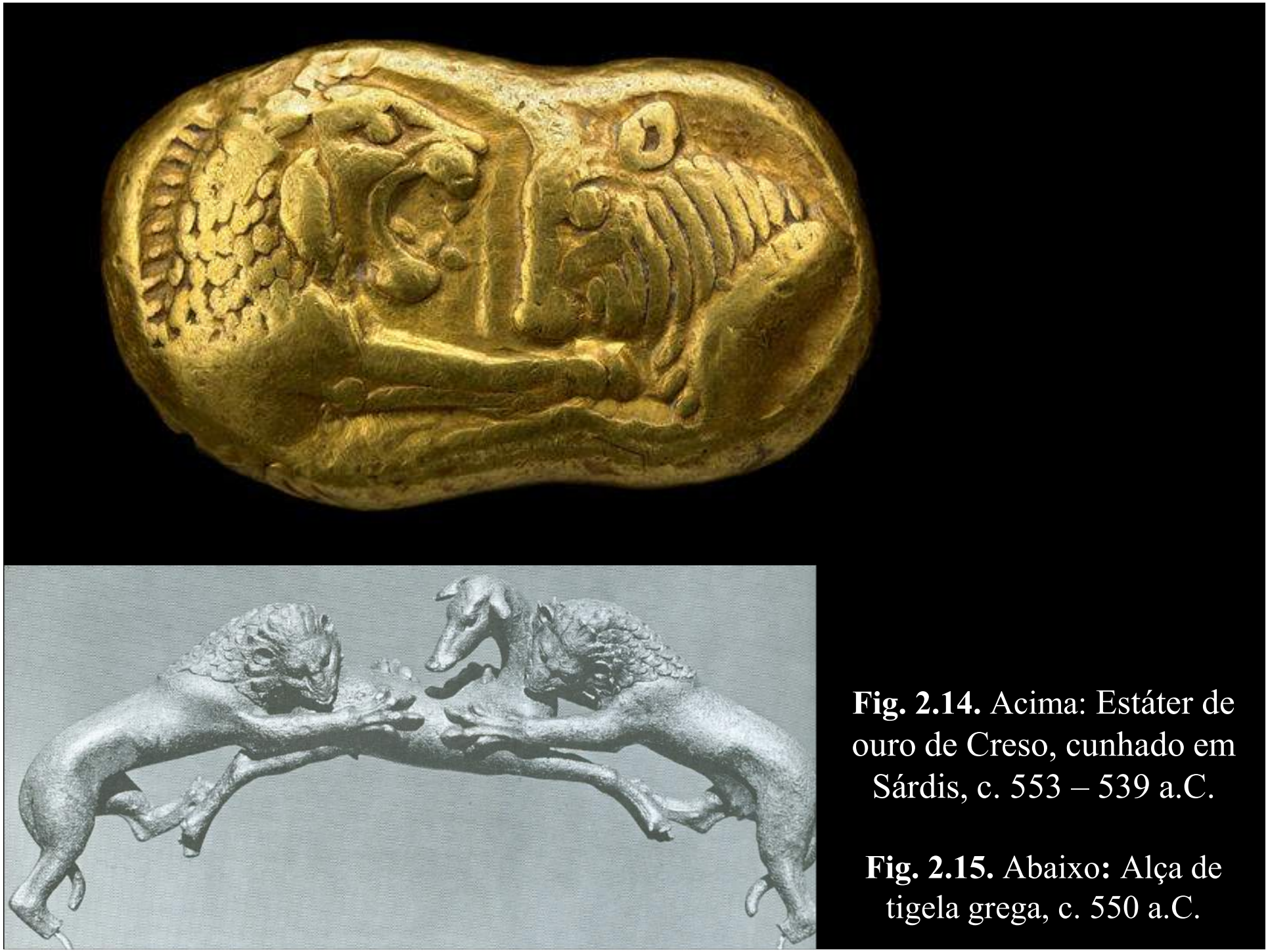


**Fig. 2.14.** Acima: Estáter de ouro de Creso, cunhado em Sárdis, c. 553 – 539 a.C.

**Fig. 2.15.** Abaixo**:** Alça de tigela grega, c. 550 a.C.

**Fig. 2.16.** Detalhe da gigantomaquia do friso norte do Tesouro de Sífnos, c. 530 – 525 a.C.

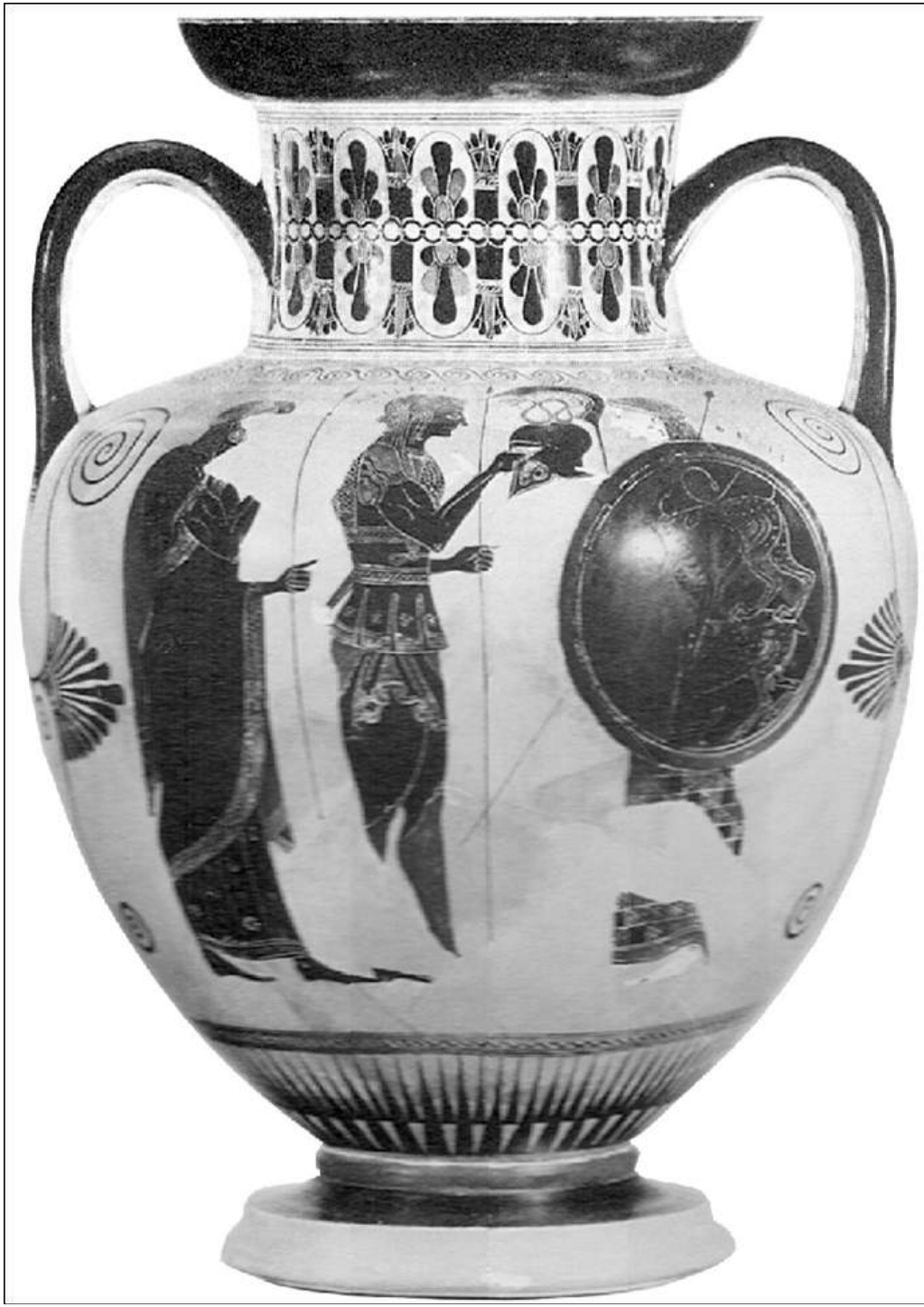


**Fig. 2.17.** Pintor de Amásis. Ânfora ática de figuras negras, c. 525 – 515 a.C.

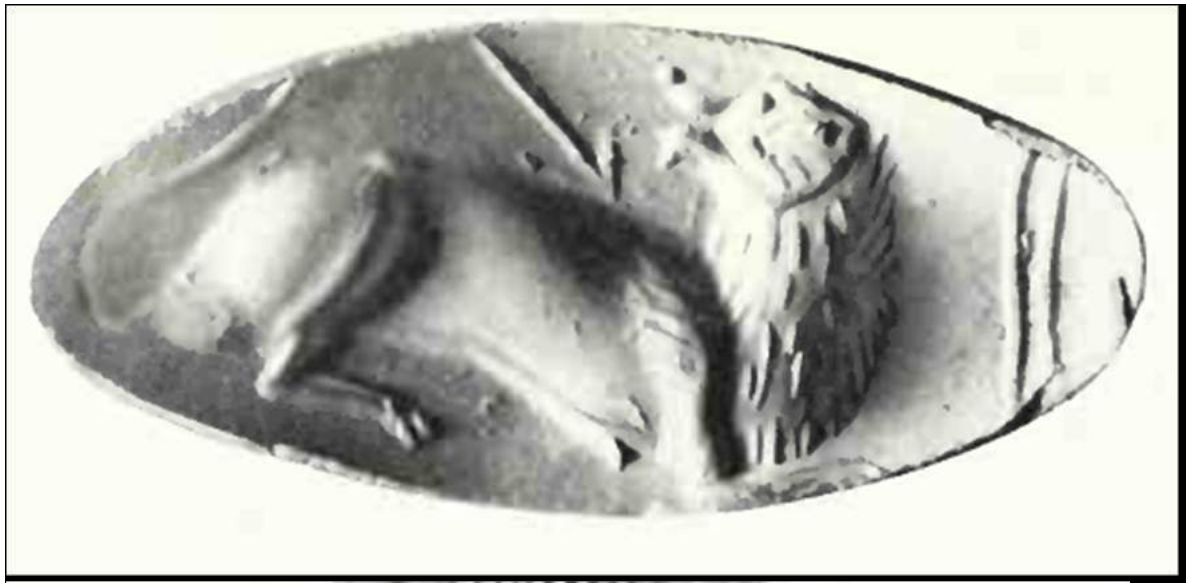


**Fig. 2.18.** Acima: Gema grega, c. 500 a.C.
**Fig. 2.19.** Abaixo: Gema grega, c. 500 a.C.

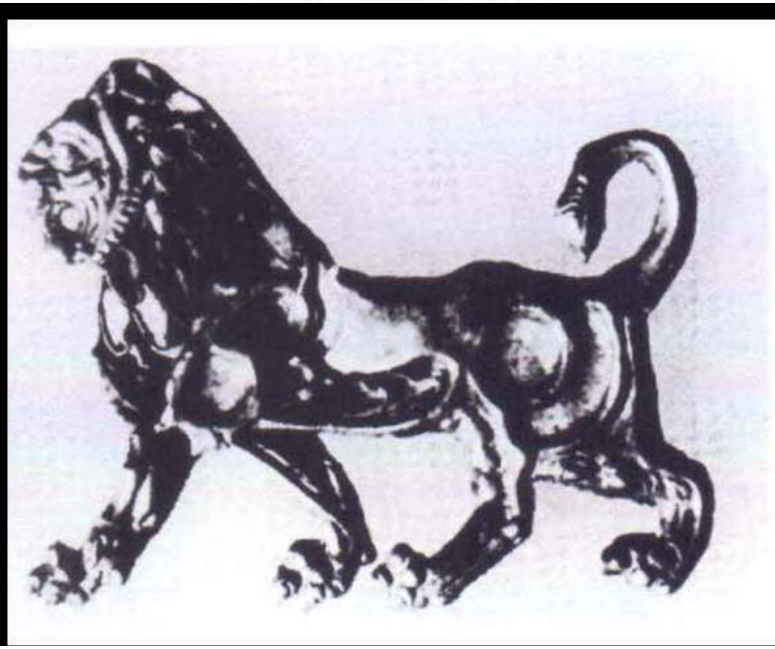
**Fig. 2.20.** Hekatompedon, pedimento leste, c. 560 a.C.

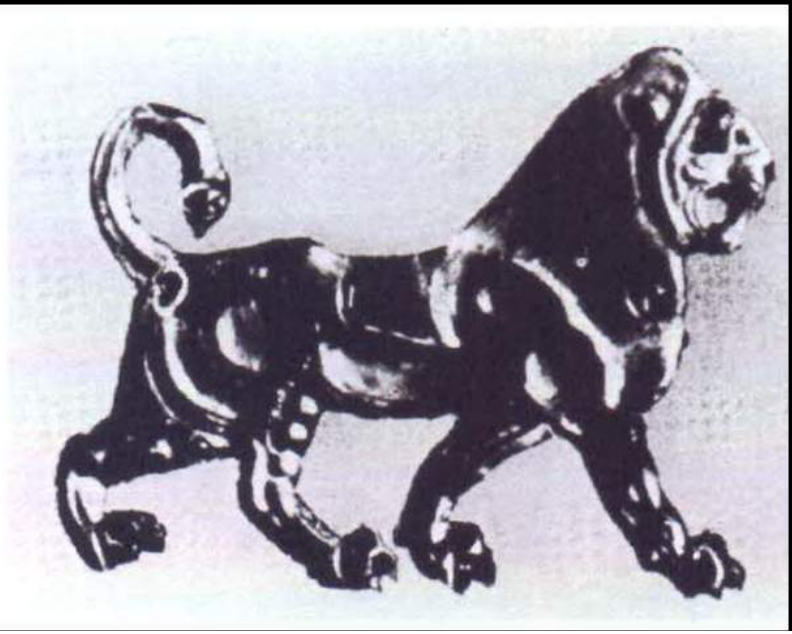
**Fig. 2.21.** Acima: Selo cilíndrico greco-persa, c. início do século V a.C.

**Fig. 2.22.** Abaixo: Selo cilíndrico greco-persa, c. início do século V a.C.

**Fig. 2.23.** À esquerda: Grande escaraboide de Cambridge, c. início do século V a.C.

**Fig. 2.24.** Abaixo: Braceletes aquemênidas, em ouro, descobertos no Santuário dos deuses, Samotrácia





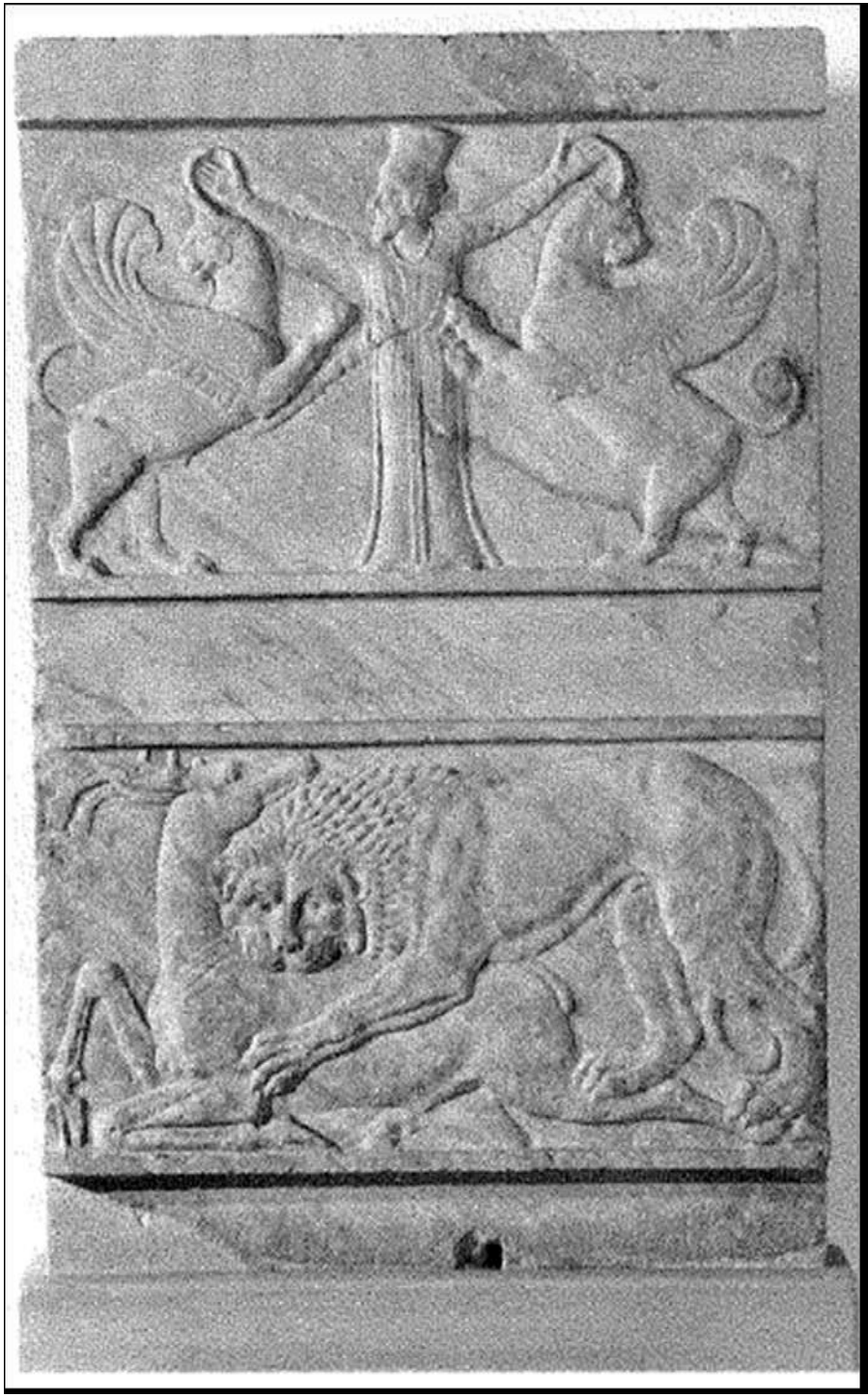


**Fig. 2.25.** Estela Kamini, finais do século IV a.C.

**Fig. 2.26.** Pintor Dúris ou Pintora Dóris. Cílice de figuras vermelhas, c. 490 a.C.

**Fig. 2.27.** Sem atribuição. Enócoa de figuras vermelhas, final do século V a.C.

**Fig. 2.28.** Detalhe do Vaso Chigi. Caça à lebre, nível inferior

**Fig. 2.29.** Detalhe do Vaso Chigi. Caça à lebre, nível inferior

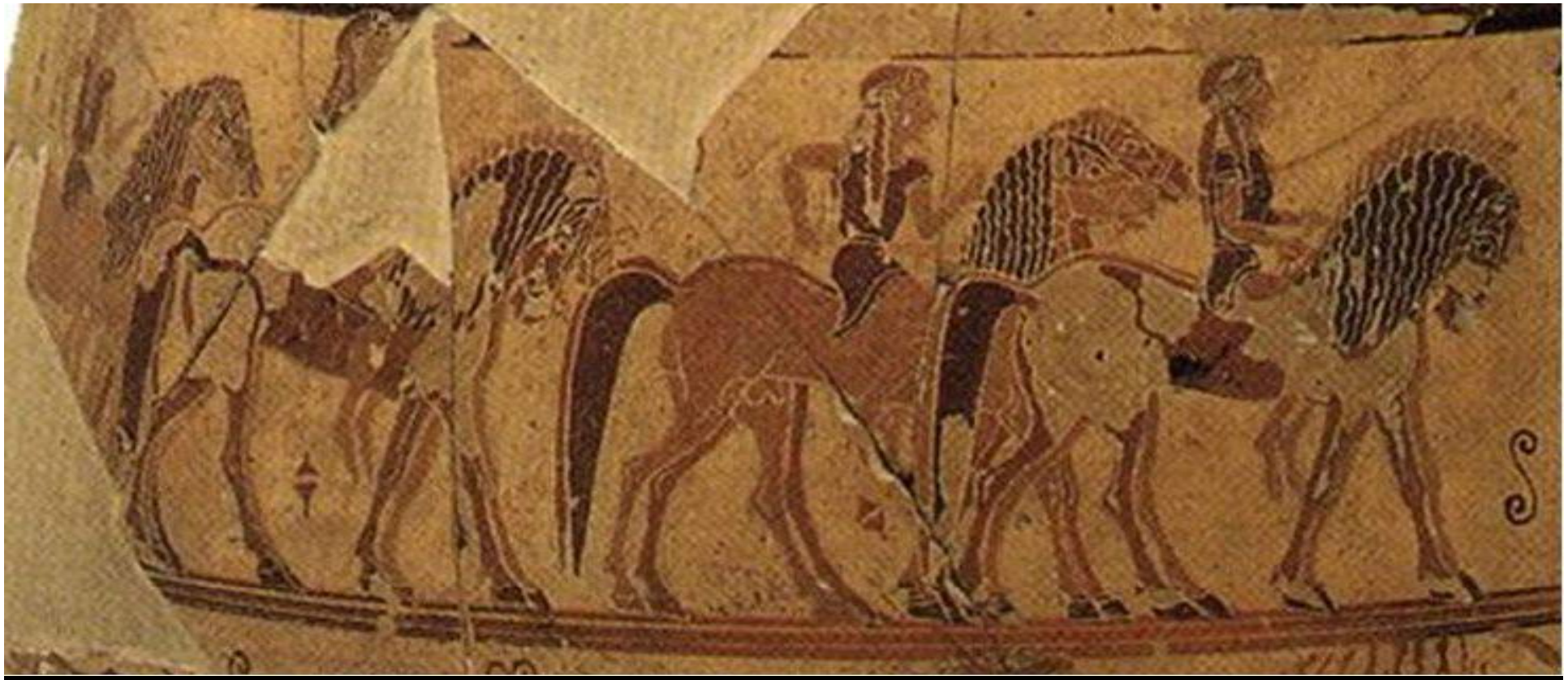


**Fig. 2.30.** Acima: Detalhe do Vaso Chigi. Cavaleiros, nível central

**Fig. 2.31.** À esquerda: Detalhe do Vaso Chigi. Quadriga e carruagem, nível central

**Fig. 2.32.** Acima: Detalhe do Vaso Chigi. Esfinge ou Kér, nível central

**Fig. 2.34.** À esquerda: Detalhe do Vaso Chigi. Julgamento de Páris, nível central

**Fig. 2.33.** Detalhe do Vaso Chigi. Caça ao leão, nível central

**Fig. 2.35.** Acima: Detalhe do Vaso Chigi. Exército em marcha, nível superior

**Fig. 2.36.** À esquerda: Detalhe do Vaso Chigi. Exércitos em confronto, nível superior

**Fig. 2.37.** Placa fenícia,, c. 900-800 a.C.

**Fig. 2.38.** Detalhe do Lécito de Xenophantos. Ênfase na técnica de relevos sobre figuras vermelhas

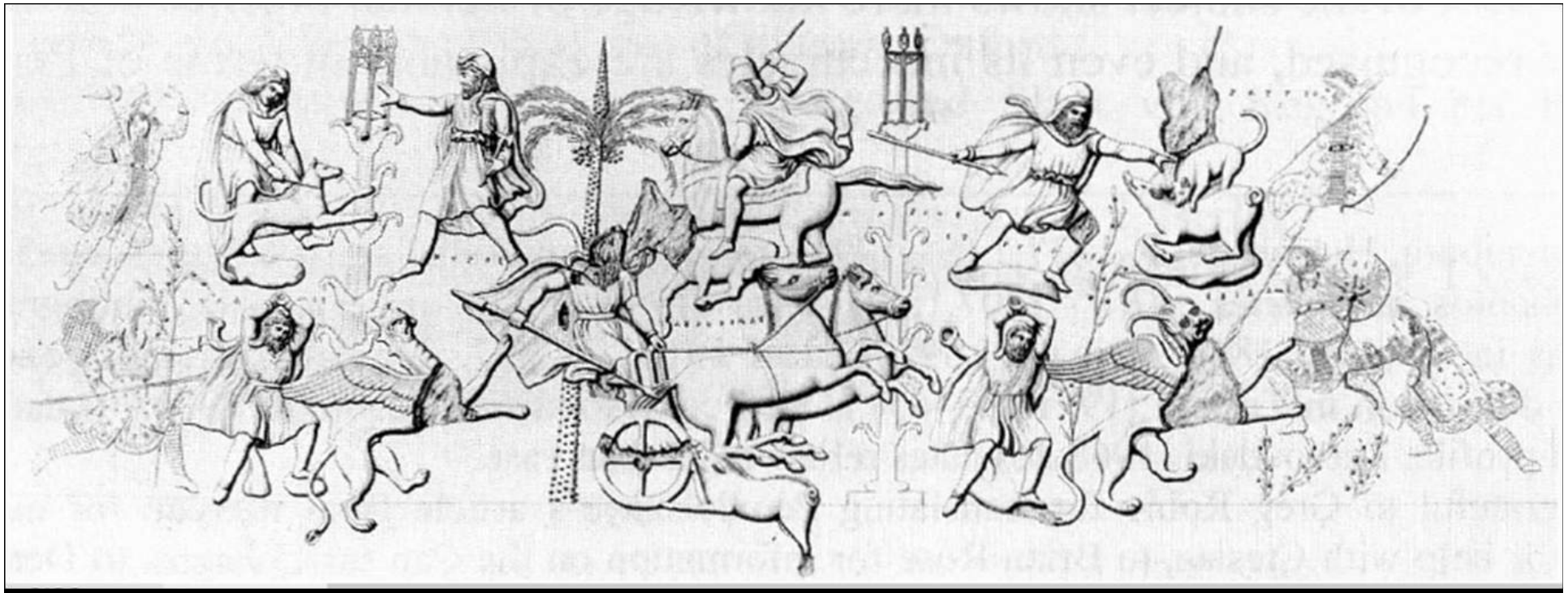


**Fig. 2.39.** Desenho do Lécito de Xenophantos, por L. Stephani

**Fig. 2.40.** Proposta de colorização do Lécito de Xenophantos, por A. Lezzi-Hafter

**Fig. 2.41.** Acima: Detalhe do Lécito de Xenophantos. Abrokomas

**Fig. 2.42.** À esquerda: Detalhe do Lécito de Xenophantos. Dario

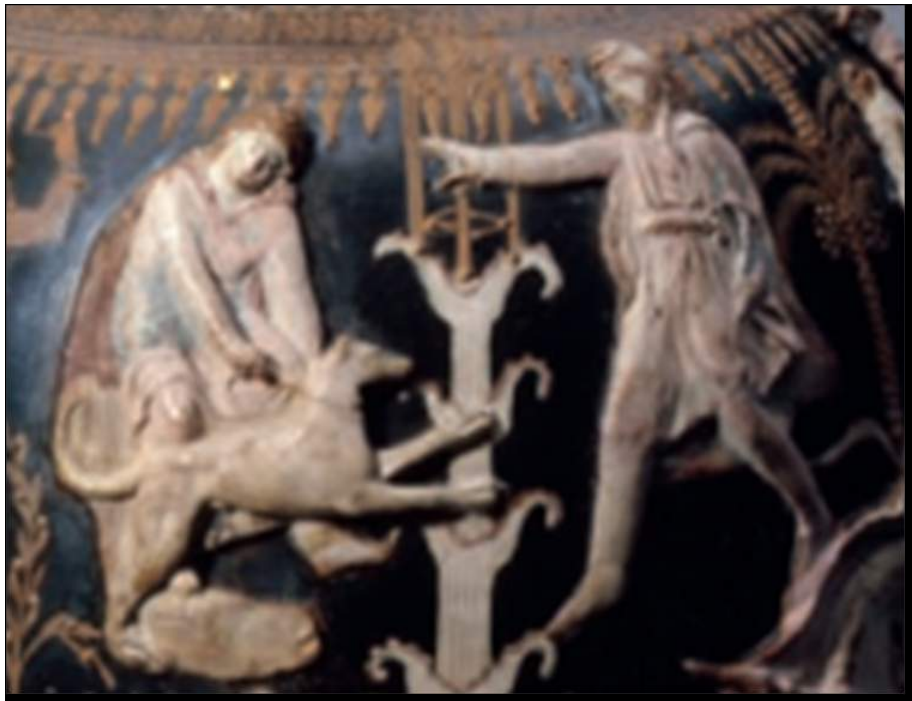


**Fig. 2.43.** Acima: Detalhe do Lécito de Xenophantos. Ciro

**Fig. 2.44.** À esquerda: Detalhe do Lécito de Xenophantos. Caçada coletiva

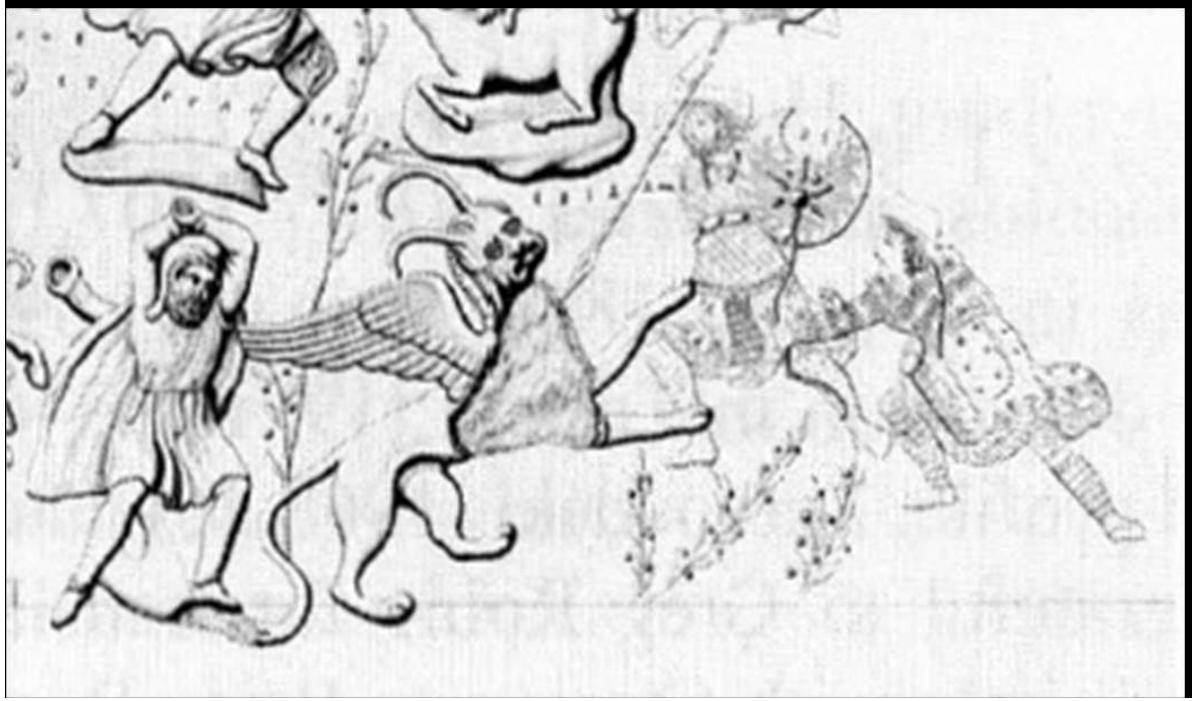


**Fig. 2.45.** Acima: Detalhe do Lécito de Xenophantos. Caçada coletiva ao grifo

**Fig. 2.46.** À esquerda: Detalhe do Lécito de Xenophantos. Caçada coletiva ao grifo

**Fig. 2.47.** Sem atribuição. Crátera ática, com volutas, de figuras vermelhas, c. 410 a.C.

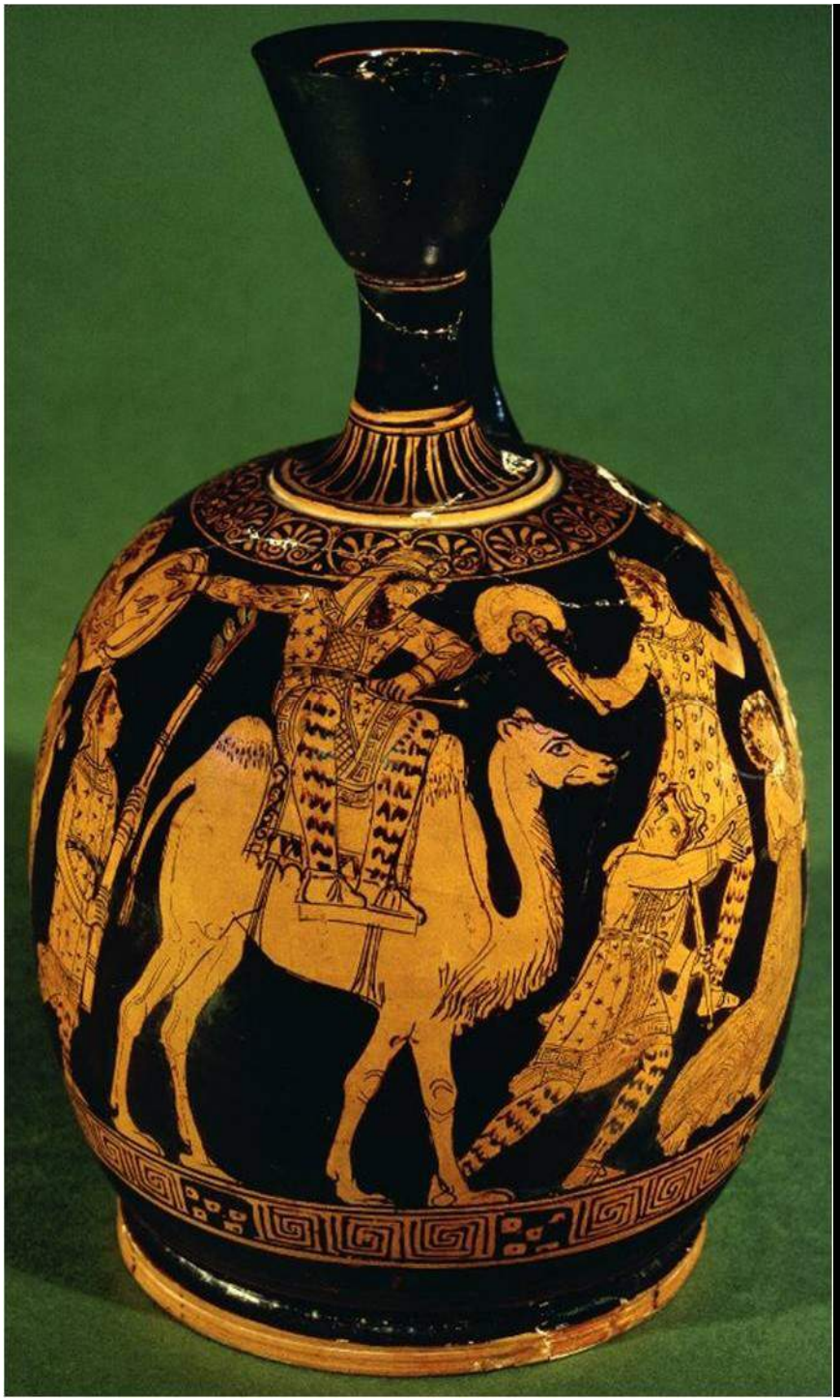


**Fig. 2.48.** Sem atribuição. Lécito de figuras vermelhas, c. 410-400 a.C.

**Fig. 2.49.** Amintas III, rei da Macedônia (? – c. 370 a.C.). Estáter de prata, cunhado em Anfípolis, c. 393/392 – 370 a.C.

**Fig. 2.50.** Pérdicas III, rei da Macedônia (? – 359 a.C.). Tetradracma de prata, cunhado em Anfípolis, c. 365 – 359 a.C.

**Fig. 2.51.** Acima: Alexandre I, rei da Macedônia (495 – 445 a.C.). Octodracma de prata, cunhado em Anfípolis, c. 495 – 445 a.C.

**Fig. 2.52.** À esquerda: Caçador trácio, c. séculos IV a II a.C.

**Fig. 2.53.** Acima: Filipe II, rei da Macedônia (359 – 336 a.C.). Tetradracma de prata, cunhado em Anfípolis entre c. 356 – 355 a.C.

**Fig. 2.54.** À esquerda: Lisímaco, rei da Trácia (323 – 281 a.C.). Tetradracma de prata, cunhagem incerta, entre c. 305 – 281 a.C.

