

Lécito de Xenophantos e a percepção ática da cinegética aquemênida

Thiago do Amaral Biazotto*

BIAZOTTO, T. A. Lécito de Xenophantos e a percepção ática da cinegética aquemênida.

R. Museu Arq. Etn. 41: 180-196, 2023.

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar a iconografia do assim chamado Lécito de Xenophantos, com particular atenção à forma como a caçada entre os aquemênidas é representada no artefato. Será argumentado que Xenophantos demonstra conhecimento a respeito das práticas venatórias persas, ao mesmo tempo que, como um artista ateniense, cria um discurso de alteridade sobre essas práticas. Por fim, o lécito será cotejado com diversos sarcófagos persas, de forma a demonstrar como a materialidade do artefato possui relação umbilical com sua iconografia.

Palavras-chave: Xenophantos; Alteridade; Arte grega; Arte persa; Lécito.

Um dos mais eloquentes documentos a respeito da percepção grega, sobretudo ateniense, da cinegética persa, o chamado Lécito de Xenophantos foi escavado na antiga necrópole de Pantikapaion, 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, em São Petersburgo¹ (inv. n° Il 1837.2 [St. 1790]). Com datação estimada em 380 a.C., o vaso porta a inscrição
ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ
(Xenophantos, ateniense, fez), a partir da qual é possível auferir a procedência ática de Xenophantos, bem como sua atuação

como oleiro e ceramista (*poietes*)², caracterizada pelo emprego da fórmula ΕΠΟΙΗΣΕΝ (Miller 2003: 20)³.

Dentre outros, a obra é notável por dois aspectos: as técnicas incomuns utilizadas em sua produção, que mescla figuras vermelhas e relevos pintados, e o programa iconográfico, que figura diversos personagens, com nomes persas e gregos, engajados em caça de animais reais,

2 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 (2017) propuseram *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. Já na década de 1990, Robertson (1992: 4), ciente da variação semântica de *ποιεω*, cunhou o termo “epoiesen inscriptions” de forma a melhor albergar seus sentidos.

3 Skrzhinskaya (2000: 289-290) 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.

1 Localizado sob o número de inventário Il 1837.2

* Doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas. <thiago_a_b@yahoo.com.br>

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” (Boardman 1989: 169, tradução nossa)⁴.

Três são os dados fundamentais que foram considerados para atender aos propósitos deste estudo, a saber: 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 lébitos como oferenda funerária. Esses dados serão coligidos de forma a demonstrar como Lébito de Xenophantos, por meio de um jogo complexo de identidades/alteridades, exprime a atividade cinegética aquemênida vista pelo prisma ateniense (Fig. 1A e 1B).



Fig. 1A e 1B. Xenophantos (assinado). Persas saem à caça. Lébito de figuras vermelhas e relevos, 38,5 cm de altura, c. 400-380 a.C. São Petersburgo, Hermitage, inv. n° 1790. Fonte: Franks (2009: 456-457).

4 No original: “Oriental and other subjects”.

Afora a cerâmica que legou seu nome, Xenophantos assina outro lécito, de 24,6 cm de altura, proveniente de Pantikapaion e que hoje também se encontra no Hermitage de São Petersburgo (inv. SM 3), tendo sido descoberto em 1883, em que o tema da caça também aparece. Um *chous* – 22 cm de altura, de mesma origem e deste outro lécito (inv. SM 4) –, com uma cena de banquete, é atribuído à oficina de Xenophantos (Lezzi-Hafter 2009), além de outros dois lécitos. Embora o estado de conservação dessas obras seja deficitário, é possível notar que Xenophantos e seu círculo figuravam os temas de caça e simpósio em conjunto, o que, não casualmente, também acontecia 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 (2003), 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 artista, seriam testemunhas da mudança de mentalidade ateniense ocorrida no século IV a.C. (Miller 2003). Como defendido pela autora em outros trabalhos, a estreita relação entre gregos e aquemênidas durante o século V a.C., por conta 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*) (Miller 1995, 1997).

Lécito de Xenophantos: da iconografia às interpretações historiográficas

A devida *ekphrasis* do Lécito de Xenophantos é desafiadora por múltiplos fatores⁵, a começar pelos distintos elementos que compõem seu programa, a forma pouco usual como são arranjados e o próprio tema do vaso, fora do vulgar quaisquer que sejam os parâmetros comparativos do repertório de figuras vermelhas (Lezzi-Hafter 2008: 179).

