

DIMENSÕES

Revista de História da Ufes

Evergetismo e vida cívica em Antioquia: algumas reflexões com base no Mosaico da *Megalopsychia* (Séc. v d.C.)

Evergetism and civic life in Antioch: some remarks based on the Mosaic of 'Megalopsychia' (5th Century AD)

Gilvan Ventura da Silva¹
Érica Cristhyane Morais da Silva²

Resumo: O mosaico encontrado em 1932, no distrito de Yakto, por ocasião da primeira campanha de escavação de Antioquia e arredores, é um dos mais extraordinários artefatos então revelados pelos arqueólogos. O Mosaico da *Megalopsychia*, como se tornou conhecido, ostenta uma magnífica borda topográfica na qual figuram diversas cenas que retratam o cotidiano da cidade e do subúrbio de Dafne. Neste artigo, investigamos as modalidades de manifestação da generosidade aristocrática por meio das imagens e inscrições associadas às tradições cívicas de Antioquia, o que nos permitiu iluminar as redes de evergetismo na segunda metade do século V. Nesse sentido, consideramos o mosaico um valioso testemunho acerca da vitalidade da vida urbana na Antiguidade Tardia, incluindo os monumentos, atividades e personagens cuja memória o artesão buscou eternizar na pedra.

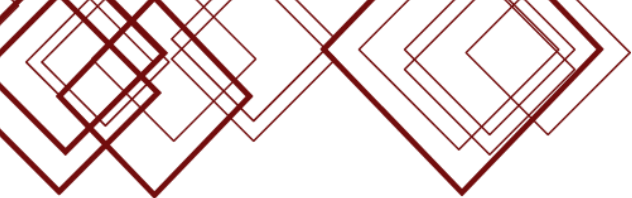
Palavras-chave: Antiguidade Tardia; Antioquia; Mosaicos; Evergetismo; Vida Urbana.

Abstract: The mosaic found in 1932, in the Yakto district, during the first excavation campaign of Antioch and its vicinity is one of the most extraordinary artefacts pinpointed then by the archaeologists. The *Megalopsychia* Mosaic, as it has become known, boasts a magnificent topographic border from which we can see distinctive daily scenes of Antioch and the suburb of Daphne. In this article, we intend to analyse the manifestation of the aristocratic generosity by means of the images and inscriptions associated with the civic traditions of Antioch, which would allow us to shed light on the importance of evergetism in the second half of the 5th century AD. Therefore, we consider the mosaic as a priceless testimony to the vitality of the urban life in Late Antiquity, as well as to the monuments, activities and persons whose memory the mosaicist intended to preserve.

Keywords: Late Antiquity; Antioch; Mosaics; Evergetism; Urban Life.

¹ Professor Titular de História Antiga da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutor em História pela Universidade de São Paulo, bolsista produtividade 1-C do CNPq e pesquisador do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir). No momento, executa o projeto *Migração, movimento e desordem na cidade pós-clássica: Antioquia e os efeitos da dinâmica populacional (356-397 d.C.)*.

² Professora Adjunta de História Antiga da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutora em História pela Unesp/Franca e pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir). No momento, executa o projeto *Espaço, poder e fronteiras na tardo-antiguidade e no medievo ocidental e oriental*.



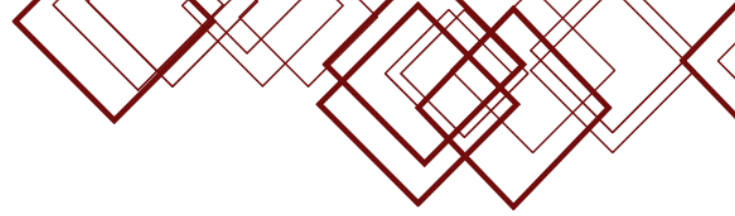
Introdução

Antioquia, a *metropolis* da província da Síria-Coele, foi uma das maiores cidades do Império Romano, em especial na época tardia, momento em que a *pólis* experimenta uma notável expansão, tornando-se, ao mesmo tempo, sede do *consularis Syriae*, isto é, do governador da província, e do *comes Orientis*, o encarregado da diocese do Oriente, além de abrigar, eventualmente, o quartel-general do *magister militum per Orientem* (CABOURET, 2004, p. 118). De fins do século III e por todo o século IV, Antioquia também foi vez por outra ocupada pelos imperadores, que dela fizeram sua residência, o que explica o investimento na construção de dois palácios, um mais imponente, na ilha formada pelo Orontes, e outro mais modesto, no distrito de Dafne, situado a cerca de 8km no sentido Sul.³ Tais fatores conferiam à cidade evidente protagonismo no contexto da Síria-Palestina, fazendo dela um importante baluarte político, econômico e cultural do Império do Oriente, o que explica todo o empenho de Justiniano em reconstruí-la após os terremotos de 526 e 528 e a invasão persa de 540, acontecimentos que impuseram sérios danos à paisagem urbana, embora a reconstrução promovida pelo imperador tenha resultado numa cidade de dimensões mais modestas, assinalando o término de um ciclo de prosperidade iniciado na segunda metade do século III (DE GIORGI; EGER, 2021, p. 200 *et sequ.*).

Não obstante sua relevância, Antioquia, a partir da conquista árabe, em 636, entra em progressivo refluxo, quando então constatam-se a retração demográfica e a contração do território, ao mesmo tempo que Alexandreta (Iskinderum) e Bereia (Alepo) ascendem como os novos centros político-administrativos da Síria setentrional.⁴ No decorrer dos séculos seguintes, a cidade se converte em objeto de disputa de diversos potentados, tendo permanecido por mais de cem anos nas mãos dos cruzados, que, em 1097, dela se apoderam, aí fundando um principado normando. Em 1268, Antioquia é sitiada e ocupada pelos mamelucos e, mais tarde, pelos turcos, que, 1453, haviam tomado de assalto Constantinopla e a convertido na capital do Império Otomano. O território da Síria, do qual Antioquia era uma das primeiras fundações urbanas, permanece nas mãos dos turcos até se tornar um protetorado francês após o término da Primeira Guerra Mundial (McCARTHY, 2013, p. 233). Malgrado a instabilidade política que marcou sua trajetória desde a expansão árabe, a cidade nunca deixou de receber a visita de

³ Acerca das características arquitetônicas dos palácios de Antioquia e Dafne, consultar Downey (1961, p. 640 *et seq.*) e Saliou (2009).

⁴ Para uma visão de conjunto a respeito das transformações ocorridas no ambiente construído de Antioquia entre os séculos III e VII, consultar Silva (2021)



viajantes ocidentais, que sobre ela produziram valiosos relatos, a exemplo de Jean de La Roque, que, em *Voyage de Syrie et du Mont-Liban*, obra publicada em 1722, dela nos legou uma extensa descrição, e de Richard Pococke, um prelado inglês que a visitou em 1738 (CHRISTENSEN-ERNST, 2012, p. 120-122). Embora nunca tenha sido completamente abandonada, ao contrário de inúmeros assentamentos antigos que, após séculos de existência, foram pouco a pouco desaparecendo à medida que avançava o período medieval, Antioquia não despertou, nos arqueólogos e historiadores, maior interesse até que, em março de 1932, por iniciativa da Universidade de Princeton e sob a direção geral de George Elderkin, teve início a escavação sistemática da cidade e de seus arredores, que iria se prolongar até 1939. Além de Princeton, detentora dos direitos de publicação dos resultados, o comitê de escavações contava, no início, com representantes do Worcester Art Museum, do Baltimore Museum of Art e dos Musées Nationaux de France, aos quais vieram se unir, em 1936, colegas do Fogg Art Museum e de Dumbarton Oaks (KONDOLEON, 2001, p. 5).

Muito embora o principal objetivo do comitê de escavações fosse localizar, tanto no perímetro urbano quanto nas zonas adjacentes, em particular Dafne e Selêucia Pieria, a cidade portuária de Antioquia, vestígios dos antigos monumentos descritos com vivacidade pelos autores antigos, em especial por Libânio e João Malalas, os arqueólogos logo se depararam com um tesouro até então insuspeito: os mosaicos de pavimento (*opera tessellata*) cujos exemplares constituem a mais importante coleção de arte musiva do Oriente Próximo. Os mais antigos painéis então recuperados provinham da Casa do Átrio, uma residência do século II localizada na Cidade Nova, ou seja, na ilha formada pelo Orontes (REDFORD, 2014, p. 40). Em seguida, no distrito de Yakto, a cerca de 2km a norte das fontes de Dafne, foi descoberto um mosaico cuja figura central é Tétis, que emerge das águas, na companhia de *putti* cavalgando golfinhos. A escavação preliminar do pavimento teve início em setembro de 1932 e foi conduzida por M. Proust, inspetor de antiguidades do Sandjak de Alexandreta, que, um pouco depois, trouxe a lume o assim denominado Mosaico da *Megalopsychia* (Figura 1). Daí em diante, o trabalho de campo foi entregue ao comitê de escavações liderado pela Universidade de Princeton (LASSUS, 1934, p. 114).

Figura 1: Mosaico da *Megalopsychia*



Autorização de uso de imagem por cortesia de Antioch Expedition Archives, Department of Art and Archaeology, Princeton University

O Mosaico da *Megalopsychia* é um extenso *opus tessellatum* de 7,2 por 7m cujo tema é uma *venatio*, ou seja, uma caçada, motivo que a partir da segunda metade do século V começava a atrair a atenção dos proprietários das *villae* suburbanas. Nele, o busto da *Megalopsychia*, ou seja, da *Magnanimitas*, da Grandeza da Alma, ocupa a posição central, numa ação de *sparsio*, de distribuição de moedas a seis *venatores* que, com o auxílio de cães, combatem diversos animais selvagens (Figura 2). Todas as personagens são acompanhadas por inscrições em caracteres gregos que as identificam. Não obstante o valor das informações contidas no painel principal, o Mosaico da *Megalopsychia* adquire para os pesquisadores uma importância suplementar em virtude da sua excepcional borda topográfica, de cerca de 50 cm de altura, na qual se encontram representados vários monumentos e edifícios que compunham o ambiente construído de Antioquia e de Dafne. Desde a sua descoberta, o mosaico tem recebido diversas interpretações, tanto no que se refere ao sentido do painel principal quanto ao da borda topográfica. Nesse último caso, é bastante conhecida a divergência entre Doro Levi (1947, p.

