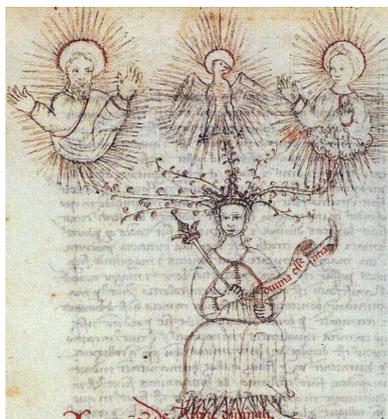


Vínculos entre divindade e poder secular nos vasos de figuras  
negras da Lacônia no século VI a. C.  
The Relationship between Divinity and Secular Power on Laconian  
Black-Figure Vases in the 6th Century B.C.  
Das Verhältnis von Gottheit und weltlicher Macht auf Schwarzfiguren-  
Vasen aus Lakonien im 6. Jh. v. Chr.



José Francisco de Moura<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por intenção situar as imagens de deuses presentes em vasos lacônios de figuras negras com relação à iconografia em outros tipos de materiais lacônios, buscando entender a função político-social dos mesmos no contexto da sociedade espartana do século VI a.C.

**Abstract:** This article wants to examine the divine images on Laconian black-figure vases with regard to the iconography in other types of Laconian materials, thus hoping to understand their politico-social function in the context of the Spartan society of the 6th century b.C.

**Palavras-chave:** Deuses, Poder, Reis, Política, Esparta.

**Keywords:** Gods, Power, Kings, Politic, Sparta.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Universidade Veiga de Almeida (Cabo Frio – RJ).

## Introdução

Do total de vasos figurados conhecidos do *corpus* Lacônio, número que perfaz cerca de 400 exemplares, cerca de 30 possuem a presença de deuses representados. Esse número não é significativo para ressaltar o peso da iconografia divina na região, pois havia a presença de um grande número de estátuas de bronze, chumbo, mármore e pedra que eram colocadas nos templos e que não chegaram até nós. Estatuetas pequenas dedicadas em honra de vários deuses também existiam em número significativo. Dessa forma, a incidência de deuses presentes na iconografia em vasos deve ser entendida dentro de seus próprios termos, embora as relações com outros materiais sejam sempre úteis para se entender a iconografia espartana como um todo e as expressões das divindades que esse material comporta.

Há um fator que dificulta a compreensão exata da incidência das divindades nos vasos. Alguns deuses pintados nas cenas são de difícil identificação em virtude tanto da ausência de atributos específicos das divindades, como da utilização de atributos comuns a vários deuses. O fato dos pintores procurarem sempre associar os deuses aos mortais é outro problema.

Em muitas ocasiões, os pintores usaram as superfícies dos vasos para pintarem situações específicas em que os deuses estavam envolvidos, e não apenas a sua imagem isolada dos mesmos, o que demonstra que a iconografia tinha muito mais um caráter narrativo que ilustrativo.

Um outro problema que se verifica na identificação e na compreensão dos significados das cenas é o fato de que muitos vasos com a presença deuses eram dedicados em santuários de outros deuses sem que houvesse uma aparente relação com a cena pintada. Nos casos em que essas ocorrências se verificavam nos santuários da própria Grécia, onde se tem quase certeza de que o dedicador sabia a divindade que ali estava pintada, se chega à conclusão que o vaso ofertado tinha simplesmente a função de mera oferenda, desvinculada da imagem pintada.

## Zeus e o poder secular

Em nossa visão, o culto de Zeus em Esparta era mobilizado e organizado no intuito de conferir legitimação ao poder real e, posteriormente, à soberania e ao poder dos éforos. A tradição literária posterior vinculava a criação do santuário de Zeus Silânios à introdução de todo o regime de vida em Esparta, principalmente no que se refere à substituição da divisão dos cidadãos em distritos regionais e não mais em tribos (PLUTARCO, *Licurgo* VI, 1). Se a

fundação do santuário de Zeus Silânios tem alguma associação com reformas no estado espartano, este fato se deu algum tempo após a presença de Alcman, em cuja poesia ainda se verifica a organização tribal (PMG 10 b).

