

Derrota, deserção, desespero: Dario III e o exército persa no *Mosaico de Alexandre*

Thiago do Amaral Biazotto¹

Submetido em: 24/01/2018

Aceito em: 02/04/2018

Publicado em: 15/06/2018

Abstract

This article deals with the so-called *Alexander Mosaic*. Will be argued that the iconography used to depict the persian front, and Darius III above all, tries to emphasize the cowardice and the weakness attributed to the Persian Empire, specially after the Greco-Persian Wars.

¹ Universidade Estadual de Campinas.

O céu nublado e a árvore retorcida emolduram a disputa inclemente. Frente a frente, exércitos helênicos e persas se debatem mais uma vez. Parecem cumprir a sina que remonta à ancestral disputa entre o lídio Creso e o persa Ciro, ou, talvez com mais vigor, à sangrenta década que presenciou as Guerras Médicas. Os protagonistas agora são outros, contudo. Temístocles e Xerxes não se fazem mais presentes. Aqueles que dominam a cena são Alexandre Magno e Dario III.

Com semblante resoluto e destemido, o macedônio trespassa um soldado inimigo enquanto encara, implacável, seu antagonista. O contraste com aparência de Dario é aterrador. Coragem e tenacidade são trocados por uma careta de angústia e medo. O Grande Rei bate em retirada. Seu cocheiro açoita sem demora os cavalos da quadriga real. Corcéis disparam em corrida desesperada, atropelando soldados moribundos. Um deles ainda encontra tempo para contemplar sua expressão desolada e devastada em seu escudo.

O dramático mosaico não retrata apenas o *turning point* daquela batalha. Trata-se, sobretudo, de uma mudança nos rumos da história; sairão do palco os persas de Dario, que dominaram incontestes a Ásia por mais de dois séculos. Ao término daquele duelo, ao rugir de última *sarrisa*, o mundo passará às mãos de Alexandre e dos macedônios.

Este artigo discutirá o assim chamado *Mosaico de Alexandre*, com particular destaque à iconografia empregada para representar o Grande Rei Dario III² e os persas [Fig. 1]. Também serão apresentados debates relativos à datação e atribuição da obra, bem como a respeito de qual das três batalhas entre Alexandre e Dario – Grânico (334 a.C.), Isso (333 a.C.) ou Gaugamela (331 a.C.) – é registrada no mosaico. Tamanha sua eloquência visual, tão fabulosas suas personagens e tão esmerados seus detalhes que mesmo o literato germânico Goethe não se furtou a comentar

² O basileu persa derrotado por Alexandre foi Dario III *Codomano* (336-330 a.C.), sucessor do famoso Dario (521-486 a.C.) e do obscuro Dario II (423-404 a.C.). Em prol da boa fluência do texto, sempre que o nome Dario for mencionado, será em referência a Dario III.

o mosaico. Em resposta ao arqueólogo W. Zahn, que enviou ao escritor um desenho da obra ainda em 1831, ano em que foi escavada, o autor de *Fausto* empregou sua egrégia pena para sentenciar: “nem esta geração, nem a próxima, será capaz de descrever a beleza do mosaico à altura”.



Figura 1

Cópia romana de **Filoxeno de Erétria** (?)

Mosaico de Alexandre, original c. 330-310 a.C., cópia c. 120-100 a.C.

Mosaico, 5,12m x 2,71m

Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. 10020).

Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Battle_of_Issus.jpg >, acesso em 10 de janeiro de 2018. Doravante, todos os destaques do mosaico terão este original como base.

Questões preliminares sobre o mosaico

“Expressão genuína do espírito de uma época”. “Obra-prima da arte antiga”. “Maior obra de arte da Antiguidade”. São muitos e mui lisonjeiros os epítetos atribuídos ao mosaico que é objeto deste texto. Escavado em 24 de outubro de 1831, na Casa do Fauno, em Pompeia, ele foi transportado em 1843 para o Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. 10020), onde permanece como uma de suas atrações principais. Originalmente, a peça decorava o chão de uma *exedra*, um tipo de cômodo de recepção ou varanda, em uma residência palaciana que recebeu o nome de Casa do Fauno devido à presença da estátua de um sátiro que

adornava sua entrada³.

O mosaico possui dimensões prodigiosas: 5,82m x 3,13m com sua moldura e 5,12m x 2,71m sem ela, preenchidos 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 primeiro. Dois anos e 16.000 horas de trabalho depois, a Casa do Fauno novamente estava decorada com a cena do embate entre Alexandre e Dario⁴ [Fig. 2].



Figura 2

Casa do Fauno, Pompeia, com a restauração do Mosaico de Alexandre. Disponível em < [https://ftmb.tqn.com/ddWBVTETBhV3m4F_JumZ2VjgmRg=/3000x1996/filters:no_upscale\(\)/house-faun-56a025bd5f9b58eba4af24d6.jpg](https://ftmb.tqn.com/ddWBVTETBhV3m4F_JumZ2VjgmRg=/3000x1996/filters:no_upscale()/house-faun-56a025bd5f9b58eba4af24d6.jpg) >, acesso em 10 de janeiro de 2018.

³ COHEN, Ada. **The Alexander Mosaic. Stories of victory and defeat.** New York: Cambridge University Press, 1997, p. 1.

⁴ MEROLA, Marco. "Alexander piece by piece". **Archaeology**, vol. 59, n. 1, 2006, pp. 36-40.

É normalmente 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 uso do *trompe l'oeil* em padrões geométricos. Trata-se, portanto, de uma obra romana. Todavia, é igualmente aceita a hipótese de que o mosaico é cópia de uma pintura original do período helenístico, datada entre 330 a 310 a.C., com Alexandre ainda em vida ou poucos depois após sua morte⁵.

A crença no mosaico como reprodução de um original helenístico reside em três motivos centrais; o próprio tema da obra – o embate entre hostes gregas e persas –, a paleta limitada, restrita a tons de vermelho, preto, marrom e amarelo, e, por fim, uma passagem do livro 35 da *História Natural*, de Plínio, o velho: “Filoxeno de Erétria, cujo quadro, pintado a mando do rei Cassandro, uma obra-prima inferior a nenhuma outra, representava a batalha de Alexandre com Dario” (XXXV, 110) ([*Philoxenus Eretrius*] *cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario*)⁶. O Cassandro mencionado no excerto do autor latino era filho do diádoco Antípatro, a quem Alexandre havia escolhido como regente da Grécia e da Macedônia. Cassandro tornou-se rei por volta de 316 a.C., possível *terminus post quem* de sua encomenda a Filoxeno⁷.

Com relação ao estado de conservação do mosaico, há diversas seções perdidas, notadamente aquelas à esquerda, no entorno de Alexandre. Acredita-se que parte destas perdas ocorreu na própria Antiguidade, em um terremoto ocorrido na Campania, em 62 d.C., ou na própria erupção que soterrou o Vesúvio, em 79 d.C., ainda que danos ocasionados pelo

⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. **El Gran Rey de Persia: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego**. Barcelona: Editora Universidad Barcelona, 2009, p. 322.

⁶ Os textos gregos e latinos foram extraídos do Projeto *Perseus* <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>, exceção feita ao texto de Ésquilo, cuja versão em português vem de Trajano Vieira (**Os persas de Ésquilo**, São Paulo: Perspectiva, 2013).

⁷ STEWART, Andrew. **Faces of power: Alexander's image and Hellenistic politics**. Berkley: University of California Press, 1993, p. 130-2.

traslado até Nápoles não estejam descartados⁸.

O tema central da obra é o embate entre Alexandre e Dario e, ainda que seu nome consagrado seja *Mosaico de Alexandre*, são os persas e seu rei quem recebem maior destaque, não obstante os danos causados à parte esquerda da composição, na qual estariam concentrados os soldados macedônios. Parece haver alguma intenção de mostrar a imensidão dos exércitos do Grande Rei frente às parcas falanges de Alexandre, o que, de resto, remonta a uma longuíssima tradição grega de apresentar os combatentes helênicos sempre em desvantagem numérica frente a seus adversários⁹.

