

**A ICONOGRAFIA DE COMBATE ESPARTANA.
A GUERRA NOS VASOS DE FIGURAS NEGRAS LACÔNIOS
DO SÉCULO VI A.C.**

*José Francisco de Moura**

Abstract

This article has for objectives to thinking about the role of war in laconian black-figure vases iconography of century VI b.C., understanding the specificities that characterize it.

O número de vasos representando cenas de guerra no corpus lacônio é relativamente pequeno se comparado ao número total de vasos conhecidos e à imagem de uma Esparta militarista que nos chegou das fontes escritas do período clássico. Se considerarmos as temáticas que incluía hólitas e cavaleiros, temos um total de 23 vasos dos cerca de 200 conhecidos.

Esse número pode ser menor ainda se considerarmos que há algumas dúvidas no tocante à interpretação de algumas cenas de cavaleiros como sendo referentes a procissões e não à guerra. Além disso, algumas outras cenas são difíceis de serem interpretadas, pois mostram cavaleiros montados em estado passivo, enquanto hólitas estão aparentemente lutando.

Uma característica da iconografia lacônia que surpreende o observador é o acentuado número de carros de guerra que aparecem nos vasos, o que, à primeira vista, poderia ser um sinal de anacronismo. No século VI a.C., a guerra hoplítica já estaria plenamente desenvolvida como forma de combate, e a presença do carro de combate numa batalha não teria o menor sentido.

Para Cartledge, isso se explicaria por que a iconografia lacônia da guerra do século VI a.C. reflete a resistência da aristocracia em assimilar integralmente as táticas de lutas por falanges, que implicavam um certo grau

* Professor Doutor da Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro. Pesquisador do LHIA/IFCS/UFRJ. Tese defendida sob orientação do Dr. André Leonardo Chevitarrese. Pós-Doutorado na UNICAMP.

E-mail: moura.ntg@terra.com.br

de igualdade entre os combatentes, diminuindo a distinção individual. Devido a isso, eles iriam para os combates em carros de guerra ou montados em cavalos, e somente entravam nas falanges quando a hora da batalha se aproximava, mantendo assim o *status* diferenciado e a energia para a guerra.¹

Na verdade, a introdução das falanges hoplíticas na Grécia tem sido datada em torno de 650, muito embora o primeiro elmo encontrado pela arqueologia seja datado em c. 700, em uma tumba argiva.² A datação é baseada nos achados dos implementos da falange, o que não é uma prova de que todas as *póleis* tenham adotado essa forma de batalha de uma só vez. Pelo contrário, um estudo mais detalhado das fontes indica que a introdução dessa nova forma de combate na Grécia ocorreu de forma desigual e diferenciada nas distintas *póleis* e regiões.

O poeta Arquíloco de Paros demonstrava, em c. 650, uma certa admiração pelos eubeus por ainda usarem o arco e a funda em suas batalhas, em detrimento do aparelhamento da falange hoplítica (Fr. 3). Isso implica, como disse Corrêa, que o uso do arco não seria visto com preconceito no período arcaico, sendo uma característica somente do período clássico. Para ela, Arquíloco seria um poeta de transição entre o mundo do combate dos antigos aristocratas e o da falange hoplítica, o que parece confirmado pela mistura de anti-heróismo de um de seus versos, no qual defendia o abandono do escudo (Fr. 5), com a aceitação daquela nova forma de combate, presente em outros versos (Fr. 6 e 7).³

Em Esparta, a poesia de Tirteu também mesclava elementos da batalha hoplítica com traços da guerra pseudo-homérica. Nota-se em seus versos a presença de carros de combate, soldados de infantaria, chamados de “lanceiros”, e pessoas que iam ao combate com armamento leve, usando arcos e atirando pedras (Fr. 11, 35). Tirteu fala também do combate ombro a ombro de alguns soldados e da firmeza que se deveria ter nos joelhos, o que seriam características da presença do combate por falange hoplítica (Fr. 10, 29).

A introdução da guerra hoplítica parece estar intrinsecamente ligada ao surgimento e desenvolvimento da *pólis*. O lento abandono da forma de divisão social por grupos “raciais”, erradamente chamados de tribos (*philai*), por uma organização comunitária dividida em regiões (*obai*), parece ter sido um sinal de que a nova organização social políade foi substituindo a organização social baseada nas antigas famílias, que se identificavam, sobretudo, por traços sanguíneos. O reflexo dessas transformações nas formas de combate foi se dando lentamente, em um processo cheio de avanços e recuos, resistências e “sobrevivências”.

O aumento do contingente de cidadãos que possuíam terras também colaborou para a implementação da nova forma de combate. Os novos possuidores poderiam adquirir, agora, o equipamento necessário para integrar a falange, possuindo tempo para treinamento das táticas de guerra e imbuído-se do sentimento de proteção ao território em uma comunidade com a qual, agora, se identificava mais diretamente. Afinal, ao receber terras, o território da *pólis* passava a ser também o seu território.⁴

É muito difícil acreditar, porém, em pessoas muito pobres sendo membros ativos das falanges devido ao custo da panópia, principalmente quando verificamos que mesmo a democrática Atenas do século V não chegou a ter todo o seu corpo cívico integrando-a. As fontes, desde o período arcaico até o helenístico, informam que uma parte significativa do dêmos acompanhava as falanges atuando como arqueiros e como membros de tropas leves.