Do ponto de vista iconográfico, é interessante notar que a grande maioria de cenas com Zeus e Hera é pintada colocando-os sentados em cadeiras e tronos, o que parece normal, tendo em vista que esses móveis eram seus atributos específicos (ver figura 1). Esses móveis, porém, também eram utilizados pelos reis espartanos, e, posteriormente, pelos éforos, sendo considerados símbolos de poder e de autoridade dos membros do estado espartano. A associação visual entre o trono de Zeus e os dos reis e éforos relacionava o poder desses últimos com a autoridade do grande deus do Olimpo. Em outros materiais, os tronos também aparecem como elementos definidores da divindade. São os casos dos inúmeros relevos em pedra, em honra de mortos heroicizados, produzidos em massa a partir de 550. Tronos em pedra com inscrições também eram doados nos santuários, como um exemplar oferecido à deusa Eleusina (COOK: 1950).

Figura 1



Munique, Museum Antiker Kleinkunst 384

Uma característica iconográfica comum em todos os tronos e cadeiras reais ou pintados era o fato deles serem representados sempre com pés de leão. O leão era símbolo de força e autoridade. Vários reis espartanos tinham nomes vinculados com o referido animal (por exemplos, os reis Leon, Leônidas, Leontíquidas), o que reforça a idéia de que o rei deveria ser um governante forte e deter a autoridade. O cetro era outro atributo que vinculava Zeus às autoridades espartanas. Se no Olimpo, o cetro identificava todo o poder e autoridade de Zeus sobre os demais deuses, em Esparta o bastão real era um símbolo de poder por excelência, usado pelos reis dentro e fora de Esparta. No período clássico, ele passou a ser usado pelos comandantes de exército em campanha e pelos éforos.

Os dois reis espartanos eram os guardiões espirituais do estado espartano. Eles eram responsáveis pelos sacrifícios diários feitos em honra dos heróis protetores, os Dióscuros (XENOFONTE, *Helênica*, III, 3, 4), pelos sacrifícios e sacerdócio em honra de Zeus Lacedemônios e Zeus Urânios, dos sacrifícios em honra de Apolo e pela nomeação dos dois pítios que trabalhavam como adivinhos da cidade e do exército (HERÓDOTO, VI, 57). Xenofonte (*Constituição dos Lacedemônios*, XIII, 1-2) afirmou ainda que cabia aos reis a responsabilidade de efetuar o sacrifício a Zeus Agetor dentro de Esparta e a Zeus (Silânio?) e a Atena (Silânia?) nas fronteiras, quando o exército ia cruzá-las para ir à guerra.

Dentro da própria Esparta, a presença de Zeus se mostrava imponente. Na ágora, havia um santuário de Zeus Agoreus, responsável pela proteção do coração da cidade. Próximo a este, estava o santuário de Zeus Messapeus (PAUSÂNIAS, III, 20, 3), responsável pelas boas perspectivas futuras (CATLING: 1990). Na iminência de um perigo para o Estado, os reis eram os responsáveis pelo contato com as principais divindades protetoras. Quando, no início do século IV, Cinádon tentou organizar uma grande revolta contra os esparciatas envolvendo todos os segmentos sociais inferiores, o rei Agesilau apelou para elas para “proteger” a pólis (XENOFONTE, *Helênica*, III, 3 4).

Em virtude de tudo isso, Zeus não poderia deixar de estar presente na iconografia em vasos, sendo de longe o deus mais representado pelos pintores. Ele aparece em pelo menos 14 cenas do *corpus*. Ele quase sempre era pintado sentado, atendendo deuses ou pessoas, ou sozinho, com ou sem sua águia. Ele sempre aparecia pintado como um homem maduro, com barba longa e cabelos compridos. Na maioria das cenas, ele veste um *quitón* longo, em geral decorado, o que reforça a sua autoridade e a sua imponência. Seu tamanho na cena é sempre maior que o tamanho dos demais deuses, indicando sua maior autoridade.

As cenas em que Zeus está presente foram pintadas pela maioria dos grandes pintores lacônios. Elas foram dedicadas em distintos santuários e em pelo menos três tumbas: Tarento, Cerveteri e Rodes, respectivamente. Dois vasos foram dedicados no próprio santuário de Zeus, em Olímpia, possivelmente ofertadas por atletas espartanos em honra de Zeus Olimpo. Em muitos casos, porém, parecia não haver uma relação clara entre a imagem pintada e a divindade cultuada no santuário onde ela foi ofertada. Vasos com a imagem de Zeus foram ofertados no Santuário de Apolo, em Amyclai, no santuário de Artemis Orthía, em Esparta, no santuário de Deméter, em Cyrene, e até no santuário de Afrodite, em Naukrátis.