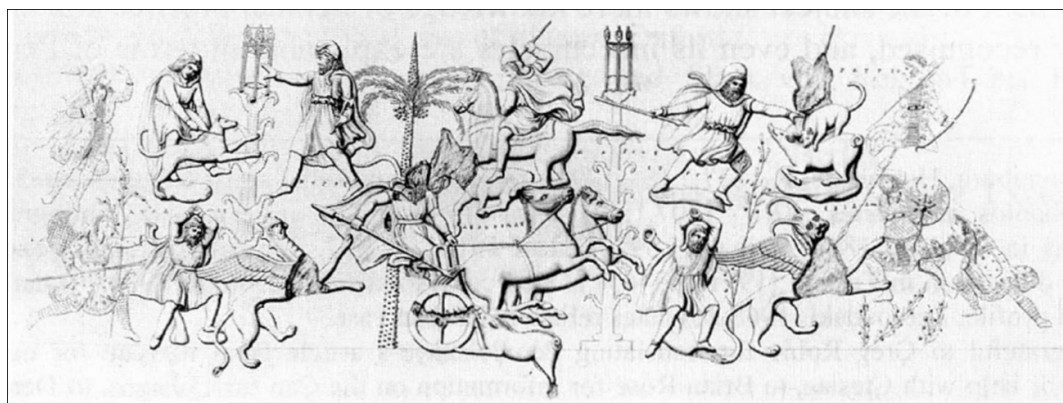


Fig. 2. Desenho do Lécito de Xenophantos, por L. Stephani.
Fonte: Miller (2003: 20).

⁵ Ou, para Foucault (1981: 25), 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 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”.

De maneira esquemática, trata-se de uma cena intrincada que tem a caça como atividade precípua (Fig. 2). 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 tripodes douradas apoiadas sobre colunas de acanto, além de uma frondosa tamareira, em torno da qual gravitam as três figuras mais notáveis do lécito⁶. 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 (1997: 249). 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.

Acima de Abrokomas, surge Dario (*Dareios*), cujo molde é também empregado em outro lécito assinado por Xenophantos⁷. 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 *tíara*⁸.

6 Uma tentativa de reconstruir a coloração original foi realizada por Lezzi-Hafter (2008).

7 Conforme Tiverios (1997: 279), que nomeia esse segundo trabalho de “o pequeno lécito do ateniense Xenophantos” (Die kleine Lekythos des Athenaios Xenophantos).

8 Miller [(2003: 22), seguida por Franks (2009) e Llewellyn-Jones (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 (Liddell & Scott 1996: 997). Plutarco faz uso do termo *κίταριν* na Vida de Pompeu (42.3) para aludir à tiara da qual Mitridates (132-63 a.C.),

A terceira figura de maior destaque também possui nome familiar: Ciro (*Kyros*). Barbado e com a mesma indumentária de Dario, ele move-se para a esquerda, em direção à tripode, 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.

Em outro registro, agora à direita superior do desenho, três caçadores liquidam o javali com a ajuda do cão. O mais notável é a presença de nomes de origem grega: Euryalos — que avança pela esquerda em direção à presa, empunhando a lança na 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 quando se nota que ambos, com destaque para Euryalos, vestem-se com trajes aquemênidas, semelhantes àqueles vergados por Ciro e Dario. A hipótese de Tiverios (1997: 274) é que seriam mercenários gregos obrigados a abandonar as vestes pátrias.

rei do Ponto, fazia uso. Na Anábise (4.7.4), Arriano lembra que o rei macedônio passou a se paramentar com a *κίταριν* após aplicar a pena capital a Besso, tráfuga 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 τῆσι κεφαλῆσι εἶχον τιάρας καλεομένους πύλους 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 Sánchez & Albaladejo Vivero (2014); Tuplin (2007) e Goldman (1993).

No registro inferior, a cena, segundo Miller (2003:22, tradução nossa), entra em um “reino de fantasia”⁹. À esquerda dois caçadores investem contra o grifo e, à direita, três o fazem contra um leão-grifo com chifres. 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 apenas por um jovem imberbe, que avança gracioso em sua direção, com a lança à destra. Na porção direita, Seisames tem à disposição um caçador experiente, feito a partir do mesmo molde de Atramis, e outro, imberbe, com o arco preso ao ombro.