326) e Jean Lassus (1934, p. 128; 1969, p. 140 *et seq.*), pois, enquanto o primeiro considerava que o friso contivesse apenas informações sobre Dafne, o segundo, por sua vez, sempre defendeu que as cenas retratadas exprimiam um itinerário visual entre Antioquia e Dafne, malgrado as eventuais discontinuidades na conexão entre os edifícios, já que, segundo Lassus, as imagens contidas na borda topográfica não constituiriam, em absoluto, um mapa em pedra da região, mas seriam antes o resultado das preferências do artesão, que não se limitou a reproduzir as construções urbanas, incluindo também, em seu “relato” musivo, as atividades ordinárias que tinham lugar pelas ruas da *pólis* e de seu principal subúrbio. Nesse aspecto, a interpretação de Lassus é convergente com a de Downey (1961, p. 31), para quem a borda topográfica seguiria *mutatis mutandis* a mesma sequência discursiva adotada por Libânio em seu *Antiochikos* (*Or.* XI), um panegírico pronunciado por ocasião dos Jogos Olímpicos de 356, no qual o sofista se dedica a exaltar sua cidade natal: tendo cruzado o Portão de Bereia, a Norte, o viajante prosseguiria pela zona central da cidade, passaria pela ilha formada pelo Orontes, retornaria ao eixo principal e rumaria, em seguida, para o Sul, na direção de Dafne, onde a jornada seria concluída com a visita às fontes da região, famosas por sua beleza.

Figura 2: busto de *Megalopsychia*



Autorização de uso de imagem por cortesia de Antioch Expedition Archives, Department of Art and Archaeology, Princeton University



Num estudo mais recente, John Matthews (2006, p. 81-88), ao tratar da viagem que, no início do século IV, Teófanos, um advogado egípcio, empreendeu entre Hermópolis Magna e Antioquia, se dedica a refletir acerca da cidade que o visitante teria encontrado, valendo-se, para tanto, da borda topográfica do Mosaico da *Megalopsychia*. Segundo o autor, a figura inserida no medalhão central ilustraria a generosidade cívica, isto é, a munificência que os aristocratas dispensavam à sua *pólis*, como nos leva a concluir a representação da *Megalopsychia* numa ação de *sparsio* por ocasião das *venationes* que amiúde movimentavam o cenário urbano, hipótese já aventada por Lassus (1969, p. 139) e Dunbabin (1999, p. 183). Nesse sentido, poderíamos supor uma conexão entre o busto da *Megalopsychia*, as cenas de caça e a borda topográfica, na medida em que o mosaico, quando capturado em sua totalidade, nos revelaria todo o apreço das elites locais por Antioquia, seus jogos e espetáculos, bem como pelos monumentos e edifícios. O Mosaico da *Megalopsychia* poderia assim ser interpretado como um tributo à memória da *pólis* e como um mecanismo de reforço das redes de evergetismo que, na época tardia, a mantinham em pleno funcionamento, para orgulho de seus habitantes. Tendo em vista estas considerações, pretendemos, neste artigo, refletir sobre a relevância do mosaico como fonte de informação acerca da permanência, em Antioquia, das práticas evergéticas que sustentavam as diversas atividades associadas à tradição greco-romana, num contexto em que a *pólis* experimentava sensíveis transformações que anunciavam a transição da cidade clássica à pós-clássica. Antes, porém, de passarmos a este assunto, faz-se necessário dizer algumas palavras acerca da arte musiva, que floresce no período imperial.

Antioquia e sua tradição musiva

No contexto dos estudos referentes aos mosaicos greco-romanos, os exemplares encontrados em Antioquia, Dafne e Selêucia Pieria ocupam uma posição privilegiada, na medida em que compõem o primeiro conjunto de pavimentos do Mediterrâneo oriental a ser sistematicamente escavado, catalogado e analisado (CAMPBELL, 1988, p. xiii). A bem da verdade, diante da escassez de pavimentos provenientes da época helenística, talvez não fosse de todo incorreto afirmar que a coleção de Antioquia é responsável por inaugurar o estudo dos mosaicos do Oriente Próximo, pois somente por intermédio do seu *corpus* iconográfico é possível recuperar as linhas de desenvolvimento da arte musiva oriental sob o Principado. Para a Antiguidade Tardia, as descobertas feitas em Apameia vêm completar o quadro, mas sem substituir, em absoluto, os artefatos encontrados em Antioquia e arredores (BALTY, 1991, p.



27). Como dissemos, apesar de o comitê de escavações de 1932-1939 ter pretendido, ao menos a princípio, localizar as estruturas urbanas que fizeram a glória da *pólis* na época tardia, a exemplo da avenida das colunatas, do *Dominicum Aureum* de Constantino e Constâncio e do Teatro de Dioniso, o fato é que as prospecções arqueológicas revelaram, para além de um conjunto de residências, ainda pouco estudadas, uma plethora de mosaicos cuja confecção se situa entre as primeiras décadas do século II e a segunda metade do VI.

Ao todo, contando-se os pavimentos figurativos e geométricos, a coleção reuniria cerca de 300 peças, das quais mais da metade – em torno de 170 – encontra-se dispersa por museus e instituições acadêmicas dos Estados Unidos e da França. As demais foram recolhidas ao Museu de Antakya ou permanecem *in situ*, o que, na avaliação de Barsanti (2012, p. 40), constitui uma séria ameaça à sua preservação, pois, devido à expansão da cidade moderna e à negligência das autoridades locais, é bastante provável que alguns painéis já tenham sido definitivamente arruinados, ao passo que outros tendem a se deteriorar com a passagem do tempo. A maioria dos exemplares foi recolhida e estudada por Doro Levi, em sua obra magna, *Antioch Mosaic Pavements*, publicada em 1947, na qual o arqueólogo realiza uma análise minuciosa dos mosaicos recuperados no decorrer das escavações e fixa pela primeira vez a sua cronologia, uma operação das mais difíceis, já que, em muitos casos, a datação fundamenta-se tão somente em critérios estilísticos devido à ausência de evidências internas às composições que permitam uma estimativa mais precisa, o que tem levado os especialistas, ao longo dos anos, a fazer um ou outro reparo às conclusões de Levi.

Excetuando algumas poucas peças instaladas em banhos, igrejas ou sepulturas, a quase totalidade dos pavimentos é constituída por artefatos empregados na decoração de aposentos pertencentes a residências da elite, revelando assim as preferências, os gostos e as aspirações das famílias abastadas de Antioquia, muito embora não tenhamos informações seguras acerca da identidade e do status social desses indivíduos, que, na opinião de Balty (1991, p. 38), poderiam ser altos funcionários, prósperos negociantes e produtores rurais, todos interessados em proclamar, por intermédio dos mosaicos, sua riqueza, seus valores e crenças. Segundo Huskinson (2004, p. 141 *et seq.*), seria razoável supor que, diante da inserção recorrente, nos pavimentos, de temas extraídos da mitologia – ao menos até o final do século IV, quando verificamos algumas variações nos motivos – e da sua instalação em aposentos destinados à recepção de pessoas, a exemplo dos *triclinia*, os mosaicos sejam testemunhas da adesão dos proprietários e, decerto, dos seus convidados a um estilo de vida calcado na *paideia*, ainda que



seja impossível afirmar se aqueles que encomendavam e consumiam os mosaicos eram de fato instruídos na cultura grega erudita ou se tal adesão, no fim das contas, seguia apenas os padrões estéticos predominantes à época, exprimindo assim um envolvimento meramente superficial com as correntes intelectuais do helenismo, questão bastante difícil de ser respondida nas atuais condições de investigação.

Seja como for, o que parece consensual é o fato de que a arte musiva de Antioquia não proveio de influxos romanos, mas se situava numa linha direta de continuidade com a tradição helenística, como comprova a predileção pelas composições policromáticas, em detrimento dos mosaicos confeccionados em preto e branco que tanto sucesso faziam no Ocidente,⁵ e pelo emprego recorrente da técnica dos *emblemata*, ou melhor, dos pseudo-*emblemata*,⁶ segundo a qual um tema dominante, não raro extraído das narrativas mitológicas, figurava sobre um fundo geométrico neutro como se fosse um quadro, uma pintura, de modo a capturar de imediato o olhar do espectador, além de produzir uma hierarquização do espaço (BALTY, 1995, p. 30). Quanto a isso, importa esclarecer que, muito embora, na época imperial, o *opus tessellatum* tenha substituído o *opus vermiculatum*,⁷ em termos técnicos o pavimento continuava a ser concebido segundo os cânones da pintura (BALTY, 2004, p. 258). Isso não equivale a afirmar que Roma, ao anexar a Síria, em 64 a.C., em decorrência das campanhas de Pompeu, não tenha transplantado para a região algumas das suas soluções estéticas, a exemplo do repertório geométrico, que rapidamente se expande, e do arranjo espacial do *triclinium* segundo o padrão T + U, o que abre novas possibilidades de combinação dos painéis, mas os romanos não foram, de modo algum, responsáveis pela implantação da arte musiva na Síria-Palestina (BALTY, 2004, p. 264). Por outro lado, ainda que tenhamos conhecimento da existência, no Império Romano, de artesãos itinerantes, que iam de localidade em localidade oferecendo seus serviços,

⁵ Por todo o Oriente Próximo, são raros os mosaicos em preto e branco. Os exemplares mais característicos são aqueles encontrados no palácio de Herodes, o Grande, em Massada, construído na década de 30 a.C. Os pavimentos da fortaleza do soberano judeu constituem os mais antigos exemplares da arte musiva oriental no período de dominação romana. Cf. BALTY, 2004, p. 261; BALTY, 1981, p. 357.

⁶ Um *emblema* era um painel contendo uma cena, em geral de natureza mitológica, confeccionado no ateliê do mosaicista e depois instalado no chão. Em seguida, o acabamento, incluindo o fundo, era feito no próprio local. O recurso aos *emblemata* se adequava bastante bem às composições musivas que tinham como inspiração as pinturas. Já os pseudo-*emblemata* eram mosaicos que, embora confeccionados *in situ*, seguiam o padrão estético do *emblema* (ARCHAMBEAULT, 2004, p. 30).

⁷ O *opus vermiculatum*, bastante comum no período helenístico, era o mosaico confeccionado com *tesserae* minúsculas, donde provém o seu nome, pois *vermiculus* significa “verme”, em latim. O resultado final da composição se assemelhava bastante ao da pintura, o que lhe conferia uma inegável sofisticação. Todavia, a confecção de um artefato como este exigia muitas horas de trabalho, o que, por conseguinte, encarecia o preço. Para mais informações, consultar Ling (1998, p. 25 *et sequ.*).



não devemos supor que Antioquia dependesse, em alguma medida, de mão de obra especializada oriunda do Ocidente. Malgrado o fato de dispormos de pouquíssimas informações acerca do ofício de mosaicista, é mais do que provável que uma cidade que gozava do estatuto de *metropolis* contasse com diversos ateliês geridos por profissionais do ramo, conclusão reforçada pela grande quantidade de pavimentos aí encontrados, que certamente constituem uma parcela reduzida de tudo aquilo então produzido (BALTY, 1991, p. 37).