A introdução de Hércules no Olimpo foi pintada em uma ocasião. A mesma cena também parece ter sido pintada no trono de Apolo, em Amyclai (PAUSÂNIAS, III, 19, 5). Neste último caso, e na tradição literária, o herói estava na presença da deusa Atena, que o conduziu até Zeus para que fosse divinizado. Sua presença no monumento facilitou a identificação da cena (FAUSTOFERRI, 1986: 125). No tocante à deusa Hera, esposa de Zeus, sabe-se, pela tradição literária, que ela era a mais apta a aparecer sentada no trono e que era a única com poder para usar o cetro (BURKERT, 1993: 268-269).

### **Imagens apolíneas**

Apesar da forte presença de Zeus, o deus Apolo era seguramente o deus mais importante do panteão espartano. Ele era cultuado em Thórnox, seis quilômetros ao norte de Esparta, onde os espartanos mandaram erigir-lhe uma estátua de ouro em c. de 546 (HERÓDOTO, I, 69). Em Amyclai, os espartanos, por volta de 530, contrataram Baticles de Magnésia para erigir uma construção monumental que consistia de uma estátua do deus, em mármore, medindo 7 metros de altura. Um grande trono decorado com cenas míticas, que ainda estava preservado no tempo de Pausânias (III, 18, 1-7), completava o complexo sagrado monumental.

Em honra de Apolo, celebravam-se as três principais festas espartanas: as Carnéas, as Gymnopédias e as Iacíntias. Essas festas eram tão importantes que davam nome aos meses espartanos e interrompiam ou adiavam uma guerra. As referidas festas eram ocasiões solenes do Estado espartano, e contavam com a obrigatória presença de vários segmentos sociais. Em geral, as festas continham danças, performances corais, lutas de jovens e farta redistribuição de comida. Essas cerimônias eram realizadas na presença de convidados estrangeiros e contavam com a participação de poetas locais e estrangeiros. As

competições de coros de mulheres e homens formaram a base na qual Alcman inspirou-se para elaborar a maioria de seus versos.

Petterson analisou o caráter de cada uma dessas festas e concluiu que as mesmas tinham como funções principais reforçar os laços societários através de uma série de ritos iniciáticos e de passagem, legitimar as normas sociais vigentes e garantir a boa produção das futuras colheitas de grãos (PETTERSON: 1992). Em dois vasos do *corpus* espartano, várias mulheres aparecem pintadas dançando nessas festas. Nota-se porém, pelas cenas, e pelos próprios versos de Alcman, que a prática das mulheres dançarem nuas nas festas (PLUTARCO, *Licurgo*, XIV, 2) não se verificava até meados do sexto século, quando as primeiras estatuetas de chumbo e bronze representando-as dessa forma começam a ser dedicadas nos diversos santuários (SCANLON: 1996).

As performances dessas mulheres nas festas de Apolo do século VI eram seguramente as atividades espartana que mais a distinguiu de outras póleis naquele período, e não o militarismo exacerbado ou a suposta austeridade. Alcman referia-se a elas nessas festas, onde estava, sempre elogiando as graças de suas danças, as corridas dos coros e a afinação de suas vozes. Teógnis (vv. 1001-1002), por sua vez, admirava-se com as “guirlandas nos dedos das graciosas donzelas espartanas”. Mas as críticas também apareceram um pouco depois, quando as mulheres espartanas foram distingüindo-se pela seminudez e pela nudez. Ibykos (PMG 339 = PLUTARCO, *Comparação entre Licurgo e Numa*, III, 3), no terceiro quartel do século, criticou os exercícios atléticos que as mulheres faziam com um curto vestido, chamando-as de “mostradoras de coxas”, em virtude dos curtos vestidos que as mesmas usavam naquelas ocasiões. Essa informação de Ibykos demonstra que as mulheres espartanas também foram envolvidas na atmosfera de aumento do militarismo que ocorreu no período.

A música espartana também era notória em toda a sua história. Pratinas (*Ateneu*, XIV, 632f.) elogiava a maneira como ela era tocada nas festas e Píndaro (PLUTARCO, *Licurgo*, XXI) enfatizava a música que era tocada nos coros de forma geral. A importância do deus Apolo se reflete com menos intensidade na iconografia dos vasos lacônios. Ele aparece certamente em três cenas do *corpus*, sendo que há a possibilidade de estar presente em mais uma. Em duas das cenas, ele aparece enfrentado Python (Figura 2). As duas cenas são de interpretação muito polêmica em virtude de um grande número de estudiosos considerarem que essas cenas são similares às cenas da emboscada de Aquiles a Troilos (ZANCANI-MONTUORO, 1954: 290; ROLLEY, 1987: 129).

