

MONSTROS, HERÓIS E SERES ALADOS NA ICONOGRAFIA LACÔNIA DO SÉCULO VI a.C.

*José Francisco de Moura**

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise da iconografia lacônia produzida no final do período arcaico da história grega antiga. Explorando as imagens reproduzidas em vasos figurados datados do século VI a.C., o texto destaca os procedimentos adotados pelos pintores lacônios para, ao retratar passagens particulares da mitologia homérica ou de Hércules, reforçar os princípios de conduta identificadores da elite espartana.

PALAVRAS-CHAVE: *Cerâmica Lacônia; Esparta; Iconografia Antiga; Mitologia Grega.*

A oposição entre cenas mítico-religiosas e cenas seculares nas temáticas dos vasos gregos figurados não pode ser feita de forma ingênua e imediata, na medida em que componentes daquilo que consideramos lendário, mítico ou sobrenatural apresentavam-se normalmente vinculados à vida cotidiana dos gregos e à crença no seu passado, em que pesem os significados de tais

* Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: moura.ntg@terra.com.br.

histórias terem sido formatados para atender a objetivos sociais e políticos específicos.

Para Schefold, a iconografia grega do século VI a.C.¹ tem, entre suas características, a tendência a representar a oposição entre o humano e as entidades monstruosas ou selvagens, em um jogo de desafio e superação constantes. Esta oposição teria como objetivo delimitar a esfera do civilizacional. Por isso mesmo, o passado heróico estava sempre preso ao presente, já que era visto como um paradigma a ser imitado (Schefold, 1992, p. 304).

Essa oposição, porém, não se dava através de uma antinomia entre o bem e o mal. Inimigos da *civilização* podiam ser vistos como possuidores de alguns aspectos da condição humana e passarem a ser admirados, tornando-se até símbolos de sorte, como ocorreu com as górgonas.

Para Antonaccio, o culto aos heróis em Esparta tinha outra função: legitimar a dupla realza. O culto reforçaria o poder das casas reais espartanas sobre o Estado lacedemônio e seu território. Sua importância ideológica seria evidenciada no fato de os messênios serem proibidos de realizar cultos para os heróis locais entre os séculos VIII e IV, o que poderia fortalecer seu sentimento patriótico (Antonaccio, 1994, p. 61).

Os mitos, como estórias, tinham um caráter local e *nacional*, sem dúvida, mas o significado deles era mobilizado para justificar posições sociais, políticas e as estruturas de poder. É nosso intuito neste artigo levantar algumas reflexões acerca de como a estética dos homens representados nos vasos tinha por característica aproximá-los dos próprios esparciatas. É nossa intenção também sugerir que algumas estórias escolhidas e pintadas em alguns vasos pelos artistas lacônios tinham por pressuposto valorizar as práticas sociais dos esparciatas, o que acabava legitimando a sua posição no ápice da pirâmide político-social da região.

Para a compreensão de algumas temáticas e de algumas cenas a elas relacionadas, o conhecimento do contexto onde o vaso foi encontrado é fundamental. Em trabalho anterior, demonstramos graficamente a procedência da maior parte dos vasos lacônios figurados. A grande maioria deles, cerca de 80, é de procedência votiva. Em segundo lugar, aparecem os vasos de contexto funeral, que perfazem um total de 41 exemplares (Moura, 2001).

¹ Todas as datações, daqui por diante, referem-se ao período anterior a Jesus Cristo.

Conhece-se apenas um exemplar encontrado em residência. Isso reflete, porém, a tendência da arqueologia de escavar maciçamente os santuários e os cemitérios, tendência essa que se verificou até a década de 80 do século passado, aproximadamente. Artefatos oriundos de casas do contexto urbano e rural, descobertos recentemente por trabalhos de prospecção realizados principalmente em algumas áreas da Grécia continental, somente agora começam a ser quantificados.

Em Esparta, mais precisamente no vale do Eurotas e adjacências, as prospecções revelaram dados da impressionante assimetria no tocante à presença de vasos finos, figurados ou envernizados, concentrados, quase em sua totalidade, na região *urbana* de Esparta. Por conseguinte, havia uma ausência quase total desses vasos no campo, onde imperava a cerâmica grosseira semicrua. Seu caráter fragmentário e a não publicação dos poucos achados identificáveis impossibilitaram a entrada desses exemplares no nosso catálogo, mas confirmam a hipótese de que os vasos figurados destinavam-se maciçamente ao consumo da elite esparciata.

A referência mais completa de um desses achados foi publicada em uma foto (Fig. 1) do conjunto de achados de uma das raras sepulturas espartanas conhecidas do século VI, no qual um conjunto de vasos figurados foi ofertado ao morto (c. 570).