**Fig. 2.55.** Mapa da Grécia 1

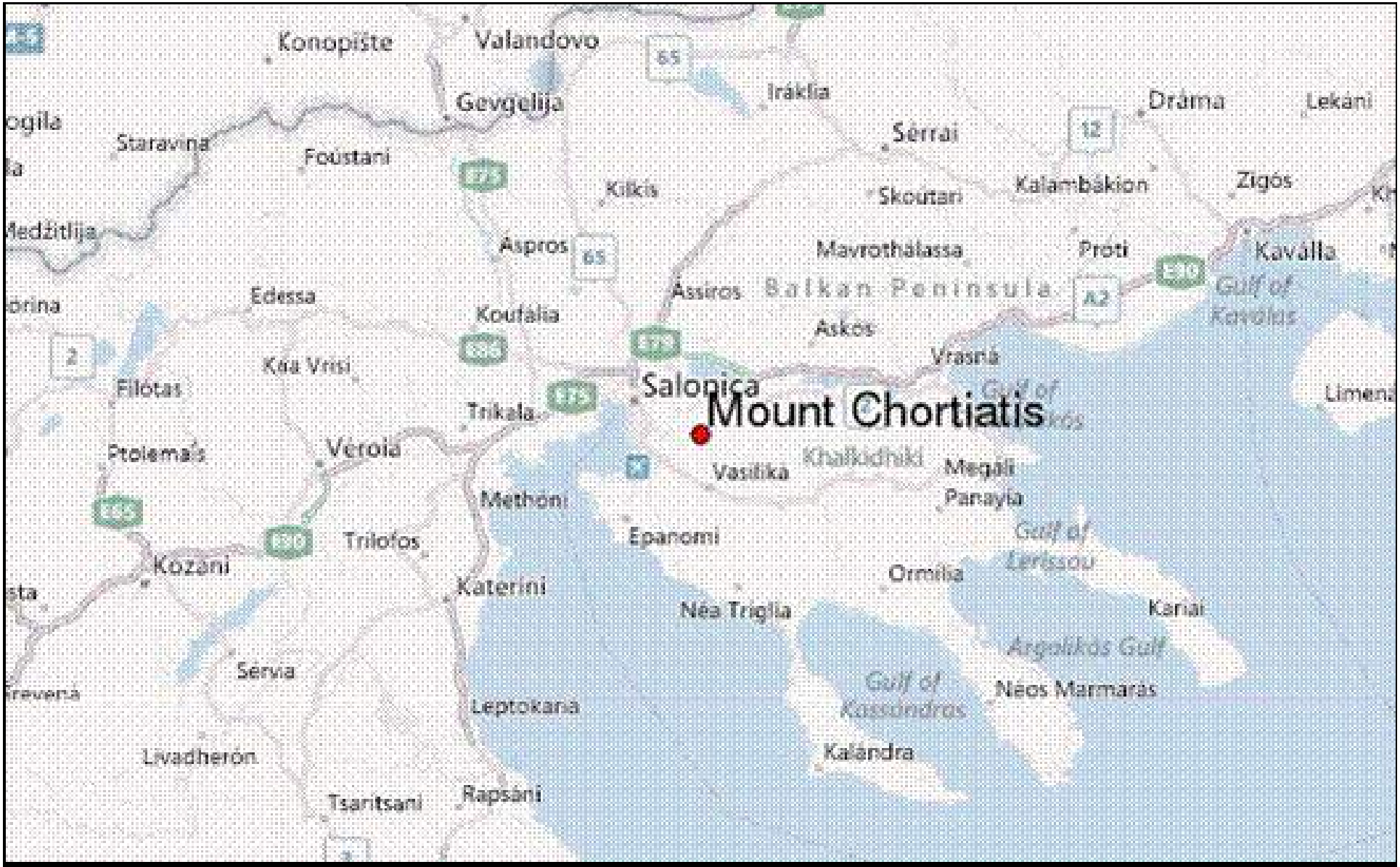



**Fig. 2.56.** Mapa da Grécia 2

**Fig. 2.57.** Lísipo ou seu ateliê . Base de estátua, c. 330 a.C.

**Fig. 2.58.** Polidamas mata o leão. Detalhe da base de estátua atribuída a Lísipo ou seu ateliê

**Fig. 2.59.** Polidamas mata o leão. Detalhe da base de estátua atribuída a Lísipo ou seu ateliê

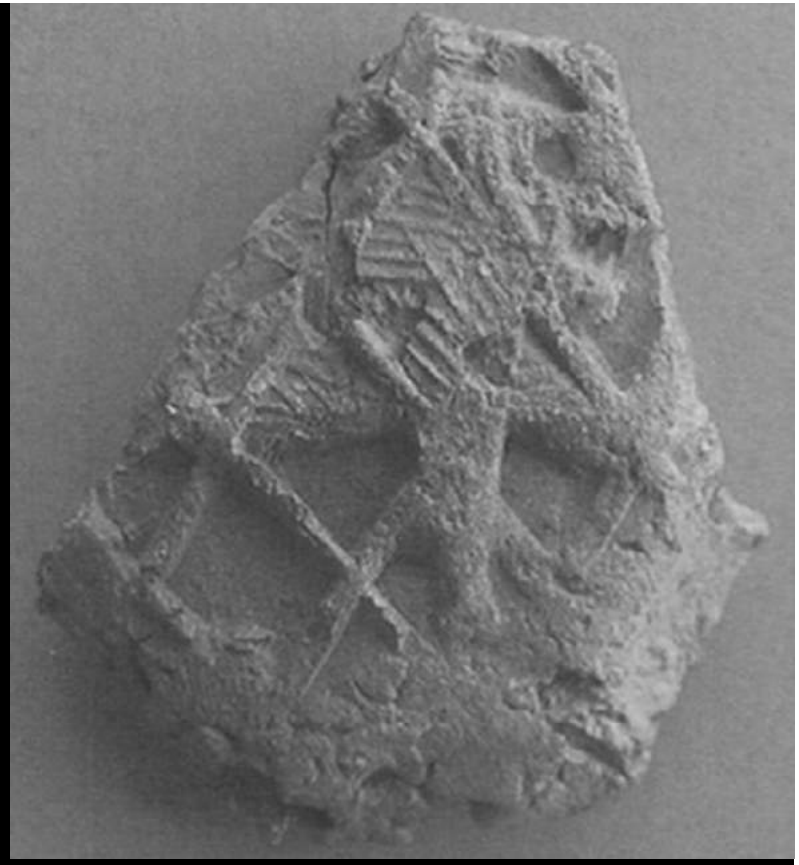


**Fig. 3.1.** À esquerda: Estela de Uruk., c. 3300 – 3000 a.C.

**Fig. 3.2.** Acima: Fragmento com caça ao leão, oriundo de Tell Majnuna, c. 3800 a.C.

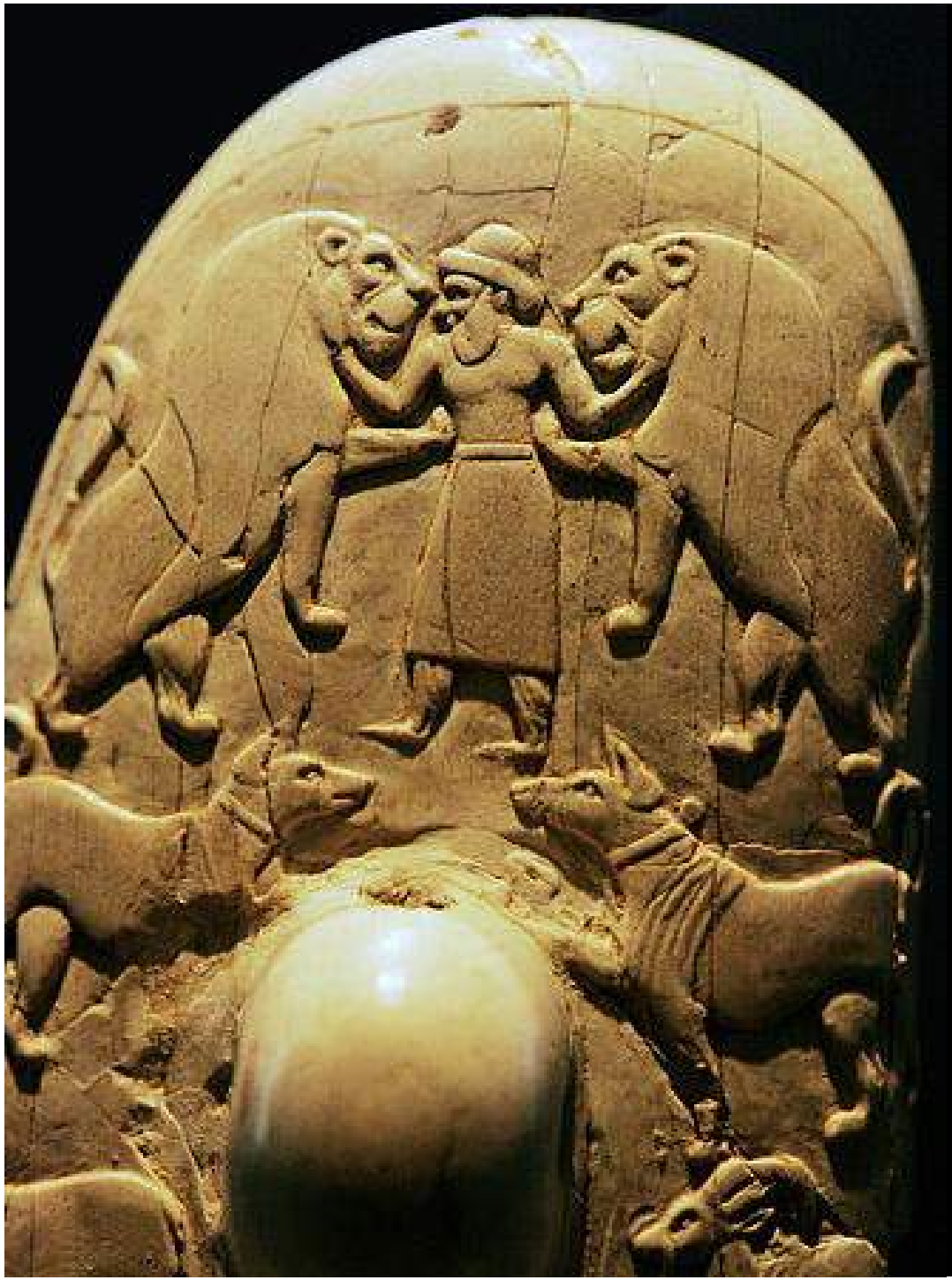


**Fig. 3.3.** Faca de Gebel el-Arak, c. 3450 a.C.

**Fig. 3.4.** Acima: Paleta do caçador, c. 3300 – 3100 a.C.

**Fig. 3.5.** À esquerda: Relevo aramaico, c. 730 – 700 a.C.

**Fig. 3.6.** Tigela fenícia, finais do século VIII a.C.

**Fig. 3.7.** À esquerda: Relevo assírio de Sargão II, c. 722 – 705 a.C.

**Fig. 3.8.** À direita: "Domador de leões" grego, c. finais do século VII a.C.

**Fig. 3.9.** Ramsés II (r. 1279 – 1214 a.C.) marchando para a Batalha de Kadesh. Templo de Abu-Simbel, construído entre c. 1264 a.C. e 1244 a.C.

**Fig. 3.10.** Relevo de caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865-860 a.C.)

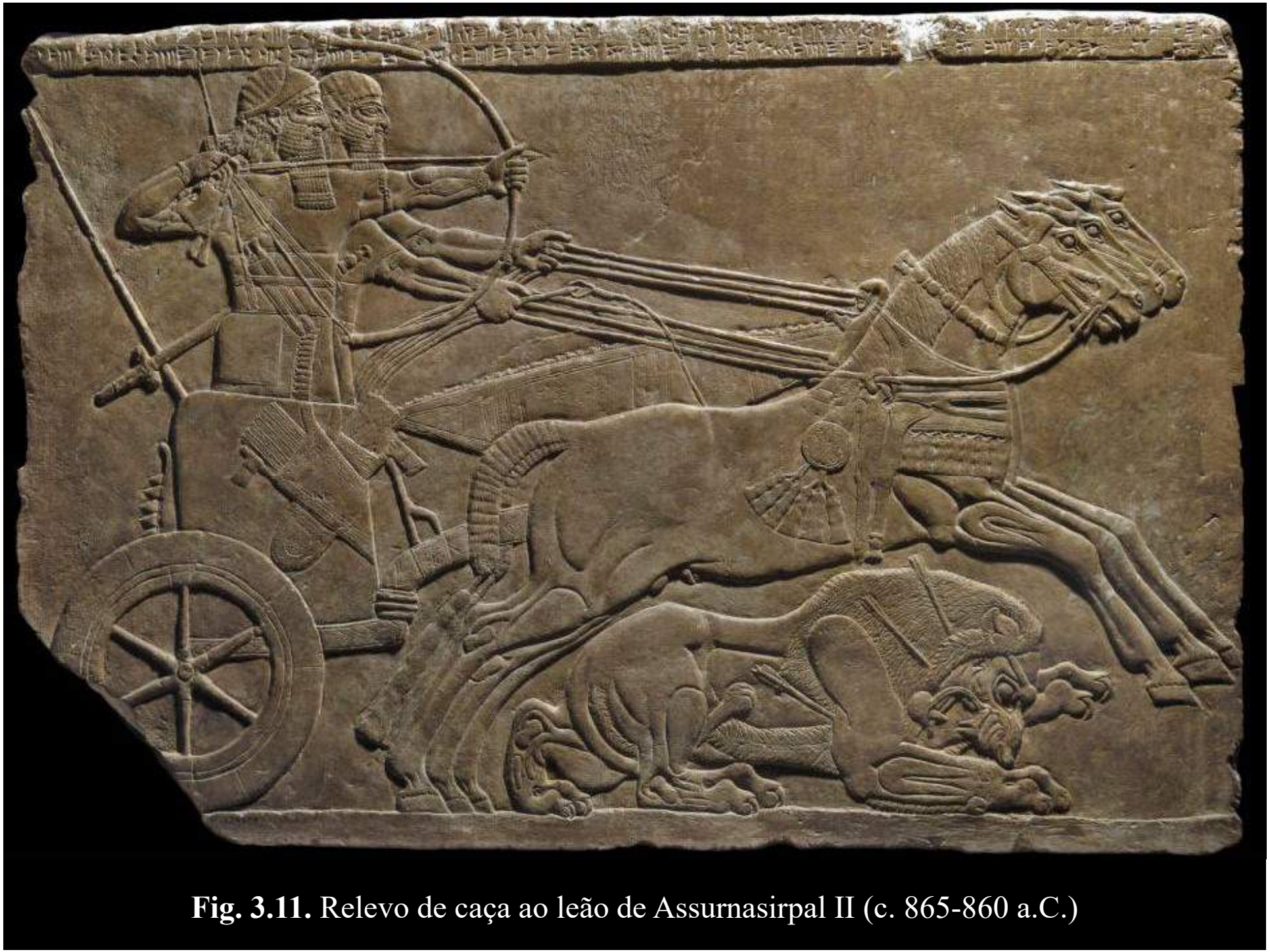


**Fig. 3.11.** Relevo de caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865-860 a.C.)

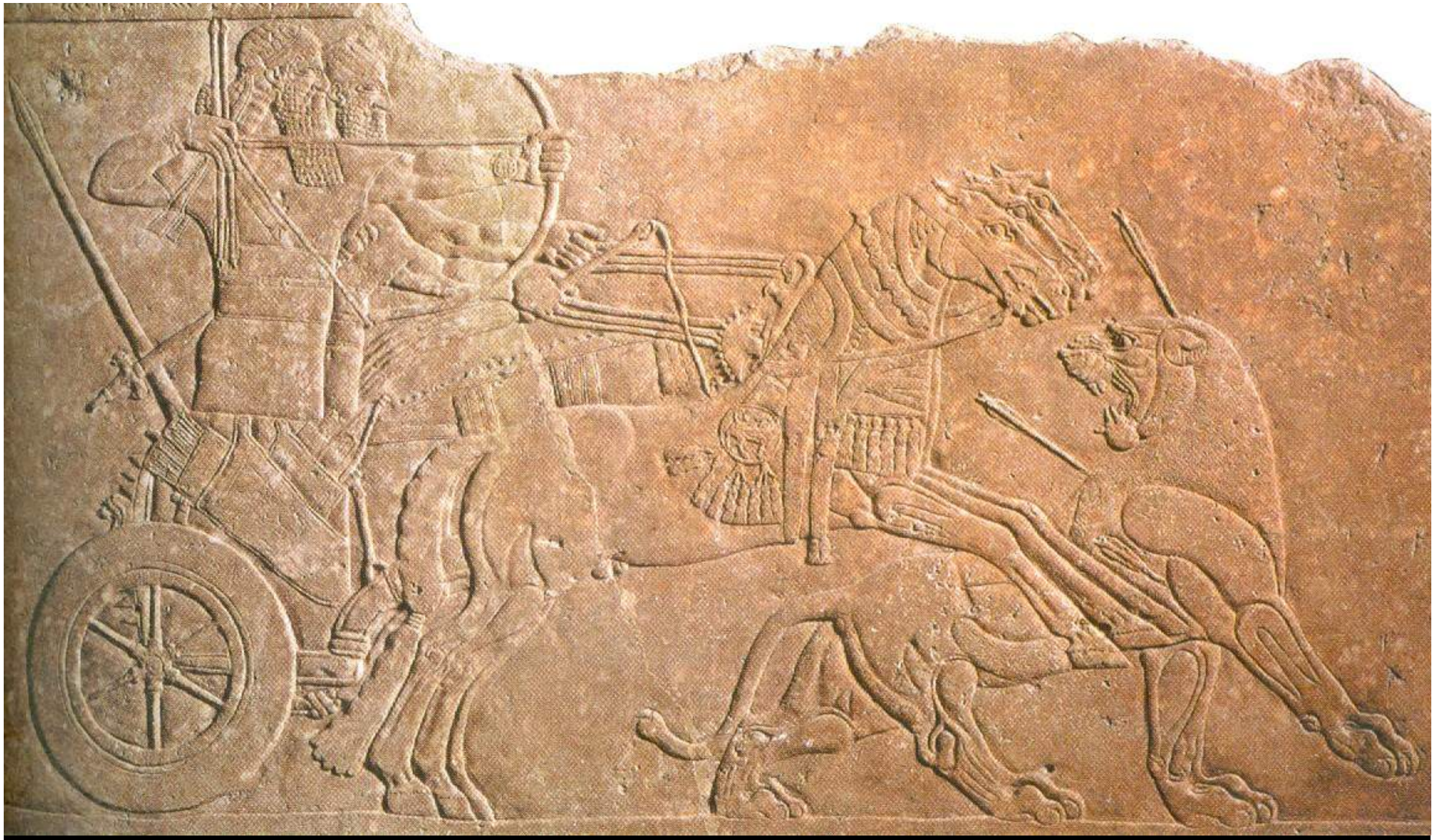


**Fig. 3.12.** Relevo de caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865-860 a.C.)

**Fig. 3.13.** Detalhe da caça ao leão de Assurnasirpal II (c. 865 – 860 a.C.)

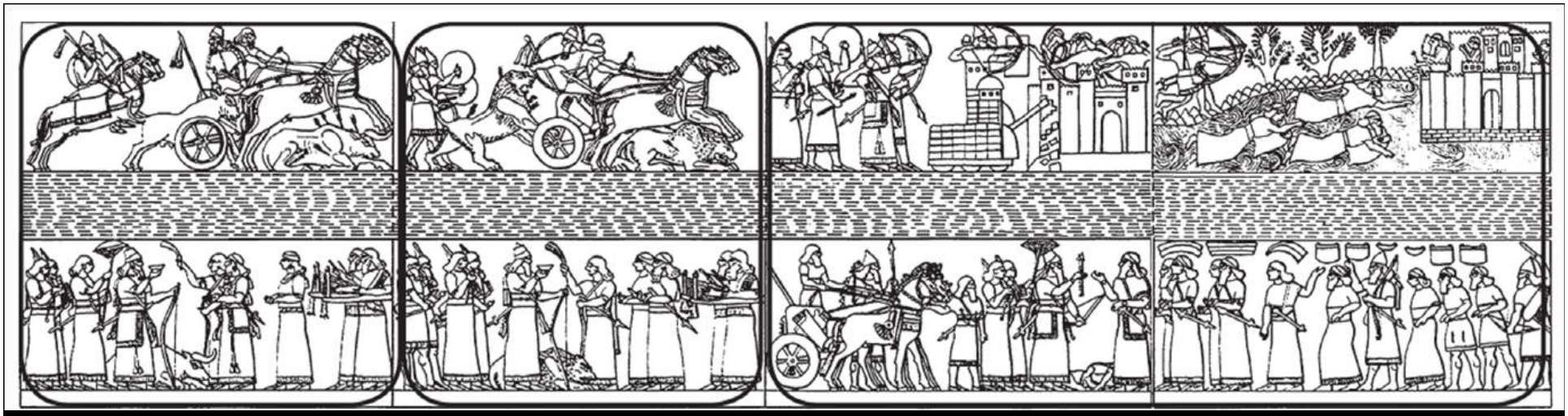


**Fig. 3.14.** Caçada ritual e triunfo da Sala do Trono do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu (c. 865-860 a.C.). Desenho de N. May

**Fig. 3.15.** A libação de Assurnasirpal II sobre o leão morto.

**Fig. 3.16.** Reconstrução a cores da caça ao leão de Assurnasirpal II em Kalhu

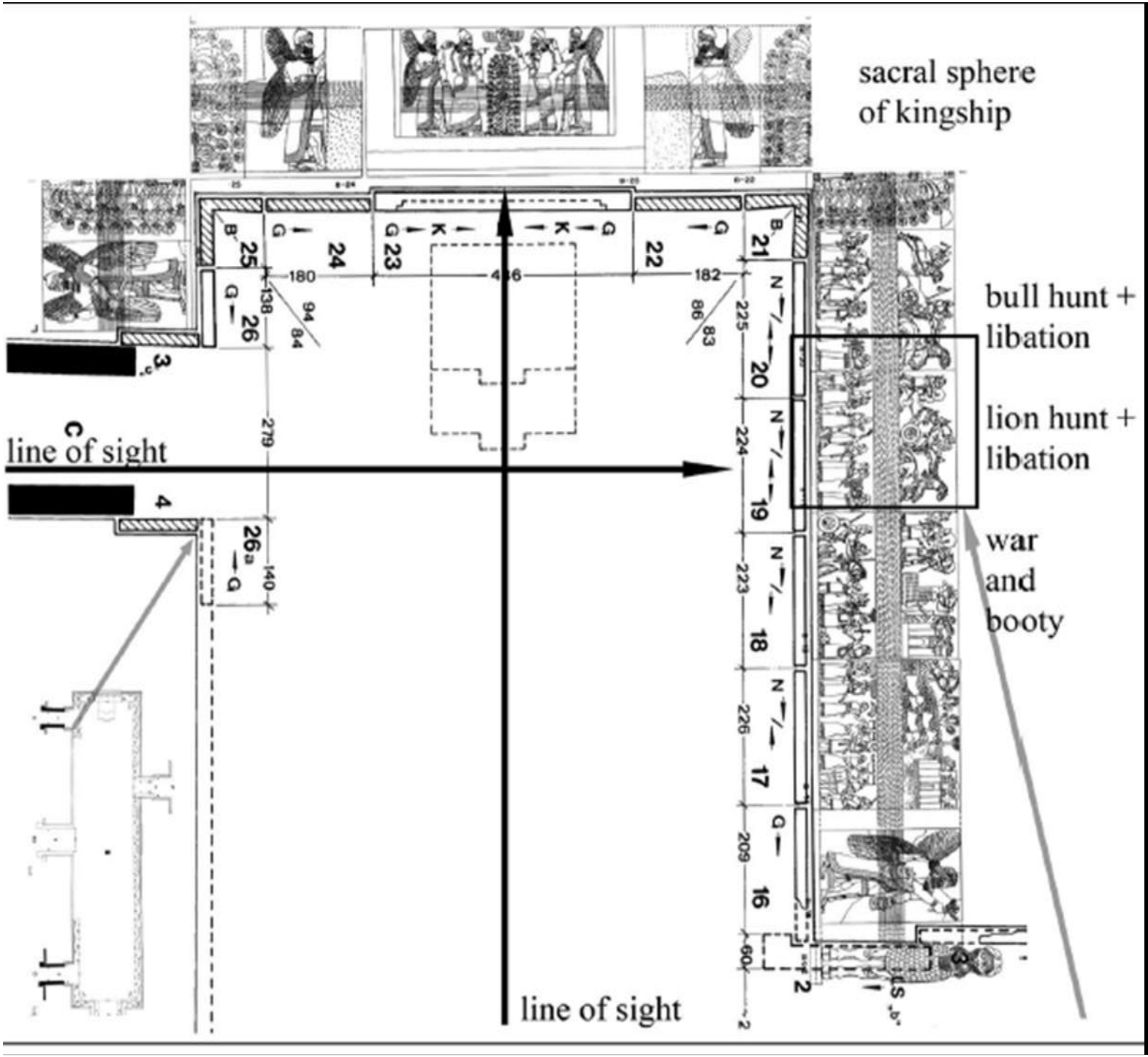



**Fig. 3.17.** Plano da Sala do Trono B do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu (c. 865-860 a.C.). Desenho de E. Wagner-Durand

**Fig. 3.18.** Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.)

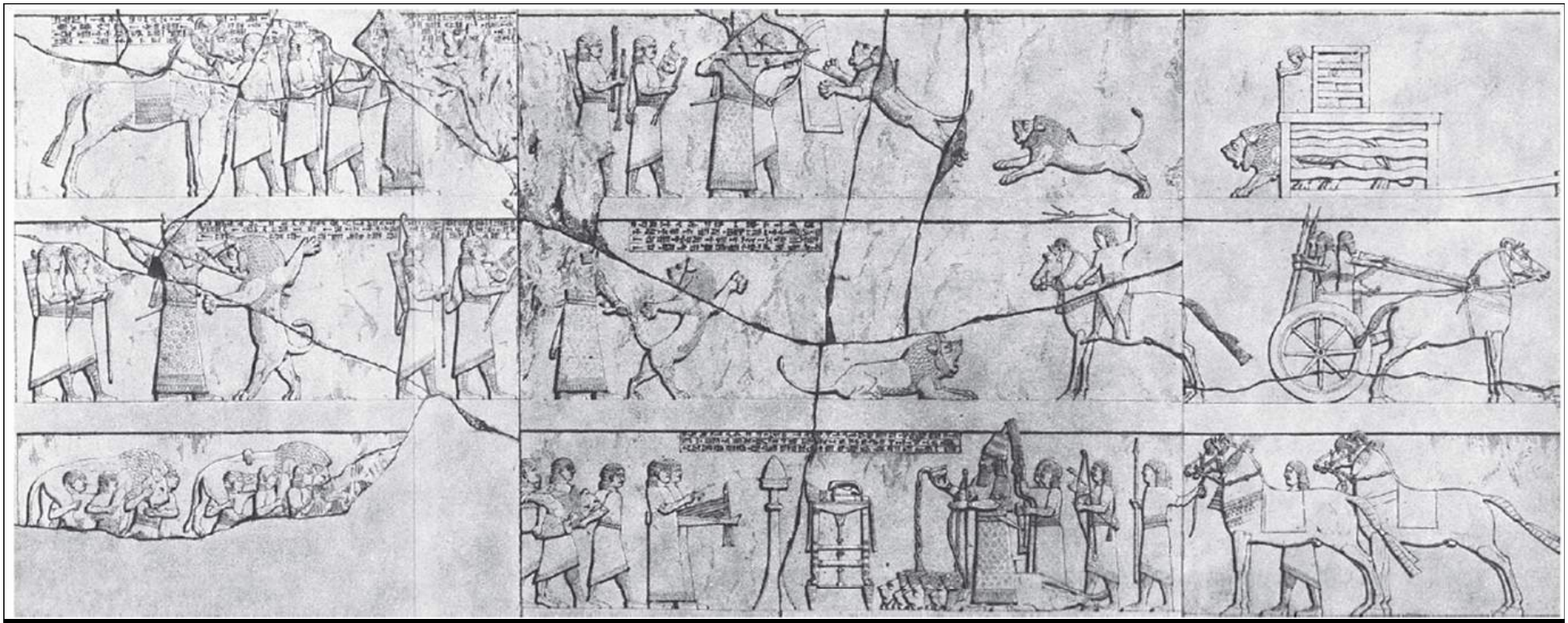


**Fig. 3.19.** Desenho do painel completo de caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.). Desenho de N. May

**Fig. 3.20.** À esquerda: Detalhe do leão libertado. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.21.** Abaixo: Detalhe do ataque do leão. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive

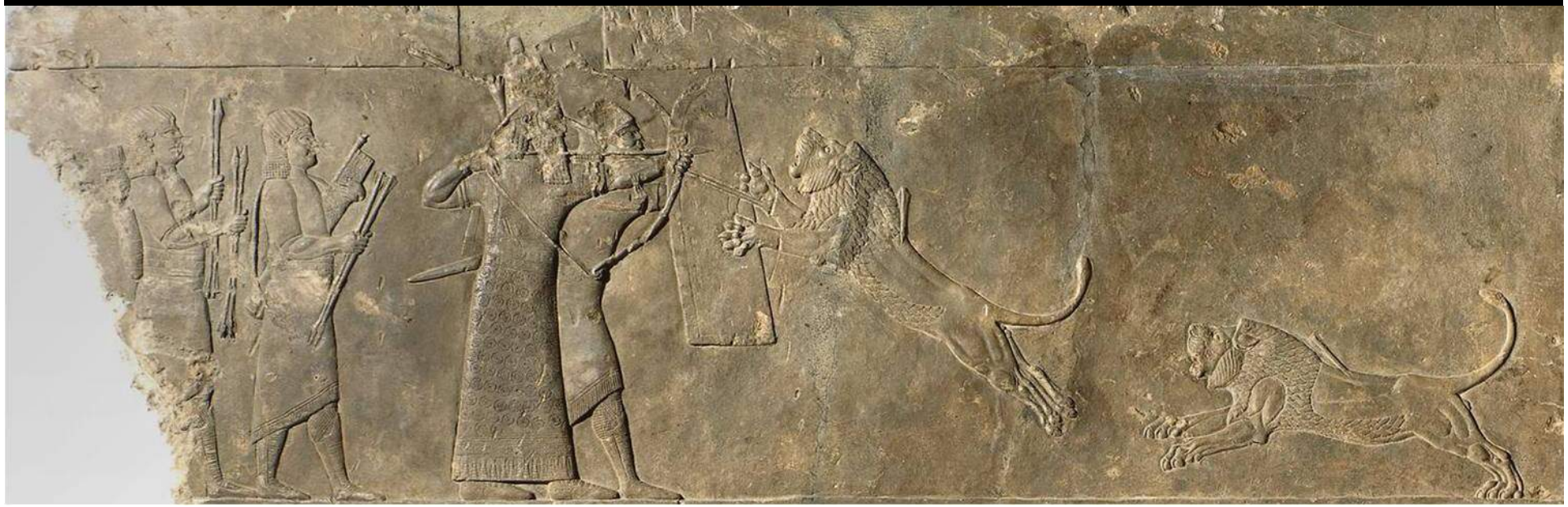


**Fig. 3.22.** Desenho com detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.). Desenho de J. Russell

**Fig. 3.23.** Detalhe do leão retorcido. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive

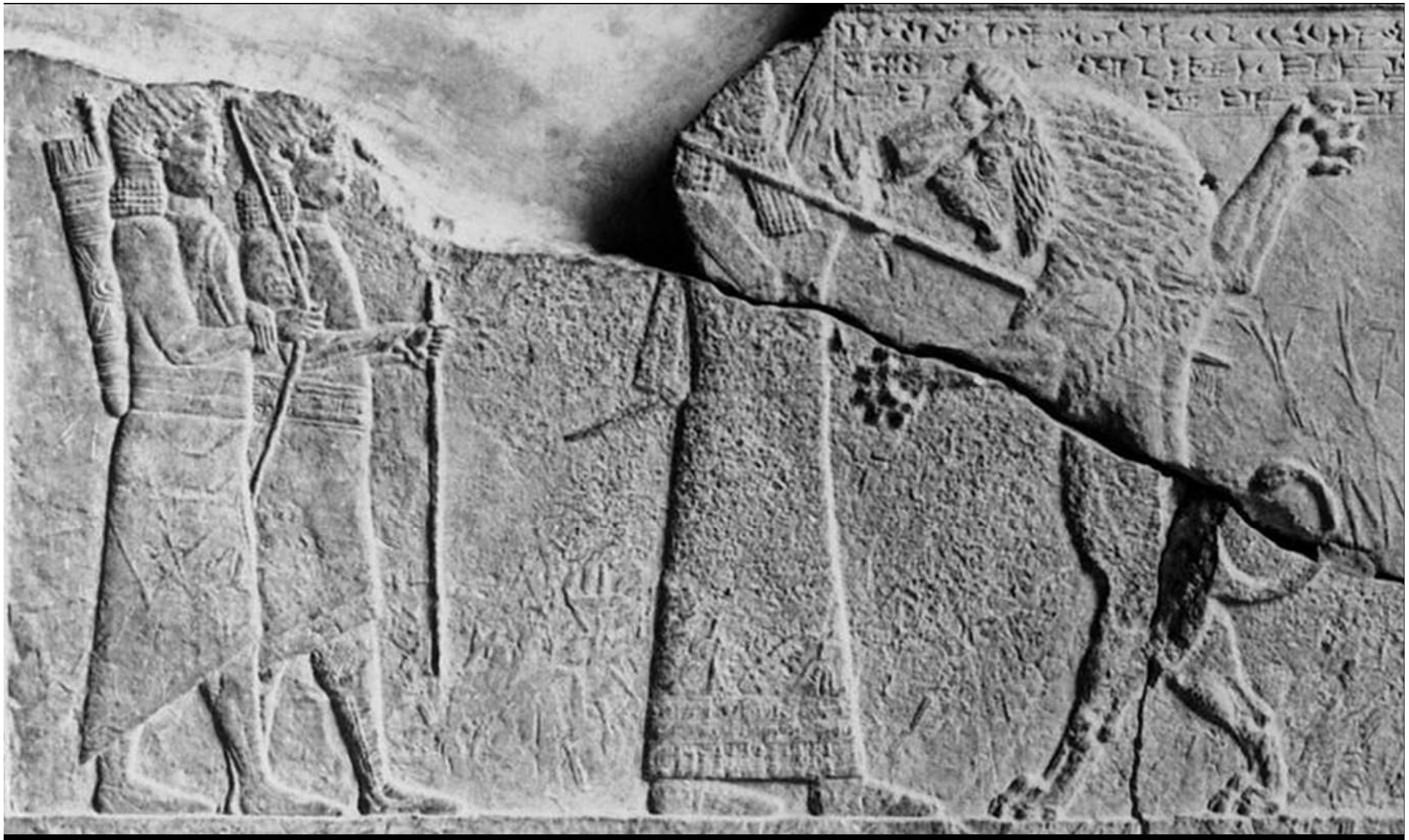
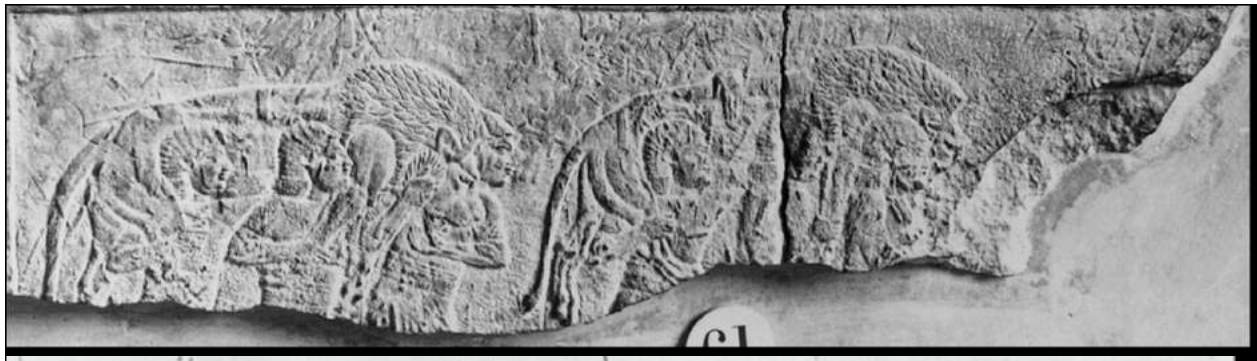