A Esparta clássica parece ter sido uma honrosa exceção no início do período clássico. A presença de 5 mil *hóplitas* esparciatas e de outros 5 mil *periecos* na batalha de Platéia, assim como em outras batalhas da guerra do Peloponeso, aponta para o fato de que mesmo espartanos e *periecos* pobres podiam integrar a falange. Eventualmente, até mesmo *hilotas* libertos atuaram como *hóplitas* durante a guerra contra Atenas. Isso se devia, segundo Cartledge, ao fato de o governo assumir os gastos com as armas, subsidiando-as.⁵

A Esparta do final do sétimo século e do início do sexto, porém, parece ter sido diferente. Os versos de Tirteu e as derrotas espartanas para a Argos do tirano Pheidon, para Orcomênos (Diógenes Laercio, **Vida de Epimênides** I 10, 114) e para Tegea (Heródoto I 65-68) entre o final do VII e o início do VI, podem ser sinais de que a falange não estava preparada e desenvolvida em todo o seu potencial, ao contrário do que pode ser observado a partir da segunda metade do século VI.

Em Esparta, a introdução da luta por falange parece não ter sido implementada de imediato, mas através de um lento processo, que somente parece ter sido consolidado em meados do sexto século. As constantes vitórias contra Tegea e Argos a partir desse período, e a força de Esparta no final daquele século, sob o reinado de Cleomenes II, são sinais de que a implementação de uma mentalidade militarista cada vez mais intensa foi se manifestando.

Na virada do século VII para o VI, a vitória na segunda guerra messênica e a posterior redivisão de terras ocorrida devem ter impulsionado o desenvolvimento da falange *hoplítica*, ao mesmo tempo que elementos da

guerra aristocrática ainda sobreviviam. Esses elementos, contudo, foram perdendo cada vez mais força durante o transcorrer do século VI.

Em nossa visão, os vasos lacônios figurados flagram esse momento de lenta transformação. Algumas cenas de difícil entendimento só podem ser entendidas à luz da contínua assimilação da falange hoplítica como forma ideal de combate .

Nas cenas de hólitas e cavaleiros que seriam ligadas à guerra presentes no corpus lacônio de vasos figurados, vemos uma série em que os cavaleiros não parecem ter uma função ativa no combate. Uma cratera em relevo de c.600 mostra dois níveis de cenas de guerra. No superior, parte dos corpos de 2 hólitas em plena batalha aparece. No nível inferior, carros de guerra são mostrados. Como estão em grande parte desaparecidos, eles talvez estivessem participando da batalha ou apenas estacionados, o que em ambos os casos caracteriza a sua utilização anacrônica.



O estabelecimento da falange hoplítica na Grécia não se deu, ao que parece, através de uma “revolução” em que a substituição de uma modalidade de luta por outra tenha sido imediata, mas por um processo lento, em que não faltaram descontinuidades.

Carros e cavaleiros

Das cenas de hólitas e cavaleiros que seriam ligadas à guerra, vemos uma série delas em que os cavaleiros e os carros de guerra tinham uma função similar às que tinham na narrativa homérica, quais sejam, as de transporte de guerreiros que lutavam isoladamente contra o adversário. Essa era uma forma de luta característica da antiga aristocracia guerreira, dominada por seus chefes militares regionais.

Em três cenas do corpus, hólitas aparecem próximos a cavaleiros e cavalos que, surpreendentemente, mostram-se alheios ao conflito. Em 2 cenas, pintadas pelo Naukratis Painter e pelo Hunt Painter (abaixo), respectivamente, cavaleiros observam dois hólitas que lutam individualmente.



Rhodes 15373

Nesta cena do Hunt Painter, um guerreiro aparece caído no chão, enquanto dois guerreiros se enfrentam individualmente, olhados por cavaleiros passivos. As inscrições parecem ser de nomes de particulares, conquanto a maioria dos nomes é desconhecida da mitologia.⁶

Na cena do pintor Naukratis Painter, atrás de um dos cavalos aparece um leão de boca aberta voltado para a direita. No outro lado da cena circular, cavaleiros correm para a esquerda, acompanhados por cães. A cena não é, em nossa visão, dividida em duas temáticas. Ela parece apontar para o movimento de guerreiros até um ponto determinado, onde alguns desceriam dos cavalos e lutariam. Os cães e o leão são provas de que o pintor não misturou dois tempos distintos – o da caça e o da guerra – mas procurou juntar os atributos dos aristocratas referentes àquelas práticas em um só evento.



Museu Regional de Siracusa Inv. 87213

O fato de todas essas cenas, assim como a da cratera em relevo anteriormente mencionada, estarem em vasos de grande porte é significativo para provar que o tamanho da superfície do vaso era privilegiada para pintar determinadas temáticas com mais intensidade. As funções últimas dos referidos vasos eram de teor votivo e funerário, respectivamente. A cratera em relevo foi encontrada no chamado *heroôn* de Licurgo, que, em nossa opinião, era um outro santuário. Essa construção ficava no distrito de *Línnai*, no interior do que seria a parte “urbana” de Esparta, às margens do Eurotas. Ela provavelmente foi ofertada por um esparciata, já que esses santuários próximos à *asty* tinham forte cunho cívico.