Figura 1

Esses achados mostram a existência da prática do banquete funeral em Esparta, com uma série de vasos de diferentes tipos sendo ofertados ao morto. Nota-se a presença de sete pratos e de sete *lakainas*, entre outros tipos de vasos de mesa, o que poderia implicar que o banquete seria preparado para um total de sete pessoas. A prática do banquete funerário não era estranha aos costumes religiosos gregos no período. Na Etrúria, verificava-se a existência de uma prática similar, com os vasos de beber e comer sendo também enterados juntos com os mortos (Spivey, 1997).

A incidência de vasos achados em outras localidades é sinal de que os espartanos tinham estreitas relações étnicas ou militares com as regiões para onde os vasos foram exportados, e a presença de membros das aristocracias dessas comunidades em Esparta foi sempre manifestada em fontes escritas.

No plano religioso, os achados demonstram que havia, no período, uma proximidade cultural com a sociedade etrusca no que concerne a certas crenças baseadas na continuidade de algumas práticas sociais após a morte do indivíduo. Os pintores de vasos lacônios figurados, portanto, não estranhariam o fato de muitos de seus vasos serem ofertados aos mortos etruscos como parte de seus implementos pessoais e como símbolos da continuidade da vida após a morte, já que uma prática similar era feita em Esparta no período.

É possível que contatos com estrangeiros tenham trazido e levado para Esparta práticas sociais novas, entre as quais alguns novos ritos funerários. Povos em contatos contínuos com outras culturas tendem a absorver, exportar e associar diferentes crenças, valores e práticas sociais, embora, quase sempre, imprimindo-lhes novos arranjos e novas funções dentro de seus próprios referenciais simbólicos.

Não é nosso intuito aqui elaborar uma interpretação aprofundada de cada cena, mas sugerir que, mesmo em vasos cujas temáticas e seres representados parecem difíceis de ser identificados, é possível elaborar algumas relações com a estética e os valores dos esparciatas.

A FORTE PRESENÇA DE HÉRACLES

Héracles era a figura mítica mais representada nos vasos figurados gregos do século VI. A sua forte presença em vasos da Lacônia, portanto, segue uma tendência geral do período. A proporção da incidência dessas cenas em relação ao total de vasos na região, porém, é muito maior que em outros

locais (Moura, 2001). Isso se explica, a nosso ver, pela forte associação que a elite espartana fazia de si mesma com o herói, considerando-se sua descendente direta.

Outros motivos mais gerais também estavam envolvidos no culto aos heróis. Para Schefold, por exemplo, o mito de Hércules era famoso em virtude de ele representar o ideal grego do que deveria ser o *hómex*: um ser valente e desafiador, capaz de enfrentar monstros, seres bizarros e até mesmo os deuses (1992, p. 308).

Burkert enfatiza, em Hércules, o seu caráter de desbravador e dominador da fauna, o que de certa maneira o associa ao universo dos caçadores. Afinal, em suas histórias, ele caçava animais comestíveis (javali, corça, vacas), animais perigosos (leão, cobra) e seres bizarros e estranhos (centauros, cavalos antropófagos e aves estinfálias). O mito de Hércules, por isso mesmo, é de origem extremamente remota e difusa, podendo ter sido criado pelos caçadores do Paleolítico (Burkert, 1993, p. 406).

A aristocracia espartana toma o mito para si, na medida em que se propõe a ter uma estreita relação com o herói. A ocupação da região era associada historicamente à complexa história da volta dos descendentes de Hércules, os chamados Heráclidas, supostos filhos do herói que haviam sido expulsos do Peloponeso, retornando posteriormente. Os aristocratas espartanos associavam-se a esses míticos homens e o consumo de uma iconografia com a temática do herói reforçava essa crença.

A tradição da volta dos Heráclidas remonta aos poetas gregos do século VII, mas foi alterando-se com o passar do tempo. No período arcaico, toda a elite local estava associada a ela. Posteriormente, no período clássico, apenas parte do grupo social dominante mantinha-se associada a essa tradição.

É interessante notar que, em quase todas as cenas de Hércules nos vasos lacônios, ele aparece representado como um homem de compleição física forte, de barba proeminente, o que indica sua idade madura. Ele sempre possui cabelos longos e trabalhados, o que era outra marca da aristocracia. Logo, a semelhança estética do herói com os esparciatas pintados é fortemente sugerida. Seus principais atributos, quais sejam a pele de leão, o arco e a clava, são representados em um número muito menor do que o verificado

em vasos de outras *póleis*. Em geral, nos vasos lacônios ele aparece como um hoplita, portando a panóplia utilizada pela elite local durante as batalhas. Isso mostra a tendência dos pintores em monitorar a imagem do herói para associá-lo aos esparciatas.

Várias aventuras do herói foram pintadas nos vasos. Uma das mais correntes foi a sua luta contra a Hidra de Lerna, figura mítica bastante popular em virtude de sua história conter personagens que se envolveram na luta na região do Peloponeso. A cena aparece em cinco vasos pintados por dois artistas locais: o *Boreads Painter*, com quatro cenas, e o *Hunt Painter*,² com apenas uma. Todas as cenas são fragmentárias, mas deixam perceber o seu núcleo estrutural: elas mostram sempre um homem enfrentando uma série de cobras unidas em um só corpo. Hércules aparece nu em uma delas e acompanhado de Iolaos em outra (Fig. 2). A cena foi pintada no Trono de Apolo em Amyclai (Pausânias, III.18.13), por volta de 530, conferindo-lhe um cânon iconográfico para a aventura, o que sacramentava, no plano visual, a relação dos esparciatas com o herói.



