**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA**

O ESCUDO GREGO: A SIMBOLOGIA DE UM EQUIPAMENTO DEFENSIVO

Patrícia Boreggio do Valle Pontin

**São Paulo
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arqueologia e Etnologia
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA**

O ESCUDO GREGO: A SIMBOLOGIA DE UM EQUIPAMENTO DEFENSIVO

Patrícia Boreggio do Valle Pontin

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Arqueologia, do
Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Doutor em
Arqueologia.**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano

**São Paulo
2006**

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano.

À FAPESP pela imprescindível bolsa de pesquisa.

Latus fessum longa militia

SUMÁRIO

CAPA: Peliké, 400 a.C., Varsóvia, Museu Nacional.

Resumo / Abstract (7)

Introdução (8)

Capítulo 1 - A onipresença da guerra na vida do grego (10)

I. Função militar e posição social (12)

II. A Revolução hoplítica (15)

III. As origens da falange (21)

IV. Função guerreira na mitologia grega (23)

Capítulo 2 - O guerreiro e seu equipamento (29)

I. A panóplia do guerreiro (29)

II. Vestido para impressionar (31)

III. O formato dos escudos gregos (34)

Capítulo 3 - Guerra, protocolo de guerra, religião e ritual no mundo grego (55)

Capítulo 4 – Os escudos nos troféus militares e nas oferendas (61)

I. Armas em contextos de culto (62)

II. O troféu grego. (62)

III. O troféu e a bibliografia recente (63)

IV. Troféu, vitória e religião (67)

V. O troféu como dedicação (70)

VI. As origens do troféu grego (71)

VII. O troféu e o combate individual (78)

VIII. O troféu: dedicação e comemoração da vitória (79)

IX. Dedicação de armas nos santuários gregos (80)

X. Armas e santuários (81)

XI. O escudo (84)

XII. O casco (88)

XIII. A couraça (89)

XIV. As grevas (90)

XV. A lança (91)

XVI. O arco e as flechas (91)

XVII. A espada (91)	
XVIII. Reprodução de armas em miniatura nos santuários gregos (92)	
XIX. Armas dobradas e perfuradas. Rituais de inutilização nos santuários gregos (98)	
XX. Mapa: Santuários gregos – com armas- (99)	
Capítulo 5 - Catálogo de Exemplares (100)	
I.Diversidade de representações de emblemas nos escudos (204)	
II.Gráficos (215)	
Capítulo 6 – A imagética dos escudos nos vasos áticos (227)	
I. Fontes literárias e fontes arqueológicas (228)	
II. Tipos iconográficos nos escudos (232)	
Capítulo 7 - Mito e realidade nos vasos gregos: o escudo em seu contexto (269)	
I. Contextos de armamento, de partida e de combate (272)	
II. Contexto mítico (283)	
III. Contexto funerário (294)	
IV. Contexto de simpósio (297)	
V. Contexto de jogos e competições (299)	
VI. Contexto religioso e a pírrica (308)	
Conclusão (310)	
Apêndice – Seleção de Fontes Literárias (316)	
Referências Bibliográficas (326)	

RESUMO

“O escudo grego: a simbologia de um equipamento defensivo”: A presente investigação tem por objetivo um estudo aprofundado da imagética dos escudos gregos dos séculos VI a.C. e V a.C. Nossa intenção é a de realizar um levantamento sistemático das imagens figuradas nestes escudos com a finalidade de melhor explicitar a natureza deste equipamento defensivo e de melhor compreender a disposição do homem grego diante da guerra.

ABSTRACT

“The Greek Shield: symbology of a defensive equipment”: This thesis presents a systematic study of the emblems depicted on the Greek shield. Our goal is to better understand the nature of this defensive equipment and the disposition of the ancient Greeks towards war.

PALAVRAS-CHAVE

ESCUDO GREGO – GRÉCIA – GUERRA – HOPLON –
ICONOGRAFIA - SIMBOLOGIA

KEYWORDS

GREEK SHIELD – WAR EQUIPMENT – HOPLON – GREEK
IMAGERY– GREEK WARFARE

I – Introdução

Este trabalho tem por objetivo o estudo das imagens figuradas nos escudos gregos nos séculos VI a.C. e V a.C. O exame dessas imagens visa oferecer uma melhor compreensão e interpretação das mesmas dentro do contexto ideológico, estético e religioso da sociedade grega. Nossa intenção é suprir a carência de informação nesse tema, visto que não existe um estudo sistemático sobre essa imagética.

Para proporcionar uma interpretação mais segura dessa imagética no contexto da sociedade grega, nossa proposta consiste em fazer um levantamento sistemático dos escudos e de suas imagens procurando inseri-los em um contexto mais amplo da cultura material. Visto que os escudos eram construídos de materiais perecíveis são raríssimos os exemplares encontrados nas escavações, daí nossa necessidade neste trabalho de recorrer a outros testemunhos que conservem as representações de diferentes motivos de escudos. Nesse sentido, a cerâmica ática fornece uma abundante iconografia de guerra, à qual teremos acesso a partir de catálogos sistemáticos disponíveis em nossas instituições. Alguns desses catálogos são: os vários volumes do *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA), série que conta com perto de 250 repertórios de vasos da antigüidade clássica, distribuídos em coleções de toda parte do mundo e existe desde 1936, além do *CVA Website*. E, o *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), projeto que existe desde 1973 e tem como objetivo a publicação sistemática das representações figuradas mitológicas dos vasos gregos, etruscos e romanos, além do *Beazley Archive Website*, nossa principal fonte de pesquisa.

Os escudos possuíam emblemas muito variados: de pássaros, de animais, de Górgonas. Nosso objetivo na presente pesquisa é estudar essas imagens emblemáticas presentes nos escudos, pois, percebe-se por um levantamento bibliográfico mais sistemático que os escudos foram muito descritos como objetos, e em sua função no contexto da guerra e da falange, porém, não existe nenhum estudo realizado sistematicamente pelos pesquisadores sobre a imagética dos escudos. O único levantamento cuidadoso de emblemas de escudos foi feito por Chase em

um artigo de 1902, que passa em revista o testemunho literário, reunindo representações de duzentos e sessenta e oito motivos diferentes de emblemas de escudos, originalmente pintados nos vasos.

Pretendemos, no decorrer deste trabalho, situar o modelo do guerreiro, pois, acreditamos que o escudo só pode ser analisado no contexto do armamento hoplítico e da formação da falange no curso do século VII a.C.

Nesse debate é que procuraremos colocar a contribuição do estudo iconográfico dos escudos para a sociedade grega.

Capítulo 1 - A onipresença da guerra na vida do grego

"Sun Tzu diz: A guerra tem importância crucial para o Estado. É o reino da vida e da morte. Dela depende a conservação ou a ruína do império. Urge bem regulá-la. Quem não reflete seriamente sobre o assunto evidencia uma indiferença condenável pela conservação ou pela perda do que mais preza. Isso não deve ocorrer entre nós".

(Sun Tzu)

A guerra não era para o cidadão grego do período clássico o resultado de uma decisão tomada por governantes em nome do interesse geral, e sua execução não era confiada a uma hierarquia militar autônoma. Era sim uma decisão tomada pela assembleia do povo. Cabia a cada um pronunciar-se, medindo o risco que pessoalmente correria em despesas e trabalhos tanto quanto as satisfações materiais e ideológicas que conheceria ao combater pela sobrevivência de sua comunidade.

A essa função essencial do cidadão, que o implicava profundamente e em inúmeros planos, dispunha toda uma educação, no sentido amplo do termo, visando a manter, e não somente entre os jovens, uma saudável rivalidade para maior bem da coletividade, e isso através de toda uma série de manifestações de caráter atlético, religioso e cultural, de que algumas tinham (sobretudo em Esparta) um aspecto paramilitar. Vernant (1968: 10) observa que a guerra era vista como parte de um *agôn*, isto é, do espírito de confronto que presidia não só às relações humanas como à própria natureza. O *agôn* estava presente não só na rivalidade que as cidades mantinham entre si, mas nos Jogos, onde havia competições esportivas, musicais e literárias, nos processos do tribunal, nos debates da assembleia. A guerra não era a única ocasião propícia à expressão desse espírito "agonístico" herdado do espírito de competição (*agôn*), mas ela apresenta-se a esse respeito como lugar privilegiado de realização de um ideal que impregnava o conjunto dos comportamentos cívicos. A guerra socializada tomava assim um caráter positivo.

A guerra impunha sua marca ao resto do campo social, em que servia

de modelo às maneiras de agir e de pensar. Em primeiro lugar, com relação à arte política, cujas palavras mestras têm evidentes conotações militares, como por exemplo, e de acordo com Garland (1991: 15), o termo *archontes*, que é traduzido correntemente por "magistrados", mas que na verdade, designa, precisamente, "comandantes". Segundo Cartledge (2002: 240), uma das maneiras de expressar o conceito de "política externa" em grego antigo era dizer que se tratava de "assuntos relativos à paz e à guerra", com a condição de que na prática a guerra era a norma, e não a paz, por mais desejável que a paz idealmente pudesse parecer. Outro vínculo entre política e guerra é estabelecido por Aristóteles, em cujo modelo a estrutura política do estado equivalia e conduzia ao tipo de luta necessário à sobrevivência desse estado. Platão abriu sua obra, *Leis*, com o elogio do antigo legislador de Creta, pela maneira como preparava a comunidade para a guerra, "Visto que, no decorrer da vida, todos têm que fazer a guerra contra todas as poleis". A guerra era um instrumento normal da política, que os gregos usavam plenamente e com frequência. Finley (1984: 55) diz que no século IV a.C., houve sinais de enjôo da guerra e até se falou de uma "paz comum" em toda a Hélade. No entanto, disso nada resultou e os estados continuaram a guerrear, recriminando os outros sempre que havia guerra e justificando as suas próprias ações simplesmente em termos de necessidade política. Os interesses do estado eram sempre justificativa suficiente da guerra ou das negociações diplomáticas e da capitulação.

O exército agia como um corpo político, esta identificação entre a pólis e o exército é percebida nas cerimônias fúnebres em honra dos soldados mortos na guerra. Em Tucídides (II, 34), na Atenas do século V a.C. o elogio é pronunciado por um representante da cidade, diante de dez caixões de cipreste, um para cada tribo ateniense. Segundo Detienne (1968: 128) nestes dez caixões, o corpo social, todo inteiro representado, reconhece a sua própria imagem: "quando ela pronuncia o elogio dos hoplitas tombados em combate, é a sua própria glória que a cidade celebra, a única que ela tolera".

O domínio das relações amorosas também não escapa à guerra. Como lembra Garland (1991: 15) percebe-se isso na poetisa Safo, que exalta o aspecto de luta entre mulheres, à imagem do combate reservado aos homens, ou ainda na maneira como são percebidas, como bem mostrou Michel

Foucault, as relações entre o *erastés* (o amante) e o *erómenos* (o amado), entre o sujeito-agente, ativo e penetrante, e o objeto-paciente, passivo e penetrado, entre "aquele que prevalece e aquele que é vencido". Mais amplamente, é toda a vida moral dos gregos que assume em geral um caráter "militante": sob a forma de confronto, descrito em termos militares, entre as exigências mais nobres e as paixões mais vis pelo comando da alma.

I. Função militar e posição social

Na Grécia antiga, o exercício da força armada nunca foi, exceto em certos projetos de reformadores sociais, atributo de uma classe funcional, especializada nesse tipo de atividade. Por princípio, ela é apenas um aspecto, mas um aspecto essencial, de uma posição hegemônica que se manifesta globalmente em todos os planos (econômico, político, ideológico, etc.). Nas sociedades que em regra geral são fortemente hierarquizadas, concentra-se, pois, nas mãos de uma elite cujo gênero de vida acaba às vezes por assumir um caráter essencialmente militar.

Como colocado por Garlan (1991: 133-134), esse fenômeno aparece nitidamente até em uma cidade democrática como Atenas do século V a.C. "O direito e o dever, impossíveis de distinguir, de garantir pessoalmente a defesa da coletividade, pertencem até a uma minoria composta de soldados-cidadãos, na proporção da categoria que lhes é atribuída. Essa categoria pode ser modulada por critérios de honorabilidade, tais como a qualidade de agricultor ou de pai de família que supostamente suscita mais apego à pátria "carnal", mas o que determina fundamentalmente é a importância das rendas que corresponde, ao menos grosso modo, à classificação censitária. Aos mais ricos, cujo recrutamento pode estender-se além dos limites da primeira classe, a obrigação de servir de tempo em tempo como chefes de trirremes (trierarcas) e, ao mesmo tempo, pagar uma contribuição financeira que para eles constituía a mais importante das "liturgias". Aos que possuíam meios para manter um cavalo de guerra e pertenciam, portanto, ao menos à segunda classe (a dos cavaleiros), o recrutamento eventual na cavalaria. Aos da terceira classe (a dos zeugitas) que podiam pagar um equipamento de hoplita, a entrada na infantaria

pesada da falange, rainha das batalhas. A todos os outros enfim, que representavam boa metade do corpo cívico, o alistamento em caso de necessidade, como soldados de infantaria ligeira ou no conjunto dos remadores dos trirremes. O mesmo acontecia em Esparta, exceto que a posse de um lote de terra cultivado pelos hilotas garantia a cada um dos cidadãos (qualificados de *homoioi*, isto é, "semelhantes") a possibilidade de dedicar-se plenamente ao ofício das armas e de servir por conseguinte como hoplita. E também, ao que tudo indica, no conjunto das cidades gregas, com todas as variantes de pormenor que podiam impor a natureza do regime político e as particularidades locais da organização militar. Essa correspondência era no conjunto tão estrita, que permitia, inversamente, definir um regime político segundo critérios de natureza militar, como a aristocracia moderada de base hoplítica que preconiza Aristóteles em um momento em que a base censitária do exército ateniense é, nos fatos, cada vez menos respeitada".

Os adolescentes de origem cidadã eram submetidos (em torno dos 18-20 anos) a uma iniciação militar que refletia bem a condição de cidadãos inacabados. Segundo Garlan (1991: 134), ao se situarem entre a infância e a idade adulta (respectivamente assimilados à natureza e à cultura), em uma fase de transição fortemente marcada por antigos ritos de passagem, dedicavam-se a exercícios que ora os opunham ao combate hoplítico, ora os preparavam para ele, cultivando em especial a astúcia e frequentando as zonas acidentadas dos confins territoriais, ao mesmo tempo aprendendo a se enfrentarem lealmente, em campo aberto. Em tempo de guerra, não intervinham normalmente senão para garantir a defesa do território, junto com os cidadãos da reserva, com idade de 50 a 59 anos.

O resto da população tinha como característica comum a privação de qualquer direito político, e portanto, não fazia parte da cidade no sentido estrito do termo. Mas esses não cidadãos constituíam, entretanto, elementos indispensáveis à sobrevivência desta, assim como com ela partilhavam indiretamente, em tempo de guerra, os sucessos e sobretudo os fracassos.

Não podiam, pois, viver completamente afastados das atividades militares. De fato senão de direito, passiva ou ativamente, de modo mais ou menos regular e sempre em posição subordinada, eles estavam nelas implicados, segundo modalidades concretas que dependiam, para cada

categoria, de sua distância variável, ou melhor, de sua posição original com relação ao corpo cívico.

Assim é que, em Atenas, como nos diz Garlan (1991: 135), os estrangeiros domiciliados que se haviam integrado de certa maneira à comunidade ao ganharem a posição privilegiada de “metecos” contribuíam eventualmente, com os cidadãos mais jovens e mais idosos, para a defesa do território (como hoplitas ou como soldados de infantaria ligeira segundo suas rendas) e eram em especial recrutados como remadores.

O papel militar dos escravos normalmente consistia apenas em garantir no seio do exército, como na vida civil, o serviço pessoal de seus senhores. Era somente em períodos críticos, que segundo Garlan (1991: 135), se podia armar alguns deles, tomando disposições que variavam segundo a posição (quer se tratasse, por exemplo, de escravos-mercadorias de tipo ateniense ou de populações indígenas sujeitadas, como os hilotas espartanos) e, por outro lado, segundo a honorabilidade da função que lhes era confiada (de remadores ou de soldados de infantaria ligeira mais do que de hoplitas); consoante o caso, procedia-se ou não à sua libertação, antes ou depois das operações.

Até as mulheres de origem cidadã, embora a coragem fosse, por definição, de essência masculina, segundo Lissarrague (1984: 42), tiveram relação de certa maneira com as operações militares, fosse como vítimas, fosse, de modo totalmente excepcional, como combatentes improvisadas lutando diretamente para proteger seu lar e usando meios apropriados à sua condição, fosse ainda, no universo mítico ou utópico, como mulheres-soldados completamente assexuadas.

Nesse contexto cívico, nenhum lugar parece reservado aos mercenários, soldados profissionais de origem estrangeira servindo mediante salário. No entanto, segundo o trabalho de Launey (1949-1950), de fato tudo se passou de modo diferente, em especial a partir do fim do século V a.C., quando as cidades gregas começaram a fornecer em abundância esse tipo de combatente aos soberanos bárbaros da periferia e a fazer, elas próprias, maior ou menor uso deles.

Profissional da guerra, o soldado-cidadão (mesmo fora de Esparta) o foi, por outro lado, com muito mais frequência do que em geral se supõe. Até em Atenas o sistema de recrutamento parece ter-se inclinado às vezes para esse

sentido, pois, antes de fazer apelo alternadamente para as diferentes classes de idade, confiara-se por muito tempo, em cada ocasião, conforme nos informa Garlan (1991: 137), a composição do “catálogo” dos convocados aos magistrados competentes (no caso ao colégio dos estrategos), que tinham todo o interesse em praticar uma seleção que levasse em conta as aptidões militares de cada um, sem falar da preferência frequentemente dada aos voluntários mais ou menos especializados nesse gênero de atividade. Um certo profissionalismo militar pôde assim emergir no seio do corpo cívico ateniense desde o século V a.C., e mais ainda no IV a.C., quando o recrutamento das forças armadas desprezou cada vez mais os critérios censitários e abriu em particular à categoria inferior dos *tetes* o acesso à falange hoplítica.

Paralelamente, desenvolveu-se a autonomia relativa dos chefes de exército com relação as instâncias políticas da cidade (Lengauer, 1979).

No plano institucional aumenta, portanto, no século IV a.C. a autonomia relativa do poder militar em relação ao poder político, sob a pressão das circunstâncias, decerto, mas que serve, segundo Garlan (1991:141), para explicitar uma potencialidade, mais do que uma fraqueza, subjacente à organização cívica.

Começamos o estudo das imagens colocando algumas questões que julgamos necessárias sobre o universo guerreiro. Por que razão a introdução do escudo hoplítico foi importante? Quais as consequências sociais e políticas desse tipo de armamento no mundo grego? É excessivo falar em “revolução” hoplítica? Que tipo de sociedade o aparecimento da falange coloca em foco?

II. A Revolução hoplítica

“O caráter revolucionário da formação hoplítica reside em ser uma técnica que, por seu funcionamento, implica em uma certa concepção das relações sociais. Há nas atividades da falange uma verdadeira exigência igualitária, que decanta, purifica e força ao novo certas atitudes, certas formas de pensamento, implicitamente contidas no campo ideológico da antiga classe guerreira” (Détienne, 1968: 141).

A idéia de uma “revolução hoplítica”, surge a partir dos estudos da arqueóloga inglesa H. L. Lorimer (1947), no final da década de 1940. Confrontando documentos arqueológicos e fontes literárias, ela conclui que todo o novo armamento – capacete, couraça, escudo, grevas – teria sido adotado em todas as regiões do mundo grego simultaneamente, em condições análogas.

Novos achados arqueológicos, entretanto, permitiram a autores como A. Snodgrass recolocarem o problema da falange hoplítica em outros termos. De fato, sabe-se hoje que todos os elementos da armadura do hoplita, quase todo o seu equipamento defensivo – com a exceção do duplo cabo do escudo redondo –, eram conhecidos pelos gregos há muito tempo, desde a época micênica e geométrica (Vernant, 1968: 89-90). O duplo cabo do *hoplon* (escudo redondo – de onde deriva o nome hoplita) é apenas um detalhe, um aperfeiçoamento tecnológico, produzido, na verdade, por uma transformação social e mental.

O aparecimento dos soldados de infantaria pesadamente armados a lutarem de forma coesa, em grupo e não mais individualmente como nos tempos homéricos, teria sido, segundo alguns, o principal fator a explicar a ampliação da participação política. Isto é, se a segurança da comunidade deixava de repousar nas mãos de uma minoria de aristocratas, consequentemente, o monopólio político dos nobres também era ameaçado por uma participação crescente nos assuntos da cidade por parte dos que lutavam como hoplitas (Souza, 1988: 27).

Embora seja fácil perceber as repercussões políticas e sociais da nova forma de luta, cabe perguntar o porquê da mudança. Caso contrário, estaremos atribuindo a uma inovação militar a responsabilidade por transformações bem mais profundas, ao invés de vê-la como resultado de um processo histórico mais amplo e complexo.

Importante, pois, seria interrogarmo-nos sobre quais as condições que facultaram o aparecimento da falange e sobre as suas consequências na evolução da sociedade da época arcaica. Para isso, iremos consultar tanto os textos quanto os documentos arqueológicos.

O aparecimento da falange hoplítica, infelizmente, não pode ser datado com muita precisão. Na *Ilíada* (II, 542 e XIII, 339), há duas

passagens em que o poeta faz referência à utilização da lança à maneira dos hoplitas, ou seja, investindo-a contra o adversário ao invés de arremessá-la à distância com faziam os heróis; segundo Souza, são interpolações posteriores ao texto original (Souza, 1988: 27).

Graças aos documentos arqueológicos, podemos entrever as inovações técnicas que vieram a resultar no aparecimento da panóplia hoplítica. Em primeiro lugar, temos o aparecimento, a partir do século XI a.C., de objetos e armas de ferro e, conseqüentemente, a substituição do bronze pelo ferro. A partir do século X a.C., já se encontram espadas de ferro nas necrópoles de Chipre, no bairro Cerâmico de Atenas e em Argos. E, igualmente, lanças mais curtas e mais leves que a lança de bronze micênica, além de que são agora armas de arremesso e já não de ponta. Mas foi, sobretudo, a descoberta de um túmulo em Argos, um túmulo de guerreiro contendo uma armadura completa, que nos permitiu fazer remontar ao século IX a.C. a elaboração daquilo que deveria ser a panóplia do hoplita: capacete de cimeira em “ferradura”, couraça de bronze, cinto, etc. Em contrapartida, não se conhece qualquer exemplo de um escudo de dupla empunhadura anterior ao final do século VII a.C. Mais do que a sua forma circular, já conhecida em fins da época micênica, aquilo que caracteriza o escudo do hoplita é a segunda empunhadura, a *antilabé*, que vem juntar-se à empunhadura central, o *porpax*, a fim de conferir à preensão uma maior força e firmeza, dando assim testemunho de uma nova função e, por isso mesmo, de uma transformação do anterior método de combate. Enquanto, nos tempos homéricos, o guerreiro vencido acabava por abandonar o escudo para poder fugir, o hoplita, pelo seu lado, continua até o fim de posse deste escudo, que não só garante a sua própria defesa, mas também a do seu vizinho da esquerda, por seu turno igualmente protegido pelo escudo do seu vizinho da direita (Mossé, 1984: 141-142).