Além das vestimentas, o equipamento dos aquemênidas demonstra o cabedal de Xenophantos. A partir de um passo da *Anábase* (*Xen. Anab.* 1.2.9), nos é dado a conhecer que os persas saíam à caça munidos de arco (*φάρετραν*), machado de gume simples (*σάγαρτιν*) e escudo de vime (*γέρρον*), além de duas lanças (*παλτὰ δύο*) para arremesso, armas, todas elas, presentes no artefato em exame (Miller 2003: 26).

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 (2000: 110). 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 Siculo (*Diod. Sic.* 14.20.5), de acordo com Llewellyn-Jones (2012: 322). Persa homônimo era um dos filhos de Dario I (r. 522-486 a.C.) e foi morto em Termópilas (Hdt. 7.224)¹⁰. Ésquilo (*Aesch. Pers.* 321-322) menciona Seisames como um dos que tombaram

em Salamina¹¹, ao passo que Heródoto (5.25) lembra dois aquemênidas de mesmo nome, um morto por Cambises (r. 530-522 a.C.) e outro que lutou sob Xerxes (r. 486-465 a.C.) (Hdt. 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 e 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 porte¹² (Tiverios 1997). 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.

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 (Llewellyn-Jones 2012: 323). Já para Vlassopoulos (2012, 2013), em capítulo publicado em 2012 e reprisado em *Greeks and Barbarians*, de 2013, o dado mais extraordinário do lécito é a própria figuração de uma “idílica caçada persa” (*idyllic Persian hunt*), que se afastaria da vulgata do século V a.C., quando apenas figurações de batalha teriam lugar na figuração dos aquemênidas na cerâmica ática. Da mesma forma, a representação de algo respeitosa dos persas em Xenophantos contrastaria com o que é visto em seus antecessores, que não tinham pudores em figurar

11 “Ariomardo, exemplo árdego/que enluta os sardos, Sisames, oriundo misio”.

12 “ἐνταῦθα Κύρω βασιλεία ἦν καὶ παράδεισος μέγας ἀγρίων θηρίων πλήρης” (*Xen. Anab.* 1.2.7).

9 No original: “realm of fantasy”.

10 Ver Franks (2009), página 461, nota 10.

as derrotas aquemênidas como ignominiosas (Vlassopoulos, 2012: 64-65; 2013: 196-199).

Há cerca de uma década, uma interpretação ousada foi trazida a público por Franks (2009). 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 uma visão ficcional das aspirações de conquistas dos persas, figurando uma caçada localizada nos limites do mundo conhecido — “*eschata*” (Franks 2009: 455). 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*¹³. As trípedes estariam, assim, associadas ao deus — Cresso, inclusive, tinha por hábito oferecer trípedes 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, conforme Heródoto (4.13) (Franks, 2009: 472).

A partir dessas evidências, Franks sugere que a cinegética do Lécito de Xenophantos teria lugar nas plagas dos hiperboreanos, 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 também dariam sustentação ao imaginário dos atenienses, que viam os persas como exóticos e expansionistas. A mensagem de Xenophantos é unívoca: um libelo contra a “ambição desmesurada” dos aquemênidas (Franks 2009: 473-478)¹⁴.

A despeito de sua inventividade, a repercussão do estudo de Franks foi tímida,

sendo o recente artigo de D’Onofrio (2018) um dos poucos a defenderem que a autora logrou decodificar com êxito o programa iconográfico da obra de Xenophantos. Miller (2017), 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 por escamotear o medo nutrido pelos atenienses com relação aos persas, municiado pelo ressentimento provocado pela ajuda de Dario II (c. 423-404 a.C.) e Artaxerxes II aos espartanos nos últimos estágios da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) (Miller 2017: 66, nota 65).

Embora discordantes, as interpretações 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, por exemplo, a visão de seu território como um 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.

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 artigo. Sem olvidar do complexo cenário cultural das colônias gregas no Mar Negro, local da descoberta do vaso, o italiano conclui:

13 “Ó venturosa Leto, salve: a egrégia prole originaste:/o soberano Apolo e a sagítifera Ártemis,/ela na Ortigia e ele tem Delos pedregosa;/ no monte imenso a te arqueares, ao pé da Cintia colina,/ não longe da palma, e dos mananciais do Inopo” (HH 3., 14-18).