Os dois vasos do *Naukratis Painter* foram encontrados em uma tumba na Sicília e no Heraion de Samos, respectivamente. O siciliano foi enterrado junto aos demais bens do proprietário. Mas o que um vaso com tema de batalha faria no templo de Hera em Samos? Na verdade, não há uma relação direta entre o local e a imagem, senão a de oferenda de um bem pessoal. Como as temáticas eram ligadas ao mundo da guerra, poderiam facilmente terem sido usados como bens pessoais de prestígio, tendo pouco a ver com cultos funerários ou religiosos.

A função última da cratera do pintor Hunt é muito mais difícil de ser entendida. Ela foi encontrada em uma tumba de Rhodes, enterrada possivelmente com um aristocrata local. Mas quem seriam as pessoas com os nomes nela contidos? Seriam esparciatas pintados em uma certa ocasião ou seriam pessoas de Rhodes?

Para tentar responder a essa pergunta, devemos prestar atenção em outros vasos do pintor. Outros vasos com inscrições do *Hunt Painter* apontam para a segunda hipótese como a mais provável, na medida em que ele, eventualmente, adicionava o nome dos dedicantes. Um fragmento de um vaso de sua autoria, no qual aparecem pintados dois cavalos e cavaleiros de

frente, foi dedicado no santuário de Artemis Orthía com parte do nome do dedicante ([—] ILIDAS). Trata-se de uma *lakaina* elaborada em c. 550, e o nome inscrito antes do preparo do vaso indica que ele foi feito por encomenda. Por isso mesmo, o pintor pode ter pintado o nome do dedicante, representando-o como um dos cavaleiros presentes no vaso.

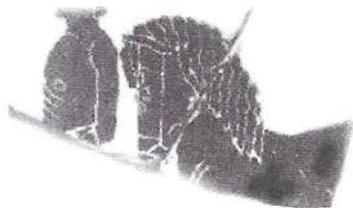
Os carros de guerra constituíam-se em um bem de prestígio e de transporte facilmente associado à aristocracia. Ligados a personagens míticos da narrativa homérica, os carros de guerra continuaram sendo usados por até muitos séculos depois. No século VI, eles aparecem em várias crateras de bronze dedicadas em tumbas etruscas e em Vix, terras célticas do sul da França atual. As crateras em relevo e os carros foram oferecidos aos santuários próximos ou no interior de Esparta.

Os carros em Esparta apresentaram um outro uso; por exemplo, vários reis e aristocratas espartanos são conhecidos como vencedores de corridas de bigas e quadrigas em Olímpia.⁷ Os carros também serviam para transportar princesas e mulheres ligadas à aristocracia nas festas e festivais de Esparta. A posse desses carros para uso interno implicava a existência de estradas locais minimamente transitáveis. Não é por acaso que a construção e manutenção dessas estradas em Esparta ficava a cargo dos reis (Herótodo, VI 57). Xenofonte (**Constituição dos Lacedemônios** 6.3) nos informa que, em sua época, esses carros ficavam à disposição de qualquer esparciata que deles necessitasse, o que, se verdadeiro, atestaria uma função prática. Foi na época de Xenofonte, porém, que Cinisca, irmã de Agesilau, se tornou a primeira mulher a vencer uma competição de quadrigas em Olímpia (Xenofonte, Agesilau 9.6). A posse desses carros implicava a posse de cavalos, e estes, como já vimos, eram animais que somente os ricos podiam possuir.

Uma série de vasos do corpus lacônio de vasos de figuras negras apresenta cavaleiros em distintas posições. Eles aparecem no solo, conduzindo seus animais, ou cavalgando a trote, em cenas que a princípio poderiam ser associadas às guerras. Alguns complicadores, porém, colocam dúvidas sobre essa interpretação.

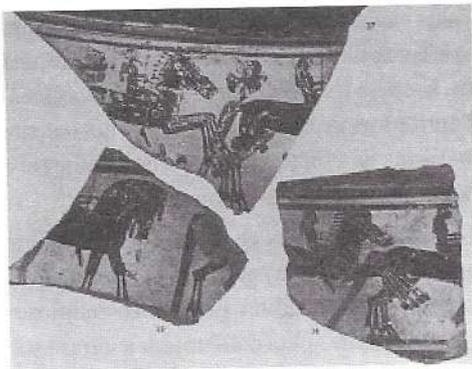
Em uma das cenas, bastante fragmentária, um homem a pé aparece voltado para a esquerda, conduzindo um cavalo que está imediatamente atrás. O homem não apresenta armas nem armaduras, o que põe dúvidas sobre sua temática. Seu corpo é representado muito magro, com as costelas enfatizadas. Seus cabelos aparecem curtos e pouco trabalhados. Essas características indicam que poderia tratar-se de um escravo levando o cavalo de seu senhor, e

que este estivesse efetuando uma outra atividade na cena, possivelmente uma luta. Esta cena aparece em uma taça do Boreads Painter, e foi ofertada no Heráion de Samos por volta de 570, o que caracteriza uma dedicação feita por um aristocrata local.