Segundo M. Détienne (1968), a originalidade da “revolução hoplítica” não é tanto o armamento em si, cujos elementos, à exceção da *antilabé*, já eram conhecidos na prática desde o fim da época micênica, mas sim a substituição do combate individual por um combate coletivo, em que aquilo que mais importa é “manter o seu lugar na fileira, lançar-se a um só tempo

sobre o inimigo, combater escudo contra escudo, executar todas as manobras como um só homem”.

Por volta de 650 a.C., graças a um vaso protocoríntio, chamado de “Vaso Chigi”, podemos ter certeza de que a nova forma de combater já estava plenamente desenvolvida. Corinto, Esparta e Argos rapidamente adotaram a nova formação, que não demorou a espalhar-se por toda a Grécia (Souza, 1988: 28). O vaso Chigi ricamente decorado, apresenta-nos flancos, ao nível da faixa superior, imediatamente abaixo do gargalo, uma cena de combate em que dois exércitos se confrontam. Pode ser que tal combate seja de caráter ritual. Porém, aquilo que mais ressalta é a espécie de muralha que, de ambos os lados, os guerreiros parecem formar, avançando a um só passo, escudo contra escudo (Mossé, 1984: 141). O *auleta*, tocador de *aulos*, também visível no vaso Chigi, dá testemunho da importância do movimento ritmado na deslocação de tal exército, do qual se chegou a afirmar ser a encarnação da *sophrosyne*, do domínio de si, contra a *lyssa*, a embriaguez que se apossava do guerreiro homérico durante o combate (Mossé, 1984: 142-143).

“Vaso Chigi”: Vaso protocoríntio da metade do século VII a.C. A mais antiga representação de uma falange hoplítica. No centro, uma fileira de hoplitas a empunhar seus escudos com o braço esquerdo marcha no ritmo marcado pelo *auleta*, à esquerda (Fonte: Hurwit, 2002: 15).

As inovações técnicas que resultaram na criação da panóplia hoplítica vieram a determinar a adoção da falange ou esta nova forma de combate é

resultante das transformações que vieram a afetar a sociedade grega na época arcaica? Para essa questão, os autores modernos têm dado diferentes respostas. Enquanto alguns colocaram como ponto central as inovações técnicas, outros, em contrapartida, insistiram nas transformações sociais, defendendo que estas teriam feito passar a função guerreira das mãos dos nobres para as dos pequenos proprietários rurais, já capazes de obterem por si só uma panóplia bem menos dispendiosa. A princípio não seria possível rejeitar qualquer uma destas respostas, só que o problema acaba por ser bem mais complexo. Antes do mais porque temos que levar em conta as diferenças existentes entre as várias cidades-estado. O sistema da falange não foi adotado ao mesmo tempo em toda a parte, mesmo se a sua adoção por uma dada cidade-estado acabava por implicar, num prazo mais ou menos curto, a propagação às cidades-estado vizinhas. Mas sobretudo porque, tal como trabalhos recentes vieram a demonstrá-lo, a ruptura entre a guerra aristocrática e aquilo que virá a ser, com a falange de hoplitas, a guerra cívica por excelência não foi uma ruptura total. Este tipo de combate coletivo característico da falange teria começado a ser posto em prática pelas aristocracias dominantes das cidades-estado. Foi também possível sublinhar a permanência das tradições aristocráticas no tipo de combate hoplítico, tradições que advém das regras do *agón*, do concurso em que a superioridade dos melhores se afirma: ficar senhor do terreno, erigir um troféu com as armas do adversário vencido, outros tantos testemunhos da persistência destes hábitos e costumes aristocráticos, particularmente manifestos na manutenção, até à época clássica, de corpos de elite no seio dos exércitos cívicos (os “Trezentos” de Esparta ou Tebas, os “Cavaleiros” atenienses), os quais combatem dispostos em falange de hoplitas (Mossé, 1984: 143-144).

Mas reconhecer a perenidade das tradições aristocráticas no quadro da falange não basta para explicar o seu surgimento nem a sua extensão pela integração de uma parte daqueles que compunham o *dêmos*. Neste ponto, surge um fator essencial: a cidade-estado que segundo M. Détienne (1968), apresenta relativamente à falange uma “homologia de estrutura”. Tal como a cidade-estado, a falange é composta por “unidades permutáveis” e, à medida que a cidade-estado se constitui enquanto modelo político, as

confrarias militares aristocráticas, a elite dos guerreiros, renunciavam ao feito individual em prol do combate “em batalhões compactos”. Assim sendo, nada tem de surpreendente verificarmos que, do mesmo modo que nos poemas homéricos surgem as primeiras formas de vida cívica, manifestam-se, também, as primeiras formas de combate coletivo (Mossé, 1984: 144).

Mas, o nascimento da cidade-estado prende-se à conquista de um dado território e a subsequente definição das fronteiras desse mesmo território. A defesa dessas fronteiras torna-se imperativo categórico para a comunidade. Tal fato permite explicar ao mesmo tempo, não só a adoção da falange, mas também a necessidade de abrir as suas fileiras a todos aqueles que possam adquirir a necessária panóplia. Aí reside realmente o fator essencial: assiste-se não só à homologia entre o guerreiro e o cidadão, como também ao alargamento das fileiras dos primeiros, do que vem a resultar o alargamento das fileiras dos segundos. A junção da “gente do *demos*” com a “gente do *laos*” no seio da falange não poderia deixar de implicar profundas transformações na sociedade cívica, algo que nem sempre se processou por via pacífica (Détienne, 1968: 141). Citando M. Détienne, enquanto a “gente do *laos*” tirava proveito da guerra, a “gente do *demos*” não colhia mais do que provocações, havendo, aí, uma situação tanto mais insuportável para os segundos quanto é certo que a falange, composta por elementos permutáveis, veiculava necessariamente um ideal igualitário. Esta reivindicação de igualdade deve ter incidido primeiro sobre o espólio, depois sobre a terra conquistada e, por fim, sobre a terra cívica (Détienne, 1968: 141).

O aparecimento da falange constitui assim um fator essencial para a compreensão da crise que, a partir do século VIII a.C., a sociedade aristocrática grega vem a conhecer. Nascida das próprias exigências da cidade-estado aristocrática, a falange abriu caminho à sociedade *isonômica* do século VI a.C. Mas lembra-nos muito bem Claude Mossé, a documentação existente não permite que afirmemos que tal passagem tenha se processado por igual em toda a parte. Em locais onde o campesinato livre possuía força bastante, semelhante transformação pôde ocorrer sem grandes danos, sobretudo sem coerção. Mas em outros locais, em zonas onde a aristocracia dispunha de uma maior autoridade, de um poder bem

mais vasto, mantendo sob o seu domínio populações extremamente dependentes, o recurso à violência acabou por se impor (Mossé, 1984:145).

III. As origens da falange

A 'reforma hoplita' teve um papel central no desenvolvimento da sociedade grega no começo do período arcaico (Andrewes, 1956; Snodgrass, 1980). A introdução do novo armamento é discutida, levando a uma mudança nas táticas e inclusão nas forças armadas dos 'não aristocratas', isto, por sua vez, levou a uma pressão para mudanças sociais, mais obviamente resultando na ascensão de tiranos em muitos estados gregos. Essa visão vê essencialmente uma mudança militar e social como sendo dirigida por uma mudança tecnológica. O custo da tecnologia significa que a participação no combate era restrito dentro da comunidade (Morris, 1987:197): um hoplita tinha que prover a si mesmo com uma panóplia de bronze muito cara, que provavelmente requeria uma considerável despesa. Era raro para mais da metade dos cidadãos de qualquer polis qualificar-se como hoplitas, e Aristóteles sublinha que no século IV a.C. os hoplitas vieram das fileiras da riqueza, não da pobreza.

Nos últimos anos, contudo, sugeriu-se que as táticas hoplitas foram desenvolvidas não em resposta aos novos armamentos, mais em resposta às necessidades das comunidades desenvolvidas no final do século VIII a.C. (Polignac, 1984; Detienne, 1968). A confiança nas táticas hoplitas na zona rural da Grécia tem sido descrita como um 'paradoxo' (Cartledge, 1977:18). A falange desenvolveu-se ao mesmo tempo que o conceito de fronteira da chora da polis (Polignac, 1984: 57), e esta explicação do por que, em um país montanhoso como a Grécia, desenvolveu-se uma forma de guerra que é apropriada somente para lugares planos; isto serviu para estabelecer fronteiras entre os territórios de duas polis.

A falange também tinha uma função simbólica; a linha de soldados-cidadãos de pé ombro a ombro estavam ali para defender o território da polis, e eram a declaração visível da fronteira desse território. Se isso é correto, a falange resolvia, inicialmente pelo menos, tendo incluído mais que

só os membros ricos da comunidade, e hoplitas que tinham vindo da baixa escala social como 'os camponeses pequenos proprietários' (Detienne, 1968:120). No século VII a.C. isto podia significar a grande maioria do corpo de cidadãos. Nessa visão a falange é isomórfica com a polis – a ideologia da falange hoplita e a ideologia da polis são as mesmas (Bowden, 1993, 1995 : 48).

Por outro lado, existe alguma evidência, mas a maioria das evidências literárias vem do século IV a.C. Pode ser verdade que no século IV a.C. os hoplitas fossem ricos, mas isso era verdade no século VII a.C.? Provavelmente é verdade que a panóplia era custosa, mais uma vez que já tivesse sido comprada ou feita, esta teria sido passada de pai para filho. O desenvolvimento da guerra hoplita, de fato, parece coincidir com o declínio das práticas funerárias envolvendo armas (Kurtz e Boardman, 1971: 207). Se elementos da armadura podiam ser ganhos em competições, ou despidos do inimigo derrotado, era possível para uma polis preparar gradualmente uma falange bem armada que incluía camponeses pobres. Tal processo podia significar que as mais antigas falanges podiam parecer antes matizadas, como por exemplo usar elmos de couro aqui e ali em vez de bronze, ou escudos de diferentes formas e materiais. O mais bem armado podia desse modo lutar nas fileiras da frente, enquanto que os menos armados atrás. Como Salmon (1977:90) colocou, 'mais cedo a guerra da falange podia bem ter tido ligeiramente uma forma diferente sem ser diferente na sua natureza. A falange tem dois traços essenciais: sua coesão e seu tamanho relativamente grande. Lá pelo século IV a.C. podemos esperar uma grande uniformidade da armadura; rituais tais como o armamento dos órfãos como hoplitas através da despesa pública, como em Atenas (Ésquines, 3.154), podiam ter reforçado esta uniformidade. Em períodos em que a provisão de emprego militar era transitória para muitos cidadãos, a falange hoplita podia ter sido a preservada para o rico, mais para o período anterior podemos aceitar pelo menos a possibilidade de uma ampla sociedade hoplita.

A implicação dos argumentos de Detienne e de Polignac, com sua ênfase na comunidade definindo e defendendo seu território através da guerra, é que a falange hoplita era um traço básico da polis em seu começo.

É também observado que a guerra hoplita só tem sentido no contexto da polis.

IV. Função guerreira na mitologia grega

A religião, de fato, demonstra o grau de aceitação desfrutado pela guerra de várias formas (Finley, 1985:68): as divindades guerreiras, como Ares (ou Marte para os romanos) não sofriam a menor concorrência das divindades ligadas à paz. A mitologia está repleta da satisfação demonstrada pelos deuses com a bravura e os sucessos militares dos seus protegidos mortais. Esses últimos presumiam que o auxílio divino estava sempre disponível para as guerras. Sendo assim, os oráculos ou os sinais divinos (isto é, interpretados como tais pelos gregos), jamais recomendavam a paz por si mesma, embora às vezes advertissem contra uma batalha ou guerra específicas por determinados motivos.

A idéia de guerra e a de religião estavam relacionadas de várias maneiras. Era normal que os homens buscassem a proteção dos deuses e das forças sobrenaturais ao se lançarem em ações arriscadas.

Francis Vian (1968:56-8) observa o lugar secundário reservado a Ares na Guerra de Tróia, em comparação com o destaque outorgado a Palas Atena, que passa a ser a divindade guerreira por excelência. Ares simbolizava unicamente a batalha, no que ela tinha de mais selvagem e brutal, enquanto Palas já representava a ação guerreira em nome de um príncipe ou de um povo.

Segundo Burkert (1993: 331), “Ares” é, aparentemente, um velho substantivo abstrato com o significado “tumulto de guerra”, “guerra”. A ocorrência frequente do adjetivo daí derivado, *aréios*, é significativa: existe um Zeus Areios, uma Atena Areia, uma Afrodite Areia, também um Hermaas Areias, aparentemente micênico, e acresce ainda a “colina de Ares”, “Areios págos”, em Atenas. Em Homero *áres* é utilizado para designar a batalha. Tornaram-se clássicas as expressões como “suportar um áres violento”, “provocar um áres violento”, “medir as forças no áres”, “matar através do áres”.

Simultaneamente, Ares é a designação de um guerreiro armado, um guerreiro com armadura de “bronze”, cujo carro de combate foi aparelhado pelo “medo e pavor”, Fobos e Deimos. Ele é “muito poderoso”, “insaciável na guerra”, “destruidor”, “exterminador”. Mas, uma vez que um herói é um guerreiro, ele chama-se “ramo de Ares”. Os dânaos são “seguidores de Ares”, sobretudo Menelau é “querido de Ares” e na peleja “semelhante a Ares” (Burkert, 1993: 331).

Na *Ilíada*, Ares contrasta constantemente com Atena, e isto sempre em seu desfavor. Além disso, ele encontra-se do lado que por fim é derrotado, do lado dos troianos. Se Atena eleva o grito de guerra, Ares vocifera como uma nuvem negra carregada de chuva, da cidadela dos troianos e do rio Simoente:

“Mas, quando os deuses do Olimpo na chusma dos Teucros e Aquivos se misturaram, agita a Discórdia os guerreiros, e Atena grita, atroadora, ora junto do fosso, por fora dos muros, ora da banda dos altos penhascos, ao longe ressoantes. Grita Ares forte, também, semelhando bulcão tempestuoso, a concitar os Troianos, já do alto das grossas muralhas, já da Colina Formosa e das margens do Simoente” (*Il.*, XX, 48-53).

Quando Ares é informado no Olimpo de que um de seus filhos foi morto, ele lamenta-se ruidosamente, bate com os punhos nas coxas e quer precipitar-se na luta, mas Atena tira-lhe o elmo, o escudo e a lança, e obriga-o a submeter-se à vontade de Zeus: “O elmo arrancou-lhe, sem mais, da cabeça, dos ombros o escudo; das mãos a lança de bronze tomou, colocando-a de parte” (*Il.*, XV, 125-6). Ares e Atena defrontam-se na batalha dos deuses, Ares atira a sua lança contra a égide sem sucesso, Atena porém acerta-lhe com uma pedra na nuca que o lança por terra e o faz rolar sete pletros: “Logo depois de falar, joga a lança contra a égide horrenda, cheia de franjas, que até ao próprio raio de Zeus resistira. Ares, o deus homicida, contra ela atirou a hasta longa. Retrocedendo, com as mãos vigorosas Atena uma pedra áspera e negra levanta do solo, de enorme tamanho, que como marca do campo os antigos ali tinham posto. De Ares em pleno pescoço a atirou, dissolvendo-lhe as forças” (*Il.*, XXI, 400-406). Atena trata-o de modo ainda mais humilhante, ela própria conduz a lança de Diomedes contra o deus e fere-o no baixo ventre, derramando assim sangue divino. “Foi o segundo a atirar a sua lança de bronze o guerreiro de voz possante, Diomedes, a qual, por Atena guiada, no

baixo ventre foi dar de Ares forte, onde o cinto o apertava” (*Il.*, V, 855-857). Ares vocifera como nove ou dez mil homens: “Nesse lugar o feriu, tendo a pele macia rasgado, Palas, de novo, a arma extrai; Ares brônzeo soltou tão grande urro como o alarido que soem fazer nove ou dez mil guerreiros, de uma só vez, quando se acham travados em dura batalha” (*Il.*, V, 858-861). Corre até Zeus no Olimpo, mas Zeus dirige-se-lhe zangado: “É, entre todos os deuses, aquele a quem mais ódio tenho. Sempre encontrei prazer em combates, contendias e lutas” (*Il.*, V, 890-1).

Ares é a cristalização de tudo o que há de mais odioso na guerra. O esplendor da vitória, Nike, pertence a Atena. Assim, a pátria de Ares é a terra dos bárbaros, a Trácia: “Tal como ingressa na guerra o deus Ares, aos homens funesto, acompanhado do filho, o Terror, audacioso e potente, que medo infunde até mesmo no herói de maior resistência, e ambos armados, da Trácia partindo” (*Il.*, XIII, 298-301).

Existem poucos mitos dedicados especificamente a Ares. O mito em que Ares se encontra mais especificamente envolvido é o da fundação de Tebas. Vian (1968: 56-8), observa que Ares tinha poucos cultos mas muitos mitos, prova de que ele representava uma concepção primitiva da guerra que aos poucos desapareceu. O papel secundário de Ares na religião grega clássica, onde ele era considerado uma divindade quase marginal, deve ser relacionado à inexistência, nesta mesma época, de uma função guerreira especializada. Como vimos anteriormente, nas pólis o exército não se constituía em um corpo especializado, apartado da vida pública, a preparação militar fazia parte da formação do cidadão.

Em comparação, como deusa do burgo e da cidade, Atena manifesta-se na imagem plena de tensões da virgem armada, belicosa e intocável. De acordo com Burkert (1993:279-80), o Oriente também possui deusas armadas: Istar e Anat. Segundo o autor, a imagem da “pequena Palas”, o Paládion, corresponde iconograficamente às estátuas sírias de guerreiros com elmo, escudo e arma em riste. O mito narrava que o destino de Tróia dependia do seu “Paládion”. Só depois de Ulisses e Diomedes terem entrado de noite em Tróia e roubado o seu Paládion, é que Tróia caiu. Posteriormente, várias cidades afirmavam possuir este Paládion, sobretudo Atenas e Argos. Em Argos, a imagem é transportada com o escudo de Diomedes sobre um carro

para ser banhada, e, em Atenas, há uma procissão semelhante da Palas até ao mar e de volta ao seu domínio, Atena não transporta as suas armas em vão. Hesíodo descreve-a como “terrível despertadora do tumulto da batalha, chefe das tropas, uma senhora que se deleita com o clamor da batalha, as guerras e os massacres” (*Teogonia*, 925).

Quando os aqueus partem para a peleja, Palas Atena percorre as suas fileiras com as armas reluzentes, inflama em cada um uma energia inesgotável para a luta e para a guerra: “Os reis, alunos de Zeus, reunidos à volta do Atrida, os ordenavam prestantes, com Palas Atena a ajudá-los; a égide sacra e imortal impunhava, de preço infinito, da qual pendiam cem franjas, trabalho de fino traçado, de ouro sem mescla, valendo cada uma o que valem cem bois. A sobraçá-la, irradiante, atravessa as fileiras Acaias, a estimular os guerreiros, fazendo acordar-lhes no peito o irresistível ardor de aos combatentes, sem pausa, entregarem-se. Para eles todos, realmente, mais doce era entrar no combates do que voltar para a pátria querida nas côncavas naves” (*Il.*, II, 445-54).

Quando Aquiles intervém de novo na luta, a própria Atena lança o grito de guerra, ora da trincheira, ora da costa: “e Atena grita, atroadora, ora junto do fosso, por fora dos muros, ora da banda dos altos penhascos, ao longe ressoantes.” (*Il.*, XX, 48-50).

Assim, nos momentos de maior excitação, o guerreiro crê pressentir a própria divindade no ruído selvagem das armas. Arquíloco também descreve que Atena acompanhava graciosamente os combatentes vitoriosos na batalha real e estimulava os seus corações (Arquíloco, *Fr.*, 94).

O símbolo e a armadura de Atena é a *aígis*, “égide”. Quando ela eleva a *aígis*, os inimigos entram em pânico e sentem-se perdidos (*Od.*, XXII, 220-2). A *aígis*, como diz o nome, é uma pele de cabra. Em Atenas, segundo Burkert, 1993: 281), há um sacrifício especial de cabras que faz parte do culto de Atena. O mito narra que esta cabra era um monstro, uma gorgô, que a própria Atena matou e esfolou. A arte plástica converteu a cabeça do animal numa cabeça de Górgona e mostra a égide orlada de cobras, enquanto o poeta da *Ilíada*, fala de franjas douradas: “a égide sacra e imortal impunhava, de preço infinito, da qual pendiam cem franjas, trabalho de fino traçado, de ouro sem mescla, valendo cada uma o que valem cem bois” (*Il.*, II, 447-9). “A égide ornada de franjas,

então, sobre os ombros coloca, coisa espantosa de ver, pelo frio Terror circundada, pela Discórdia, a Violência e, também, pelo Assalto horroroso, bem como pela cabeça da Górgona, monstro terrível, horripilante espetáculo, do Crônida Zeus maravilha” (*Il.*, V, 738-42).

Até mesmo a guerra, conduzida por Atena, não é puro e simples arrojo, isto foi antes cristalizado na imagem de Ares, mas enobrecida de modo peculiar com a dança, a tática, a privação: quando Ulisses, astuto e controlado como era, consegue que o exército dos aqueus, apesar do desgaste da guerra e da nostalgia, avance para a batalha, isso é obra de Atena: “Palas Atena, indomável, donzela de Zeus poderoso, é, então, possível, que fujam, desta arte, os guerreiros Argivos no dorso extenso do mar, para a terra dos pais, estremosa?” (*Il.*, II, 157-59). “A chusma assim se expressava. Odisseu, eversor de cidades, o cetro empunha, de pé. Sob a forma do arauto, ao seu lado, a de olhos glaucos, Atena, ordenava silêncio às fileiras, para que todos os homens Acaios, de perto e de longe, suas palavras ouvissem e, após, orientar-se soubessem” (*Il.*, II, 278-82).

