

BAIXO-RELEVO CULTUAL: MITRA TAURÓCTONO

Haiganuch Sarian

(Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo)

Em 1976, com uma subvenção da FAPESP, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) adquiriu um baixo-relevo (1) representando o deus Mitra sacrificando o touro. A importância desta peça para o estudo da iconografia mitraica e a feliz circunstância da sua descoberta em uma coleção particular brasileira suscitaram o interesse do Prof. M.J. Vermaseren, de Amsterdã, que houve por bem publicá-la em um livro intitulado *Mithrica IV. Le monument d'Otaviano Zeno et le culte de Mithra sur de Célius* (Leide, E.J. Brill, 1978) (2). E o tomo XVI da série dirigida pelo próprio autor: *Etudes Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain*, onde M.J. Vermaseren já publicara três outros volumes dedicados ao deus Mitra, *Mithrica I-II-III*. O baixo-relevo do MAE-USP é reproduzido no frontispício e nas lâminas XIX a XXIV em excelentes fotografias de Iolanda Huzak (neste artigo, figuras 1, 2 e 3).

O fato de ter merecido pesquisa tão rigorosa por parte do erudito holandês, grande especialista da religião mitraica, em coleção de renome internacional, dá a justa medida do valor desta escultura. Sem contar a sua rara qualidade de execução e a sua situação privilegiada no repertório das imagens do deus Mitra, o seu desempenho na história do mitraísmo é dos mais relevantes, como veremos a seguir. Não pretendemos resenhar exhaustivamente o livro que M.J. Vermaseren dedicou a este baixo-relevo. Nosso objetivo é tão somente chamar a atenção para uma peça excepcional, aproveitando em parte os resultados obtidos pelo Prof. Vermaseren e expondo alguns esclarecimentos referentes à iconografia e à mitologia do deus Mitra, que escaparam às intenções do autor em seu livro e que não são menos valiosos para orientar melhor na sua apreciação.

I. BAIXO-RELEVO CULTUAL

No mundo greco-romano, sempre houve uma diferença entre a imagem de culto e a imagem dos deuses. Se ambas as imagens eram importan-

tes na expressão de todo tipo de religiosidade, tinham funções específicas: a imagem de culto era objeto de veneração, peça maior de um culto determinado, origens dos templos, os quais eram edificadas para obrigá-las nos seus interiores; as imagens dos deuses, inúmeras e variadas, eram também representações divinas, mas recebiam adoração dos fiéis, tinham funções votivas ou narrativas. Os especialistas em história da religião do mundo clássico, baseando-se em realidades plásticas da Grécia antiga opuseram nitidamente estes dois tipos de esculturas, limitando as estátuas às imagens cultuais e relegando as técnicas do relevo às imagens votivas. Esta oposição é pertinente em certos aspectos: sabemos que os deuses da religião oficial tinham na sua grande maioria imagens reproduzidas na estatuária. No entanto, a técnica do relevo, em casos mais frequentes do que se supunha, foi também empregada na criação de imagens que recebiam culto e longe de ser um modo de expressão plástica dos meios unicamente populares era quase tão importante quanto a estátua, como mostrou E. Will em obra que marcou época nos estudos de iconografia religiosa (3). O ponto de interesse deste arqueólogo e historiador da arte é o mundo greco-romano a partir do período helenístico, e as suas constatações decorrem em grande parte de pesquisas sobre iconografia mitraica. Desde então, a oposição tradicional entre estátua de culto e relevos passou a novas interpretações. A valorização do relevo cultual é particularmente elucidativa no que diz respeito às imagens do deus Mitra, ao lado de outras da mesma época, mas é importante também lembrar que as investigações de E. Will abriram perspectivas para estudos do mesmo problema em períodos mais recuados, raramente abordados pelos especialistas e que mereceriam ser vistos em profundidade. Na própria época clássica, o relevo cultual exerceu papel relevante: a iconografia do deus Pã, das Ninfas, do próprio Asclépio, são suficientes para demonstrar que os relevos com as suas imagens nem sempre eram votivos ou historiados, mas frequentemente se revestiam da função de objeto cultual.

Não nos cabe explicar aqui as razões ou condições de tal escolha, que implicaria num estudo mais amplo da função das imagens de culto em certas camadas sociais e em determinados contextos religiosos. No nosso caso particular, vale lembrar que a religião do deus Mitra, em sua versão ocidental, originou uma série representativa de baixos-relevos cultuais; é de um deles, e dos mais importantes do repertório conhecido, que tratamos neste artigo.