Samos Vathy K 1199

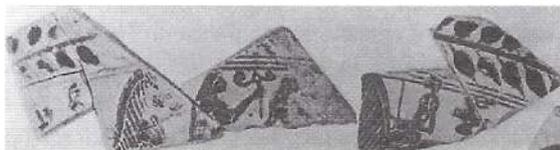
Os pintores tentaram mostrar cavaleiros cavalgando a trote ou correndo com seus animais em 2 cenas⁸: em uma taça do Hunt Painter e em um dinos elaborado pelo Arkesilas Painter. A sugestão de movimentos rápidos pode sugerir que seriam cavaleiros em direção à batalha, tal como a cena anteriormente mencionada. Poderiam também ser caçadores perseguindo alguma caça. O grande número de cavaleiros presentes no Dinos do Arkesilas Painter (abaixo) mostra que se tratava de uma prática coletiva. Os vasos foram para Samos, e pelo menos um deles foi ofertado no Heráion, o que novamente indica que foi uma dedicação feita por um aristocrata local.



Staatliche Museum (reserva técnica)

Existem no corpus lacônio outros 4 exemplares que parecem cavaleiros em procissões. Três deles, já mencionados, pertencem ao Rider Painter, e são muito similares entre si. Os cavaleiros são representados como jovens nus, portando lança e, em duas delas, portando chapéus com ornamentos estilizados em suas cabeças. A presença de seres humanos alados próximos aos cavaleiros indica a aquiescência e a presença divina na cerimônia.

A quarta cena pertencia à oficina do Arkesilas Painter. Ela é quase contemporânea das outras, embora seja circular. Ela apresenta um cavaleiro de cabelos longos indo para a direita e segurando em sua mão esquerda um objeto em forma de tridente bastante similar ao que os três cavaleiros dos três vasos do Rider Painter trazem nas cabeças. Esse objeto é de identificação muito complicada, pois não se parece com nada que tenhamos conhecimento pelas fontes escritas.



Museu de Esparta (reserva técnica)

Essas cenas têm sido associadas a procissões em glória dos atletas vitoriosos⁹ ou a procissões em honra de alguma divindade.¹⁰ Consideramos essa última hipótese mais viável, em virtude de manter as características militares que os cultos espartanos tinham, o que é atestado pela presença das lanças com os cavaleiros. Embora o começo das dedicações votivas feitas por vitoriosos em jogos, dentro e fora de Esparta, tenha sido em meados do século VI,¹¹ elas se davam em forma de estatuetas, discos de arremesso ou estelas comemorativas, e nunca como vasos sem inscrições.

A nosso ver, o fato de essas cenas terem sido produzidas após 550 indica que um aumento do militarismo estava em voga e que este se dava através do reforço do caráter militar dos cultos religiosos. Em c.549, as festas Tireátidas foram criadas para comemorar a vitória sobre os argivos na famosa Batalha dos Campeões (Heródoto, I 82), o que também é sinal de que as vitórias militares passaram a ter um papel importante na elaboração do calendário festivo.

Hóplitas em cena

Além das cenas anteriormente mencionadas, em que vários hóplitas aparecem misturados com cavalos e cavaleiros, as que representam somente hóplitas começaram a ser produzidas em massa a partir de 550. Das 23 cenas de guerra conhecidas do corpus lacônio de figuras negras, somente 6 referem-se a hóplitas lutando isoladamente. Destas 6, somente 1 com certeza pertence ao período anterior a 550.

A participação de diferentes pintores nas elaborações dessas cenas e o seu envio para diferentes localidades significam que o tema era bastante difundido. Os vasos representando cenas de hóplitas foram encontrados nas seguintes localidades: 1 em Esparta, 2 em Samos, 2 na Etrúria e 1 de proveniência desconhecida.

É interessante notar que, em 3 cenas completas em que aparecem 2 hóplitas lutando entre si no primeiro nível, uma dupla de leões frente a frente aparece representada no nível inferior. A associação simbólica aqui pode ser a ferocidade da batalha com a ferocidade do animal.

As 3 cenas completas mostram sempre 2 hóplitas enfrentando-se com o armamento completo da falange. Os pintores, porém, preocuparam-se mais em representá-los munindo a lança do que a espada, o que, para a proximidade dos guerreiros, é algo insensato. O correto, se quisessem retratar fielmente a prática das batalhas, seria pintá-los com a espada, tendo em vista que as lanças serviam para o momento em que os guerreiros estivessem mais afastados.

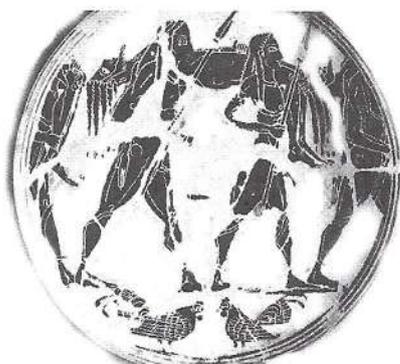
Da mesma forma, os pintores procuraram isolar dois dos muitos combatentes de uma falange, o que era algo raro de ocorrer na prática. As falanges lutavam de forma monolítica, havendo pouco espaço para combates singulares e heroísmos isolados. A proximidade talvez se devesse ao exíguo espaço em que as cenas foram pintadas, pois as mesmas encontram-se em medalhões de taças, o que poderia ser, em geral, um espaço inviável para pintar uma cena de falange. O Hunt Painter foi o único a pintá-la em uma taça.

As demais cenas, fragmentárias, não permitem observar o que mais havia para além dos hóplitas em luta. Uma taça do Boreads Painter foi a primeira cena em que uma falange foi pintada. Ela foi dedicada em Artemis Orthía por um esparciata. Seu caráter extremamente fragmentário impossibilita-nos de fazer uma análise mais detalhada.