Mais do que qualquer outra divindade, Atena acompanha os seus protegidos de muito perto. Onde as dificuldades são resolvidas e algo impossível se torna possível, Atena está presente, embora esta presença não diminua o mérito do agente. Na *Ilíada*, intervém de modo mais direto para ajudar Diomedes, conduzindo o seu carro e incitando-o a ferir Ares: “O claro filho do grande Tideu, diletíssimo amigo, não tenhas medo nem de Ares, nem de outro qualquer dos eternos deuses do Olimpo, que sempre te assisto por modo eficiente. Vamos, dirige contra Ares os teus ardorosos ginetes, e, bem de perto, o acomete, sem ter complacência nenhuma com esse louco furioso, inconstante, a maldade em pessoa” (*Il.*, V, 826-31).

A intervenção de Atena também pode ser perigosa. A vitória de um lado e a derrota do outro. Ela conduz Heitor à morte, aparecendo-lhe na figura do seu irmão só para, num instante crucial, devolver a Aquiles a sua lança e desaparecendo depois: “Pobre de mim! É bem certo que os deuses a morte me votam. Tive a impressão de que o forte Deífobo estava ao meu lado, mas na cidade se encontra; foi tudo por arte de Atena” (*Il.*, XXII, 297-99).

Para defender os gregos destrói Ájax sem qualquer escrúpulo. É perante Aquiles que faz sua aparição mais notável: quando na luta com Agamenão

aquele empunha a espada, Atena, por detrás, puxa-o pelo cabelo. Para o outro, ela permanece invisível, mas Aquiles, “atônito”, reconhece a deusa. Os seus olhos brilham terrivelmente. Ela aconselha-o moderar sua ira, acrescentando com simplicidade, “se me quiseses seguir”; e Aquiles obedece sem mais: “Por trás de Aquiles postando-se, os louros cabelos lhe agarra, a ele visível somente; nenhum dos presentes a via. Cheio de espanto, o Pelida virou-se; porém pelo brilho que se lhe expande dos olhos, conhece que é Palas Atena” (II, I, 197-200). Segundo Burkert, (1993: 283), os olhos brilhantes de Atena marcam um momento de prudência clarividente na luta obnubilante.

De fato, apesar de outras deusas, notavelmente Hera e Atena, herdarem o papel de padroeiras do guerreiro, é na maioria das vezes Ártemis quem permanece a deusa selvagem e preceptora dos sacrifícios. Ártemis é só raramente a deusa padroeira das cidades. Ela é, contudo, a padroeira dos varões, especialmente do jovem, do que será guerreiro. Seus santuários são muitas vezes localizados nas margens das cidades onde ela prepara os jovens para virem a ser os guerreiros de amanhã (Marinatos, 2000: 92).

Sabemos que Ártemis era a padroeira dos guerreiros até a Grécia Clássica. Guerreiros espartanos sacrificavam a Ártemis. Depois de Maratona, os atenienses agradeceram Ártemis Agrotera com opulentos sacrifícios. Ártemis Agrotera era a padroeira dos efebos. Em Esparta, ela parece desempenhar um papel até durante a Carnéia, um festival com um caráter militar (Marinatos, 2000: 97).

Em resumo, Ártemis preside sobre as façanhas dos guerreiros, até as que podem ser nomeadas de “selvagem”. Todavia esta selvageria é coagida por rituais e moral guerreira ditadas pelas poleis gregas. Os jovens tinham que aprender a defender sua cidade e isto não podia ser dado sem um austero, até brutal treinamento. A agressão guerreira é iniciada pela deusa – esta é uma necessidade para a preservação da cidade a qual tanto o guerreiro quanto a deusa pertencem (Marinatos, 2000: 109).

Capítulo 2 - O guerreiro e seu equipamento

I. A panóplia do guerreiro

Para os gregos antigos, a excelência e a beleza exterior de seus equipamentos militares eram os sujeitos naturais de altivez. O poeta lírico Alceu escreveu com uma admiração evidente “A grande morada resplandeceu do bronze” (Fr. 137).

Os especialistas da Antiguidade que fizeram o catálogo das armas e armaduras gregas descobertas pelos arqueólogos, os que coletaram as referências na literatura grega e os que examinaram a cerâmica pintada ficaram impressionados pela magnificência das realizações dos Gregos. Sua técnica sem igual no trabalho com os metais, a beleza da forma e dos acabamentos, a proteção sem igual proporcionada pela panóplia de bronze, que segundo Hanson (1990: 87-88), dava ao hoplita grego de época clássica, a certeza da suficiência e superioridade natural de suas armas sobre todas as outras do mundo mediterrâneo.

Tanto os autores antigos quanto os modernos falaram muito sobre este feito extraordinário dos gregos, mas nenhum deles debateu os inconvenientes das armas e da armadura do hoplita. Pesada, desconfortável, contendo o calor de uma maneira intolerável, a panóplia era pouco adaptada ao verão mediterrâneo. Ela restringia até mesmo os movimentos mais simples.

O peso do equipamento do hoplita, que compreendia as perneiras, o escudo, a couraça, o elmo, a lança e a espada era de cerca de vinte a trinta quilos. Para um soldado de infantaria que não devia pesar, segundo Hanson (1990: 89), mais de setenta quilos, era um peso incrível para ser suportado.

Para Hanson (1990: 89-90), quatro realidades básicas nos fazem ver claramente o desconforto que eram as armas para os hoplitas. Primeiro, a tendência gradual e contínua, de alterar, modificar e depois abandonar inteiramente certos elementos da couraça. O costume compreensível de retardar até os últimos segundos o momento de armar-se antes da batalha. A utilização regular de serviçais pessoais para transportar o equipamento do hoplita. E o movimento natural que impulsionava o hoplita a tirar a todo instante

sua dispendiosa armadura, no geral, comprada pelos cidadãos, e não fornecida pelo Estado.

As proteções para os tornozelos e os revestimentos protetores para as coxas e o alto dos braços foram os primeiros a desaparecer, pois eram mais adequados ao duelo que à batalha na falange. Segundo Hanson (1990:89), seu desaparecimento foi consumado no século VI a.C. Os hoplitas do século V a.C. jamais fizeram uso de tais proteções auxiliares. Seus escudos, suas couraças e perneiras eram mais polidas, mais leves, e às vezes desapareciam completamente.

De acordo com as pinturas dos vasos do meio do século V a.C., e as descrições de Tucídides, certos soldados de infantaria da falange iam à batalha sem perneiras, sem o elmo coríntio ou sem a couraça. Em substituição, eles usavam o *πίλος* (pilos) ateniense, um chapéu cônico, talvez em bronze, mas provavelmente em feltro, e uma couraça em bronze mais leve, mais ajustada ao tronco, ou um corpete de linho com uma pequena proteção em metal incorporada. Para Hanson (1990:90), sem dúvida, as cifras perturbadoras das perdas nas batalhas em época helenística são o reflexo da tendência do abandono da couraça entre os homens da falange.

Não é verdade que todos os hoplitas cerregavam obrigatoriamente um equipamento idêntico, o que não é surpreendente quando consideramos que os homens levavam seu próprio equipamento. A maior parte devia ter suas preferências pessoais por certos modelos que proporcionavam um maior conforto e menor custo. Os soldados de infantaria, os mais pobres, não levavam muitas vezes a couraça, pois não tinham os meios para adquiri-la.

Existia uma espécie de rivalidade entre os hoplitas quando preparavam seu equipamento pessoal, dando a entender que os homens modificavam ligeiramente suas armas ofensivas e defensivas. O arranque do hoplita e da falange, onde os homens da mesma origem se agrupavam em formação não significava que seu armamento era sempre idêntico, nem mesmo que, ao arrumarem-se em colunas, eles tinham o mesmo aspecto: “Os três monarcas, conquanto feridos, também se apresentaram, ao nobre Atrida, o divino Odisseu e o Tidida valente, que, percorrendo as fileiras, cuidavam da troca das armas, aos mais valentes as boas, aos fracos as menos prestantes” (*Il.*, XIV, 379-82).

Segundo Pritchett (1971-1991, I, 49-51), um outro sinal que as armas e a armadura do hoplita eram carregados somente durante o combate era a presença durante toda a batalha, de serviçais pessoais, tanto dos soldados regulares quanto dos oficiais. Sua função principal era de transportar as armas de seu patrão e entregar-lhe somente nos últimos segundos antes do exercício. Ainda de acordo com Pritchett (1971-1991, I, 49-51), a prova desta presença constante de homens de serviço e de criados pessoais acha-se presente entre quase todos os autores gregos.

Outro indício de que os hoplitas nem sempre eram capazes de carregar o peso elevado de sua própria panóplia antes do exercício aparece nos curiosos equipamentos que eram utilizados para transportar as armas. Levavam tanto o escudo quanto a lança embrulhados dentro de sacos de couro para facilitar seu transporte quando não utilizados. Temos conhecimento também de tripodes de madeira destinados exclusivamente para servir de suporte para os escudos (Aristófanes, *Acarnenses*. 574, 1120, 1128).

O escudo era, sem dúvida, o elemento do qual o hoplita desembaraçava-se primeiro, pois era o mais fácil de desatar e deixar de lado. O escudo era por sua vez o elemento da panóplia mais embaraçoso de transportar e o menos caro para substituir, pois era em sua maior parte feito em madeira. Os outros elementos como o elmo, as perneiras e mesmo a couraça também eram abandonados. Para Hanson (1990: 98), a particular insistência sobre o escudo na literatura se justifica pela idéia comum entre os gregos, de que sua perda afetava todos os homens dentro da formação, e portanto era em certo sentido, um crime contra todos os cidadãos presentes na falange.

II. Vestido para impressionar

Na véspera da expedição ateniense à Sicília, Tucídides diz, ‘a infantaria estava empenhada em uma intensa rivalidade uns com os outros em matéria de equipamento e vestuário’ (6.31.3). Sem dúvida os hoplitas atenienses faziam um esforço especial quando se equipavam para combater nessa guerra nova e ambiciosa, mais sua competitividade não era rara. Os estados gregos, não tinham, como regra, dar equipamento para seus

cidadãos, mais cada homem comprava para si mesmo as melhores armas e armadura que podia dar-se ao luxo. O resultado era uma série de equipamentos tão diferentes quanto o status social que eles representavam.

A demanda era alta o bastante, especialmente em uma grande cidade como Atenas, para criar algo como uma indústria de armas – em pequena escala e primitiva para os padrões modernos, mais num nível de sofisticação econômica raramente visto no mundo grego antigo. O equipamento militar era produzido em quantidade pelas grandes oficinas: o pai de Lísias fez funcionar uma fábrica de escudos com 120 trabalhadores e 700 escudos em estoque no período em que foi confiscada (Lísias 12.19). O pai de Demóstenes foi proprietário de uma fábrica de espadas que tinha 30 trabalhadores escravos (Dem. 27.9). Na verdade, a demanda em Atenas era tão alta que podia sustentar o comércio especializado que somente vendia armas e armaduras. Nos mercados, lojas, e bazares de outras cidades, também, colocava-se à venda uma ‘grande quantidade’ de armas, ‘pilhas de escudos e caixas cheias de punhais’ (Enéias Tacticus 30.1-2). Até na fortemente organizada Esparta, espadas eram vendidas livremente na praça comercial, na seção de ferragens ao lado de espetos e foices (Xenofonte, *Helênica* 3.3.7).

O escudo e a lança que o cidadão precisava para combater como hoplita, em preços clássicos, começava em torno de 25-30 dracmas, o equivalente ao salário mensal de um trabalhador especializado ou soldado. O pilos e o colete de couro ou linho eram acréscimos relativamente não dispendiosos, mais o custo de toda a panóplia de bronze clássica foi estimada em torno de 75-100 dracmas, o equivalente a cerca de três meses de salário. Os recursos gastos tornava a armadura do hoplita não só um item de uso prático mais também um símbolo de status. De fato, uma das razões para adotar a armadura de bronze era precisamente que esta não era barata (van Wees, 2004: 52).

O gasto notável no campo de batalha ia além do custo do equipamento básico do hoplita. O rico desejava uma armadura ornada e dourada, e ostentavam elmos decorados com três penachos e um par de penas de avestruz, ou exibiam túnicas militares em cores exóticas. Xenofonte nota que o equipamento militar podia refletir o próprio status

social (Xenofonte: *Anabasis* 3.2.7). A preferência pelo precioso ao prático pode traçar todo um caminho de volta a Homero, a quem o valor material da armadura era tão importante que ele dava a alguns de seus heróis escudos custosos, mas maleáveis, pesados e pouco apropriados de ouro maciço e grevas de estanho (*Il.*, 8, 192-3) “o áureo broquel de Nestor conquistar, que tem ouro maciço as braçadeiras; há muito, o alto céu alcançou sua fama.”; (*Il.*, 18, 613) “e, finalmente, umas grevas formadas de dúctil estanho”; (*Il.*, 21, 592) “A dura greva de estanho, construída de pouco e mui bela, soa terrível”.

A armadura não era só para proteger a roupa do homem e exibir sua riqueza, mais também intimidar o inimigo projetando uma imagem apavorante. Muitos tipos de elmo, contudo não o pilos, tinham cimeira de crina de cavalo – alguns tipos mais antigos de penachos eram particularmente altos – e o que seu efeito intentava fica claro pela reação do filho pequeno de Heitor diante da visão do elmo de seu pai (*Il.*, 6, 467-70) “Mas teve medo a criança do aspecto do pai; e, gritando, ao seio da ama acolheu-se, de bela cintura. Estranhara o inusitado fulgor do elmo aêneo de grande cimeira, pelo galhardo e oscilante penacho de crina encimado.” O que a visão da panóplia polida tencionava era fazer com que o inimigo ao olhar para as fantasias mitológicas da armadura divina se assustasse. O efeito era realçado pela modelação, que sempre enfatizava a musculatura do corpo, no desenho estilizado na armadura arcaica e impressivamente moldada na couraça-musculada de idade clássica. Elementos decorativos tais como modelos de serpentes em couraças, cabeças de carneiro em peças da face, e cabeças de Górgonas protegendo os joelhos, todos adicionados à imagem. A túnica dos soldados era frequentemente tingida de vermelho escuro, a cor do sangue, um matiz valoroso ‘tendo o mínimo em comum com a vestimenta feminina e sendo mais belicosa’ bem como porque seu efeito psicológico podia fazer dele ‘acostumado à visão do sangue fluindo’ (Aristófanes, *Paz* 303), e porque podia fazer seu oponente atemorizar-se.

Segundo van Wees (2004: 53-54) os emblemas dos escudos, pintados, entalhados no bronze, ou mesmo modelados em relevo, muitas vezes promoveram a difusão de mensagens ameaçadoras, como veremos mais adiante.

III. O formato dos escudos gregos

O escudo era uma peça defensiva da armadura que protegia o corpo do guerreiro, sendo a mais antiga das armas defensivas. Feito de madeira, de juncos trançados, de pele ou de metal, de forma circular, oval ou oblonga, era preso no pescoço do guerreiro ou levado em seu braço esquerdo para protegê-lo dos golpes do inimigo. Diversos tipos de escudo foram usados no curso da guerra grega, predominantemente pela infantaria. Os principais tipos de que iremos tratar são: o escudo em “oito”, o escudo Dipylon, o escudo beócio, o *hoplon*.

O escudo em “oito” caracterizava-se por sua grande dimensão (ele atingia às vezes o talhe do próprio guerreiro). Podemos identificá-lo nesta passagem da Ilíada (*Il.*, XV, 644-647): “Com sua morte ele deu glória excelsa ao guerreiro troiano, pois ao voltar-se, disposto a fugir, na orla extrema tropeça do grande escudo que aos pés lhe chegava, defesa eficiente.” Arredondado em suas partes superior e inferior, aberto dos dois lados até o centro, ele era carregado suspenso sobre os ombros por uma correia comprida de couro (*telamon*). Era construído de camadas de couro de boi, coladas e esticadas sobre uma estrutura de madeira. A estrutura possuía uma madeira horizontal reforçando a peça pelo centro.

Escudo em oito. Afresco de Tirinto.
(G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, p. 143).

Escudo Dipylon. Estatueta em bronze, Beócia, c. 700-650 a.C.
(Atenas, Museu Nacional inv. no. 12831).

O escudo Dipylon, um escudo profundamente cavado, que era comparado a uma ampulheta, é considerado por alguns estudiosos como o descendente do escudo em “oito” micênico, veremos mais adiante a polêmica em torno disso. Alguns estudiosos, argumentam que o escudo Dipylon nunca existiu e que era uma forma puramente artística usada para denotar um herói ou uma cena heróica. Contudo, a consistência das representações nos vasos, e a existência de muitos modelos realísticos de terracota do século VIII a.C. encontrados no cemitério ateniense, o Cerâmico, sugerem que este escudo existiu e foi usado por algum tempo antes da introdução do *hoplon*. O escudo Dipylon é a peça do equipamento militar mais comumente representada em cenas de batalhas, paradas, e funerais da Arte do Período Geométrico Médio e Tardio. O escudo Dipylon é considerado o ancestral do escudo beócio.

O escudo beócio era um escudo oval, com uma superfície curvada, provido de recortes laterais, e de contornos possivelmente derivados ou traduzidos do escudo Dipylon. O escudo beócio, como sendo uma peça do equipamento do guerreiro, foi quase que unanimemente posto de lado por alguns estudiosos que o consideravam como sendo uma convenção artística

extraordinariamente duradoura sem qualquer base na realidade, um escudo supostamente heróico. Essa objeção de alguns estudiosos quanto ao escudo beócio, foi convincentemente rebatida por Boardman como veremos mais adiante.

Escudo beócio. Hoplita com panóplia completa. Figura de bronze de Dodona, c. 510 a.C. (Staatliche Museen zu Berlin, misc. 7470)

A partir do século VII a.C. aparece um novo tipo de escudo: o *hoplon* (escudo redondo e côncavo), que segundo Snodgrass, era a principal arma do aparato do guerreiro hoplita (Snodgrass, 1991: 66). Feito de madeira e bronze (inicialmente só nas bordas, depois a cobrir todo o escudo), pesava algo por volta dos oito quilos, seu diâmetro médio era de aproximadamente 90 cm. Outra de suas características, era o emblema, o *stemma* que decorava sua face externa.

Beazley Archive Database, vaso no. 310216.

Segundo comentamos anteriormente existe uma polêmica sobre a existência real do escudo Dipylon. De acordo com T.B.L. Webster (1955: 38-50), a forma do escudo Dipylon foi inspirada por representações descobertas de figuras de escudos em “oito” da Idade do Bronze, e para o autor este nunca existiu exceto na arte, e que foi “propriedade heróica”.

A. Snodgrass (1964: 58-60), que têm sido o principal defensor da teoria de Webster, fez algumas modificações importantes e acrescentou novas evidências a essa discussão. Snodgrass interpreta alguns objetos (algumas contas, um pequeno relevo em pedra) que foram reunidos por P. Càssola Guida (1973: 38-44) , como representações produzidas de escudos curvos micênicos verdadeiramente idênticos ao Dipylon.

J. Boardman (1983: 15-36) revendo esta controvérsia uma vez mais, conclui que o escudo Dipylon, ao contrário do que Webster e Snodgrass acreditam, era real e completamente usual.

O escudo Dipylon, segundo Hurwit (1985: 122), foi de fato um escudo real, mas este não era usual. Foi um meio de abrir um abismo cronológico (e talvez psicológico) entre os heróis da Idade Micênica e os aristocratas do Período Geométrico que o usavam. O escudo Dipylon os fazia sentirem-se como heróis. Certamente a conexão entre o escudo Dipylon e a Idade do Bronze não pode ter sido a mesma que Webster imaginou: altamente estilizado, o escudo Dipylon pode não ter nada a ver com o sinuoso escudo em “oito” (Lorimer, 1950: 156-67).

O tipo de escudo representado nos objetos que Snodgrass cita nunca aparece nas mãos de nenhum dos guerreiros representados na arte micênica (E. Vermeule e V. Karageorghis, 1982: 135). Mas existe outro objeto da Idade do Bronze que pode ter inspirado a forma do escudo Geométrico Dipylon: o machado duplo minóico-micênico. Muitas representações encontradas nos vasos reproduzem exatamente a forma do machado duplo com o gume voltado para fora, ocasionalmente espadas ou lanças eram carregadas horizontalmente sobre conchas igualmente sugerindo o cabo de um machado duplo (B. Schweitzer, 1971). É claro que se pode atribuir tudo isso a mera coincidência. Mas a equivalência visual é forte. Se desejássemos conservar o argumento de Webster e Snodgrass sob algum tipo de influência material da Idade do Bronze sobre a arte e cultura

do Período Geométrico, as representações de machados duplos parecem as mais prováveis de terem sido responsáveis pela forma do escudo Dipylon do que o escudo em “oito” ou a forma rara da conta que Snodgrass cita (C.Mavriyannaki, 1983: 195-228).

Desenho de machado-duplo. Minóico Tardio I.
(Marinatos and M. Hirmer, *Crete and Mycenae*
(London 1960) pl. 81).

O escudo Dipylon pode ser autêntico e extraordinário ao mesmo tempo: este pode ser um caminho da elevada vida diária, um modo de fabricação dos nobres do século VIII a.C. mais semelhante às figuras de suas lendas e épicos. Com escudos Dipylon em seus ombros, nobres do século VIII a.C. vão para a batalha ou para o ritual. Para Hurwit (1985: 125), as representações do Geométrico que incluem guerreiros Dipylon, então, não são narrativas mitológicas, elas não são imbuídas por uma aura heróica, e elas não são versões engrandecidas da vida cotidiana. Elas são representações de uma vida cotidiana contemporânea que tinha certamente sido engrandecida e “heroicizada”. O escudo Dipylon, para Hurwit (1985: 125), foi propriedade heróica é certo, mas próprio de aristocratas reais.

Como suporte o escudo Dipylon era ótimo, mas como armamento, este provou ser inferior ao escudo redondo hoplítico. Representações do Período Geométrico que mostram o escudo Dipylon e o escudo hoplítico lado a lado sugerem que a adoção da nova variedade foi gradual, mas a transição parece ter sido completa pelo fim do século VIII a.C. O escudo Dipylon começou a desaparecer da arte depois de 725 a.C. porque este

começou a desaparecer da vida. É provável, ainda, que nunca tenha desaparecido completamente. Exemplares verdadeiros devem ter sido dedicados em santuários ou templos ou em sepulturas e permanecido à vista por gerações. O escudo é visto de tempos em tempos na arte do século VII a.C. e muito mais frequentemente na arte do VI a.C. Depois de 700 a.C., em outras palavras, o escudo Dipylon realmente tornou-se o que Webster e Snodgrass argumentaram que sempre tinha sido: um escudo de arte significando identidade heróica, específica ou geral (Hurwit, 1985: 125).