O baixo-relevo do MAE-USP é uma peça de forma octogonal, em mármore do tipo de Carrara (*marmor Lunense*) (4). A cena representa uma figura viril, Mitra, sacrificando o touro: o deus veste uma túnica curta e tem na cabeça um boné de tipo oriental, deixando à mostra os cabelos que descem até os ombros. Seu corpo é figurado de face, mas levemente virado para o lado esquerdo; a sua cabeça, de três quartos, está voltada

para a direita. Da ferida provocada pelo golpe do punhal jorra o sangue que um cão e uma serpente tentam lambe. Na parte inferior está um leão sentado, com a cabeça erguida; um escorpião e um caranguejo grudados no ventre do touro se aproximam de seus testículos. No canto superior, uma árvore é representada sobre uma elevação e a ela estão fixados uma tocha e uma pequena cabeça de touro.

Todas estas figuras são parte integrantes da iconografia mitraica e têm sentido simbólico. A função cultual do baixo-relevo decorre dos signos aí representados e da cena principal da tauróctonia, exemplar, que os fiéis veneravam e memoravam em suas práticas religiosas, nos santuários consagrados ao deus.

Estes locais de culto a Mitra, santuários, templos ou capelas, eram numerosos em todo o império romano. Mas é especialmente em Roma, centro de difusão da religião mitraica, que escavações arqueológicas revelaram as célebres grutas, onde se realizavam os mistérios desta divindade. Já se conhecia através da tradição literária a preferência dos mitraístas por estas grutas, cujas abóbodas significavam o firmamento. No século III depois de Cristo, a descrição de Porfírio (*Sobre o antro das Ninfas*, 5-6) corresponde exatamente aos monumentos descobertos pelos arqueólogos, muitos deles bem conservados: trata-se de grutas naturais situadas nas proximidades de fontes (a *fons perennis* do mitraísmo); ou então, procurou-se imitar em edifícios as formas das grutas e obtinha-se a água artificialmente. É no interior deste tipo de santuário (*Mithraeum*, *Spelaeum*, na terminologia latina) que os baixos-relevos cultuais mitraicos eram colocados, em nichos cuidadosamente preparados. São estas imagens que recebiam a devoção dos fiéis.

II. MITRA, O DEUS INVICTO: MITOLOGIA E ICONOGRAFIA

Divindade importante do antigo pantião indo-irânico, de origem indo-européia assegurada principalmente depois das sólidas pesquisas de G. Dumézil (5), teve uma longa e atribulada carreira na Índia e na Pérsia, antes de se instalar e se propagar no Ocidente. A raiz indo-européia *Mitra* — que significa “troca”, “contrato”, “amizade”, esclarece em boa parte a personalidade deste deus. Muito popular na literatura religiosa indo-irânica, tinha funções que decorriam da sua natureza primordial: soberania, fidelidade, profundo sentimento de amizade, proteção. Herói civilizador na origem, a tradição lhe atribui inúmeras façanhas, mas a sua gesta principal foi tauróctonia, e este episódio mítico do sacrifício do touro provém de um rito: o touro era sacrificado todos os anos e garantia o crescimento do trigo. Para explicar este rito, contava-se que os deuses havia ordenado ao herói Mitra o sacrifício de um touro devastador; de início se recusou dizendo-se “amigo de todos” e incapaz de executar tal a-

trocidade; os deuses insistiram e enviaram desta feita um corvo como mensageiro; o herói atendeu finalmente à solicitação divina e matou o touro no momento em que este se refugiara numa gruta. Fez-se então um milagre, do corpo da vítima nasceram todas as plantas salutares que cobriram a terra; da espinha do touro germinou o trigo que deu o pão; do seu sangue, a vinha que produziu a bebida sagrada dos mistérios; do seu sêmen saíram todas as espécies de animais benignos. Assim sendo, através da tauróctonia, o herói se tornou criador de uma vida rica e mais fecunda. Arrebatado aos céus pelo deus Sol, transformou-se em imortal, não cessando de proteger os seus fiéis, sendo, além de demiurgo, o mediador para os homens da terra.