Alexandre, com discreta barba e sem a tiara, diadema ou elmo, cavalga Bucéfalo ao mesmo tempo em que abate com sua *sarrisa* um soldado oponente, cujo cavalo jaz sangrando no chão, com uma espada no ventre. Os cabelos do conquistador, com sensível sugestão leonina, a famosa *anastolé* alexandrina, balançam ao sabor do vento, e, embora seu olhar esteja fixado em Dario, seu corpo volta-se ao expectador do mosaico¹⁰. Envergando uma túnica (*chítón*) macedônia com mangas longas coberta por uma couraça, Alexandre traz em seu peito a imagem de uma Górgona, de notável viés apotropaico. Também é digno de nota como o conquistador encara Dario, ao passo que Bucéfalo e os cavalos de Dario viram-se ao expectador do mosaico¹¹ [Fig. 3].

⁸ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 7.

⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, Manel, *op. cit.*, p. 323.

¹⁰ BIEBER, Margarete. "The Portraits of Alexander". **Greece & Rome**, vol. 12, n. 2, 1965, p. 187.

¹¹ STEWART, Andrew, *op. cit.*, p. 141.



Figura 3
Destaque de Alexandre e dos macedônios no *Mosaico de Alexandre*

Uma análise mais detida do *front* persa terá lugar no último item deste estudo, mas, à primeira vista, salta aos olhos a diferença entre as hostes de Dario e as de Alexandre. Em frente às tropas do Grande Rei, repousam arcos e flechas persas, além de lanças quebradas, espadas e bainhas, como se formassem um comentário à derrocada iminente de Dario. O soberano estampa em seu rosto a covardia e o temor, enquanto foge, de maneira desesperada e desordeira, do campo de batalha. Seus guardacostas rodeiam a quadriga régia, tentando a todo custo salvar o monarca. Ao contemplar tamanho destaque dado a Dario nas fileiras persas – o Grande Rei impõe-se acima de seus soldados, ao passo que Alexandre luta ombro a ombro com os seus – vêm à mente os famosos versos de

Eurípides, em sua *Helena*: “Entre os bárbaros, pois, todos, salvo um, são escravos” (τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἑνός) (276) [Fig. 4].



Figura 4
Dario e o front persa no *Mosaico de Alexandre*

Possibilidades e atribuições no Mosaico de Alexandre

Claro está que o tema medular do mosaico é a disputa entre Alexandre e Dario, entre os exercícios greco-macedônios e persas. Não se demora, porém, para sobrevir o questionamento subsequente: *qual* das batalhas travadas entre estes dois líderes foi representada nos ladrilhos de Pompeia? Algumas das hipóteses dos comentadores do mosaico são apresentadas e discutidas neste item.

À partida, cabe recordar os três grandes combates envolvendo as tropas de Alexandre e de 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 asseguram dos combatentes persas, a despeito destes contarem com uma 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, mais uma vez, pôs termo às hostes de Dario. A Batalha de Gaugamela, por fim, foi travada em 331 a.C., em local que se estima próximo à antiga Nínive, atual Iraque. Graças à sua vitória, Alexandre conquistou boa parte dos territórios antes pertencentes ao Império Persa.

Há, pois, três batalhas em torno das quais os comentadores se digladiam, usando de detalhes do mosaico para justificar sua atribuição. Para o caso da Batalha de Grânico, um pormenor é sempre lembrado; durante este embate, Alexandre teria perdido seu elmo, após o ataque de dois guerreiros persas, Spithridates e Rhosakes (Diod. XVII, 20; Curt. VIII, 1, 20; Plut. *Alex.* 16. 8-10; Arr. I, 15, 7-8)¹². Desta forma, o fato de Alexandre ser retratado no mosaico com a cabeça descoberta seria alusivo a esta passagem da Batalha de Grânico e, inclusive, o artista teria tido astúcia o bastante para ilustrar o elmo do conquistador no canto inferior esquerdo da obra. A peça, por fim, seria adornada com penas, à semelhança daquela descrita por Plutarco na *Vida de Alexandre* (II, 2)¹³ [Fig. 5.]

¹² As abreviaturas correspondem às seguintes obras: Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, Quinto Cúrcio, *História de Alexandre*, Plutarco, *Vida de Alexandre*, e Arriano, *Anábese de Alexandre*. Estes quatro textos constituem a porção mais substantiva da tradição textual para o estudo de Alexandre Magno e possuem datação muito posterior à vida do rei macedônio – Diodoro teria escrito por volta de 30 a.C.; Cúrcio, possivelmente, sob o imperador Cláudio (41-54 d.C.); Plutarco durante os tempos de Trajano (98-117 d.C.) e Arriano, por fim, teria tomado a pena durante Adriano (117-138 d.C.) Duas boas introduções às fontes escritas da história de Alexandre são BAYNHAM, Elizabeth. “The Ancient Evidence for Alexander the Great”, in: ROISMAN, Joseph. **Brill’s companion to Alexander the Great**. Leiden: Brill, 2003 pp. 3-30 e ZAMBRINI, Andrea. “The Historians of Alexander the Great”, in: MARINCOLA, John. **A companion to Greek and Roman historiography**. New York: Blackwell, 2007, pp. 210-220.

¹³ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 130.



Figura 5
Detalhe do suposto elmo de Alexandre no *Mosaico de Alexandre*

Além do detalhe do elmo, também foi em Grânico que Alexandre trespassou com sua *sarrisa* os dois combatentes persas que antes o haviam golpeado (Arr. I, 15, 7-8). Todavia, para esta batalha, há um aspecto de primeira grandeza; não foi Dario quem comandou as fileiras aquemênidas, mas, sim, o mercenário grego Mênon de Rodes. O Grande Rei sequer se fez presente no campo de batalha. Desta forma, torna-se implausível atribuir à batalha de 334 a.C. a cena do mosaico, restando os combates em Isso e Gaugamela.

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 dos meses de novembro e dezembro de 333 a.C., data da Batalha de Isso. Além disso, os persas parecem envergar grossas roupas contra o frio, como que às vésperas do cair da neve. A Batalha de Gaugamela, por outro lado, teria sido travada em outubro de 331 a.C., em um deserto escaldante e arenoso, impróprio para o vicejar de uma árvore¹⁴. Ainda com respeito à árvore, há passagens de Quinto Cúrcio (VI, 9, 10) e Arriano (III, 8, 7) segundo as quais Dario teria mandado limpar o terreno onde seria disputada a Batalha de Gaugamela, com vistas ao melhor trafegar dos carros de guerra persas. Deste modo, a presença da árvore do mosaico não poderia fazer menção ao combate ocorrido em 331 a.C., reforçando, pois, a alusão ao campo de

¹⁴ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 130.

batalha de Isso¹⁵.

Outro dado importante sobre a Batalha de Isso diz respeito ao encontro entre Alexandre e Dario. De acordo com Diodoro (XVII, 33, 5; 34, 2) e Quinto Cúrcio (III, 11, 8), o irmão do Grande Rei, Oxartes, vendo o perigo que a aproximação de Alexandre representava à vida de Dario, interpôs-se com seu esquadrão entre os dois monarcas, dando ao soberano persa o tempo necessário para fugir com sua carruagem. No entender de Stewart¹⁶, o soldado persa 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, constituindo-se atributo fundamental para distinguir o possível irmão do Dario [Fig. 6].



Figura 6
Possível representação de Oxartes, irmão de Dario, no *Mosaico de Alexandre*

Um último ponto em favor da Batalha de Isso está relacionado à investida de Alexandre por entre as colunas persas. É sabido que tanto nesta

¹⁵ STEWART, Andrew, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶ STEWART, Andrew, *op. cit.*, p. 137.