Figura 2

As armas não aparecem nas cenas, mas Hércules deveria estar usando a espada para matar as cobras, tal como aparece em vasos coríntios (Pipili, 1987, p. 3).

Existe outra aventura bastante popular do herói que aparece na iconografia espartana com boa incidência. Trata-se de sua luta contra o Touro

² A denominação dos pintores lacônios foi estabelecida ao longo do século XX, sendo Conrad Stibbe o responsável pela designação da maioria deles. Os nomes dos pintores geralmente têm forte relação com o tipo de temática predileta utilizada por cada um.

de Creta. Em duas cenas, Hércules aparece nu e, em uma outra, de *quitón*. Ele aparece sempre com barba proeminente, de cabelos longos cacheados, com o mesmo penteado dos esparciatas pintados nos vasos cuja temática era o banquete e a guerra.

O touro, aqui, parece mais o mítico unicórnio do que um bovino (Fig. 3). Bois e vacas nunca aparecem na iconografia em vasos, o que pode significar a dificuldade prática dos artistas lacônios em representá-los. Essa dificuldade, provavelmente, levou os pintores a preferir pintar uma espécie de cavalo com chifres em vez de criar uma nova figura. Os chifres proeminentes foram pintados no intuito de demarcar o fato de ele expelir fogo, o que, na narrativa literária, podia ser feito também pela narina.



Figura 3

A popularidade do mito cretense em Esparta não é surpreendente. Além da disseminação da história por todo o mundo grego, o que a fazia popular, alguns fatores históricos estavam provavelmente envolvidos. Os elos da elite espartana com Creta sempre foram bastante estreitos. Fontes tardias associavam o lendário legislador Licurgo com a ilha. Várias colônias espartanas em Creta foram mencionadas como tendo sido fundadas no período arcaico (Diodoro, V.80.3; VII.10.11). A elite local relacionou-se estreitamente com artistas cretenses como Tales de Gortina e Epimênides de Festos. Eles eram poetas líricos que visitaram Esparta na segunda metade do século VII, participando de festas e banquetes dos esparciatas (FGH III.384-394).

No período clássico, os elos continuaram, com a forte presença de arqueiros cretenses ajudando Esparta na Guerra do Peloponeso e nas Guer-

ras Coríntias (Xenofonte, **Helênicas**, IV.4.16; 7.2). Esses fatores provavelmente ajudaram a familiarizar ainda mais a aventura de Hércules na região.

A luta de Hércules contra o Leão de Neméia foi outro tema presente na iconografia da região, o que não surpreende, tendo em vista que esta era uma temática muito popular no período. O que caracteriza o tema nos vasos lacônios, porém, é o fato de o leão ser enfrentado com armas da falange hoplítica, o que altera a narrativa literária, a qual afirmava que o leão só poderia ser morto por estrangulamento, e não com armas humanas (Baquílides, XII.46). Nos dois encontros com o leão, Hércules é pintado nu e de cabelos compridos trabalhados. Na cena mais recente, porém, produzida por volta de 530, ele aparece pela primeira vez como um jovem forte, sem barba, de lança (desaparecida) e escudo, uma forma bastante estranha de enfrentar um leão (Fig. 4). O período de elaboração da cena pode implicar que o pintor quis associar jovens mancebos espartanos preparados para a guerra com a valentia e destemor do herói. A cena também aparece no Trono de Apolo em Amyclai, onde Hércules, desta feita, estrangulava o animal (Pausânias, III.18.13). Baticles preferiu, aqui, corroborar a tradição mítica, o que parece mostrar, entre outras coisas, que ele teve um grau de liberdade criativa maior do que o de alguns pintores.

A caça ao leão era uma das práticas atribuídas aos aristocratas de todo o mundo grego durante os séculos VI-IV. Essa caça era sinal de valentia. Vários reis espartanos tinham seu nome associado ao animal (ex: Leon, Leontíquidas, Leônidas).



Figura 4

A luta contra as Amazonas também aparece na iconografia lacônia. Duas das taças produzidas, em torno de 550, por dois pintores diferentes, pareciam apresentar, apesar do estado fragmentário de uma delas, uma semelhança muito grande entre si. Nas duas cenas, Hércules aparece em pé, nu, voltado para a direita, com as pernas esticadas.

Na cena integral, pode-se verificar que Hércules é pintado com os cabelos longos e barba. Ele encosta a espada em uma das duas pessoas que se lhe opõem. Essas duas figuras são representadas em tamanho menor, com vestidos orientais e elmo de longo penacho. As pessoas certamente são mulheres, por causa da pintura branca da pele (Pelagatti, 1958, p. 483-484).