As linhas essenciais deste mito alcançaram o Ocidente, passando antes pela Mesopotâmia Oriente Próximo e Ásia Menor. Mas a evolução foi marcante e a sua diferenciação começou a se manifestar a partir do século IV antes de Cristo. Não se conhece com precisão o momento exato e as circunstâncias da sua penetração no mundo ocidental. A tradição literária refere-se ao mitraísmo em época tardia: Plutarco por exemplo (*Pompeu*, 24-25) relata que por volta de 67 da era cristã os piratas da Cilícia, vencidos e deportados para a Itália, praticavam estranhos cultos a Mitra. Esta informação merece crédito, pois conhecemos moedas de bronze, cunhadas no período imperial romano na cidade de Tarso, dessa região da Ásia Menor, com a representação de Mitra tauróctono.

A religião deste deus oriental se instituiu primeiro em Roma. De início os santuários mitraicos foram instalados fora dos limites da cidade, mas na segunda metade do século II depois de Cristo começam a se difundir no centro urbano, como exemplo a gruta mitraica consagrada sob o Capitólio. Nesse período, Mitra deixou de ser o deus dos desfavorecidos, de uma camada social inferior, participando do grupo de divindades cultuadas pela aristocracia. O próprio imperador Cômodo se converteu ao mitraísmo e a seu exemplo inúmeros outros altos dignitários do império adotaram Mitra e se fizeram protetores do seu culto.

Por todo o império romano o mitraísmo era muito pouco uniforme e variações sensíveis aparecem não só na cosmogonia, teologia e ritos mas também no uso das formas de arte. Se os baixos-relevos eram abundantes na iconografia do deus Mitra, houve exemplos de pintura mural e de escultura como expressões figuradas dessa religião. Os motivos simbólicos diferem no significado e se afastam cada vez mais das origens. A arte mitraica dos baixos-relevos preservou as idéias indo-irânicas de sacrifício, de fertilidade e de salvação a partir do ato divino, mas não as expressou através de motivos irânicos. Estes motivos são tributários do repertório imagístico greco-romano e reforçam a idéia de fertilidade: o cão, a serpente, o escorpião e o caranguejo, são animais ctônios, funerários, e ao se aproximarem do sangue da vítima ou dos seus testículos se revestem

da mesma simbologia fecundante que vemos nos exemplares completos da série em que a cauda do touro sacrificado termina sempre em duas ou três espigas de trigo.

Tal sentido apreendido através dos motivos iconográficos não é estranho à religião greco-romana e situa a tauróctonia num contexto religioso bem diferente do mundo indo-irânico, onde o mitraísmo evoluiu para idéias de luta entre o bem e o mal e se viu, num determinado momento, impregnado de toda uma simbologia astral quase inexistente no mitraísmo ocidental. Esta constatação é relevante: os romanos aceitaram o deus estrangeiro, mas organizaram de tal modo a sua religião que se pode falar de um mitraísmo romano, com um sistema de colegiado, de hierarquia entre os fiéis iniciados em seus mistérios, com a valorização do combate e da vitória, da salvação e da vida eterna, que mais e mais levam os especialistas a renegar em boa parte as primeiras interpretações que ligavam intimamente o mitraísmo ocidental ao mitraísmo oriental. Assim foi a tendência marcante da obra de F. Cumont, o historiador belga das religiões orientais do império romano e um dos maiores conhecedores do mitraísmo (6). As suas conclusões um pouco exageradas estão sendo revistas pelos autores modernos e J. R. Hinnells em um estudo recente (7), reforçando posições neste sentido, aponta para alguns fatos que a justo título situam a tauróctonia dentro de um contexto greco-romano, não só do ponto de vista religioso mas também em seu aspecto formal e artístico.

Mas se o império romano recebeu e adaptou à sua cultura a religião de Mitra, outra foi a atitude da Grécia, onde são raras as evidências desse culto apesar da importância da dominação romana no mundo grego no período de maior propagação mitraica. Entre os gregos, a doutrina indo-irânica do deus Mitra apenas se difundiu em um meio especializado, a dos filósofos neo-platônicos, e mesmo neste ambiente a helenização de Mitra foi bastante restrita (8). Seria muito longo explicar, nos limites deste artigo, as causas desta divergência entre Grécia e Roma na aceitação e na assimilação do culto mitraico. O fenômeno é muito mais geral e vale lembrar que o comportamento dos gregos com relação às culturas vizinhas foi diametralmente oposto ao dos romanos, os quais procuram compreender e assimilar os costumes dos estrangeiros. Tal assimilação favoreceu a aproximação e a sujeição desses povos facilitando assim a constituição de um vasto império. No caso particular de Mitra, A. Momigliano em um livro brilhante e rico de sugestões (9) deixou bem clara esta oposição entre Grécia e Roma e salientou o fato de que tal singularidade não passou despercebida aos próprios autores gregos: a ironia de Luciano (*Assembléia dos Deuses*, 9) é evidente quando observa que este Deus não falava a língua grega, o que não afirmaria um autor romano com relação à sua língua. Não deixa de ser interessante a constatação de M. Momigliano, que conclui, com o mesmo espírito de humor de Luciano: se Mitra não falava grego, falava certamente latim.