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 soberano persa 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, como visto acima. Já em Gaugamela, o prevenido Dario teria se armado de forma a melhor garantir sua proteção. Sendo assim, se em Isso o rei macedônio conseguiu penetrar as fileiras persas pela frente, em Gaugemela apenas pôde fazê-lo mediante uma manobra a partir do flanco direito da cavalaria macedônia, cercando Dario por sua esquerda (Diod. XVII, 33, 5; Curt. III, 11, 4-8).

Cotejando-se o texto de Diodoro e Cúrcio à imagem do mosaico, vê-se que Alexandre avança sobre Dario de frente, contexto que remete à disputa em Isso, argumento final para que estudiosos como Robertson¹⁷ e Stewart¹⁸ considerem como inequívoca a associação entre o *Mosaico de Alexandre* e a batalha em questão. Tal atribuição, claro, não é inquestionável e há inclusive aqueles que defendem que, longe de representar um combate em específico, o mosaico reúne em si detalhes de todas as disputas entre Alexandre e Dario¹⁹.

A autoria do mosaico é também controversa. Seu ponto de partida é a supracitada frase de Plínio: “Filoxeno de Erétria, cujo quadro, pintado a mando do rei Cassandro, uma obra-prima inferior a nenhuma outra, representava a batalha de Alexandre com Dario” (XXXV, 110). Crentes na fiabilidade do escritor romano, estudiosos como Andronikos²⁰ e Pollitt²¹ defendem a tese de que seria, de fato, Filoxeno o autor da pintura original

¹⁷ ROBERSTON, Martin. **A history of Greek art**. New York: Cambridge University Press, 1975.

¹⁸ STEWART, Andrew, *op. cit.*

¹⁹ POLLITT, Jerome. **Art in the Hellenistic age**. New York: Cambridge University Press, 1986; COHEN, Ada, *op. cit.*

²⁰ ANDRONIKOS, Manolis. **Vergina: The royal tombs**. Athens: Ekdotiki Athinon, 1984.

²¹ POLLITT, Jerome, *op. cit.*

na qual foi inspirada o *Mosaico de Alexandre*.

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 (IV, 1), Lisipo era o único autorizado a reproduzir o rei em escultura, ao passo que a *História Natural* (VII, 125) informa que o famoso Apeles seria o responsável exclusivo por pintar os retratos do conquistador. A informação de Plínio levou Moreno²² a crer que a pintura original do mosaico seria obra de Apeles ou, no máximo, de outro pintor de seu ateliê. Apeles, afinal, era um dos mais requisitados artistas da Antiguidade e, outra vez segundo Plínio (XXXV, 92), teria dado à luz um quadro de Alexandre portando o relâmpago de Zeus, colocado para decorar o Templo de Artêmis²³.

A respeito de quem teria encomendado a pintura, a escolha por Cassandro é 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 de poder²⁴. 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. Cassandro teria nascido por volta de 350 a.C., sendo cerca de seis anos mais moço que o conquistador. Em sua infância, teria tomado lições com Aristóteles, juntamente com o futuro rei. Sua primeira aparição na corte de Alexandre ocorre na Babilônia pouco antes da morte do conquistador, por volta de 325 ou 324 a.C. (Plut. *Alex.*

²² MORENO, Paolo. **Apelles: The battle of Alexander**. Milano: Skira, 2001.

²³ PLANTZOS, Dimitris. "Wall- and panel-painting", in: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris. (orgs.). **A companion to Greek art**. Wiley: Blackwell, 2012, pp. 171-185; 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**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 61-100.

²⁴ POLLITT, Jerome. *op. cit.*, p. 19.

LXXIV, 1-2).

Aspecto central no estudo dos laços entre Alexandre e Cassandro dá-se na própria corte babilônica. Conforme reportado por Plutarco (*Alex.* LXXIV,1), o filho de Antípatro, que há pouco havia chegado à cidade, pôs-se a gargalhar efusivamente (ἐγέλασε) ao ver que alguns bárbaros (βαρβάρους) faziam o ritual da prosternação (προσκυνοῦντας) frente ao conquistador²⁵. Ato contínuo, um iracundo Alexandre atirou a cabeça de Cassandro contra a parede, dando provas inequívocas de que a relação entre os dois havia azedado. Cassandro se sentiu tão aviltado com o episódio que teria envenenado o rei, de acordo com Quinto Cúrcio (X, 10, 17)²⁶.

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 uma investida desesperada para garantir sua legitimidade ao trono (Diod. XVII, 118, 2). Desta forma, após uma 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. XIX, 11, 5-7). Após se casar com a meia-irmã de Alexandre, Thessalônica, Cassandro se autoproclamou rei em 305 a.C. (Diod. XIX, 52, 1; 61, 2).

Diante do nebuloso pano de fundo que envolve Cassandro, Alexandre e os parentes do conquistador, a data da hipotética encomenda para Filoxeno é

²⁵ 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 (I, 143). Ao longo da campanha asiática, Alexandre trouxe este 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 TAYLOR, Lily. "The *Proskynesis* and the Hellenistic ruler cult". **The Journal of Hellenic Studies**, vol. 47, 1927, pp. 53-62.

²⁶ A informação proveniente de Cúrcio é questionada por autores como Bosworth, que a considera mero recurso retórico do autor romano para granjear mais audiência para sua obra – a morte de um rei à traição decerto seria atraente para o turbulento cenário político do primeiro século da Roma imperial. Veja-se BOSWORTH, Albert. "The death of Alexander the Great: Rumour and propaganda". **The Classical Quarterly**, vol. 21, n. 1, 1971, pp. 112-136.

polêmica, pondo em choque dois dos mais finos comentadores do mosaico. Stewart²⁷ opta por data próxima à própria Batalha de Isso, por três motivos centrais; o primeiro liga-se ao grande conhecimento demonstrado pelo artista dos trajes, armas e demais equipamentos dos persas, que sugerem que a pintura original teria sido realizada com a memória do combate ainda pulsante. Além dele, Stewart pondera que o Alexandre retratado – jovial e quase imberbe – também recomenda a execução da pintura com o rei macedônio 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 antes de 325 a.C. A expressão rei Cassandro (*Cassandro regi*), usada por Plínio, seria uma incorreção anacrônica ou ferramenta estilística do autor romano.

Cohen²⁸, contudo, se insurge contra a hipótese de Stewart. De princípio, a historiadora pondera que haveria inevitável *delay* entre os eventos de Isso e sua chegada à Macedônia e, não bastasse isso, a mensagem talvez se resumisse a um lacônico “vencemos” e não um relato detalhista responsável por fornecer ao pintor pormenores para uma obra tão minuciosa.

Cohen também propõe raciocínio bastante refinado. A autora considera que, de fato, Cassandro seria o responsável por ordenar a pintura na qual o mosaico se baseia e, pautada no excerto de Plínio, advoga em favor de uma datação posterior à autoaclamação de Cassandro, em 305 a.C. A justificativa de Cohen é ousada. Contrariando quase a totalidade dos estudiosos da obra²⁹, a historiadora vê no Alexandre do mosaico certa ausência de coragem e bravura que caracterizam uma representação encomiástica do conquistador. Pelo contrário, os olhos sorumbáticos e a boca fechada e levemente arqueada para baixo sugeririam um Alexandre

²⁷ STEWART, Andrew, *op. cit.*, p. 133-134.

²⁸ COHEN, Ada, *op. cit.* p. 135-136.

²⁹ Entre os já citados, Polliti; Stewart; Moreno e García Sánchez.

mais humano, mais fraco, menos divino, menos audaz . No entender de Cohen, esta forma de pintar o conquistador se originaria do fato de Cassandro tentar apagar parte dos feitos fabulosos de Alexandre, quase como se levasse a termo uma *damnatio memoriae* do antigo rei, tanto como vingança diante do ultraje que sofrera na Babilônia, quanto como forma de evitar que as peripécias do conquistador sobrepujassem suas próprias³⁰.