Documentos por muito tempo negligenciados, evidenciam a facilidade com a qual o escudo Dipylon foi transformado de objeto real a puro símbolo, unicamente propriedade das narrativas heróicas pintadas pelos artistas, e sua evidência sugere que a transformação tenha começado igualmente depois do fim do Período Geométrico, quando presumivelmente, escudos Dipylon ainda existiam em algum número (Hurwit, 1985: 125-126). Na pança de uma ânfora do Benaki Museum, hoplitas marcham firmemente para a direita. Seus escudos redondos negros são decorados com brasões brancos pintados. O cavalo é um emblema claro (um venerável símbolo aristocrático). Permanece visível no escudo do guerreiro muito no centro da parada um escudo Dipylon branco, no momento (ca. 710-700) uma peça obsoleta do equipamento militar, mas, contudo um potente símbolo. E em uma ânfora proto-ática de Hymettos em Berlim, pintada duas ou três décadas depois da ânfora Benaki, outro guerreiro, desta vez em combate, carrega um escudo hoplítico similarmente emblasonado com um escudo Dipylon (J.N. Coldstream, 1977). Carregar um escudo Dipylon na batalha ou igualmente em uma parada cerimonial faz muito sentido, assim como carregar um escudo decorado com um escudo Dipylon. Devemos pensar que fosse um herói qualquer guerreiro que se apresente carregando, a partir do século VIII a.C., um escudo Dipylon decorando seu próprio escudo. O emblema pintado na superfície do escudo hoplítico eleva-o e enobrece-o; o próprio escudo em si oferece proteção.

Segundo Hurwit (1985: 126), pintados bem próximos do período em que os escudos Dipylon estavam realmente em uso, os emblemas heráldicos dos escudos dos guerreiros do Benaki e Berlim sugerem não somente que o escudo Dipylon tenha sido simbólico e genuíno, mas também que depois do último quartel do século VIII a.C. e Arcaico, no campo de batalha, este simbolismo heroicizado permanece intacto, para ser explorado e intensificado pelos pintores de mito do Período Arcaico.

Escudo Dipylon emblasonado.
Ânfora Proto-Ática de Berlim.
(J. Böhlau, Jdl 2 (1887) Taf. 5).

O modo como os artistas arcaicos tratavam os escudos heróicos levantou uma questão interessante sobre a possível criação deliberada de um tipo de escudo supostamente heróico. Este seria o então chamado escudo beócio. Ele aparece muitas vezes como um escudo heróico, e muitas vezes possui um brasão elaborado. Na arte, segundo Boardman (2002: 157-182), ele é pintado realisticamente. O escudo beócio era mais pesado que o escudo Dipylon, uma vez que sua estrutura de madeira seria coberta com couro ou metal. Existem algumas braçadeiras de bronze encontradas na Beócia que podem adaptar-se a este escudo, e este aparece carregado pelos soldados persas no século V a.C. Artistas persas e armeiros não podiam ter copiado uma invenção irreal dos artistas gregos. Segundo Boardman (1983: 27-33), os artistas fazem e tem suas convenções, mas uma coisa é argumentar que eles eram seletivos no que representavam e completamente outra coisa dizer que eles continuavam a representar peças do equipamento que estavam fora de uso há muito tempo, especialmente quando elas aparecem em cenas que eram por outro lado altamente inovadoras e meticulosas ao mostrarem detalhes contemporâneos (ver estatueta de bronze do hoplita com panóplia completa, p. 36). Além disso, se o escudo beócio existiu só na mente dos artistas como um símbolo marcando uma imagem como 'heróica', por que esses artistas pararam de aplicar este antigo costume às cenas heróicas no começo do século V a.C.? A evidência faz muito mais sentido se, muito depois da adoção difundida do escudo pesado, a minoria dos hoplitas continuasse a usar versões modificadas do equipamento leve o qual foi a norma antes do século VIII a.C. Além disso, o escudo beócio foi regularmente usado como um emblema de moeda na Beócia.

Desde o século VI a.C., os beócios utilizaram como tipo monetário um escudo de forma oval, sobre uma superfície curvada, provida de duas aberturas laterais, o escudo beócio. Este escudo é o emblema da confederação beócia, segundo Lacroix (1958). Notaremos sua presença sobre o numerário batido sob o nome dos Boiôtoi durante a segunda metade do século IV a.C. (Head, 1881). Ele figura também, dentre outros símbolos,

sobre as moedas de bronze do século IV a.C. que carregam, no anverso, uma cabeça de Héracles e, no reverso, uma clava (Head, 1881: 71). O reencontramos sobre as moedas fabricadas com os tipos de Alexandre o Grande e sobre outras moedas do século III a.C., onde ele acompanha a imagem de Posidão sentado, de Atena lançando o raio e de Posidão em pé (Head, 1881: 81, 83, 86). No século II a.C., os beócios ainda bateram moedas com o tipo do escudo (Head, 1881: 90).

Por que esta arma de um tipo particular foi escolhida como emblema pelos beócios? Em 1881, em seu estudo sobre a moedagem da Beócia, B.V. Head emitiu a opinião de que o escudo escolhido como emblema pelos beócios tinha uma origem tebana e que ele deveria dizer respeito ao culto de Héracles, o herói nacional de Tebas (Head, 1881: 10). Esta interpretação foi mantida por Head no catálogo do British Museum (Head, BMC, Central Greece, p. XXXVI) e foi repetida depois por muitos estudiosos. Entretanto, uma outra solução foi adotada por Head na primeira edição de *Historia Numorum*, publicada em 1887. O eminente numismata lembra que o escudo devia ter um significado religioso, mas ele propõe dessa vez de reconhecê-lo como símbolo de Atena Itonia (Head, 1887: 291). O santuário dessa deusa, situado próximo a Coronéia, servia de lugar de reunião aos beócios, que lá celebravam em comum as festas das *Pamboiotia*. Na segunda edição de *Historia Numorum*, Head faz uma inserção de uma inscrição publicada por P. Foucart, acrescentando uma nova hipótese, segundo a qual se tratava do escudo de Ares (Head, 1911: 343).

Moeda de prata de Tebas mostrando um escudo beócio. Séc. IV a.C..
(Boardman, J. (2002) *The Archaeology of Nostalgia*, p. 165).

Escudo de Héracles, escudo de Atena Itonia ou escudo de Ares? Lacroix coloca que podemos nos afastar sem hesitação da última dessas hipóteses, pois Dittenberger mostrou, já há muito tempo, que não existia nenhuma referência particular entre o culto desse deus e as festas *Pamboiotia* (Lacroix, 1958: 7). As outras duas hipóteses merecem ser examinadas mais atentamente.

Infelizmente, temos poucas informações sobre o culto de Atena Itonia na Beócia. Uma lekáne de figuras negras (CVA, Great Britain, fasc. 2, IIIH e, pl. 7, fig. 4) mostra um cortejo que se dirige a um altar sobre o qual empoleira-se um pássaro. Atena está em pé atrás do altar; ela brande uma lança com a mão direita e tem um escudo na mão esquerda. Como se trata de um vaso beócio, podemos pensar que o artista tinha representado as cerimônias das *Pamboiotia* e o ídolo de Atena Itonia. Mas, se admitimos essa interpretação, somos obrigados a reconhecer que a deusa porta um escudo de forma circular, não um escudo beócio.

Sacrifício a Atena Itonia. Lekáne beócia.

As moedas nos fornecem um pouco mais de informações. O culto de Atena Itonia é originário da Tessália e a deusa está figurada com uma lança e o escudo sobre o numerário da confederação tessaliana, mas os gravadores são contestados ao reproduzir um tipo arcaizante de Atena combatente muito espalhado em época helenística (Lacroix, 1949: 127). Mais interessante é a representação de uma deusa alada, lançando um raio, que decora as moedas de bronze batidas pelos beócios no século III a.C., mas a égide substitui, nesse caso, o escudo (Head, 1881: 83).

Segundo Lacroix, não existe nenhum testemunho que nos autorize a considerar o escudo das moedas beócias como um atributo característico de Atena Itonia. Possuímos numerosas imagens de Atena portando um escudo, mas poucas vezes a deusa têm uma arma análoga àquela que decora as moedas da Beócia (Lacroix, 1958: 9).

É também difícil de acreditar que o escudo de aberturas possa ser atribuído a Héracles. Vestido com pele de leão, Héracles combate habitualmente com o arco e a clava. Quando ele se serve de um escudo, é para lutar com armas iguais contra um adversário que porta também um escudo. Os preparativos do combate contra Cicno foram descritos pelo autor de o *Escudo de Héracles*: o herói veste o armamento completo do hoplita, as perneiras, a couraça, o elmo, o escudo. Os termos empregados pelo poeta indicam que se trata de um escudo redondo, mas as pinturas dos vasos parecem conceder a esse detalhe uma significação particular; Héracles lutando contra Cicno é representado tanto com um escudo redondo, como com um escudo beócio (Vian, 1945: 5).

Que se tratasse de Ares, Atena ou de Héracles, chegamos cada vez mais a resultados enganosos.

Homero não nos diz nada de muito particular sobre o armamento dos beócios. É só mais tarde que aparecerá uma referência a ele, na parte do Catálogo hesiódico que nos foi conservada pelo autor de o *Escudo de Héracles*, onde eram os beócios “que respiravam por cima de seu escudo”. De outra parte, os chefes beócios citados na *Ilíada* não podiam sustentar a comparação com os grandes heróis da epopéia.

Uma passagem da *Ilíada* merece nossa atenção. Descrevendo o escudo de Ajax, Homero toma cuidado ao especificar que o autor desse escudo é Tíquio, originário de Hila (*Il.*, VII, 219):

“Como uma torre era o escudo que Ajax sobraçava, todo ele de couro e bronze, composto que fora por Tíquio, o mais hábil dos correeiros, que em Hila morada opulenta possuía. De sete couros de boi bem-nutridos o escudo fizera, e, com oitava camada, o cobrira com bronze batido”.

A fabricação de uma arma desse gênero exigia seguramente uma habilidade excepcional na arte de trabalhar o couro. Quanto à pátria desse personagem, ela não é desconhecida. Hila é citada como uma cidade

beócia, o que parece indicar que os artesãos beócios eram particularmente renomados como fabricantes de escudos (Lacroix, 1958: 13).

Essas observações conduzem-nos a pensar que o tipo monetário adotado pelos beócios podia comemorar não somente sua glória militar, mas também a habilidade de seus artesãos. Entretanto, nos resta determinar as razões que levaram os beócios a escolher como emblema o escudo de aberturas laterais. Esse escudo tinha para os gregos um significado particular que é importante precisar.

Os poemas homéricos trazem numerosas informações sobre a forma e sobre o emprego do escudo, mas se chocam com sérias dificuldades quando procuramos colocar essas informações em comparação aos dados da arqueologia. A abundante literatura que é consagrada a esse assunto revela a complexidade de um problema, que não chegamos a resolver de uma maneira satisfatória.

Lacroix, nos informa que W. Reichel representa os escudos dos heróis de Homero sob o aspecto de armas gigantescas cujos documentos creto-micênicos conservaram a lembrança. Outros estudiosos insistiram sobre a aproximação que podemos estabelecer entre as descrições do poeta e as representações que nos oferece a pintura dos vasos de estilo Geométrico (Lacroix, 1958: 14).

Para designar o escudo, Homero se utiliza de dois termos principais, *ασπις* e *σαχος* cujo significado exato é singularmente difícil de determinar. *Ασπις* pode-se dizer tanto de um escudo redondo como de um escudo alongado. *Σαχος* se aplica ao escudo de Ájax, que o poeta compara a uma torre, mas a mesma palavra é empregada, em um caso pelo menos, a propósito de uma arma circular. Entretanto, *ασπις* e *σαχος* são diferentes em suas origens e parece provável que foram designadas primitivamente a armas de tipo diferente. *Σαχος* é uma palavra indo-européia, que deve datar de uma época onde utilizava-se habitualmente o escudo alongado. Ele cedeu lugar a uma palavra de origem desconhecida, *ασπις*, e seu desaparecimento parece ligado ao do escudo alongado, geralmente substituído pelo escudo redondo (Lacroix, 1958: 14-15).

Os documentos arqueológicos, segundo Lacroix (1958-15), atestam que o escudo redondo, já conhecido no fim do Período Micênico, era utilizado durante a segunda metade do século VIII a.C. Mas, a arma que era mais vezes figurada sobre os vasos de estilo geométrico era um escudo profundamente cavado, que era comparado a uma ampulheta. O escudo que dava um aspecto tão estranho à silhueta dos combatentes e dos condutores de carros, era o ancestral direto do escudo beócio. Escudo redondo e escudo alongado alternados sobre as pinturas dos vasos de figuras negras, sem que seja possível determinar em cada caso as razões que podiam levar o pintor a escolher um ou outro tipo (Lacroix, 1958: 15).

Contudo, G. Lippold mostrou que os decoradores atribuíam de preferência o escudo beócio aos grandes personagens da epopéia (G. Lippold, 1909: 425). É suficiente citar aqui alguns exemplos presentes na cerâmica grega dos séculos VI a.C. e V a.C. Sobre a famosa ânfora do Vaticano, a simetria da composição, que mostra Ájax e Aquiles jogando, é sublinhada por dois escudos beócios, dispostos de uma parte e de outra. Notamos a curvatura do escudo de Ájax sobre uma ânfora da Filadélfia, onde o herói inclina-se para levantar o corpo de Aquiles. Sobre uma ânfora de Bolonha, ao lado de Ájax que se prepara para se lançar sobre sua espada, levanta-se um grande escudo beócio ornado de um gorgoneion. Reencontramos o escudo beócio sobre outra ânfora do Vaticano, onde uma mulher lamenta-se diante do corpo de um guerreiro morto, deitado sobre uma cama de folhagem (*Beazley Archive Database*, vaso no. 310352).

Beazley Archive Database, vaso no. 310352.

Esse escudo que evocava as proezas realizadas pelos heróis da epopéia podia servir de emblema; sua silhueta se desenha então como um episema sobre um outro escudo. Enfim, quando os habitantes de Salamina quiseram comemorar a lembrança de Ájax, filho de Telamão, eles simplesmente representaram sobre suas moedas um escudo beócio (Lacroix, 1958: 16).

Mas isso não é suficiente para precisar a significação do escudo beócio. Ele convida ainda a examinar os materiais que o compõem e as particularidades de sua estrutura. A. J. Reinach (1909: 341) mostrou que uma pele de animal podia facilmente se transformar em arma defensiva:

“É suficiente a estender no fim do braço para fazer uma espécie de escudo e a persistência com a qual o gesto é emprestado a Pallas Atena mostra a que seus adoradores deviam conservar por muito tempo esse modo de defesa. Afastando essa parte do carneiro e fixando-a sobre uma armação de madeira, obtinham esses escudos de couro que deviam, sem dúvida, ser de diversas peles as quais eles tinham dado seus nomes de *sakos*, *laiséidon*, *byrsos*, e *aígis*. Desses dois últimos somente o nome é bastante transparente para que possamos assegurar que o boi e que a cabra forneciam respectivamente a matéria-prima”.

Esse procedimento permitia confeccionar os grandes escudos em “oito” ou em forma de semi-cilindro dos cretenses ou dos micênicos, porque essas armas tinham sido inutilizáveis se tivessem sido fabricadas de metal. As manchas que marcavam a pele do animal são claramente indicadas sobre os escudos pintados que decoravam os muros dos palácios de Cnossos e de Tirinto. Para as armas desse gênero, que atingiam quase o tamanho de um homem, feito necessariamente de peles de grandes dimensões, provavelmente de peles de touros (Lorimer, 1950: 136).

O escudo de aberturas laterais assemelha-se ao escudo em “oito” dos micênicos tanto por sua forma como por sua estrutura, pois ele também é feito em pele de animal. G. Lippold mostrou que esta pele era fixada sobre um caixilho formado de duas travessas horizontais e de uma vertical. Estendendo a pele, exercia-se sobre as travessas uma tração que as obrigava a curvarem-se. Na parte comprimida entre as extremidades das

travessas, o couro se curvava, dando assim à arma sua forma particular (Lippold, 1909: 415).

A epopéia homérica oferece numerosas indicações sobre a estrutura do escudo e sobre os materiais que o compunham. É suficiente percorrer a lista de epítetos aplicados às palavras *ασπις* e *σαχος* e de se transportar as descrições dos escudos para perceber que a pele de animal intervinha ao lado do metal na confecção da arma.

Idomeneu, *Il.*, XIII, 406: “...com se acolher sob o escudo redondo por todos os lados feito de peles de boi recobertas com bronze lustroso, de alto lavor, com dois fortes braçais colocados por dentro”.

Heitor, *Il.*, XIII, 804: “... o pavês sustentado na frente com muitos couros forjado e uma espessa camada de bronze”.

Enéias, *Il.*, XX, 275-276: “... que foi bater no meio do escudo redondo de Enéias, próximo da orla exterior, onde é fina a camada de bronze e a táurea pele, também mais delgada”.

O escudo (*ασπις*) de Sarpedão, que é obra de um ferreiro, é reforçado de múltiplas peles, *Il.*, XII, 294: “Diante de si, logo o escudo redondo o guerreiro sustenta, todo de bronze batido, de bela feitura, trabalho de hábil bronzista que peles de boi colocara por dentro, por varas de ouro seguras em toda a extensão da orla grande”.

E o *σαχος* de Ájax, executado por um célebre correeiro, é coberto de uma placa de metal, *Il.*, VII, 222, 245: “De sete couros de bois bem-nutridos o escudo fizera, e, com oitava camada, o cobrira com bronze batido”; “... que foi no escudo terrível de Ájax encravar-se, de sete couros de boi, transpassando a camada de fora, de bronze”.

Aqui ainda somos tentados a crer que não existe nenhuma distinção entre *ασπις* e *σαχος*. Entretanto, a palavra *σαχος* devia designar primitivamente um escudo de pele, como indica a comparação com o sânscrito *tvak*, e a pele de animal é considerada pelo poeta como um elemento essencial, sobre o qual ele insiste em sublinhar a solidez de uma arma e o vigor do guerreiro que a maneja (Lacroix, 1958: 19). Quatro peles deviam ser sobrepostas em um *σαχος τετραθελυμνον*, como aquele de Teucro, *Il.*, XV, 479: “Teucro obedece ao conselho, na tenda o arco, logo,

deixando; põe sobre os ombros o escudo de quatro camadas de pele”, e calculamos até “sete peles de touros bem-nutridos” em uma arma excepcional como o escudo de Ajax (*Il.*, VII, 220, 222, 245, 266; XI, 545).

A palavra “pele”, *ρῖνος* ou *ρῖνον*, pode ser suficiente para designar um escudo e às vezes o poeta determina que se tratava de pele de boi (*ρῖνοισι βῶον*). *Il.*, XII, 263: “mas com os escudos de pele de boi protegidos”. O epíteto *ταλαυρῖνος* convém a um combatente como Ares, que faz prova de resistência portando seu escudo (*Il.* V, 289; XX, 78; XXII, 267; VII, 239). E o guerreiro terrível merece ser chamado *ρῖνοτοπος*, “rompedor de escudos”, *Il.*, XXI, 392: “Ares, que fura paveses”.

Alguns termos indicam claramente a natureza da pele utilizada na fabricação da arma. *βοαγρία* é empregada no sentido de “escudos” na *Ilíada* e na *Odisséia* (*Il.*, XII, 22; *Od.* XVI, 296) e deve-se atribuir a mesma significação a *βοεη* em uma passagem onde o poeta descreve Heitor e Eneu marchando em combate: *Il.*, XVI, 492 “Ambos, então, se adiantaram, com as largas espáduas envoltas em couros secos de boi, recobertos por fúlgido bronze”.

A palavra *βους* deve às vezes ser entendida no sentido de escudo e esta significação, própria a epopéia, é nitidamente atestada em inúmeras passagens da *Ilíada*. No canto VII, Heitor exclamou dirigindo-se a Ajax: *Il.*, VII, 237 “Tenho bastante experiência de como prostrar o inimigo. Sei sustentar meu escudo de pele de boi tanto à destra como à sinistra, que é o modo de sempre lutar com bravura”.

No canto XII, os troianos que se preparavam a dar de assalto o campo dos gregos, avançavam “sobraçando seus escudos de couro” (*Il.*, XII, 105) e, enquanto que um de seus chefes, Àsio, procura forçar a passagem que guardava os Lápitais, Polipetes e Leonteu, o exército aproximando-se da muralha: *Il.*, XII, 137 “Contra a muralha bem feita, com grande alarido, avançavam os inimigos, que no alto os paveses redondos sustiam”.

No canto XVI, o poeta descreve o enredo furioso em que se colocam ocupados gregos e troianos em torno do corpo de Sarpedão: *Il.*, XVI, 633 “Do mesmo modo que ao longe ressoa o barulho dos golpes dos lenhadores, nos vales, quando árvores grandes abatem: na terra, assim, de amplas vias,

soava o clangor da peleja, das armas brônzeas, dos largos paveses de couro bovino, e o ruído seco dos gládios, das lanças de dúplipes pontas”.

Para Lacroix tocamos aqui na solução do problema. Os estudiosos modernos admitem que os beócios deviam seu nome ao *Boion*, um maciço montanhoso do norte da Grécia, onde eles se estabeleceram no curso de suas migrações. Mas os antigos prenderam o nome dos *βοιωται* a palavra *βους* e as explicações não faltavam para explicar essa etimologia. Os espíritos maldosos viam no nome dos beócios uma alusão a sua lentidão de espírito. Outros interpretavam o nome da Beócia fazendo apelo a história de Cadmo e da bezerra que o conduziu ao local da cidade de Tebas. Outros ainda fizeram intervir a lenda de Boiôtos e de Aiolos, os gêmeos que Melanipe teve de Posidão.

Por seu nome estar ligado manifestadamente, ao nome do bovino, compreendemos que os beócios podiam considerar o escudo em pele de boi como uma arma nacional. Adotando esse emblema, eles podiam de resto invocar as tradições relativas a Tíquio e a fabricação do escudo de Ájax. Mas é na etimologia do nome dos beócios que encontramos a razão principal que determinou a escolha do tipo monetário.

O escudo dos beócios acha assim seu lugar nessa categoria de tipos monetários que os numismatas designam sob o nome de “tipos falantes” e que é abundantemente representado na numismática grega (Lacroix, 1950: 5). A alusão teria sido sem dúvida mais fácil de compreender, se os beócios estivessem contentes em colocar sobre suas moedas a imagem de um bovino. Mas eles preferiram adotar um emblema guerreiro, que atestava sua ligação a gloriosas tradições e que simbolizava o poder de sua confederação.