14 As mesmas teses são reprisadas pela autora em sua monografia sobre a Tumba II de Vergina (Franks 2012).

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 (Tripodi 1991: 165, tradução nossa)¹⁵.

Embora haja controvérsias quanto ao protagonismo de Dario no lécito, 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.

À partida, a presa *par excellence* dos helenos, segundo o *Cinegético*, de Xenofonte, contemporâneo do lécito, era a lebre¹⁶. Não a encontramos no vaso, no qual múltiplas feras reais, como o javali e o cervo, e imaginárias, como o grifo, se fazem presentes. Trata-se de um primeiro nível de alteridade. Ainda com relação às vítimas, o tratado do escritor ático 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.

15 No original: “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”.

16 Delebecque (1973: 22-23) — com a pena da galhoba 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 cervídeos (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.

O terceiro ponto diz respeito ao emprego dos cavalos. O opúsculo de Xenofonte tem a prática da caça montada como hábito estrangeiro¹⁷, 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, um 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 trajés suntuosos ou equipamentos mais letais. Miller (2003: 31) 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 cidadãos¹⁸.

De fato, o Lécito de Xenophantos não é o único a figurar a percepção grega, sobretudo ática, 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. 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 (Miller 2006: 122) (Fig. 3).

17 Mesmo em outro de seus tratados, Sobre a Equitação (8.10), Xenophantos aconselha caçar montado apenas “onde o terreno é adequado e há presas disponíveis” (“ὅπου μὲν ἔστι χωρία ἐπιτήδεια καὶ θηρία”), o que, em vasta medida, retoma as informações do *Cinegético* (Fox 1996). Chambry (1954) 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 adiante no acidentado território grego. Mais importante é o fato de que em nenhum momento de todo o corpus de Xenophantos é dada a informação de que jovens caçavam cervos ou javalis a cavalo, indicando a característica alienígena da modalidade.

18 A esse respeito, ver também Schmitt e Schnapp (1982).



Fig. 3. 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. n° 473.

Fonte: Cohen (2010: 109).

Também digna de nota é uma cratera ática com volutas, sem atribuição e datada c. 410 a.C., que igualmente perpetua propriedades da caça aquemênida: as múltiplas presas, aqui representadas pelo javali e cervo, e 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*. Ainda que certos elementos causem espécie, como o uso de rochas contra as presas e a figuração de Pã, a forma e 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 (Miller 2003: 34).

Assim, o cotejo do Lécito de Xenophantos com o tratado de Xenofonte permite vislumbrar uma 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 áticos (Spawforth 2012: 192). 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 uma “autêntica enciclopédia da aristocracia” – lapidar expressão de Tripodi (2000: 149, tradução nossa) –, um líder militar que partilhava do convívio e escrevia para a minoria letrada de Atenas. Por outro, artistas, sejam pintores ou oleiros, eram em sua maioria analfabetos, de baixo estatuto e pouco dados ao ócio que caracteriza a atividade da escrita (Sarian 1993). 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.

Lécito de Xenophantos e a iconografia funerária aquemênida

Conforme enunciado no início desta investigação, o local de descoberta e seu potencial destinatário são os últimos elementos na busca pela compressão do Lécito de Xenophantos. Embora no século de IV a.C. a região de Pantikapaion não pertencesse oficialmente ao Império Persa, não parece ser o caso de descartar em absoluto, como faz Miller (2003: 39), 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 Negro¹⁹. Pelo mesmo motivo, tampouco é incontestável defender que o fato de os lécitos 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 (Franks, 2009: 460; Cohen, 2010: 88).

O local de escavação da obra de Xenophantos tem recebido pouca atenção da historiografia. Tiverios (1997) apenas o evoca para propor que o oleiro e sua oficina estavam internados na região da Crimeia, ao contrário do que o genitivo ΑΘΗΝΑΙΩΝ leva a crer (Tiverios, 1997: 74-5). 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. 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; Plin. Nat. 7.10). Na produção cerâmica, a narrativa de arimaspas e dos grifos dispunha de boa capilaridade entre os oleiros contemporâneos de Xenophantos, como atesta, por exemplo, uma cratera 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 (2003), a presença dos grifos no lécito seria elemento de tresloucada fantasia, empregado com frequência na representação dos aquemênidas durante o século IV a.C.

Skrzhinskaya (2000: 290-295) defende que não somente Xenophantos era ateniense, como também 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 era possivelmente fascinado, em igual medida, tanto pela estética helênica quanto pelas lendas em torno dos aquemênidas.