Porém, como afirmou Pipili com propriedade, nessas duas cenas o guerreiro aponta a lança diretamente para a boca da cobra, e não para dentro do templo. Esse pequeno detalhe é significativo e demonstra que o confronto era com a própria cobra. A lebre, no segundo nível, parece simbolizar a velocidade do ataque. Um dos vasos contendo essa cena foi dedicado no santuário de Hera em Gravisca, não apresentando uma relação imediata entre sua pintura e o local da oferenda.

Figura 2



Louvre E 669

O fato de Apolo aparecer pintado como um guerreiro hóplita, mais uma vez indica a associação que os pintores faziam dos deuses com a elite espartana. Os atributos do herói eram o arco e a flecha, que jamais aparecem na iconografia em vasos. Essas armas eram desprezadas pelos espartanos, que as consideravam armas de covardes. Por isso mesmo, a elaboração da estátua de Apolo, em Amyclai, financiada pelo próprio Estado espartano, foi elaborada com o herói vestido como um hóplita. Os vasos, elaborados entre 550-540, e a estátua, em 530, mostram, entre outras coisas, a acentuação da preocupação com a guerra que vai se dando naquele período.

Em uma outra cena, Apolo aparece tocando a lira, que era outro de seus atributos. Seguimos aqui a interpretação de Pipili contra a de Stibbe. Ela

considera que o fato do personagem aparecer sozinho descaracteriza a chance de ser um simples músico (PIPILI, 1987: 51). O vaso foi enterrado na tumba de um rico aristocrata em Fusco, na Sicília, o que também colabora para a interpretação da arqueóloga grega, na medida em que a posse um vaso com a pintura do deus implicava em distinção social.

Uma outra cena que também pode ser associada a Apolo, mostra um tocador de lira frente a uma mulher sentada, ouvindo-o. A cena é comum a outros contextos, também podendo tratar-se de uma cena de banquete. Pipili opta por uma cena mostrando Apolo ou Leto tocando para Hera em virtude do mesmo ter sido oferecido no santuário de Hera, em Samos (PIPILI, 1987: 52). Já para Stibbe (1972: 111), seria um homem comum.

Na verdade, a incidência de vasos com o deus Apolo é muito pequena mesmo em outras póleis, o que faz com que o estudo de sua iconografia em vasos seja muito difícil. Provavelmente, o caráter monumentalista das estátuas de Apolo em Esparta, configurado na segunda metade do século VI, tenha colaborado para que a imagem do deus só tenha se fixado na mente dos pintores quando as oficinas já apresentavam sinais de esgotamento e crise. A falta de padrões iconográficos disponíveis pode ter influenciado a sua baixa incidência nos vasos quando comparada à importância do deus na vida cívica e religiosa de Esparta.

### **Outras divindades**

Devido ao diminuto número de vasos lacônios figurados, se comparados ao número total de vasos coríntios e áticos, o estudo da iconografia dos deuses deve ser visto com bastante moderação no que diz respeito a conclusões definitivas. O argumento do silêncio das fontes e da ausência de uma divindade nos vasos pode querer sobrepor-se, desprezando possibilidades de novos achados e de comparações frutíferas com outros tipos de materiais conográficos, cujo conhecimento sistematizado ainda é pequeno. Vale lembrar que um número considerável de santuários e edifícios espartanos de vários períodos ainda não foi sequer localizado. Lamentavelmente, a maioria destas construções pode estar irremediavelmente perdida, em consequência de suas posições estratigráficas, localizadas abaixo da cidade moderna.

Deve-se sempre trabalhar com a expectativa de que a presença de outros deuses na iconografia da região possa ser muito maior do que a gravada nas superfícies dos vasos. Deusas como Eileuthia e Ártemis, que aparentemente não são encontradas nos vasos, tinham santuários próprios, com suas

respectivas estátuas, e recebiam oferendas com suas imagens de forma sistemática e regular durante séculos da história religiosa da região. Da mesma forma, a presença de imagens de Afrodite, Hermes, Poséidon e Deméter era muito maior do que a sua baixa ou nenhuma incidência na iconografia em vasos supõe. Todos esses deuses também tinham seus santuários em Esparta e nas cidades periecas, onde provavelmente o mesmo tipo de oferendas em outros materiais ocorria.