Apresentadas algumas das discussões entre torno da datação e da atribuição do mosaico, é chegada a hora de passar à análise das formas através das quais os persas e seu rei são retratados no mosaico ora em exame.

Cenas de fuga e fraqueza: A tropa persa no Mosaico de Alexandre

Que as Guerras Médicas foram o fenômeno catalisador que delegou aos persas a máscara do bárbaro outrora genérica é quase consensual na historiografia³¹. Mais do que isso, foram os embates em Maratona, Termópilas e Salamina que nomearam o rei persa, à partida Xerxes e depois seus sucessores, como a criatura mais pérfida e ardilosa, a autêntica “encarnação da *hýbris* despótica”, na notável máxima de Hartog³².

Se os exemplos da literatura, de Heródoto a Ésquilo, são eloquentes, também o é arte, suporte em que os gregos também não tiveram reservas

³⁰ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 114-116.

³¹ Veja-se HALL, Jonathan. **Ethnic identity in Greek Antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979; MILLER, Margareth. “Persians: the Oriental Other”. **Notes in the History of Art**, vol. 15, n. 1, 1995, pp. 39-44; 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; GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. “Los bárbaros y el Bárbaro: identidad griega y alteridad persa”, **Faventia**, n. 27, 2007, pp. 33-49.

³² HARTOG, François. **Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 96.

em perpetrar discursos de alteridade responsáveis por plasmar os persas como fracos, débeis e esquilidos³³. Esta carga de quase dois séculos de desprezo pelos aquemênidas pesará sobre a constituição do mosaico.

Os trajés envergados pelos soldados de Dario parecem ser bom caminho para começar a análise. A princípio, é possível recordar a passagem da *Geografia* (XI, 13, 9), de Estrabão, na qual o autor grego afirma que muitos dos hábitos dos persas eram derivados dos medos, como a habilidade de cavalgar, atirar flechas e pagar tributos aos príncipes. Além destes, os trajés (ἔσθητος), tais como a tiara (τιάρρα)³⁴, o gorro (κίταρις) – peça exclusiva do Grande Rei, como será discutido à frente –, as túnicas com mangas (χειριδωτοὶ χιτῶνες) e as calças decoradas (ἀναξυρίδες) também seriam herança dos medos. De fato, todos estes acessórios são retratados no mosaico; os soldados de Dario trajam a τιάρρα, as χειριδωτοὶ χιτῶνες e as ἀναξυρίδες, enquanto o Grande Rei tem sua cabeça adornada pela κίταρις³⁵. Acima dos persas, deveria tremular o estandarte do Grande Rei, quicá decorado como uma águia dourada (ἀετὸς χρυσοῦς), conforme sugerido por Xenofonte na *Anábase* (I, 10,12) e na *Ciropédia* (VII, 1, 4). Este detalhe, todavia, está entre as partes danificadas do mosaico³⁶ [Fig. 7].

³³ COHEN, Beth. “The Non-Greek in the Greek Art”, in: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris. (orgs.). **A companion to Greek art**. Wiley: Blackwell, 2012, pp. 456-479.

³⁴ Uma primeira referência à tiara persa vem de Heródoto (VII, 61), quando o historiador de Halicarnasso, 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 τῆσι κεφαλῆσι εἶχον τιάρας καλεομένους πῖλους ἀπαγέας).

³⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, Manel, *op. cit.*, p. 323.

³⁶ NYLANDER, Carl. “The standard of the Great King – A problem in the Alexander Mosaic”. **Opuscula Romana**, n. 14, 1983, pp. 19-37.



Figura 7
Detalhe do *Mosaico de Alexandre*, com o estandarte persa danificado

Há diversas micro-histórias que acontecem no lado persa do mosaico, e todas têm como fio condutor a derrota vexatória, a morte iminente. Uma das mais notáveis é a do soldado trespassado por Alexandre. Seu corpo está retorcido para esquerda, em direção ao rei macedônio, e seu rosto estampa angústia e dor lancinante. O persa parece encarar Alexandre, implorando por clemência ou contemplando a face de seu algoz. É inútil. O conquistador continua a fitar Dario, seu verdadeiro alvo.

O braço direito do persa tenta conter sem sucesso a *sarissa* do basileu, que vaza seu corpo desprotegido de lado a lado. O braço esquerdo do combatente se contorce sobre sua cabeça, como que a dar ainda mais dramaticidade à cena. Suas pernas são cambaleantes, e caem por sobre seu cavalo. O corcel, abatido no chão, tem uma espada cravada em seu corpo – lançada por Alexandre? Seu olhar de sofrimento é ainda mais penetrante do que o de seu cavaleiro. É quase impossível não sentir alguma compaixão ao mirar o corcel se retorcendo de agonia, vendo sua vida se esvaír com o sangue que jorra de seu ventre [Fig. 8].



Figura 8
Corcel persa agonizante no *Mosaico de Alexandre*

Dirigindo a atenção do centro para a direita do mosaico, dois aquemênidas caídos continuam a dar o tom de massacre da obra. Trajados com as já mencionadas tiara, túnica e calças adornadas, um deles tenta se proteger do fulgor da batalha erguendo seu escudo com a mão direita. A égide, contudo, parece mais prodigiosa em refletir o olhar de desalento do seu portador do que protegê-lo da morte. A cena torna-se quase uma provocação quando se recorda da Górgona presente na couraça de Alexandre. O rei macedônio, como legítimo herdeiro das proezas de Perseu, carrega o símbolo máximo da vitória seu antecessor, que tão sabiamente usou de um escudo polido por Atena para conseguir abater a Medusa sem ser petrificado. Enquanto o conquistador carrega em seu peito o triunfo de Perseu, o pobre persa carrega sua maldição – ao invés do reflexo hediondo da Górgona pronta a ser abatida, ele enxerga apenas sua própria morte [Fig. 9].



Figura 9
Soldado persa e seu escudo espelhado no *Mosaico de Alexandre*

Ao lado deste combatente, há outro em situação tão deplorável quando. Igualmente atirado ao solo, sua expressão denota incredulidade, tensão, como se sua respiração estivesse presa frente o pavor da morte. Apesar dos danos neste ponto do mosaico, o soldado aparenta carregar o arco e flecha em suas mãos, mas ele sequer tem forças para colocar-se em pé meio à mixórdia da fuga de Dario. O mais impressionante desta cena é o infortúnio do persa. Sua morte não apenas é questão de segundos, como será ocasionada por seu próprio soberano, a quem ele deveria proteger. Os cascos dos quatro cavalos da carruagem de Dario serão os responsáveis por seu atropelamento, por sua desgraça. Assim como na cena anterior, as faces dos corcéis são muito expressivas – eles olham direto ao expectador do mosaico, com uma fisionomia que transita entre o medo de Alexandre e o esforço monumental de levar o Grande Rei para fora do alcance do macedônio³⁷ [Fig. 10].

³⁷ COHEN, Ada, *op. cit.*, pp. 9-10.



Figura 10
Persa atropelado pela quadriga de Dario no *Mosaico de Alexandre*

Mantendo-se em mente que o tema central do mosaico é o contraste entre a confusão, o tumulto e o pânico dos persas em oposição à investida pujante das forças de Alexandre, não surpreende que outros soldados tenham retratados seus desafortunados destinos. Um deles, no centro da composição e logo abaixo de Dario, será a personagem dos próximos parágrafos. Trajando calças vermelhas, a tiara e uma túnica com mangas decoradas, o persa tenta conduzir, ou montar novamente, um cavalo, puxando seu arreio. Ele encara, apavorado, Alexandre, que continua impávido afrontando Dario [Fig. 11].