Novamente se verifica uma aproximação estética entre Hércules e os esparciatas. Além disso, o tamanho descomunal de Hércules frente às Amazonas sugere o tamanho descomunal dos esparciatas, mencionado tardiamente por fontes escritas e pela arqueologia.³

Dois outras aventuras do herói que aparecem com apenas uma incidência nos vasos lacônios são ligadas à região. Trata-se da luta contra Cérbero e da luta contra Hipoconte e seus filhos. O cão Cérbero era vinculado ao Cabo Tenaros, e Hipoconte com a restituição de Tindáreos ao trono.

A primeira cena, rara na iconografia grega,⁴ mostra um cão de três cabeças em cujas extremidades estão cobras. Ele ocupa quase todo o medallão, prova de que o pintor preferiu representar o ser monstruoso ao invés do herói. Cérbero está preso por uma corrente, segura por um homem que não aparece, mas que carrega a clava (Fig. 5).



Figura 5

³ Menções sobre o fato dos espartanos serem homens mais altos que a maioria dos gregos aparecem nas comédias de Aristófanes, em Tucídides e em Xenofonte. Ossos de esparciatas encontrados no Cerâmico, datando de c. 401, confirmam a alta estatura de alguns esparciatas.

⁴ Pipili (1987, p. 6-7) identifica apenas um vaso coríntio de 590.

A outra cena mostra um homem de grande tamanho atacando outros dois, vestidos com *himátion*. Mais dois homens vestidos da mesma forma jazem no chão. A cena foi interpretada por Pipili como a morte de Hipoconte e de seus filhos (1987, p. 10-11), o que achamos correto, já que este é o único episódio em que Hércules derrota muitos adversários ao mesmo tempo.

Algumas cenas de Hércules referem-se à captura dos dois *Kerkopes* e à luta contra os centauros. Uma das cenas, fragmentária, mostra um homem de grande tamanho, portando uma clava, carregando provavelmente dois outros homens de tamanho menor em um pedaço de pau sobre os ombros. Um dos seres está desaparecido, mas o outro aparece integralmente. Ele está de cabeça para baixo. Pelo seu caráter específico, a cena não comporta dúvidas quanto à identificação.

A luta contra os centauros é pintada apenas em um lado de uma hidria, enquanto o outro lado mostra a perseguição de Aquiles a Troilos. Centauros eram habitantes de regiões longínquas e estavam associados ao mundo da natureza desconhecida e perigosa. A luta de Hércules contra eles demonstra o poder civilizador do herói, reafirmando alguns costumes gregos ligados às regras de hospitalidade, quebradas pelos centauros.

Muitas das cenas de Hércules foram comercializadas com a Etrúria e com Samos, onde suas histórias eram bastante conhecidas. Uma boa parte de suas aventuras se passava no Ocidente, mas eram muito populares também no Oriente. A difusão das histórias do herói por todo o Mediterrâneo implica que não haveria problemas para os etruscos em identificar Hércules na maioria das cenas.

Consideramos que, além de legitimar a posição dos esparciatas na sociedade local, uma outra função foi sendo atribuída ao herói, na região, através do século VI, quando o culto foi passando do caráter privado, em que era venerado pelos aristocratas com o controle e posse das suas imagens, para o público, no qual acabou adquirindo papel fundamental na educação dos jovens do período clássico. Mesmo no período romano, o herói manteve-se com esse papel. Havia um jogo de bola praticado por jovens em que um dos times levava o nome de Heráclidas (Pausânias, III.11.2). Segundo Pausânias, várias estátuas de culto ao herói existiam na Lacônia, inclusive em cidades periecas (III.14.6; 15.3-6; 16.4-6; 17.9).

Os esparciatas, ao se associarem por lendas e imagens ao mítico herói, asseguravam seu direito legal e histórico sobre outras comunidades menores, sobre a condução dos desígnios da sua própria comunidade e, no período arcaico e clássico sobretudo, ao controle das terras da Lacônia e da Messênia. Ser um heráclida era uma maneira de se diferenciar, mantendo os atributos do herói passados de geração em geração.

HOMERO EM IMAGENS

A real difusão dos versos de Homero na Grécia ainda constitui-se um verdadeiro enigma, que começa pela própria existência histórica de um único poeta capaz de elaborar toda a épica da Guerra de Tróia.

No que concerne à sua divulgação na Lacônia, outros problemas ocorrem. A tradição literária tardia identificava o lendário legislador Licurgo como o primeiro homem a difundir os versos de Homero, guardados, segundo constava, por seu sobrinho (Plutarco, **Licurgo** IV.4). A existência e datação de Licurgo são problemas históricos que já foram exaustivamente discutidos pela historiografia, que hoje tem aceito a idéia de que, se alguém com esse nome realmente existiu, antes do século VI, ele não efetuou transformações significativas na sociedade espartana.