Há um campo, entretanto, em que os gregos deixaram marcas profundas na tradição mitraica, e das mais profícuas, o campo artístico. É com efeito na arte grega do período helenístico que se originou a formação dos padrões iconográficos nos quais se moldou o repertório imagístico de Mitra tauróctono. A arte grega já havia, desde Alexandre Magno, ultrapassado as fronteiras da própria Grécia e atingido muitas províncias do Oriente, e é principalmente no contexto da Ásia Menor que se criou o original que serviu de modelo à série de baixos-relevos mitraicos. Todos os dados são concordantes — aspectos formais, técnicos, estilísticos, convenções iconográficas — que excluem qualquer dúvida quanto ao centro e a época da sua constituição.

Basta comparar, em primeiro lugar, o tipo de personagem dominando o touro com esquemas iconográficos semelhantes ao repertório grego, tal como Hércules e o touro de Creta nas realizações artísticas do período alexandrino, em que o recurso à atitude hierática é substituído pelo movimento e pela ação. O costume que Mitra veste, e o boné que se denomina normalmente de frígio, são convenções que a arte grega criou para representar todo oriental. Não contando com uma tradição imagística indo-irânica, o mitraísmo buscou na fonte grega a sua expressão plástica e iconográfica. Além do grupo central, outras figuras que acompanham a cena da tauróctonia têm paralelos exatos no mundo grego. Trata-se dos dois jovens acompanhantes de Mitra, presentes em quase todos os baixos-relevos cultuais ladeando o grupo central, ou, quando não representados no mesmo relevo, instalados nas proximidades do nicho cultual. São figuras importantes na iconografia mitraica e na religião deste deus, Cautes e Cautopates (fig. 5), portadores de tochas. Seus nomes são conhecidos pelas inscrições latinas e se ligam à raiz indo-européia *kauta* — que significa “queimar” e ao elemento *pai(s)* — que indica “oposição”; isto explica a atitude dos dois gêmeos, pois Cautes é o portador de tocha para cima, Cautopates, o oposto, traz sempre a tocha voltada para baixo (10). Em obra acima, E. Will, seguindo o caminho aberto por F. Cumont, estudou a exegese dessas figuras, cuja oposição lembra, na iconografia grega, Eros e Anteros, expressões plásticas por excelência. Mas o substrato helênico vai além: é que a tocha portada por divindades é motivo especificamente grego. Atributo de divindades ctônias e funerárias, às vezes revestidas de uma simbologia astral, é o distintivo de Deméter, Perséfone, Hécate, Selene e da própria Ártemis, sendo representada em mãos de divindades orientais apenas quando elas são sincretizadas à arte grega, como por exemplo Átis e Cibele.

Os aspectos formais, estilísticos e iconográficos dos tipos de Cautes e Cautopates são semelhantes à imagem principal de Mitra tauróctono. Ora, o mais antigo baixo-relevo datado, dentre a série conhecida, é do século I depois de Cristo e concorda com testemunho de Estácio (*Tebaída*

I, 717) que descreve uma imagem de Mitra sacrificando o touro em esquema já clássico. O modelo original deve portanto recuar até por volta do fim do século II antes de Cristo, obra de artista de uma das províncias da Ásia Menor, formado na tradição helenística e muito possivelmente influenciado pelos escultores da escola de Pérgamo.