Uma prova desse descompasso entre o culto a um deus na pólis e sua presença na iconografia refere-se às imagens do deus Poséidon. Divindade ligada ao mar e ao mesmo tempo às atividades sísmicas, Poséidon tinha importante papel no panteão espartano. Ele tinha santuários em Esparta e no Cabo Taináron, sendo a importância desse último bastante enfatizada pelas fontes escritas. Sabemos por inscrições que era neste último recinto que o processo de manumissão dos hilotas se oficializava (IG, V, 1, 1228-1232). O grande terremoto ocorrido em Esparta, em 464, era associado com a vingança do deus pelo fato de um hilita ter sido assassinado dentro do seu templo (TUCÍDIDES, III, 54), fato que era considerado uma ofensa aos deuses. Há, porém, apenas um vaso conhecido com a pintura de Poséidon em sua superfície. Trata-se de uma cena tipicamente marinha, onde o deus aparece munido de seus principais atributos. Na cena, ele aparece de barba longa, cabelos longos e cacheados, montado em um cavalo marinho e segurando um tridente estilizado. A cena ainda mostra um golfinho em nível inferior, enfatizando a atmosfera marítima na qual o deus estava inserido.

Esse vaso foi encontrado em uma rica tumba de Cerveteri, e é muito difícil acreditar, em virtude dos atributos pintados, que o aristocrata etrusco que o possuía não reconhecesse a cena como pertencendo a uma específica entidade marinha. Um vaso representando o velho Nereus, outra deidade marítima, também foi encontrado em uma tumba próxima e é contemporâneo deste exemplar, o que implica dizer que havia um marcado interesse dos etruscos por entidades marinhas.

A pintura de deuses ou de seres do mar não devia apresentar problemas para os pintores em uma sociedade como a espartana, marcadamente agrária no que tangia às principais atividades de sua elite. Os pintores não pertenciam ao grupo político dominante, os esparciatas. Eram homens livres, mas de estatuto social inferior, provavelmente periecos e/ou estrangeiros, normalmente vinculados ao comércio, ao artesanato e, por conseguinte, às atividades marinhas. Os pintores, mais do que a elite local, necessitavam da proteção do deus Poséidon em suas incursões navais, e a venda de vasos com as referidas

entidades não causaria transtornos de ordem alguma, tendo em vista que os etruscos também tinham acentuada presença nas atividades marítimas.

A presença dos gêmeos Castor e Polideuces também ocorre na iconografia espartana. Deuses locais, eles aparecem em apenas um exemplar do *corpus*, embora haja vários relevos em pedra e mármore com suas imagens achados na região. Eles aparecem frente a frente, segurando a lança, que é um de seus atributos. Cães aparecem atrás deles, em posição vertical. A cena apresenta um dos gêmeos como um homem mais velho que o outro, o que queria indicar a individualidade de cada um, o fato de um deles haver nascido primeiro e a maior autoridade do mais velho. A primogenitura era um fator marcante na sucessão real e a diferenciação dos gêmeos pela barba é uma marca de que os irmãos não eram considerados plenamente semelhantes do ponto de vista legal. O fato de ter vindo ao mundo primeiro, conferia prerrogativas ao mais velho, tal como conferia ao rei primogênito.

Os Dióscuros estavam associados com a origem das duas casas reais espartanas, a dos Ágidas e a dos Euripôntidas. No período clássico, eles eram considerados os deuses protetores do Estado por excelência, e no caso de qualquer ameaça a este, os reis apelavam para eles através de preces e sacrifícios (XENOFONTE, *Helênicas*, III, 3, 4). É interessante notar que o aumento de sua importância no panteão local verifica-se somente a partir de 550-540, quando este vaso foi produzido, e quando surge uma oficina local que se caracteriza por produzir seus relevos. A dedicação destes relevos em muitas cidades periecas pode implicar uma necessidade dos reis e da elite de reafirmar a legitimidade da realeza dupla em tempos de convulsão social e emergência da tirania em outras pólis. Os Dióscuros eram associados com a legalidade da estrutura de poder e não é por acaso que sua iconografia se manifesta mais nesse período.