Aqui, o local de descoberta de Xenophantos será estudado com vistas a pensar seu provável destinatário e contexto de recepção²⁰. 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 e 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 lécitos. 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 oferta funerária.

19 Sobre a navegação aquemênida, ver: Briant (2002: 232-239).

20 Sem maiores aprofundamentos, Barringer (2001: 189-190) defendeu que o falecido é um dos retratados na cena de caça.

Um primeiro exemplo de cinegéticas na iconografia funerária aquemênida é o chamado Sarcófago do Sátrapa. Descoberto na necrópole real de Sidon, com datação do último quartel do século V a.C., a obra traz em um de seus frisos uma venatória com quatro caçadores acoassando múltiplas persas — neste caso, cervo e pantera. A figura de maior

destaque ocupa a posição central da cena, atirando de sua montaria uma lança contra o felino, que contorce o corpo em direção ao algoz (Pasinli 1989: 34). 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 (Fig. 4).



Fig. 4. Sarcófago do Sátrapa. Face da caça coletiva à pantera. Relevô em mármore, 145 cm × 286 cm × 118 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, Istambul, inv. nº 367.

Fonte: <https://bit.ly/41ySEHH>.

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. 5). Do outro, uma nova incursão venatória tem lugar quando cinco cavaleiros assaltam o javali (Fig. 6) (Pasinli 1989: 35-40).

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 em um javali, previamente acoassado 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 (Sevinç *et al.* 2001). Além de importante testemunho do uso da policromia em sarcófagos aquemênidas, a obra tem 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. 7).



Fig. 5. Sarcófago da Lícia. Face da caça ao leão. Relevo em mármore, 296 cm × 254 cm × 137 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, inv. n.º 369.
Fonte: <https://bit.ly/3IO6GwO>.



Fig. 6. Sarcófago da Lícia. Face da caça ao javali. Relevo em mármore, 296 cm × 254 cm × 137 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, inv. n.º 369.
Fonte: <https://bit.ly/3EOkSV5>.



Fig. 7. Sarcófago de Çan. Face da caça coletiva a múltiplas espécies. Relevo em mármore com policromia preservada, 2,1 m × 0,95 m × 0,85 m, primeiro quartel do século IV a.C. Çanakkale, Museu Arqueológico.
Fonte: Sevinç *et al.* (2001: 390).

Última obra proveniente de Sídon relevante 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 e cervos, bem como a um javali, um urso e uma pantera (Pasinli 1989: 19-20) (Fig. 8).



Fig. 8. Sarcófago das Mulheres Enlutadas. Frisos com caçada coletiva a múltiplas presas. Relevo em mármore, 297 cm × 254 cm × 137 cm, meados do século IV a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, inv. n° 368.

Fonte: Palagia (2000: 179).

Escavada em Xanto, atual Turquia, a Tumba de Merehi recebe este nome devido à inscrição na qual Merehi, filho de Cydalos Kandalos, afirma ter construído o túmulo para sua família. A obra (c. 390-350 a.C.) é pródiga em cenas de caça à maneira persa. Em seus dois frisos principais, cinegéticas são levadas a cabo a partir da quadriga, pilotada por dois aquemênidas, que têm o leão e a pantera como alvos (Demargne 1974) (Fig. 9).

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, em que um dos ocupantes tem 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 (Demargne 1973) (Fig. 10).

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 artista 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.



Fig. 9. Tumba de Merehi. Programa iconográfico complexo, com destaque às cenas de caça. Face da caça ao leão. Relevo em pedra, c. 390-350 a.C. Londres, British Museum, inv. n° 1848.1020.1430.

Fonte: <https://bit.ly/3Y7xnlr>.



Fig. 10. Tumba Payava. Programa iconográfico complexo, com destaque às cenas de caça coletiva. Detalhe do friso de caça. Relevo em calcário, 1,21 m x 3,04 m x 1,83 m, c. 375-362 a.C., Londres, British Museum, inv. n° 1848.1020.142.

Fonte: <https://bit.ly/3J3YJoe>.

Xenophantos, por óbvio, não era o único alerta às particularidades da arte aquemênida. Para se ater a apenas um exemplo, outro lécito, sem atribuição e cuja origem é estimada nos anos finais do século V a.C., mostra o que parece ser a comitiva do Grande Rei em marcha. Acompanhado de eunucos, concubinas e seu séquito, o monarca viaja a camelo. De acordo com Miller (2006: 42), 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 (Fig. 11)²¹.