**Fig. 3.24.** Leão capturado pela orelha. Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.)

**Fig. 3.25.** Libação de Assurbanípal sobre o leão morto. Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.)



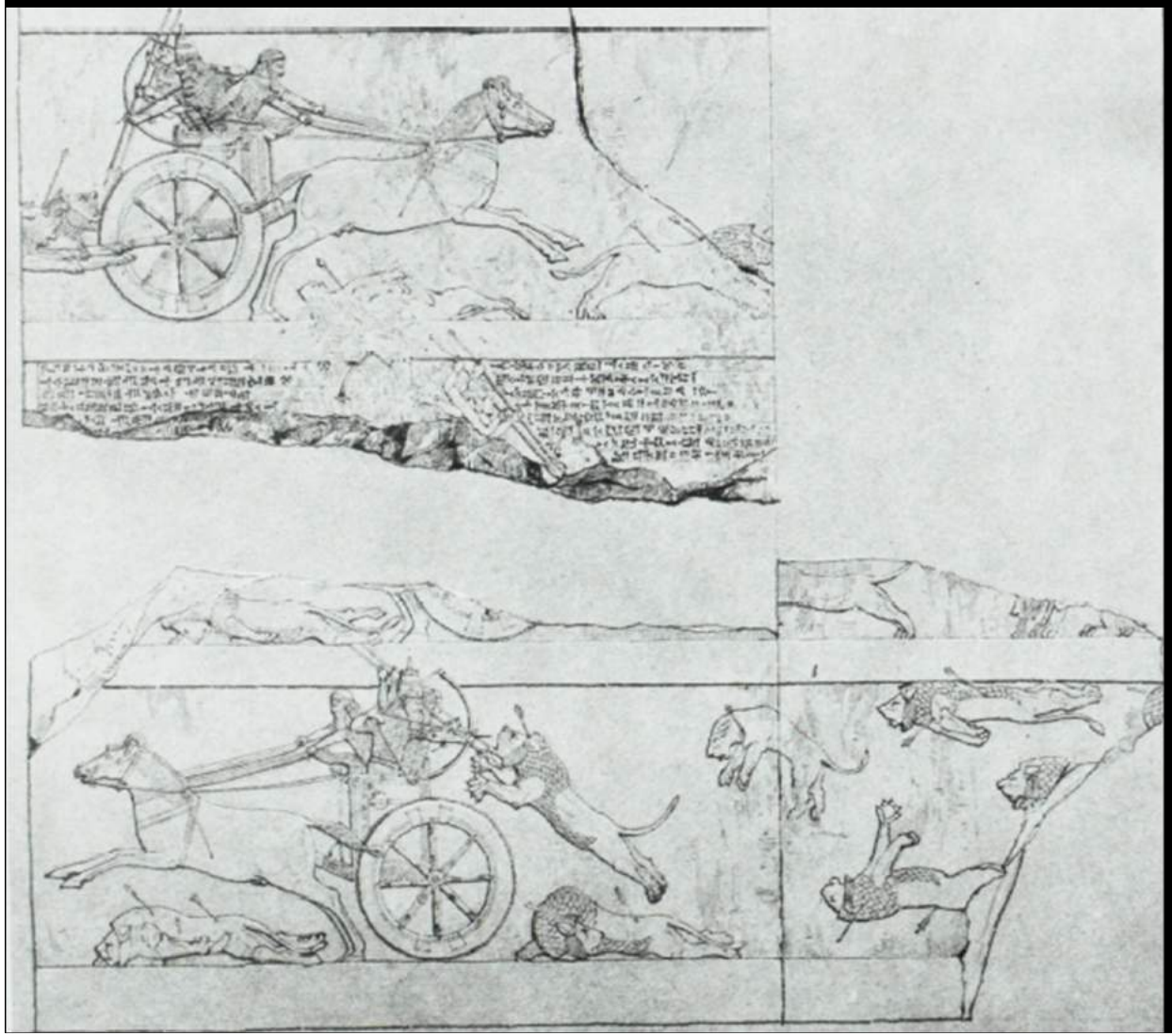


**Fig. 3.26.** Acima: Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.)

**Fig. 3.27.** Abaixo: Painéis perdidos da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S[1] do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 640 a.C.). Desenho de R. Barnett

**Fig. 3.28.** Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 635 a.C.)

**Fig. 3.29.** Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 635 a.C.)

**Fig. 3.30.** Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal

**Fig. 3.31.** Detalhe da caçada ao leão de Assurbanípal

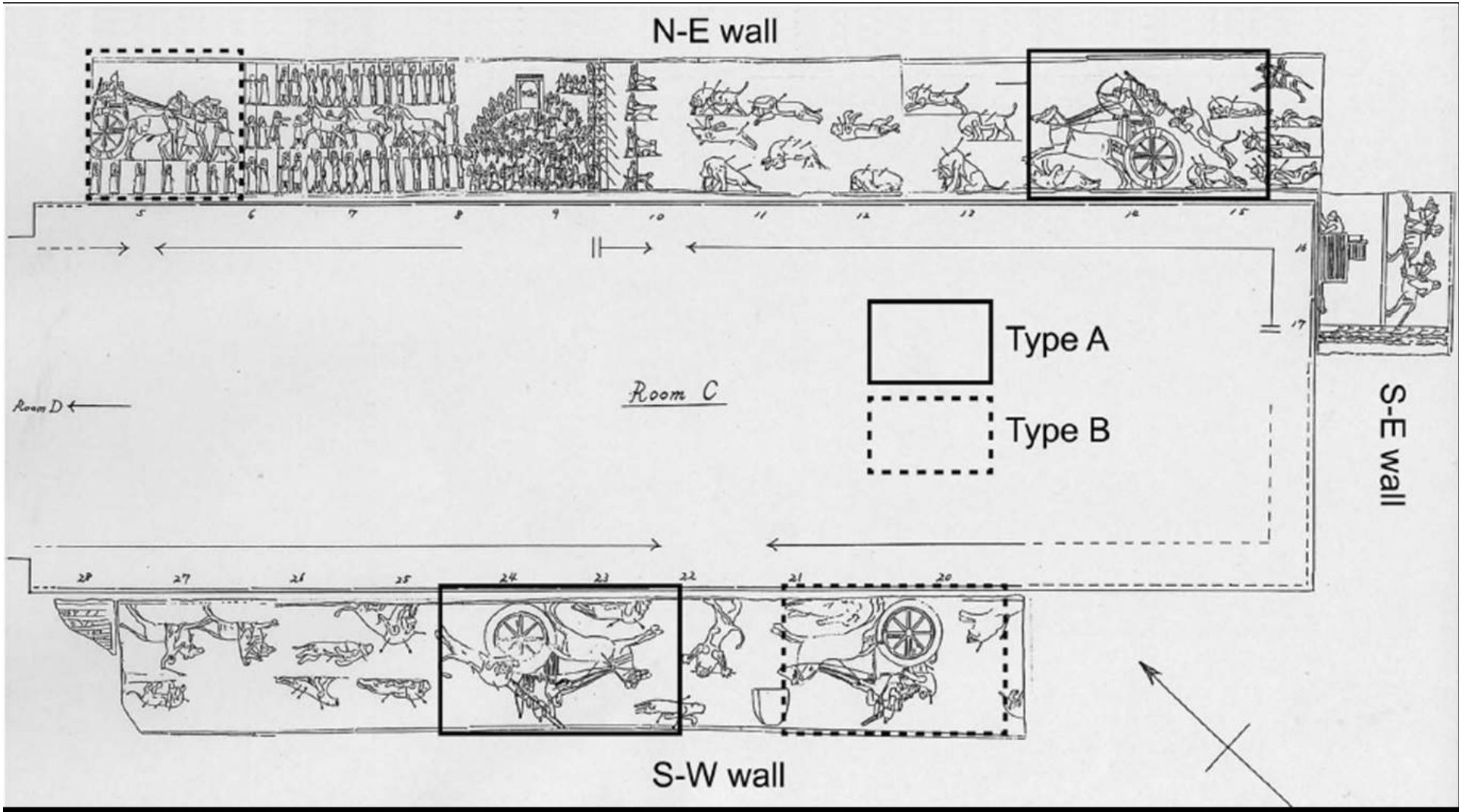



**Fig. 3.32.** Desenho do Sala C do Palácio Norte de Assurbanípal em Nínive (c. 645 - 635 a.C.). Desenho de C. Watanabe

**Fig. 3.33.** Carro régio de Assurbanípal do Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.34.** Arena de caça ao leão de Assurbaní pal do Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.35.** Acima: Mastins do Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.36.** Abaixo: Leão alvejado. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.37.** Acima: Leoa supina. Sala C do Palácio Norte de Nínive.

**Fig. 3.38.** Abaixo: Leão massacrado. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.39.** Acima: Leão ferido. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.40.** Abaixo: Leão alvejado por três setas. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.41.** Carro régio de Assurbanípal em caçada aos leões. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.42.** Leão alvejado por cinco setas. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.43.** Carro régio de Assurbanípal em caçada aos leões. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.44.** Leão "multiprísmico". Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.45.** Carro régio de Assurbanípal em caçada aos leões. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.46.** Leão ferido de bruços. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.47.** Leão agonizante. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.48.** Leoa agonizante. Sala C do Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.49.** Leão alvejado por quatro setas. Sala C do Palácio Norte de Nínive

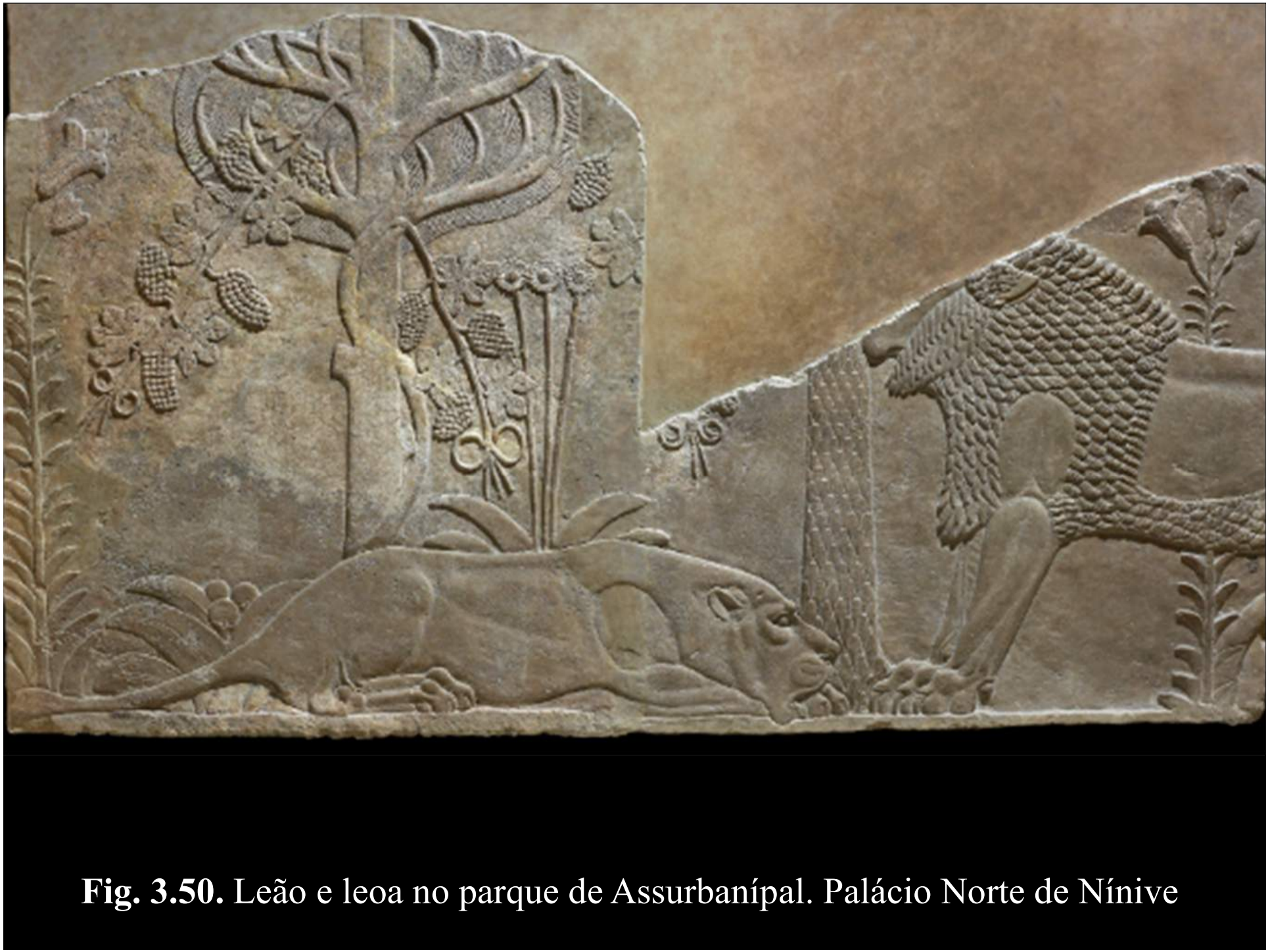


**Fig. 3.50.** Leão e leoa no parque de Assurbanípal. Palácio Norte de Nínive

**Fig. 3.51.** Pintura de caça ao leão assíria em Til Barsip. Oriunda da Sala XXVII. Hoje perdida. Desenho de L. Cavro

**Fig. 3.52.** Impressão de selo régio assírio

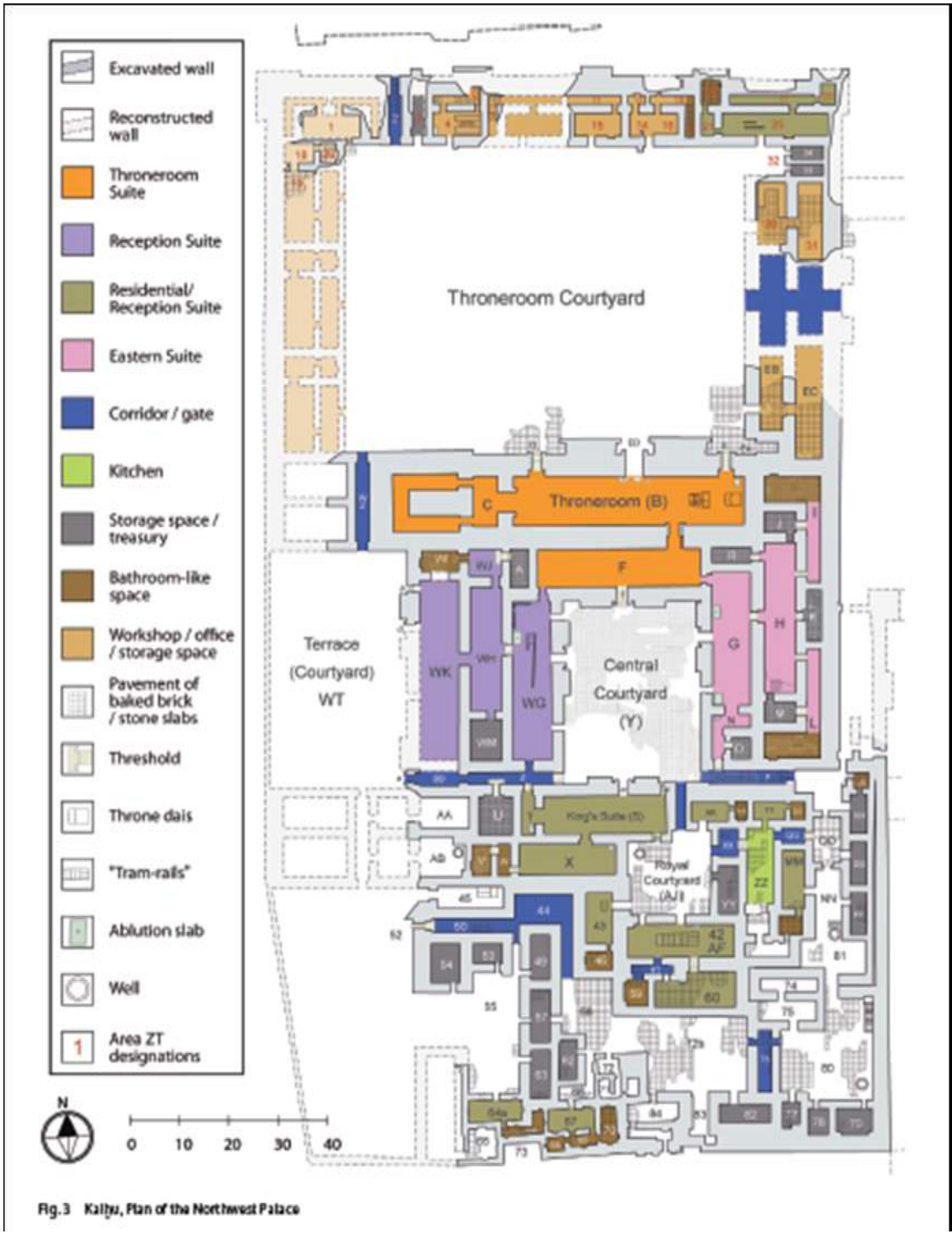



Fig. 3 Kalhu, Plan of the Northwest Palace

**Fig. 3.53.** Plano do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu. Desenho de D. Kertai

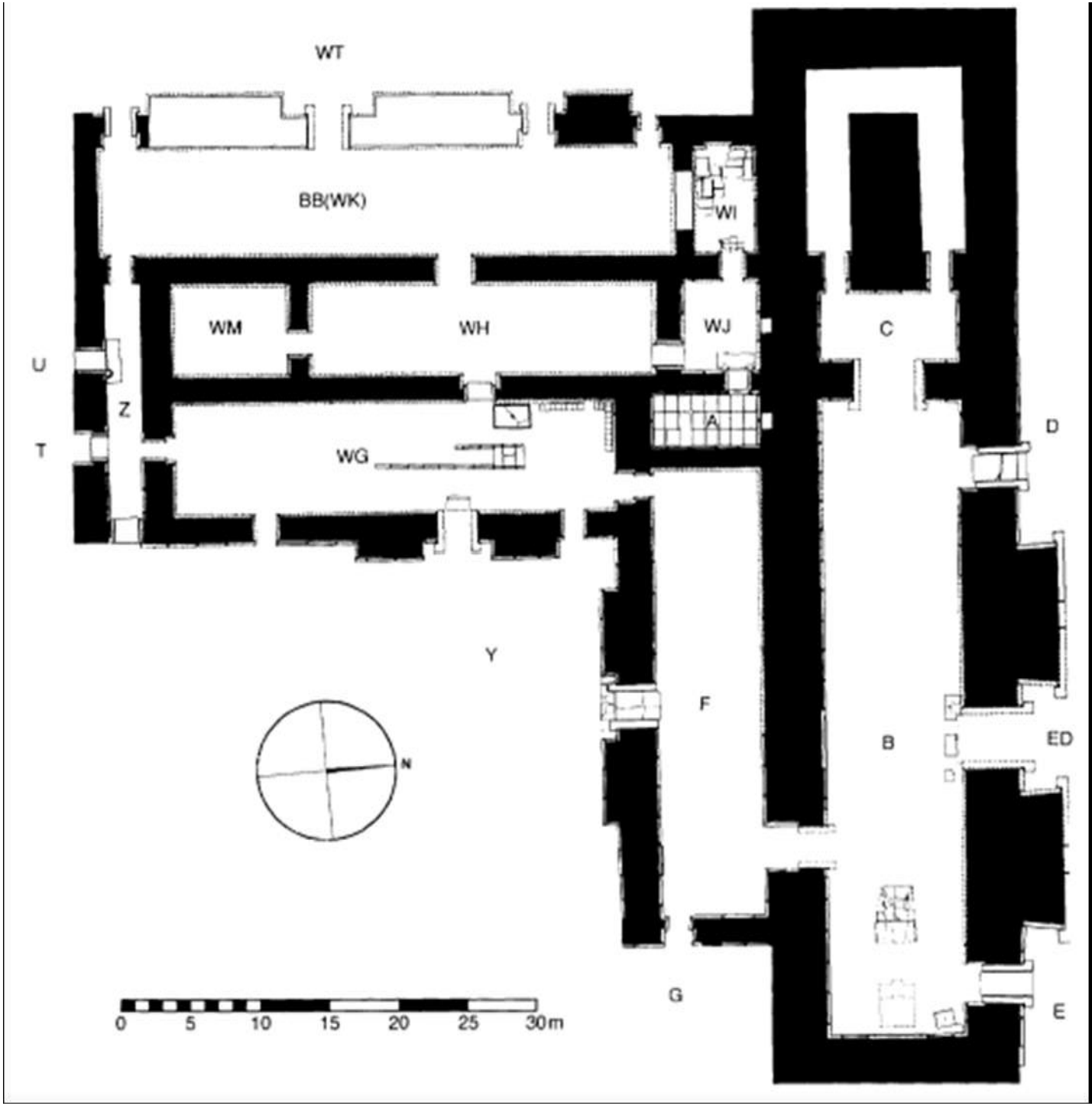



**Fig. 3.54.** Plano detalhado da Sala do Trono B e suítes do Palácio de Assurnasirpal II em Kalhu. Desenho de J. Russell