O retorno de Hefestos ao Olimpo foi pintado em um exemplar do *corpus*. A cena é bastante peculiar. Ela mostra um homem de rosto cheio e barriga volumosa, de barba, montado de lado em um cavalo com pênis ereto. O homem apresenta a perna esquerda menor que a direita, e pés voltados em direções opostas, o que parece caracterizar o defeito físico de Hefestos. Atrás dele, segue um homem nu, de barba muito longa, possivelmente com uma espécie de gorro na cabeça, segurando um recipiente de vinho, que é derramado no *rythón* de Hefesto.

Como Pipili afirmou, a cena não deixa a menor dúvida quanto à sua identificação, tratando-se da representação do Retorno de Hefestos ao Olimpo com Dionísos (PIPILI, 1987: 54). A cena confirma que também em

Esparta o deus Hefestos era visto como um deus com um acentuado defeito físico. Ligado ao artesanato, Hefestos foi pintado gordo possivelmente em virtude do preconceito espartano contra os que exerciam os ofícios manuais (HERÓDOTO, II, 167). O deus Hefestos, em virtude de sua atribuição, estaria, por isso mesmo, mais ligado às atividades dos periecos do que às dos esparciatas. Isso não permitia que os pintores elaborassem sua imagem de forma diferente daquela que a tradição oral e escrita havia legado. É difícil imaginar se isso se deu em virtude dos pintores assimilarem os valores hierárquicos da elite local ou pelo fato dos mesmos não ousarem quebrar os códigos estéticos e simbólicos do referido deus.

A presença do deus Dionísos em pelo menos duas cenas de nosso catálogo implica dizer que o preconceito contra ele não havia sido criado até provavelmente o início do terceiro quartel do século VI. A antipatia dos espartanos pelo deus parece ter ocorrido a partir daquele período, quando uma normatização das práticas comensais se estabeleceu. Mais tarde, Xenofonte o omite, e Platão mostra claramente, através da boca de um esparciata, o quanto os espartanos desprezavam os prazeres que estavam ligados às festas deste deus (*Leis* 637b).

Dionísos estava ligado, de uma forma ou de outra, aos excessos de bebidas nos banquetes e aos rituais de inversão nas póleis (BURKE: 321-322; DETTIENNE, 1988: 15-67). A liberdade para tais práticas em Esparta só pode ser imaginada antes do período clássico. Nos séculos V e IV, quase todos os autores gregos eram unânimes em enfatizar a moderação dos espartanos nas bebidas, a obrigatoriedade da presença nas sissítias e o controle rígido das normas sociais vigentes. As origens de Dionísos são polêmicas. Os gregos sabiam que ele era filho de Zeus, mas dúvidas sobre se a sua mãe era Perséfone ou outras mulheres sempre ocorreram. Dionísos é mostrado em uma cena do *corpus* como um menino, e, em outra, já mencionada antes, como um homem adulto carregando vinho para Hefestos.

Na primeira cena, ele está falando com Zeus e Hera. Os tronos, os cajados e as suntuosas vestes não deixam dúvidas a respeito disso. O contexto em que ocorreu esse contato é desconhecido na tradição mítica. O fato de Dionísos ser mostrado carregando vinho, líquido a que era tradicionalmente ligado, demonstra que a Esparta do período não tinha maiores preocupações com o caráter supostamente desestabilizador de seu culto. Mas, posteriormente, algo mudou. Em uma estátua presente na ágora, Dionísos figura como uma criança no colo de Hermes, o que talvez seja a representação do deus escolhida para contrabalançar a do deus adulto do vinho. Isso pode ter ocorrido enquanto os banquetes de teor dionisiaco eram substituídos pela dura e austera sissítia.

A presença da deusa Deméter é atestada em apenas um vaso do *corpus*. Trata-se de um fragmento onde uma mulher de *quitón* longo aparece sentada segurando uma guirlanda. O vaso com a cena foi oferecido no santuário de Deméter, em Cirene, o que fez com que se interpretasse a deusa como sendo a própria divindade local (SCHAUS, 1985: 12).

Em Esparta, havia um santuário de Deméter a sudoeste da Acrópolis. Ali, ela era chamada de Eleusina, e o seu santuário estava ligado a cultos de fertilidade. Seres itifálicos eram ofertados, assim como guirlandas e vários tipos de pequenos vasos. Também foi descoberta uma cadeira de mármore, possivelmente onde ficava a estátua da deusa. Foram dedicadas placas em relevo com inscrições, quase sempre, com o nome de mulheres. O templo parece ter sido construído por volta de 550, quando começam a aparecer as dedicações (COOK, 1950: 267). Dois fatores parecem explicar o baixo número de vasos com a imagem da deusa: a data tardia da fundação deste santuário em Esparta e o fato dela ser ligada mais às atividades das mulheres. Vasos com temáticas ligadas às mulheres ou às suas divindades e heroínas mais cultuadas foram muito pouco pintados em Esparta. São exemplos os casos não só a deusa Eileithyia, como também a deusa Artemis e a heroína Helena, que era ligada à beleza feminina.