Se, no decorrer dos séculos II e III, a arte musiva, em Antioquia, permanece visivelmente conectada aos seus antecedentes helenísticos, ao ingressarmos na época tardia já podem ser observadas importantes inovações, tanto do ponto de vista da escolha dos motivos quanto das soluções estéticas empregadas. A primeira delas é o surgimento, em meados do século III, de uma tendência que se consolidará nos séculos seguintes: a de se representar, na pedra, figuras alegóricas acompanhadas das respectivas legendas grafadas em grego. Tais alegorias são, em geral, personificações de virtudes, atos ou concepções filosóficas, tais como *Ananeosis* (“Renovação”), *Ktisis* (“Fundação”), *Apolausis* (“Gozo”, “Entretenimento”), *Tryphé* (“Luxúria”), *Bios* (“Vida”), *Ágora* (“Abundância”), *Eukarpia* (“Fertilidade”), *Soteria* (“Salvação”) e *Megalopsychia*, dentre outros. No início, as figuras eram retratadas de corpo inteiro, sozinhas ou integrando uma cena. Mais tarde, impõe-se o tipo iconográfico do busto, geralmente feminino e adornado com joias, que ocupa o centro do *opus tessellatum* (LÓPEZ MONTEAGUDO, 1997, p. 340). As razões pelas quais estas alegorias foram incorporadas ao repertório musivo não são inteiramente claras, mas, segundo Downey (1938, p. 350), isso talvez se deva ao fato de elas possibilitarem, por meio de uma fórmula visual concisa, o acesso a ideias e conceitos que, caso expressos em termos literários, exigiriam uma elaboração mais extensa e, portanto, menos direta, o que nos sugere um desejo de conferir maior difusão a concepções que, a princípio, seriam apanágio de círculos restritos, como aqueles formados pelos filósofos. Acerca da inserção de legendas nos mosaicos, López Monteagudo (1997, p. 349) afirma que este recurso cumpriria uma função eminentemente pedagógica, facilitando o reconhecimento imediato da alegoria pelo público. Mas não apenas as alegorias eram acompanhadas de legendas, pois, como veremos adiante, diversos edifícios, lugares e monumentos contidos na borda topográfica do Mosaico da *Megalopsychia* também são assinalados por meio da escrita, o que, em nossa opinião, resulta do desejo do artesão em, por um lado, evitar que os pontos focais da paisagem urbana de Antioquia e Dafne fossem confundidos e, por outro, atrair a



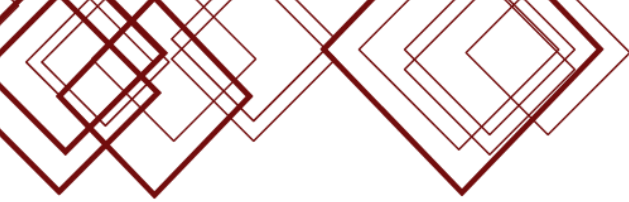
atenção dos espectadores para esses pontos, em virtude do apelo afetivo que teriam para os habitantes.

No que diz respeito às cenas e personagens representadas nos mosaicos de Antioquia, constata-se, no final do século IV, o desaparecimento dos temas mitológicos, acontecimento que, na opinião de Dunbabin (1999, p. 176), se deve à cristianização da cidade, o que teria levado os proprietários, mesmo aqueles que permaneceram leais às tradições do paganismo, a optar, na decoração de suas habitações, por motivos, digamos, mais neutros, o que explica a profusão de pavimentos geométricos, num contexto em que a figura humana se torna menos frequente. Todavia, no século V, verifica-se uma retomada das imagens naturalistas de animais e homens, estes últimos por meio de bustos inseridos em composições geométricas. Já a partir da segunda metade do século, verifica-se o retorno da figura humana de corpo inteiro, como vemos nos mosaicos de caça (DUNBABIN, 1999, p. 177; BALTY, 2001, p. 313). Por essa época, uma importante alteração estética já havia se consumado: a adoção do assim denominado “mosaico-tapete”, que há muito era empregado nas províncias ocidentais. Concebido como uma tapeçaria, esse tipo de pavimento era amiúde utilizado para revestir amplas parcelas do solo, de modo ininterrupto, o que dava ensejo, por sua vez, a novas possibilidades artísticas. Como argumenta Lavin (1963), num estudo seminal sobre a introdução dos mosaicos cinegéticos em Antioquia, o que essas composições sugerem é não apenas o retorno da figura humana à arte musiva, mas um notável rearranjo estético, na medida em que o perímetro do solo passava a ser concebido como uma unidade, sem compartimentos ou subdivisões. Em substituição aos *emblemata*, aos quadros estáticos, as figuras de homens e animais, tomadas na sua individualidade, se tornam a base do pavimento, que poderia ser contemplado de diversos ângulos, configurando assim uma disposição estética ao mesmo tempo orgânica – pois uma seção sempre conduziria à outra – e dinâmica, já que o observador, para captar o sentido global do mosaico, deveria se mover no espaço, deslocando-se inclusive por sobre a composição, em lugar de observá-la de um ponto fixo situado no exterior. Nesse tipo de arranjo não haveria, pois, uma única perspectiva a partir da qual se poderia visualizar a totalidade dos elementos iconográficos, mas tão somente uma infinita sucessão de imagens capturadas enquanto o espectador se deslocava pelo recinto. O motivo central, a exemplo do busto da *Megalopsychia*, ainda se encontrava presente, mas, segundo o autor, tratar-se-ia, sem dúvida, de uma referência espacial e não de uma orientação acerca de como o mosaico deveria ser “lido” (LAVIN, 1963, p. 187).



Quanto aos antecedentes dos mosaicos de caça, Morey (1938, p. 41), num dos primeiros estudos publicados sobre os pavimentos de Antioquia, propõe que os temas retratados, bem como o estilo empregado pelos artesãos, seriam provenientes da arte persa, argumento aceito por Balty (1995, p. 31). Lavin (1963), por sua vez, sustenta que se trata de um empréstimo cultural operado no âmbito do Mediterrâneo, pois mesmo que as cenas de caça fossem comuns nos territórios dos partas e dos persas, na época tardia, elas já haviam se consolidado como um ramo independente da arte musiva greco-romana, como comprovam os exemplares norte-africanos, nos quais é possível constatar a identificação dos *venatores* por meio de inscrições, mesmo procedimento adotado no caso do Mosaico da *Megalopsychia*, (DUNBABIN, 1999, p. 117). Dentre os autores que se filiam à tese de Lavin, conta-se Kondoleon (2001, p. 59), para quem os mosaicos de caça teriam sido bastante populares nas províncias norte-africanas até o início do século III. Nas décadas finais deste mesmo século, teriam feito seu ingresso no repertório do Ocidente latino e mais tarde, em meados do século V, foram introduzidos no Oriente de língua grega. Apesar de qual teria sido a principal corrente a influenciar os mosaicos cinegéticos de Antioquia, se a persa ou a norte-africana, o certo é que, a partir da segunda metade do século V, esse motivo se propaga por toda a Síria (MOLACEK, 2013, p. 17). Segundo Kondoleon (2005, p. 233-234), excetuando o Mosaico da *Megalopsychia*, é provável que os demais exemplares de pavimentos contendo cenas de caça encontrados em Antioquia e arredores não se referissem a uma *venatio* propriamente dita, ou seja, não fossem uma representação dos *ludi* encenados no anfiteatro, mas sim um catálogo visual das técnicas de perseguição e combate de animais conhecidas por meio de textos como a *Cynegetica*, um manual de caça do século III escrito por Nemesiano, poeta oriundo do norte da África.⁸ Em todo caso, o Mosaico da *Megalopsychia*, em virtude da sua alegoria central, retratada num ato de distribuição de moedas aos caçadores, decerto fazia referência às *venationes* tão apreciadas pela população antioquena, numa época em que as práticas evergéticas responsáveis pela manutenção das principais atividades lúdicas da cidade ainda se encontravam ativas.

⁸ Segundo Epplett (2006, p.138), os mosaicos de caça de Antioquia talvez não se referissem às *venationes* profissionais, ao contrário daquelas que vemos representadas na arte musiva no norte da África. Desse modo, é provável que os mosaicos se conectem com uma longa tradição de cenas de caça própria do Oriente helenizado, não contendo assim informações precisas acerca da prática da cinegética nas províncias da Síria. Não obstante a validade dos argumentos do autor, resta ainda identificar a razão pela qual essas cenas se tornaram habituais a partir da segunda metade do século V. Acreditamos que isso não tenha ocorrido por simples modismo ou imitação de temas pré-existentes. Antes, seria mais apropriado supor que a iconografia dos mosaicos de caça atendia ao desejo dos proprietários em manifestar o seu apreço pelas *venationes*, que tanto sucesso faziam entre a população.



O mosaico da *Megalopsychia* e as redes de evergetismo urbano

Afora o mosaico da Vila Constantiniana, datado do início do século IV,⁹ o Mosaico da *Megalopsychia* é o mais antigo exemplar de um *opus tessellatum* contendo cenas de caça descoberto em Antioquia e arredores, tendo sido confeccionado, como dissemos, segundo os cânones que haviam convertido os pavimentos de *emblemata* ou pseudo-*emblemata* em autênticos tapetes de pedra, processo descrito com precisão por Lavin (1963, p. 187). Sua confecção remonta, ao que tudo leva a crer, ao intervalo compreendido entre as décadas de 450 e 460, pois uma das estruturas retratadas na borda topográfica contém a inscrição *To pribaton Ardaburion*, ou seja, “Termas de Ardabúrio” (LASSUS, 1934, p. 131). Cônsul em 447, Ardabúrio teria se distinguido por sua atuação militar na Trácia, o que levou Marciano (450-457) a nomeá-lo *magister militum per Orientem*. Por força do cargo, o *magister* teria então fixado residência em Antioquia onde, segundo Prisco, autor de *História Bizantina* (V, 19), se entregou a uma vida de deleite, tornando-se um frequentador assíduo dos espetáculos teatrais. Implicado, em 466, numa conspiração contra Leão, Ardabúrio foi executado juntamente com o pai, Aspar, então prefeito do pretório, e o irmão, Patrício (Prisc., *Hist. Byz.* VI, 61). Segundo Lassus (1969, p. 139), como é altamente improvável que o nome de um conspirador fosse inscrito num edifício público após sua morte, a confecção do mosaico é certamente anterior a 466, devendo ter ocorrido um pouco antes ou logo depois do terremoto de 458. Não sabemos também se Ardabúrio foi o responsável por encomendar o mosaico ou se este foi instalado numa propriedade sua. O que sabemos com certeza é que, em meados do século V, as termas privadas do *magister militum*, erguidas durante sua estadia na cidade, eram um monumento importante o suficiente para figurar, em destaque, no itinerário topográfico, pois o artesão o posiciona entre o estádio de Zeus Olímpico e as fontes de Dafne, dois locais emblemáticos do distrito (DOWNEY, 1961, p. 472).