Figura 11
Persa tentando controlar um cavalo no *Mosaico de Alexandre*

De acordo com Cohen³⁸, há pelos menos três formas de interpretar a ação do soldado analisado. A primeira seria a de que o combatente foi derrubado de sua montaria durante o curso da batalha, e está tentando subir no corcel para salvar-se de Alexandre, que precipita em sua direção e na de Dario. A leitura seguinte apontaria que o persa está oferecendo seu próprio cavalo ao combatente caído à sua esquerda, que porta o escudo espelhado e que está prestes a ser esmagado por Alexandre e Bucéfalo. A última hipótese, e mais apurada, se escuda em um trecho de Quinto Cúrcio (III, 11, 11). Ao tratar da Batalha de Isso, o historiador romano relata que Dario, ao empreender sua fuga, saltou em direção a um cavalo, que o acompanhava exatamente para situações com aquela ([...] *desilit et in equum, qui ad hoc ipsum sequebatur [...]*). Assim sendo, o soldado persa em questão estaria entregando sua montaria ao Grande

³⁸ COHEN, Ada, *op. cit.*, pp. 88-89.

Rei.

Dois outros companheiros de Dario merecem destaque antes de a análise sobre o Grande Rei se iniciar. O primeiro deles é o auriga do soberano, que com ele compartilha a quadriga real. Por sua posição de destaque, seria possível se tratar de um sátrapa de notável envergadura, talvez até Besso, o responsável por matar Dario, à traição, após a Batalha de Gaugamela. O condutor da carruagem empunha um chicote à mão direita, enquanto, com a esquerda, puxa os arreios dos cavalos que arrastam o Grande Rei para fora do campo de batalha. Encara fixo os corcéis, expressão que denota alguma confiança de ação, como se, em um refinado discurso de alteridade, ele sempre soubesse que a pusilânime fuga de Dario fosse questão de tempo³⁹ [Fig. 12].



Figura 12
O auriga de Dario em detalhe do *Mosaico de Alexandre*

O último combatente analisado é aquele cuja expressão talvez seja a mais eloquente de todo o mosaico – atrás apenas da de Dario, naturalmente. A cabeça, o tronco e o braço direito são as únicas partes visíveis do soldado, mas, apenas com elas, o mestre do mosaico consegue passar com enorme eficiência a sensação de medo e horror dos persas diante de

³⁹ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 89.

Alexandre.

O referido guerreiro localiza-se um plano abaixo do estandarte de Dario e atrás da carruagem do Grande Rei, como se pudesse assistir, a um só tempo, à fuga do persa e à acometida desenfreada de Alexandre. Não obstante, seu olhar está voltado a Dario e ao seu cocheiro. O combatente parece ser o primeiro a notar a deserção do soberano, e o faz do melhor ângulo possível. A expressividade de sua reação é aterradora; ele leva as mãos à cabeça, como se puxasse para trás a tiara, revelando sua testa e parte de seus negros cabelos. Mais do que isso, ao cometer este gesto, o soldado deixa à mostra seu olhar desesperado, atormentado, como se cena da derrocada de Dario vaticinasse a queda de todo o Império Persa. Com a boca fechada, dedos cravados no feltro da tiara, olhos desprovidos de esperança, este soldado é a lídima expressão da desgraça dos aquemênidas⁴⁰ [Fig. 13].



Figura 13
Soldado persa desesperado no *Mosaico de Alexandre*

Analizadas algumas das micro-histórias envolvendo os soldados persas no *Mosaico de Alexandre*, cabe passar ao último ponto deste artigo; o estudo

⁴⁰ GARCÍA SÁNCHEZ, Manel, *op. cit.*, p. 323.

de Dario, observando a recorrência de possíveis motivos iconográficos e visando à identificação das formas de alteridade empregadas na representação do Grande Rei.

Μικρός βασιλέως:

A imagem de Dario no Mosaico de Alexandre

Μέγας βασιλέως. Grande Rei. Eis a expressão usada pelos gregos para denominar o rei persa, que decerto aludia ao poder monumental que inspirava aquele senhor de tantas terras, de tantos povos, de tantos capitais, mas, sobretudo, de tanto fausto, de tanta empáfia, de tanta violência. Para o caso do *Mosaico de Alexandre*, entretanto, o termo que talvez melhor traduza o semblante de Dario seja Μικρός βασιλέως, o pequeno rei, o rei diminuto. Na face e no gestual do soberano estão estampadas as mais genuínas expressões do fracasso, da impotência e da covardia dos persas vistos pelos olhos gregos.

Repetindo a estratégia usada no item anterior, o primeiro aspecto de estudo será a indumentária de Dario. Neste caso, duas fontes são fundamentais: a *Ciropédia*, de Xenofonte, e a *História de Alexandre*, de Quinto Cúrcio. No caso da biografia apologética de Ciro feita pelo historiador ateniense, há um trecho (VIII, 3, 13) em que são descritos os trajes do primeiro soberano aquemênida, que continuarão a ser usados até os tempos de Xenofonte;

Em seguida, próximo destes, aos portões, sobreveio o próprio Ciro, em cima de uma carruagem, carregando sua tiara vertical (ὀρθὴν [...] τιάραν), uma túnica (χιτῶνα) púrpura mesclada com branco – que ninguém é permitido usar, exceto (o rei) – calças (ἀναξυρίδας) de cor escarlate cobriam suas pernas e um manto (κάνδυ) todo roxo. Também carregava um diadema (διάδημα) que cingia sobre sua tiara (τιάρᾳ): e seus parentes também tinham

esta mesma marca de distinção, que é usada por eles até mesmo agora⁴¹.

Antes de comentar a passagem do autor ático, vale passar ao excerto de Quinto Cúrcio, unindo-os na sequência de maneira a lançar luz à imagem de Dario no mosaico. Um dos trechos mais celebrados do historiador romano é a descrição do exército persa em marcha contra Alexandre, às vésperas da Batalha de Isso. A certa altura do texto (III, 3, 17-9), Cúrcio relata o traje do Grande Rei, circunscrevendo cada peça em suas características.

A parafernália do rei era notável mesmo em meio àquela onipresente suntuosidade: sua túnica púrpura (*purpureae tunicae*) era dividida por uma franja branca, (falcões) cravejados em ouro, atacando-se às bicadas, adornavam seu manto (*pallam*). De um cinturão, também de ouro, amarrado como as mulheres costumam amarrá-lo, pendia sua cimitarra, cuja bainha era toda feita de pedras preciosas. Os persas chamam de *kídaris* (*Cidarim*) a insígnia que os reis vergam em suas cabeças (*regium capitis insigne*): esta era cingida com faixas azuis entremeadas com branco⁴².

De partida, vemos que Xenofonte e Quinto Cúrcio estão em discurso harmônico a respeito de alguns dos indumentos usados por Ciro e Dario, que também se fazem presentes no mosaico. Ambos estão de acordo com a presença de uma túnica (χιτώνα e *tunicae*) púrpura dividida por uma peça branca, que aparenta ter lugar no mosaico. A despeito dos danos à obra original, o artista parece ter tido a intenção de colorir o *chiton* de Dario

⁴¹ ἐπὶ δὲ τούτοις ἤδη αὐτὸς ἐκ τῶν πυλῶν προυφαίνετο ὁ Κῦρος ἐφ' ἄρματος ὀρθὴν ἔχων τὴν τιάραν καὶ χιτῶνα πορφυροῦν μεσόλευκον – ἄλλω δ' οὐκ ἔξεστι μεσόλευκον ἔχειν – καὶ περὶ τοῖς σκέλεσιν ἀναξυρίδας ὑσινοβαφεῖς, καὶ κἀνδυν ὀλοπόρφυρον. εἶχε δὲ καὶ διάδημα περὶ τῇ τιάρᾳ: καὶ οἱ συγγενεῖς δὲ αὐτοῦ τὸ αὐτὸ τοῦτο σημεῖον εἶχον, καὶ νῦν τὸ αὐτὸ τοῦτο ἔχουσι.