Em virtude dos problemas literários referentes à criação tardia de uma miragem espartana, baseada no célebre legislador,⁵ consideramos que a penetração dos versos de “Homero” em Esparta não deve ser pesquisada nas fontes escritas dos períodos clássico e posteriores, mas na arqueologia e na iconografia, capazes de trazer informações contemporâneas mais exatas sobre o seu influxo na região. Assim, as pinturas lacônias sobre a Guerra de Tróia e a volta de Odisseu, bem como a existência dos demais cultos *homéricos* realizados em Esparta, são muito mais esclarecedores quanto a presença dos versos na região.

O santuário de Menelau e Helena, chamado de *Meneláion*, é um dos santuários mais antigos da Grécia em que o culto ao célebre personagem foi realizado. O *Meneláion* ser assentava em uma construção palaciana micênica, destruída pelo fogo no final do século XII e que ficou abandonada até o final do século VIII, quando, sobre ela, foi erigido o santuário. As oferendas feitas

⁵ A criação de uma miragem ou lenda sobre a austeridade absenteista da sociedade espartana foi muito bem discutida pelos historiadores Ollier (1933/1943) e Tigerstedt (1969).

ali foram crescentes a partir de então, chegando ao ápice em meados do século VI, quando um visível decréscimo começa a ocorrer. O santuário ainda estava ativo no período clássico, mas sua importância na história religiosa da região foi muito menor do que nos períodos anteriores.

As oferendas feitas no santuário eram tão diversas que impedem uma definição clara de sua função. Entre elas, estão estatuetas de chumbo e bronze contendo diversas imagens (guerreiros, animais, mulheres dançando), vasos envernizados e em miniatura, pingentes, brincos e espelhos. Como o santuário era dedicado a dois heróis (Menelau e Helena), ele poderia assumir várias funções. A primeira inscrição espartana que se conhece vem de lá. Trata-se de um aríbalos dedicado por Deinis a *Helena esposa de Menelau* (Catling, 1976). A inscrição é de 650, o que prova que a história de Menelau e Helena era muito antiga na região.

Outros santuários cultuando personagens homéricos apareceram no período arcaico. No século VII, foi construído o santuário de Agamémnon e Alessandra/Kassandra, e, posteriormente, um outro em honra de Aquiles. As oferendas feitas no primeiro santuário obedecem ao mesmo padrão diversificado do realizado no *Meneláion*, de forma que, por elas, é impossível entender sua função.

A presença desses santuários em época tão remota pode nos levar a crer que os versos da **Iliada** e da **Odisséia**, em sua totalidade, tenham chegado muito cedo à região, o que se constitui em erro. Como afirmou Finley, em uma obra que se tornou clássica, muitos poetas itinerantes, contemporâneos de “Homero”, já faziam incursões nas diversas regiões da Grécia, atendendo a um público restrito e ávido de informações sobre um passado remoto que, para ser entendido, tinha que ser cantado em muitos termos e atributos contemporâneos (Finley, 1988). Muitos desses poetas visitaram Esparta, cantando partes dos poemas da **Iliada** e da **Odisséia**, assim como versões diferenciadas das mesmas. Aliado a isso, os versos de “Homero” só foram reunidos a partir de 600, em círculos estreitos e por governantes e personalidades específicas.

Esse processo ocorreu até meados do século VI, quando as histórias foram ainda mais impulsionadas por Estesicoro, o primeiro, senão um dos primeiros, a isolar histórias míticas para fins literários e a lhes dar uma tônica

própria. Os ecos desse processo desigual, incompleto e irregular se refletem em toda a iconografia espartana do período.

Com relação aos vasos lacônios, o único feito da **Iliada** registrado pelos pintores foi a emboscada de Aquiles a Troilos (**Iliada**, XXIV.257). Há pelo menos quatro vasos com a história, o que demonstra que essa era uma parte da **Iliada** bastante conhecida e cantada em versos pelos poetas que visitavam a região. Três vasos que conhecemos com a cena, porém, não seguem fielmente a **Iliada**, conquanto a introdução de Polixena, irmã de Troilos, na história, pertence a uma outra tradição paralela (Eurípides, **Écuba** 230; Apolodoro, **Biblioteca** III.12.1). Da mesma forma, o desfecho do assassinato de Troilos no templo da Apolo só nos chegou por Apolodoro.

A história tinha vários significados morais e sociais para os espartiatas. Ela reforçava a crença nos deuses protetores, na medida em que Aquiles cometeu um ato ímpio e ofensivo contra Apolo ao matar Troilos dentro de seu templo, o que colaborou, entre outras coisas, para seu destino fatal. Ela afirmava a prioridade da comunidade frente aos interesses individuais, na medida em que Aquiles matou Troilos para confirmar o oráculo que previa vitória dos gregos, sendo ele enamorado do filho de Príamo. A lebre, presente em dois dos três vasos, parece simbolizar essa atração (Zancani Montuoro, 1954, p. 293).