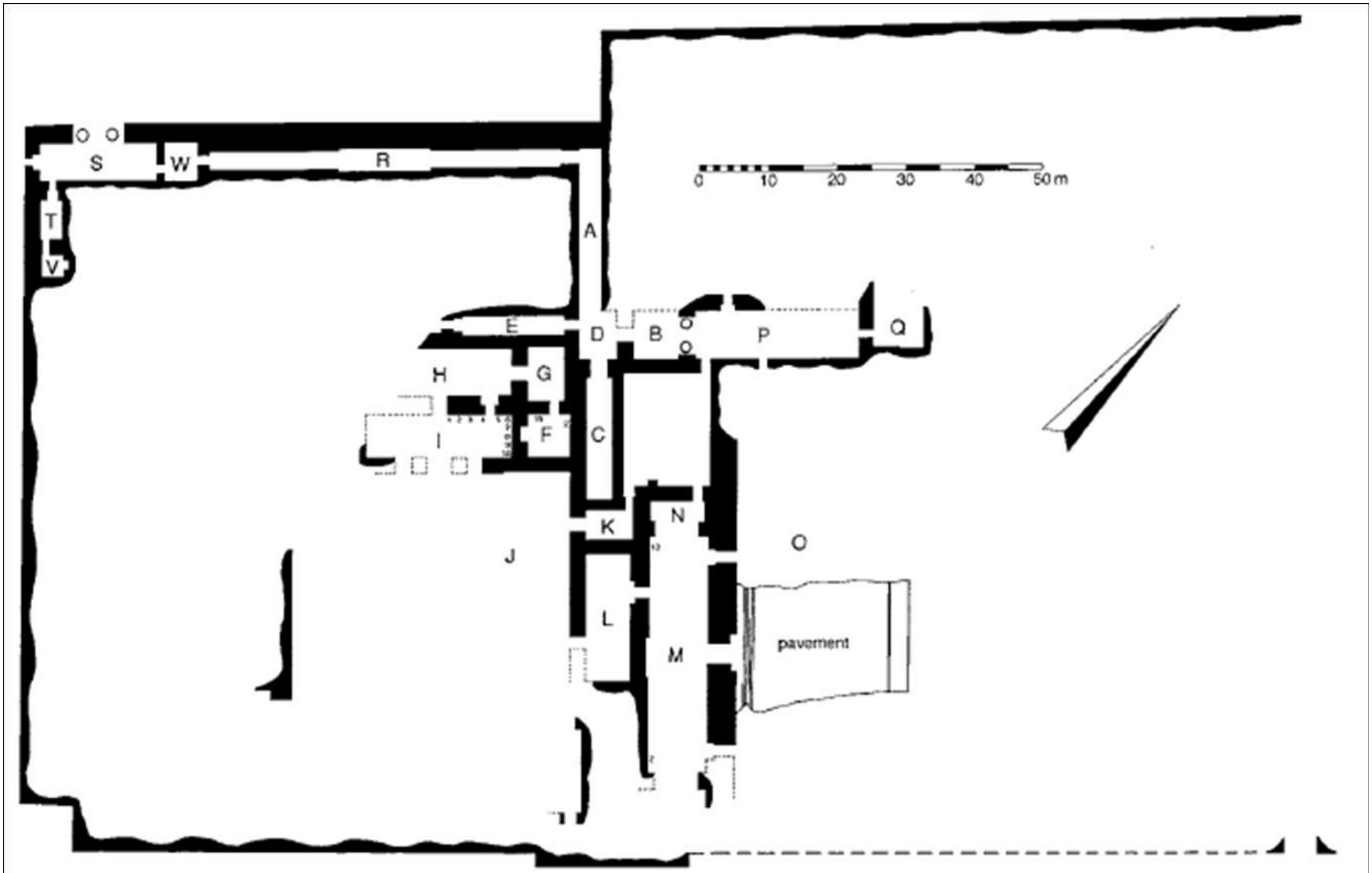



**Fig. 3.55.** Plano do Palácio Norte de Assurbanípal em Nínive. Desenho de J. Russell

**Fig. 3.56.** Tumba Payava, c. 375-362 a.C.

**Fig. 3.57.** À esquerda: Tumba Payava. Detalhe do sátrapa

**Fig. 3.58.** Abaixo: Tumba Payava. Detalhe do esportista laureado

**Fig. 3.59.** Tumba Payava. Detalhe do friso de caça

**Fig. 3.60.** Tumba de Merehi, c. 390 – 350 a.C. Caça ao leão

**Fig. 3.61.** Tumba de Merehi. Detalhe da caça à pantera

**Fig. 3.62.** Monumento às nereidas. Friso da caça, c. 390 – 380 a.C.

**Fig. 3.63.** Sarcófago do Sátrapa. Face da caça coletiva à pantera, último quartel do século V a.C.

**Fig. 3.64.** Sarcófago das Mulheres Enlutadas. Frisos com caçada coletiva a múltiplas presas, meados do século IV a.C.

**Fig. 3.65.** Sarcófago da Lícia. Face da caça ao javali, último quartel do século V a.C.

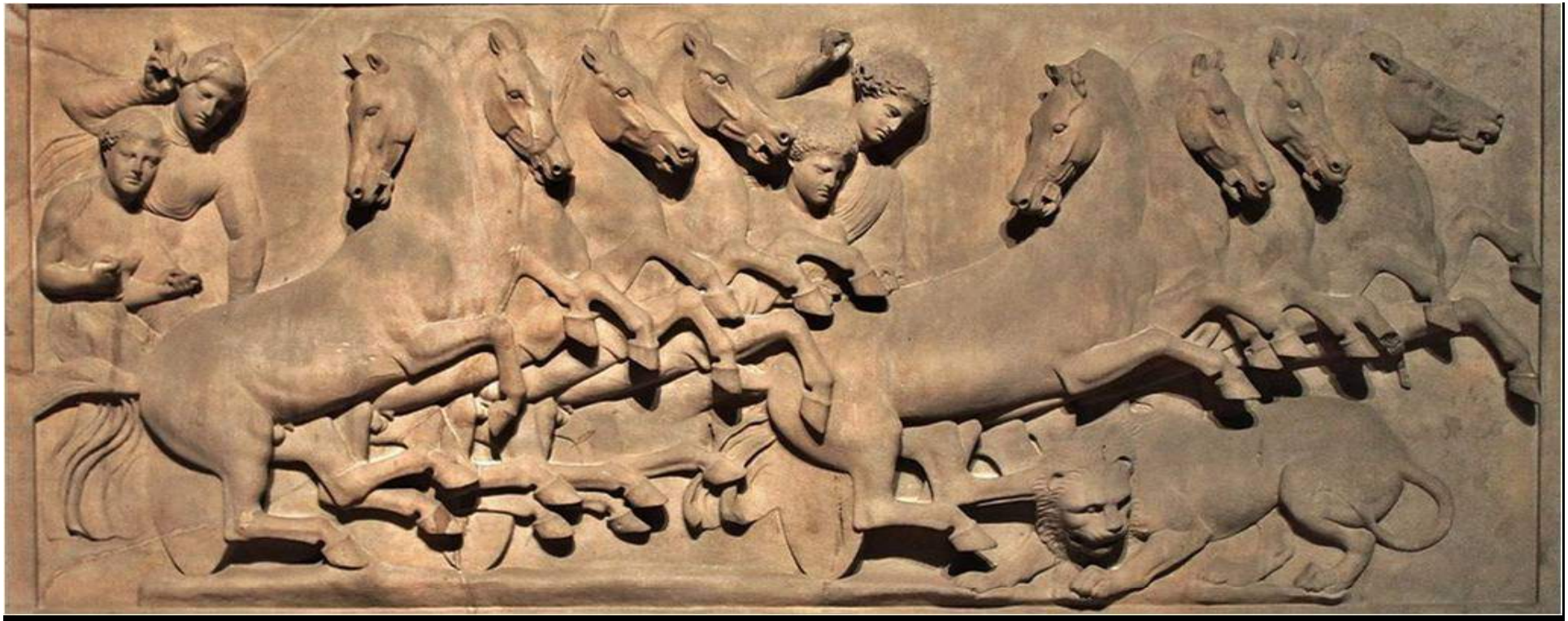


**Fig. 3.66.** Sarcófago da Lícia. Face da caça ao leão, último quartel do século V a.C.

**Fig. 3.67.** Sarcófago de Çan. Face da caça coletiva a múltiplas espécies, primeiro quartel do século IV a.C.

**Fig. 3.68.** Estela funerária de Çavüşköy, c. 400 – 380 a.C.

**Fig. 3.69.** Selo cilíndrico aquemênida, c. 500 a.C.

**Fig. 3.70.** Acima: Selo cilíndrico aquemênida, c. 500 a.C., oriundo de Pasárgada

**Fig. 3.71.** Abaixo: Selo cilíndrico aquemênida, c. 500 a.C.

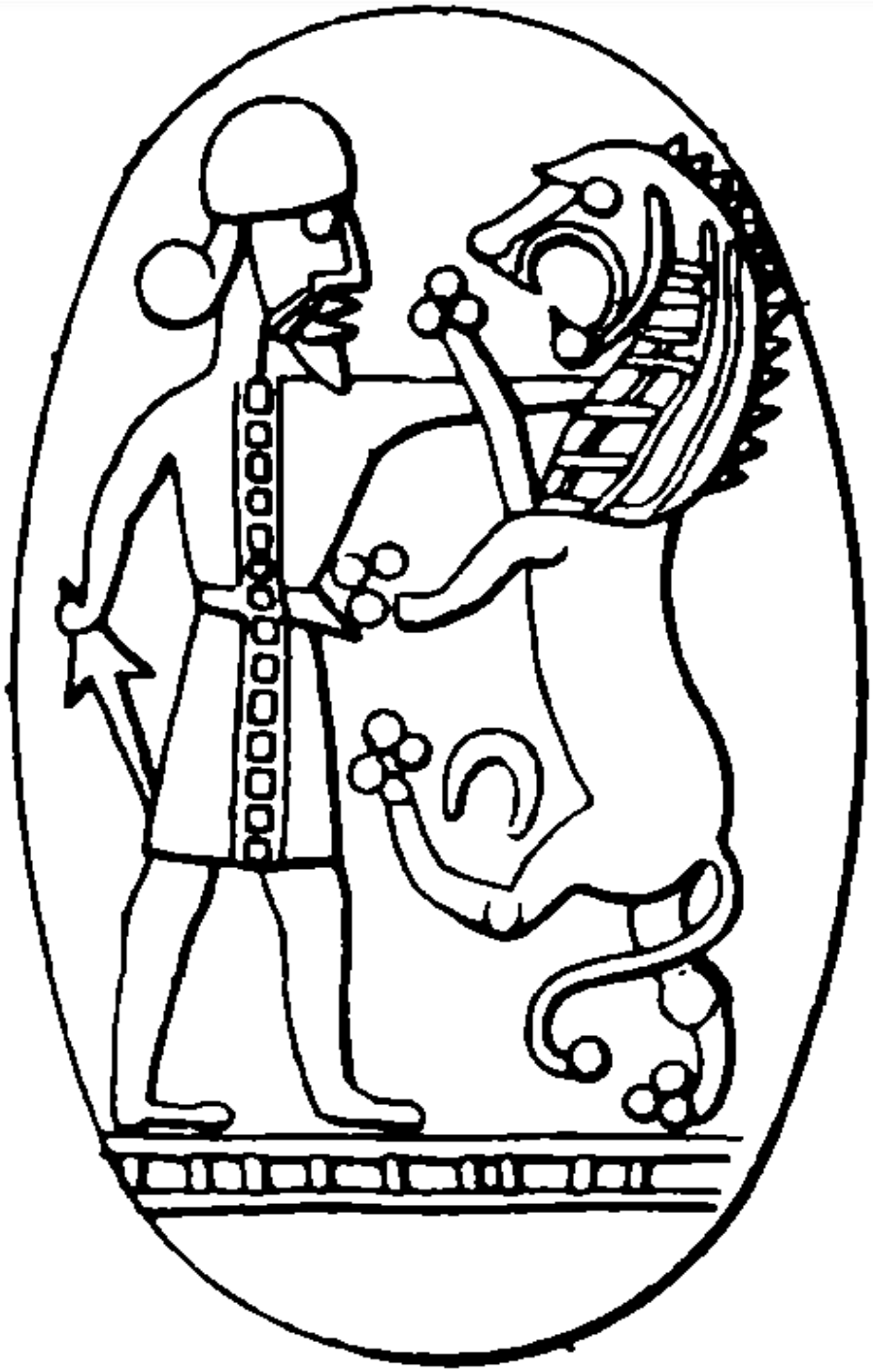


**Fig. 3.72.** Selo piramidal aquemênida. O Grande Rei/herói real sufoca o leão, c. 500 a.C.

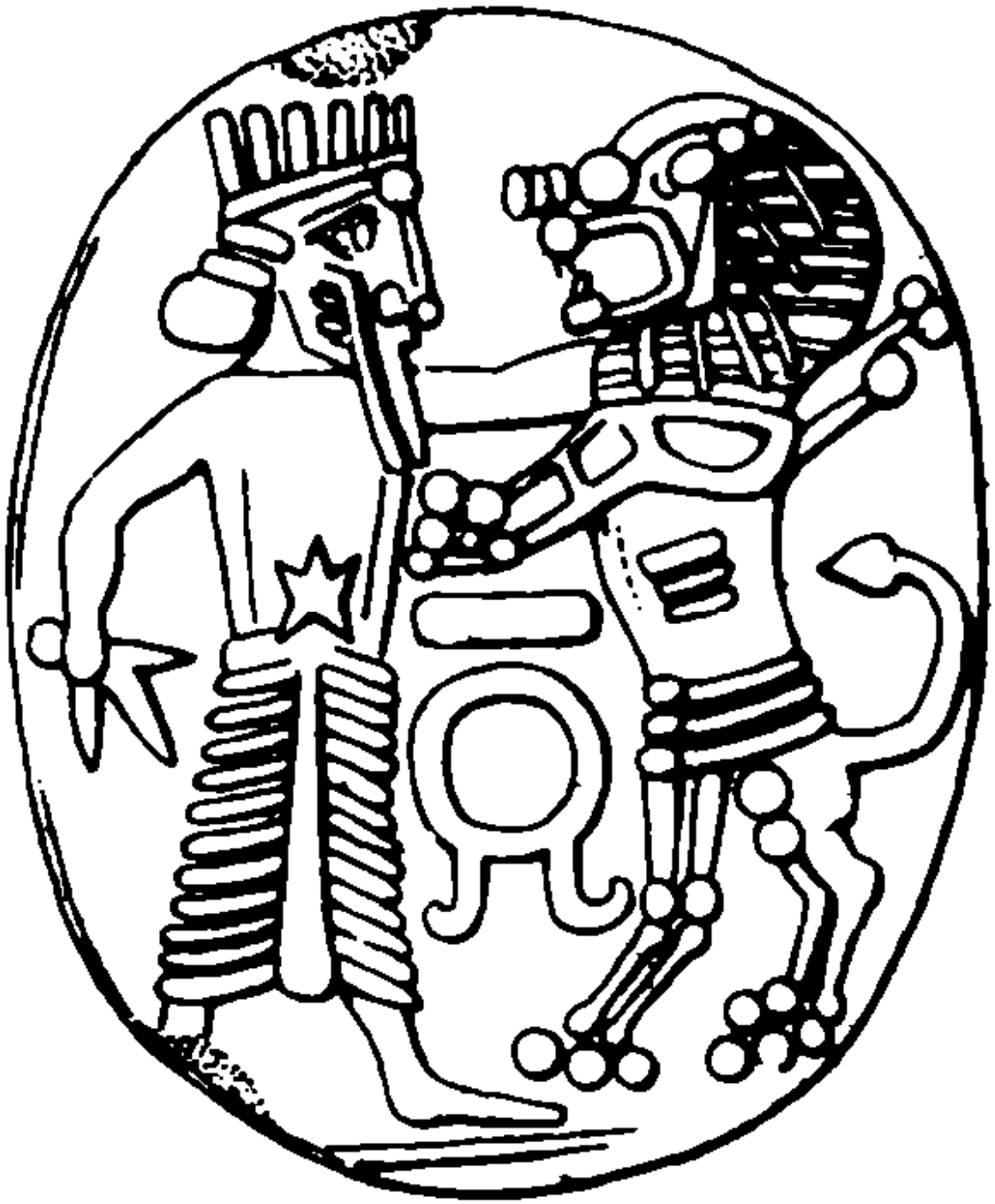


**Fig. 3.73.** Selo piramidal aquemênida, O Grande Rei/herói real sufoca o leão, c. 500 a.C.

**Fig. 3.74.** Selo piramidal aquemênida. O Grande Rei/herói real sufoca o leão, c. 500 a.C.

**Fig. 3.75.** Selo cilíndrico de Dario I, c. 500 a.C.

**Fig. 3.76.** Relevo de Behistun, com Dario I em triunfo sobre o usurpador Gaumata

**Fig. 3.77.** Bainha oriunda do Tesouro de Oxus, c. séc. VI ou V a.C.

**Fig. 3.78.** Herói/Grande Rei combate um leão.
Palácio de Dario, Porta S, Sala 5

**Fig. 3.79.** Herói/Grande Rei combate um leão demoníaco. Palácio de Dario, Porta Leste

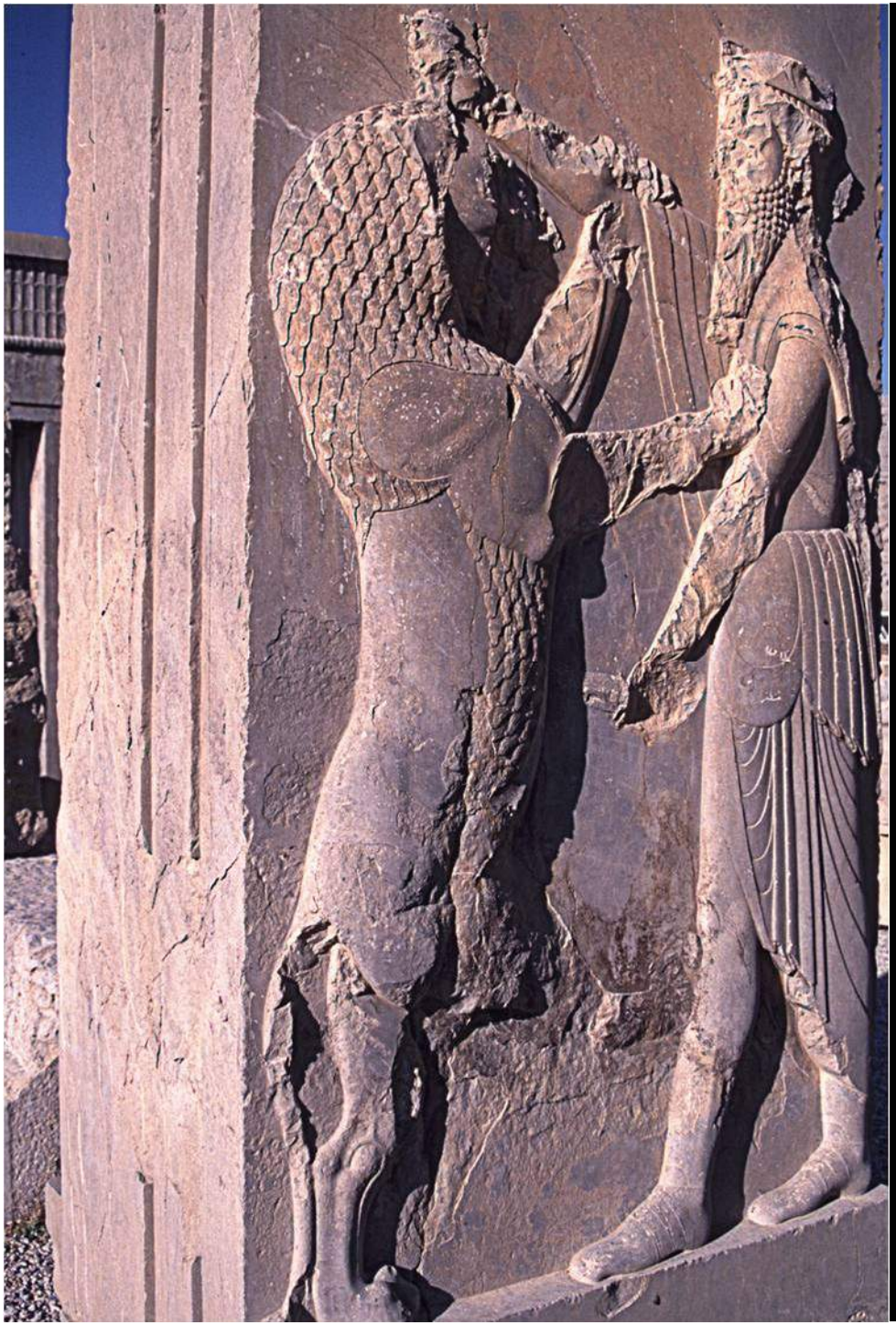


**Fig. 3.80.** Herói/Grande Rei combate um leão. Portas Leste e Oeste do "harém"

**Fig. 3.81.** Herói/Grande Rei combate um leão. Porta E da Sala das Cem Colunas

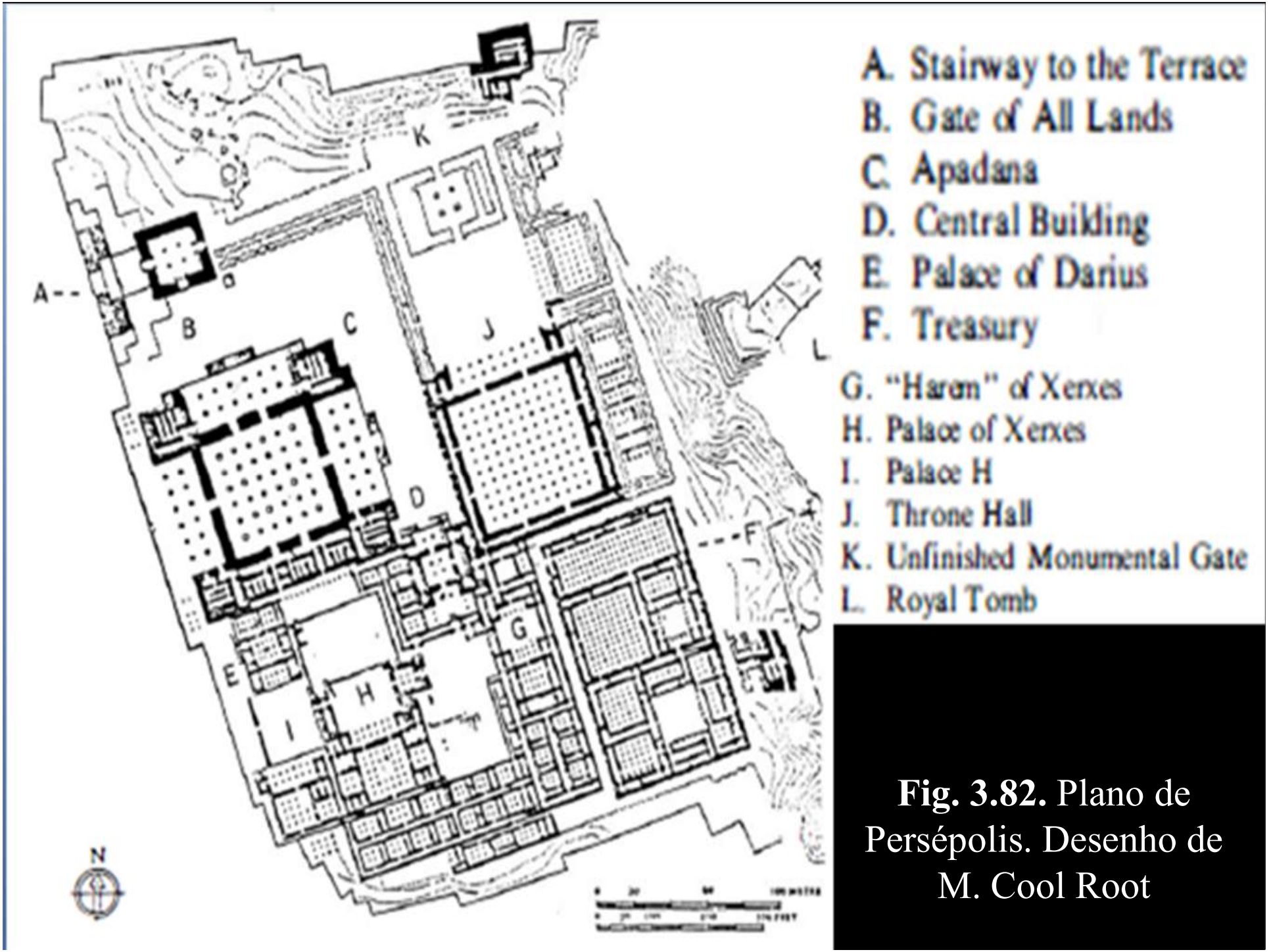



**Fig. 3.82.** Plano de Persépolis. Desenho de M. Cool Root

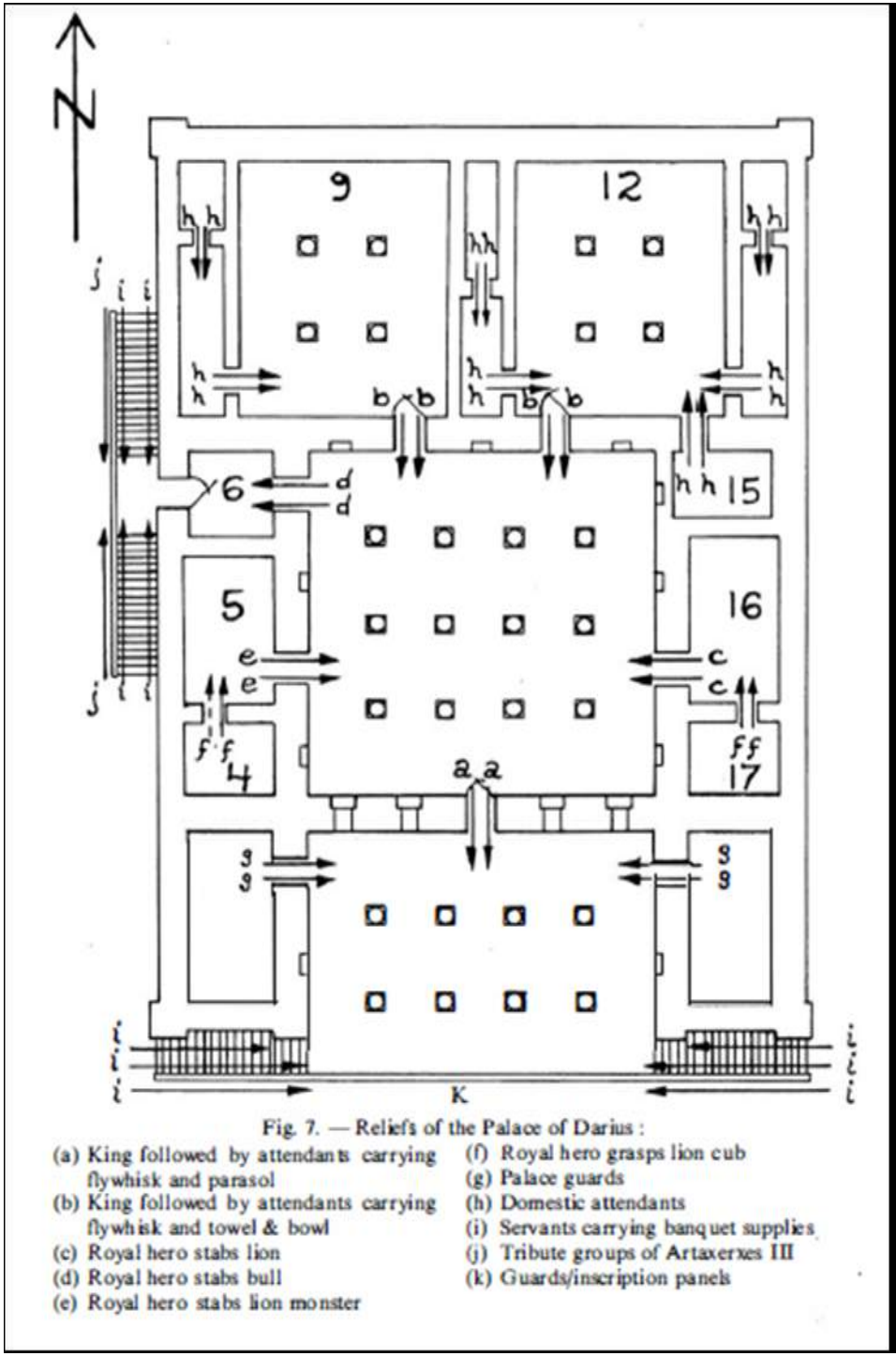



Fig. 7. — Reliefs of the Palace of Darius :

(a) King followed by attendants carrying flywhisk and parasol
(b) King followed by attendants carrying flywhisk and towel & bowl
(c) Royal hero stabs lion
(d) Royal hero stabs bull
(e) Royal hero stabs lion monster
(f) Royal hero grasps lion cub
(g) Palace guards
(h) Domestic attendants
(i) Servants carrying banquet supplies
(j) Tribute groups of Artaxerxes III
(k) Guards/inscription panels

**Fig. 3.83.** Plano do Palácio de Dario, em Persépolis. Desenho de M. Cool Root

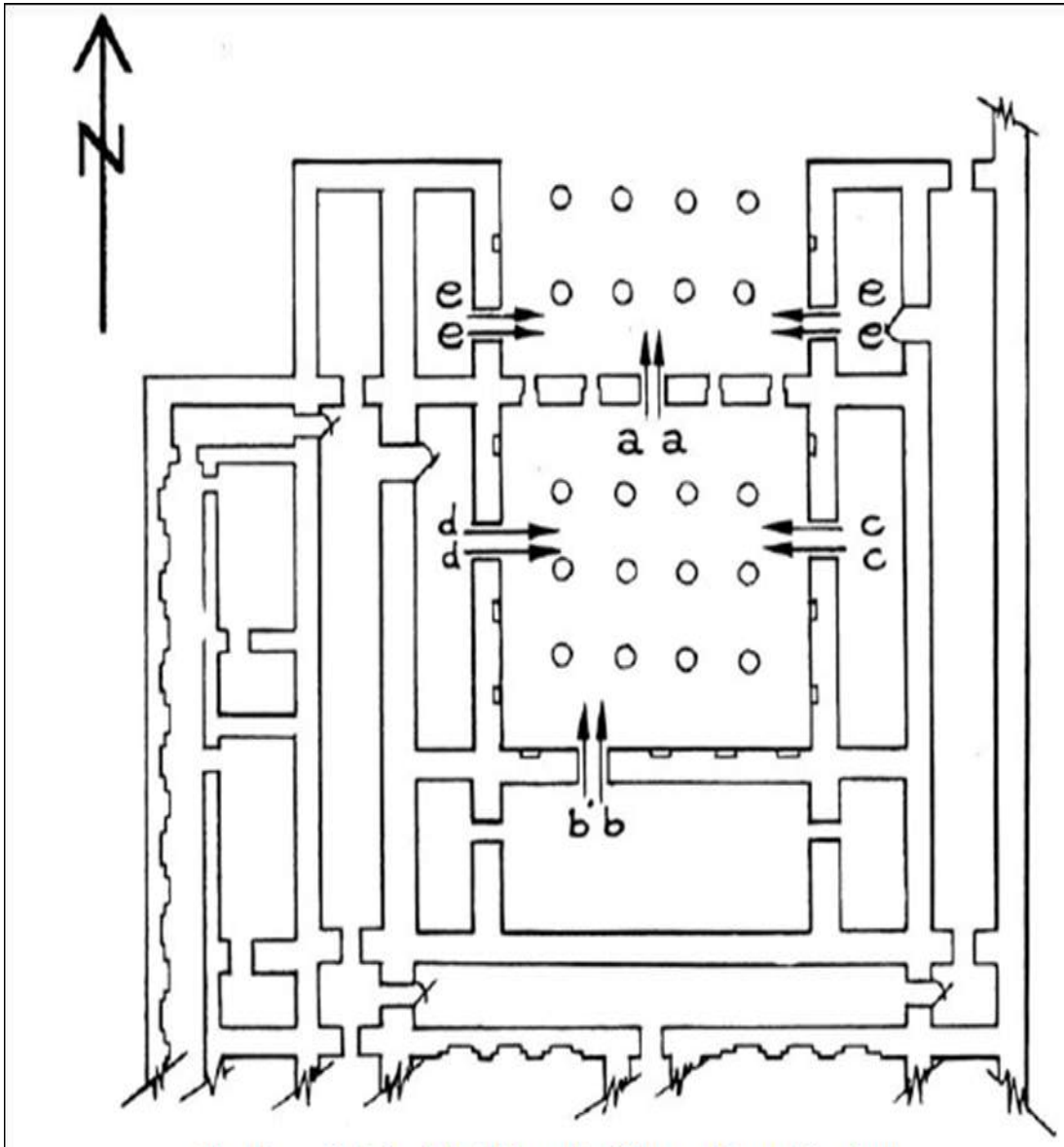



Fig. 13. — Reliefs of the "Harem" of Xerxes (Central Section) :

(a) King, followed by two attendants with parasol and flywhisk (both bearded)
(b) King with two attendants, one holding flywhisk and towel, the other at parade rest (flywhisk carrier beardless)
(c) Royal hero stabs rampant lion monster
(d) Royal hero stabs rampant lion
(e) Guards

**Fig. 3.84.** Plano do "harém" de Xerxes, em Persépolis. Desenho de M. Cool Root

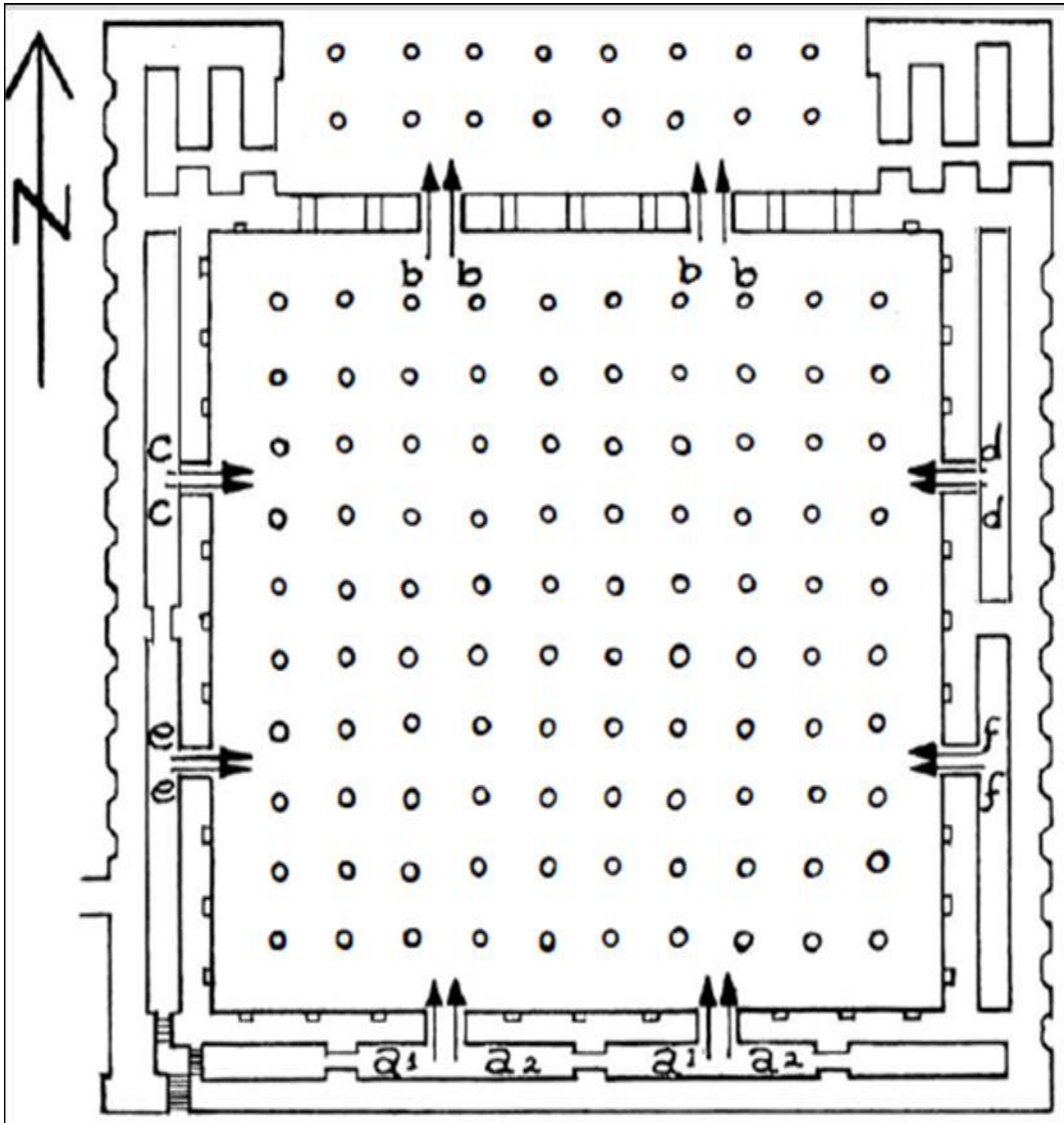



Fig. 15. — Reliefs of the Throne Hall:

(a) King enthroned, with attendant, supported by $14_1$ & $14_2$ personifications of the subject lands
(b) King enthroned, with one attendant, in audience above five registers of antithetically posed guards
(c) Royal hero stabs griffin monster
(d) Royal hero stabs lion monster
(e) Royal hero stabs lion
(f) Royal hero stabs bull