Finalmente, queremos insistir no fato de que não se trata de uma criação profana, circunscrita meramente no âmbito da produção artística. A imagem desse baixo-relevo não é uma simples representação de um episódio mítico. O gesto de Mitra é exemplar, basta considerar de perto a sua atitude: numa cena de combate e de sacrifício, o esforço da ação parece indiferente ao deus, que tem o rosto voltado para a direita, afastado da vítima. Na verdade, o seu olhar busca o espectador e em muitos exemplares da série a sua cabeça é representada de face, numa frontalidade religiosa que escapa não só ao contexto da ação como também às convenções da técnica do relevo em que o perfil é a norma. O que interessa neste tipo de baixo-relevo, e os casos são inúmeros no repertório iconográfico religioso da Grécia antiga, é a comunicação entre a divindade e os fiéis. Temos aqui incontestavelmente uma imagem de culto.

III. HISTÓRICO: O BAIXO-RELEVO MAGAROZZI/ZENO

O exemplar do MAE-USP não provém de escavações sistemáticas. É obra de um ateliê romano, do século II depois de Cristo, época da renascença artística sob o império de Adriano. Pode-se, entretanto, retrair a sua história, como veremos a seguir com base na rica documentação que M.J. Vermaseren reuniu em seu livro e que nos conduz a Roma e ao culto mitraico praticado na região do Célio.

Os especialistas conheciam há algum tempo uma gravura (fig. 4) reproduzida em obras do século XVI, que copiava aparentemente um grande baixo-relevo mitraico, com a cena principal da tauróctonia e figuras complementares; um friso superior representa o sol em quadriga, a Lua em biga, e motivos complexos de altares, espadas e duas figuras de pé enroladas em serpentes; o lado direito é composto de duas métopas enquadrando Cautes e Cautopates. O original se considerava perdido, mas dispondo-se agora do baixo-relevo do Museu da USP foi possível entender a montagem dessa gravura e dissociar os elementos que eram na origem monumentos diferentes, agrupados apenas por excessiva fantasia de um desenhista.

Em 1562, o italiano Ugo Aldroandi publicou em Veneza um guia das coleções particulares de antiguidades gregas e romanas, assinalando obras pertencentes a Ascanio Magarozzi, residente em Roma; dentre estas, descreveu cuidadosamente um baixo-relevo de mármore, com representa-

ção de Mitra tauróctono, indicando todos os pormenores que vemos na gravura acima mencionada, não só na cena principal como também no friso superior; em seguida, refere-se aos relevos de Cautes e Cautopates, situados nas proximidades. Após a descrição dos monumentos, Ugo Aldroandi observa que todos estes objetos de Ascanio Magarozzi foram por ele encontrados em seu vinhedo no monte Célio, perto da igreja de Santo Stefano Rotondo. Esta indicação topográfica é preciosa, pois existiram nesta região de Roma dois santuários de Mitra: um deles, sob a própria igreja mencionada, como revelaram as escavações realizadas em 1973 por Lisa Lissi Caronna. Não é deste *Mithraeum* que teria provido o material recolhido por Magarozzi, pois não conta da lista de objetos votivos e cultuais nas inscrições recuperadas no local. O segundo santuário da região do Célio foi escavado em 1555 por Girolano Altieri, ao lado da igreja de Santa Maria in Domnica, não longe do primeiro santuário e nas proximidades imediatas da Piazza Navicella atual. Dos monumentos mitraicos aí encontrados, cinco foram desenhados por um artista anônimo a pedido do humanista holandês Pighius. Ora, o *Codex Pighianus*, manuscrito do século XVI conservado em Berlim, reproduz uma gravura que corresponde exatamente à descrição de Ugo Aldroandi e os baixos-relevos que serviam de modelo devem tratar-se dos exemplares de Ascanio Magarozzi.

Outra referência importante: em 1564 Antonio Lafreri publicou em Roma a obra *Speculum Romanae Magnificentiae*, com descrição de um baixo-relevo mitraico e uma gravura idêntica à publicada no *Codex Pighianus*. Juntamente com a descrição e a figura, há indicação de que o exemplar se achava, naquela data, em casa de Ottaviano Zeno: se se trata realmente do mesmo monumento, ele havia mudado de proprietário.

Esta gravura foi reproduzida inúmeras vezes desde o século XVI. Ainda recentemente serviu de apoio a interpretações iconográficas e a estudos de simbologia mitraica. Os mais importantes repertórios e obras consagradas ao mitraísmo ou mostram essa gravura ou se referem a ela. Tal fato merece atenção: é que a reconstituição das cenas como foi transmitida pela tradição bibliográfica influenciou grandemente os estudos sobre o mitraísmo em geral; alguns autores menos do que outros, mas sem exceção, viram no conjunto montado a cópia de um original, único no repertório iconográfico, ainda que por vezes, e a justo título, tenham assinalado possíveis erros do artista que produziu o desenho.