²¹ Para uma visão crítica da fantasia grega a respeito do monarca aquemênida em trânsito constante, ver Briant (1988). Para Llewellyn-Jones (2016), 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.

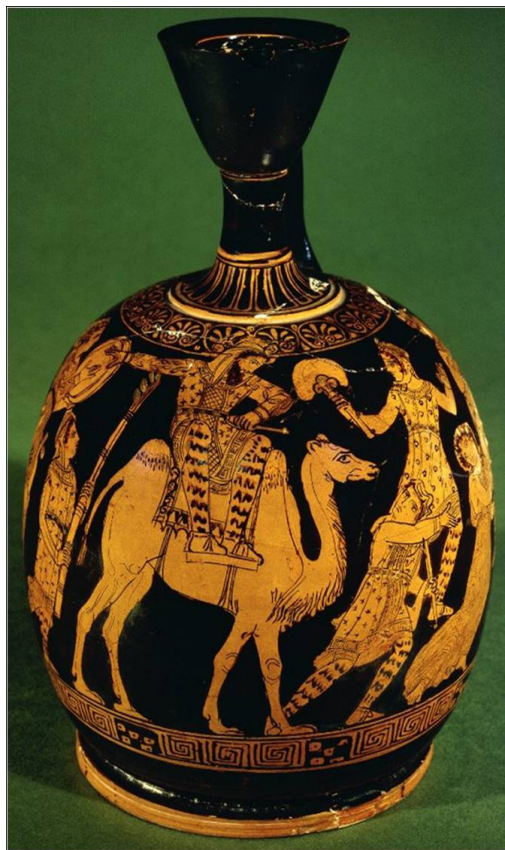


Fig. 11. Sem atribuição. Rei persa, a camelo, e sua comitiva. Lécito de figuras vermelhas, proveniente de Atenas, escavada em Basilicata, 23,5 cm de altura, c. 410-400 a.C. Londres, British Museum, inv. nº 1882.0704.1.

Fonte: <https://bit.ly/3YbfrXb>.

Não obstante, ainda que não fosse o único a conhecer os 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”²² (Llewellyn-Jones 2017: 11, tradução livre) ou simples “demonstração de tendências em voga em Atenas” (Lezzi-Hafter 2012: 40, tradução livre)²³. É possível, inclusive, que a obra de Xenophantos seja considerada testemunha

22 No original: “derived from real Persian practices”.

23 No original: “attic of the latest fashion”.

contrária à tese de que o lécito é o mais ateniense de todos os modelos de vaso (Gex 2014: 321). Destarte, o ceramista não se limita a exibir seu entendimento sobre apanágios aquemênidas, em forma e em suporte de circulação; ele é prodigioso em figurá-los à diferença das práticas de caça áticas, criando alteridade visual de incontornável monta. Dadas, portanto, as complexas relações entre o artefato, sua iconografia e seu meio, talvez as palavras de Francisco, Sarian e Cerqueira (2019: 160) sejam as que melhor encerram este artigo: “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”.

BIAZOTTO, T. A. Xenophantos' Lekythos and the attic perception of Persian hunting practices.
R. Museu Arq. Etn. 41: 180-196, 2023.

Abstract: The purpose of this article is to investigate the iconography of the so-called Xenophantos' Lekythos, with particular attention to the way in which the hunt among the Achaemenids is depicted in the artifact. It will be argued that Xenophantos demonstrates knowledge about Persian hunting practices while, as an Athenian artist, creates a discourse of otherness about those practices. Finally, the lekythos will be compared with several Persian sarcophagi in order to demonstrate how the materiality of the artifact has an umbilical relationship with its iconography.

Keywords: Xenophantos; Otherness; Greek art; Persian art; Lekythos.