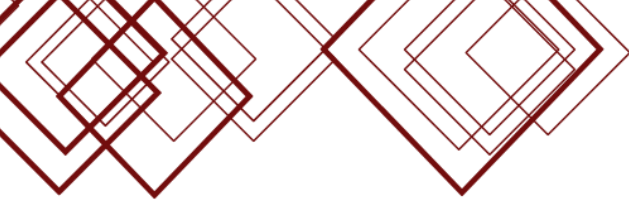
O mosaico decorava uma das salas pertencentes a um imponente edifício em Yakto, nas imediações de Dafne. O complexo comportava diversos aposentos ornados com pórticos e

⁹ O *opus tessellatum* policromático encontrado em Dafne, no *triclinium* da assim denominada Vila Constantiniana, cujo nome deriva do imperador sob cujo governo o edifício foi construído, é o primeiro grande mosaico cinegético proveniente de Antioquia. Sua confecção, no entanto, ainda segue a técnica do *emblema*, com quatro painéis trapezoidais dispostos em torno de uma piscina. Nesses painéis, são representadas diversas cenas de caça. Datado da primeira metade do século IV, o mosaico não teve, segundo Lavin (1963, p. 191), maior impacto sobre a arte musiva da cidade.



exedras e amplas salas de recepção revestidas com mármore e mosaicos figurativos e geométricos (LEVI, 1947, p. 279). Embora sua função arquitetônica não seja muito clara, nada nos autoriza a concluir que se tratasse de um palácio ou de um recinto semelhante. Tudo o que sabemos é que o edifício continha muitos aposentos decorados com esmero, sinal inequívoco da riqueza do proprietário (LASSUS, 1969, p. 138), que, num deles, fez instalar um mosaico de caça contendo, ao centro, o busto de *Megalopsychia*, em torno do qual distribuem-se seis *venatores* e diversos animais selvagens e domésticos. A borda, por sua vez, expõe um itinerário entre Dafne e Antioquia, no qual figuram diversas cenas da vida urbana compostas por edifícios, monumentos, estátuas, funcionários públicos, comerciantes, clientes, mulheres, crianças e animais. Os seis caçadores – Meleagro, Acteón, Adônis, Hipólito, Narciso e Tirésias – portam nomes extraídos da mitologia, mas não há consenso sobre a real identidade das personagens, uma vez que, nas narrativas mitológicas, Narciso e Tirésias não são associados à arte da caça, o que levou Lassus (1969, p. 139) a supor que se tratasse antes de *venatores* que atuavam em Antioquia, hipótese sugerida por Downey (1938, p. 357) e aceita igualmente por Dunbabin (1999, p. 181), para quem o uso de trajés contemporâneos seria uma evidência adicional de que as personagens fossem profissionais da arena ativos à época cuja destreza os fez ter seu nome conservado para a posteridade.

A conexão do mosaico com *venationes* reais é reforçada pela ação de *Megalopsychia*, que, com a mão direita, distribui moedas retiradas do recipiente que carrega na esquerda. Sobre o significado desta alegoria, haveria pelo menos três interpretações possíveis, como sugere Downey (1945, p. 283-284). Na primeira delas, *megalopsychia* poderia ser tomada como sinônimo de *aphrosyne*, isto é, de arrogância, tal como proposto por Platão, embora esse uso fosse um tanto ou quanto raro na Antiguidade. A prevalecer tal definição, os seis caçadores seriam personagens mitológicas que, em virtude do seu comportamento arrogante, terminaram por cair em desgraça (DOWNEY, 1941, p. 368). Uma formulação mais abrangente e ao mesmo tempo mais difundida de *megalopsychia* seria aquela proposta por Aristóteles, para quem um homem dito *megalopsychos* seria detentor de uma “alma imensa”, que lhe capacitaria a executar façanhas e a ser reconhecido por elas. De acordo com o filósofo, a *megalopsychia* poderia ser descrita ainda como a síntese de todas as virtudes, o coroar da perfeição humana, o que faria dela um atributo próprio dos soberanos, mas não somente, pois indivíduos comuns também poderiam experiê-la em caráter privado ou público. Se dermos crédito a Aristóteles, *megalopsychia* seria uma virtude cultivada ou admirada pelo proprietário do mosaico



(DOWNEY, 1938, p. 358). Por fim, uma terceira acepção é aquela de Diógenes Laércio, que, fiel à doutrina estoica, definia *megalopsychia* como um conhecimento ou hábito da mente que tornaria o filósofo indiferente às vicissitudes da existência. De acordo com esta definição, os caçadores do mosaico poderiam ser interpretados como símbolos da vitória humana sobre as paixões, representadas pelas feras (DOWNEY, 1941, p. 370-371).

Todas as três explicações, de fundo claramente filosófico, são decerto plausíveis, ainda mais se levarmos em consideração o fato de que uma das principais características das imagens é sua polissemia, ou seja, a diversidade de significados segundo as aspirações, os interesses, a condição social ou mesmo o *background* cognitivo daqueles que as produzem e consomem, significados estes que não se mantêm uniformes, mas antes variam ao longo do tempo, motivo pelo qual é muito difícil para nós, na atualidade, decifrar todos os códigos inerentes a imagens produzidas em tempos pretéritos. No entanto, quando se trata de interpretar a iconografia contida em artefatos de uso cotidiano, como moedas, vasos e taças cerimoniais, lápides e, certamente, mosaicos, todos feitos para serem vistos por um público ampliado, talvez a melhor alternativa seja apostar numa explicação mais direta ou menos hermética, como faz Lassus (1969, p. 139), para quem o Mosaico da *Megalopsychia* prestaria uma homenagem à principal virtude então cultivada pelos promotores de espetáculos e festivais ofertados à população de Antioquia, de maneira que o pavimento poderia ser considerado uma recordação da generosidade do proprietário do edifício – e, por conseguinte, executor do mosaico – por ocasião das *venationes* que patrocinou, como sugere Dunbabin (1999, p. 183). À época, uma ação como esta decerto mereceria ser comemorada e lembrada, uma vez que as *venationes* eram espetáculos onerosos que requeriam algum tempo de preparação. Sabemos que, em Antioquia, os combates de gladiadores cessam por volta de meados do século IV, em decorrência de uma lei de Constantino promulgada em 325 (*C. Th.* 15, 12, 1) e renovada por Constâncio II, em 357 (*C. Th.* 15, 12, 2). Os últimos espetáculos dessa natureza registrados na cidade remontam a 354, sob o governo do César Galo (PETIT, 1955, p. 125). Em compensação, as caçadas continuam e, ao que parece, gozam de popularidade crescente, tendo sido inclusive introduzidas no programa dos Jogos Olímpicos, a despeito do seu inequívoco matiz latino (HAHN, 2018, p. 63).

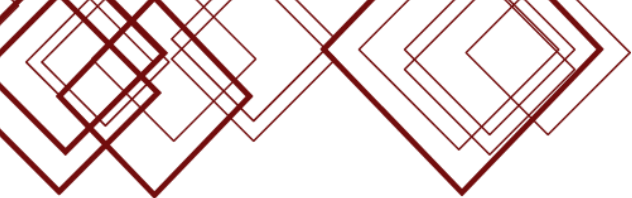
Em Antioquia, as *venationes* que integravam o programa dos Jogos Olímpicos eram, naturalmente, patrocinadas pelos envolvidos com esta liturgia, ou seja, o alitarca e demais agonotetas, que costumavam repartir entre si os altos custos do festival (DOWNEY, 1939, p.



431). No entanto, como os Jogos eram celebrados a cada quatro anos, a maior parte das *venationes* encenadas na cidade ficava a cargo do siriarca, um decurião eleito pelos seus pares com a incumbência de organizar os jogos e festivais quando da assembleia provincial, que a cada ano, provavelmente no verão ou no outono, reunia representantes das dezessete *pólis* da Síria, numa demonstração pública de lealdade à *domus* reinante. Os espetáculos patrocinados pelo siriarca poderiam incluir corridas de cavalo e performances teatrais, mas a principal atração eram decerto os combates de caça. Em virtude da logística envolvida na promoção das *venationes*, que demandavam a importação de feras de outras províncias (Bitínia, Panfília), a preparação do espetáculo deveria ser iniciada com pelo menos um ano de antecedência (LIBEBESCHUETZ, 1959, p. 123-124).

No Império Romano, o recinto no qual as *venationes* costumavam ocorrer era o anfiteatro, uma estrutura arquitetônica tipicamente latina. Em Antioquia, a construção do anfiteatro, nas imediações do *Keraton*, do bairro judeu, remontava à época da visita de César à cidade, em 47 a.C. No século IV, após a proibição dos combates de gladiadores por Constantino, Valente reformou o edifício, transformando-o num *kinegion*, ou seja, num local adaptado aos espetáculos de caça (KONDOLEON, 2001, p. 155), embora, de acordo com a necessidade, os hipódromos e teatros situados em Antioquia e Dafne também pudessem ser ocupados com esse propósito (DOWNEY, 1961, p. 408). Embora não saibamos ao certo até quando as *venationes* foram encenadas em Antioquia, é bem possível que elas tenham sido suspensas no contexto dos terremotos de 526 e 528 e da invasão persa de 540, coincidindo assim com uma tendência geral de abandono desta modalidade de entretenimento nos territórios do Oriente e do Ocidente (EPPLETT, 2006, p. 220). Tal suposição é reforçada pelo fato de que, em 520, os Jogos Olímpicos da cidade foram celebrados pela última vez, o que, sem dúvida, propiciou a redução no número de *venationes* (REMIJSEN, 2010, p. 411). Seja como for, em meados do século V, época na qual o Mosaico da *Megalopsychia* foi confeccionado, os espetáculos cinegéticos continuavam a ocorrer em Antioquia, pois, em 465, uma lei de Leão estabelecia que doravante as funções do siriarca seriam transferidas para a competência do *consularis Syriae*, incluindo a organização de jogos e festivais (DOWNEY, 1961, p. 483).