A partir do século VII a.C. aparece um novo tipo de escudo: o *hoplon*. O *hoplon* ou *aspis* era a peça central do equipamento do hoplita. O elemento mais importante de seu armamento defensivo. O *hoplon* era um pedaço de madeira arredondado, côncavo, de cerca de um metro de diâmetro, seu tamanho exato dependia um pouco do comprimento e da força do braço daquele que o carregava. A espessura, o tipo de madeira empregada e o peso real do escudo não são realmente conhecidos, pois a maior parte das

peças centrais feitas em madeira desapareceram. Mas seu peso foi estimado em cerca de sete quilos (Donlan e Thompson, 1976: 341).

Levado pelo hoplita em armas, era um exercício considerável. Sua superioridade sobre os modelos anteriores em couro de boi documentados para a Idade do Ferro grega, era a maior proteção contra os golpes de lança e de espada clássicas que davam ao guerreiro a possibilidade de aproximar-se mais de seu inimigo. Em sua origem, segundo Hanson (1990: 99), o escudo era cercado de uma faixa de bronze sobre a borda externa a fim de evitar que esta corrompesse ou estilhaçasse. No século V a.C., as referências literárias e os modelos arqueológicos sugeriram que, como os antigos escudos homéricos, a maior parte de sua superfície era recoberta por uma fina folha de bronze, tendo muitas vezes a forma de um emblema. Isso pouco acrescentou à capacidade de proteção do escudo, mas se o polido do bronze podia deslumbrar, ou mesmo assustar o adversário, isso conferia ainda mais ferocidade e ardor aquele que o usava.

O *πορπαξ* (*porpax*) e a *αντιλαβη* (*antilabé*) distribuíam o peso do escudo sobre o braço esquerdo em lugar de concentrá-lo somente sobre a mão e o punho. Essas inovações permitiam segurar na mão um objeto tão incômodo durante a batalha. Contudo, seu manejo apresentava sérios inconvenientes para os homens sobre o terreno. Os movimentos de todos os corpos estavam comprometidos pois eles tinham que manter o braço esquerdo, o mais desajeitado e o mais fraco para a maior parte dos homens, hirtos e levantados na altura da cintura, o cotovelo dobrado e o antebraço reto, paralelo ao solo, a mão fortemente crispada sobre o punho.

Se o hoplita se curvava ou escorregava, a borda inferior do escudo raspava o solo, o que acontecia realmente, segundo Hanson (1990: 100), pois a altura do hoplita não ultrapassava cerca de um metro e sessenta e seis. O equilíbrio também estava comprometido, pois era difícil acocorar-se ou mesmo inclinar-se. Depois que a batalha já havia começado, não se conseguia mais manejar o escudo satisfatoriamente, pois havia a necessidade do braço inteiro para sustentar seu peso elevado. Não se conseguia colocar o escudo sob nenhum ângulo que permitisse proteger o lado direito do homem, e falanges inteiras foram tomadas sem poder fazer nada por um ataque de flanco pela extremidade direita, onde a última fileira

de soldados não tinha absolutamente nenhuma proteção sobre seu lado desprovido de escudos (Xenofonte, *Helênicas*, IV, 2, 22 e V, 13).

Segundo Cartledge (2002: 255), o aforismo de data desconhecida que cita a mãe espartana exortando seus filhos a voltar da batalha com, ou sobre seu escudo, revela igualmente a fixação e o incômodo intrínseco do escudo.

O escudo do hoplita não podia ser transportado de maneira isométrica, e o gasto de energia considerável requeria limitar a distância que as tropas podiam aguentar o esforço (Donlan e Thompson, 1976: 341).

Mesmo com as empunhaduras para mão e para o braço, a única maneira para o soldado de infantaria conseguir sustentar o escudo por mais que alguns minutos em uma batalha era fazendo-o repousar de tempos em tempos sobre o ombro esquerdo. Isso era possível devido à extrema concavidade do escudo. O rebordo do escudo fazia quase um ângulo reto, resultando em uma cratera antes que uma forma plana. Essa forma de cratera ajudava a desviar os golpes e oferecia uma proteção ao antebraço, ela permitia que o peso elevado do escudo repousasse sobre o ombro.

Outros tipos de escudo de menor tamanho e de menor peso, como por exemplo o macedônico, o romano e o persa, eram desprovidos desta concavidade radical, talvez porque não existisse a necessidade de aliviar o braço. Uma vez que os dois exércitos estavam combatendo, resultava em geral em uma competição de empurrões, e podemos imaginar que o hoplita fazia repousar naturalmente todo o peso do escudo sobre seu ombro esquerdo enquanto se apoiava sobre os homens diante dele.

Talvez, segundo Hanson (1990:102), essa concavidade tenha constituído a verdadeira revolução em matéria de armamento, e não a dupla empunhadura para mão e braço como afirmado muitas vezes. Ela permitia que um elemento do equipamento de uma envergadura desproporcional fosse carregado mesmo por um homem de pequeno porte (sessenta e seis quilos) e permitia encontrar a superfície ideal para criar um eixo, com sua força, entre as costas dos homens que estavam diante dele. Um escudo de hoplita quase completamente restaurado do Museu do Vaticano confirma que um homem podia suspender a borda interior em seu ombro esquerdo (Hanson, 1990: 102-103). Vemos muitas vezes esta postura nas pinturas

dos vasos onde os homens faziam repousar seu escudo sobre o ombro quando estavam imóveis e quando combatiam.

Esta importante função da borda do escudo do hoplita pode explicar seu desaparecimento mais tarde, em época helenística, no final do século IV a.C. e nos séculos III a.C. e II a.C., quando os soldados de infantaria penduravam seu escudo, menor, no pescoço a fim de pegar com as duas mãos a sarissa, ou lança, que eram mais longas e mais pesadas. A corrente em volta do pescoço e o peso menor não requeriam que eles sustentassem o escudo com o ombro.

As histórias de exércitos transmitidas de pai para filho (Plutarco, *Morália*, 214 F17), de armamentos pendurados em cima da lareira ancestral (Aristófanes, *Acarnenses*. 57, 278), de escudos expostos centenas de anos mais tarde nos santuários (Pausânias IX, 16,3; II, 21,4; I, 15,4; Diodoro XVII, 18) são todas plausíveis, pois a maior parte dos hoplitas não estavam posicionados na primeira fileira e não submetiam seu equipamento ao terrível choque inicial onde o ferro da lança chocava-se em cheio com o escudo, a couraça, o elmo e as perneiras. Em compensação, para alguns homens que afrontavam o exército inimigo diante da falange, existia a probabilidade de que seu escudo, assim como sua lança rachasse ou caísse em pedaços sob o impacto. Vemos os escudos arrebentados nas pinturas dos vasos e em relatos na literatura. Existem exemplos de exércitos inteiros reequipados depois de uma batalha ou apressados em trocar seu armamento, o que indica que um número não sem importância de escudos eram quebrados ao choque inicial (Diodoro XVIII, 39,2).

Outra característica desses escudos era o emblema que decorava sua face externa, assunto de que se ocupa nossa pesquisa.

Representação convencional da posição do escudo: o exterior e o interior está de frente ao observador, como se o escudo fosse seguro ao lado do corpo. Desenho de uma ânfora de figura negra, mostrando Diomedes e Heitor lutando sobre 'Skythes', século VI a.C. (Musée Pince, Angers) (Fonte: van Wees, 2004: 128).

Representações realísticas da posição do escudo: mostrado em perfil, seguro em frente ao corpo. Desenho (a) aríbalo, c. 650 a.C., de Camiros (Berlin inv. 3773); (b) taça Siana, c. 560 a.C., da Beócia (Atenas 435). (fonte: van Wees, 2004: 129).

Representação realística da posição do corpo do hoplita: ombro esquerdo voltado para frente, tronco quase em ângulo reto com o escudo. Desenho (a) placa de terracota, c. 520-510 a.C., de Atenas (Acropolis Museum 1037); (b) taça ática de figura vermelhas, c. 520-10 a.C., de Chiusi (Louvre G25). (Fonte: van Wees, 2004: 129).

Capítulo 3 - Guerra, protocolo de guerra, religião e ritual no mundo grego.

No estudo das armas e dos rituais relacionados com elas é, sem dúvida nenhuma, o mundo grego antigo o que nos oferece um maior número de dados, sejam arqueológicos ou textuais. São muitos os santuários em que se tem achado armas, que foram levadas ali como oferendas, e são também muitas as referências dos autores clássicos a esse costume de dedicar o equipamento militar, pessoal ou parte do botim, aos deuses e também de levantar o troféu no campo de batalha.

Para os gregos os deuses estavam presentes em qualquer acontecimento da vida, um dos mais cruciais era precisamente o enfrentamento bélico, talvez porque era quando eram mais necessários. Poucas deidades do panteão grego podem ser consideradas alheias da esfera bélica. De fato, para os gregos, todos os deuses e os heróis podiam intervir de uma maneira ou de outra na guerra. É certo que existem divindades cujo nome evoca guerra, como o Ares homérico. Porém também outros deuses podem ter destacadas conotações de caráter bélico. Desta maneira, Atena, a deusa da guerra inteligente, frente à guerra brutal e impulsiva de Ares, e a defensora da cidade, se apresenta muitas vezes armada e em atitude de ataque. Esta deusa só aparece na iconografia com sua lança e casco e vestindo a égide com o chamado *Gorgoneion* (Gabaldón Martínez, 2005: 13). A aparência da égide causava pânico entre seus inimigos, o que constituía uma das armas principais de Atena.

Tem que se ter em conta que Atena é uma deusa fundamentalmente protetora da comunidade, o igual ocorre com outras divindades, as que se representa em muitas ocasiões armadas, como Hera e Afrodite. Portanto, essa mesma função defensiva e salvadora as converte, sem dúvida, em deidades muito relacionadas com a guerra, ainda que não sejam essencialmente belicosas.

O relato de epifanias e prodígios por parte dos autores antigos prova a importância do religioso na guerra. Isto não é impedimento para pensar que a crença nesses fenômenos podia ser utilizada com fins mais profanos,

como manter a fé e coesão do exército e inclusive como uma tática militar (Gabaldón Martínez, 2005: 15).

Como indicam muitos autores, especialmente Detienne (1968) e Lonis (1979), a guerra grega, especialmente a hoplítica, estava intimamente relacionada com o *agôn*, a competição, o combate, de tal modo, que se fala inclusive de guerra agonística já desde época arcaica. Contudo, recentemente, Peter Krentz (2002), assinalou que o *agôn* hoplita foi “inventado” no século V a.C. e não antes, já que os gregos arcaicos combatiam seguindo os protocolos estabelecidos nos tempos de Homero. Não obstante, como cremos, muitas das normas que configuravam a guerra agonística podem ter sua origem em época homérica; basta ler a *Ilíada* para ver muitos rituais que se realizavam em torno da esfera bélica, que posteriormente vão caracterizar a guerra dos hoplitas.

Na opinião de R. Lonis (1979: 25), na noção de *agôn* predominam duas idéias fundamentais: por um lado, a rivalidade e o combate entre dois adversários no qual o resultado normal é a vitória do mais forte ou do mais hábil, e por outro, as regras, as normas que os competidores devem respeitar. Para este pesquisador francês, tem que se ter em conta ambas as idéias (rivalidade e regulamento) para definir algo que é inerente à mentalidade grega: o espírito agonístico.

Para M. Detienne (1968: 123) a guerra hoplítica e o *agôn* tinham muito a ver. Segundo este autor, o combate entre falanges estava submetido a umas regras que tinham aspectos lúdicos: era um *agôn*, ao mesmo tempo concurso e combate, prova e jogo. Convenções entre os adversários, eleição de um campo fechado, ereção de um troféu; tais eram algumas das regras essenciais do jogo da guerra.

Com o *agôn*, a guerra hoplítica estava formada por uma série de normas e regras, assim como por celebrações e rituais. Assim, “a guerra agonística se traduzia em formalidades oficiais (...). Os deuses e os homens não exigiam só que a guerra fosse justificada, de sorte que se ativesse a uma série de regras; devia respeitar aos heraldos, os santuários, o enterro dos mortos depois de uma batalha, etc.” (Popowicz, 1995: 220-221).

Portanto, o *agôn* pode, de algum modo, significar também “guerra”, já que esta conta com algumas regras, com uma competição e com uma

vitória. Por outra parte, os *agones* atléticos, que se celebravam nos santuários, formavam parte do treinamento para a vida militar (Lonis, 1979: 27-29, 33-35; Cartledge, 1985: 112). Assim, Estrabão (X, 4, 16) considerava que os esportes e as danças armadas eram úteis para o treinamento na arte da guerra.

Portanto, esta guerra regrada tinha muito a ver com o *agôn*. De fato, muitos combates rituais entre duas cidades vizinhas celebrados nos santuários podiam chegar a converter-se em autênticos enfrentamentos desenvolvidos em um campo de batalha. Como assinalou Ângelo Brelich (1961: 83-84), em alguns festivais religiosos, celebrados em honra de Ártemis, tinham lugar cerimônias de iniciação, que incluíam combates rituais entre jovens de cidades vizinhas. Estas celebrações que tinham lugar em santuários situados na fronteira entre as *poleis* que combatiam, podiam chegar a converter-se em contendadas reais em torno de uma fronteira e inclusive em autênticas batalhas entre duas comunidades.

A guerra como *agôn* tinha, portanto, um destacado sentido ritual, ainda que isto não signifique que a violência do combate fosse algo irreal. Assim, se definimos ritual como uma ação reiterada que tem lugar em um tempo e em um espaço assinalados pela tradição e que conta com algumas normas estabelecidas, podemos comprovar que tanto o *agôn* como a guerra no mundo hoplita tem um espaço e tempo definidos. O *agôn* se celebra em um lugar, em um santuário, e em um tempo estipulado (por exemplo, celebrações dos Jogos Olímpicos, festividades em honra a uma divindade, etc.). A guerra hoplítica dos períodos arcaico e clássico (a agonística) tem também um espaço e um tempo limitados. Desta maneira, os hoplitas, muitas vezes de comunidades vizinhas, se enfrentavam em campanhas curtas e sangrentas, porém em um tempo e em um espaço limitados (Gabaldón Martínez, 2005: 16).

Krentz (2002) em sua investigação do estatuto verbal da guerra grega sugere que a ideologia da guerra do hoplita como uma contendada ritualizada não se desenvolveu no século VII a.C., mas só após 480 a.C., quando as armas não hoplitas começaram a ser excluídas da falange.

Reivindicações regulares de vitória na forma de troféus no campo de batalha (como veremos a seguir), e concessões de derrota, na forma de

requerimento para recuperar os cadáveres surgem em 460 a.C., segundo o autor.

Numa compilação de ensaios publicados em 1968, Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne e Jacqueline de Romilly falaram da guerra grega como um *agôn*, uma competição, concebida como um torneio com cerimônias e regulamentos. Contudo não era inteiramente nova esta idéia logo difundida entre outros estudiosos franceses tais como Yvon Garlan e Raoul Lonis. Pierre Ducrey e W. Kendrick Pritchett colocam o assunto em base segura devido à meticulosa coleta de evidência de muitas práticas militares gregas, e Victor Davis Hanson descreve a miséria da batalha grega em detalhes, enquanto popularizou a idéia de que a guerra arcaica seguia protocolos verbais.

Josiah Ober fez a mais explícita tentativa de demonstrar as convenções verbais da guerra hoplítica. Em seu artigo “The rules of war in Classical Greece”, Ober lista uma dúzia de “costumes comuns (*koina nomina*) dos gregos”, que dirigiram conflitos interestaduais. Ele sustenta que estes estatutos desenvolveram-se depois que os épicos homéricos foram escritos por volta dos 700 a.C., e foram interrompidos por volta dos 450 a.C., especialmente durante a Guerra do Peloponeso.

Durante o período arcaico, os estatutos de guerra do hoplita “ajudaram a manter a longo termo o trabalho prático do sistema socio-militar dominante do hoplita” fazendo possíveis as guerras frequentes sem o risco de uma “catástrofe demográfica” (Ober, 1996: 60-61).

“Depois da criação da panóplia do hoplita” escreve Hanson (1995: 241), “por quase dois séculos e meio (700-480 a.C.) a batalha hoplítica foi a guerra grega”. Hanson atribui o colapso deste sistema admirável às Guerras Pérsicas e ao crescimento do império ateniense, uma geração antes da Guerra do Peloponeso.

Krentz (2002), em concordância com van Wees (2000: 155-156), coloca que algumas práticas retrocedem a Homero: juramentos, incluindo o juramentado como parte da negociação da rendição, eram respeitados; mensageiros, sacerdotes e suplicantes em santuários eram invioláveis, assim como os mortos em batalha sendo sepultados também o eram, e que outras práticas são antes consequências de táticas que de convenções, e

que vários estatutos e práticas importantes aparecem somente no século V a.C.

Os combates tinham lugar em um momento do ano concreto, geralmente no verão; após decidir-se a batalha, como estava estabelecido, se intercambiavam os mortos de ambos os lados sob uma trégua e o vencedor honrava aos deuses levantando o troféu no campo de batalha e levando parte do botim aos santuários (Gabaldón Martínez, 2005: 16).

Para o hoplita, sua tradição e seu dever era a colisão ritualizada, lançando-se contra o inimigo, para resolver o litígio rapidamente e com eficácia (Hanson, 1989-4). “As batalhas entre hoplitas gregos eram lutas entre modestos terratenentes que por acordo mútuo tratavam de limitar a guerra (e as mortes) a um só enfrentamento breve e atroz” (Hanson, 1989, 4).

A guerra hoplítica do século VII a.C. ao V a.C., na qual a ação se concentrava em tempo e em espaço, contrária, portanto, às guerras totais onde a guerra se estendia a toda a população e durava um tempo ilimitado (Hanson, 1989,25), contava não só com formalidades estabelecidas, como também com um pesado equipamento militar apropriado para este tipo de campanhas breves (em tempo e em espaço), ao mesmo tempo que letais e sonoras (Gabaldón Martínez, 2005: 16).

Quando este modo de fazer a guerra foi substituído por outro no qual a contenda bélica se estendia socialmente e temporalmente, e no que os combatentes entre cidades-estado passavam a lutar pela hegemonia, algumas destas formalidades e regras perderam parte de sua importância e alguns dos rituais inerentes à guerra agonística (como construir um troféu com as armas inimigas ou levá-las aos santuários) mudaram, provavelmente, de sentido. Com isso, não queremos dizer que a guerra deixará de estar caracterizada por um destacado fator religioso e que se deixarão de realizar rituais (que nunca desapareceram). Simplesmente, a guerra, e tudo o que a rodeava (táticas de combate, armamento, rituais,...) foi mudando a partir do século V a.C., especialmente a partir de sua segunda metade, porque as estruturas sociais e políticas também estavam transformando-se (crises da polis). Contudo, na guerra nunca se deixou de

contar com os deuses e honrá-los no momento da vitória (Gabaldón Martínez, 2005: 17).

Em geral, a música e os cânticos deviam ser muito importantes no mundo da guerra. Os cânticos (como o *peán*, o canto apotropaico e de ação de graças), as danças, o ruído provocado com as armas e os gritos de guerra eram, além disso, uma forma de invocar aos deuses, especialmente a Ares/Enialio (Lonis, 1979, 120-121), e inclusive de provocar pânico e desconcerto entre os adversários; efeito psicológico que podia ser utilizado no combate.

As fontes iconográficas nos informam bem deste costume de utilizar a música no campo de batalha. Assim por exemplo, contamos com a cena do conhecido vaso Chigi, datada de meados do século VII a.C., do Museu de Villa Giulia em Roma, a respeito do qual já falamos anteriormente (cf. figura da p. 18), onde um grupo de hoplitas com suas armas marcham ritmicamente ao som da música, talvez entoando algum cântico.

Ao terminar a contenda desenvolviam-se outras cerimônias (cantava-se o *peán* como ato de agradecimento, construía-se o troféu, recolhia-se os caídos, celebravam-se sacrifícios, etc.), todo o qual convertia, de fato, o campo de batalha em uma espécie de lugar ritualizado (Gabaldón Martínez, 2005: 19).

Os rituais relacionados com a guerra constituem, sem dúvida, uma forma de coesão entre os hoplitas: se unem e cooperam na celebração das cerimônias como também o fazem no combate em formação. De igual modo, os deuses e os rituais são importantes para a integração na sociedade e a legitimação de certos valores e normas (Gabaldón Martínez, 2005: 19).

Entre os rituais levados a cabo ao finalizar o combate estavam a construção de um troféu, uma armação de madeira vestido com os despojos do inimigo e a oferenda aos deuses de parte do botim.

Capítulo 4 – Os escudos nos troféus militares e nas oferendas

A interação de um objeto com seu contexto arqueológico é essencial para interpretar qualquer processo cultural. Um objeto pode dizer muito do lugar onde foi achado e, ao contrário, um contexto (por exemplo, uma sepultura ou um templo) pode ajudar-nos a explicar o significado de um objeto. Não é fácil distinguir um objeto ritual de outro que não é. Um objeto pode ter sido criado com a finalidade de formar parte de um ritual, como pode ser o caso do escudo votivo de terracota, destinado seguramente para um uso ritual mais que pelo seu emprego como um escudo autêntico, quer dizer como uma peça do armamento defensivo. Por outro lado, os objetos podem adquirir seu valor ritual segundo o emprego que se faça deles, ainda que não tenham sido criados especificamente com esse fim. Assim, uma faca ou um vaso puderam ser fabricados como objetos de uso cotidiano e ser também empregados posteriormente em cerimônias rituais.

Os objetos formem parte ou não do ritual, sejam oferendas ou não, podem ter um componente simbólico, muitas vezes difícil de precisar. Mas, como adquirem esse simbolismo? Somos nós quem dotamos de simbologia a nossa cultura material e dependem muito dos parâmetros históricos e culturais. Mircea Eliade (1992: 19), em relação ao valor de “sagrado” que possuem alguns objetos escreveu: “O ocidental moderno experimenta certo mal-estar ante certas formas de manifestação do sagrado: custa-lhe aceitar que, para determinados seres humanos, o sagrado possa manifestar-se nas pedras ou nas árvores”.

Segundo Maria del Mar Gabáldon Martínez, contexto não é só um espaço é também o conjunto de indivíduos que o pensam e o utilizam, que se adaptam a ele ou o “moldam” segundo suas necessidades (Gabaldón Martínez, 2005: 9).