**Fig. 3.85.** Plano da Sala das Cem Colunas, em Persépolis. Desenho de M. Cool Root

**Fig. 3.86.** Frontão de Apadana, Persépolis

**Fig. 3.87.** Detalhe de Apadana, com ataque do leão ao touro. Persépolis

**Fig. 3.88.** Persépolis. Apadana. Delegação elamita com leões

**Fig. 3.89.** Tumba de Dario I, em Naqsh-i Rustam

**Fig. 3.90.** Mosaico de Alexandre. Detalhe do persa caído com o escudo espelhado

**Fig. 3.91.** Mosaico de Alexandre. Detalhe do carro régio de Dario III

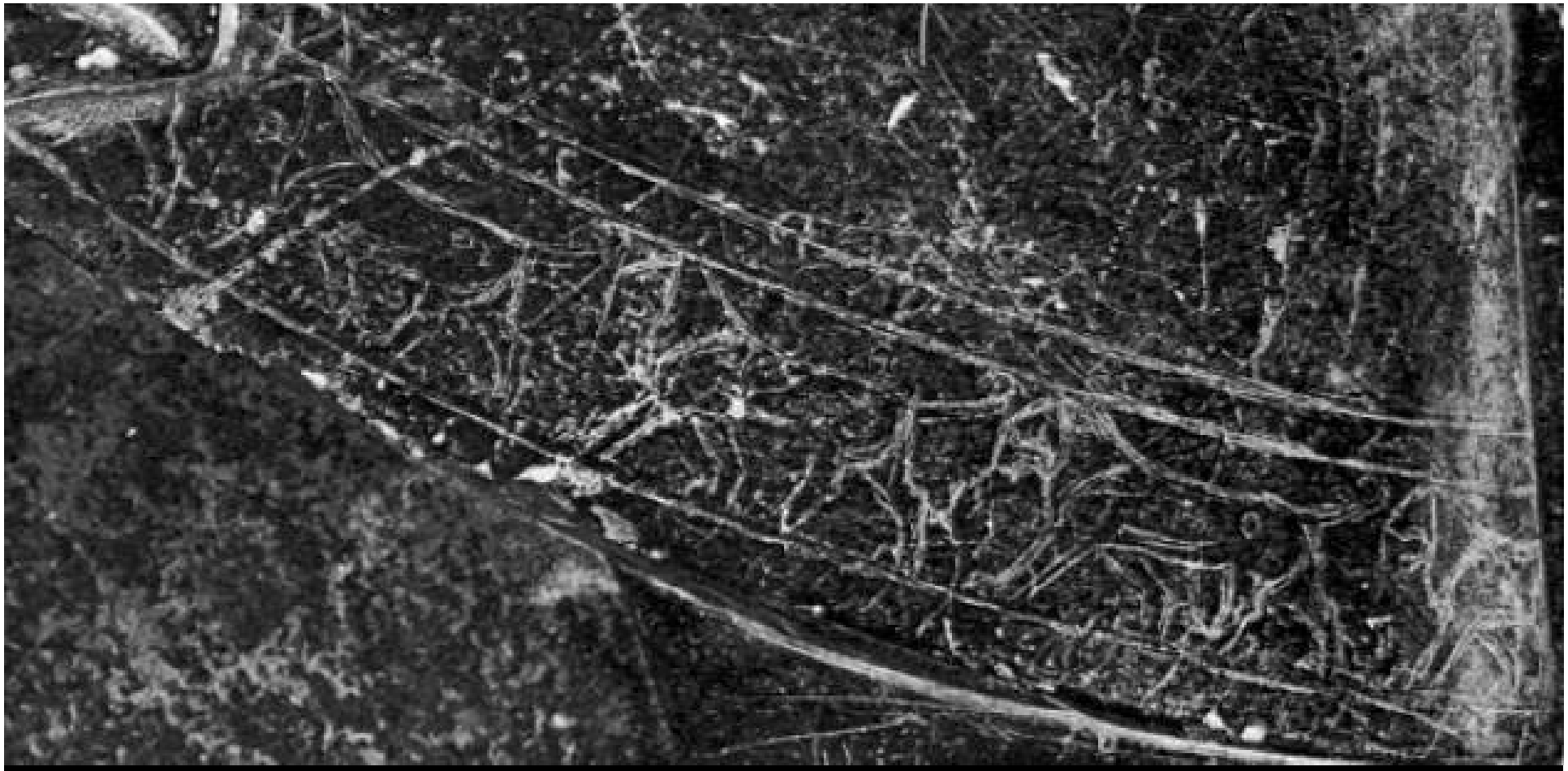


**Fig. 3.92.** Persépolis. Palácio de Dario. Leões figurados no traje régio.

**Fig. 4.1.** Detalhe da base de kouros, c. 510 a.C.

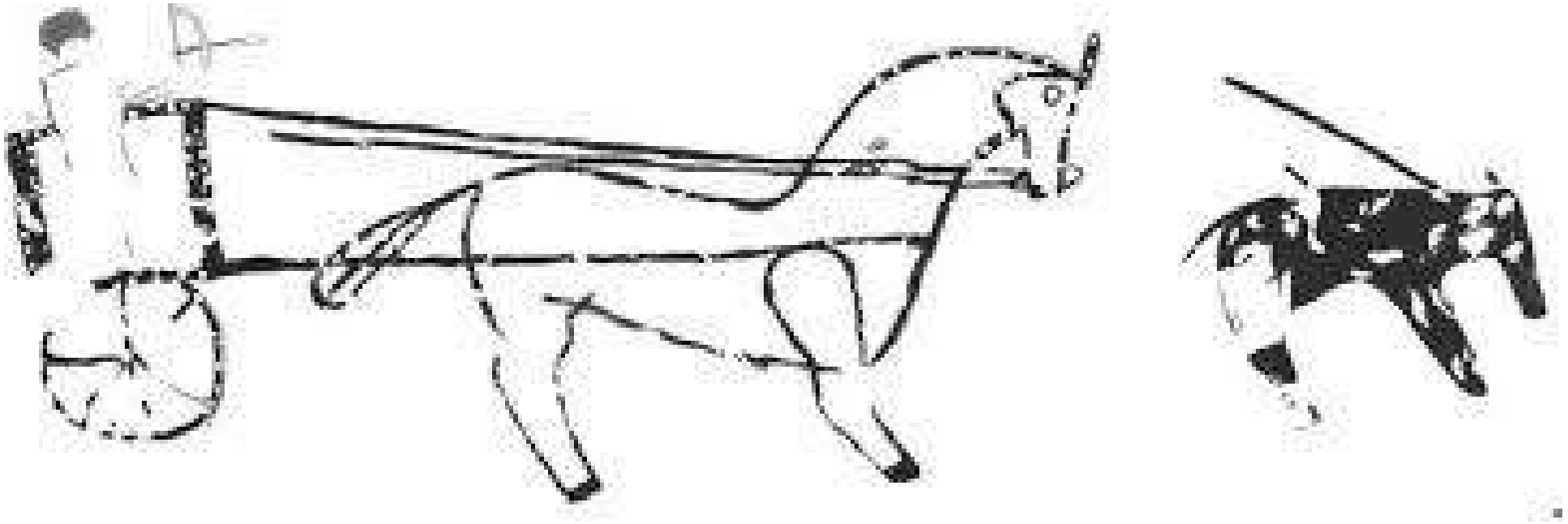


**Fig. 4.2.** O sátrapa persa caça com o carro régio, séc. IV ou V a.C. Desenho de S. M. S. Sajjadi

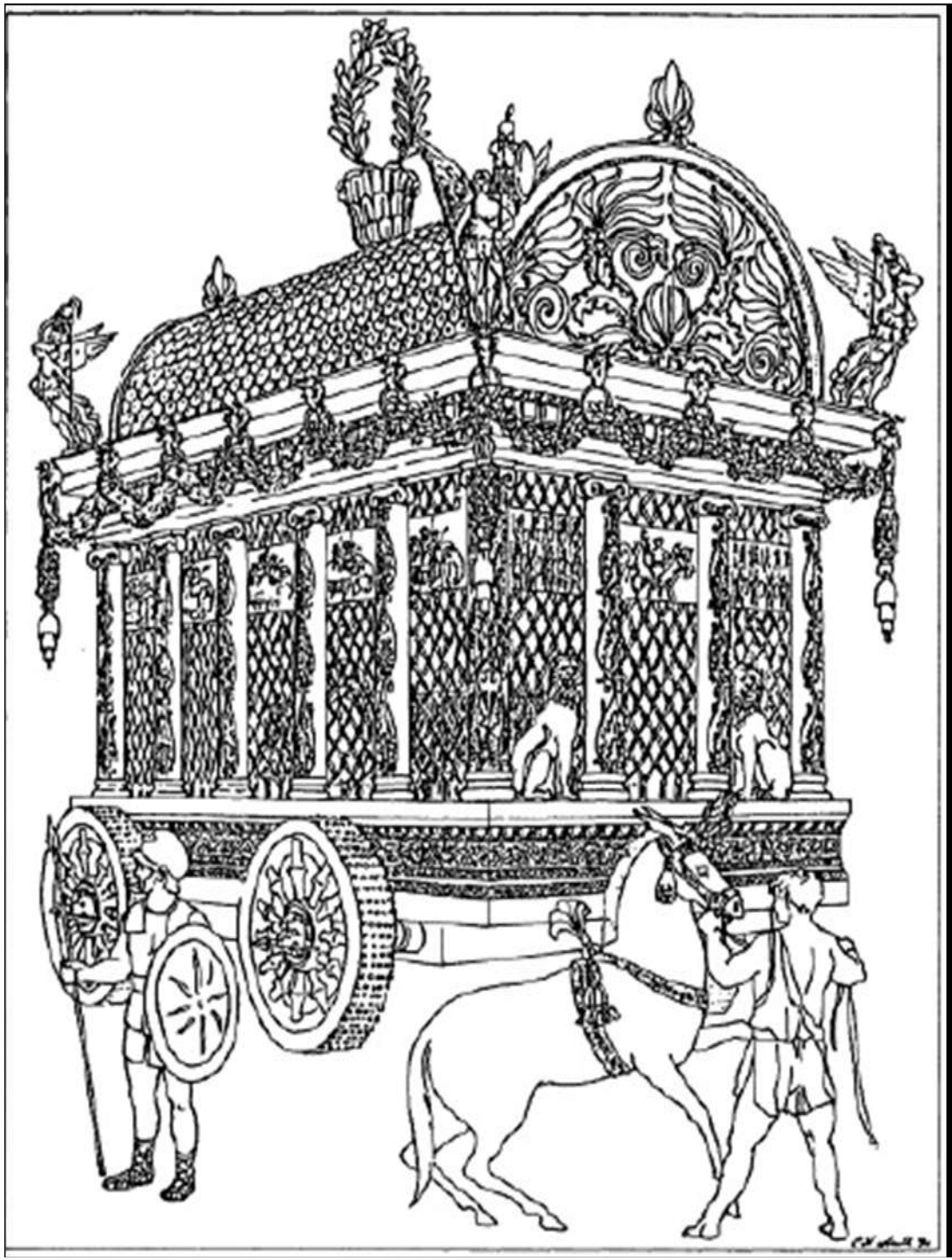


**Fig. 4.3.** Reconstrução moderna do carro fúnebre de Alexandre, c. 323 – 321 a.C. Desenho de C. Smith

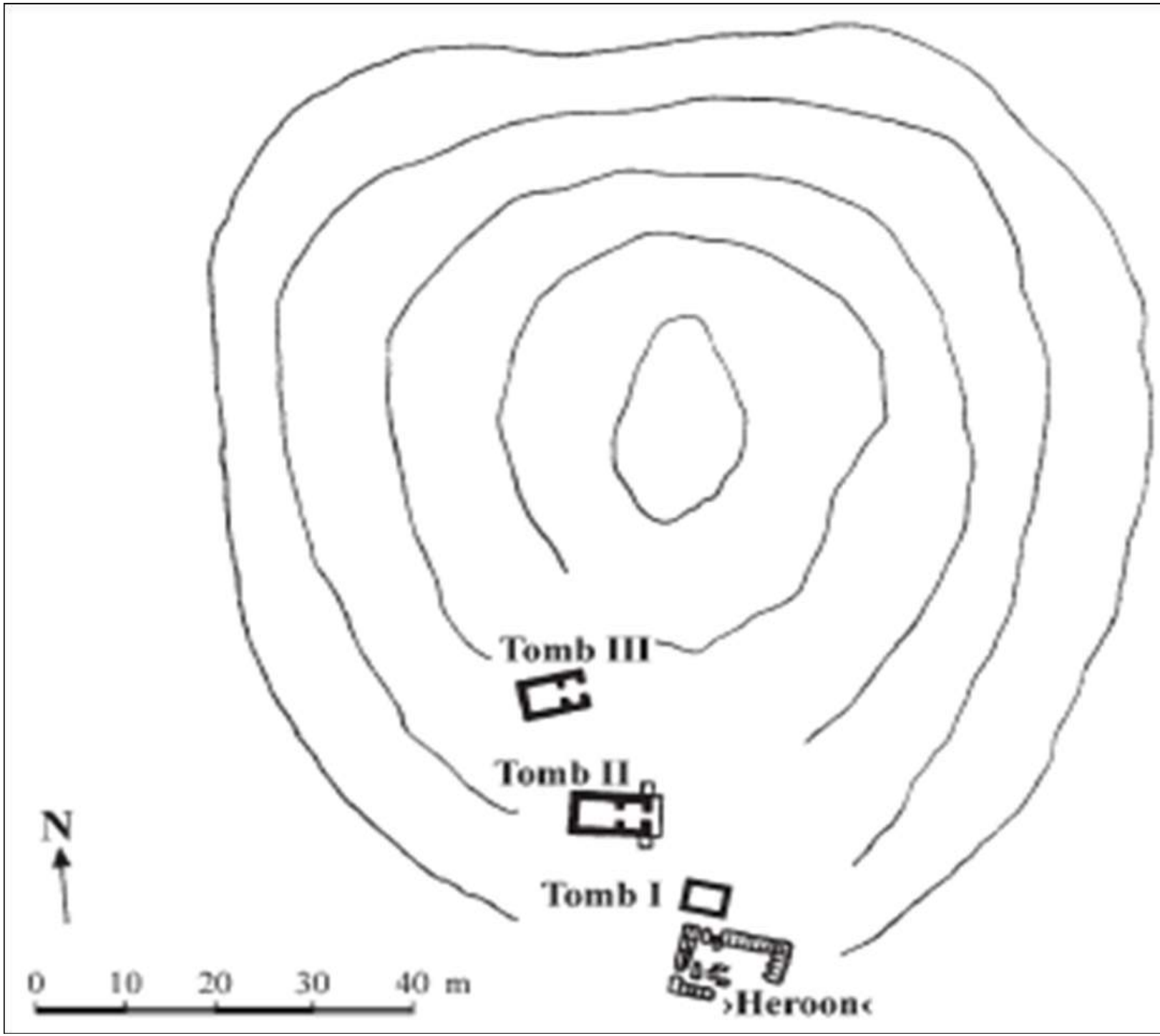



**Fig. 4.4.** Estratigrafia das tumbas descobertas em Vergina. Desenhista não creditado

**Fig. 4.5.** Tumba II de Vergina, atribuída a Filipe II ou Filipe III Arrideu. 336 – 316 a.C

**Fig. 4.6.** Larnax encontrado na Tumba II, c. 336 – 316 a.C.

**Fig. 4.7.** Acima: Possível busto em miniatura de Filipe II, 336 – 316 a.C.

**Fig. 4.8.** À direita: Possível busto em miniatura de Alexandre, c. 336 – 316 a.C.

**Fig. 4.9.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça à corça. Desenho de G. Miltsakakis

**Fig. 4.10.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça ao javali. Desenho de G. Miltsakakis

**Fig. 4.11.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça ao urso. Desenho de G. Miltsakakis

**Fig. 4.12.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Caça ao leão. Desenho de G. Miltsakakis

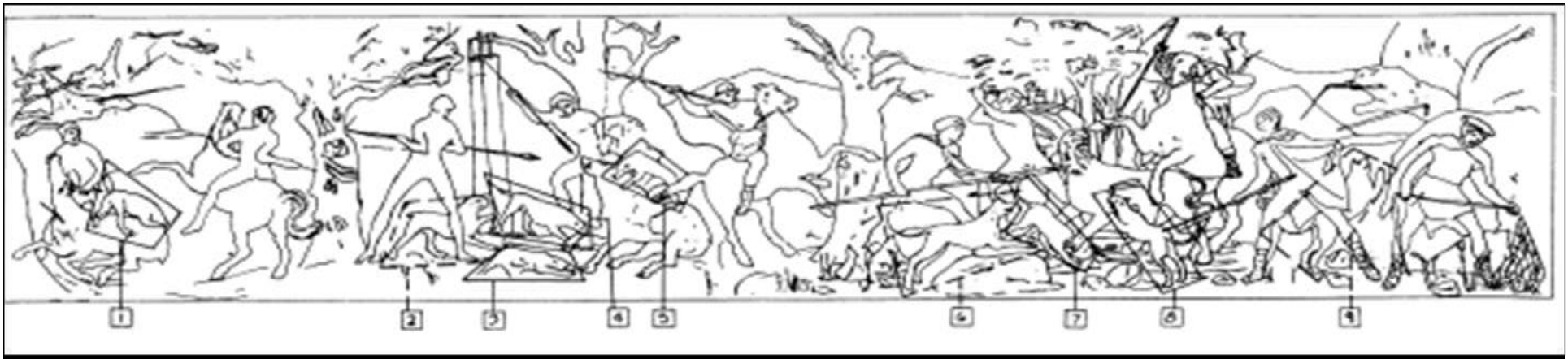



**Fig. 4.13**. Esquema dos cães presentes na Tumba II de Vergina. Desenho de L. Reilly

**Fig. 4.14.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Alexandre Magno

**Fig. 4.15.** Detalhe da Tumba II de Vergina. Filipe II ou Filipe III Arrideu

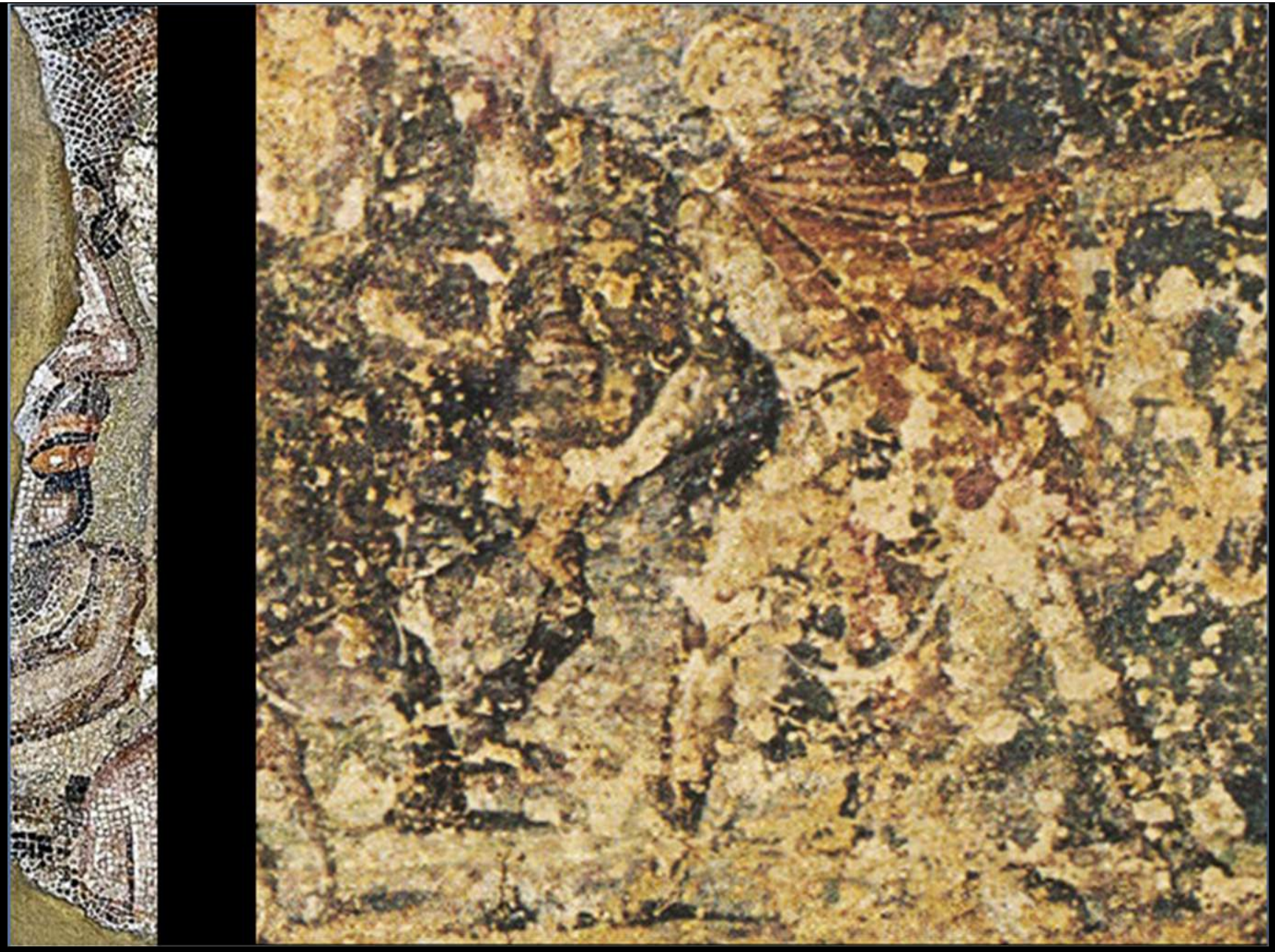


**Fig. 4.16.** À esquerda, detalhe do Mosaico de Alexandre; à direita, detalhe da Tumba II de Vergina. Dois personagens identificados como Ptolomeu I

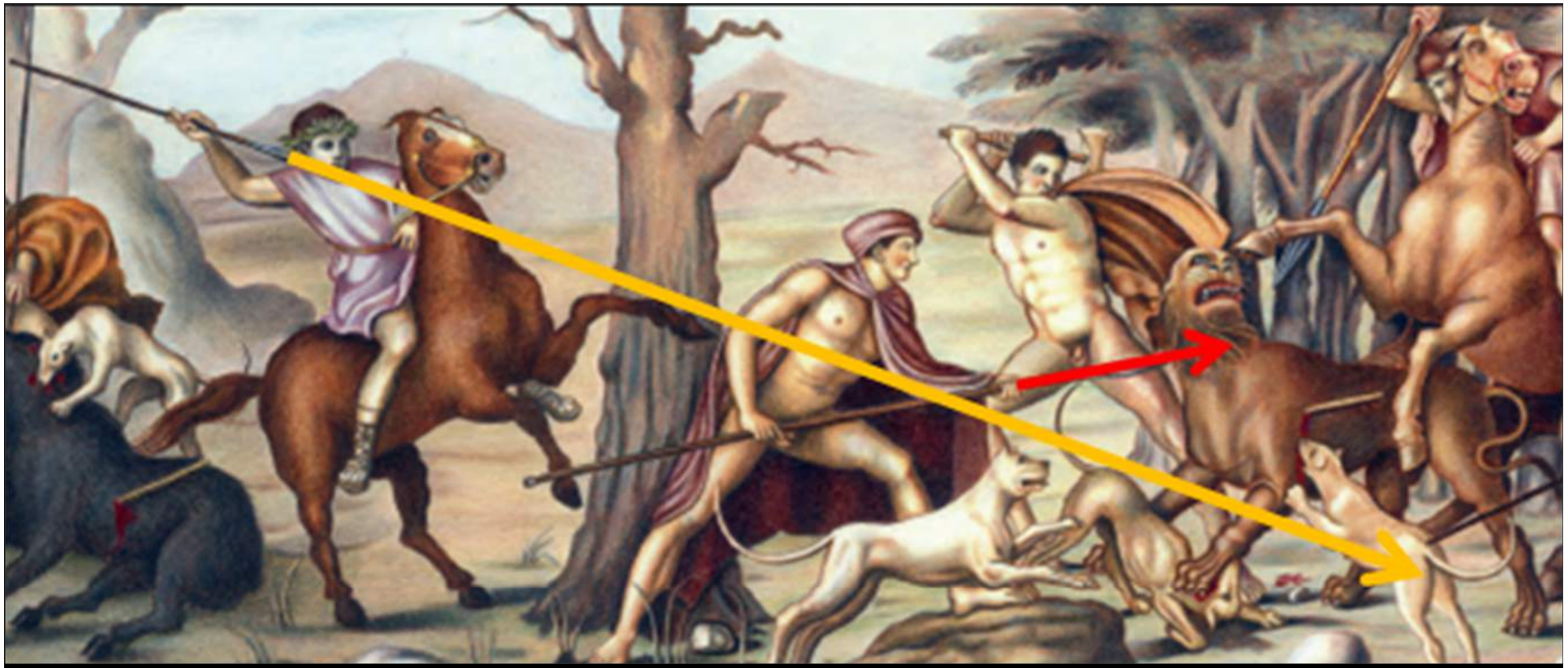


**Fig. 4.17.** Linhas de fuga dos caçadores identificados como Alexandre e Cassandro. Detalhe da Tumba II de Vergina, a partir de desenho de G. Miltsakakis

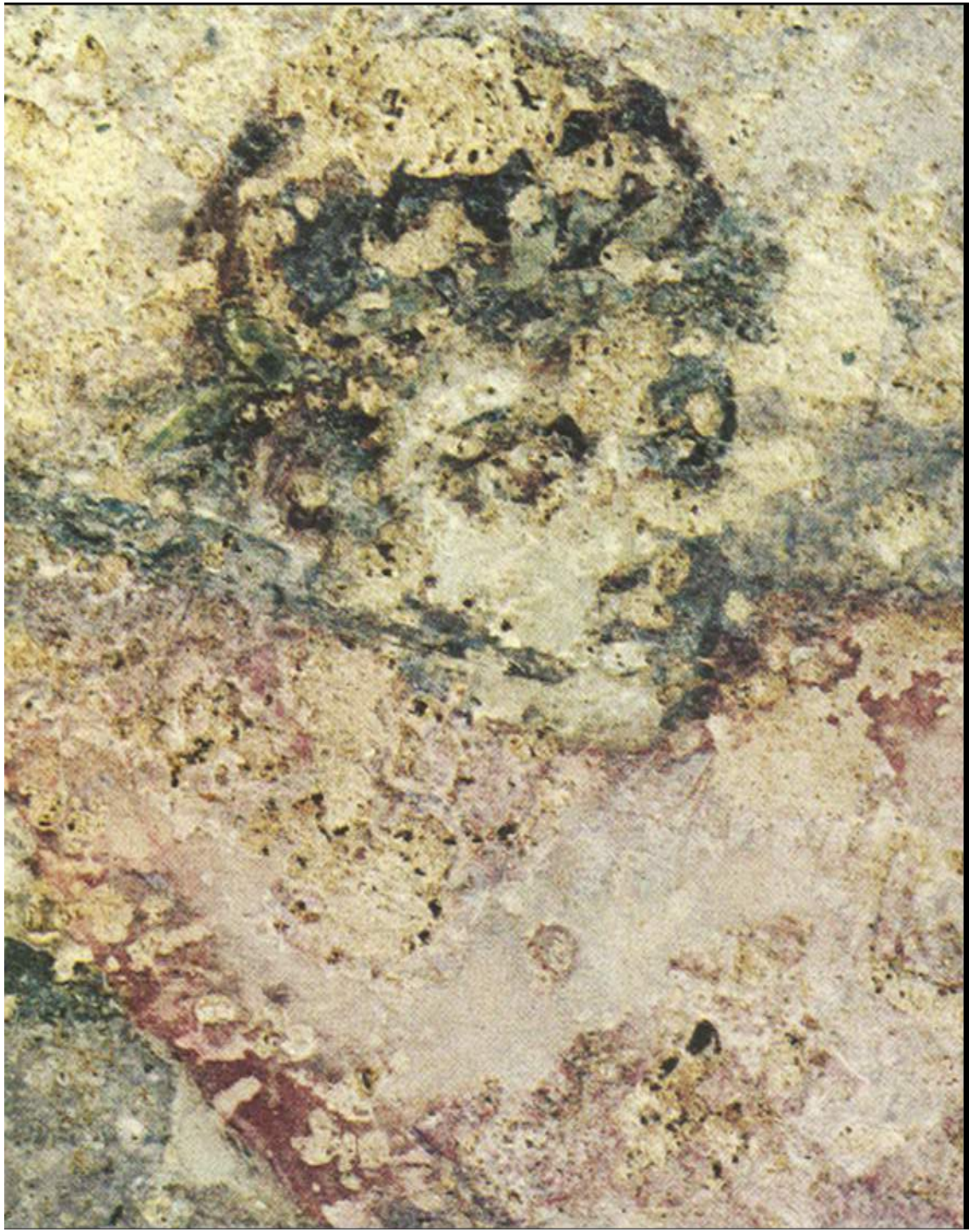


**Fig. 4.18.** Detalhe da Tumba II de Vergina. A cabeça laureada de Alexandre

**Fig. 4.19.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Alexandre Magno investe contra um persa

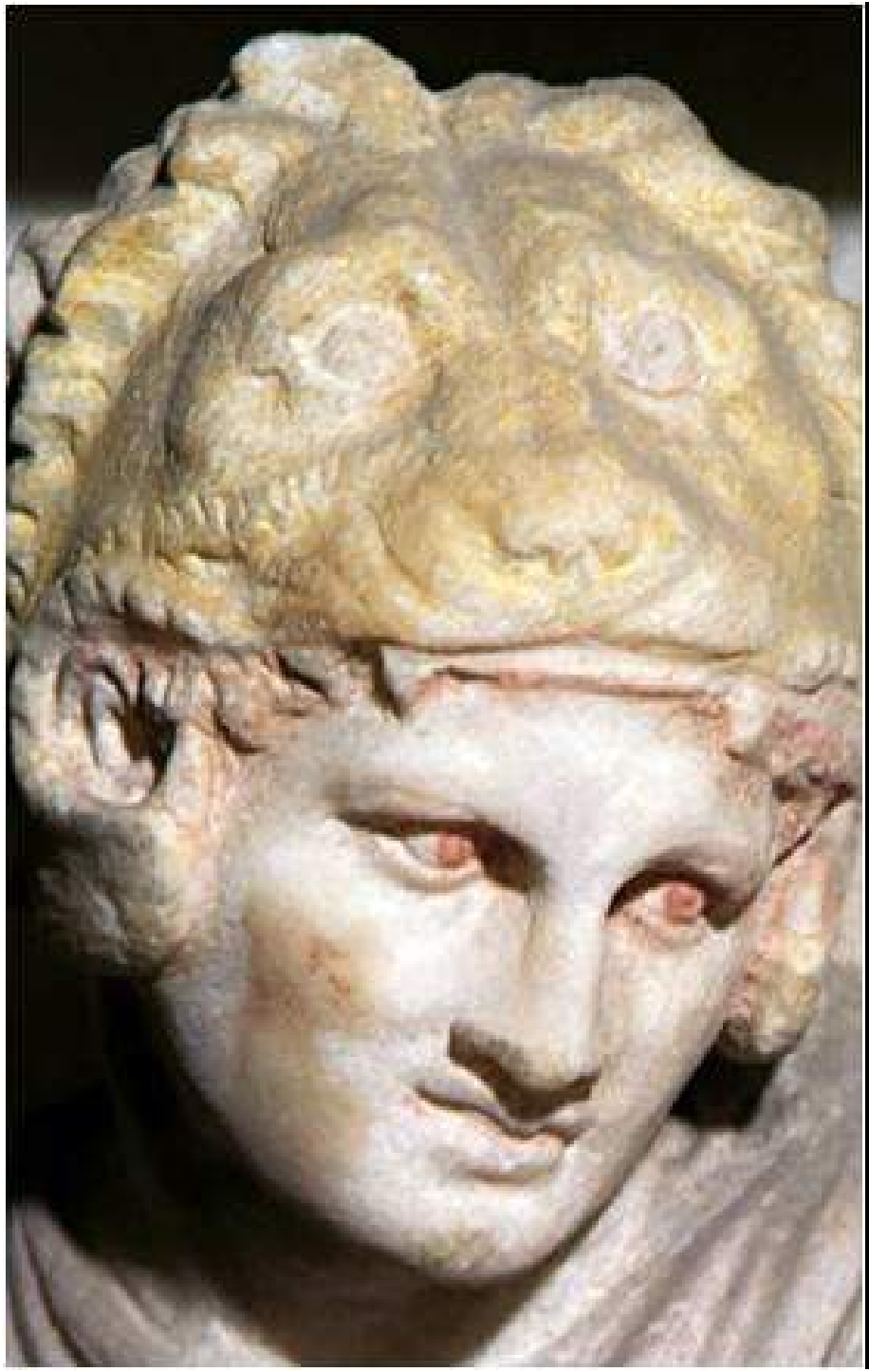


**Fig. 4.20.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. A cabeça de Alexandre Magno com escalpo leonino

**Fig. 4.21.** À esquerda, detalhe do Mosaico de Alexandre; à direita, detalhe do Sarcófago de Alexandre (invertido). Esquema dos persas atacados por Alexandre Magno

**Fig. 4.22.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Porção central com cena de batalha

**Fig. 4.23.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Porção central com cena de batalha

**Fig. 4.24.** Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Porção central com cena de batalha. Greco-macedônios e persas mortos

**Fig. 4.25**. Detalhe do Friso A do Sarcófago de Alexandre. Greco-macedônio à extrema direita

**Fig. 4.26.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. Porção central com caça ao leão

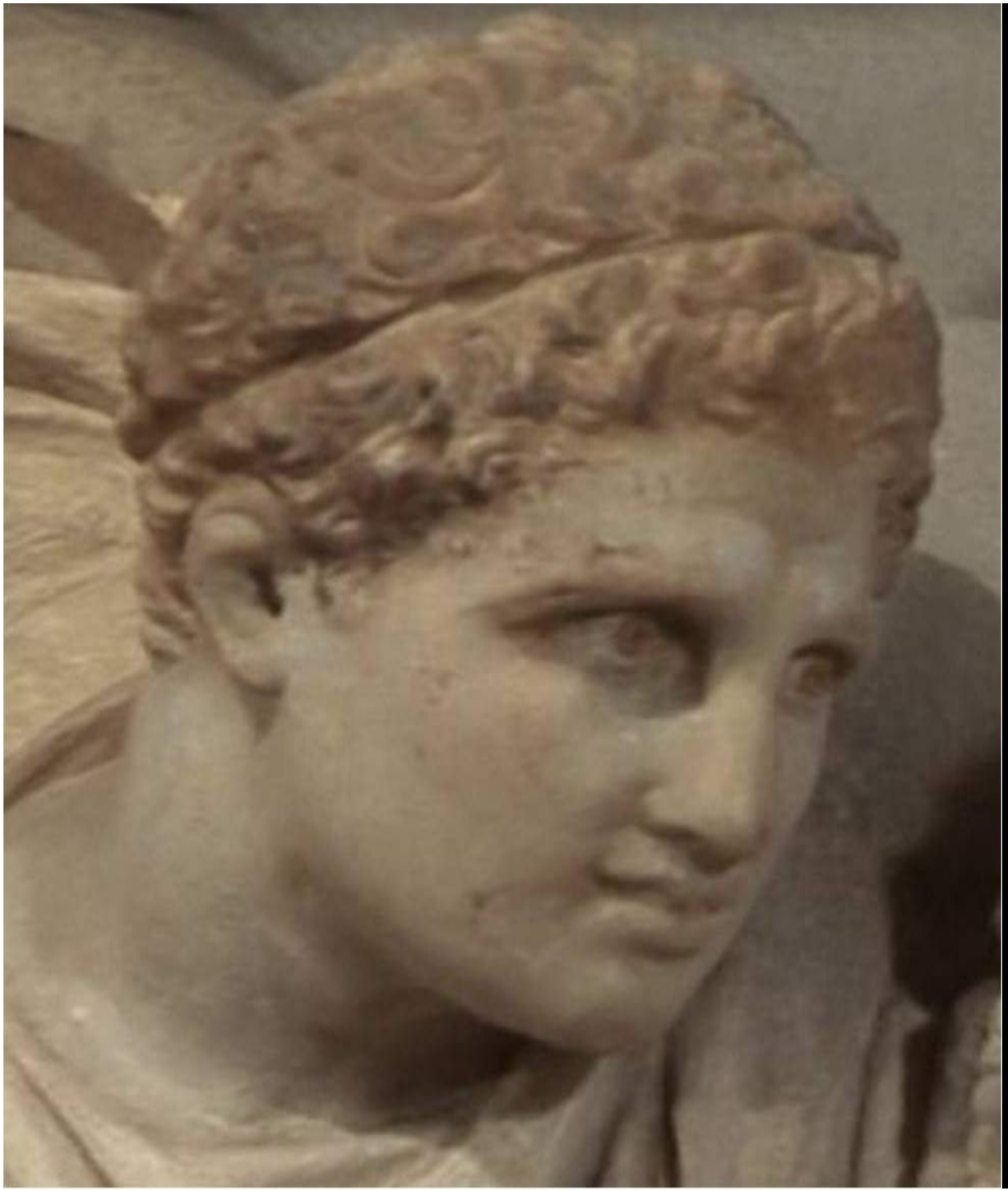


**Fig. 4.27.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. A cabeça de Alexandre Magno

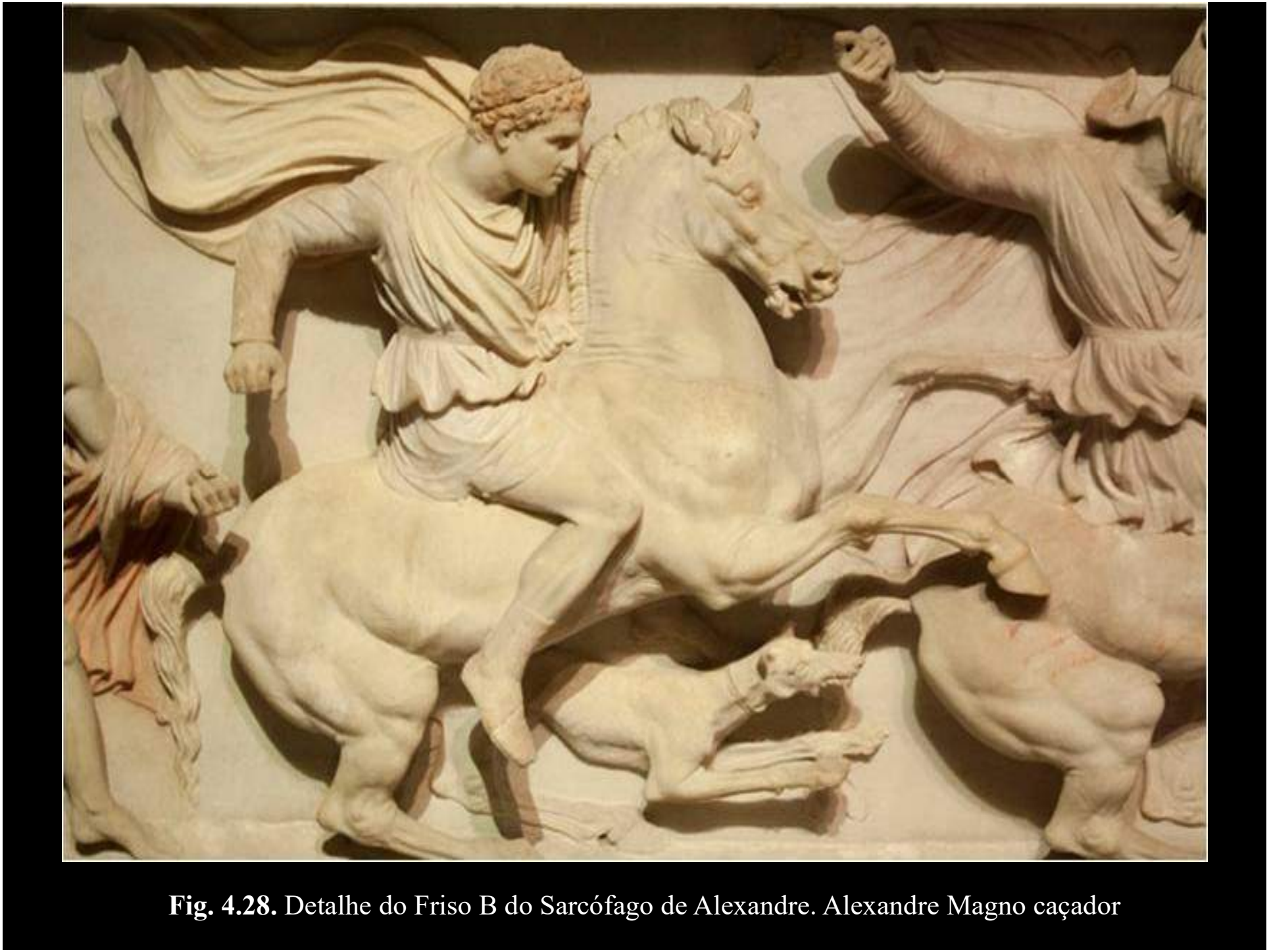


**Fig. 4.28.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. Alexandre Magno caçador

**Fig. 4.29.** Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. Abdalônimo

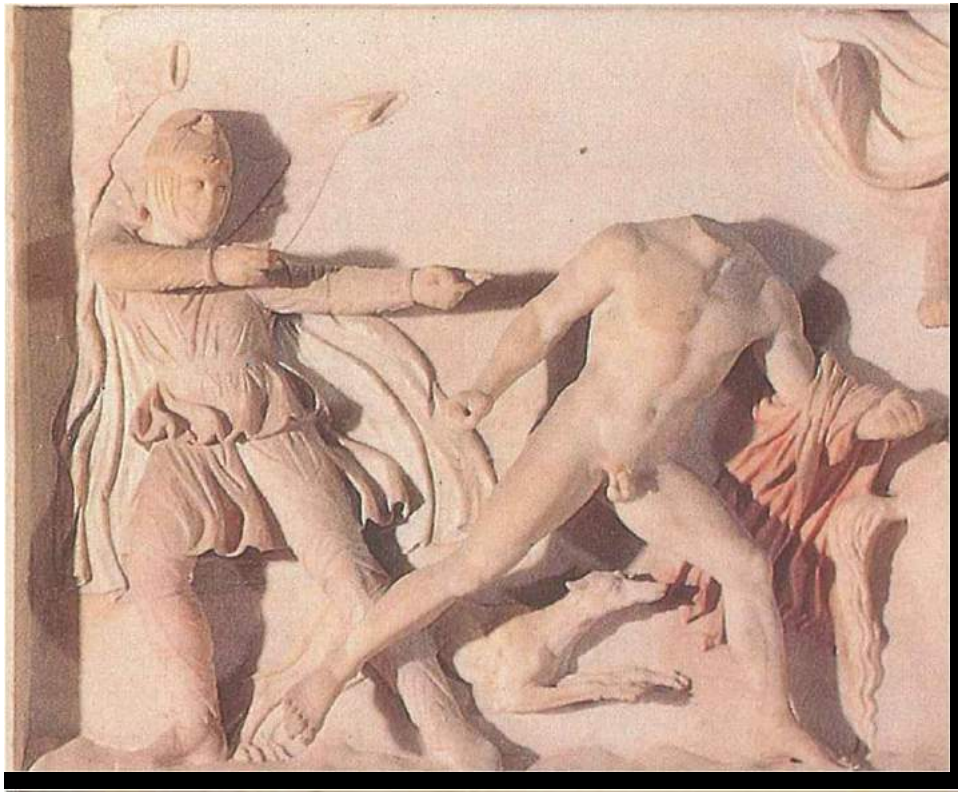


**Fig. 4.30.** Acima: Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. À extrema esquerda, greco-macedônio e persa caçam de forma conjunta

**Fig. 4.31.** Abaixo: Detalhe do Friso B do Sarcófago de Alexandre. À extrema direita, greco-macedônio e persa caçam o cervo de forma conjunta

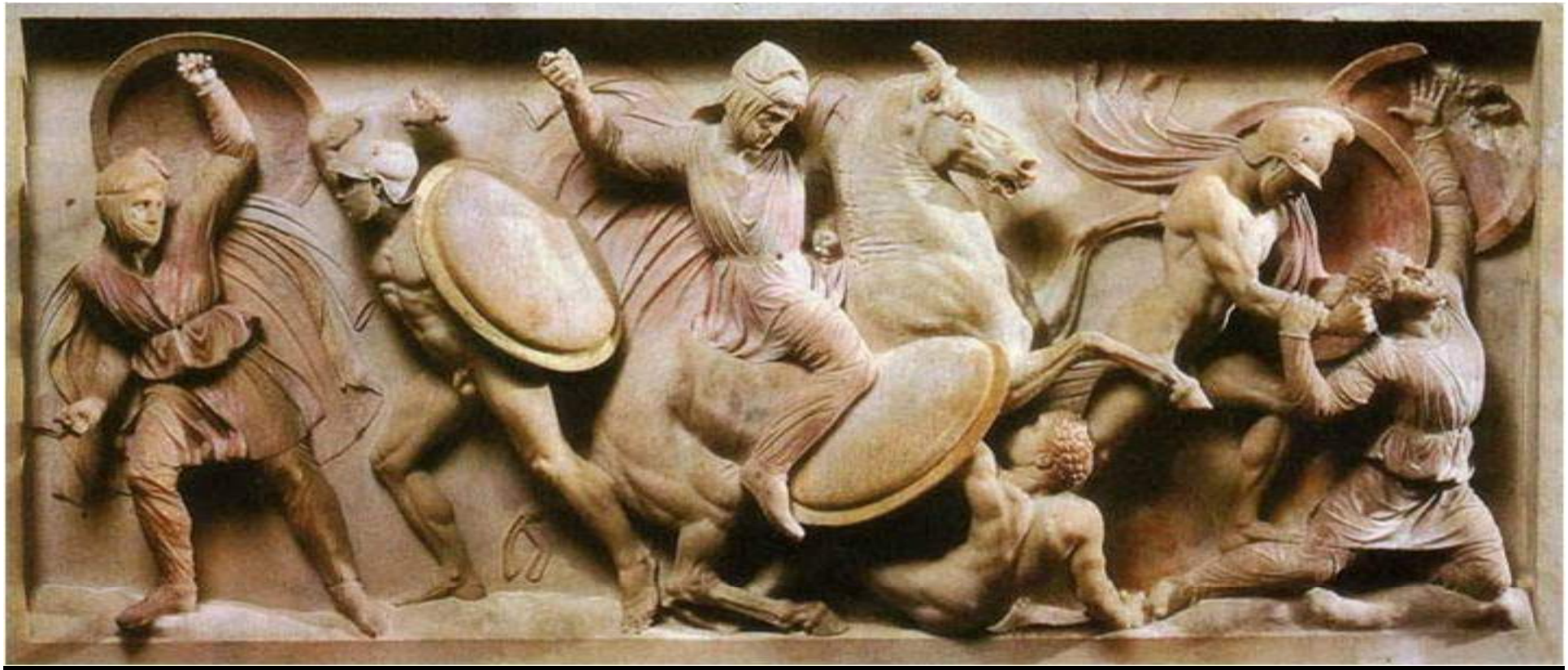


**Fig. 4.32.** Friso C do Sarcófago de Alexandre. Batalha de Gaza

**Fig. 4.33.** Reconstrução a cores do Friso C do Sarcófago de Alexandre, proposta pelo Museu Arqueológico de Istambul

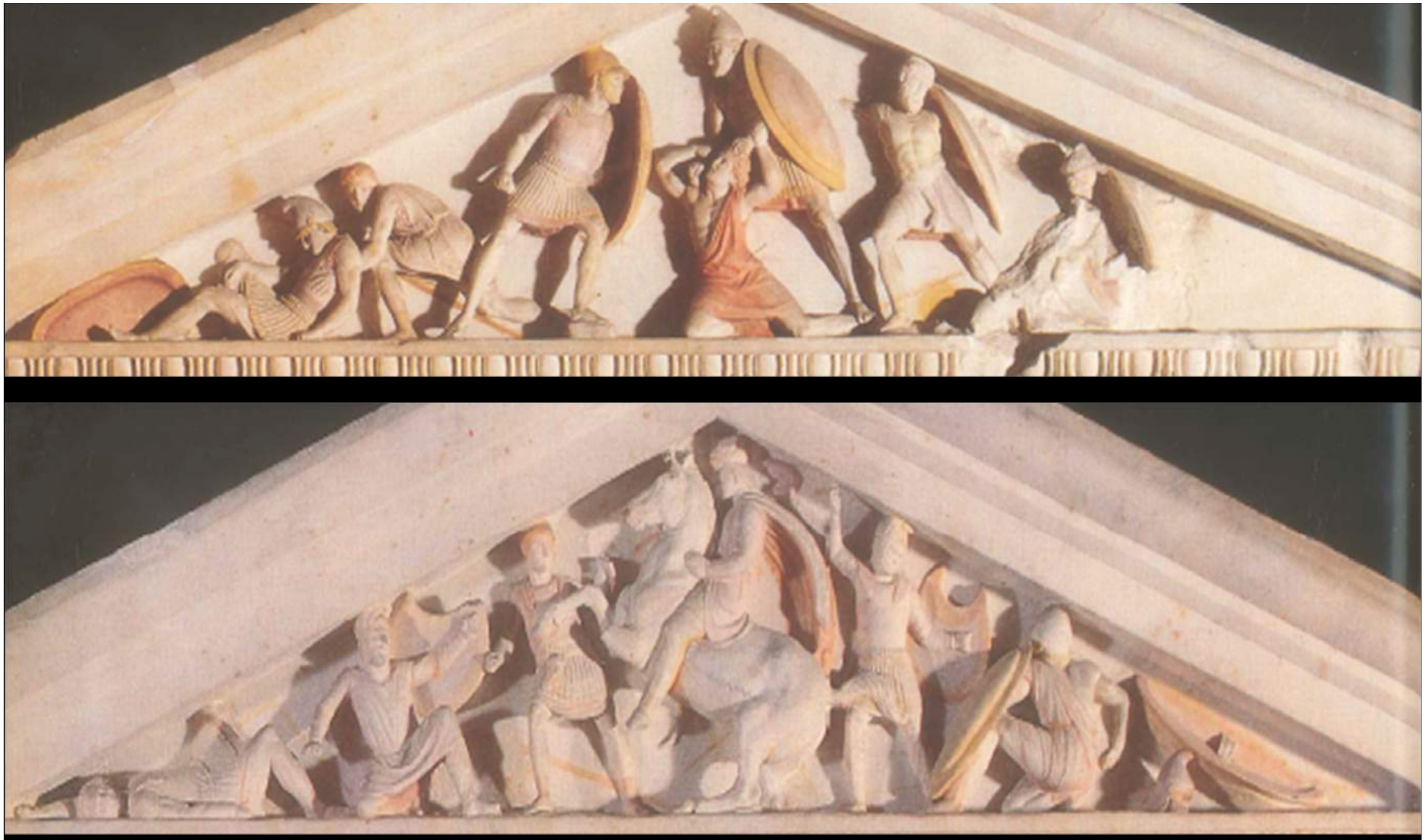


**Fig. 4.34.** Acima: Pedimento C do Sarcófago de Alexandre. A morte de Pérdicas

**Fig. 4.36.** Abaixo: Pedimento D do Sarcófago de Alexandre. A batalha de Abdalônimo

**Fig. 4.35.** Friso D do Sarcófago de Alexandre. Caça à pantera

**Fig. 4.37.** Mazaeus, sátrapa da Babilônia (c. 385 – 328 a.C.). Estáter de prata, cunhado em Tarso, na Cilícia c. 361 – 328 a.C.