Todas essas reflexões nos levam a concluir que, em meados do século V, Antioquia contava ainda com redes de evergetismo urbano ativas o suficiente para garantir a manutenção dos entretenimentos cívicos, dentre os quais se destacavam as *venationes*, levando assim o proprietário do Mosaico da *Megalopsychia* a eternizar, num pavimento monumental, o orgulho



de ter ofertado à cidade espetáculos dessa natureza. Embora não tenhamos condições de precisar sua identidade, que, como vimos, poderia ser ou não Ardabúrio, é razoável supor que a personagem em questão tenha, em algum momento da sua carreira, atuado como siriarca, alitarca ou agonoteta, assumindo a responsabilidade de subvencionar as *venationes*. O pavimento configurava assim um poderoso lugar de memória dedicado não apenas a exaltar a munificência do patrono, mas também a afirmar o vínculo afetivo que o unia à *pólis*, representada por sua gente, seus monumentos e edifícios. Por esse motivo, em nossa opinião, a cena principal do mosaico não pode ser dissociada da borda topográfica, na medida em que, “lido” em seu conjunto, o pavimento seria um tributo tanto à *magnanimitas* do proprietário quanto à efervescência da vida urbana, com tudo o que ela possuía de mais característico. Quanto a isso, importa mencionar o capricho do artesão em reproduzir, com riqueza de detalhes, o ambiente construído de Antioquia e Dafne, o que vem corroborar nossa hipótese segundo a qual o Mosaico da *Megalopsychia* constitui um importante testemunho acerca da vitalidade do evergetismo na época tardia.

109

Antioquia e suas tradições cívicas

Como salientamos, Antioquia, repartida, territorialmente, em *ásty* (a zona urbana, delimitada pelas muralhas) e *proasteia* (o subúrbio de Dafne), permanece, ao longo de todo o século V e quiçá ainda no VI, uma cidade marcada pela cultura cívica greco-romana,¹⁰ o que exige dos seus gestores a promoção de atividades ancoradas na *paideia* ou *humanitas*, ou seja, na visão de mundo própria de gregos e romanos. Se, por um lado, os antioquenos demonstraram vívido apreço pela arte dos mosaicos, como atesta a extensa coleção de composições musivas que nos legaram, por outro, tais composições, confeccionadas amiúde com propósitos estéticos e decorativos, constituem uma valiosa fonte de informações sobre inúmeros aspectos do cotidiano da cidade no decorrer da era imperial, a começar pela atenção dispensada à arte estatuária.¹¹ Sabemos que, na Antiguidade, as estátuas eram autênticos símbolos políticos, exprimindo as clivagens e assimetrias entre os distintos grupos sociais. Como argumenta

¹⁰ João Malalas, um nativo de Antioquia, registra em sua *Chronographia* (VIII, 22), elaborada no século VI, diversas evidências acerca da continuidade, em seu tempo, dos usos e costumes associados à tradição cívica greco-romana, incluindo as diversas modalidades de ocupação dos espaços e monumentos, submetidos a sucessivas reformas.

¹¹ Na avaliação de Stewart (2003, p. 118), a sociedade greco-romana produziu uma abundância tal de estátuas que as gerações posteriores, ao se referirem a elas, se valeram de expressões como “segunda população” ou “floresta de esculturas”.



Machado (2006, p. 138), o hábito de confeccionar e erguer estátuas cultivado por gregos e romanos poderia ser descrito como a “representação física de uma relação política”, uma vez que, não raro, as relações de poder eram definidas, reelaboradas, construídas e/ou ratificadas mediante a dedicação de estátuas, forjando-se assim um nexo indissolúvel entre doador e receptor, ou seja, entre quem oferecia a estátua – em geral, a *curia* ou *boulé* – e quem se via nela representado. Cumpre observar que, ao refletirmos sobre as estátuas como símbolos de poder, somos de imediato levados a refletir também acerca dos mecanismos de transmissão da memória, na medida em que as estátuas eram, ao fim e ao cabo, monumentos feitos para resistir ao tempo e, desse modo, perpetuar a *kleos* ou a *gloria* de determinada personagem, em particular, dos imperadores.

Com efeito, em Antioquia, as estátuas imperiais eram artefatos que assinalavam a generosidade de soberanos como Tibério, Cômodo, Diocleciano, Valeriano e Teodósio, dentre outros. Mas não apenas os imperadores faziam jus a tal honraria, pois Libânio, nos discursos *A Cesário* (*Or. XXI, 30*) e *A Elébico* (*Or. XX, 39*), menciona que o *magister officiorum* Cesário e o *magister militum per Orientem* Elébico, os enviados de Teodósio com a missão de investigar o acontecimento conhecido como Levante das Estátuas, ocorrido em fevereiro de 387,¹² bem poderiam ser agraciados, pela cidade, com estátuas em sua homenagem. A preocupação de Libânio, nesse caso, era a de enaltecer a atuação de ambos, que teriam tomado a defesa de Antioquia num momento dramático, quando se esperava uma violenta repressão do imperador contra os responsáveis pela destruição das estátuas da família imperial, ato que configurava crime de *maiestas*, cuja pena era a execução. No entanto, em face da argumentação de Libânio, é possível concluir que, sob o Império, a oferta de estátuas a indivíduos que não fossem os soberanos era uma prática excepcional, ou seja, uma distinção difícil de ser obtida, tendo em vista as implicações políticas deste ato, pois as estátuas conferiam ao homenageado uma marca distintiva de honra, prestígio e poder (MACHADO, 2006, p. 126). De qualquer modo, é possível afirmar que o hábito de se erguer estátuas foi um componente intrínseco da cultura política das *póleis* e *civitates* por séculos a fio, servindo, inclusive, como um indício das transformações que assinalam a passagem da cidade clássica à pós-clássica, uma vez que, como

¹² A respeito do Levante das Estátuas e das narrativas pagã e cristã sobre o episódio, consultar French (1998) e Stephens (2013).

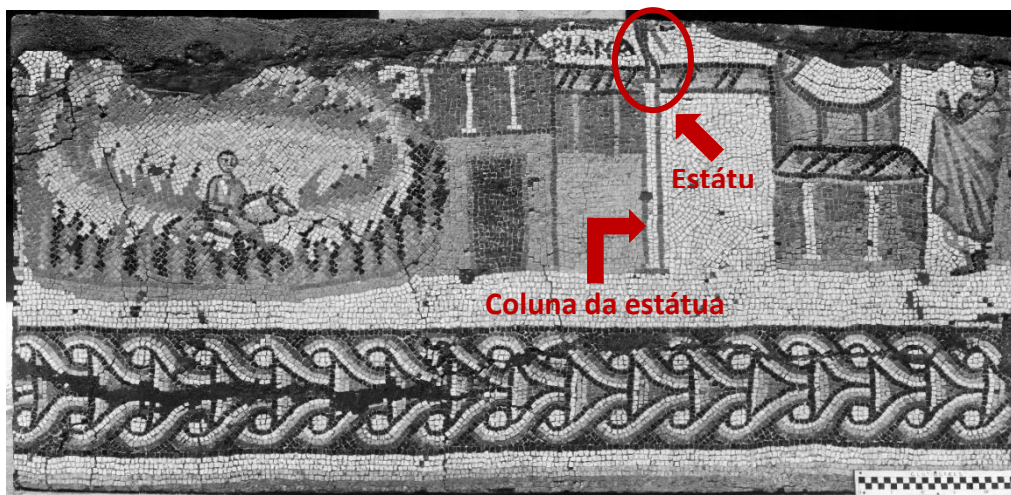


detectado por Ward-Perkins e Machado,¹³ observa-se, na Antiguidade Tardia, uma sensível diminuição na quantidade de estátuas erguidas pelas coletividades urbanas, o que torna sua presença no Mosaico da *Megalopsychia* ainda mais peculiar.

Seguindo o itinerário das cenas contidas na borda topográfica tal como proposto por Lassus (1934), a Figura 3 corresponde às imagens 40 e 41 classificadas pelo autor. Nela, à direita, sobre uma alta coluna, há a imagem bastante danificada de uma estátua da qual é possível distinguir apenas duas linhas marrons que definem as pernas e se unem para formar o tronco. Na opinião de Lassus (1934, p. 146), tratar-se-ia muito provavelmente da estátua de Tibério, um dos principais evergetas de Antioquia, responsável pela instalação dos primeiros pórticos na avenida das colunatas e pela expansão das muralhas além do perímetro original da *pólis* fixado pelos Selêucida (DE GIORGIO; EGER, 2021, p. 86). Segundo Malalas (*Chron.*, X, 8), em agradecimento ao soberano, a *boulé* e a população da cidade teriam erguido uma estátua de bronze na avenida das colunatas, num ponto conhecido como *omphalos* (umbigo), o epicentro do espaço urbano. E, embora estivesse escrevendo no século VI, o autor faz questão de mencionar que, ainda em seu tempo, a estátua encontrava-se de pé, o que justificaria sua presença no Mosaico da *Megalopsychia*, datado do século anterior. Em apoio a essa tese, Lassus sugere (1934, p. 146) que o fragmento PIANA inserido à esquerda deva ser lido como as últimas letras da expressão “*é stele Tiberianá*”, valendo a pena mencionar que *stele* (e não *ágalma*) é o vocábulo empregado por Malalas para designar a estátua do imperador. Essa interpretação, no entanto, é posta em dúvida por Glanville Downey (1961, p. 661, n. 3; p. 619-20) e John Matthews (2006, p. 84), pois, para ambos, a inscrição incompleta aludiria à Porta Tauriana, um dos portões de acesso a Antioquia. A despeito da identidade da inscrição, o mais importante é registrar que a estátua de Tibério ocupava uma posição de relevo na paisagem urbana, pois não passou despercebida ao artesão anônimo responsável pela confecção do mosaico.

¹³ Ward-Perkins e Machado são os responsáveis pela organização do *The Last Statues of Antiquity Project* (<http://www.ox.ac.uk/statues/objectives.shtml>), um extenso banco de dados que recolhe evidências referentes ao hábito estatuário no mundo antigo.