Referências bibliográficas

- Arrian. 1976. *Anabasis of Alexander: books 1-4*.
Tradução de Peter. A. Brunt.
Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Barringer, J. 2001. *The hunt in the ancient Greece*.
The John Hopkins University Press,
Baltimore, London.
- Bíblia de Jerusalém. 2020. Paulus, São Paulo.
- Boardman, J. 1989. *Athenian red figure vases: the classical period*. Thames and Hudson, London.
- Bolmarcich, S.; Muskett, G. 2017. Artists' signatures on archaic Greek vases from Athens.
In: Seaman, K.; Schultz, P. (Eds.). *Artists and artistic production in ancient Greece*.
Cambridge University Press, Cambridge, 154-176.
- Briant, P. 1988. Le nomadisme du Grand Roi.
Iranica Antiqua 23: 253-273.
- Briant, P. 2002. *From Cyrus to Alexander: a history of the Persian empire*. Tradução de Peter Daniels.
Eisenbrauns Press, Winona Lake.
- Chambray, P. 1954. Notice sur le Traité de la chasse.
In: Xénophon. *Anabase; Banquet; Economique de la chasse; République de Lacedemoniens; République des Atheniens*.
Garnier, Paris, 383-388.
- Cohen, A. 2010. *Art in the era of Alexander the Great: paradigms of manhood and their cultural traditions*.
Cambridge University Press, Cambridge.
- D'Onofrio, A.M. 2018. 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 27: 35-48.
- Delebecque, E. 1973. *Le commandant de la cavalerie*.
Les Belles Lettres, Paris.
- Demargne, P. 1973. Le décor des sarcophages de Xanthos: réalités, mythes, symboles.
Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 2: 262-269.
- Demargne, P. 1974. 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 4: 584-590.
- Diodorus Siculus. 1954. *Library of History: books 14-15.19*. Tradução de C. H. Oldfather.
Harvard University Press, Cambridge, 6.
- Êsquilo. 2013. *Os persas*. Tradução de Trajano Vieira.
Editora da Unicamp, Campinas.
- Foucault, M. 1981. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo.

- Fox, R.L. 1996. Ancient hunting: from Homer to Polybios. In: Shipley, G.; Salmon, J. (Eds.). *Human landscapes in classical antiquity: environment and culture*. Routledge, London, 119-153.
- Francisco, G.S.; Sarian, H.; Cerqueira, F.V. 2019. Retomando a arqueologia da imagem: entre iconografia clássica e cultura material. *Revista Brasileira de História* 40(84): 141-165.
- Franks, H. 2009. Hunting the eschata: an imagined Persian empire on the Lekythos of Xenophantos. *Hesperia* 78(4): 455-480.
- Franks, H. 2012. *Hunters, heroes, kings: the frieze of Tomb II at Vergina*. American School of Classical Studies, Rome.
- García Sánchez, M.; Albaladejo Vivero, M. 2014. Diademas, tiaras y coronas de la antigua Persia: formas de representación y de adopción en el mundo clásico. In: Giner, C.A.; Ortiz García, J.; Peset, M.A. (Orgs.). *Tiaras, diadems and headdresses in the Ancient Mediterranean cultures*. Sema, Valencia, 79-94.
- Gex, K. 2014. Athens and the funerary lekythos. In: Manakidou, E.; Valavanis, P. (Eds.). *Εγγραψεν και εποισεν: essays in Greek pottery and iconography in honour of Professor Michalis Tiverios*. University Studio Press, Thessaloniki, 321-329.
- Goldman, B. 1993. Darius III, the Alexander Mosaic, and the Tiara Ortho. *Mesopotamia* 28: 51-69.
- Hatoum, M. 2000. *Dois irmãos*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Herodotus. 1921. *The Persian wars: books 3-4*. Tradução de A. D. Godley. Harvard University Press, Cambridge, 2.
- Herodotus. 1922. *The Persian wars: books 5-7*. Tradução de A. D. Godley. Harvard University Press, Cambridge, 3.
- Herodotus. 1920. *The Persian wars: books 1-2*. Tradução de A. D. Godley. Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Hino homérico a Apolo. 2004. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. Editora da Unicamp, Campinas.
- Lezzi-Hafter, A. 2008. Clay, gold, and craft: special techniques in three vases by the Eretria Painter and their apotheosis in Xenophantos. In: Lapatin, K. (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*. Getty, Los Angeles, 173-186.
- Lezzi-Hafter, A. 2009. The Xenophantos chous from Kerch with cypriot themes. In: *Annals of the 2nd Enbom Workshop, 2009*, Copenhagen.
- Liddell, Henry & Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press, Oxford, 1996.
- Llewellyn-Jones, L. 2012. Great kings of the fourth century and the Greek memory of the Persian past. In: Marincola, J.; Llewellyn-Jones, L.; MacIver, C. (Eds.). *Greek notions of the past in the archaic and classical eras: history without historians*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 317-346.
- Llewellyn-Jones, L. 2016. An orgy of Oriental dissipation? Some thoughts on the 'camel lekythos'. *The Digital Archive of Brief notes & Iran Review (DABIR)* 1(2): 31-38.
- Llewellyn-Jones, L. 2017. Persianisms: the Achaemenid court in Greek art, 380-330 BCE. *Iranian Studies* 50: 1-22.
- Miller, M. 1995. Persians: the Oriental other. *Notes in the History of Art* 15(1): 39-44.
- Miller, M. 1997. *Athens and Persia in the fifth century B.C.: a study in cultural receptivity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Miller, M. 2003. Art, myth and reality: Xenophantos' lekythos re-examined. In: Caspo, E.; Miller, M. (Eds.). *Poetry, theory, praxis: the social life of myth, word and image in Ancient Greece*. Oxford University Press, Oxford, 19-47.