⁴² Cultus regis inter omnia luxuria notabatur: purpureae tunicae medium album intextum erat, pallam auro distinctam aurei accipitres, velut rostris inter se concurrerent, adornabant, ex zona aurea muliebriter cinctus acinacem suspenderat, cui ex gemma vagina erat. Cidarim Persae vocabant regium capitis insigne: hoc caerulea fascia albo distincta circumibat.

com alguma tonalidade quente que tivesse à disposição em sua paleta⁴³.

Voltando às descrições dos autores antigos, Xenofonte menciona a presença de um manto (κάνθυv) roxo entre o vestuário de Ciro, enquanto Cúrcio recorda a *pallam* usada por Dario. Com relação ao mosaico, é notável a presença de um manto marrom às costas de Dario, do qual apenas é possível ver as extremidades, jogada sobre os ombros do Grande Rei e presas à altura de seu peito por algum tipo de gargantilha de ouro enfeitada com duas serpentes se encarando, motivo típico da joalheria aquemênida. Com relação às calças (ἀναξυρίδας) escarlates mencionadas pelo autor da *Ciropédia*, a posição de Dario em sua carruagem não permite visualizá-las a contento.

Entretanto, os adereços persas que mais causavam embaraço aos gregos eram aqueles destinados a adornar as cabeças dos Grandes Reis. Como propuseram García Sánchez e Albaladejo Vivero⁴⁴, parece haver certa confusão terminológica por parte dos literatos helenos no momento de definir os emblemas dos reis aquemênidas, talvez causada pela própria variedade de enfeites usados pelos persas. Desta forma, Xenofonte faz uso de termos tais como tiara vertical (ὀρθήv [...] τιάρav), diadema (διάδημα) e tiara (τιάρq) para caracterizar a indumentária de Ciro, ao passo que Cúrcio lembra que os persas chamam *kídaris* (*Cidarim*) a insígnia que os reis vergam em suas cabeças (*regium capitis insigne*), pontuando que aquela usada por Dario era cingida com faixas azuis entremeadas com branco.

Entre os termos empregados por Xenofonte e Cúrcio, a tiara é aquele que apresenta menor dificuldade de campo semântico. Como visto desde o trecho de Heródoto citado acima, trata-se de um artefato feito de tecido

⁴³ GARCÍA SÁNCHEZ, Manel; *op. cit.*, p. 324.

⁴⁴ GARCÍA SANCHEZ, Manel; ALBALADEJO VIVERO, Manel. "Diademas, tiaras y coronas dela antigua Persia: formas de representación y de adopción en el mundo clásico", in: ALFARO GINER, Carmen; ORTIZ GARCÍA, Jónatan; ANTÓN PESET, María (orgs.). **Tiarae, diadems and headdresses in the ancient Mediterranean cultures**. Valencia: Sema, 2014, p. 81.

macio, feltro por suposto, que era usado pelos persas em geral de maneira a protegerem suas cabeças do escaldante sol da Ásia. Os próprios soldados aquemênidas do mosaico carregam esta peça, como é possível divisar por toda a composição.

Já com relação ao diadema, trata-se de um símbolo de distinção usado apenas pelos persas de maior estatura, como lembrado na passagem de Xenofonte. Cabe recordar que, no mosaico, um dos combatentes persas apresenta o diadema – uma fita branca amarrada ao redor da cabeça e sobre sua tiara, conforme preconizado pelo historiador ateniense. Não por acaso, ele foi identificado como Oxartes, irmão de Dario. Com relação ao Grande Rei presente no *Mosaico de Alexandre*, embora não haja um diadema categórico sobre sua tiara, há, ao menos, uma ligeira inclinação em seu tecido, como se houvesse uma sugestão de sua presença⁴⁵ [Fig. 14].



Figura 14
Destaque de Dario III no *Mosaico de Alexandre*

⁴⁵ GOLDMAN, Bernard. "Darius III, the Alexander Mosaic and the tiara ortho". *Mesopotamia*, n. 28, 1993, p. 53.

Por fim, o artefato mais controverso do mosaico: a peça que cobre a cabeça do Grande Rei. Recorrendo à passagem de Xenofonte, o escritor ático descreve a tiara vertical (ὀρθὴν [...] τιάραν) usada por Ciro, enquanto Quinto Cúrcio faz saber que os persas chamam *kídaris* (*Cidarim*) a insígnia que os reis persas vergam em suas cabeças. Antes de qualquer coisa, é fundamental assenhorear-se da informação de que tanto Xenofonte quanto Cúrcio estão descrevendo a mesma peça, embora com termos distintos, o que reforça a hipótese de García Sánchez e Albaladejo Vivero.

Assim, o *Greek-English Lexicon* atribui ao termo κίταριν o significado *gorro persa* (*persian head dress*), acrescentando que expressões como κίταριν e τιάραν ὀρθὴν podem ser entendidas como sinônimos⁴⁶. De fato, embora a palavra κίταριν não apareça no léxico de Xenofonte, sua presença na literatura helênica não é incomum. A título de exemplo, Plutarco faz uso do termo κίταριν na *Vida de Pompeu* (XLII, 3) para aludir à tiara da qual Mitrídates (132-63 a.C.), rei do Ponto e inimigo de Roma, fazia uso. Na sua *Anábase de Alexandre* (IV, 7, 4), Arriano lembra que o rei macedônio passou a se paramentar com a κίταριν após aplicar a pena capital a Besso, trãnsfuga responsável por assassinar Dario. Mesmo fora do âmbito grego, a expressão κίταριν se faz presente. É possível identificá-la no livro bíblico de Ester (VI,8; I,11; II,17), o que pode indicar sua gênese por empréstimo de *keter* (coroa), em hebraico⁴⁷. Como o nome indica, a τιάραν ὀρθὴν difere-se da τιάραν por ser feita de pano mais resistente, deixando-a firme e reta, à diferença das peças usadas pelos soldados comuns de Dario, que parecem se inclinar com o vento⁴⁸.

Cotejados os excertos de Xenofonte e Quinto Cúrcio, é possível notar a consonância entre as peças da indumentária do Grande Rei presentes

⁴⁶ LIDDELL, Henry; SCOTT, Robert. **A Greek-English lexicon**. Oxford: Oxford Univesity Press, 1996, p. 997.

⁴⁷ GARCÍA SANCHÉZ, Manel; ALBALADEJO VIVERO, Manel, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸ GOLDMAN, Bernard, *op. cit.*, p. 56.

tanto nas letras dos autores quanto nos ladrilhos do mosaico – mesmo levando-se em conta que o escritor ático faz referência a Ciro e não a Dario. A descrição de Cúrcio é bastante próxima à imagem do soberano aquemênida cravada no *Mosaico de Alexandre*, sendo sua única distinção o fato de que o autor romano sugere que a tiara de Dario era cingida com faixas azuis entremeadas com branco, não sendo possível divisar esta coloração na obra – talvez em razão de ser autor não possuir tais tonalidades em sua paleta.

Passando dos trajes de Dario à forma como ele é retratado, um primeiro e instigante aspecto é o fato de o Grande Rei ser representado à maneira da iconografia real persa, ou seja, com sua carruagem e cercado de guardacostas. Ainda que à primeira vista a escolha possa traduzir algum interesse do artista ou mesmo consulta às obras oficiais de Persépolis ou Susa, logo se nota que este é outro dos subterfúgios para erigir uma retórica de alteridade; enquanto Alexandre luta desprotegido, Dario está envolto por um batalhão de capangas, responsáveis por guardar a integridade do soberano, posto que ele próprio é incapaz de fazê-lo⁴⁹. Até a postura de Dario reforça a impressão destacada acima. O rei persa ergue-se acima de Alexandre ainda que ambos estejam em um mesmo plano, graças à altiva e descomunal quadriga régia aquemênida. No entanto, a diferença de postura entre os dois é imensa; Alexandre está de coluna ereta, ufano, destacando sua segurança e resolução. Mesmo deslocado para o quadrante inferior esquerdo do mosaico, o conquistador macedônio domina a cena do ponto de vista moral, com sua solidez austera e têmpera inquebrantável. Por seu turno, o Grande Rei verga-se à frente, aos solavancos, como que incapaz de manter-se em pé durante a fuga. Evanesceu a jactância que precedia sua entrada no campo de batalha. Restou um Dario frouxo, mórbido, quase como que em provocação antifálica, aspecto que ainda será discutido com mais fôlego

⁴⁹ BRIANT, Pierre. **From Cyrus to Alexander: A history of the Persian empire**. Indiana: Enseinbrauns Press, 2002, p. 113-115.

neste texto⁵⁰.