Em 1956, M. J. Vermaseren, no valioso repertório consagrado aos testemunhos mitraicos (11), publicou as duas placas representando Cautes e Cautopates, que ele encontra nas reservas do Museu do Louvre (fig.5). Não conhecendo ainda o baixo-relevo principal, acreditava que pertencessem ao monumento descrito e reproduzido nas obras do século XVI. O exemplar do MAE-USP permitiu-lhe esclarecer a questão. Pode-se ter a certeza agora de que na verdade existiram três baixos-relevos com cenas e personagens liga-

das à religião de Mitra e um quarto exemplar, o friso superior representado no desenho reconstituído da fig.4., que parece não estar relacionado com o repertório iconográfico mitraico. Em consequência, os resultados desta longa pesquisa histórica dos monumentos em apreço são os seguintes:

1) Constatando-se que baixo-relevo principal da gravura reproduz a peça do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, trata-se de um monumento cultural proveniente de um santuário dedicado ao deus Mitra, na região do Célio, isto é, o *Mithraeum* situado ao lado da Igreja de Santa Maria in Domnica em Roma.

2) O exame do baixo-relevo que se considerava perdido permite isolá-lo dos outros três monumentos aos quais será anexado nas gravuras antigas. No que diz respeito às placas de Cautes e Cautopates, suas medidas não se ajustam ao exemplar do MAE—USP. E aparentemente são mármore diferentes, o que já é por si definitivamente conclusivo. O friso superior, que continua desaparecido, não pode se ajustar ao baixo-relevo principal, que tem uma forma octogonal e cuja parte superior, bem trabalhada, não possui traços de fragmentação; tal como ele se apresenta na parte conservada, a junção a um friso alongado e de forma retangular é inadmissível.

3) Afastados os baixos-relevos de Cautes e Cautopates, e o friso do Sol e da Lua, resta-nos examinar o quadro da tauróctonia, que nos diz particularmente respeito. Deixando de lado certas inabilidades do artista, o desenho é bastante fiel e podemos recompor a grande parte do manem duas espigas de trigo porque é a forma usual em todas as representações da tauróctonia, a árvore sobre uma elevação, no lado direito, com frutos, uma tocha e um caranguejo, uma vez que o repertório iconográfico o permite. Não se deve, entretanto, seguir a gravura e também as descrições do século XVI já citadas, que indicam o corvo no canto superior direito, ainda que se trate de elemento importante do mito e da iconografia. Em primeiro lugar, repetindo à direita as linhas que completariam o baixo-relevo, única reconstituição possível da forma geral desta peça, verificamos que não há espaço para tal figura. Em segundo lugar, a própria gravura mostra um recanto fragmentado, onde se insere o corvo, certamente postiço, estranho ao relevo na sua apresentação original.