A mais recente dessas cenas, pintada em c. 530, mostra a presença de uma falange voltada para a esquerda.¹² Trata-se de uma cena pintada por um pintor menor em uma cratera que foi exportada para Samos pouco antes da tomada do poder por Polícrates. Ela já mostra, a nosso ver, o enraizamento de uma mentalidade coletivista guerreira que procura desindividualizar os combatentes e as figuras representadas nas cenas, um processo que ocorrerá também em outras instâncias da vida social.

Uma cena anterior, pintada pelo pintor Hunt em c. 550, também mostra uma falange de guerreiros voltada para a esquerda, mas estes aparecem representados nus da cintura para baixo, algo insólito em uma cena de batalha real.¹³ As nádegas e as coxas bem definidas parecem indicar um corpo atlético. Os 2 escudos mostram ornamentos diferentes, o que ainda era sinal de individualização dos combatentes. A cena pode se referir a um treinamento e não a uma batalha real. Ela também foi exportada para Samos, onde um aristocrata local a ofereceu à Hera.

A cena de vasos lacônios mais conhecida talvez seja a que é chamada de “Retorno dos Guerreiros”. Trata-se de uma taça do Hunt Painter, de 550-540 encontrada em uma tumba em Tarquínia. A cena mostra guerreiros andando para a direita, nus, portando lanças e carregando um outro guerreiro nas costas, aparentemente morto. O fato de serem pintados nus não é impropriedade, na medida em que sabemos que durante a marcha de volta de uma batalha os hilotas carregavam as armaduras dos seus senhores. Os espartanos, porém, não abdicavam de carregar a lança com eles em virtude do perigo de sedição (Crítias In: Libanio, **Oração** 26 63).



Staatliche Museum 3404

O aspecto físico desses homens permite dizer que eram esparciatas. Eles possuem cabelos longos, cacheados e coxas robustas. O guerreiro carregado é um cidadão, pois tem barba proeminente. Dois homens de idades diferentes o carregam. Um é mais baixo e sem barba, e o outro é mais alto e barbado. No canto esquerdo da cena, parte das pernas de um outro guerreiro, sendo carregado, aparece. Apenas parte do corpo de um dos homens que o carregam aparece.

O pintor tentou mostrar o retorno de guerreiros de uma batalha na qual pelo menos dois homens aparecem mortos. Ao mostrar o homem carregado como um adulto, o pintor tenta, a nosso ver, valorizar os cidadãos mais experientes e ensinar uma lição aos mais jovens. Sua morte, defendendo os companheiros, serviria de modelo de coragem e virilidade para os mais jovens, reforçando neles o apreço pelos mais velhos e pela comunidade.

Os galos presentes no nível inferior da cena, postados frente a frente, permitem inferir que os guerreiros em destaque eram camaradas vinculados por laços homoeróticos. Essa visão, a nosso ver, reforça a velha tese, geralmente ainda aceita, de que muitas dessas relações eram advindas da camaradagem guerreira.

A cena nos leva a inquirir também sobre as relações entre guerra e funerais no período. Era costume dos espartanos do século V e IV enterrar os mortos nas batalhas nos mesmos locais onde os guerreiros haviam tombado. Isso ocorreu com os homens mortos com Leônidas nas Termópilas em 480 (Heródoto, VII 228) e com os espartanos tombados em Atenas durante a derrubada dos Trinta pelos democratas em 404 (Xenofonte, *Helênica* II 4 33). Todos esses homens, à exceção do Rei Leônidas, foram enterrados de forma simples. A lei do período permitia que os nomes de mortos em combate pudessem ser inscritos em uma lápide, prática essa que tem sido comprovada pela arqueologia desde o início do século XX.¹⁴

Há também casos diferentes, como a tumba de um soldado perieco morto na batalha de Mantínia contra Atenas e aliados em 417. Trata-se de um tal EUALKES. Sua lápide identifica também o local de sua morte. Ele era de Geronthrai, e seu corpo foi trazido para sua comunidade após sua morte, o que implica dizer que no período clássico havia uma diferenciação nas práticas funerárias entre espartanos e periecos.¹⁵

Durante o período Clássico, em seus enterramentos, nenhum objeto pessoal acompanhava os esparciatas, o que, segundo Plutarco (*Licurgo*

XXVII.1-2), era uma proibição determinada por lei. A arqueologia também tem provado a ausência de objetos pessoais acompanhando os mortos no referido período.¹⁶ Essa lei não atingia os reis, que para Xenofonte (**Constituição dos Lacedemônios** 15 8) eram enterrados como se fossem heróis.