Figura 3 – Estátua vizinha à Porta Tauriana



Autorização de uso de imagem por cortesia de Antioch Expedition Archives,
Department of Art and Archaeology, Princeton University

A bem da verdade, Antioquia, como a maioria das cidades antigas, era pródiga de estátuas que decoravam não apenas recintos fechados (residências, repartições administrativas, templos), mas igualmente espaços abertos e de uso coletivo, como as ruas, avenidas e praças. Malalas (*Chron.*, X, 8) mesmo, na descrição que faz da atuação edilícia de Tibério na cidade, menciona que o imperador teria determinado a instalação, ao longo dos logradouros, de diversas estátuas de bronze. A presença ostensiva de estátuas em Antioquia pode ser mensurada por meio da Figura 4, na qual é possível reconhecer três esculturas erguidas numa praça onde há uma grande árvore, à esquerda da cena na qual dois homens, sentados, jogam diante de um tabuleiro. Segundo Lassus (1969, p. 143), o conjunto estatuário exibiria, ao centro, sobre um pedestal mais alto, a imagem de um imperador trajado com couraça e *paludamentum* e empunhando, na mão direita, uma espada. À esquerda e à direita, formando um séquito, erguem-se, em posição inferior, duas outras estátuas. Ambas portam o bastão, um símbolo de autoridade, o que nos permitiria identificá-las como funcionários de alto escalão. Numa interpretação alternativa, Cimok (2000, p. 266) sugere que as esculturas fariam alusão a César, Valente e Valentiniano. A despeito da controvérsia, não resta muita dúvida que a figura central seja mesmo a de um soberano, pois, no Império Romano, seria muito difícil que um conjunto estatuário erguido a céu aberto não fizesse referência ao imperador ou a membros da sua *domus*.

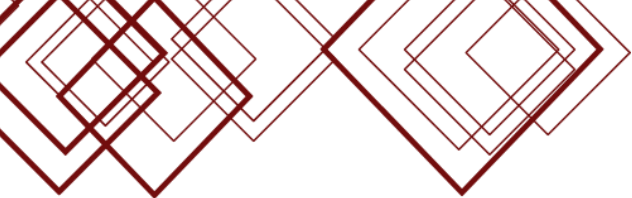


Figura 4 – Um imperador e seu séquito



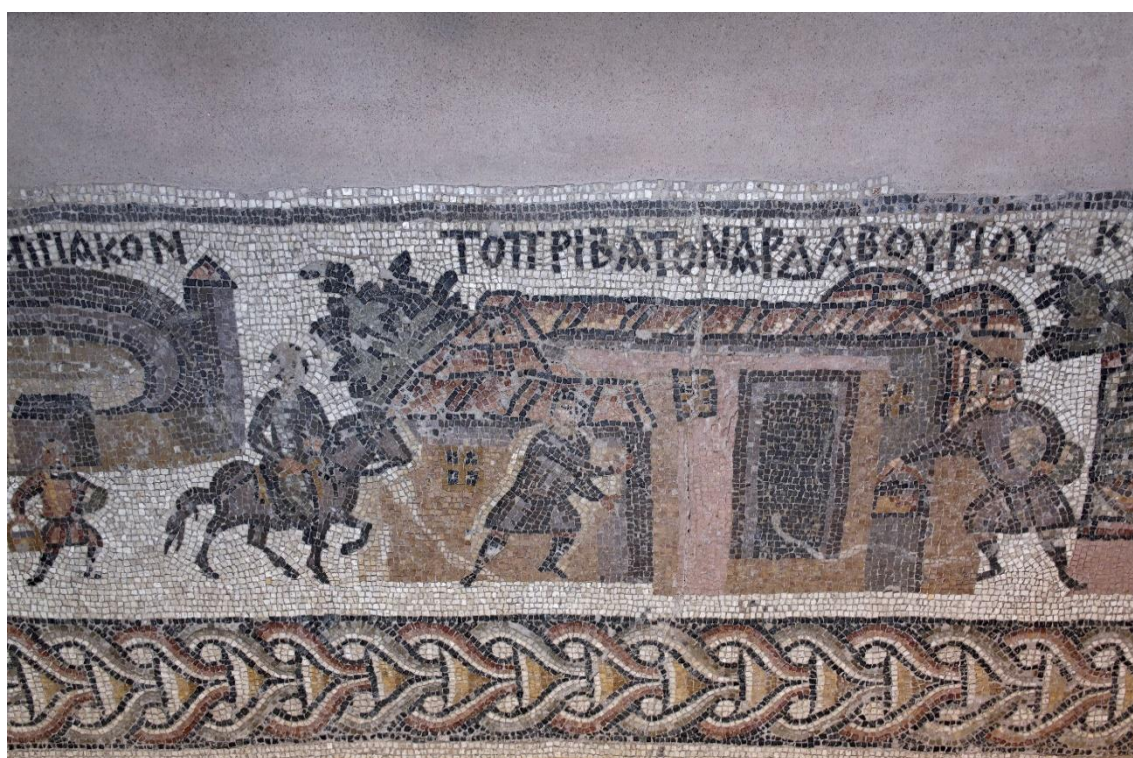
113

Fonte: <https://pbase.com/dosseman/image/170231297>. Créditos fotográficos de Dick Osseman

Segundo o que podemos concluir das informações contidas na borda topográfica do Mosaico da *Megalopsychia*, as estátuas de imperadores, reconhecidos como os principais patronos e evergetas das *póleis* e *civitates*, eram um componente indispensável da paisagem urbana, mas não devemos supor que a possibilidade de ter a sua *honor* ou *timé* eternizada por meio de monumentos públicos fosse um apanágio da *domus* imperial, na medida em que os membros da elite, repartidos em seus diversos níveis, também costumavam ser celebrados como notáveis construtores. Na Figura 5, temos a imagem do complexo termal que portava o nome do *magister militum per Orientem* Ardabúrio, personagem ao qual já aludimos. As termas em questão teriam sido erguidas para uso particular, muito embora tenhamos conhecimento da existência, em Antioquia e Dafne, de uma plethora de banhos públicos, como revelado pelo comitê de escavações do Entre Guerras, que trouxe à luz seis complexos termais, afora aqueles mencionados nas fontes textuais. Segundo o relato de Malalas (XII, 2; 38), Cômodo teria erguido, na cidade, um complexo termal nomeado *Kommodium*, ao passo que Diocleciano teria feito o mesmo, apenas para mencionar dois casos. Em Antioquia, o hábito de frequentar as termas encontrava-se arraigado na população, não sendo por acaso que a reforma e restauro dos aquedutos e banhos públicos fosse uma prioridade na agenda dos gestores urbanos (YEGÜL,

2001, p. 148). Ainda que construído para deleite de Ardabúrio, sua família e convidados, o complexo, com sua fachada imponente, seu extenso telhado e diversos domos, constituía um marcador da paisagem de Dafne, celebrando a prodigalidade do *magister militum* que, como vimos, poderia ser o proprietário da estrutura na qual o Mosaico da *Megalopsychia* foi encontrado. A associação de funcionários graduados da administração civil e militar com os edifícios e monumentos de Antioquia pode ser igualmente constatada em outro excerto visual, extraído da borda topográfica do mosaico (Figura 6).

Figura 5 – O complexo termal de Ardabúrio



Fonte: <https://pbase.com/dosseman/image/170231330>. Créditos fotográficos de Dick Osseman.

De acordo com Jean Lassus (1934, p. 135), a personagem central da Figura 6 não poderia ser descrita como uma estátua devido à ausência de pedestal e ao estilo da indumentária, que inclui um manto de cor vívida. Ainda segundo o autor, a cena retrataria, com toda probabilidade, um alto funcionário em posição hierárquica diante de um edifício público, no caso, um *demosion*, ainda que John Matthews (2006, p. 87) opte por identificar a construção como uma *therma* pública, sugerindo assim que a personagem seria, na realidade, um cliente. Não



obstante a divergência entre os autores, a interpretação de Lassus revela-se mais plausível, sendo corroborada por Matter (2004, p. 64 *et sequ.*), para quem, em virtude da densidade demográfica de Antioquia, cuja população, na época tardia, teria se aproximado da cifra de meio milhão de habitantes,¹⁴ é bem possível que a cidade abrigasse pelo menos dois *demosiones*, ou seja, dois cárceres, digamos, “oficiais”, além de incluir outros recintos que poderiam, eventualmente, receber detentos, a exemplo do *bouleuterion*, como nos informa Libânio (SILVA, 2016). Na borda topográfica do Mosaico da *Megalopsychia*, temos representado um desses *demosiones* (Figura 6), acima do qual lemos a inscrição “*to demosion*”, o que torna inequívoca a natureza da estrutura. O homem diante da porta, talvez em atitude de sentinela, se encontra vestido com uma túnica branca e um manto vermelho, sem fíbula, armado na altura dos ombros e que cai ao longo do corpo, ocultando os braços, conforme descrição fornecida por Lassus (1934, p. 135). Mesmo que o traje não apresente características militares, trata-se decerto de uma peça de vestuário própria dos membros da aristocracia, talvez dos altos funcionários da administração imperial ou mesmo de oficiais do exército em funções civis. A túnica longa, o manto, o acabamento e a qualidade da peça, confeccionada em cores vibrantes, assinalam o status de pessoas distintas, ainda mais no território da Síria, que se beneficiava de um comércio regular de seda e lã finas oriundas do Extremo Oriente (BOWERSOCK, BROWN, GRABAR, 1999, p. 381). O Mosaico da *Megalopsychia* é, pois, abundante em cenas que revelam aspectos da vida cotidiana da *pólis* na Antiguidade Tardia, tanto no que diz respeito aos edifícios, monumentos, atividades laborais e entretenimentos, quanto no que se refere à atuação, no recinto urbano, de oficiais e demais membros da aristocracia, o que é mais um indício da vitalidade das redes de evergetismo cívico, na medida em que a cidade continua a ser o *locus* privilegiado de atuação dos magistrados civis e militares.

¹⁴ Sobre o tamanho da população de Antioquia, Downey (1958, p. 84), recorrendo a informações transmitidas pelos autores antigos, afirma que “em geral, as evidências não são muito claras ou confiáveis, assim como não o são também para as populações de outras cidades”, pois “os autores costumam falar do assunto sempre de forma alusiva”, de maneira que “nem sempre podemos ter certeza do significado das estimativas” descritas pelos antigos. Assim, as fontes antigas apresentam diferentes cifras acerca da população da cidade, o que acompanha as diversas fases do desenvolvimento urbano. Quando da fundação, em 301 a.C., Antioquia deveria contar com um contingente entre 5.000 e 17.000 habitantes. Já nos séculos IV e V, na sua fase de maior prosperidade, a cidade seria composta por 250.000 a 500.000 pessoas (DOWNEY, 1958, p. 85, p. 87-88; SILVA, 2016, p. 81).