É também digna de debate a presença de diversas *sarrisae* macedônias mesmo no lado persa do *front*, aspecto que pode aludir a uma possível incúria do Grande Rei e de seus soldados na condução da batalha. De acordo com Cohen⁵¹, 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 expectador da obra, em escorço, de maneira a se esquivarem das lanças que rasgam o céu cinzento. Os donos daquelas armas, portanto, são os macedônios, que em arrojada manobra lograram cercar seus opositores, teoria que encontra guarida nas expressões apavoradas dos soldados aquemênidas.

Esta hipótese, como todas as outras, admite contestação. De acordo com estudiosos como Nylander⁵², as *sarrisae* retratadas no mosaico pertencem aos persas. O historiador recorre a uma passagem da *Biblioteca Histórica*, de Diodoro Sículo (XVII, 53, 1), quando o autor siciliano relembra que, na Batalha de Gaugamela, Dario deu ordens para que fossem usadas espadas e lanças muito maiores (ξίφη καὶ τὰ ξυστὰ πολὺ μείζω) que nos embates anteriores, possivelmente inspirado pela eficácia das *sarrisae* nos confrontos em Grânico e Isso. Se assim o for, e admitindo que o mosaico retrata a batalha de 331 a.C., bem poderia haver mais uma insinuação da inépcia dos persas, que se viram obrigados a duplicar uma arma macedônia para enfrentar seus opositores à altura e, ainda assim, foram mais uma vez vencidos.

Não obstante, há estudiosos que, ao invés de optarem por atribuir as lanças presentes no mosaico aos macedônios ou aos persas, escolhem por negar a existência de *sarrisae* na obra em questão. Escorada em

⁵⁰ KEULS, Eva. **The reign of the phallus: Sexual politics in Ancient Athens**. Berkley: University of California Press, 1993, p. 409.

⁵¹ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 124.

⁵² NYLANDER, Carl, *op. cit.*, pp. 21-23.

registros arqueológicos, Cohen⁵³ pondera que a lança empunhada por Alexandre era sensivelmente mais curta 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 uma batalha ou evento específico da campanha do macedônio, mas um amálgama de passagens mais ou menos verossímeis.

Prosseguindo com a apreciação do retrato de Dario no mosaico, seu gestual também capta a atenção do expectador. Como bem ilustrado, o Grande Rei estica seu braço em direção ao soldado abatido por Alexandre, mas o faz quase como um arco reflexo, sem confiança, em contraste não somente com o resoluto rei macedônio, mas com seu próprio auriga, que brande o chicote sem clemência. Nesta interpretação, o semblante do rei persa é como um silencioso grito de socorro, um bramido de desespero engasgado na garganta, um brado de misericórdia que deixa de se externado no último momento, fruto de um monarca indeciso, vacilante.

Esta impressão ganha corpo à medida que se observa outras minúcias. Se o braço direito de Dario está esticado em direção a Alexandre e ao soldado morto pelo conquistador, o braço esquerdo carrega um arco. Não obstante, longe de representar uma possível insinuação de coragem por parte do soberano, a arma constitui-se em mais uma metonímia da fraqueza de Dario. Ao invés de estar apontado para o coração de Alexandre ou, ao menos à cavalaria macedônia, o arco está inerte, abaixado à altura da cintura, sem demonstrar qualquer sinal de bom uso. Mais uma olhada e a razão para a inutilidade do arco é revelada – a aljava do Grande Rei está vazia. Incapaz de vencer Alexandre, incapaz de salvar seus soldados, incapaz de salvar a si, Dario é o retrato mais fiel da ruína persa [Fig. 15].

⁵³ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 125.



Figura 15
Detalhe do *Mosaico de Alexandre* com o arco e aljava de Dario



Figura 16
Destaque da expressão de Dario no *Mosaico de Alexandre*

Feitos os comentários sobre os trajes e o gestual de Dario, cabe passar à expressão do soberano persa. Expressiva e eloquente, a face do Grande Rei parece falar àquele que passa os olhos diante do mosaico. Sem dúvida a figura mais destacada de toda a composição, não foi sem razão que comentadores como Pollitt⁵⁴ assinalaram como é irônico o fato de a obra ser conhecida como *Mosaico de Alexandre* quando, a justo termo, Dario é seu principal ator [Fig. 16].

Os olhos arregalados, as sobrancelhas grossas e elevadas e a testa franzida dão o tom do semblante do Grande Rei, que transmite um sentimento híbrido, que vacila entre o patético e o majestoso, como alguém que vê fugindo de si quase dois séculos de soberania sobre a Ásia⁵⁵. Da tiara de Dario escapam alguns cabelos negros, que esvoaçam com o vento de batalha. Sobre seu olho direito e entre duas mechas de seus cabelos, parece haver uma fita de cor escura, talvez seu diadema, que, contrariando o texto de Cúrcio, estaria amarrada sob a tiara e não sobre ela. O pescoço do basileu mal é visto, devido à enorme quantidade de trajes do soberano. A tiara, o manto e a túnica cobrem quase todo o corpo de Dario, que tem apenas a cabeça e as mãos à mostra.

A boca entreaberta, gestual típico do pavor e da angústia, completa a sensação de desespero bramida pelos olhos do persa. Asfíxiada por tantas vestes e adornos, sua garganta não é capaz de proferir o grito – de socorro ou aflição – que seu âmagô parece engendrar. Quem repousa o olhar sobre aquele desafortunado monarca, tem a impressão de que a qualquer momento Dario irá explodir o brado que aperta seu peito. Irá voltar seus olhos de calvário para os céus. Exclamará, implorando por Ahura Mazda: “Ó deus, que miserável é o destino dos persas!”.

Quis a fortuna que Dario fosse ainda mais desventurado. O artista responsável por seu mais famoso retrato privou-o até mesmo de suas

⁵⁴ POLLITT, Jerome, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵ POLLITT, Jerome, *op. cit.*, p. 46.

últimas palavras. O gesto eternizado no mosaico que carrega o nome de seu algoz é incompleto, indeciso. Entre o terror do destino pavoroso que o aguarda e a piedade de ver seus soldados fenecerem, entre o pânico abismal e a misericórdia impotente, Dario tem sua monstruosa metamorfose completa; o Μέγας βασιλέως transformou-se em Μικρός βασιλέως.

A última discussão deste estudo se dará em torno da possível provocação de um Dario efeminado presente no *Mosaico de Alexandre*. Além da já aludida postura do Grande Rei, indicando certa impotência e fraqueza, demais pormenores também são de relevância.

Um aspecto primacial é a escolha de retratar a fuga de Dario com motivos iconográficos que há muito estavam estabelecidos no imaginário grego, e que, ademais, parece visar ao aviltamento do Grande Rei, em particular pelas semelhanças entre a cena da derrocada persa no *Mosaico de Alexandre* e imagens de raptos de personagens femininas presentes em diversos suportes.

De acordo com Stewart⁵⁶, o gestual de Dario no mosaico, perseguido e estendendo seu braço, é um motivo iconográfico utilizados para retratar personagens vencidas e frequentemente vítimas de estupro no universo grego, em uma tradição que remonta ao menos à passagem do rapto de Helena, aspecto também enfatizado por Cohen⁵⁷. Um exemplo citado pelos dois estudiosos é a cena de sequestro da princesa presente em um mosaico de seixos descoberto em Pella, na Macedônia. Sua datação é estimada em finais do século quarto a.C. [Fig. 17].