As armas podiam formar parte de diversos rituais. Sua dedicação em santuários como oferendas aos deuses podia ser uma delas. Ainda que as armas, igual a outros objetos, não estejam sempre presentes nos santuários como resultado de uma oferenda ou consagração às divindades. Contudo, a presença das armas nos espaços destinados ao culto é um claro

testemunho do valor ritual e simbólico que tinha para os povos da Antiguidade.

II. Armas em contextos de culto.

Desde sempre chamou a atenção o fato de que muitas das armas da antiguidade que chegaram até nós procedam de contextos arqueológicos definidos por seu caráter ritual. Assim, as armas aparecem como uma importante categoria de objetos nos achados das sepulturas em muitas culturas da Proto-História europeia. De igual modo, muitas peças do equipamento militar procedem de santuários, de depósitos votivos, de contextos fluviais ou lagos (Gabaldón Martínez, 2005: 10).

No mundo grego a maior parte das armas que conhecemos, datadas entre os séculos VIII a.C. e V a.C., procedem dos santuários. Graças às fontes escritas sabemos que muitas dessas peças foram levadas aos lugares de culto como oferendas aos deuses, no geral como dízimo do botim de guerra, ainda que seja certo que a presença de armas em lugares de culto pode também corresponder a outras circunstâncias (assaltos militares, santuários como armazéns de armas, etc.) (Gabaldón Martínez, 2005: 10).

II. O troféu grego.

(...) A vitória sem honra era inaceitável; não podia haver honra sem proclamação pública, e não podia haver publicidade sem a prova que representava o troféu.

(Finley, *O mundo de Ulisses*, 1986)

Deixar claro testemunho e memória depois da batalha ganha tem sido uma constante na história da guerra. Porque obter a vitória significava orgulho, prestígio, botim e possivelmente terras. Para os gregos o levantar o troféu no mesmo lugar onde havia se desenvolvido a contenda supunha não só um símbolo tangível da vitória do vencedor, da derrota e fuga do inimigo,

como também um rito religioso bem estabelecido (Gabaldón Martínez, 2005: 21).

O troféu, *τροπαιον*, por excelência, é, como escreveu Gilbert C. Picard (1957: 13), uma espécie de “manequim” em forma de cruz revestido com armas que lhe dão uma aparência humana. Esse termo tem sido também empregado, tanto pelos autores clássicos como pela recente bibliografia, para falar de amontoamentos de armas, monumentos comemorativos, tumbas em honra aos caídos na guerra, oferendas nos santuários, dedicações de armas.

Aqui pretendemos analisar o significado do troféu grego, destacando sempre que o autêntico *tropaion* é o resultado de um ritual de armas, um a mais dos que se realizariam ao fim das hostilidades.

O estudo do troféu oferece um amplo leque de possibilidades. Pode-se distinguir o troféu grego do romano e estudar a ampla representação do tema sobre suporte numismático (moedas helênicas, vitorianas, emissões dos imperadores romanos), pictórico e vascular. O termo *tropaion* aparece possivelmente pela primeira vez na primeira metade do século V a.C. São Tucídides e Xenofonte quem com mais freqüência se referem ao troféu; Tucídides o faz em cinquenta e cinco ocasiões e Xenofonte em suas *Helênicas* menciona o troféu umas trinta vezes. Há também muitas referências ao troféu na obra de Pausânias que fala de monumentos em cidades e lugares de culto, como em Olímpia e Argos, e, sobretudo, de troféus comemorativos construídos em pedra que possivelmente pode ver durante suas viagens pela Grécia no século II a.C. (Gabaldón Martínez, 2005: 21-22).

III. O troféu e a bibliografia recente

Outro trabalho dos mais relevantes é o artigo de Karl Woelcke, “Beiträge zur Geschichte des Tropaions” publicado em 1911. Este autor destacou a origem grega do monumento, definiu suas características e distinguiu os dois tipos de troféus. Aqueles levantados no campo de batalha com as próprias armas dos vencidos e os construídos em pedra ou em

bronze, que aqui chamaremos de “troféus permanentes”. Woelcke recolheu também um conjunto muito útil de manifestações artísticas tanto gregas como romanas, desde vasos de figuras vermelhas até o friso superior do mausoléu de Cecília Metela, assim como uma completa mostra de moedas com a representação do tema.

Dois anos depois da publicação de Woelcke, M. A. Reinach escreveu “Les trophées et les origines religieuses de la guerre”, um artigo que curiosamente não foi muito citado na bibliografia posterior e que, contudo, expõe idéias interessantes. Aqui Reinach se centra nas origens profundas da guerra e sua relação com o religioso. O troféu seria uma consagração parcial; além disso, podiam se distinguir dois tipos: o troféu tumultiforme e o antropomorfo. O primeiro seria mais tardio e mais freqüente entre os romanos. Trata-se de um amontoamento de armas onde dominam os escudos. O segundo, o que consideramos o troféu por excelência, é para Reinach um “guerreiro artificial”, vestido com a panóplia do vencido. O original de sua interpretação está em que para ele, o troféu tumultiforme representaria o resultado vitorioso de uma batalha, na qual muitos participariam, enquanto que um troféu com forma humana recordaria um duelo, uma espécie de combate singular em cujo desenlace o vencedor constrói o troféu com as armas de seu oponente. Por isso, este autor lhe dá uma origem primitiva.

Troféu antropomorfo. *Beazley Archive Database*, vaso no. 214401.

Em 1955 foi publicado um livro na Polônia intitulado *Geneza Tropaionu*. Sua autora, Zofia Gansiniec, pôs o acento na relação do troféu com o Paládio e no mito de Tarpéia. (Lenda da jovem Tarpéia que morre sepultada pelo ouro e os escudos. Plutarco, *Rômulo*, XVII, 4; Plutarco, *Moralia* 309 C; Dionísio de Halicarnaso (II, 40, 1-2); Propércio, *Elegias* IV, 4) Na opinião de Gabaldón Martínez (2005: 23), Gansiniec explica de forma muito clara como o significado votivo do originário troféu grego, o tronco coberto de armas ensangüentadas, pouco a pouco converte-se em algo secundário, enquanto que seu caráter simbólico como monumento de vitória (o que chamamos troféu permanente) passa a um primeiro plano.

Em 1957 apareceram dois livros importantes no estudo do troféu. Por um lado, Andréas Jozef Janssen publicou *Het antieke Tropaion*, com resumo em inglês e ampla bibliografia sobre o tema. Por outro, G. C. Picard publicou sua obra *Les trophées romains*, com um primeiro capítulo dedicado ao troféu grego. Janssen insiste no significado da palavra *τροπαιον*, sua derivação de *τροπη*, ação de dar a volta, giro, seu uso nos textos e a amplitude de significados. Assim, um troféu pode ser uma estátua, um edifício, um prêmio, etc. Também desenvolveu a teoria de que os vocábulos compostos com o termo *tropaion* apontam a uma origem do troféu antropomorfo e não tumular. Para ele seria a representação simbólica do oponente vencido na batalha. A obra de Janssen é talvez a melhor no que se refere à evolução do tema do troféu na arte antiga; e dado que não há testemunhos arqueológicos de *tropaia* no autêntico sentido da palavra, a análise de sua representação plástica é necessária, já que o *tropaion* ou *tropaeum*, sobretudo na arte romana, chegará a ser um elemento iconográfico muito empregado na arquitetura triunfal (Gabaldón Martínez, 2005: 23-24).

Por outro lado, Picard atribuiu ao troféu grego, ao originário, conotações mágicas e apotropaicas. No troféu ficariam neutralizadas as forças hostis liberadas na batalha (Picard, 1957: 13, 27-28). Este valor catártico e mágico explicaria o silêncio dos autores anteriores ao século VI a.C. Esta teoria não chega a convencer alguns pesquisadores. Contudo, a evolução do troféu que estabelece este autor é, em nossa opinião, muito acertada.

Nos anos setenta do século passado William K. Pritchett inicia sua série *The Greek State at War*, dedicando parte do segundo volume ao troféu grego. Este investigador recolhe as diferentes teorias desenvolvidas até o momento e analisa de maneira muito ordenada as características do troféu sempre com base nas fontes textuais antigas. Pritchett considera que a presença do troféu, ainda que não se utilize o termo, é segura já no mundo homérico. Para ele, o *tropaion* era uma dedicação a um deus a quem atribuía-se a vitória, estava protegido por uma sanção divina e se respeitava, inclusive levantado em território inimigo. Em 1979 publicou-se a terceira parte da série, destinada aos aspectos religiosos, onde volta a tratar do troféu e dos rituais em torno da vitória, como a dedicação dos despojos inimigos.

Também em 1979, Raoul Lonis publica *Guerre et Religion en Grèce a l'Époque Classique*, obra de referência para o estudo dos rituais da guerra. A tese de Lonis é distinta das anteriores. Para ele, o troféu não corresponde a um rito propiciatório, nem de ação de graças, senão de julgamento, isto é, o troféu é a representação do deus, Zeus *Tropaïos*, que é testemunha do combate, como se se tratasse de uma competição, o *agôn*, que necessita de um árbitro, um juiz que marque e garanta a vitória. O *tropaion* é, nas palavras do autor: “a estátua do deus, garantia da vitória, árbitro supremo da confrontação” (Lonis, 1979: 139). Esta idéia do combate agonístico se relaciona com a idéia que o troféu é, antes de tudo, um símbolo material da vitória. Em 1985 Lonis realizou uma revisão historiográfica muito útil da guerra na Grécia Antiga na qual o troféu também é considerado (Lonis, 1985: 373).

Um dos trabalhos mais recentes sobre o tema do troféu, fundamentalmente do troféu romano, é o intitulado “Da albero-trofeo a trofeo-croce”, de Graziella Conti (2001). Neste mais que completo estudo se realiza um percurso pela evolução do troféu desde seu caráter puramente antropomorfo, esse tronco revestido de armas, à sua representação como uma espécie de cruz no começo do cristianismo. Para a autora deste trabalho o troféu é sempre um elemento polissêmico, cujo significado pode variar segundo o emprego que se faça dele.

Na obra de F. J. Fernández Nieto, *Los acuerdos bélicos en la antigua Grécia*, o autor fala do troféu em termos jurídicos. Para este autor “seu caráter jurídico provém de que é um costume de direito aceito por todos os gregos; o troféu é a marca do triunfo e, ao mesmo tempo, o limite (geográfico e simbólico) que os vencedores impõem aos vencidos proibindo-lhes ir mais além sob a pena de incorrer no pecado da *hybris*” (Fernández Nieto, 1975: 111).

Por outro lado, uma obra valiosa em relação a uma definição do conceito do troféu grego é o livro de Pierre Ducrey, *Guerre et guerriers dans la Grece antique*, apesar de ser uma obra de caráter mais de difusão científica que as anteriores. Também, na obra de Michael Sage (1996) recolhe-se uma seleção das fontes textuais de cada um dos aspectos inerentes ao modo grego de fazer a guerra, entre eles o troféu.

Finalmente, em um interessante (e revolucionário) trabalho de um grande perito na guerra dos hoplitas (Krentz, 2002) se analisa a origem do troféu grego, sendo este para o autor não anterior a meados de século V a.C. (Krentz, 2002: 32), como muitos outros elementos que formam parte do *agôn* hoplita.

IV. Troféu, vitória e religião.

O troféu se construía pendurando a vestimenta e as armas, geralmente elmo, escudo e lança, do derrotado, a um tronco cortado de alguma árvore das cercanias; junto a ele somente colocava-se uma inscrição comemorativa em uma tábua ou nas armas, normalmente no escudo. Seguramente, na construção do troféu, seriam utilizadas armas valiosas (seja pela identidade de seu possuidor, seja pelas próprias características formais das armas), talvez escolhidas entre as melhores das capturadas depois do despojo dos inimigos caídos, possivelmente, as de um chefe. Antes de construir o troféu os vencidos podiam retirar seus mortos sob trégua (*spondai*). Em princípio, o objetivo da guerra no mundo grego antigo não era a aniquilação do inimigo, senão a posse do terreno. Depois o troféu podia ser levantado imediatamente ou em pouco tempo. Por sua parte, o

exército derrotado estava obrigado a respeitar o *tropaion* de seu inimigo, ainda que isso significasse tolerar a presença de um monumento comemorativo da própria derrota, inclusive nas portas da própria cidade. Contudo, o troféu era construído somente de materiais perecíveis e com o passar do tempo desmoronava, o que fazia possível esquecer as hostilidades passadas (Gabaldón Martínez, 2005: 27-28).

O certo é que construir um *tropaion* no campo de batalha tinha certo valor psicológico; era toda uma honra que enchia de orgulho os vencedores dispostos a participar de outra contenda, porém fundamentalmente era um dever religioso (Gabaldón Martínez, 2005: 28). É este aspecto do troféu o que realmente queremos destacar aqui: sua consideração como o resultado de um rito necessário. Já assinalamos que quando falamos de ritual de armas, nos referimos a uma série de atos nos quais estas possuem um papel importante (dentre elas os escudos), como pode ser o de levar parte das armas inimigas aos santuários ou a construção do troféu com uma panóplia arrebatada do vencido. cremos que ambos os ritos, distintos na forma, tem uma mesma motivação: são oferendas e, além de uma ação de graças, são uma dedicação da vitória a divindade que tem estado presente em todo momento da batalha.

O fato do troféu ser construído com as armas inimigas poderia nos fazer pensar na possibilidade de que personificasse o vencido e não o vencedor. Contudo, a idéia de que é uma representação de um deus tem sido a mais aceita por alguns autores (Gansiniec, 1955: 141; Picard: 1957, 13; Lonis, 1979: 139; Burkert, 1985: 128), baseando-se na menção de Zeus *Tropaíos*, como deus da vitória, nas fontes antigas. Por outro lado, não há que se duvidar que os gregos davam a aparência humana a seus deuses. Nesta linha, para Picard (1957: 13, 24, 26) o troféu não é outra coisa senão uma estátua de uma divindade armada, análoga aos *Palladia*, estátuas nas quais reside o sagrado.

Na representação do troféu na arte grega não é comum encontrar o tema do cativo ou do derrotado. Contudo, na maior parte dos exemplos romanos, tanto em moedas como em relevo, aparece a figura do vencido desarmado lamentando-se sobre os despojos ou sob o *tropaeum*. Isto pode indicar que o troféu não é a representação de um vencido, senão melhor de

uma espécie de força que lhe tenha “arrebatado” suas armas e poder (Gabaldón Martínez, 2005: 28).

O troféu pode ser uma representação simbólica de um deus ou, melhor, um receptáculo da divindade (talvez de maneira temporal), porém não acreditamos que se trate de uma estátua de culto permanente já que, dependendo das batalhas, o troféu podia ser levantado em lugares bastante distantes da terra pátria, inclusive em solo inimigo. Sua vigência duraria enquanto continuassem as hostilidades com seus rituais, ainda que por seu caráter divino não pudesse ser derrubado. É a esse deus, presente na contenda, ao qual se dedicava à vitória e por isso o fato de erigir um troféu é, na nossa opinião, assim como na opinião de Gabaldón Martínez (2005: 28), uma dedicação.

Também destacamos que nenhum dos deuses do panteão grego era um estranho na guerra. A vitória podia ser oferecida a Posidão depois de uma batalha naval ou a vários deuses por sua vez, como faz o romano Sila ao construir os troféus de Queroneia. Héracles é outra deidade relacionada com o troféu, como figura nas moedas de Heracléia de Bitínia, em cujos reversos o herói constrói os troféus com um martelo (Woelcke, 1911: 206). Contudo, o deus mais relacionado com o troféu é Zeus, por excelência o *τροπαιος*, *τροπαιουχος*, *τροπαιοφορος*, o portador da vitória (Launey, 1987: 940).

A divindade que mais acompanha o troféu, nas imagens, é Nike, a deusa alada, verdadeira personificação da Vitória, que veremos representada em vários suportes desde o século V a.C. “esculpindo” o troféu, levando-o nos ombros ou coroando-o (Gabaldón, 1997: 38-40, figs. 1-3). Destacamos a peliké de figuras vermelhas do Museu de Boston, obra do chamado “Pintor do troféu” (*Beazley Archive Database*, vaso no. 212473), onde a deusa se encontra preparando o troféu; com um prego parece ajustar o elmo coríntio do “manequim”.

Nike não aparece só relacionada com o troféu; é freqüente vê-la em cenas de sacrifícios, entregando as armas ao guerreiro, em libações, etc. Para Lonis (1979: 231) se Zeus é o árbitro, o que sanciona a vitória, a deusa é sua mensageira.

Peliké, Boston (MA), Museum of Fine Arts, 20.187.
Beazley Archive Database, vaso no. 212473.

V. O troféu como dedicação

Como dizíamos, o troféu é outra forma de dedicação das armas inimigas (incluindo o escudo) e, ao mesmo tempo, se converte no deus que preside um espaço sagrado. O campo de batalha era uma sorte de lugar de culto, a ante-sala do santuário, também presidido por uma divindade, a qual se levará um dízimo (*dékaté*), a melhor parte ou as primícias do botim, ficando uma representação do mesmo no terreno do enfrentamento. Ambas as formas de dedicação são rituais de armas relacionados com a vitória. O lugar onde se desenvolvia a contenda devia ter uma forte carga simbólica porque era ali onde os combatentes se enfrentavam até a morte (Gabaldón Martínez, 2005: 30).

A atmosfera que reinava no exército no momento da vitória devia estar muito vinculada com o religioso, sem dúvida a propaganda favorável para o vencedor e os benefícios econômicos materializados no botim. A própria aquisição de armas no campo de batalha, além de ser algo simbólico, tinha muitas vezes um valor prático. Os despojos não destinados

à divindade (o troféu ou as oferendas nos santuários) podiam ser vendidos ou guardados para empregar-se no futuro (Hanson, 1989: 204; Van Wees, 1996: 56). Segundo as fontes escritas, os espartanos não tinham por costume levar os despojos de guerra aos santuários, porque consideravam que se tratava das armas de covardes (Plutarco, *Moralia* 224 B e 224 F). Provavelmente, as recolhiam e as utilizavam para armar a seu próprio exército (Hunt, 1997: 141). Ainda que esta reutilização dos despojos de guerra não seja algo exclusivo dos espartanos (Kroll, 1977, 144).

VI. As origens do troféu grego

Sobre a ausência da palavra *tropaion* nos textos anteriores ao século V a.C. H. Bowden (1990: 115-116) sugere três possíveis explicações: a) a palavra se utilizava em linguagem oral, porém não aparece na literatura; b) os troféus não começam a ser construídos até o século V a.C., e c) os troféus existiam antes do século V a.C. porém não eram chamados *tropaia*.

Segundo Bowden a opção (a) não é muito provável, já que na literatura de época arcaica a guerra é um dos temas principais, e os troféus tenderiam a aparecer. A respeito da explicação (b), a que vincula o troféu com a guerra hoplita de época clássica (a explicação que sugerem Lonis, 1979 e Krentz, 2002), tem que se apresentar uma objeção: o termo *tropaion* (nos textos do século V a.C.) não só fazem alusão ao manequim levantado no campo de batalha, como também às vezes das oferendas de armas nos santuários, e às dedicações de armamento (especialmente os despojos inimigos) nos lugares de culto existiam já na épica homérica. A consagração de armas nos templos não é certamente igual a que um troféu construído no campo de batalha, porém tem muito a ver (ambos são dedicações) tanto, que na literatura clássica se utiliza a palavra *tropaion* para referir-se a uma coisa e também para a outra. Ainda que a definição mais correta do troféu grego seja a de um tronco ou árvore vestida com os despojos inimigos e construído no lugar onde se desenvolveu a contenda (Gabaldón Martínez, 2005: 31).

A respeito da opção (c), H. Bowden considera que é a mais acertada. Para este autor, o troféu na origem é um marcador, um elemento que assinala o território onde se obteve a vitória. (A relação entre território e a guerra em época arcaica já foi assinalada por Polignac (1984 e 1995). Portanto, segundo Bowden, o troféu tinha em suas origens um significado como *horos* (ὅρος), isto é, um indicador do território conquistado (Bowden, 1990: 116). Portanto é provável que no período arcaico se utilizasse um termo (que desconhecemos, talvez *horos*) fazendo alusão ao caráter do troféu como marcador e a partir do século V a.C. se empregasse a palavra *τροπαιον* em alusão a seu destacado vínculo com Zeus *Tropaïos*, o deus que dá um giro na batalha. Concordamos com Bowden em que as origens do troféu podem ser buscadas antes do século V a.C. frente à ausência do termo *tropaion* nas fontes literárias, e certamente estamos de acordo em que o troféu é um marcador de território, porém não acreditamos que esta característica desaparecera com o tempo, frente aos meios de fazer a guerra (Gabaldón Martínez, 2005: 31-32).

Por outro lado, e voltando as origens do troféu, têm que se destacar que no mundo homérico o arrebatar as armas do inimigo caído era um dos primeiros atos que ratificavam a vitória (Fernández Nieto, 1975: 110; Connor, 1988: 15, 25).

Em uma direção contrária, Peter Krentz assinalou recentemente que a origem do troféu, como as armas capturadas penduradas em um poste ou árvore, não deve ser anterior a meados do século V a.C. (Krentz, 2002: 32). O autor considera que os troféus construídos imediatamente depois da contenda com materiais perecíveis são posteriores aos monumentos “permanentes” das Guerras Persas. Além disso, assinala que no geral as regras que configuram o tipo de guerra ritualizada dos hoplitas (*agôn*), como podem ser cantar o *peán* ou construir o troféu, não surgiram antes da primeira metade do século V a.C. Deste modo, na opinião de Krentz (2002), os gregos de época arcaica lutavam seguindo os convencionalismos da épica homérica, enquanto que o *agôn* hoplita foi inventado no século V a.C. Contudo, tal e qual pensamos, ainda que no século VIII a.C. não existisse ainda a falange hoplita havia nos tempos de Homero uma série de rituais e de regras que davam a guerra uma aparência agonal, a partir da qual se

desenvolverá o *agôn* hoplita, provavelmente já presente nos séculos VII a.C. e VI a.C. (Gabaldón Martínez, 2005: 32-33).

O estudo dos troféus na Grécia, seu sentido original e sua evolução devem ser entendidos em função da teologia militar. Segundo Romilly (1968:207-220), tanto a guerra quanto a paz entre as póleis eram cercadas de formalidades, de costumes sagrados de certa forma. A paz era marcada por libações e juramentos em nome das divindades mais importantes. Para os cidadãos das póleis envolvidas, assim como para o restante da Hélade, a paz era assinada pela existência de estelas de pedra, colocadas não só nas respectivas cidades, mas nos principais santuários pan-helênicos, como Delfos e Olímpia. A guerra, por sua vez, segundo a autora (1968: 212), também era cercada de formalidades oficiais, destinadas a estabelecer, diante dos olhos dos deuses e da comunidade, o bom direito do atacante. As convenções dos adversários, a escolha de um “campo fechado”, a ereção de um troféu, segundo Detienne (1968: 123), são algumas das regras essenciais do combate guerreiro.