- Miller, M. 2006. Persians in the Greek imagination. *Mediterranean Archaeology* 19/20: 109-123.
- Miller, M. 2017. Quoting 'Persian' in Athens. In: Strooman, R.; Versluys, M. (Eds.). *Persianism in antiquity*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 50-67.
- Palagia, O. 2000. Hephaestion's pyre and the royal hunt for Alexander". In: Bosworth, A.B.; Baynham, E. (Orgs.). *Alexander the Great in fact and fiction*. Oxford University Press, Oxford, 167-206.
- Pasinli, A. 1989. *Istanbul archaeological museums*. A Turizm Yayinlari, Istanbul.
- Pliny. 1938. *Natural history: books 1-2*. Tradução de Rackham. Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Plutarch. 1917. *Lives: Agesilaus and Pompey, Pelopidas and Marcellus*. Tradução de Bernadotte. Harvard University Press, Cambridge, 5.
- Robertson, M. 1992. *The art of vase-painting in classical Athens*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Sarian, H. 1993. Poiein-gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Revista do MAE* 3: 112-115.
- Schmitt, P.; Schnapp, A. 1982. Image et société en Grèce Ancienne: les représentations de la chasse et du banquet. *Revue Archéologique* 1: 57-74.
- Sevinç, N. et al. 2001. A new painted Graeco-Persian sarcophagus from Qan. *Studia Troica* 11: 383-420.
- Skrzhinskaya, M. 2000. Xenophantos, an artisan of Athens. *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 6(3-4): 281-295.
- Spawforth, A. 2012. The pamphleteer Ephippus, king Alexander and the Persian royal hunt. *Histos* 6: 169-213.
- Strabo. 1917. *Geography: books 1-2*. Tradução de Horace Leonard Jones. Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Tiverios, M. 1997. Die von Xenophantos athenaios signierte grosse Lekythos aus Pantikapaion: alte Funde neu betrachtet. In: Oakley, J.H.; Coulson, W.D.E.; Palagia, O. (Eds.). *Athenian potters and painters*. Oxbow Monographs, Oxford, 269-284.
- Tripodi, B. 1991. Il fregio della caccia della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente. *Dialogues d'Histoire Ancienne* (17): 143-209.
- Tripodi, B. 2000. Cacciatori e prede nell "Anabasi" di Senofonte (cacce d'Arabia). *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5(1): 149-158.
- Tuplin, C. 2007. Treacherous hearts and upright tiaras: the Achaemenid king's head-dress. In: Tuplin, C. (Ed.). *Persian responses: political and cultural interaction with(in) the Achaemenid empire*. The Classical Press of Wales, Swansea, 67-97.
- Vlassopoulos, K. 2012. The barbarian repertoire in Greek culture. *Αριάδνη* 18: 53-88.
- Vlassopoulos, K. 2013. *Greeks and barbarians*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Xenophon. 1914. *Cyropaedia: books 5-8*. Tradução de Walter Miller. Harvard University Press, Cambridge, 2.
- Xenophon. 1925. *Scripta minora: Hiero, Agesilaus, constitution of the Lacedaemonians, ways and means, cavalry commander, art of horsemanship, on hunting, constitution of the Athenians*. Tradução de E. C. Marchant; G. W. Bowersock. Harvard University Press, Cambridge.
- Xenophon. 1998. *Anabasis*. Tradução de Carleton L. Brownson. Harvard University Press, Cambridge.