A história também enfatizava a valentia do guerreiro. O fato de Aquiles aparecer representado como um hoplita (Fig. 6) também é indicativo da apropriação da história para fins contemporâneos. Os espartanos deveriam saber que as armas do período a que se referia a história não eram as mesmas de sua época, pois esse dado sempre era enfatizado pelos poetas. Ainda assim,



Figura 6

Aquiles é pintado como um guerreiro contemporâneo do pintor, com a panóplia de hoplita tomando o lugar do antigo armamento homérico.

A história também afirmava a solidariedade familiar e reforçava o lugar da mulher na sociedade. A fiel irmã Polixena, mesmo na iminência do assassinato do irmão, que recebe dela o aviso sobre as perversas intenções de Aquiles, não se abate, e efetua suas tarefas domésticas cotidianas, retirando água da fonte.

Uma outra cena oriunda de Homero é o episódio do cegamento de Polifemo (Pipili, 1987, p. 33). Essa cena foi pintada em diferentes localidades no período arcaico, sendo conhecidos pelo menos outros dez exemplos de vasos com o referido tema. O exemplo lacônio segue o padrão sinóptico da iconografia arcaica, condensando momentos diferentes da história. O gigante está bebendo e sendo atacado, com a cobra de boca aberta voltada para a sua cabeça. Ao mesmo tempo, ele ainda segura as pernas de um dos amigos parcialmente ingerido de Odisseu (Fig. 7).



Figura 7

Pipili interpretou a cobra como uma referência ao local em que a cena se desenrola, qual seja, a caverna onde se deu o ataque; mas, em nossa visão, ela parece significar a violência do ato. O peixe, no nível inferior, é um dourado marinho, e pode relacionar-se ao fato de Polifemo ser filho de Poseidon, divindade ligada ao mar.

Dos quatro atacantes, é difícil identificar exatamente quem seria Odisseu na cena. Porém, ele só pode ser o primeiro ou o último homem em contato com Polifemo, o que, de certa forma, pode indicar sua valentia e liderança, no primeiro caso, ou a sugestão para os jovens protegerem os mais velhos, no segundo caso. A necessidade de os jovens arriscarem-se para impedir a morte

dos mais velhos estava presente na poesia de Tirteu (Fr. 10, v. 15-16), sendo confirmada também pelo fato de jovens guerreiros protegerem sempre o rei nos combates, o que ocorria com frequência no período clássico.

A associação com a estética contemporânea está no fato de os homens estarem nus, terem compleição forte e usarem cabelos longos e trabalhados, características identificatórias dos esparciatas, segundo uma gama enorme de fontes literárias. A ausência de bigodes, outra marca característica dos esparciatas, é representada nessa cena e em outra elaborada em um relevo de cerâmica do mesmo período, a qual mostrava a fuga dos homens de Odisseu da caverna.⁶

Outras cenas relacionadas com a **Iliada** e a **Odisséia**, mas que eram histórias secundárias em relação à Guerra de Tróia, também foram pintadas, todas com fundo moral enfatizado. Trata-se dos castigos dados pelos deuses a Sísifo e a história de Atlas e Prometeu. As cenas referentes a Sísifo aparecem em dois vasos do *Hunt Painter* que mostram um homem nu, de cabelos longos, carregando uma esfera até uma construção. Nas duas cenas, o homem anda para a direita e seu pé indica subida. A tradição literária afirmava que ele teria feito essa atividade subindo até o alto de uma montanha, e não em um templo, o que pode ter ocorrido devido a alguma tradição local.

Na cena de Atlas e Prometeu, o pintor achou por bem enfatizar os dois castigos ao mesmo tempo, embora tratando-se de histórias diferentes. O primeiro segura o céu nas costas, e o segundo é martirizado pela águia. Para Pipili (1987, p. 34-35), a pintura de um céu em forma de bloco redondo pode coincidir com as idéias dos filósofos milésios contemporâneos sobre astronomia. A cena de Atlas também foi pintada no Trono de Apolo (Pausânias, III.18.10), em 530, dando um caráter definitivo àquele tema iconográfico na região.

Vê-se novamente o processo de aproximação estética com os esparciatas, o que leva a crer que as cenas podem ser interpretadas como o castigo que um mortal pode sofrer quando se faz algo ímpio aos deuses. O fato de Atlas e Prometeu serem representados como um homem maduro e um jovem, respectivamente, indicam que o castigo dos deuses afetaria pessoas de qualquer faixa etária, cidadãos ou não.

Uma cena que aparece não só em Homero, como também em Hesíodo, é a aventura de Belerofonte no Oriente (**Iliada** VI.155-205; VI.216-226; Hesíodo, Fr. 245 = Papiro Oxyrincho III, 42). As cenas de Belerofonte e seu cavalo Pégaso contra a Quimera são muito presentes na iconografia espartana do período. Conhecemos seis vasos com esse tema, o que, para o baixo número total de exemplares figurados lacônios, é uma grande proporção.

⁶ O principal fragmento está no museu de Esparta, inventário 3206. O relevo foi dedicado na acrópole.