De fato, a guerra assemelhava-se a uma grande ação sacrificial. Depois da batalha, o vencedor ergue um *tropáion* no local onde a batalha teve a sua “inflexão” final: as armas dos despojos, armaduras, elmos, escudos e lanças são penduradas num tronco de árvore. Para Burkert (1993: 509-510), isto correspondia ao costume do caçador de pendurar numa árvore a pele, o crânio e a armadura da sua presa.

As estátuas armadas remontam à época minóico-micênica, onde seu testemunho é confirmado por múltiplos monumentos onde vemos o troféu honrado exatamente como uma estátua, por sacrifícios, libações, coroas. Em um anel proveniente de Micenas, que representa uma procissão em honra de uma deusa cujo trono se encontra na árvore sagrada é visível, em segundo plano, por cima, uma pequena figura coberta por um escudo em oito (Nilsson, 1967:1). Muito curiosa é a “divindade do escudo”, proveniente de Micenas, pintada com a forma de um escudo grande em forma de oito, por detrás de cujos pés e mãos aparece uma cabeça (Nilsson, 1950: 406-12). Havia um número considerável de pequenas estatuetas de bronze de um “deus guerreiro” de proveniência sírio-hitita que vieram para a Grécia,

com capacete, escudo e uma lança que brande ameaçadoramente (Burkert, 1993: 190-191).

Em sua origem, o troféu era destinado a eternizar a lembrança de uma batalha, não se tratava de um monumento comemorativo. Uma lei religiosa, segundo Diodoro (XIII, 24,5), que permaneceu em vigor até o final do século V a.C. prescrevia que o troféu não fosse construído de materiais que não fossem perecíveis.

Os monumentos comemorativos, por sua vez, visavam distinguir-se pela beleza e originalidade de suas formas e de sua decoração, esforçando-se no geral em representar ou sugerir as particularidades de uma vitória da qual o monumento seria a lembrança. Para este fim, os gregos utilizavam as oferendas que faziam nos santuários, eles se serviam do botim para construir os edifícios, templos ou tesouros. Para confeccionar os objetos de arte ou as estátuas utilizavam os materiais mais preciosos. O troféu, ao contrário, conserva por muito tempo seu aspecto severo, fixado pela tradição.

A maior parte dos autores estão de acordo em considerar a construção do troféu como um rito. K. Woelcke (1911: 138-139), por exemplo, o define como uma oferenda de armas feita sobre o local do combate dedicada a um deus que os ajudou na vitória. A dedicação de armas deduzidas do botim, aos deuses é um rito comum a todos os povos, ao passo que a ereção do troféu é um rito próprio dos gregos.

Os troféus votivos aparecem nos santuários tardiamente, e eram em primeiro lugar a reprodução dos troféus reais erigidos sobre o campo de batalha. Certos povos, no lugar de dedicar o botim nos templos, preferiam abandonar sobre o campo de batalha as armas penduradas nas árvores, ou acumuladas em montes. Muitos autores vêem aí a origem dos troféus. As armas dos vencidos (incluindo seus escudos) são carregadas de um “sagrado” que lhes confere um uso perigoso. Portanto é conveniente que as abandonem a uma lenta destruição. Em épocas posteriores, os vencedores desejavam recuperar pelo menos a maior parte das armas. Woelcke mostra que nos poemas homéricos a reutilização das armas conquistadas era a regra, a dedicação ao deus a exceção.

Nesses manequins residia um “sagrado” ou temível, ao qual toda sorte de atenções eram necessárias. A equivalência entre Τρόπαιος e ἀποτρόπαιος consiste em serem os deuses apotropaicos ao mesmo tempo os deuses armados, os deuses da guerra. Eles repelem por sua vez as influências nefastas e os inimigos. Na concepção primitiva da guerra, os inimigos humanos são menos temíveis que as forças divinas ou demoníacas que se desencadeiam ao seu lado. Essas são as forças que os *tropaioi* vão combater. O troféu é uma espécie de estátua mágica que encerra o *Théos Tropaios*, um “sagrado” geralmente identificado a Zeus (Picard: 1957: 24). O *tropaion* era uma “imagem de Zeus”, o senhor da vitória.

Podemos dizer que o *tropaion* designa o fetiche, o objeto no qual se materializa a força apotropaica e geradora da derrota, que se personaliza no *Théos Tropaios*. É normal que esse fetiche seja coberto de armas, umas consagradas no avanço, outras recolhidas no campo de batalha (Picard, 1957: 26).

À primeira vista, segundo Picard (1957: 27), ergue-se um manequim-estátua após o combate, a título de ação de graças: o grego do século V a.C. que construía o troféu, o coroava, cantava junto a ele o *péan*, que era o hino cultual de Apolo. Enfim, o troféu representava a estátua de um deus superior. O troféu era, em sua origem, uma satisfação dada aos espíritos perversos, ao mesmo tempo que um meio mágico de os imobilizar. Uma das mais antigas menções literárias ao troféu e sua concepção “mágica” aparece em Ésquilo, nos *Sete contra Tebas* (v, 954-6) “O troféu é levantado na porta, lá onde eles estão caídos; e o demônio, tendo vencido os dois, repousa”. Nas fontes materiais, de acordo com Picard (1957: 28), encontramos a lembrança do valor primitivo do troféu em um grupo de três réplicas helenísticas existentes no Vaticano, no Louvre e em Leptis Magna, onde uma Niké semi-nua, encostada em um troféu levanta a máscara da Górgona que recobria sua face. O simbolismo desse monumento reforça ainda mais a sobrevivência do valor mágico do troféu, onde a deusa durante o combate, se manifesta sob a forma de um gênio apavorante. A vitória conquistada, ela muda de natureza, torna-se benéfica e apaziguada. Esse apaziguamento é adquirido precisamente pela ereção do troféu que fixa os miasmas da batalha.

Muitos rituais tinham essa função de fixação e controle de energias, *daimonia*, que poderiam tornar-se perigosas. Entre os gregos é necessário, por exemplo, enterrar o morto de acordo com rituais determinados para que sua “alma” não vague solta pelo mundo fazendo o mal para os vivos (Kurtz e Boardman 1971). A mesma crença está por trás do costume de erigir um troféu sobre o túmulo, usando as armas do defunto. Esse troféu era destinado a acolher sua alma, e a ele fornecer um suporte, substituindo assim, o corpo que este já não possuía (Picard, 1957: 30).

Esses troféus funerários tinham a mesma forma e função que os troféus de batalha, pois como estes, imobilizavam os espíritos perigosos. Inversamente, segundo Picard (1957: 32), a ereção de um troféu poderia servir também, não só para imobilizar um espírito, mas ao contrário, para evocá-lo em caso de necessidade. Neste caso, o troféu poderia evocar o espírito de um héroi combatente para cooperar em uma batalha.

Segundo Picard (1957: 35), ao papel apotropaico que representa o prolongamento em época clássica do antigo uso mágico do troféu, acrescenta-se por volta do século V a.C. um papel racional; a ereção do troféu ganha um caráter jurídico. O troféu é a marca do sucesso, e ao mesmo tempo um marco material e moral: no lugar onde é erguido o *trópaion*, a perseguição às linhas inimigas termina. Os vencidos reconhecem sua derrota e pedem autorização para enterrar seus mortos. Os vencedores, por sua vez, constroem o troféu de material perecível não mais para que sua lenta destruição aniquilasse as forças terríveis que ele continha, mas para evitar de eternizar a memória do rancor a que ele remetia.

Uma inovação na arte grega muda o valor do troféu no fim do século V a.C. A arte triunfal é uma arte simbólica, tendo a finalidade de proclamar as virtudes do vencedor e seu poder. Não existia em nenhuma parte da Hélade monumentos comemorando as vitórias; os troféus não eram *monumenta* propriamente ditos, e não tinham por destinação conservar a lembrança de uma vitória, mas somente proteger os vencedores contra as perigosas consequências de seu próprio sucesso. (Picard, 1957:36) As coisas mudaram profundamente com a guerra do Peloponeso (431 – 404 a.C.). Desde Homero, os gregos ainda consideravam a vitória como um dom dos deuses, mas até o final do século V a.C. eles recusavam admitir que

certos homens ou mesmo certas coletividades pudessem ser naturalmente predispostos a receber esse favor (Picard, 1957: 37).

Os troféus tornam-se simbólicos. A partir do final do século V a.C. vemos estes multiplicarem-se para lembrar a vitória, ou com a intenção de propiciá-la. Entre os empregos simbólicos dos troféus podemos citar o troféu em santuários. Como os tesouros, dedicados nos santuários pan-helênicos, materializam o reconhecimento dos vencedores a atenção de uma divindade, os troféus dedicados nos santuários passam agora a simbolizar a memória de uma vitória. Nos troféus funerários a idéia primitiva era de fixar o morto sobre a tumba, para torná-lo inofensivo. Agora, passa a ser o desejo de eternizar sua “virtude” representada pelo manequim armado.

A teologia oficial de época helenística, imitada pela do Império Romano, definirá o príncipe como um ser de essência sobre-humana (Picard, 1957: 39). Essa concepção é indispensável para manter qualquer coesão dentro dos exércitos mercenários depois do século IV a.C.

Inspirada pelos atos religiosos a arte triunfal grega expressa essas idéias na coroação do vencedor e, ereção do culto ao troféu: símbolo da vitória, fortuna, força sobrenatural concedida pelos deuses a certos homens, carisma do chefe.

O troféu helenístico no século IV a.C. que passa a ter caráter pessoal, durável e monumental, e que simboliza o gênio do chefe, se multiplica nos santuários, sobre as tumbas e monumentos diversos, e até sobre os instrumentos e as jóias de uso privado (Picard, 1957: 42).

Sobre o campo de batalha, o troféu torna-se um monumento durável. Segundo Plutarco (*Alc.* 207d), em 405, os efésios erigiram um troféu de bronze para comemorar o sucesso sobre os atenienses. Desde o final do século V a.C. foi introduzido o uso dos troféus feitos de materiais preciosos, portanto preparados antecipadamente para serem exibidos no momento da vitória. Os príncipes ou os generais podiam apresentar alguns desses troféus, que já tinham feito vir secretamente, como as imagens “*achiropoiêtes*” trazidas do céu miraculosamente pelo ministério de uma Niké. O troféu, agora construído para ser o mais durável e monumental quanto possível sobre o campo de batalha, torna-se um amuleto.

O troféu monumental, feito de materiais preciosos, não podia permanecer isolado sem proteção. Este terreno sagrado toma agora o caráter de um verdadeiro *téménos*. Segundo Picard (1957: 45), os troféus monumentais são analogias dos mausoléus.

Em meados do século IV a.C., segundo Krentz (2002: 32), o troféu aparece sobre as moedas, as gemas, figuras de terracota e esculturas em relevo.

Em sua origem, as cerimônias celebradas diante do troféu tinham por finalidade fixar e apaziguar o espírito que a ele estava preso. Na concepção helenística, elas serviam, ao contrário, para renovar a energia vitoriosa do deus cujo troféu é a imagem e a sede.

Os troféus eternizavam a memória de uma batalha, purificava os vencedores e era um marco jurídico e moral da vitória. Dedicados nos santuários os troféus simbolizam a memória de uma vitória, preservando-a, assim como as virtudes e o poder do vencedor.

Conforme expusemos, para compreender o troféu na Grécia, seu sentido original, sua evolução, consagração, suas formas de uso e sua função de preservar a memória, é indispensável considerá-lo em função da própria teologia da guerra.

VII. O troféu e o combate individual

A palavra *tropaion* está relacionada com *trope*, giro, volta (Pritchett, 1974: 252). Assim, o troféu se levantaria onde os fatos mudassem, como na fuga dos inimigos. W. R. Connor (1988: 14) assinalou que esse giro corresponde a uma ruptura das filas, a uma transformação do combate coletivo e anônimo na luta pessoal, “corpo a corpo”. Sem dúvida, a forma de luta hoplita baseada na falange, não excluía o papel individual do guerreiro. E ainda que a eficácia da falange fundamente-se na coesão do coletivo, não é menos certo que este coletivo esteja formado por uma soma de indivíduos, e que na vitória a glória obtida é a da cidade, porém também a de cada um dos combatentes individuais que orgulhosos lutaram na falange e podiam,

portanto ver no *tropaion* um símbolo de orgulho tanto pessoal como coletivo (Gabaldón Martínez, 2005: 33).

VIII. O troféu: dedicação e comemoração da vitória

Desde o princípio distinguimos o troféu originário, o tronco vestido com as armas do vencido, do que temos chamado “permanente”, construído geralmente de pedra.

Portanto, ainda que ambos os tipos de troféu simbolizem o mesmo, existe uma diferença fundamental; uns se construiriam para perdurar e perpetuar a vitória (e a guerra), ao mesmo tempo que para ser admirados, enquanto que os outros se levantariam para proclamar temporalmente a vitória.

Os *tropaia* construídos com armas eram uma forma de dedicação; uma panóplia inimiga, seguramente a melhor, oferecida à divindade, como preâmbulo do que depois se levaria ao santuário. Por outro lado, eram uma marca da vitória no momento em que esta se produz (Gabaldón Martínez, 2005: 35).

Com a construção de monumentos permanentes o troféu originário não desaparece. Ainda que, chegue um momento e lugar em que o sentido do troféu, como oferenda, passe a um segundo lugar, enquanto que seu significado, como monumento comemorativo e expressão do poder, se coloque em um primeiro plano (Gabaldón Martínez, 2005: 35-36).

Concluindo, o troféu grego era o resultado de um ritual de armas relacionado com o mundo bélico, e construído no campo de batalha com as armas capturadas do inimigo, de que o escudo era parte integrante. O troféu era símbolo da vitória. Era sagrado, se dedicava a uma divindade que estava presente na contenda e, de algum modo, era um receptáculo e representação da mesma (sobretudo Zeus *Tropaios*). Ele assinalava um espaço simbólico, porém real, como era o campo de batalha e fazia parte de um ritual de exposição, já que se erigia em lugares destacados para deixar constância da obtenção da vitória.

IX. Dedicção de armas nos santuários gregos

Devemos levar em conta que os objetos dedicados nos santuários não eram selecionados ao azar, senão com o fim de transmitir uma determinada mensagem. Portanto, as armas colocadas nos santuários ofereciam uma leitura, uma mensagem clara, para quem as contemplava.

Na opinião do investigador francês, Raoul Lonis (1979: 158-160), o escudo era a arma que mais se dedicava e, no geral, o armamento defensivo (o escudo principalmente) era o que mais se oferecia às divindades.

Reconstrução ideal do interior de um templo com as armas consagradas. (Jackson, 1991)

Rouse (1902: 95-148), distinguiu os diferentes tipos de oferendas vinculadas à guerra: 1. Despojos, as armas dos vencidos; 2. a armadura do vencedor; outras oferendas comemorativas (edifícios, estátuas).

O tratamento especial das armas não obedece só a questões de índole prática, também têm um destacado componente ritual.

Recentemente, como já mencionamos, Peter Krentz, publicou um interessante e revolucionário trabalho, “Fighting by the rules. The invention of the hoplite agôn”, no qual argumenta que o *agôn* hoplita com seu conjunto de regras não escritas é uma invenção do século V a.C. e não anterior. Para Krentz (2002) a oferta de armas nos santuários pan-helênicos declina precisamente no momento em que nasce o mundo hoplita e seu conjunto de regras agonais, isto é, no século V a.C.

As armas capturadas se dedicam ao deus e são levadas a sua casa, o templo, onde são expostas para a glória do vencedor e do próprio deus. Devemos levar em conta que os poemas homéricos adotaram sua composição definitiva no século VIII a.C. e que é na segunda metade deste século quando a presença de armas nos santuários se faz notória. Com efeito, os poemas homéricos, ainda que descrevam um passado heróico, um mundo épico baseado em tradições orais, nos mostram muitos aspectos da Grécia de finais do século VIII a.C. Um deles pode ser o levar as armas, as do inimigo vencido, aos lugares de culto, como mostram os dados arqueológicos. Segundo Morgan (1990), nos santuários de Delfos e Olímpia já se depositavam armas no último quartel do século VIII a.C.

X. Armas e santuários

Para entender porque muitas armas foram dedicadas em santuários consideramos oportuno fazer algumas anotações sobre o significado e simbolismo das armas no mundo grego antigo, especialmente as que caracterizavam o combate hoplítico.

O interessante trabalho de van Wees (1998) intitulado “Greeks bearing arms. The state, the leisure class, and the display of weapons in archaic Greece” através de fontes iconográficas faz um estudo do uso social das armas e sua exibição pública desde o período geométrico até época arcaica.

Portanto, para começar temos que levar em conta que o grego da Antiguidade valorizava suas armas por muitas razões: militares, sociais, simbólicas, econômicas.

O equipamento hoplita (se era metálico) era caro como já tivemos oportunidade de assinalar. Além disso, o custo das armas indica que a participação na guerra era algo restritivo no seio da comunidade (Bowden, 1993: 47). Contudo, no período arcaico muitos levavam um equipamento mais leve e barato formado por peças de outros materiais, como o couro (Storch, 1998: 4). Além disso, com o passar do tempo e com as transformações na prática de combater, fundamentalmente a partir do século IV a.C. o armamento se aligeira e se faz mais acessível.

Com efeito, segundo Gabaldón Martínez, as armas eram também apreciadas por sua beleza e por ser símbolo de prestígio ou um emblema pessoal ou do grupo. Mesmo agora, a decoração de equipamento militar não era só uma questão de estética; não há que duvidar que se procurava combater, tanto em combates singulares como em formação, com as melhores armas, as mais luxuosas e chamativas, que davam a quem as portava um sentimento de superioridade e de orgulho, sem descartar as finalidades de caráter tático (Gabaldón Martínez, 2005: 112).

Em muitos povos da antiguidade as armas não eram só um instrumento de luta; seu valor simbólico e protetor tem sido sempre muito valorizado. Assim, decoravam-se e adornavam-se as armas com diferentes motivos, tanto de caráter apotropaico como emblemático (Gabaldón Martínez, 2005: 112).

Assim, adornavam-se os escudos com motivos, como o rosto frontal da Górgona, o Tifão, Fobo (personificação do medo), um trisquete, uma águia, um grande olho, que tinham, além de um destino decorativo, um sentido apotropaico e serviam para inspirar medo, isto é para petrificar simbolicamente o adversário (em especial o temível rosto da Górgona, dentre os quais trataremos posteriormente).

As armas dos povos ibéricos ou celtibéricos também levavam decorações simbólicas (Quesada, 1990). Já nos escudos das estelas tartésicas é possível, talvez, falar de escudos como elementos de identidade ou emblemas (Bendala, 1987).

Muitos povos da atualidade decoram seus escudos, elmos e lanças com distintos motivos como símbolos de identidade, de prestígio ou de idade, elementos protetores ou para serem utilizados em rituais distintos,

como danças iniciáticas (Feest, 1980: 17), etc. desta maneira, entre os Lotuxo, povo africano situado no sudeste do Sudão, o escudo e o elmo eram os sinais mais óbvios de identidade tribal (Spring, 1993: 120-121). Entre os Zulus da época de Shaka (1816-1828) se distinguiram os regimentos pela cor de seus escudos. Assim, os regimentos veteranos tinham escudos brancos com um ou dois pontos negros; todos os guerreiros jovens levavam escudos negros e os guerreiros inferiores portavam escudos vermelhos (Spring, 1993: 128).

Os dois textos que melhor nos informam a respeito dos emblemas nos escudos dos gregos são: a obra de Ésquilo, *Os sete contra Tebas* com a descrição dos distintos emblemas dos heróis desta tragédia, e o clássico de Chase (1902). Em um grande número de vasos de figuras negras e, sobretudo, de figuras vermelhas aparecem guerreiros portando escudos decorados com emblemas. Os motivos que levavam os escudos podiam ter um sentido protetor, ser emblemas heráldicos de um personagem ou de uma família, como é o caso do escudo do tebano Epaminondas que levava um dragão por emblema. Mais tarde, utilizaram-se símbolos ou letras na frente dos escudos para identificar o exército de uma polis. Assim, os escudos lacedemônios levavam um lambda; Sicione um sigma. O tridente era o símbolo de Posidão e de Mantinéia e a clava de Héracles o dos tebanos. No santuário de Olímpia foram encontrados alguns emblemas de bronze com esses motivos, especialmente Gorgoneia (Mallwitz e Hermann, 1980: 108-111, lam. 70-72).

Por outro lado, na *Ilíada* pode-se reconhecer os heróis por suas armas (van Wees, 1996: 32). Por exemplo, é possível distinguir Diomedes por seu escudo, seu casco de alta cimeira e seus cavalos (*Il.*, V, 180-183), Aquiles é conhecido por sua magnífica armadura (*Il.*, XI, 798-800). Os epítetos, tão freqüentes no poema, se referem a miúdo ao armamento; os aqueus de formosas grevas (*Il.*, VII, 41). Lemos o seguinte texto referido ao armamento da Pátroclo (*Il.*, XVI, 130): “Pátroclo o bronze brilhante cingiu, obediente ao Pelida. As caneleiras, primeiro, lavradas, nas pernas, ataca, belas de ver, por fivelas de prata maciça ajustadas; em torno ao peito coloca, depois, a couraça magnífica do veloz Eácida, cheia de ornatos em forma de estrela; lança nos ombros a espada de bronze com cravos de

prata, e um grande escudo sobraça, maciço e de largos contorno; o elmo fino labor na cabeça admirável coloca, no qual, por modo terrível, penacho de crina ondulava; torna, por fim, de uma lança bem forte, de fácil manejo.”

A riqueza do armamento oferece uma visão de espetacularidade ao mesmo tempo que distingue a quem o porta. Os próprios epítetos, ainda que, com sentido poético, que acompanham as armas são bastante expressivos. Assim, o herói homérico leva uma couraça cintilante e uma cimeira com um penacho “terrível”. O adjetivo “terrível” ratifica o efeito que produziam no campo de batalha os cascos com seus penachos, recordando aos cavalos, ainda que não se combatesse com eles. Segundo S. Mitchell (1996: 90) os guerreiros entravam na batalha com seus penachos como galos com as cristas levantadas.