Figura 6 – O demosion de Antioquia



Fonte: <https://pbase.com/dosseman/image/140539640>. Créditos fotográficos de Dick Osseman

116

As imagens contidas na borda topográfica do Mosaico da *Megalopsychia* não se limitam, no entanto, ao espaço urbano de Antioquia, pois incluem o subúrbio de Dafne. Construída, de certo modo, como uma *mímesis*, em escala menor, de Antioquia, Dafne é igualmente retratada com seus edifícios e monumentos, embora muitas das estruturas que aí figurem sejam conhecidas apenas por intermédio das fontes literárias, não tendo sido localizadas pelos arqueólogos. Quanto a isso, é de se lamentar que nenhum templo tenha sido escavado, o que restringe um pouco nosso conhecimento acerca da dinâmica do paganismo, em particular na época tardia, quando a cristianização já se encontrava em curso. Todavia, o exame do mosaico é capaz de revelar lugares associados aos cultos e ritos pagãos, que, ainda no século V, continuavam a merecer atenção, a exemplo da Fonte Castália (Figura 7), representada como uma mulher de torso nu, com os seios à mostra, cujos mamilos são assinalados por dois pontos negros. Do vaso posto ao seu lado, jorra água sobre um *nymphaeum* semicircular, no centro do qual se encontra um barco.



Figura 7 – A fonte Castália



117

Fonte: <https://pbase.com/dosseman/image/140539660>. Créditos fotográficos de Dick Osseman

A fonte Castália, uma das mais tradicionais de Dafne, sempre foi associada ao culto de Apolo, pois era um santuário onde a divindade costumava dispensar seus oráculos (SOLER, 2006, p. 33). Na reforma do sistema hidráulico promovida por Adriano, a fonte teria sido fechada, mas sem que isso tenha implicado, ao menos a princípio, a suspensão das atividades divinatórias, como salienta Downey (1961, p. 387). De fato, ao longo da era imperial, o Templo de Apolo e suas fontes adjacentes foram locais de peregrinação bastante frequentados, atraindo pessoas de diversas regiões da província e mesmo de outras localidades do Império, além de ser um ponto de encontro dos filósofos, em especial dos neopitagóricos e neoplatônicos, que o costumavam visitar. No século IV, quando da estadia de Galo na cidade (351-354), o César buscou neutralizar a influência do oráculo fazendo transferir as relíquias de Bábilas, um bispo martirizado durante a perseguição de Décio, em 251, do cemitério da Porta do Sul para as imediações do Templo de Apolo, onde o imperador teria feito construir um *martyrion*, em torno do qual logo passaram a ser sepultados outros defuntos, o que, segundo a cosmovisão pagã, configurava uma profanação.

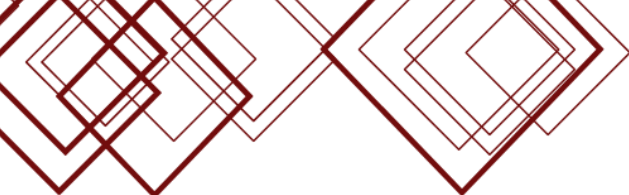
Ao se instalar em Antioquia, em julho de 362, Juliano decidiu não apenas reabrir a Fonte Castália, mas também restaurar a potência do oráculo, que desejava consultar, razão pela qual



determinou que as relíquias de Bábilas fossem devolvidas ao seu lugar de origem (SOLER, 2006, p. 58-59). Logo após, em 22 de outubro, um grave incêndio consumiu o Templo de Apolo, reduzindo a cinzas a monumental estátua do deus, infortúnio tido, pelos pagãos, como uma vingança cristã devido à remoção das relíquias de Bábilas, o que levou o imperador a nomear uma equipe de investigação para descobrir e punir os culpados. A despeito do empenho de Juliano, o inquérito restou inconcluso por falta de provas, havendo inclusive uma versão – sustentada pelos cristãos, diga-se de passagem – de que o fogo teria sido provocado por um incêndio. Mesmo assim, o imperador decidiu adotar algumas medidas restritivas contra a comunidade cristã da cidade, decretando o fechamento do *Dominicum Aureum* e o confisco dos objetos cerimoniais ofertados por Constantino e Constâncio (DOWNEY, 1961, p. 368). A transferência dos restos mortais de Bábilas para Dafne por determinação de Galo, considerada o primeiro episódio de *translatio* de relíquias de santos, prática que se tornará recorrente ora em diante, pode ser interpretada como um esforço da congregação de Antioquia em afirmar seu domínio sobre o espaço suburbano, num contexto de avanço da cristianização, que pouco a pouco começava a redefinir a paisagem da cidade antiga. É plausível supor que tal acontecimento, aliado à destruição do templo, tenha produzido um impacto negativo sobre o culto de Apolo, mas não o suficiente para erradicar da memória dos antioquenos a lembrança dos topônimos associados à divindade, a exemplo da Fonte Castália, que ocupa, no Mosaico da *Megalopsychia*, uma posição proeminente, pois o artesão, não satisfeito em representá-la graficamente, lhe atribui uma inscrição, de modo a tornar inequívoca sua identificação (SHEPARDSON, 2014, p. 59).

Considerações finais

Como vimos ao longo deste artigo, o Mosaico da *Megalopsychia* é um documento iconográfico *sui generis* para conhecermos a vida cotidiana, os costumes e as tradições cívicas de uma cidade que, na época tardia, desempenha evidente protagonismo, não obstante a fundação de Constantinopla, que, a partir de 395, se torna a capital do Império Romano do Oriente, posto sob o comando de Arcádio. A importância de Antioquia como um centro político, econômico e cultural florescente no território da Síria, com irradiação pelas províncias vizinhas, explica, em larga medida, a sua resiliência diante dos sucessivos terremotos que a acometeram no decorrer do século VI e que terminaram por arruiná-la (Tabela 1), como argumenta Moderchai (2019). Desse modo, até o século VI, não seria correto falarmos em declínio ou colapso da vida urbana, em parte devido à determinação dos imperadores em



reconstruir a cidade, como fez Justiniano após os terremotos de 526 e 528.¹⁵ Mas não apenas, pois sabemos que as próprias elites locais costumavam se envolver diretamente no esforço de reconstrução das cidades que houvessem sofrido algum dano severo provocado por incêndio, invasão, terremoto ou outro desastre qualquer, como demonstra Jones (2014). Acreditamos que essa foi também a realidade vivida por Antioquia, pois, como pondera Natali (1975, p. 46), a *pólis*, em fins do século IV – e mesmo além, poderíamos acrescentar –, mantém ativas as redes de evergetismo urbano devido à existência de um contingente de patronos ainda dispostos a investir na construção ou reforma dos edifícios e monumentos cívicos, bem como no patrocínio de festivais e demais entretenimentos, com destaque para as *venationes*, o que pode ser comprovado por meio da análise do Mosaico da *Megalopsychia*. De fato, o dever cívico da aristocracia para com a preservação e o bem-estar da sua cidade parece ser uma das principais lições que podemos extrair desse notável *opus tessellatum*.

Tabela 1 – Mapeamento dos terremotos ocorridos, em Antioquia, no século VI

ANO	OCORRÊNCIA	REFERÊNCIAS	OBSERVAÇÕES FEITAS PELOS AUTORES
500	Terremoto	MORDECHAI (2019) DOWNEY (1955)	“Pode não ter acontecido”
513	Terremoto	MORDECHAI (2019)	“Referência vaga”
525	Terremoto	MORDECHAI (2019) DOWNEY (1955) MÜLLER (1839)	“Relativamente de amplitude menor”
526	Terremoto	MORDECHAI (2019) DOWNEY (1955) Zonaras 8.268.11	“Provavelmente o mais devastador do século VI d.C.” “O mais severo terremoto em Antioquia”
528	Terremoto	MORDECHAI (2019)	Um terremoto grande
532	Terremoto	MORDECHAI (2019) DOWNEY (1955) Malalas	“evento menor” Terremoto “em todos os lugares”
551	Terremoto	MORDECHAI (2019)	“pode ter sido sério”
557	Terremoto	MORDECHAI (2019)	“Provavelmente menor ou moderado”
558	Terremoto	MORDECHAI (2019)	“Talvez o mesmo terremoto de 557”
560/1	Terremoto	MORDECHAI (2019)	“relato breve”
C. 570	Terremoto	MORDECHAI (2019)	“indeterminado se ocorreu”
C. 577-81	Terremoto	MORDECHAI (2019)	“um ou dois terremotos, não muito clara a dimensão dos danos”

Fonte: Combinação dos mapeamentos realizados por Downey (1955) e Mordechai (2019)

¹⁵ Ao examinar o apoio imperial às cidades que, no decurso dos dois primeiros séculos do Principado, foram assoladas por terremotos, Jones (2014, p. 52 *et sequ.*) conclui que, em se tratando dos abalos sísmicos, tais acontecimentos eram bastante familiares a gregos e romanos, mas estes não dispunham de qualquer método de previsão eficaz, ainda que houvesse uma quantidade significativa de teorização sobre o assunto. No entanto, pouco podemos extrair dos dados provenientes das fontes escritas, que nos fornecem relatos imprecisos dos terremotos e estimativas de vítimas pouco críveis. Ademais, não havia, na Antiguidade, qualquer sistema tecnológico de construção de edifícios à prova de abalos sísmicos.



Referências

Documentação iconográfica e arqueológica

CAMPBELL, S. *The mosaics of Antioch*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1988.

CAMPBELL, W. A. Excavations at Antioch-on-the-Orontes. *American Journal of Archaeology*, v. 38, n. 2, p. 201-206.

CIMOK, F. *Antioch Mosaics*. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000.

LASSUS, J. La mosaïque de Yakto. In: ELDERKIN, G. W. (ed.). *Antioch-on-the-Orontes: The excavations of 1932*. Princeton: Princeton University Press, 1934, p. 114-136. v. 1.

LEVI, D. *Antioch mosaics pavements*. Princeton: Princeton University Press, 1947. v. 1 e 2.

MOREY, C. R. *The mosaics of Antioch*. London: Longmans, 1938.

Documentação textual

LIBANIUS. To Caesarius, master of offices. In: _____. *Selected orations*. Edited and translated by A. F. Norman. Cambridge: Harvard University Press, 1977, p. 349-373. v. II.

LIBANIUS. To Ellebichus. LIBANIUS. In: _____. *Selected orations*. Edited and translated by A. F. Norman. Cambridge: Harvard University Press, 1977, p. 375-407. v. II.