A perseguição de Belerofonte e Pégasus ao monstro só é mostrada em sua forma acabada em uma cena. Nela, o herói coríntio fere o monstro na barriga com a sua lança, ajudado pelo equino alado. Em outra cena, ele aparece entre dois cavalos alados, e, nas demais, apenas Pégasus ou a Quimera são mostrados sozinhos.

Belerofonte era um herói que representava a valentia e o destemor. Tal como Hércules, ele enfrentou vários desafios, podendo também ser considerado como um herói civilizador. Enfrentou monstros e homens enviados contra ele pelo rei da Lícia, os quais venceu com facilidade. Era o tipo de história heróica que convinha ensinar aos jovens, reforçando neles a virilidade necessária a um soldado-cidadão. O herói, por ser oriundo do Peloponeso, deveria ser bastante familiar em Esparta e nas demais *pólis* da região. O mito de Pégasus também reforçava as regras de hospitalidade gregas, na medida em que o rei da Lícia não o matou inicialmente por não querer infringi-las.

OUTRAS TRADIÇÕES MÍTICAS

Algumas histórias míticas oriundas do norte da Grécia e do Oriente também foram pintadas nos vasos lacônios. São os casos das cenas dos Boreadas, dos Sete contra Tebas e da Captura de Silenos.

As cenas referentes aos dois Boreadas foram muito pintadas nos vasos lacônios. Histórias referentes ao trácio Bóreas, pai dos dois, apareciam já em Tirteu (12.4). Na iconografia lacônia, eles foram pintados em quatro vasos, três dos quais elaborados pelo *Boreads Painter*. Nessas três cenas, eles aparecem lutando contra as Harpiás. Essa história era ligada à viagem dos argonautas. Os Boreadas, em sua luta contra as terríveis Harpiás, tinham relação com a velocidade e com a valentia. Os dois heróis eram seres civilizadores que enfrentaram monstros bizarros do mundo longínquo e selvagem. Em nossa visão, os atributos desses heróis também faziam com que eles servissem de exemplo aos jovens atletas esparciatas que participavam das diversas competições atléticas realizadas na Lacônia e fora dela. Vencer as corridas implicava ter sua velocidade comparada a deles e conferia, ao vencedor, prestígio e distinção.

As três cenas têm o mesmo padrão iconográfico, embora as figuras do segundo nível sejam distintas: em uma delas está uma fênix; e, em outra, um

leão. Os Boreadas são pintados nus, portando espadas e com botas aladas nos pés. Apresentam o mesmo aspecto físico dos esparciatas: possuem barba, não têm bigodes e ostentam os cabelos longos e cacheados. Novamente, os pintores utilizam-se dos recursos de aproximação estética com os membros da elite, prováveis consumidores de muitos desses vasos no período.

A captura do sátiro Silenos é uma história cuja origem parece ser oriunda de Creta, embora tradições posteriores a associassem com a Arcádia. A cena mostra um ser peludo, de pênis desproporcionalmente grande, que se dirige para o que parece ser uma fonte. Atrás dele, uma mão toca-lhe as costas. Consta que o sátiro tinha sido capturado por soldados do rei Midas em função de sua inteligência.

Silenos era considerado o pai do centauro Folos, um dos que foram derrotados por Hércules. Seu local de moradia era uma caverna. O ser, animalizado em sua forma, é ligado ao sombrio espaço do deus Pã, ao mundo desconhecido e à escuridão das florestas.

A cena com a captura desse ser bizarro é difícil de ter sua função social compreendida, mas também pode estar ligada à preponderância e ao controle do mundo civilizado sobre o mundo selvagem. A origem cretense ou arcadiana da história explicaria sua familiaridade na região, mas o local de dedicação desse vaso, o santuário de Hera em Samos, não ajuda uma maior compreensão.

Existe uma outra cena em que uma entidade marinha aparece. Trata-se, possivelmente, de Nereus, o velho sábio do mar. A cena mostra um ser de cabelos compridos e cacheados e de barba. Seu tronco apresenta escamas, indicando um corpo de peixe. Seus pés são formados por uma série de cobras, cujas extremidades apresentam cabeças de bocas abertas (Fig. 8). A cena, elaborada por um pintor menor, também foi encontrada em uma tumba de Cerveteri.



Figura 8

A identificação do personagem retratado por essa cena tem sido motivo de muito debate. Para Stibbe (1972, p. 287), trata-se de Typhon. Para Pipili (1987, p. 69-70), seria um monstro do mar. Optamos por uma identificação com Nereus em virtude da figura representada na cena apresentar os cabelos branqueados, numa tentativa de mostrar a idade avançada do ser. Há, nesse caso específico, a contribuição literária de Alcman, que mencionou o velho sábio do mar em um de seus poemas (PMG 89).

O caráter complexo da iconografia lacônia é exemplificado em uma série de outras cenas de difícil identificação. Elas mostram seres alados de várias formas e tamanhos. A interpretação dessas cenas tem sido tão diferenciada quanto o número de seus estudiosos.