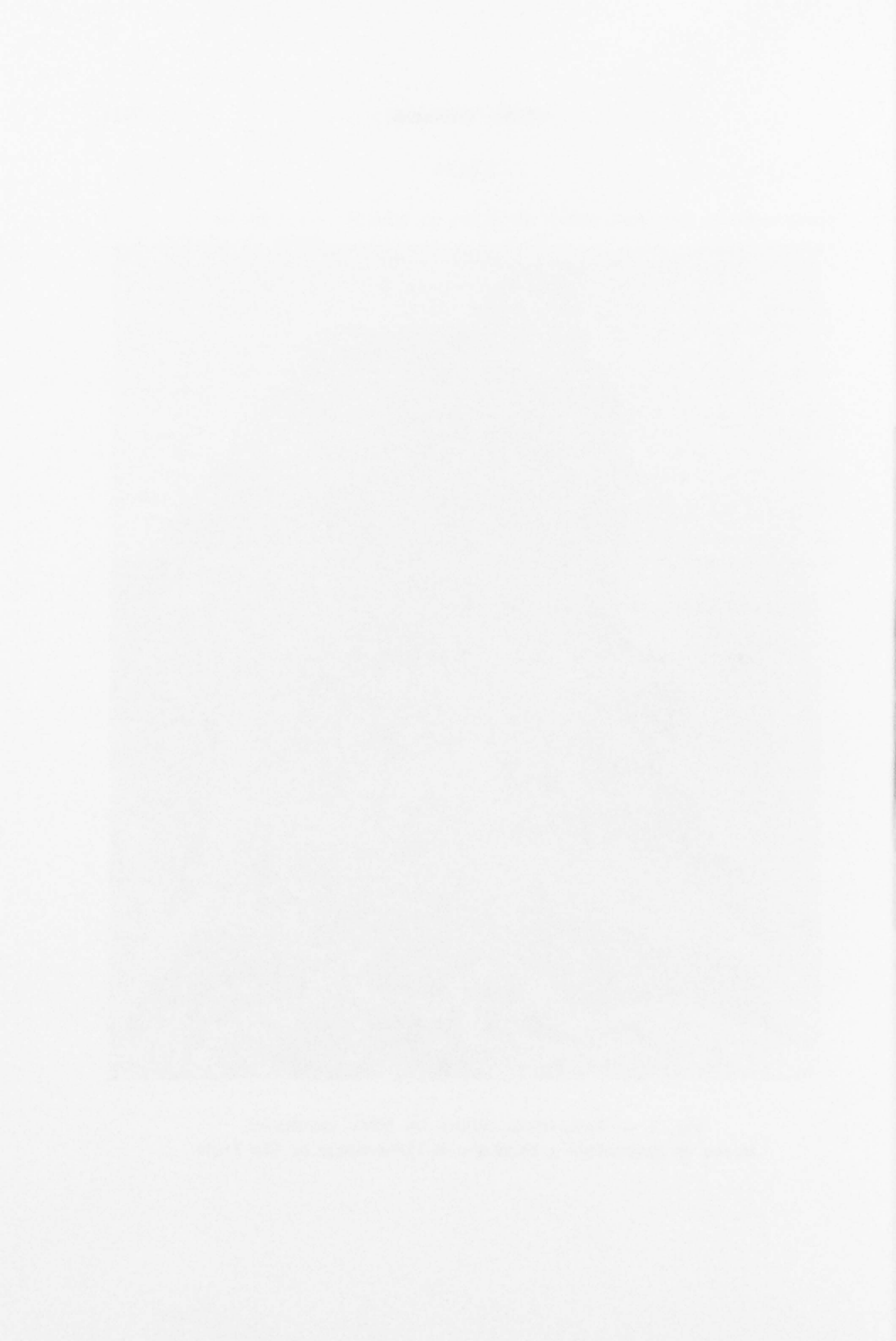
4) Desde a descoberta e a primeira publicação da gravura, o conjunto de imagens muito influenciou as teorias relativas aos mistérios de Mitra e a explicação da tauróctonia colocando-a especialmente em ligação estreita com um complexo de simbolismos astrais que vão muito além da simples presença de Sol e Lua. As considerações acima provam que nem as gravuras antigas são rigorosamente fiéis e nem as descrições corretas. Os especialistas disporão doravante de elementos concretos para fundamentarem as suas interpretações sobre a iconografia mitraica e a sua simbologia.

NOTAS

- (1) Inv.76/3.141. Provém da coleção de Guido Bezzi, que o obteve muito provavelmente em Roma.
- (2) 64 páginas, 1 frontispício, 1 figura, 38 lâminas.
- (3) *Le relief cultuel gréco-romain*, Paris, 1955.
- (4) Dimensões: alt.máx.0,27 m, lg.máx. 0,25m. Bom estado de conservação, apesar de algumas lacunas no lado direito da peça, parte da perna, do braço e mão direitas da figura principal.
- (5) *Mithra-Varuna: essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté*. Paris 1940.
- (6) A produção deste autor é vastíssima, citamos apenas as suas mais valiosas contribuições: *Textes et monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, 2 vols., Bruxelas, 1896-1899; *Les Mystères de Mithra*, 3^a.ed., Bruxelas, 1913.
- (7) "Reflections on the bull-slaying scene", *Mithraic Studies II* (1975), Manchester University Press, pp.290-312.
- (8) Veja-se a propósito R. Turcan, *Mithras Platonicus*, Leide, E.J. Brill, 1975.
- (9) *Sagesses barbares - Ies limites de l'hellénisation*. Paris, Maspero, 1979.
- (10) Veja-se a respeito M. Schwartz, "Cautes and Cautopates - the Mithraic torchbearers", *Mithraic Studies II* (1975), pp. 406-423.
- (11) *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*. Haia, 2 vols.



Fig. 1 — Baixo-relevo cultura de Mitra tauróctono.
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.