**Fig. 4.38.** Detalhe do interior do escudo do persa à esquerda do Friso C do Sarcófago de Alexandre

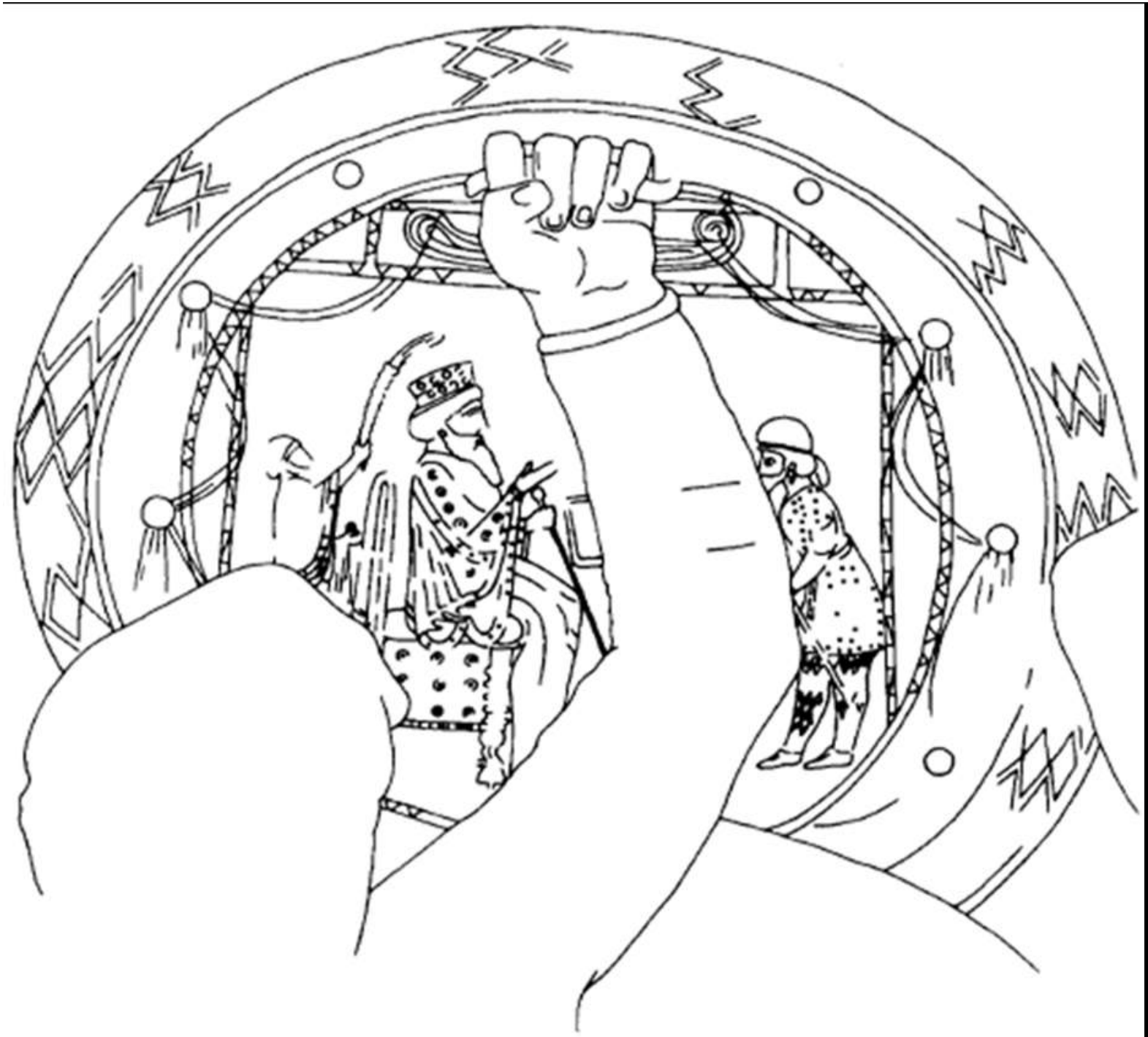


**Fig. 4.39.** Detalhe do interior do escudo do persa à esquerda do Friso C do Sarcófago de Alexandre. Desenho de S. Paspalas

**Fig. 4.40.** Senaqueribe inspecionando o butim da Batalha de Laquis (701 a.C.), c. 700 – 692 a.C.

**Fig. 4.41.** Trono de, presumidamente, Xerxes e o príncipe herdeiro. Sala das Cem Colunas, Persépolis

**Fig. 4.42.** Comitiva de Dario I. Originalmente em Persépolis (Apadana)

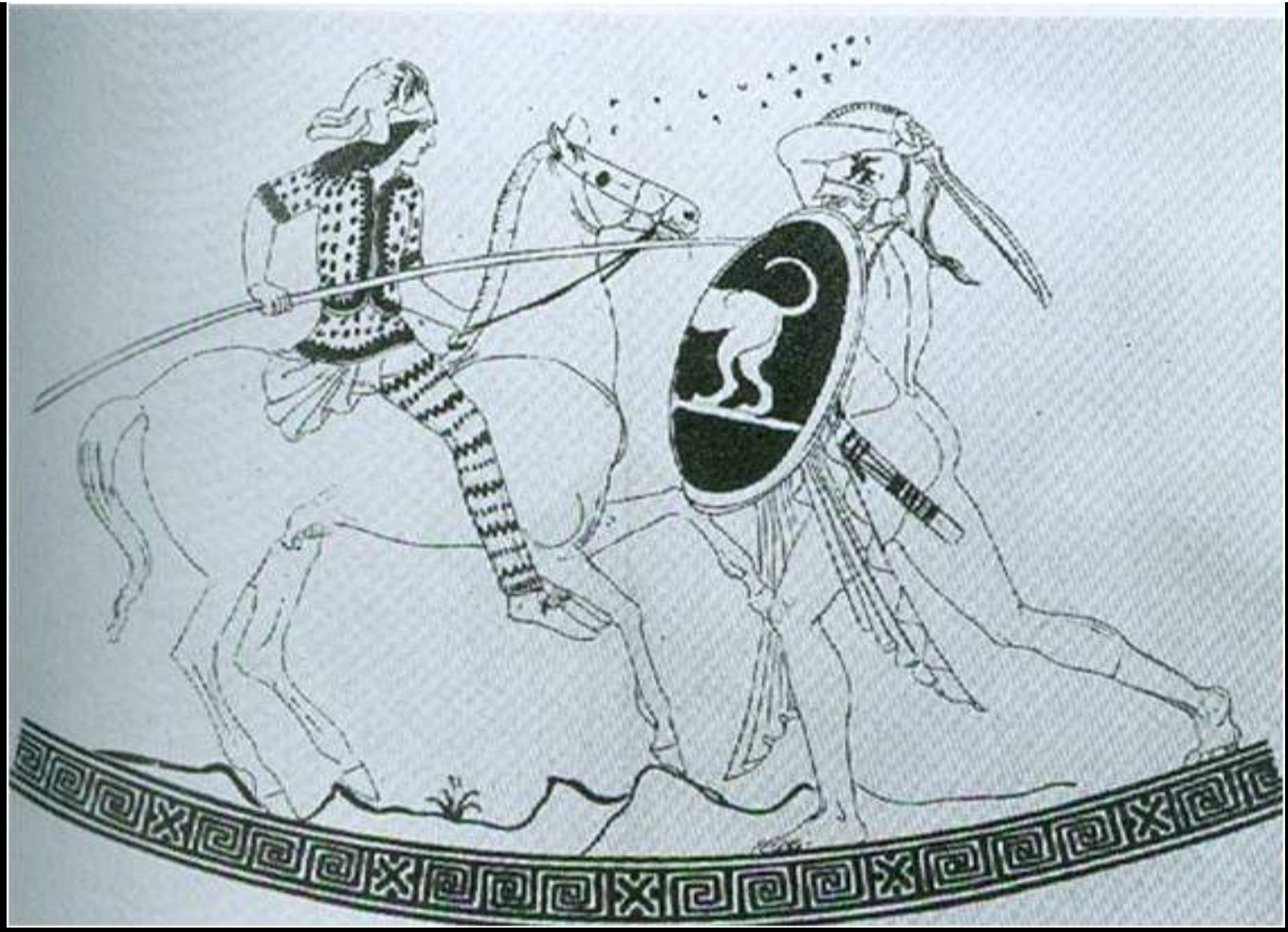


**Fig. 4.43.** Polignoto. Pélica de figuras vermelhas, meados do século V a.C. Desenho de J. Boardman

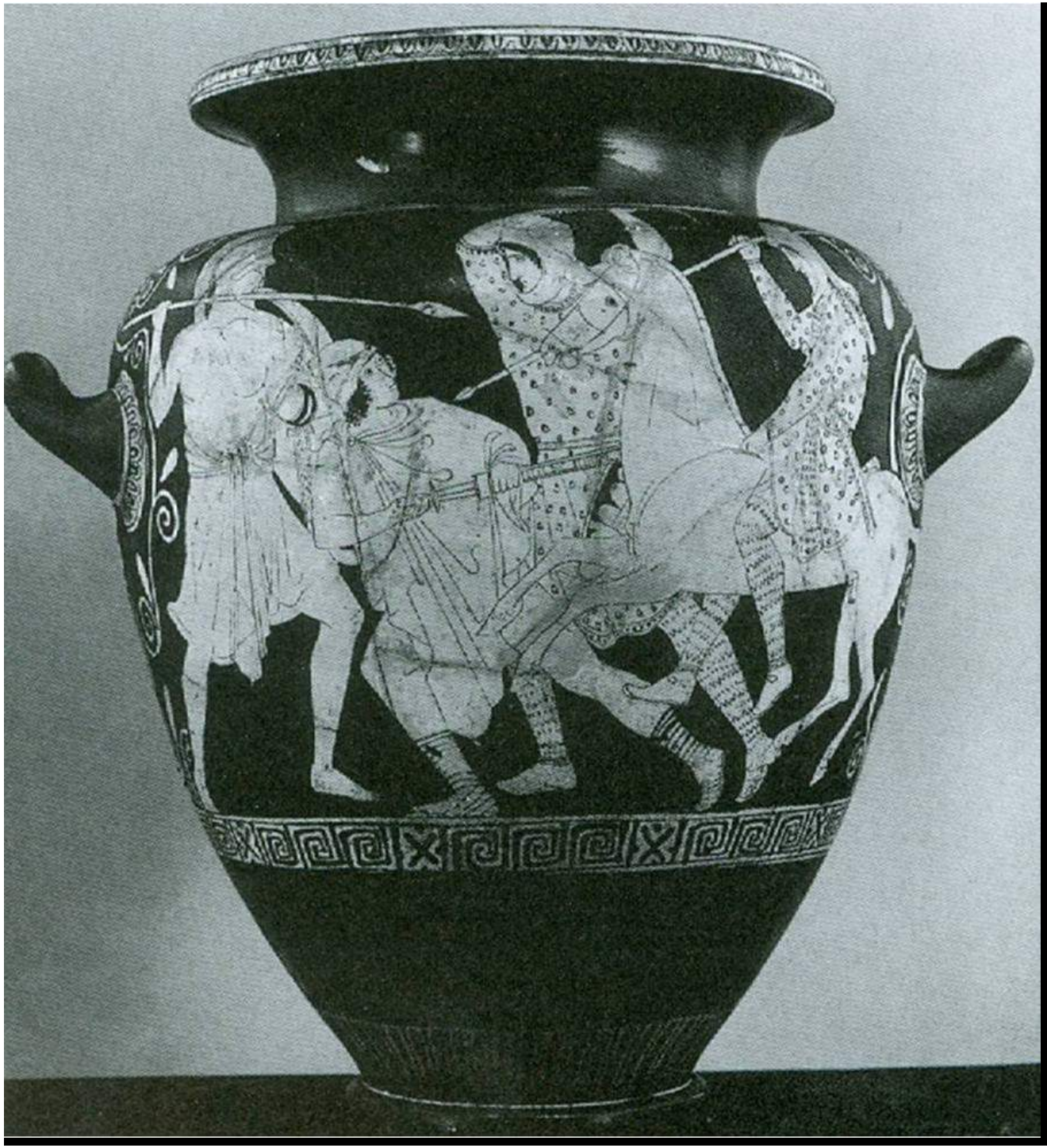


**Fig. 4.44.** Pintor de Guglielmi. Stamnos de figuras vermelhas, c. 440 – 430 a.C.

**Fig. 4.45.** Pintor de Erétria. Lécito de figuras vermelhas, c. 430 a.C.

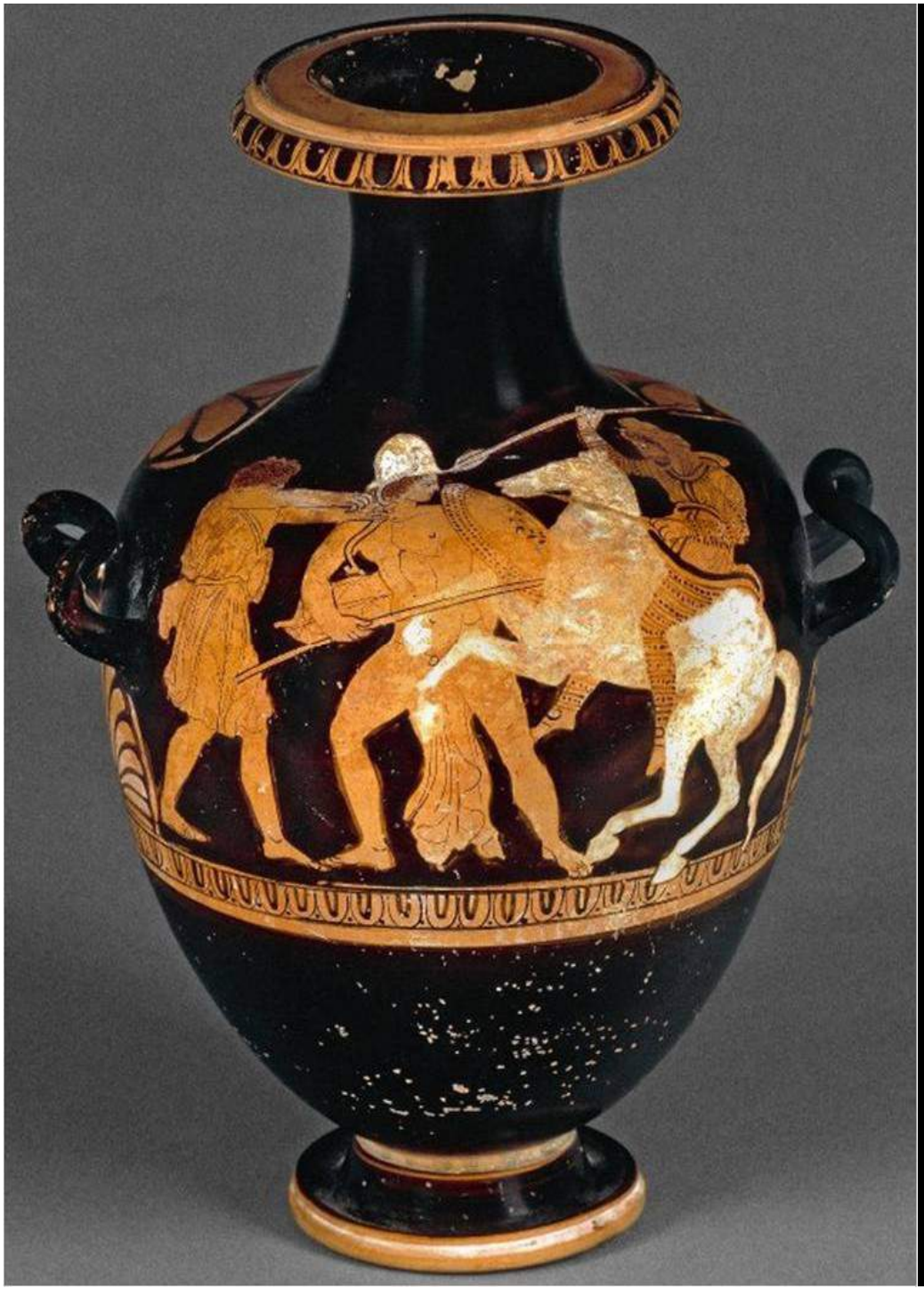


**Fig. 4.46.** Grupo G. Hídria de figuras vermelhas, c. 365 – 350 a.C.

**Fig. 4.47.** Visão parcial da Casa de Dioniso, c. 325-300 a.C.

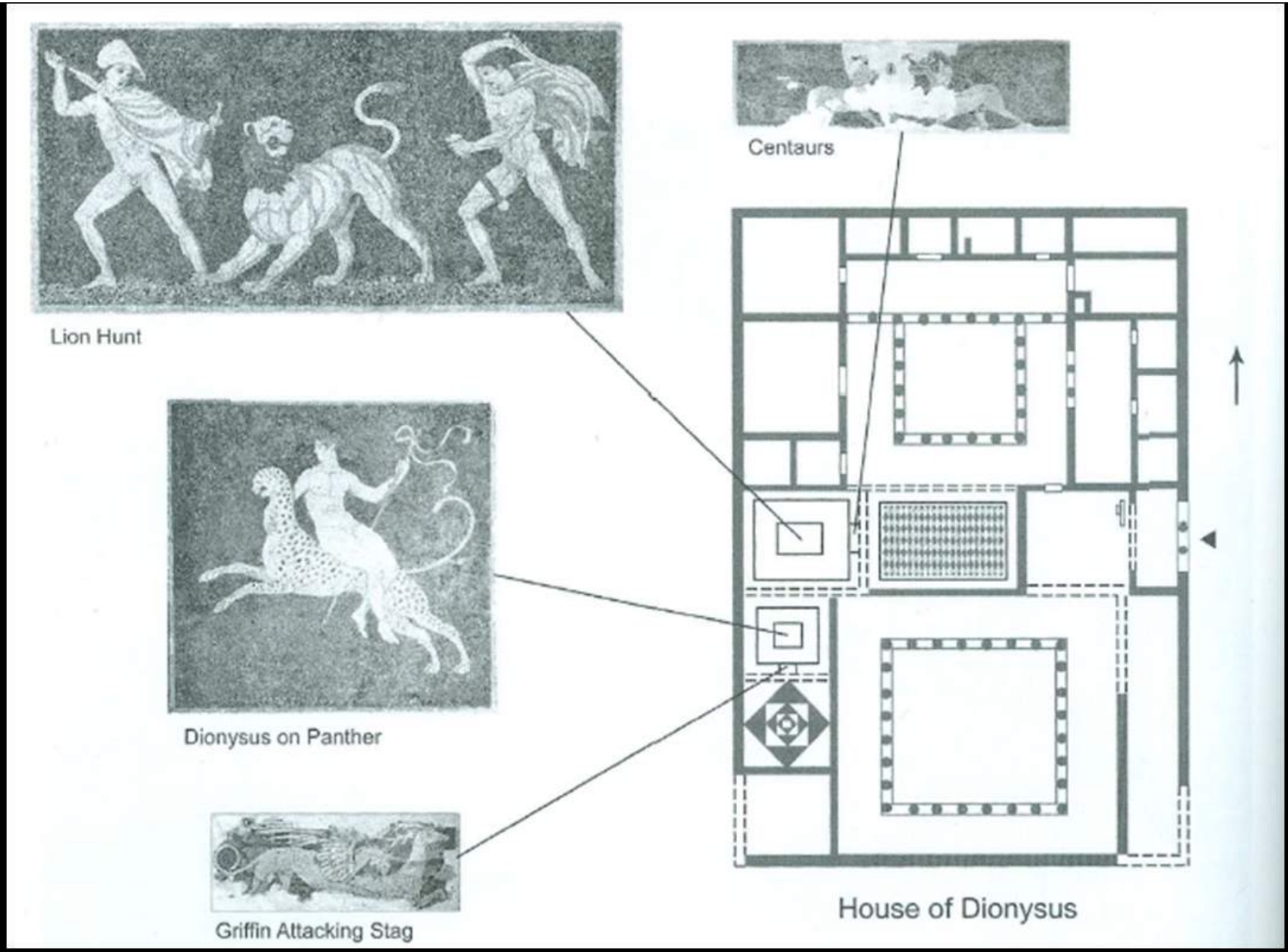



**Fig. 4.48.** Plano da Casa de Dioniso com a localização de seus mosaicos. Desenho de M. Todd *et alii*

**Fig. 4.49.** Dioniso monta a pantera. Mosaico de seixos, c. 325 – 300 a.C.

**Fig. 4.50.** Gnosis (assinado). Mosaico de seixos, c. 325 – 300 a.C.

**Fig. 4.51.** Detalhe do Mosaico de Pela. Alexandre Magno

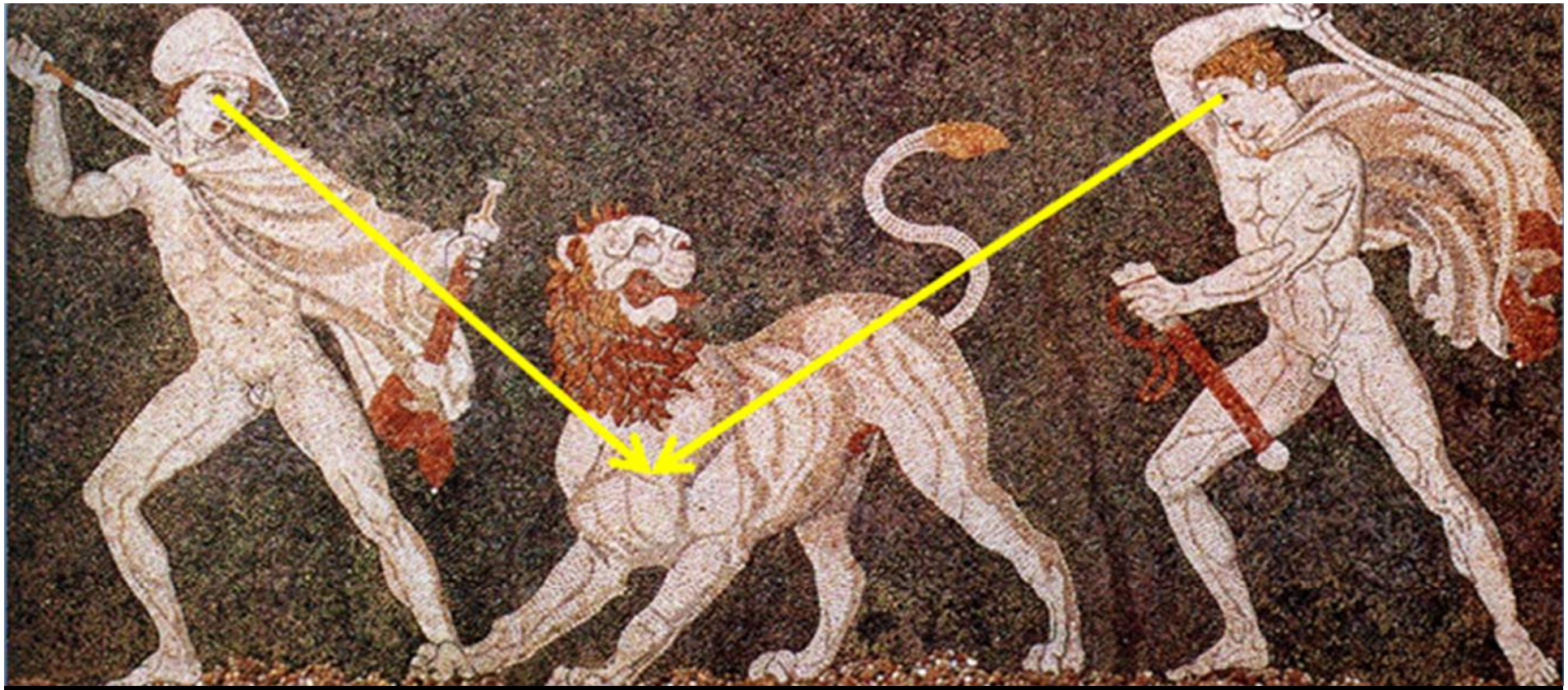


**Fig. 4.52.** Linhas de fuga dos caçadores identificados como Alexandre e Crátero

**Fig. 4.53.** Comparação entre Alexandre e Aristógiton. À esquerda, Alexandre do Mosaico de Pela; à direita, Aristógiton do grupo escultórico dos Tiranicidas

**Fig. 4.54.** Comparação entre Harmódio e Crátero. À esquerda, Crátero do Mosaico de Pela; à direita, Harmódio do grupo escultórico dos Tiranicidas