No início do VI século, porém, esta prática parece não ter sido observada. Como vimos anteriormente, a tumba de um espartano morto continha uma série de finos vasos figurados. No período, tumbas de dois andares começaram a ser construídas, sendo posteriormente substituídas por oficina de metal.¹⁷ Outros mortos dos séculos VIII e VII eram enterrados em grandes **pithói** funerários, acompanhados de objetos de uso pessoal.¹⁸

O “Retorno dos Guerreiros” foi produzido em um período em que Esparta aumentava suas atividades militares expansionistas para o norte, agora com maior eficácia. Por isso, o vaso pode estar representando um fato real: a volta vitoriosa de guerreiros espartanos em um de seus combates contra Tegea ou Argos, sendo esta última a mais provável, na medida em que um epigrama helenístico conta que espartanos mortos foram trazidos de volta para casa (Antologia Palatina, VII 432):

“A Gillis, o bravo, recebe esta tumba, que, em prol de Tiréia, Lacedemônios, morreu matando a três do exército argivo, e dizendo esta frase: ‘Já posso sucumbir, pois fui digno de Esparta’ ”

Em um outro epigrama (Antologia Palatina, VII 430), que parece ter sido dedicado a um morto naquela guerra por seu pai, e que foi reelaborado no período Helenístico, nota-se que os mortos foram enterrados em Esparta:

“Em Pitana, morto, chegou Trasíbulo, estendido em cima de seu escudo; sete vezes lhe feriram os argivos, sempre pela frente. Ao pôr na pira o seu filho ensangüentado, disse o ancião Tinico: ‘Os covardes que chorem; sem lágrimas vou enterrar-te; não era meu filho, mas um Lacedemônio’ ”

O teor desses epigramas já demonstra que um aumento do heroísmo militarista estava se implantando com mais intensidade. O sacrifício da vida pela comunidade, o desapego do pai, o fato de morrer de frente e a volta sobre o

escudo são fatos característicos da Esparta dos séculos V e IV. O enterro do guerreiro no local onde havia tombado, porém, ainda não era praxe no período.

Outra evidência literária parece confirmar a transformação que se dava no período. Segundo Heródoto (I 82), a Batalha dos Campeões, vencida pelos espartanos, e que teve como consequência a tomada da Tireátis aos argivos, teve um grande número de mortos. Além dos 299 espartanos que morreram em um primeiro encontro, vários outros tombaram no choque entre os dois exércitos que se seguiu. Esse episódio era bastante conhecido nos períodos posteriores, quando outros epigramas foram feitos em honra de Otríades (Antologia Palatina, VII 431; VII 526).

Anteriormente, porém, na Batalha dos Grilhões, perdida para Tegea por volta de 580, Esparta tinha sido vergonhosamente derrotada. Vários espartanos tinham sido capturados vivos, sendo forçados a medir o espaço rural tegeata com cordas (Heródoto, I 66). Essa humilhação, assim como outras derrotas do período, implicaram um aumento do treinamento e da mentalidade bélica entre a Batalha dos Grilhões (c. 580) e a Batalha dos Campeões, confronto realizado em c.550.

Consideramos que a credibilidade de muitos dos eventos narrados por Heródoto sobre as duas batalhas vem do fato de o historiador de Halicarnassos ter estado em Esparta conversando com parentes dos mortos na guerra contra Samos, alguns anos depois da Batalha dos Campeões. Heródoto pode ter tido conhecimento dessa batalha através dos netos dos envolvidos. O rei Arquidamos II era um desses netos, e pode muito bem ter sido a fonte de Heródoto (III 54-56). Ele também esteve em Tegea e em Argos, onde os habitantes locais confirmaram as versões sobre as duas batalhas. Outro fator que pode confirmar a história é que Heródoto afirmou que viu, dedicadas no santuário de Atena Aléa, em Tegea, as correntes com as quais os espartanos foram presos na Batalha dos Grilhões (Heródoto, I 66).

Voltando ao vaso, podemos considerar que a cena parece indicar que o homem carregado está morto, por não haver imagens de pessoas feridas na iconografia espartana. Todos os que aparecem deitados de barriga para cima em outros vasos apresentavam-se mortos, fossem homens em guerra ou cães nas caças, o que nos leva a concluir que representar a barriga para cima era a maneira de os pintores lacônios mostrarem uma pessoa ou animal morto.

Esse vaso, como outros, foi exportado para a Etrúria, onde possivelmente foi comprado por um aristocrata local e enterrado com ele algum

tempo depois. Os etruscos também eram dominados por uma aristocracia guerreira em constantes contatos com cidades gregas na Itália, o que implica dizer que conheciam a forma de combate por falange. Algumas dessas cidades eram ex-colônias gregas e mesmo espartana. Mesmo que os aristocratas etruscos não conhecessem os costumes espartanos, o que não acreditamos, a cena era de fácil entendimento. Ela, de modo geral, enfatizava o valor do guerreiro morto em combate e reforçava o companheirismo militar, característica comum em sociedades guerreiras. Atribuir esse significado àquela imagem, baseado na realidade etrusca, não seria grande problema.

Muitas cenas de hóplitas mostram que ainda havia sinais de individualização dos guerreiros pelo fato de os escudos portarem diferentes insígnias. Posteriormente, isso foi proibido. Os escudos passam a ser pintados somente com a letra da *pólis*, o **lambda** para os lacedemônios, ou o **sigma** para os sícions (Xenofonte, **Helênicas** IV 4 10), por exemplo, marcando o aumento do coletivismo militarista sobre os últimos resquícios da individualidade guerreira.

Reis, os chefes guerreiros

Duas cenas que não estão inseridas na temática da guerra mas que têm alguma vinculação com ela são as que representam os reis de Esparta e de Cirene. Tanto os reis de Esparta quanto o rei de Cirene eram associados com o supremo comando de seus exércitos, embora na cena aqui analisada, referente ao rei Líbio, ele não esteja diretamente vinculado a episódios militares.