⁵⁶ STEWART, Andrew, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁷ COHEN, Ada, *op. cit.*, p. 58.



Figura 17

Mosaico do rapto de Helena, Mosaico de seixos, Pella, *In situ*

Disponível em: < https://www.pella-museum.gr/sites/default/files/styles/carousel_history_and_explore/public/145_160_Page_12_Image_001.png?itok=zAYaQzjd >, acesso em 14 de janeiro de 2018.

As semelhanças entre os dois mosaicos são notáveis. Ambos têm suas personagens em cenas de fuga, com carruagens puxadas por quatro cavalos, cenário de fundo quase neutro, gestos eloquentes de todos os envolvidos, com destacada presença do braço esticado da vítima principal. Parece haver uma tentativa de insinuação, por parte do artista responsável pelo *Mosaico de Alexandre*, de que Dario é tão frágil e indefeso quanto Helena.

De fato, as insinuações de efeminação dos persas por parte dos gregos já eram comuns ao menos um século e meio antes da feitura do *Mosaico de Alexandre*. A dicotomia entre a impavidez da lança e a covardia do arco – como metonímias para a atividade e passividade sexuais – estão por toda parte na tragédia *Os Persas*, de Ésquilo. Ainda lembrando o dramaturgo heleno, autores como Said⁵⁸ e Hall⁵⁹ interpretaram alguns de seus versos

⁵⁸ SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 93-94.

como recomendações da efeminação persa. Desta forma, quando Ésquilo faz o coro persa, a lamentar a derrotada na Hélade e queda de Xerxes, cantar “Declina, basileu, declina a Ásia / terrivelmente ajoelha-se” (Ἀσία δὲ χθῶν, βασιλεῦ γαίας / αἰνῶς αἰνῶς (929-30) (tradução de Trajano Vieira), haveria clara tentativa de associar a falência da empresa do Grande Rei à sua condição efeminada.



Figura 18

Triptolemos Painter (ou seu círculo)

Vaso *Eurymedon*, c. 465 a.C.

Enócoa de figuras vermelhas tipo VII, altura 23,8 cm

Museum für Kunst und Gewerbe (inv. 1981.173)

Disponível em: < <https://web.archive.org/web/20080324235953/http://www.mkg-hamburg.de/mkg.php/en/sammlungen/antike/-P7/> >, acesso em 14 de janeiro de 2018.

Além das letras de Ésquilo, a cerâmica também forneceu suporte à retórica da passividade sexual persa. Um conhecido exemplo é a enócoa de

⁵⁹ HALL, Edith. *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1989, pp. 85-86.

figuras vermelhas conhecida como *Vaso Eurymedon*, cuja datação orbita entre 465 e 460 a.C. e cuja guarda encontra-se sob os cuidados do *Museum für Kunst und Gewerbe*, de Hamburgo [fig. 18]⁶⁰.

No vaso em questão, um grego, nu, à esquerda, segura seu pênis ereto, que parece pronto a penetrar o persa, à direita, que está em uma posição insinuante, para dizer o mínimo⁶¹. Para o caso do *Mosaico de Alexandre*, ainda segundo Stewart, contraste semelhante pode ser feito entre a lança do rei macedônio – ereta, longa e fálica – e a aljava de Dario – vazia, hesitante, apta a ser penetrada.

Um último, mas relevante, aspecto a se notar é a breve alusão ao possível cenário de recepção da obra – ou seja, o contexto romano por volta do ano 100 a.C.⁶². Àquela altura, a ameaça persa – desta feita, representada pelos partos, seus sucessores após a queda dos selêucidas na Ásia Central – voltava à baila, trazendo a reboque a necessidade de uma literatura e de um programa artístico que alardeasse as vitórias e mantivesse à sorrelfa os reveses obtidos no campo de batalha⁶³.

Dois rápidos exemplos vêm de expoentes da arte romana. O primeiro deles, a couraça de Augusto no *Augusto de Prima Porta*, carrega a imagem de um guerreiro parta restituindo aos romanos os estandartes perdidos por Crasso na Batalha de Carras, em 53 a.C. Já no século II d.C.,

⁶⁰ O estado da arte da discussão sobre este vaso encontra-se em LLEWELLYN-JONES, Llyod. “Manliness, violation, and laughter: rereading the space and context of the Eurymedon vase”. *Journal of Greek Archaeology*, n. 2, 2017, pp. 217-230.

⁶¹ STEWART, Andrew, *op. cit.*, p. 143.

⁶² Não se deve esquecer, em nenhum momento, que o mosaico se trata da cópia de uma pintura executada cerca de dois séculos antes. Todo ato de cópia envolve processos de alteração, adaptação, sobretudo quando tratamos de mudanças de técnica e de cenários políticos tão distintos – da recém-obtida hegemonia macedônia ao domínio romano no Mediterrâneo. Entretanto, o fato de que não temos acesso à obra original, sequer em rascunho, acaba por dificultar o estudo deste tópico tão importante. O esforço em situar historicamente o cenário em que o *Mosaico de Alexandre* foi concebido tenta, ao menos em parte, dar conta de parte deste aspecto.

⁶³ GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. “El discurso sobre el bárbaro: Aqueménidas, Arsácidas y Sasánidas en las fuentes grecorromanas”, in: FORNIS, César. *Los discursos del poder / El poder de los discursos en la Antigüedad Clásica*. Zaragoza: Libros Portico, 2013, pp. 55-72.

Trajano se lançará em suas conhecidas campanhas asiáticas, desde o ano de 113 d.C. até sua morte, e não terá pudores em registrar na sua célebre coluna cenas do triunfo romano. Entre elas, ganha destaque a representação do suicídio do líder dácio Decébalos, acuado pelas tropas do imperador espanhol.

A última peça do quebra-cabeça do mosaico é colocada – sua recepção em um cenário no qual a intimidação asiática não somente se fazia presente, mas, também, as cenas de triunfo sobre ela outra vez ganhavam guarida entre os empreendimentos artísticos oficiais. A imagem de um Alexandre vencedor, conquistador, campeão dos campos de batalha decerto seria sedutora entre os romanos que se viam às voltas com as investidas dos partos – ao fim e ao cabo sucessores dos persas debelados pelo rei macedônio.

Considerações finais

A batalha entre Alexandre e Dario, fixada nos ladrilhos de um mosaico pompeiano, passou à eternidade repleta de significados subjacentes, alguns dos quais foi possível discutir neste texto, deixando, naturalmente, outros a se debater – um exemplo é o fato de o rei macedônio não ter abatido seu oponente em batalha, o que depõe contra a tese de sua *tyche* incontornável. Muitas são suas nuances, muitas são suas interpretações possíveis, tanto devido ao detalhamento da composição quanto à fortuna crítica por ela gerada.

Entre o manancial de temas pertinentes, este artigo deu destaque à maneira como Dario e seus combatentes foram retratados, tentando dar conta de apresentar e discutir algumas das pequenas histórias a respeito da queda dos aquemênidas contadas na obra. A fuga do basileu persa, o dizimar de seus soldados, sua expressão de terror são detalhes que, mesmo passados quase duzentos anos da descoberta do mosaico, ainda continuam a gerar comentadores e comentários instigantes. A julgar pela eloquência visual da obra, o porvir ainda reserva momentos auspiciosos

para os seus estudiosos.

Se o assim chamado *Mosaico de Alexandre* faz jus às assertivas apologéticas de que é alvo, é assunto para infinitos outros textos. Todavia, àquele contemplar a inconsolável feição de Dario e contrastá-la à destemida têmpera de seu algoz, dificilmente escapará as palavras do poeta:

Ah, Como o ar imortal a Dor não finda!
Das papilas nervosas que há nos tatos
Veio e vai desde os tempos mais transatos
Para outros tempos que hão de vir ainda!⁶⁴

⁶⁴ Versos do poema *As cismas do destino*, de Augusto dos Anjos.