Eileithyia era uma deusa ligada à proteção da gravidez, dos partos e garantia de nascimentos de bebês saudáveis. Sua estátua, encontrada próximo do rio Magoula, mostra a imagem de uma mulher nua, contraída para a frente, com a mão espalmada no baixo ventre e cercada pelos lados por duas crianças (SCHAUS, 1985: 12). O número de mulheres mortas de parto na antigüidade deveria ser grande. Em Esparta, várias lápides com inscrições atestam o falecimento de várias delas, o que é um sinal de que o fenômeno deveria ser visto com temor e que o culto à deusa deveria ser bastante regular. No final do período Clássico, quando o poderio de Esparta havia declinado por falta de soldados, o Estado estimulava as mulheres a possuírem vários filhos, isentando de impostos aqueles que tinham mais de dois (ARISTÓTELES, *A Política* 1270b 13). Com isso, havia mulheres que chegavam a ter oito filhos homens, muitas vezes perdendo grande número deles de uma só vez nas batalhas (*Antologia Palatina*, VII, 435). A importância do culto à deusa, porém, não fez com que houvesse uma correspondência iconográfica nos vasos, provavelmente por desinteresse do mercado consumidor ser eminentemente masculino.

Artemis era seguramente a divindade feminina mais recorrente em Esparta, sendo cultuada em cerca de dez santuários da região. O santuário mais importante era o de Artemis Orthía, no coração de Esparta. Este santuário

concentrou o maior e mais diversificado número de artefatos encontrados na região (DAWKINS, 1929: n. 120). Seu culto estava ligado a tantas funções que a sua compreensão geral torna-se uma tarefa bastante difícil. Entre as performances rituais principais, estavam as lutas de jovens, as danças de donzelas, os sacrifícios de animais por parte de caçadores, competições atléticas e corais. Várias imagens da deusa são conhecidas, pois elas formam parte das inúmeras estatuetas de chumbo (mais de 70 mil) ofertadas em seu santuário. Em geral, ela podia aparecer de *péplos* ou *quitón* longo, com ou sem coroas na cabeça, segurando arcos ou romãs e ao lado de animais diversos. Com toda essa riqueza iconográfica, surpreende o fato dela não ter sido pintada nos vasos lacônios. No caso de Helena, ocorreu o mesmo fenômeno. Adorada por mulheres que queriam tornarem-se mais belas (HERÓDOTO, VI, 61), ela também devia ser associada a algum culto para um bom casamento. A heroína, porém, não foi agraciada com imagens nos vasos, embora pelo menos dois relevos dela com o marido Menelaus aparecessem no final do sexto século.

Por fim, a deusa Atena, a protetora do centro da pólis, apareceu na iconografia em vasos em apenas uma ocasião. Ela aparece inúmeras vezes, porém, em estatuetas de chumbo e bronze, das quais pelo menos uma pode ser datada no V século. Nesta última, sua imagem assemelha-se às de outras pólis, qual sejam, portando escudo e elmo (LAMB, 1923-24, 1924-25: 87, fig. 2).

A baixa incidência na iconografia não corresponde a uma pouca importância da deusa no panteão local. O santuário de Atena da Casa de Bronze (*Chalkioikós*), elaborado por Gitiades na segunda metade do século VI, era um dos mais importantes de Esparta. As paredes do santuário eram todas revestidas de bronze, o que explica o seu nome. Sua estátua de culto no local também era do mesmo material. (PAUSÂNIAS, III, 17, 2). Gitiades é o mesmo artesão que elaborou trípedes em Amyclai no período (PAUSÂNIAS, III, 18, 5). Sua contratação pelo Estado espartano pode ser considerada como sendo o ápice das transformações que estavam ocorrendo na sociedade, mudanças essas que tinham como objetivo reforçar os laços dos indivíduos com a pólis.