Os reis eram os supremos comandantes do exército espartano desde os primórdios de sua história. Menelaus era associado por Homero como líder de seu exército, assim como os reis pré-homéricos Soos, Teleclos e Teopompos também estavam associados por fontes tardias à expansão do território e ao comando de grupos armados. No período arcaico-helenístico, mesmo com o controle mais efetivo dos éforos, os reis mantiveram essa função.

Temos conhecimento de que no período clássico pelo menos 2 reis tinham estátuas em Esparta.¹⁹ Eram os casos dos reis Leônidas e Pausânias. A estátua de um dos dois foi encontrada pela arqueologia.²⁰ Esses dois reis foram louvados pelo papel importantíssimo que tiveram na vitória grega sobre os persas.

Em relação ao período arcaico, dois vasos de nosso catálogo mostram reis em situações seculares. A primeira delas refere-se ao rei Arquesilas II.



Cad. Des Medailés 189

Pode-se ver, pela inscrição, que a primeira cena refere-se ao rei de Cirene, que governou até c. 568.²¹ O vaso mostra uma cena vinculada com a pesagem e exportação do **silphum**, famosa planta aromática da antiguidade, muito usada como tempero.²² O rei aparece sentado à esquerda da cena, voltado para a direita. Ele parece inspecionar toda a operação que se desenvolve à sua frente. O local em que ele está parece uma doca próxima a um porto, com a presença de balança e, no segundo nível, de vários sacos cheios que estão sendo amontoados, provavelmente para posterior embarque. O pintor buscou especificar a paisagem colocando animais da fauna local, como o macaco acima da balança que espreita toda a ação e uma grande ave de bico fino que voa para a esquerda. Dois inspetores controlam a ação nos dois níveis em que ela se desenvolve. Eles são identificados por inscrições (**SEFOMAKO_OS** e **FILAKOS(?)**) e por suas roupas em vermelho forte. A cena foi elaborada pelo Arkesilas Painter e exportada para Caere.²³

O rei de Cirene era ligado por laços consangüíneos com Esparta, na medida em que Cirene foi fundada por colonos da ilha de Tera e por espartanos que os acompanharam. Os colonos de Tera também eram, por conseguinte, ligados por laços de descendência aos **parthéniai**, um grupo de espartanos bastardos que colonizaram Tera após a primeira guerra da Messênia.

A cena segue o padrão característico da iconografia espartana, ao enfatizar os personagens principais pintando-os desproporcionalmente maiores que os demais personagens. O rei, de tamanho maior que os demais, aparece sentado com o cetro na mão esquerda, com uma roupa típica de locais quentes.

Os símbolos iconográficos do poder real estão presentes na cadeira, que abriga o rei, e no cetro. O tamanho do rei enfatiza o seu poder, reforçando e autorizando sua posição de controlador. Por seu oposto, a cena relega os demais personagens a uma posição social e política secundária. A cena seria de fácil entendimento em Esparta, sociedade dominada por dois reis que, por conseguinte, também tinham tronos e usavam cetros. Sua recepção em Caere seria mais problemática. Embora fosse uma comunidade grega, a relação de seus habitantes com a elite Líbia é totalmente desconhecida.

O outro vaso é bastante intrigante.²⁴ Embora o vaso esteja fragmentário, pode-se compreender seu teor. Na cena, um hóplita portando uma lança aparece voltado para a direita. Ele está em frente a um homem de tamanho maior, de barba, com o braço esquerdo esticado como se estivesse falando-lhe. Por trás dele, parte de uma tenda aparece.

Pode-se identificar a cena como um rei espartano em preparativo para uma batalha, por causa de quatro fatores. O primeiro deles seria a presença da tenda, que, segundo Xenofonte (**Constituição dos Lacedemônios** 12.1; 13.1), era o local onde os reis e polemarcos²⁵ reuniam-se antes da batalha.



Museu de Esparta 6160

O segundo fator refere-se ao tamanho descomunal do homem em relação ao hóplita, o que, para os padrões iconográficos lacônios, indica posição política e social de destaque frente a outras pessoas pintadas.

Outro fator que identifica a figura pintada como um rei é o fato de ele não aparecer armado com a panóplia, o que impede a identificação como um polemarco.

Por último, este vaso foi ofertado na acrópole de Esparta – possivelmente, à **Atena Chalkioikós** (χαλκίοικος) – local onde guerreiros ofereciam dedicações de cunho militar antes e depois das batalhas. A cena, elaborada entre 570-560, pode ter sido ofertada por um dos reis espartanos antes das batalhas que estavam sendo travadas, e perdidas, contra Tegea no período. O apelo de espartanos aos deuses e heróis para vencerem Tegea foi bastante enfatizado por Herótodo (I 67-68), que se referiu à ida de autoridades espartanas a Delfos e ao episódio do rapto dos ossos de Orestes. Nessa atmosfera de apelo ao sobrenatural pela vitória, os espartanos não deixariam de fazer um pedido à própria deusa protetora da cidade.

As duas cenas são seculares e mostram que a vida cotidiana e episódica da comunidade podia servir de motivo para as pinturas nos vasos. Os pintores lacônios, porém, estavam ligados com as esferas de poder local, fazendo com que suas pinturas as reforçassem e legitimassem através da mobilização dos ícones iconográficos, com o fim de atender aos interesses de seu público consumidor.