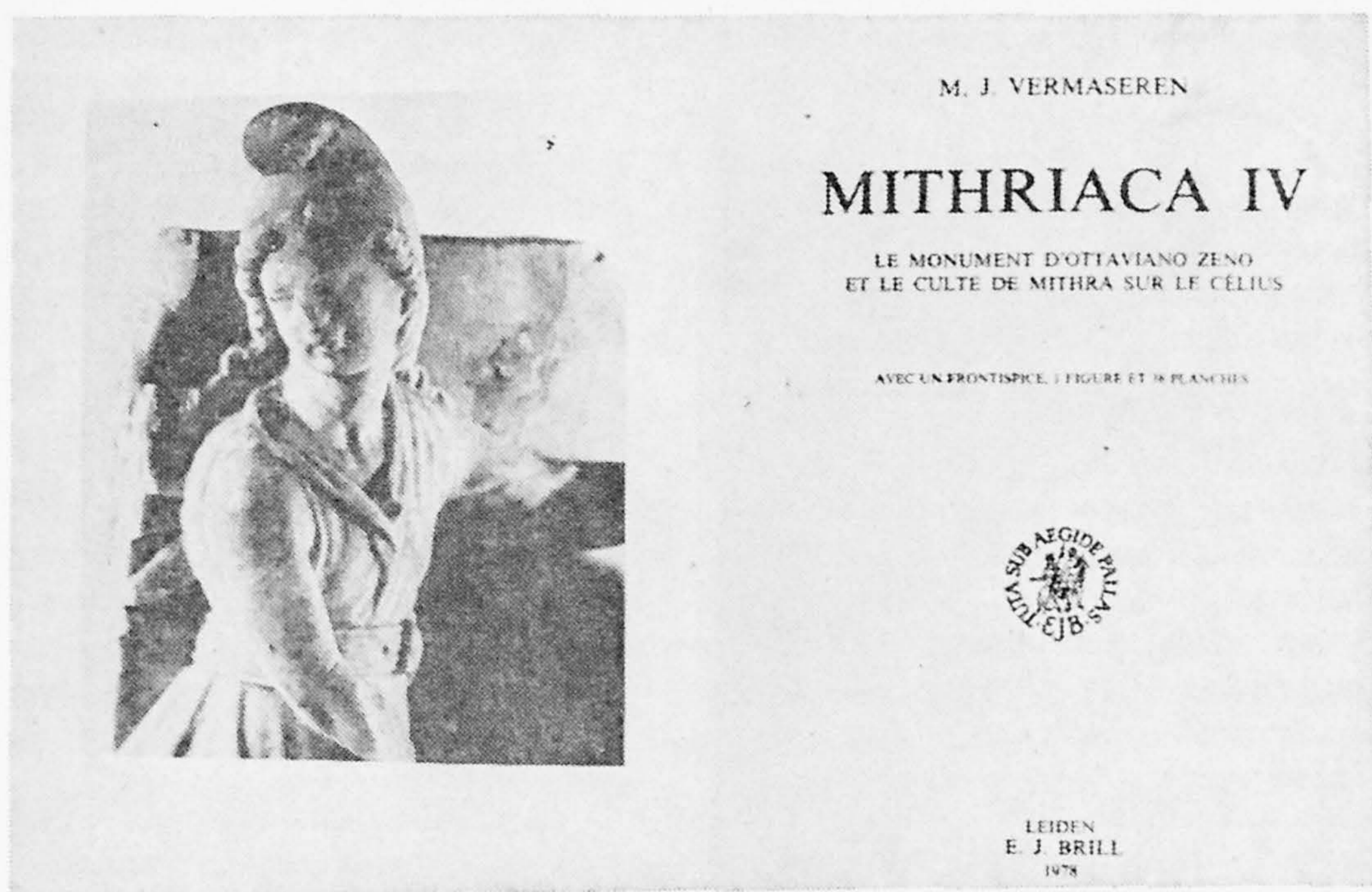


Fig. 2 — Frontispício e título do livro de M.J. Vermaseren.



Fig. 3 — Pormenor do baixo-relevo cultural de Mitra tauróctono



Fig. 4 — Baixo-relevo Magarozzi/Zeno: gravura de um artista anônimo de Roma século XVI, conservado em Roterdã, Museu Boymans-van Beuningen.



Fig. 5 — Cautes e Cautopates. Baixos-relevos atualmente no Museu do Louvre