A ausência dessas importantes deusas e heroína na iconografia em vasos figurados se dava mais em virtude da ausência de demanda do que em razão da má vontade dos pintores. A quase totalidade dos vasos figurados com inscrições e dos vasos dedicados nas tumbas mostra que os mesmos eram um item de consumo dos homens, e que as temáticas se adaptavam aos seus interesses “artísticos” mais imediatos.

A iconografia dos deuses pintados nos vasos lacônios obedecia a um padrão diferente dos vasos figurados áticos e coríntios. Tal como nos vasos em que heróis estavam pintados, nota-se uma tentativa mais explícita dos pintores em aproximar esteticamente os deuses dos esparciatas, representando-os com a forma física, as suas roupas e as armas dos membros da elite governante. Na maioria dos casos, os pintores lacônios respeitavam os atributos das divindades e o núcleo básico das histórias envolvendo deuses e heróis, o que não quer dizer que o fizessem por motivos meramente comerciais ou religiosos. Muitos implementos e atributos usados pelos deuses eram utilizados pelos esparciatas em situações específicas nas quais esses mesmos objetos eram associados simbolicamente ao seu poder e à sua posição social. Os pintores certamente colaboravam para que os aristocratas mobilizassem o significado das narrativas míticas no intuito de reforçarem seu sentimento de coletividade e, por conseguinte, assegurassem o seu direito divino e ancestral de dominarem o território e conduzirem, sozinhos, os negócios da pólis.

## **Conclusão**

A presença de deuses na iconografia em vasos lacônios figurados não é um reflexo imediato da importância dos mesmos na sociedade espartana. Quando se verifica que a incidência da imagem de deuses ocorre em outros materiais e que o culto a um determinado deus não tinha correspondência na produção da imagem do mesmo em um vaso, constata-se que a iconografia em vasos obedecia a uma lógica própria, vinculada às preferências e interesses mais imediatos dos consumidores do mesmo. O vaso figurado lacônio era, entre outras coisas, um bem de prestígio no qual a elite local justificava sua posição social e sua dominação política através de uma aproximação estética em relação aos deuses. O uso de alguns atributos dos deuses por parte dos esparciatas, sobretudo reis e éforos, reforçava a autoridade das autoridades em tempos de convulsão social e mudanças de regime político.

O vaso figurado também era consumido pelos membros das elites de outras localidades, fazendo com que também adquirissem prestígio pela posse e oferta nos santuários. Ao morrerem, esses indivíduos eram enterrados com os referidos recipientes, o que garantia a aproximação com os deuses e conferia às famílias distinção e notoriedade. As imagens de deuses nos vasos estavam, dessa forma, associadas com os interesses políticos, econômicos e sociais dos compradores, com os pintores nada mais sendo que intérpretes desses interesses no nível iconográfico.

## Bibliografía

- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CATLING, W. "Zeus Messapeus near of Sparta. An interim report". In: *Lakonikai Spudai*, 1990, p. 276-295.
- COOK, J. M. "Kalyvia Sokhás". In: *Annual of the British School at Athens* 66, 1950, p. 262-281.
- DAWKINS, R. "The Sanctuary of Artemis orthia". In: *Journal of Hellenic Studies, Supplementary Paper*, 1929.
- DETTIENNE, Marcel. *Dionisos a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- FAUSTOFERRI, A. "Tentativo d'interpretazione des soggetti raffigurati all'interno della laconiche del seculo VI a.C." In: *Studi Sulla Ceramica Laconica*. Perugia: Giorgio Bretshneider, 1986, p. 119-147.
- LAMB, W. "Sparta. Bronzen from the Acropolis". In: WOODWARD, A. M. *Excavations in Sparta, 1924-25. Annual of the British School at Athens*, 26, 1923-24, 1924-25, p. 82-95.
- PETTERSSON, Michael. *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaideiai and the Karneia*. Stockholm: Paul Astron Forlag, 1992.
- PIPILI, Maria. *Laconian Iconography in sixth century*. Oxford: University Press, 1987.
- SCANLON, Thomas F. "Virgineum Gymnasium. Spartan Females and Early Greek Athletics". In: RASCHKE, Wendy (ed.). *The Archaeology of the Olympics*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996, p. 185-216.
- SCHAUS, G. *The extramural sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libia. The East, Island, Greece and Laconian Pottery*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.
- STIBBE, Conrad M. *Lakonische Vasenmaler*. London and Amsterdam: New Holland Company, 1972.
- ZANCANI-MONTUORO, P. "L'agguato a Troilo nella ceramica laconica". In: *Bolletino D'Arte*, 39, 1954, p. 290-299.