Muitos desses seres alados parecem similares aos que são pintados em vasos de banquete, o que indica que poderiam ser espíritos alados que muitas vezes assistiam a deuses e a mortais durante aqueles encontros comensais (Pipili, 1987, p. 41-42). Por vezes, eles apareciam com asas nas costas e, em outras oportunidades, nos calcanhares.

Para Pipili, a deusa Orthía era a principal responsável pela presença de muitos desses seres alados e sobrenaturais na iconografia espartana, já que a deusa era fortemente ligada à natureza selvagem, à caça, à fertilidade e à fauna que circundavam o Eurotas. Na verdade, Pipili parece ter alguma razão, na medida em que havia toda uma gama de seres alados, sobrenaturais ou não, que eram ofertados em forma de estatuetas e esculturas no seu santuário desde o início do século VII. Esse santuário era de utilização exclusiva dos esparciatas, sendo vital nos ritos iniciáticos para jovens cidadãos.

Havia outros seres, porém, que dificilmente podem ser associados à deusa. Algumas cenas conferem a esses personagens alados um lugar central na superfície pintada, o que nos leva a crer que não seriam meros atendentes da deusa.

Em uma das cenas, por exemplo, um homem barbado e de cabelos compridos aparece correndo para a direita. Ele veste um longo *quitón*, possui enormes asas nas costas e pequenas asas nos calcanhares (Fig. 9). Existe um outro vaso com a figura idêntica, o que implica que possivelmente um molde tenha sido utilizado.



Figura 9

Payne (1931, p. 78-79) interpretou cenas similares a essa como figurações de espíritos das tormentas, conquanto Pipili (1987, p. 64) e Stibbe (1972, p. 65, 203-204) referem-se a elas genericamente como de espíritos da natureza. Eles podem representar, porém, vários outros personagens: o vento Bóreas, Eroles, Boreadas ou Belerofonte. O fato de estarem pintados de acordo com as regras de associação estética com os esparciatas pode ser significativo para identificá-los como um herói e não como um espírito. Ausência de bigodes, cintura fina, o vestido estilizado e a barba proeminente são algumas das características aproximadoras.

CONCLUSÃO

Alguns vasos lacônios de figuras negras, produzidos em meados do século VI, estão no contexto geral das temáticas gregas. A forma como a estética e os atributos dos seres foram pintados, porém, diferia. As imagens e os significados das histórias foram mobilizados para fins de aproximação com a estética e os valores da aristocracia espartana. Além de seres míticos e heróis terem sua forma física aproximada da imagem dos esparciatas, alguns atributos geralmente presentes em certos heróis foram substituídos por outros com esse mesmo fim, como exemplificam as cenas das aventuras de Hércules.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONACCIO. Archaeology of ancestors. In: DOUGHERRY, C.; KURKE, L. **Cultural Poetics in Archaic Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 46-70.

- BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CATLING, H. Two inscribed Laconian bronzes from Menelaion, Sparta. **Kadmos**, XV, p. 145-157, 1976.
- FINLEY, M. I. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- LANE, E. Laconian Vase Painting. In: **Annual of the British School at Athens**, v. 34, p. 98-198, 1934.
- MOURA, J. F. de. **Imagens vivas**. Os vasos de figuras negras da Lacônia no século VI a.C. 2001. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- OLLIER, F. **Le mirage spartiate**. Paris: PUF, 1933-1943.
- PAYNE, H. **Necrocorinthia**. A Study of Corinthian Art in Archaic Period. Oxford: Clarendon Press, 1931.
- PELAGATTI, P. Kylix Laconica com Eracle e le Amazzoni. **Bouletin de Correspondance Helenique**, n.1, p. 483-484, 1958.
- PIPILI, M. **Laconian Iconographi in Sixth Century B.C**. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- SCHEFOLD, K. **Gods and Heroes in Late Archaic Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- SPIVEY, N. Greek Vases in Etruria. In: RASMUSSEM, T.; SPIVEY, N. (Eds.). **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 131-150.
- STIBBE, C. **Lakonische Vasenmaler**. London and Amsterdam: New Holland Company, 1972. 2 v.
- TIGERSTEDT, E. **The Legend of Sparta in Classical Antiquity**. Stockholm: Acta Universitatis, 1969.
- ZANCANI MONTUORO, P. L'agguato a Troilo nella ceramica Laconica. **Bolletino d'Arte**, 39, p. 293, 1954.

MONSTERS, HEROES, AND WINGED BEINGS IN LACONIAN ICONOGRAPHY DURING THE 6th CENTURY B.C.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the Laconian iconography produced during the end of the Archaic Period of Ancient Greek history. The images reproduced on vases, dating to the 6th century B.C. are explored, and this text highlights the mannerisms adopted by Laconian vase painters to illustrate certain passages of Homeric or Heracleian mythology, which reinforced the principles of conduct that identify the Spartan elite.