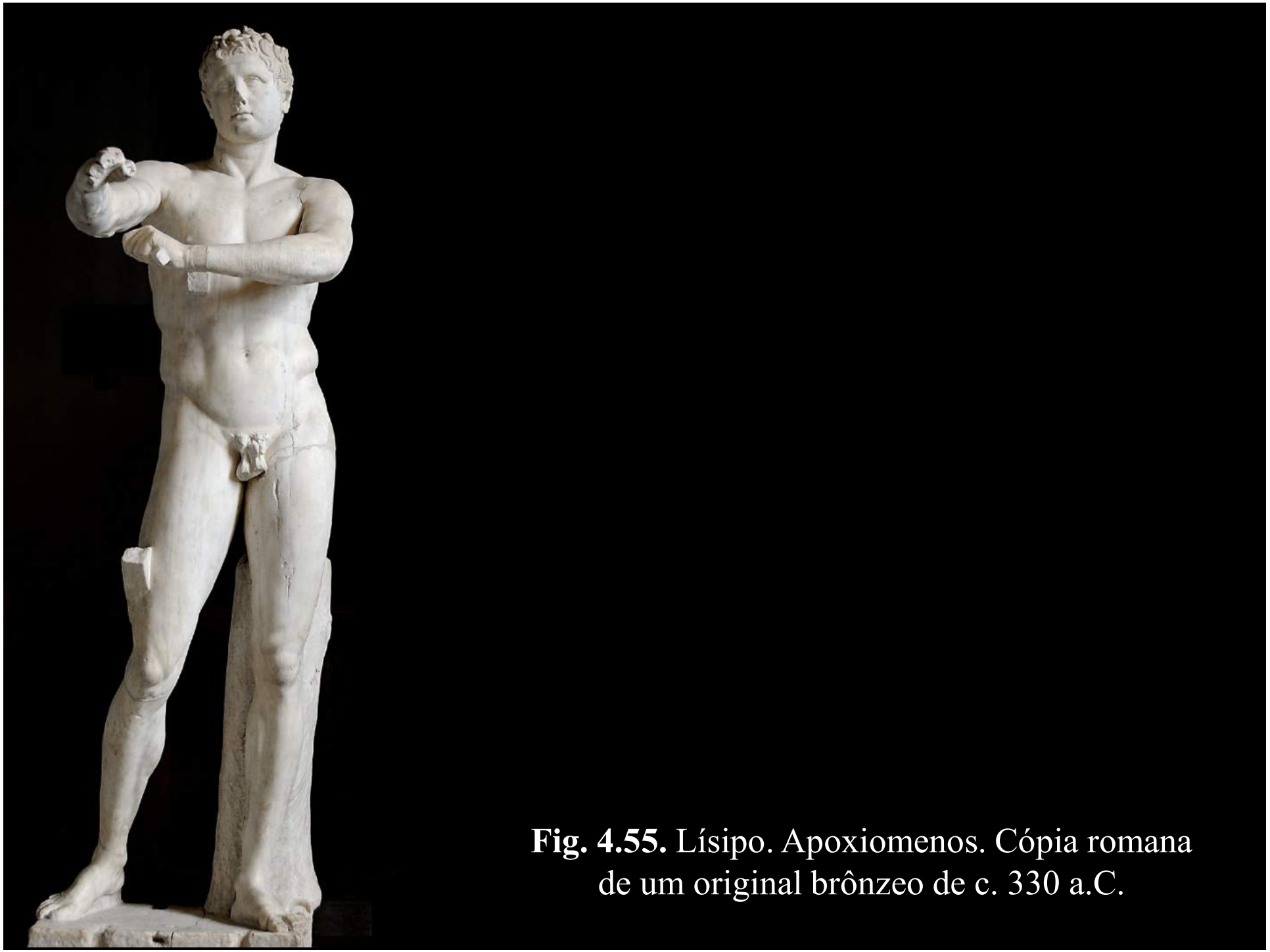


**Fig. 4.55.** Lísipo. Apoxiomenos. Cópia romana de um original brônzeo de c. 330 a.C.

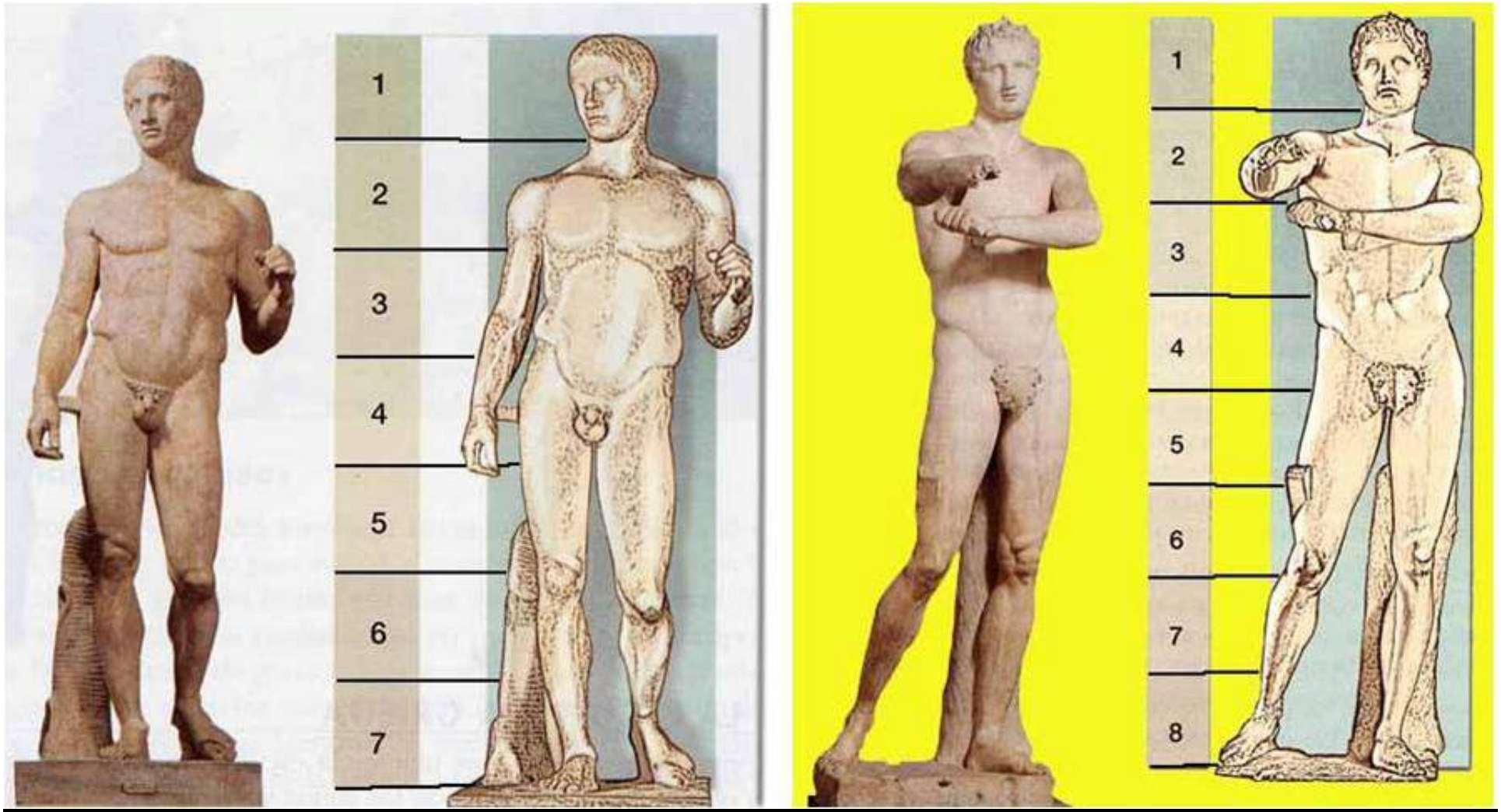



**Fig. 4.56.** Cânon de Policleto *versus* Cânon de Lísipo

**Fig. 4.57.** Leocares. Apolo de Belvedere. Cópia romana proveniente de um original em mármore de c. 370-340 a.C.

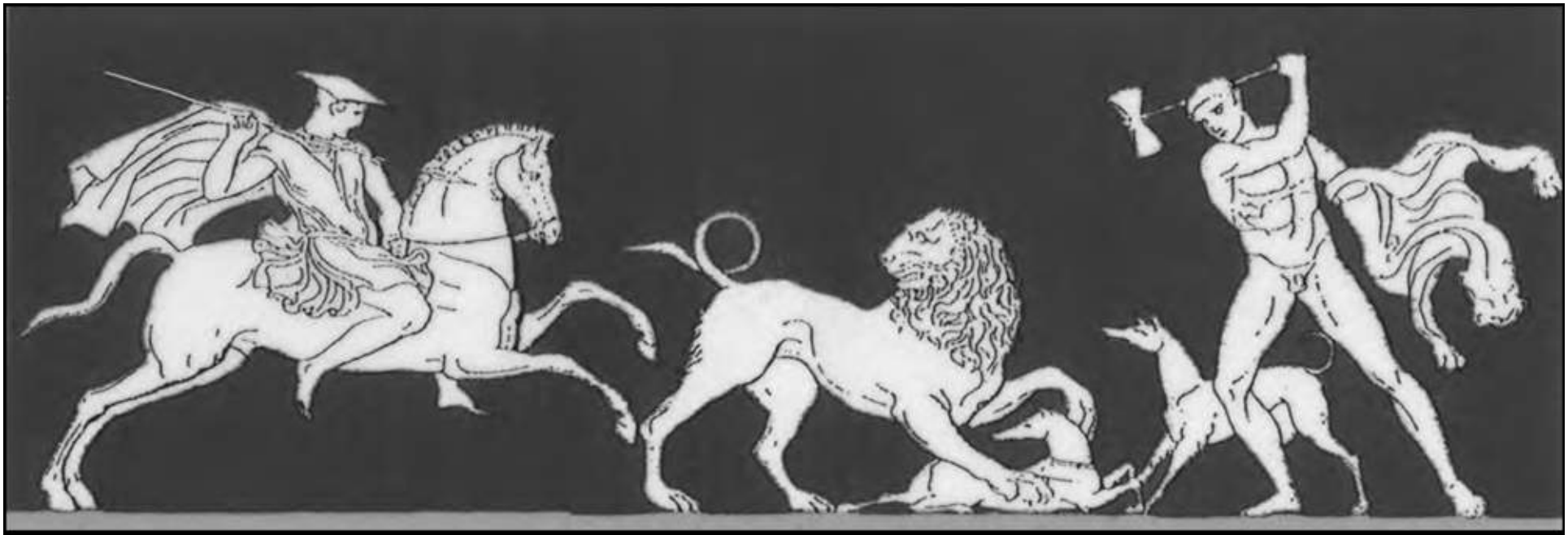


**Fig. 4.58.** Desenho do Relevo de Messene por G. Löschke

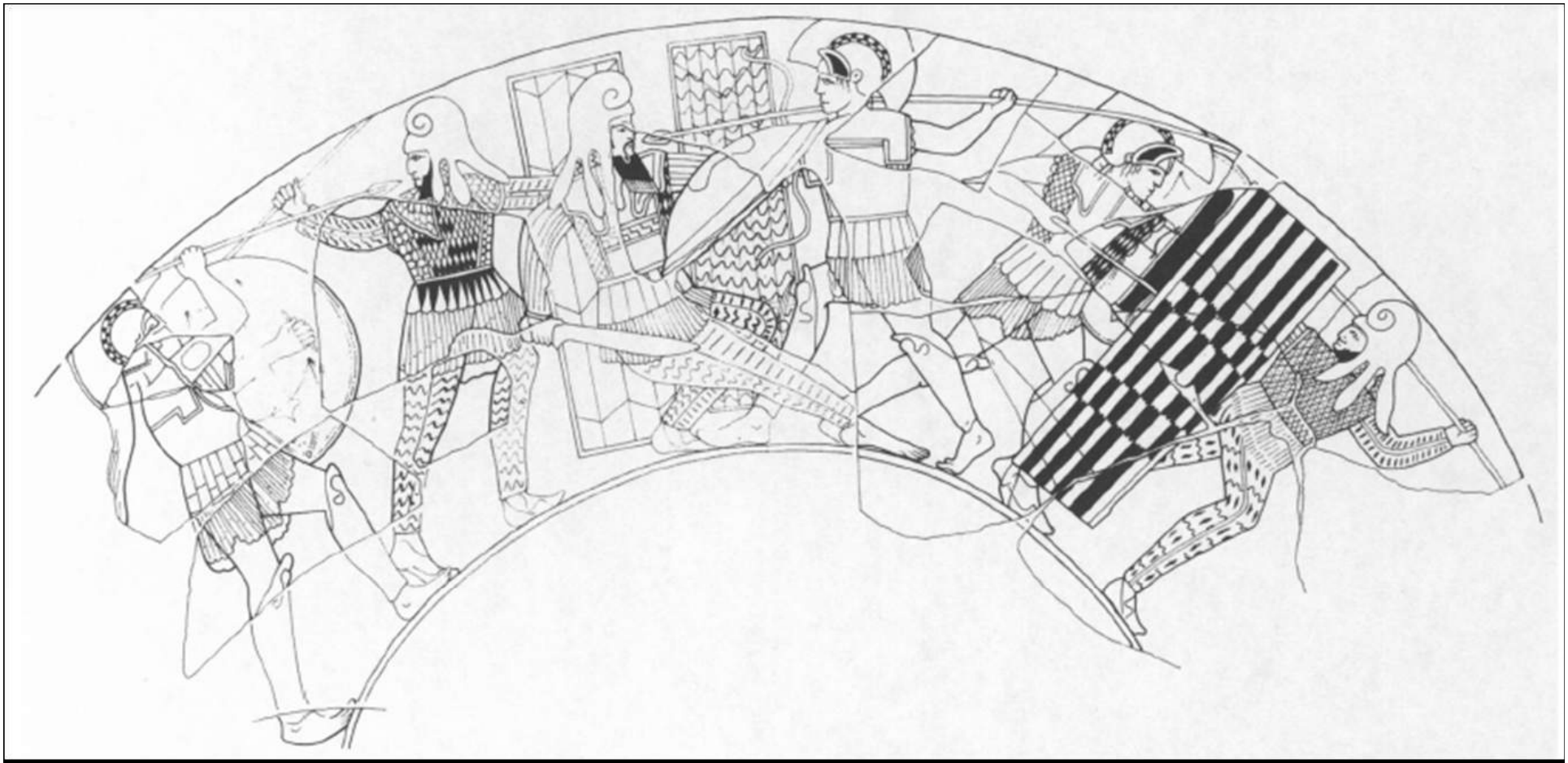


**Fig. 4.59.** Pintor de Brígo de Oxford. Fragmento de cálice de figura vermelhas, c. 490 – 480 a.C.

**Fig. 4.60.** Detalhe do Mosaico de Alexandre. Alexandre Magno em carga de batalha

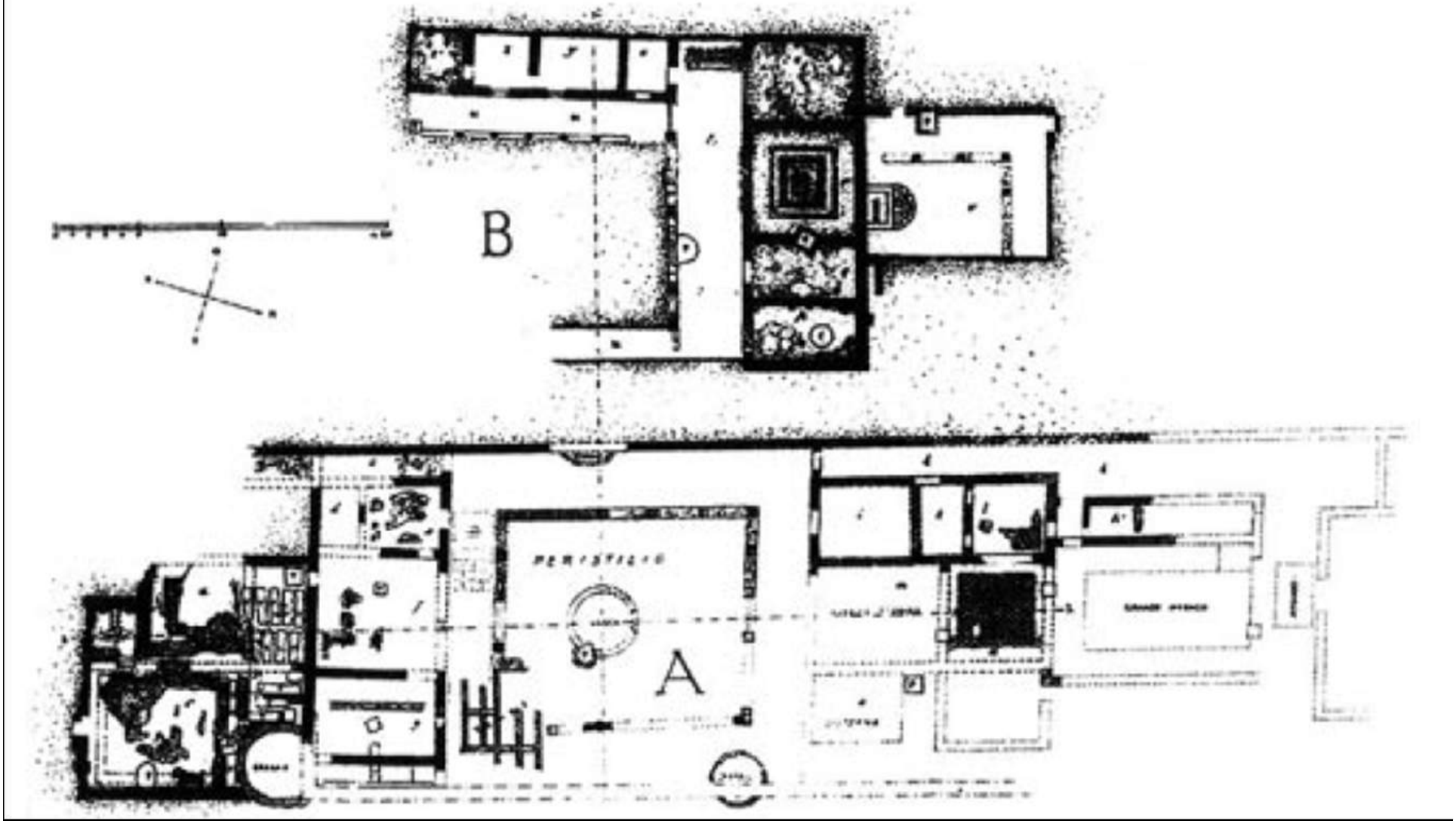



**Fig. 4.61.** Plano das Casas A e B da Piazza della Vittoria, em Palermo. Desenho de E. Gabrici

**Fig. 4.62.** Estado de conservação do Mosaico de Palermo em sua descoberta

**Fig. 4.63.** Proposta de reconstrução do Mosaico de Palermo. Desenho de H. Furhmann

**Fig. 4.64.** Proposta de reconstrução do Mosaico de Palermo. Desenho de W. Wootton

**Fig. 4.65.** Detalhe do Mosaico de Palermo. Alexandre caçador de leões

**Fig. 4.66.** Detalhe do Mosaico de Palermo. Cavaleiro macedônio e persa fugitivo

**Fig. 4.67.** Detalhe do Mosaico de Palermo. Duelo entre cão e javali

**Fig. 4.68.** Herma Azara. Cópia romana (c. I – II d.C.) de busto possivelmente feito à época de Alexandre (330 a.C.), por Lísipo

**Fig. 5.1.** À esquerda: Pintor de Dario. Crátera ápula, com volutas, de figuras vermelhas, c. 330 a.C.

**Fig. 5.2.** Abaixo: Desenho da crátera do Pintor de Dario por Heydemann

**Fig. 5.3.** Pintor de Dario. Ânfora ápula de figuras vermelhas, c. 330 a.C.

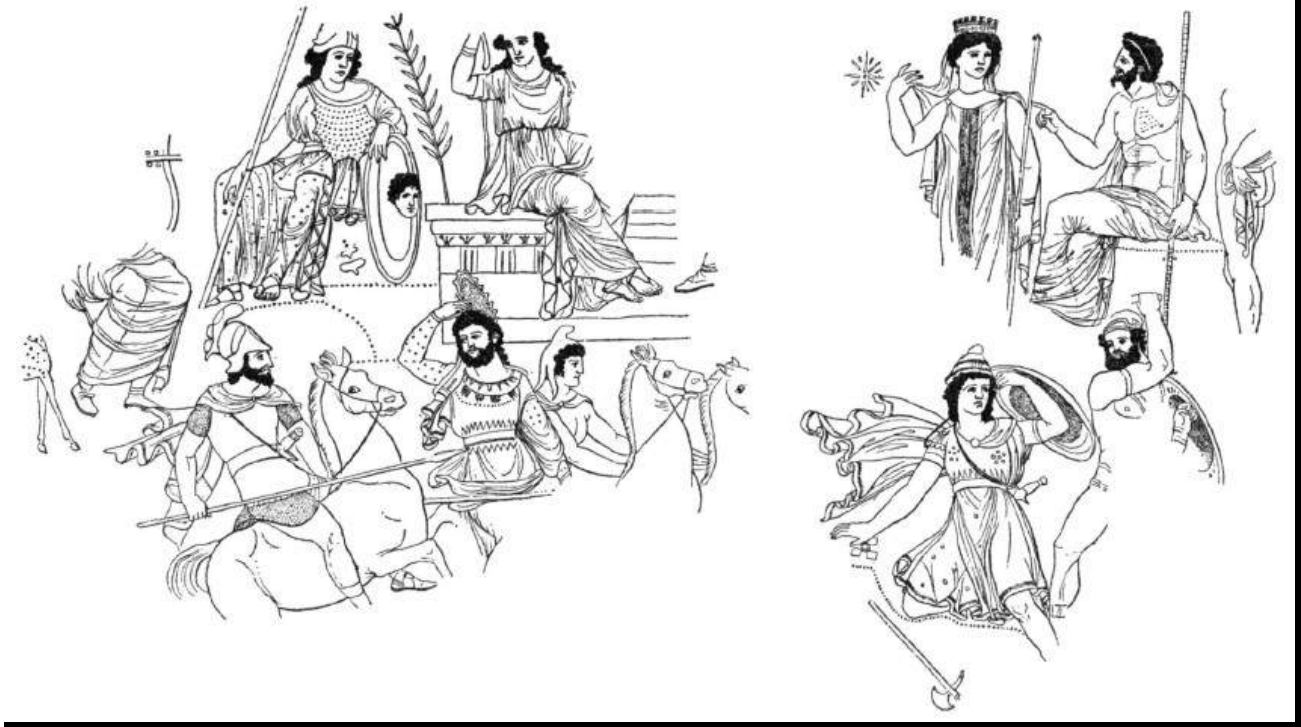


**Fig. 5.4.** Acima: Pintor de Dario. Ânfora ápula de figuras vermelhas, c. 330 a.C. Hoje perdida. Desenho de Heydemann

**Fig. 5.5.** Abaixo: Pintor de Dario. Fragmento de ânfora ápula de figuras vermelhas, c. 330 a.C.

**Fig. 5.6.** Filóxeno de Erétria. Mosaico de Alexandre, cópia romana (c. 100 a.C.) de um original helenístico c. 320 a.C.

**Fig. 5.7.** Pintor de Dario. Crátera ápula, com volutas, de figuras vermelhas, c. 330 a.C.

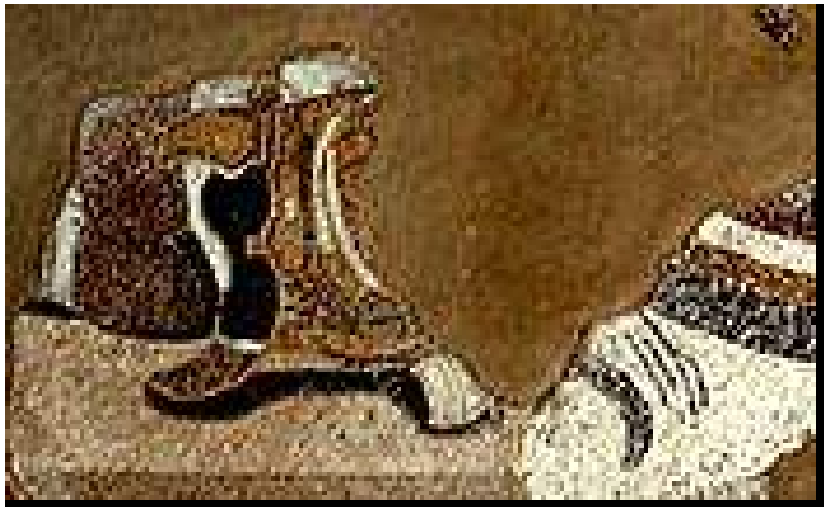


**Fig. 5.8.** Acima: Detalhe do Mosaico de Alexandre. O elmo de Alexandre Magno

**Fig. 5.9.** Abaixo: Detalhe do Mosaico de Alexandre. Oxartes, irmão de Dario III

**Fig. 5.10.** Detalhe do Mosaico de Alexandre. Alexandre Magno em carga de batalha

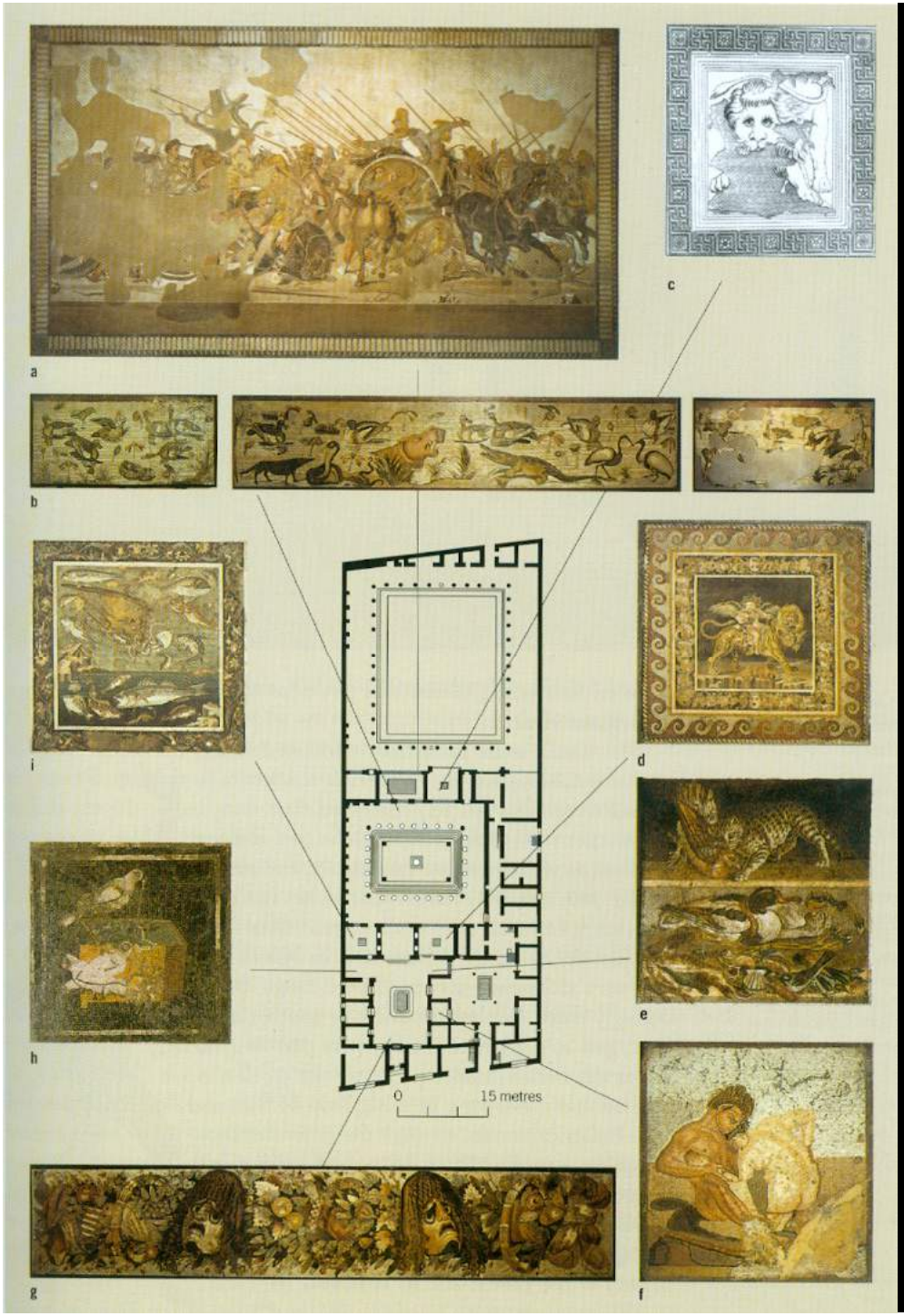



**Fig. 5. 11.** Plano de Casa do Fauno, Pompeia, com a disposição do Mosaico de Alexandre

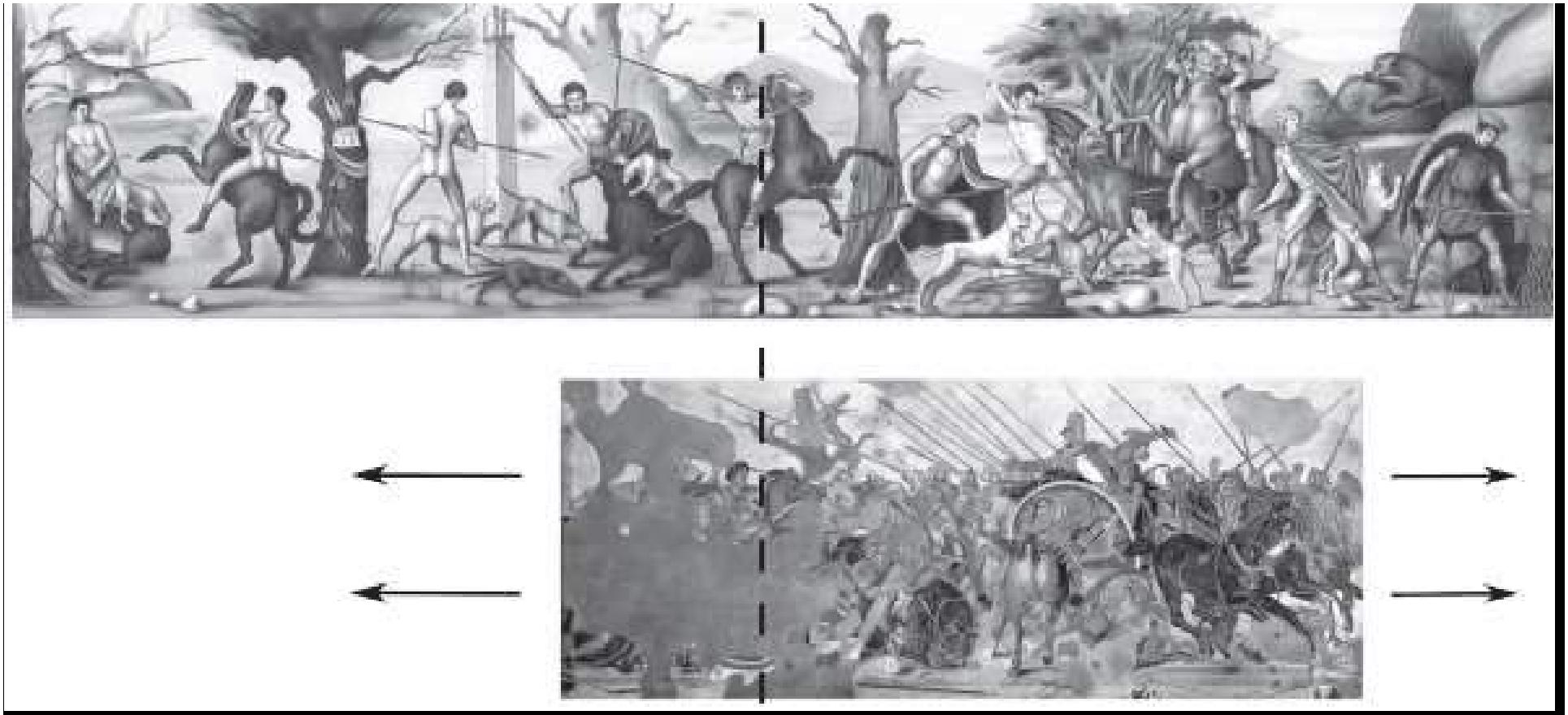


**Fig. 5.12.** Comparação entre Mosaico de Alexandre (abaixo) e Tumba II de Vergina (acima), por Saatsoglou-Paliadeli

**Fig. 5.13.** Oficina de Caius Popilius. Copa ítalo-megária com relevos, c. séc. I a.C.

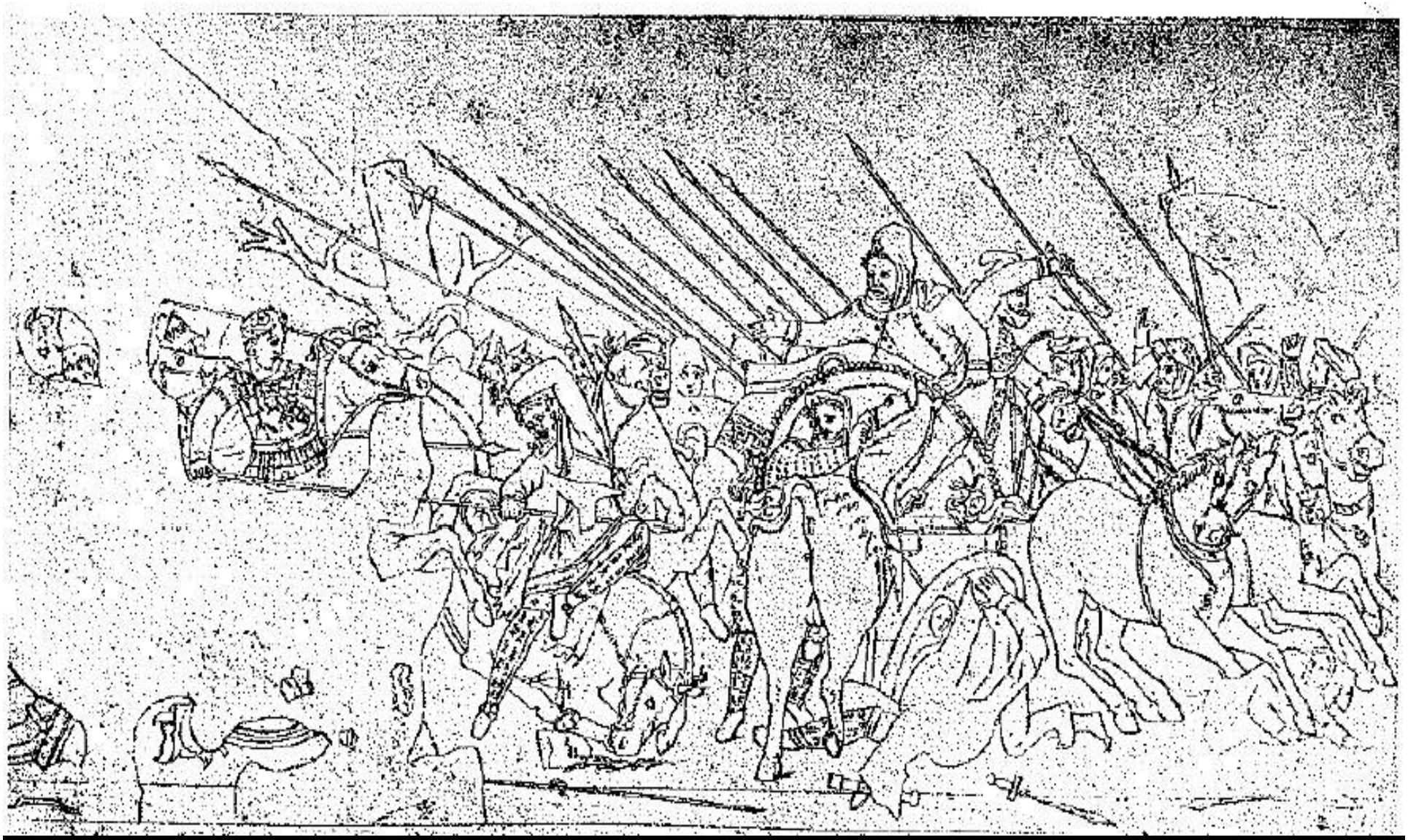


**Fig. 5.14.** W. Zahn. Desenho do Mosaico de Alexandre enviado a Goethe como presente

**Fig. 5. 15.** Acima: Rapto de Helena por Teseu, c. 325 – 300 a.C.
**Fig. 5.16.** Abaixo: Nicômaco. Rapto de Perséfone por Hades, c. 340 a.C.

**Fig. 5.17.** Pintor de Triptólemo ou seu círculo. Eurymedon Vase. Enócoa de figuras vermelhas, c. 460 a.C.

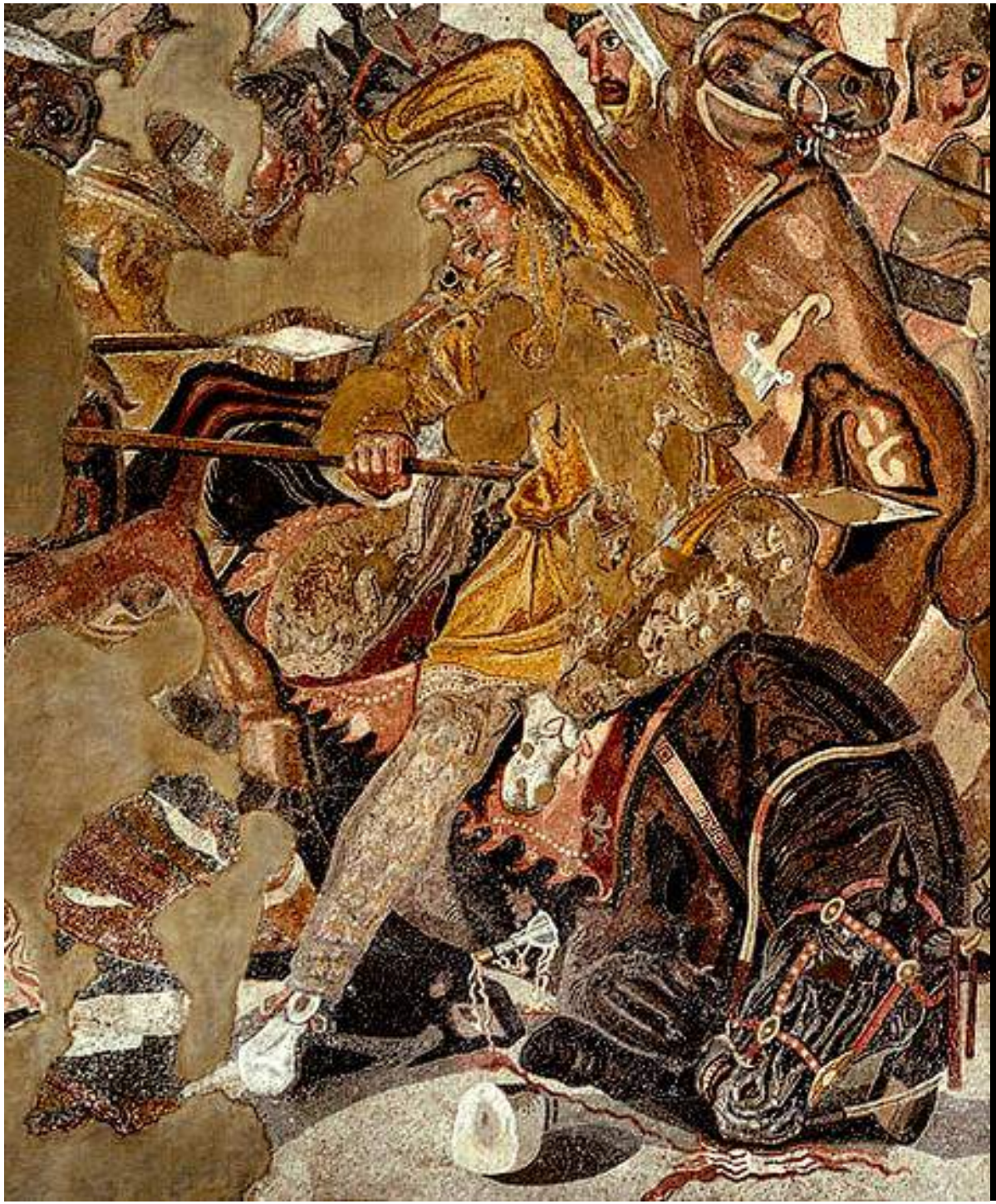


**Fig. 5.18.** Detalhe do Mosaico de Alexandre. Soldado trespassado por Alexandre Magno

**Fig. 5.19.** Embate entre Alexandre Magno e o rajá indiano Poro. Anverso do Medalhão de Poro, c. 325-320 a.C.

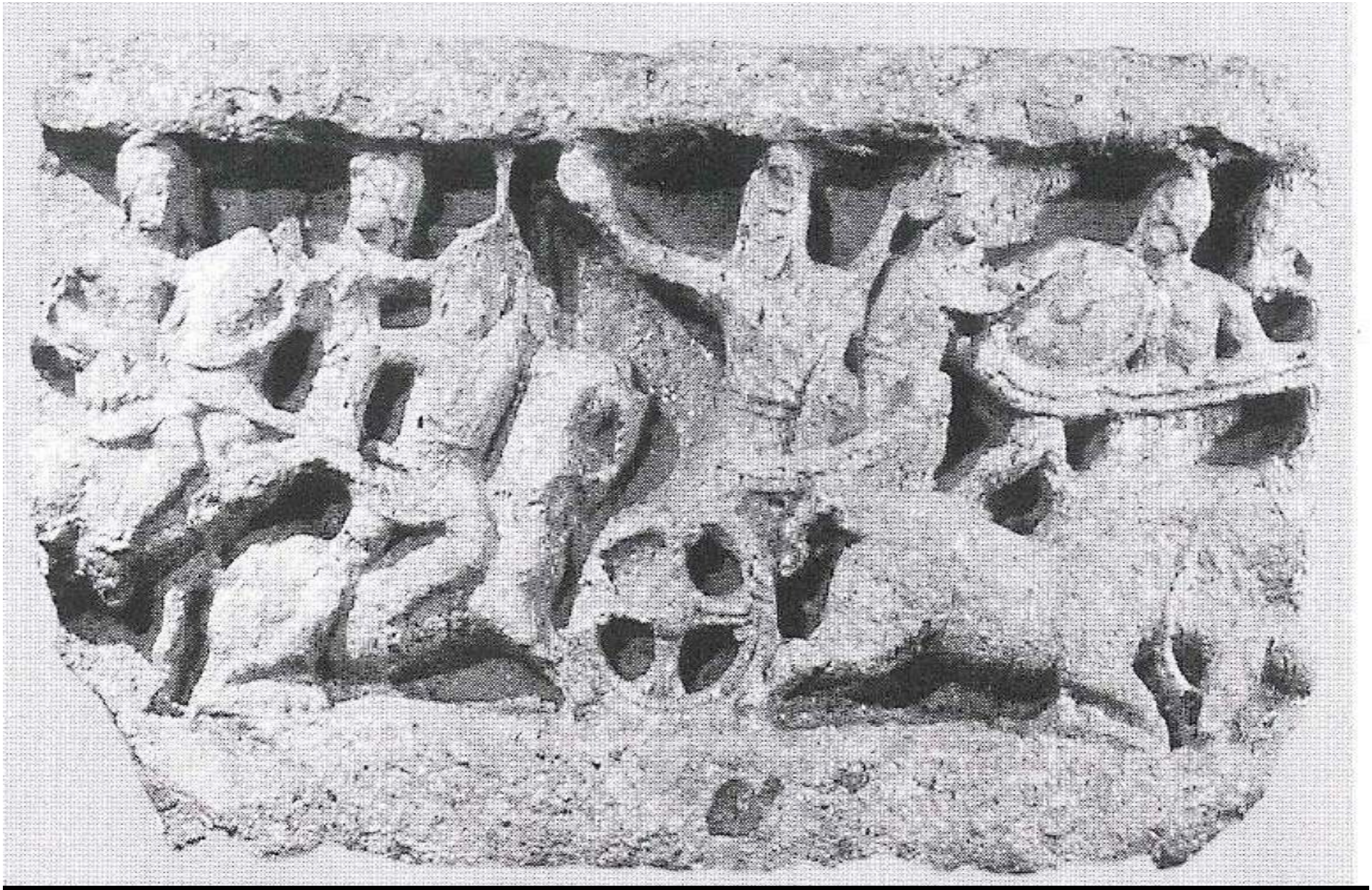


**Fig. 5.20.** Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Fragmento em calcário, c. 100 a.C., escavado em Sâmnio