LIBANIUS. The Antiochikos: in praise of Antioch. In: _____. *Antioch as a centre of Hellenic culture*. Translated with an introduction by A. F. Norman. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, p. 4-65.

MALALAS, J. *The chronicle of John Malalas*. Translated by Elizabeth Jeffreys, Michael Jeffreys and Roger Scott. Leiden: Brill, 2017.

PHARR, C.; DAVIDSON, T. S. (ed.). *The Theodosian Code and novels, and Sirmondian Constitutions*. Princeton: Princeton University Press, 1952.

PRISCUS. Testimonia. In: BLOCKLEY, R. C. (ed.). *The fragmentary classicising historians of the Later Roman Empire*. Liverpool: Francis Cairns, 1983, p. 222-400.

Obras de apoio

ARCHAMBEAULT, M. J. *Sourcing of marble used in mosaics at Antioch (Turkey)*. 2004. Thesis (Master of Arts) – Department of Anthropology, College of Arts and Sciences of the University of South Florida, 2006.

BALTY, J. Les mosaïques d'Antioche: style et rayonnement. *Topoi. Orient-Occident*. Supp. 5, p. 257-269, 2004.



BALTY, J. Doro Levi. Antioch Mosaic Pavements: cinquante ans après. *Byzantion*, n. 51, p. 303-324, 2001.

BALTY, J. Mosaiques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interprétation. *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, v. 140, p. 5-391, 1995.

BALTY, J. La mosaïque romaine et byzantine en Syrie du Nord. *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, n. 62, p. 27-39, 1991.

BALTY, J. La mosaïque antique au Proche-Orient. I. Des origines à la Tétrarchie. In: TEMPORINI, H. (ed.). *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Berlin: Walter de Gruyter, 1981, p. 347-428. v. II, 2.

BARSANTI, C. The fate of the Antioch mosaic pavements: some reflections. *Journal of Mosaic Research*, v. 5, p. 25-42, 2012.

BERMEJO TIRADO, J. The social construction of gender identities through the ancient mosaics from Antioch. In: PROCEEDINGS OF XII CONFERENCE OF AIEMA. *Anais...* Bursa, 2012, p. 101-115.

BONNER, C. Note on the Mosaic of Daphne. *American Journal of Archaeology*, v. 38, n. 3, p. 340, 1934.

121

BOWERSOCK, G. W.; BROWN, P.; GRABAR, O. (ed.). *A guide to the Post-Classical World*. Cambridge: The Belknap Press, 1999.

CABOURET, B. Pouvoir municipal, pouvoir impérial à Antioche au IVE siècle. *Topoi. Orient-Occident*, supp. 5, p. 117-142, 2004.

CHRISTENSEN-ERNST, J. *Antioch on the Orontes*. Lanham: Hamilton Books, 2012.

DE GIORGI, A.; EGER, A. *Antioch: a history*. London: Routledge, 2021.

DOWNEY, G. *A history of Antioch in Syria*. Princeton: Princeton University Press, 1961.

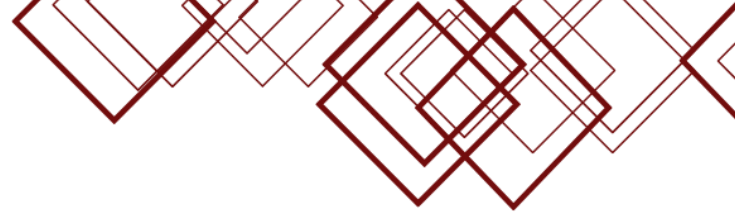
DOWNEY, G. The size of the population of Antioch. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 89, p. 84-91, 1958.

DOWNEY, G. Earthquakes at Constantinople and Vicinity, A.D. 342-1454. *Speculum*, v. 30, n. 4, p. 596-600, 1955.

DOWNEY, G. The pagan virtue of Megalopsychia. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 76, p. 279-286, 1945.

DOWNEY, G. Ethical themes in the Antioch mosaics. *Church History*, v. 10, n. 4, p. 367-376, 1941.

DOWNEY, G. The Olympic Games of Antioch in the Fourth Century A.D. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 70, p. 428-438, 1939.



- DOWNEY, G. Personifications of abstract ideas in the Antioch mosaics. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 69, p. 349-363, 1938.
- DUNBABIN, K. M. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- EPPLETT, W. C. *Animal spectacular of the Roman Empire*. 2001. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of Classical, Near East and Religious Studies of the University of British Columbia, Vancouver, 2006.
- FRENCH, D. Rhetoric and the Rebellion of A.D. 387 in Antioch. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 47, H. 4, p. 468-484, 1998.
- HAHN, J. Metropolis, emperors, and games: the secularization of the Antiochene Olympics in Late Antiquity. In; BERGJAN, S. P.; ELM, S. (ed.). *Antioch II*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2018, p. 53-71.
- HUSKINSON, J. Surveying the scene: Antioch mosaic pavements as a source of historical evidence. In: SANDWELL, I. & HUSKINSON, J. (ed.). *Culture and society in Later Roman Antioch*. Oxford: Oxbow Books, 2004, p. 134-152.
- JONES, C. P. Earthquakes and Emperors. In: KOLB, A. (ed.). *Infrastruktur und Herrschaftsorganisation im Imperium Romanum: Herrschaftsstrukturen und Herrschaftspraxis III*. München: De Gruyter, 2014, p. 52-65.
- KONDOLEON, C. (ed.). Mosaics of the Worcester Hunt. In: BECKER, L.; KONDOLEON, M. (ed.). *The arts of Antioch*. Worcester: Worcester Art Museum, 2005, p. 228-237.
- KONDOLEON, C. *Antioch: the lost city*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- LASSUS, J. Antioche en 459 d'après la mosaïque de Yaqto. In: BALTY, J. (éd.). *Apamée de Syrie: bilan des recherches archéologiques (1965-1968)*. Bruxelles: Centre Belge de Recherches Archeologiques a Apamée de Syrie, 1969, p. 137-146.
- LASSUS, J. Dans les rues d'Antioche. *Bulletin d'Études Orientales*, t. 5, p. 121-124, 1935.
- LAVIN, I. The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of Early Medieval Style. *Dumbarton Oaks Papers*, n. XVII, p. 179-286, 1963.
- LIEBESCHUETZ, W. The Syriarch in the Fourth Centurt. *Historia*, v. 8, n. 1, p. 113-126, 1959.
- LING, R. *Ancient mosaics*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la representación de conceptos abstractos. *Antig. Crist. (Murcia)*, v. XIV, p. 335-361, 1997.



MACHADO, C. A. R. *Urban Space and Power in Late Antique Rome, A.D. 284-535*. 2006. 337f. Tese (Doutorado em Classics) – Programa de Pós-Graduação em Classics, Universidade de Oxford, Oxford, 2006.

MATTHEWS, J. *The journey of Theophanes: travel, business, and daily life in the Roman East*. New Haven: Yale University Press, 2006.

MATTER, M. Libanios et les prisons d'Antioche. In: VAILLANCOURT, D.; CHAUVOT, A.; BERTRAND-DAGENBACH, C.; SALAMITO, J.-M (éd.). *Carcer II: prison and privation de liberté dans l'Empire Romaine et l'Occident médiévale*. Paris: De Boccard, 2004, p. 53-69.

MCCARTHY, K. *Antioch on the Orontes: an illustrated history*. Las Vegas, 2013.

MOLACEK, E. M. Narcissus the Hunter in the mosaics of Antioch. *Athamor*, n. 31, p. 15-23.

MORDECHAI, L. Antioch in the Sixth Century: resilience or vulnerability? In: IZDEBSKI, A.; MULRYAN, M. (ed.). *Environment and society in the Long Late Antiquity*. Leiden: Brill, 2019, p. 207-223.

NATALI, A. Christianisme et cité à Antioche à la fin du IV^e siècle d'après Jean Chrysostome In: KANNENGIESSER, C. (éd.) *Jean Chrysostome et Augustin*. Paris: Beauchesne, 1975, p. 41-59.

123

PETIT, P. *Libanius et la vie municipale a Antioche au IVe siècle après J.-C.* Paris: Paul Geuthner, 1955.

REDFORD, S. (ed). *Antioch on the Orontes: early explorations in the city of mosaics*. Istanbul: Koç Universitesi Yayinlari, 2014.

REMIJSEN, S. The introduction of the Antiochene Olympics: a proposal for a new date. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, n. 50, p. 411-436, 2010.

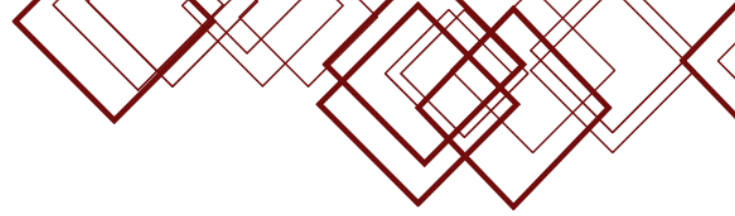
SALIOU, C. Le palais impérial d'Antioche et son contexte à l'époque de Julien: réflexions sur l'apport des sources littéraires à l'histoire d'un espace urbain. *Antiquité Tardive*, n. 17, 2009, p. 235-250.

SILVA, G. V. A cidade pós-clássica no Oriente: o caso de Antioquia (séc. III-VII). *Revista de História Comparada*, v. 15, n. 1, p. 15-55, 2021.

SILVA, G. V. Lugares do sagrado na cidade pós-clássica: Libânio e a reforma do 'Plethrion' de Antioquia. *Hélade*, v. 2, p. 74-83, 2016.

SILVA, E. C. M. Os espaços da justiça em Antioquia: o dicastério e o buleutério. *Romanitas*, n. 6, p. 125-138, 2016.

SOLER, E. *Le sacré et le salut à Antioche au IVe siècle après J.-C.: pratiques festives et comportements religieux dans le processus de christianisation de la cité*. Beyrouth: Institut Français du Proche-Orient, 2006.



SHEPARDSON, C. *Controlling contested places: Late Antique Antioch and the spatial politics of religious controversy*. Berkeley: University of California Press, 2014.

STEPHENS, J. A Pagan and Christian interpretation of the 387 Riot of the Statues. In: PAPANIKOS, G. T. (ed.). *ATINER's Conference Paper Series MDT 2013-0391*. Athens: Athens Institute for Education and Research, 2013, p. 1-16.

STEWART, P. *Statues in Roman society: representation and response*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

YEGÜL, F. Baths and bathing in Roman Antioch. In: KONDOLEON, C. (ed.). *Antioch: the lost city*. Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 146-151.