A pintura de um governante estrangeiro em suas funções cotidianas não é, por isso mesmo, uma prova da liberdade de criação do pintor, mas um sinal claro de que sua atividade e suas temáticas estavam determinadas por interesses seculares das elites locais. Arkesilas era um aliado de Esparta e a comunidade Líbia era uma ex-colônia ligada por laços de parentesco com os esparciatas.

A iconografia de combate lacônia não é uma fotografia das práticas guerreiras daquela sociedade, mas, sobretudo, uma leitura ideológica das mesmas. Ela tinha por pressuposto legitimar a posição dos esparciatas no ápice da pirâmide social, econômica e política da região.

Bibliografia

- CARTLEDGE, Paul. 'Hoplites and Heroes. Sparta's contribution to the technique of ancient warfare' In: *Journal of Hellenic Studies*. 1981, pp. 11-27.
- CORRÊA, Paula da Cunha. Armas e Varões. A guerra na lírica de Arquíloco. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

- HODKINSON, S. *Wealthy and Property in Classical Sparta*. London: 2000.
- _____ 'An agonistic culture? Athletitis competition in Archaic and Classical society' In: HODKINSON, S. *Sparta: New perspectives*. Duckworth and Classical Press of Wales, 1999.
- LANE, E. 'Laconian Vase Painting' In: *Annual of the British School at Athens*, 34, 1936.
- MORETTI, Luigi. *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni Olimpici* Memorie da Accademia Nazionale dei Lincei, Classe de scienze morali, Supplement 8, 1959.
- PRITCHET, W.H. *The Greek state at war*. Vol. IV. Berkeley: 1975.

Notas

- ¹ CARTLEDGE, Paul. 'Hoplites and Heroes. Sparta's contribution to the technique of ancient warfare' In: *Journal of Hellenic Studies*. 1981, pp. 11-27.
- ² IDEM p. 23.
- ³ CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e Varões. A guerra na África de Arquifloco*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 168.
- ⁴ PRITCHET, W.H. *The Greek state at war*. Vol. IV. Berkeley: 1975.
- ⁵ CARTLEDGE. Op. cit. p. 23. Para Hodkinson, isso só passou a ocorrer durante a Guerra do Peloponeso. Antes, afirma, era o cidadão que tinha que adquirir as armas. Ver HODKINSON, S. *Wealthy and Property in Classical Sparta*.
- ⁶ O nome SINIS (Sivnis) poderia ser associado a um bandido que habitava a região do Peloponeso e que foi morto por Teseu (Plurco, *Teseu*, VIII.2). Seu nome, porém, está inscrito no cavalo, o que torna a identificação difícil. O mito de Sinis também não tem relação aparente com os demais nomes no vaso. Ver GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. São Paulo: Editora Bertrand do Brasil, 1992, p.419.
- ⁷ Ver MORETTI, Luigi. *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni Olimpici* Memorie da Accademia Nazionale dei Lincei, Classe de scienze morali, Supplement 8, 1959. HODKINSON, S. 'An agonistic culture ? Athletitis competition in Archaic and Classical society' In: HODKINSON, S. *Sparta: New perspectives*. Duckworth and Classical Press of Wales, 1999, p. 162.

8. Ver as fichas 46 e 48.
9. LANE, E.. 'Laconian Vase Painting' In: *Annual of the British School at Athens*, 34, 1936, p. 159-60.
10. PIPILI. Op. cit., p. 76, acha que eram procissões em honra de Orthía por causa dos pássaros d'água. Podiam ser também cavaleiros em procissões em honra de Apolo, celebradas nas Jacíntias.
11. HODKINSON, Stephen. 'An agonistic Cuulture?' In: HODKINSON, Stephen e POWELL, Anton. Sparta. Nw Perspectives. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 1999, p. 156-157
12. Ver a ficha 52.
13. Ver a ficha 59.
14. IG V 701-711. A inscrições traziam sempre o nome do morto, seguida de EN POLEMON. Algumas vezes, o local da morte podia ser colocado. Ex: EN MANTINEA. Epigramas podiam ser colocados posteriormente, como foi o caso do escrito por Simônides para os mortos nas Termópilas.
15. IG VI. 1124.
16. RAFTOPOULOU. Op. cit., p. 135.
17. IDEM. p. 133.
18. IDEM.
19. Pausânias (III 11 10) menciona também a estátua do Rei Polidoros, mas não há evidência arqueológica sobre a existência da mesma no período clássico.
20. A estátua, na verdade um busto de mármore, atualmente está no museu de Esparta. Ela tem sido associada com o rei Leônidas, mas não há certeza de sua identificação.
21. Ver a ficha 158 de nosso catálogo.
22. Essa planta era de origem Líbia.
23. SCHAUS, G. 'The evidence for laconians in Cyrenaica in the Archaic Period' In: BARKER, Graeme et alli. Cyrenaica in Antiquity. BAR International Series 236, 1985, pp. 395-403. Sobre a discussão das inscrições ver também o mesmo autor em 'Two notes in Laconian Vases'. In: *American Journal of Archaeology* 83, 1979, 102-106, pl. 16.
24. Ver a ficha 159 de nosso catálogo.
25. Eram comandantes máximos do exército. Em batalha, sua autoridade só era inferior à do rei.