**Fig. 5.21.** Acima: Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C.

**Fig. 5.22.** Abaixo: Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C.

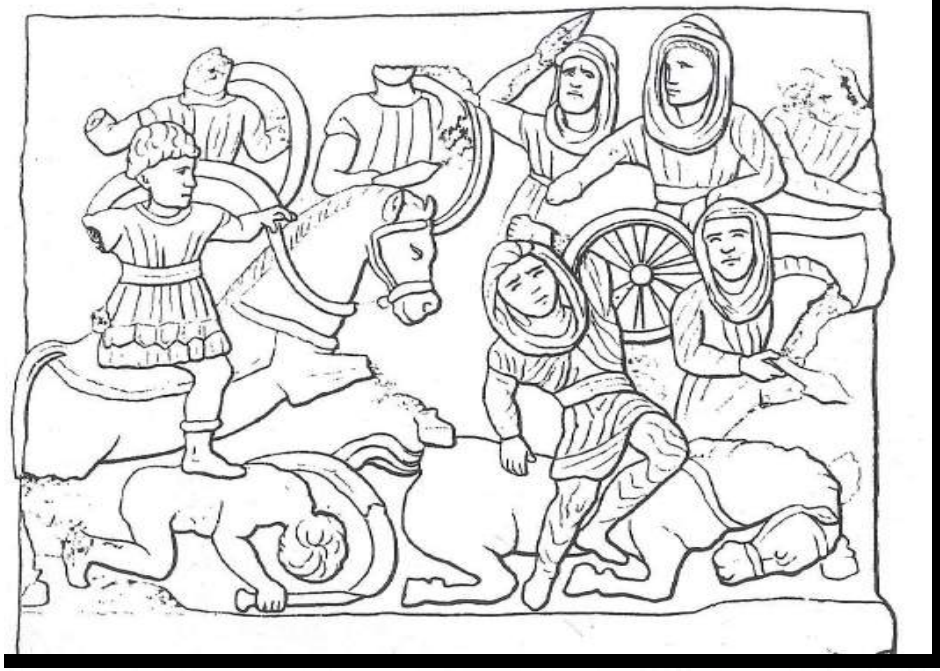


**Fig. 5.23.** Acima: Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Desenhista não creditado

**Fig. 5.24.** Acima: Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C.

**Fig. 5.25.** Acima: Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C. Desenhista não creditado

**Fig. 5.26.** Acima: Embate entre Alexandre Magno e Dario III. Urna etrusca, em calcário, c. 100 a.C.

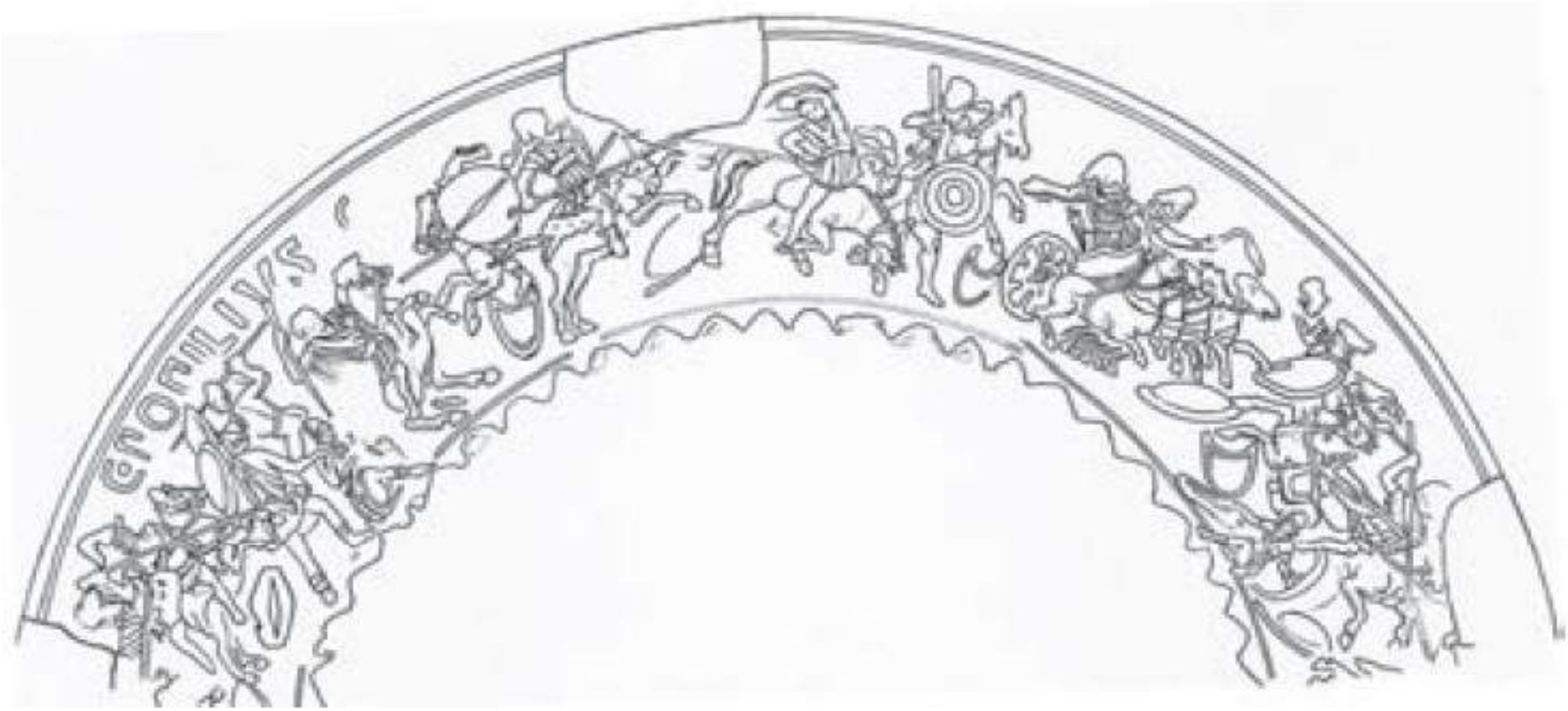


**Fig. 5.27.** Desenho da copa de Caius Popilius, por M. Pfrommer

**Fig. 5.28.** Cláudio, imperador romano (r. 41 – 45 d.C.). Reverso de áureo romano, com o arco triunfal de Claudius Drusus, pai do imperador, morto em 9 a.C., e erigido na Via Ápia

**Fig. 5.29.** Relevo Ruesch. Batalha entre romanos e germânicos

**Fig. 5.30.** À esquerda: Gordiano III, imperador romano (r. 238 – 244 d.C.). Reverso de denário de bronze, cunhado em Nicópolis no Istrum, entre 238 – 244 d.C.

**Fig. 5.31.** Abaixo: Dario III foge da investida de Alexandre. Miniatura bizantina

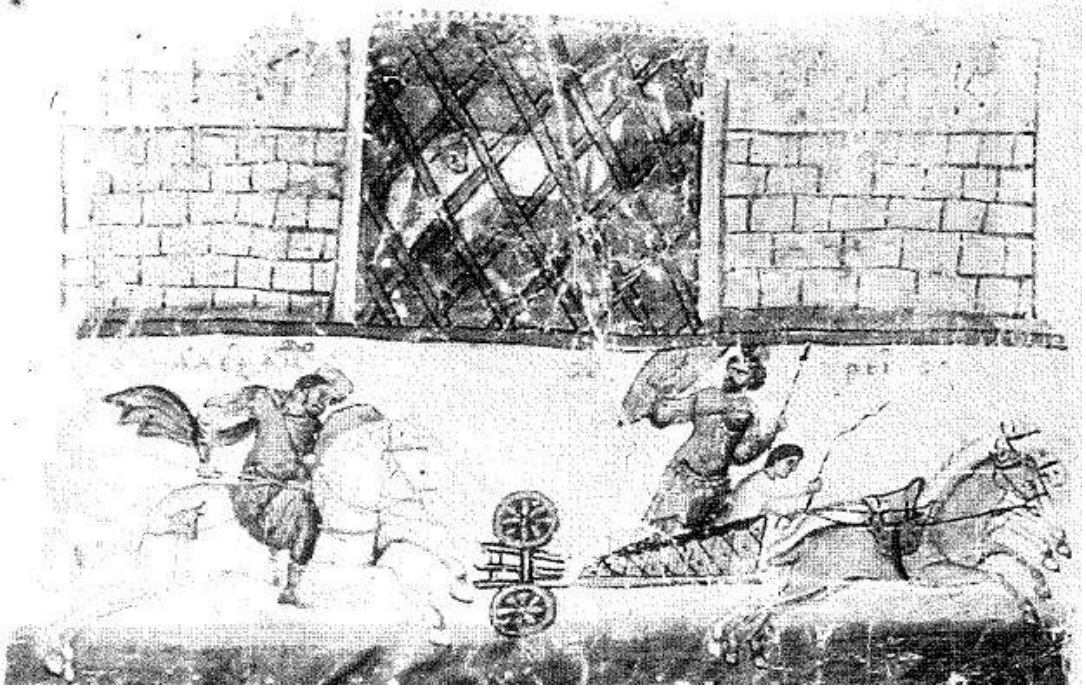


**Fig. 5.32.** Agesandro, seu filho, Atanadoro, e Polidoro. Laocoonte, c.14–37 d.C., cópia de um original brônzeo de c.140 a.C. esculpido em Pérgamo

**Fig. 5.33.** Comparação entre a torção corporal do Laocoonte (à esquerda) e o soldado trespassado do Mosaico de Alexandre (invertido, à direita)

**Fig. 5.34.** Detalhe de Dario no Mosaico de Alexandre. A postura corporal de Dario III

**Fig. 5.35**. Prato de vidro e ouro, proveniente de Tresilico, c. séc. III ou II a.C.

**Fig. 5.36.** Busto de Alexandre Magno, proveniente de Yanitsa, c. 325 – 300 a.C.

**Fig. 5.37.** Busto de Alexandre, mármore, cópia romana do séc. II d.C. de original helenístico

**Fig. 5.38.** Busto de Alexandre-Hélios, cópia romana do séc. II d.C. de original helenístico

**Fig. 5.39.** Acima: Pintor de Edimburgo. Ânfora de figuras negras, c. 550 – 500 a.C.

**Fig. 5.40.** À direita: Pintor de Chimera. Prato coríntio com figuras negras, c. 580 – 570 a.C.

**Fig. 5.41.** Albrecht Dürer. A morte de Orfeu, 1494

**Fig. 5.42.** Artista italiano anônimo. A morte de Orfeu

**Fig. 5.43.** A morte de Orfeu, a partir de vaso proveniente de Chiusi, atribuído ao Pintor Polignoto. Desenho de A. Flasch

**Fig. 5. 44.** Aby Warburg. As centauromaquias do Templo de Hefesto, 1887

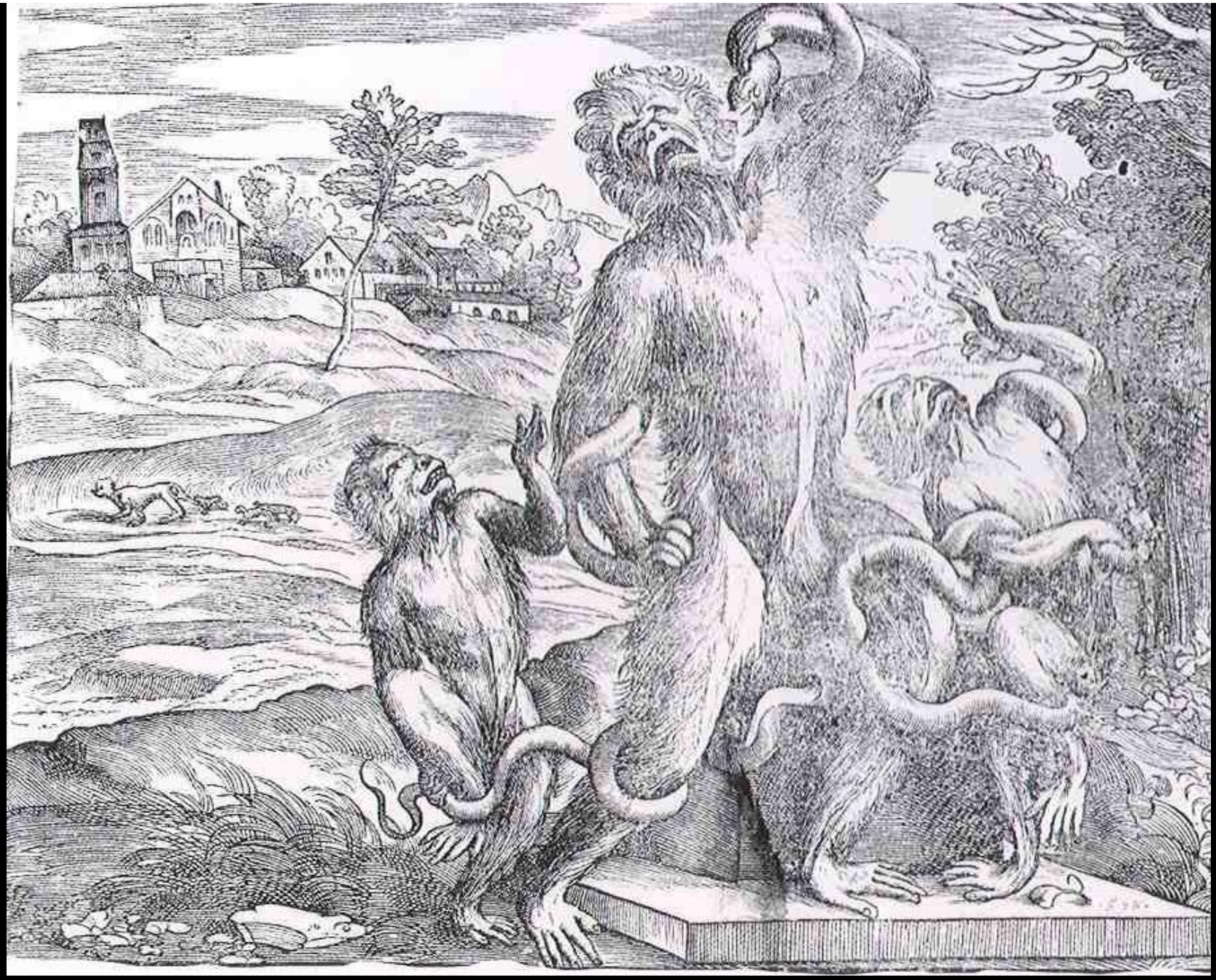


**Fig. 5.45.** Nicolò Boldrini, segundo uma *invenzione* de Tiziano. Caricatura símia do Laocoonte, c. 1520

**Fig. 5.46.** Laocoonte antes da restauração de 1957-59

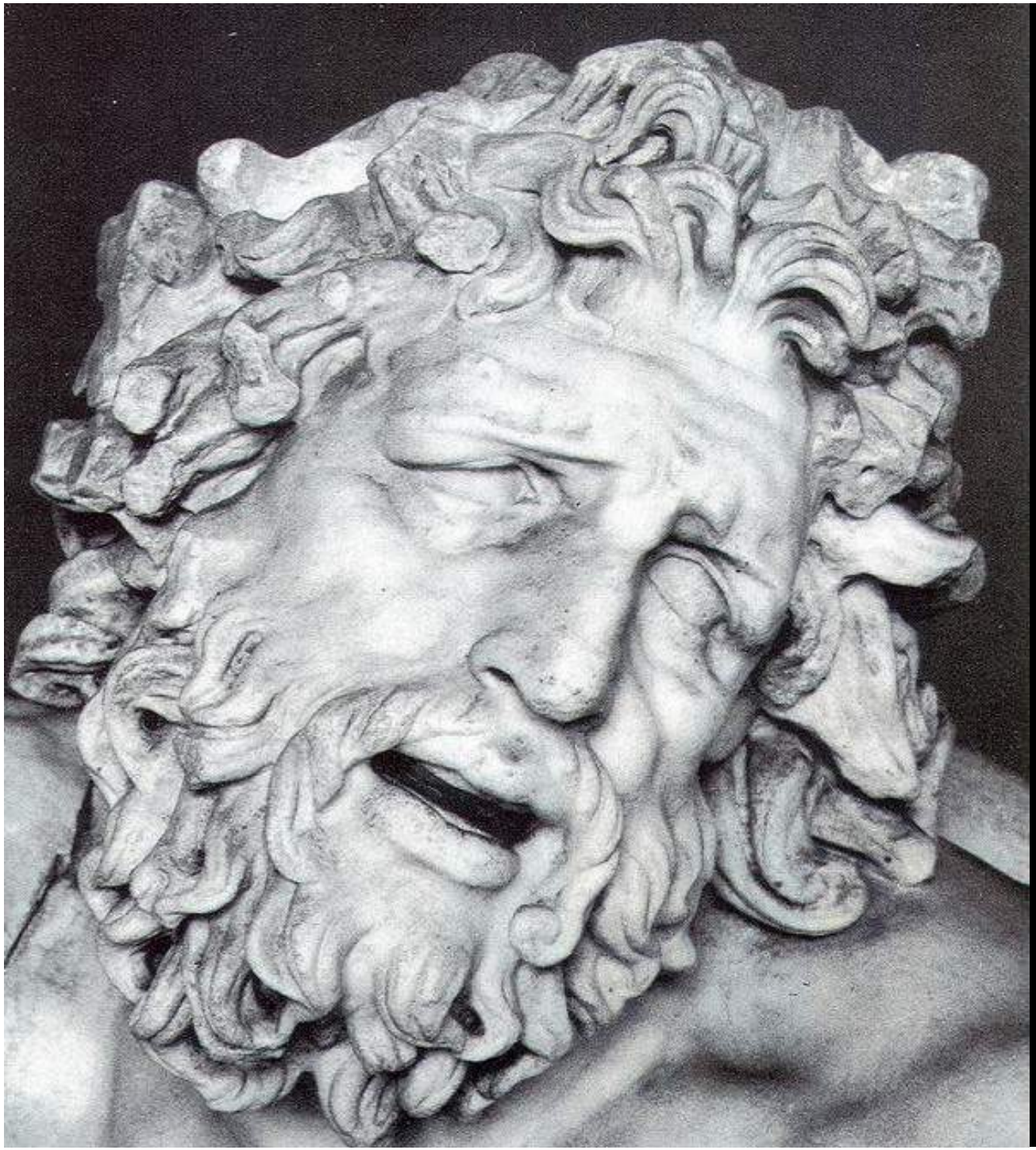


**Fig. 5.47.** Detalhe do Laocoonte. O rosto do sacerdote

**Fig. 5.48.** Tumba Kinch, c. 310 – 290 a.C., hoje perdida. Aquarela por K. F. Kinch

**Fig. 5.49.** Acima: Tumba de Dario I em Naqsh-i Rustam. Alegoria de Jônia (*Yauna¯takabara¯*) com possível referência à Macedônia, c. 485 a.C.

**Fig. 5.50.** À direita: Tumba de Dario I em Naqsh-i Rustam. Alegoria de Jônia (*Yauna¯*), c. 485 a.C.

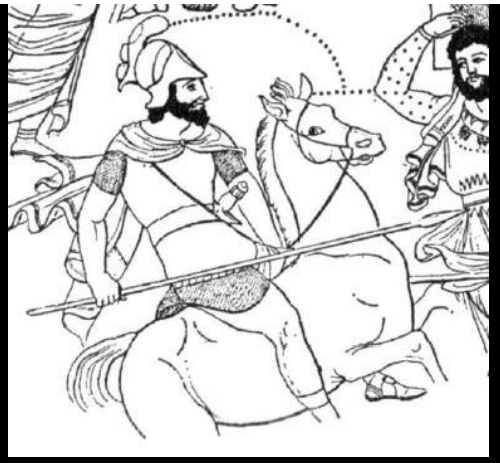
**Fig. 5.51.** Artista do "Grupo de Arquipe", considerado Próximo do Grupo Tirrênico. Hídria de figuras negras, c. 575 – 550 a.C.

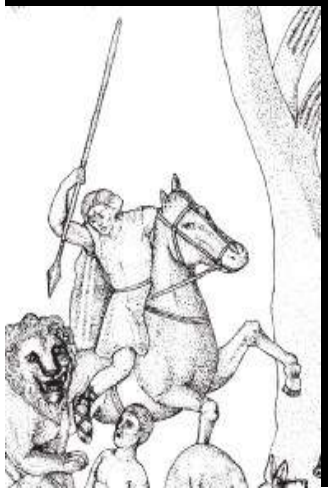
**Fig. 5.52.** Sem atribuição. Ânfora de figuras vermelhas, c. 480 – 470 a.C.

**Fig. 5.53.** Pintor de Chicago. Enócoa de figuras vermelhas, c. 460 a.C.

**Fig. 5.54.** Selo assírio de Ishtar, séc. VII ou VI a.C.

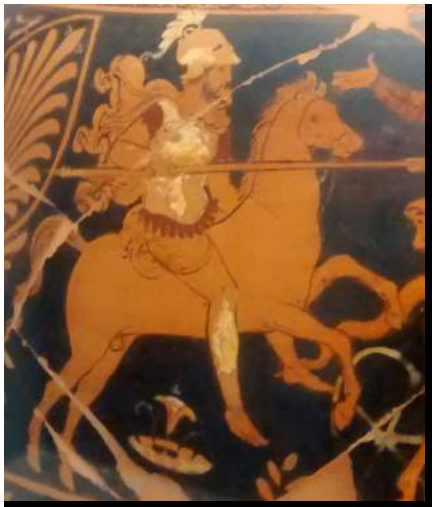
# Prancha 1: Caça e guerra na iconografia de Alexandre Magno

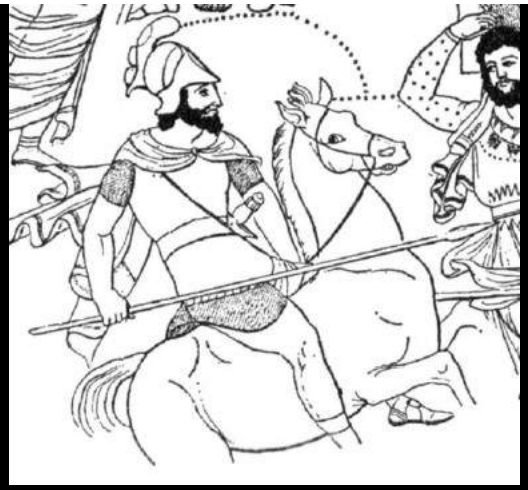


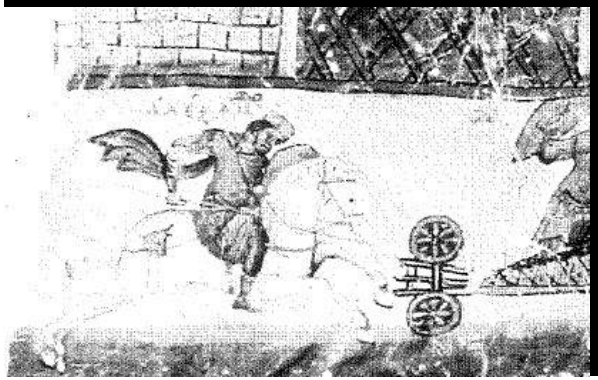


# Prancha 2: Fortuna do Mosaico de Alexandre no repertório antigo







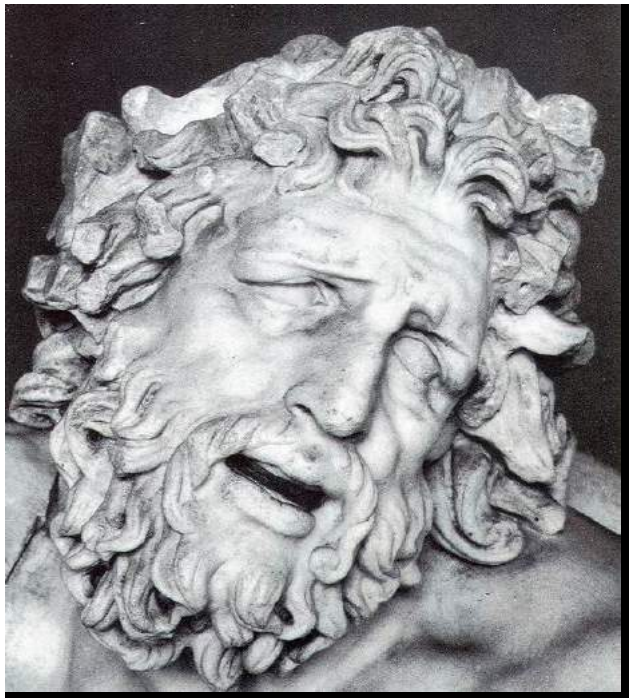


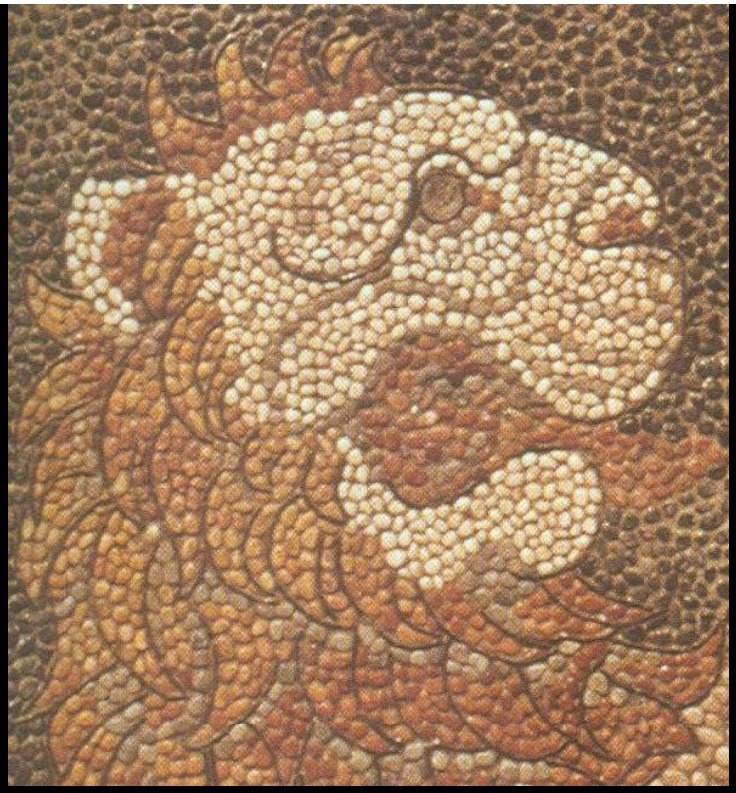
# Prancha 3: Fortuna do soldado trespassado por Alexandre na arte antiga

# Prancha 4: Dario III e soldado persa trespassado por Alexandre

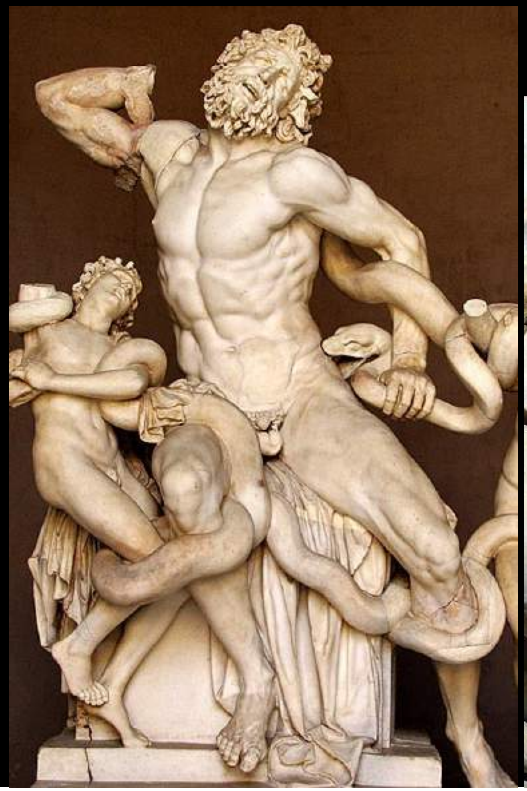
# Prancha 5: Expressão da dor, nos homens e nos animais, na arte antiga



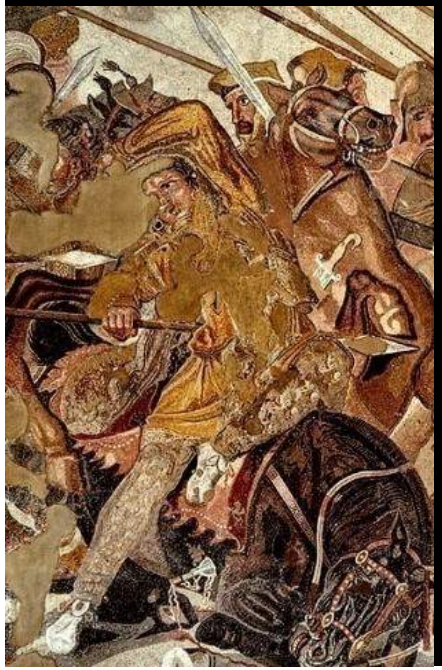


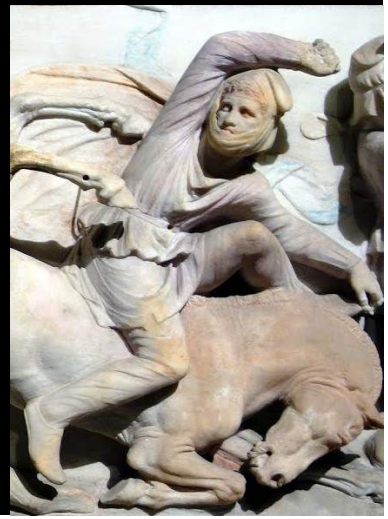


# Prancha 6: Laocoonte e os corpos em convulsão de Dario III e dos persas



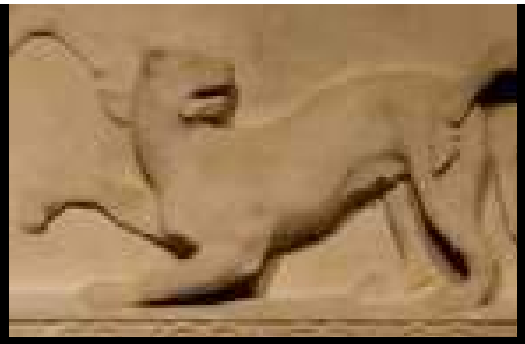
# Prancha 7: Corpos em convulsão: Dario III, soldados persas e leões

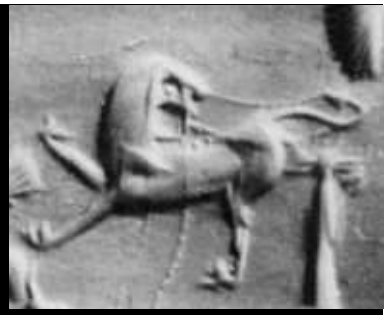




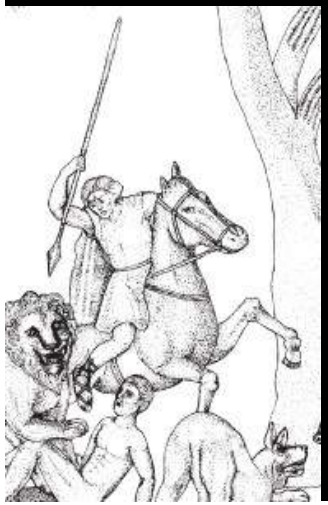
# Prancha 8: O *páthos* animal na iconografia cinegética

# Prancha 9: O *páthos* animal na iconografia cinegética



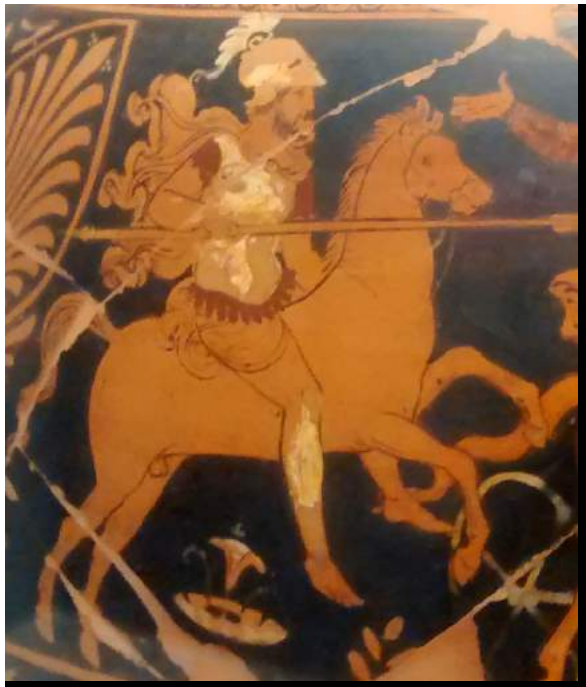


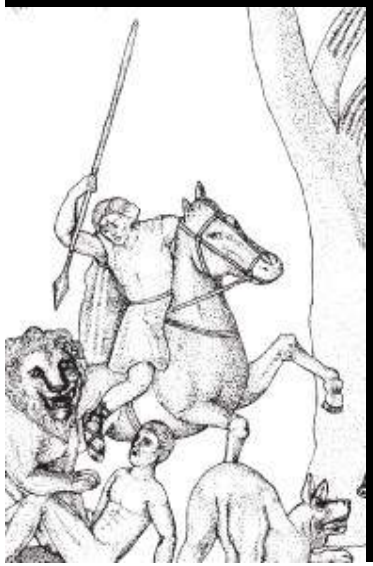
# Prancha 10: Alexandre caçador de leões na iconografia cinegética



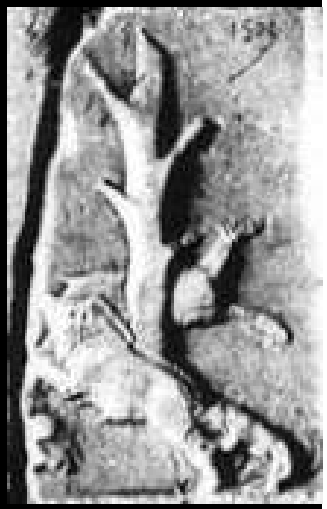
# Prancha 11: Alexandre caçador e combatente na iconografia cinegética

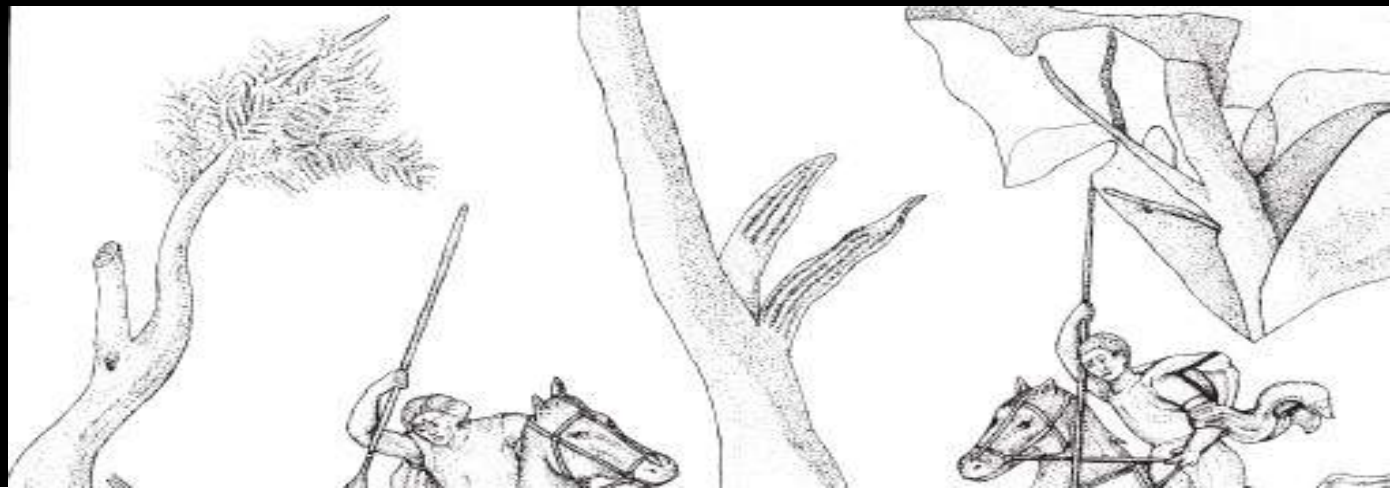




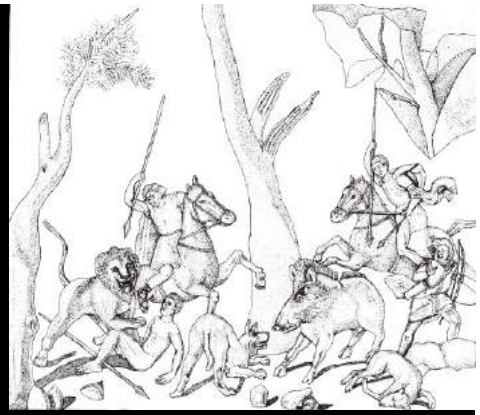


# Prancha 12: A vegetação na iconografia cinegética





# Prancha 13: A caçada coletiva na iconografia cinegética



# Prancha 14: O armamento na iconografia cinegética