Do registro arqueológico procedem muitas armas decoradas que confirmam o gosto grego pela ornamentação de peças do equipamento militar. A maioria delas procedem de lugares de culto. A. Snodgrass (1964: 63-64) sugeriu que os escudos de Olímpia seriam selecionados entre os mais ricos e mais elaborados do botim.

XI. O escudo

A respeito das peças do equipamento militar achadas nos santuários, as armas que aparecem mais são os escudos, cascos, couraças, grevas e outros elementos de proteção, lanças, espadas, pontas de flecha, arreios de cavalo. Segundo as fontes escritas e os dados arqueológicos, parece que determinadas peças eram especialmente destinadas aos santuários (Gabaldón Martínez, 2005: 115).

O escudo, segundo os textos clássicos, era a peça do armamento que mais se dedicava aos deuses. De fato, em santuários como Olímpia e Delfos foram encontrados numerosos escudos, principalmente do período arcaico. Em Olímpia foram encontrados cerca de 280 escudos (Jarva, 1995: 111). Lonis (1979: 158-160) atribui esta predileção pelo escudo a seu significado especial. Com efeito, o escudo, tinha um elevado valor simbólico e era decorado com motivos emblemáticos e apotropaicos.

Escudo votivo de lâmina de bronze com cena de caça procedente da caverna de Monte Ida, Creta (século VIII a.C.). (Fonte: Gabaldón Martínez, 2005: 118).

Desde épocas anteriores esta arma defensiva era altamente considerada, podendo falar-se inclusive de *hoplatria* (Reinach, 1909-1910). Desta maneira podemos citar o chamado escudo em forma de oito micênico (Cassola Guida, 1973) ou o escudo beócio que tornou-se distintivo da Beócia, como podemos apreciar nas moedas (Sekunda, 1994:46).

Dentro do simbolismo do escudo devemos assinalar seu significado no âmbito funerário. O escudo é uma insígnia que honra o defunto. E consagrar o próprio escudo depois da morte em combate era considerado uma honra para o defunto (Gabaldón Martínez, 2005: 115).

O escudo foi por excelência a arma defensiva da falange grega. O escudo hoplita (*aspis*) se caracterizava por sua forma circular, geralmente de uns 90 centímetros de diâmetro. Era fabricado com lâminas de madeira e sua face externa podia ser pintada ou coberta por uma lâmina delgada de bronze (Blyth, 1982). Se tratava de um escudo embrasado: o antebraço passa por uma braçadeira ou *porpax* situada no centro do escudo e a mão agarra uma correia periférica ou *antilabe*.

A face interna do escudo permite compreender o uso da braçadeira (*porpax*) e da empunhadura (*antilabé*).
Beazley Archive Database, vaso no. 204358.

Com este escudo o guerreiro só dispunha de um dos braços para manejar suas armas ofensivas e seus flancos ficavam praticamente descobertos. Esse lado se protegia em formação cerrada pelo escudo de um companheiro.

Esse valor protetor não só individual como também do companheiro devia outorgar ao escudo um valor simbólico especial e tático. Em uma passagem de Plutarco (*Moralia* 220 A 2) se pergunta ao espartano Demarato porque cai em desgraça o que joga fora o escudo mais não abandona as couraças e os cascos. Ele responde que o escudo protege a toda formação, é para o bem do grupo, não só o individual. A formação cerrada e poder proteger-se com o escudo do companheiro era uma garantia. Bem o sabia o historiador e militar Tucídides (V, 71): "(...) cada soldado, por medo, trata de cobrir o mais que pode seu lado descoberto com o escudo do homem que está alinhado a sua direita e pensa que a apertada união de uma formação bem cerrada constitui a máxima proteção". Além disso, devemos levar em conta que o escudo é uma arma defensiva ativa (Quesada, 1997b: 483) já que a diferença das armas que protegem "vestindo" o corpo (couraça, casco, grevas, etc.) o escudo pode ser movido por seu portador; empurrando-o numa pressão coordenada (*othismos*) podiam abrir e romper as estreitas filas inimigas.

O escudo era, portanto, a arma defensiva emblemática da tática hoplítica, a que protege a vida do companheiro imediato e a do próprio portador. O escudo não podia ser abandonado por uma questão de honra, mas também porque não era tão simples em um momento de perigo correr e desprender-se do escudo com emblema (Hanson, 1989: 27). Contudo, o fato de não abandonar o escudo no campo de batalha era um símbolo de coragem do guerreiro.

Esse valor simbólico do escudo pode explicar sua consideração para ser uma das armas mais dedicadas às divindades. Os escudos, podiam ser ofertados como parte do botim, e dos despojos coletados no campo de batalha (Gabaldón Martínez, 2005: 117).

São muitas as fontes escritas que mencionam a oferenda de escudos capturados no lugar onde se desenvolveu o enfrentamento bélico. Em Olímpia, por exemplo, foram achados numerosos fragmentos de escudos de época arcaica, entre eles numerosas braçadeiras de bronze decoradas geralmente com motivos mitológicos (Kunze, 1950). No santuário também foram recuperadas várias lâminas de bronze que deviam estar fixadas, como emblemas, no corpo de madeira dos escudos. Tal é o caso de uma Górgona alada armada (Osborne, 1996: 172, fig. 43).

Escudo de lâmina de bronze de Olímpia, século VI a.C.
Cabeça de Górgona, com patas de leão e rabo de peixe.

O escudo podia também ser dedicado, como oferenda pessoal, depois de cumprir sua vigência ou se estragasse (Gabaldón Martínez, 2005: 117).

Por outro lado, os escudos oferecem um bom campo epigráfico que possibilitava que se pudesse inscrever as circunstâncias pelas quais foram consagrados em um lugar de culto (Gabaldón Martínez, 2005: 117).

Em alguns casos, as fontes falam de escudos de ouro que adornavam os templos. Assim, Pausânias (V, 10,4) fala de um escudo de ouro com a Górgona esculpida colocada no frontão do templo de Zeus de Olímpia; o escudo leva uma inscrição indicando quem o ofereceu Pritchett (197, 278), aponta que os gregos às vezes com os lucros obtidos com a venda do botim faziam dedicações em forma de escudos de metal precioso, em tamanho miniatura.

Finalmente, os escudos podiam ser encontrados nos santuários por outras razões não diretamente relacionadas com a esfera bélica. Assim, seguramente se guardavam os escudos das chamadas corridas de armados (*hoplitodromoi*), que consistiam em corridas a pé portando um escudo. Pausânias (V, 12,8) nos conta que no templo de Zeus em Olímpia havia vinte e cinco escudos de bronze para a corrida dos armados. Os escudos eram marcados com cifras indicando seu peso exato e para assegurar que ninguém corria com um escudo mais leve (Sekunda, 1994: 24). Neste tipo de competições (*agones*) participavam os jovens ou *efebos* que se adestravam na arte da guerra. Também se realizavam danças armadas nas quais se utilizava o escudo, como as chamadas danças *pírricas* (Pritchett, 1985:61-63), que além de ter um indubitável componente ritual, como rito iniciático, serviam como treinamento no manejo das armas.

XII. O casco

Como o escudo, o elmo, além de ser uma arma defensiva (passiva neste caso), foi dotado de conotações simbólicas. Desta maneira, Ricardo Olmos em seu estudo sobre o casco grego de Huelva se refere a um possível simbolismo do casco como alter-ego do guerreiro. São “verdadeiros

duplos do guerreiro, autênticas máscaras...” (Olmos, 1988:65). De fato, alguns cascos procedentes de Olímpia se assemelham a um rosto humano, com olhos de bronze e nasal unido totalmente as bochechas.

Casco de bronze procedente de Afrati, Creta (santuário ou andreion).
Decorado com dois personagens alados que agarram serpentes entrelaçadas.
Segunda metade do século VII a.C. (Ducrey, 1986).

O casco dos gregos só levava um penacho que, com suas “crinas” (*lophos*), era um símbolo de orgulho que servia para provocar medo e realçar a moral e segurança do guerreiro. De fato, a crista fazia com que os guerreiros parecessem mais altos (Hanson, 1989: 73).

XIII. A couraça

Nos santuários também se depositavam couraças, possivelmente a peça mais custosa da panóplia hoplítica. Em Olímpia foram encontradas cerca de meia centena de couraças metálicas do período arcaico (Jarva, 1995: 111, fig. 61, 20-22, figs. 2 e 3).

As fontes escritas (Heródoto, II, 82; III, 47; Pausânias, VI, 19, 6-7) nos falam da dedicação de couraças de linho nos centros de culto. Contudo, isto não casa com os achados arqueológicos, já que só se documentam

exemplares metálicos e não peças fabricadas com materiais orgânicos (linho ou pele), não conservados.

Couraça de bronze procedente de Afrati, Creta (santuário ou andreion).
Século VII a.C. (Ducrey, 1986).

XIV. As grevas

Dentro das armas defensivas passivas (Quesada, 1997b: 549-550), como o casco e a couraça, existem outras categorias de peças destinadas a proteger outras partes do corpo (grevas, protetores de abdome, dos tornozelos, dos pés, das coxas, dos braços, etc). As grevas (*cnemides*) se consideram um complemento indispensável do infante pesado que combate em formação, mas também as utilizava o aristocrata que lutava corpo a corpo (Quesada, 1997b: 583). Nem sempre se levavam duas grevas; podia ocorrer que a perna mais protegida pelo escudo não se cobrisse com esta peça.

As grevas podiam ser decoradas com motivos simbólicos, como a Górgona, cujo sentido apotropaico já mencionamos, ou com outros seres reais, como o par de cisnes que decoram a greva procedente do santuário de Zeus em Monte Liceo (Gabaldón Martínez, 2005: 123).

Nem todas as grevas eram de metal; também se fabricavam com materiais orgânicos e, provavelmente, deveriam levar-se (como as metálicas) aos santuários como oferendas aos deuses, ainda que não tenham se conservado no registro arqueológico (Gabaldón Martínez, 2005: 123).

XV. A lança

Dentro das oferendas de armas nos lugares de culto, as ofensivas, especialmente, a lança, são abundantes (nas fontes escritas e arqueológicas). Ainda que no geral, segundo as fontes escritas, se ofertavam mais peças do armamento defensivo que do ofensivo (Gabaldón Martínez, 2005: 124).

Como outras armas, a lança (*dory*) tinha um destacado simbolismo para os gregos, chegando inclusive a ser um objeto de veneração (Alföldi, 1959: 23-25).

Levar a lança em um funeral tinha também certo simbolismo. Assim, nos funerais dos falecidos por assassinato, se um parente varão buscasse vingança anunciava suas intenções levando uma lança no cortejo fúnebre, cravando-a depois na sepultura (Van Wees, 1998: 35)

XVI. O arco e as flechas

Em numerosos lugares de culto foram encontradas pontas de flecha, depositadas ali, seguramente, aos santuários também se levavam outros elementos do equipamento do arqueiro que não foram conservados por serem fabricados com materiais perecíveis (Déonna, 1938: 206-207).

XVII. A espada

A espada foi uma arma secundária no combate hoplítico. Não teve a mesma preeminência tática que a lança. Só se recorria a espada quando a lança se rompia ou se perdia. Em época clássica se empregava uma espada curta reta, ligeiramente pistiliforme (*xiphos*) e outra de lâmina curva (*machaira* ou *kopis*). A *machaira* tinha conotações rituais, concretamente sacrificiais, seguramente derivadas de sua forma, similar a das facas de sacrifício (Quesada, 1997a: 203). Este caráter simbólico poderia explicar que esta espada fosse freqüente em contextos ritualizados, como os santuários.

A espada no mundo micênico tinha um significado simbólico muito mais destacado que nos períodos arcaico e clássico. (Gabaldón Martínez, 2005: 129)

XVIII. Reprodução de armas em miniatura nos santuários gregos

Pouco se disse sobre o tema das miniaturas, e as fontes escritas nada dizem a respeito. O fenômeno da fabricação de objetos em miniatura destinados a formar parte de objetos funerários ou das oferendas votivas que recebiam os deuses, é bastante conhecido nas culturas mediterrânicas. Jean-Paul Morel (1989-1990: 514-515) estabeleceu uma classificação dos ex-votos enquadrando-os em dois grupos: “ex-votos por transformação” e “ex-votos por destino”. O primeiro grupo está formado por aqueles objetos que foram fabricados com uma finalidade que não era de ser apresentados como oferendas. Por exemplo, a um escudo capturado no campo de batalha pode acrescentar-se uma inscrição, assinalando que é uma dedicação e pode realizar um orifício para poder fixá-lo em um muro ou coluna de um templo.

Os ex-votos pertencentes à segunda categoria, por destinação, foram produzidos com a intenção de ser oferecidos às divindades. Neste grupo devemos incluir a reprodução de objetos em miniatura, criados com um fim religioso e ritual concreto e, muitas vezes, fabricados nos próprios santuários. Parece que as reproduções em miniatura de armas defensivas,

especialmente o escudo, eram as preferidas para sua dedicação nos espaços de culto. Como ocorre com os escudos de tamanho natural, as reproduções em miniatura são as mais oferecidas nos centros de culto gregos (Gabaldón Martínez, 2005: 132).

Em numerosos lugares de culto dedicados à deusa Hera se dedicaram armas, muitas das quais são reproduções em miniatura. Do *Heraion* de Samos procedem armas reais e em miniatura (escudos de bronze e terracota). Recentemente, Philip Brize (1989-1990 e 1997) que estudou as oferendas votivas deste santuário sugeriu que as armas em miniatura podiam estar relacionadas com ritos de iniciação (Brize, 1989-1990: 323-326).

Sabe-se que em alguns santuários se depositaram escudos votivos de terracota. Estes tipos de escudos aparecem em contextos ritualizados desde o Geométrico e tem sido considerados como oferendas relacionadas com o culto aos heróis (Hägg, 1987).

Em seu interessante trabalho sobre a alteridade ritualizada da oferenda, Diana Segarra assinalou que estes objetos miniaturizados são objetos sagrados tanto no caso de terem sido simbolicamente transformados, alterados ritualmente, quanto no caso de terem sido danificados (deformados e rotos) intencionalmente. Como nos esclarece Segarra (1997: 297), o objeto miniaturizado em um contexto cultural pode ser facilmente reconhecido como um objeto diverso (precisamente pela incorporação de uma dimensão diferente da cotidiana que o exime de sua função terrena) e, portanto, adequando a sua integração na esfera extra-humana, como propriedade dos deuses e, por conseguinte, sagrada. Podemos ir mais além acrescentando que os objetos em miniatura podem ser sagrados desde o mesmo momento em que se concebem e se fabricam com o destino de ser propriedade dos deuses.

No caso das oferendas de miniaturas de armas em lugares de culto, podemos considerá-las como uma forma de economizar, levando ao deus uma oferenda, porém reduzindo o gasto. Esta interpretação, de acordo com Gabaldón Martínez, não parece totalmente correta, já que não serve para explicar que existam objetos de tamanho maior que as peças reais, tal como é o caso das fíbulas ou agulhas de grande tamanho que foram depositadas

em santuários durante o período geométrico, ou o caso das miniaturas fabricadas com metais preciosos, como os pequenos escudos de prata achados no santuário de Hermes e Afrodite em Kato Symi, em Creta ou as numerosas armas de reduzido tamanho de ouro e prata depositadas no Erecteum (Gabaldón Martínez, 2005: 138).

Philip Brize assinalou que estes pequenos escudos podiam estar relacionados com cultos de iniciação (Brize, 1997: 134-135). Baseia-se no fato de que a maioria destes escudos procedem de lugares sagrados relacionados com divindades protetoras das atividades militares e, ao mesmo tempo que vinculadas com os jovens, os *efebos*.

Nesse sentido, colocando em foco as oferendas de escudos, particularmente de escudos em miniatura, que, num primeiro olhar, parecem pertencer por excelência a esfera masculina, Philip Brize (1993: 132-133), observa que muitos deles, ofertados no *Héraion* de Samos são furados intencionalmente no centro, um gesto simbólico que observa-se também sobre outros objetos votivos. Assim uma dedicação é atestada uma única vez.

No *Héraion* de Samos foram encontrados escudos em miniatura entre 6 e 25cm de diâmetro. Os exemplares em bronze (por volta de 40) foram encontrados por toda parte nas camadas arcaicas, enquanto que os em terracota (cerca de 35) são todos provenientes de um único achado por baixo do nível do segundo *Hékatompedos*, o que implica uma data anterior a 670 a.C. Dois exemplares em terracota são decorados com um personagem armado. Entre os exemplares em bronze, todos martelados, alguns deles trazem uma decoração, no geral de tipos de emblemas conhecidos, como das Górgonas, das águias em vôo e dos prótomos de leão. Mas na maioria dos casos, os pequenos escudos em bronze não carregam nenhuma decoração. Sobre sua borda, às vezes, existem dois pequenos furos para a suspensão. Duas pequenas lâminas conservadas sobre alguns dos exemplares, fixadas sobre o lado interior por meio de rebites, constituem a prova de que se tratava verdadeiramente de pequenos escudos e não de discos decorativos (Brize, 1993: 133).

Os escudos votivos de terracota aparecem em contextos ritualizados desde Época Geométrica. Em certos casos, eles podiam tratar-se de um tipo

de oferenda característica do culto dos heróis: em Menidi, eles fazem parte do depósito de Época Geométrica no *dromos* de uma sepultura micênica. Na ágora de Atenas, eles estão inclusos num depósito votivo do século VII a.C., descoberto perto de Areópago. Alguns deles são pintados em sua face externa com círculos concêntricos e no interior levam uma espécie de bracelete ou braçadeira (Burr, 1933, 609). Em Corinto no “Bairro dos Ceramistas” (Stillwell, 1952: 224) e sobre a ágora (Davidson, 1942), eles são atestados no fim de época arcaica e em época clássica. Aqui, nos dois setores, o culto dos heróis estava associado ao culto de uma divindade feminina que, pelo menos no “Bairro dos Ceramistas”, era Afrodite. A maior parte dos escudos em miniatura, entretanto, é proveniente dos santuários, sobretudo de divindades femininas, Atena em primeiro lugar, mas também Hera e Afrodite. Nos santuários das divindades masculinas, eles são notavelmente menos numerosos. O caso de Olímpia, onde eles estão presentes em grande número, é ambíguo, pois que as armas reais eram ofertadas a Zeus, e Hera era venerada com Zeus.

Ao primeiro olhar, o balanço parece claro. Os escudos em miniatura estão associados ao culto das divindades protetoras das atividades militares. O domínio da intervenção estava muitas vezes confiado às deusas, a quantidade de escudos em miniatura nos santuários não deveria surpreender, sobretudo quando as armas reais são igualmente ofertadas.

O mesmo não ocorre no *Héraion*. Temos que encontrar outra explicação. Em Creta, os escudos em miniatura são atestados em grande quantidade, como, aliás, todos os gêneros de armas em miniatura. Sobre a acrópole de Gortina, em um depósito votivo do século VII, um grande número de escudos miniatura foi encontrado com outras armas em miniatura, em bronze e em terracota (Levi, 1955-56: 223). Além disso, o valor simbólico do escudo no culto da deusa parece comprovado por muitas representações entre as oferendas do século VII a.C. (Levi, 1955-56: 249). A deusa de Gortina, venerada depois de época clássica sob o nome de Atena, tinha anteriormente uma competência muito mais ampla, associando o domínio militar com as funções da Afrodite oriental, representada por um esquema iconográfico da deusa nua. De certa maneira, a deusa reunia as mesmas características que, por exemplo, a Afrodite de Corinto. Muitas

figurinhas moldadas em terracota, representavam as mulheres nuas, revelando por seus gestos as preocupações das doadoras, atadas ao domínio da sexualidade e da fecundidade. Segundo a interpretação de H. Cassimatis (1982: 447-464), a deusa foi venerada sobretudo pelas jovens meninas que tinham alcançado a idade da puberdade (Rizza/ Scrinari, 1968: 49).

No santuário de Hermes e Afrodite em Kato Symi, as escavações recentes conduziram à descoberta de uma quantidade de escudos em miniatura, em bronze, em terracota e em prata. O tipo de oferendas mais características desse santuário, entretanto, são finas placas recortadas, de bronze, cuja iconografia se refere, segundo a interpretação de A. Lebessi, a um ritual de iniciação de jovens rapazes da aristocracia de Creta oriental (Lebessi, 1985 apud Brize, 1993: 134). Hermes era, como mostram as representações, o deus patrono desse domínio. Mas Afrodite estava associada à seu culto. As plaquetas em terracota com as representações em relevo de mulheres nuas foram encontradas tanto em Kato Symi como em Gortina e elas indicaram o mesmo papel da deusa. No santuário de Kato Symi, caracterizado por um ritual de iniciação e o culto conjunto de Hermes e Afrodite, os escudos votivos são de oferendas convencionais.

Nesse contexto, não devemos esquecer a caverna de Zeus sobre Ida, lugar célebre de iniciação de jovens cretenses. Aqui, o tipo de oferendas, as mais espetaculares, são os grandes escudos de estilo orientalizante, ligados ao ritual de iniciação: segundo o mito, os *Courètes* dançavam e faziam barulho com seus escudos para encobrir os gritos do pequeno Zeus recém-nascido. Os escudos em miniatura foram encontrados por ocasião de escavações recentes (Brize, 1993: 134-135).

Infelizmente, existem poucas fontes literárias e epigráficas para nos informar sobre os ritos organizados no Héraion. Sobre a base de dados à nossa disposição, é possível tentar dar uma explicação para a abundância dos pequenos escudos no santuário.

O culto de Hera tinha em Samos sem dúvida a função de um culto principal que reunia todos os cidadãos por ocasião das grandes festas da deusa. O papel de Hera correspondia a esta atenção as divindades femininas de outras cidades, veneradas como deusas armadas e protetoras

do domínio militar. Na Magna Grécia, Hera tinha o título de *Hoplosmia* em Crotona, e ela era invocada em Paestum para assegurar a força militar. Em Argos, o prêmio ofertado aos vencedores da competição (*agôn*) era um escudo que dava também o nome do concurso: Ἀσπις ἐν Ἀργεῖ. Assim não é surpreendente dizer que homens armados participavam em Samos da procissão da grande festa de Hera (Brize, 1993: 135).

R. Lonis demonstrou que o aspecto militar dessas deusas está ligado a sua função de *kourotrophos*. Este era seu papel de protetoras na educação de efebos que eram seduzidos pelo papel militar. A função de *kourotrophos* não era limitada à evolução física dos jovens, mas se aplicava igualmente à educação até a idade marcada pelos ritos de iniciação. Ela ocorria da mesma maneira para os dois sexos (Lonis, 1979: 200).

Nesse ponto da argumentação faz-se lembrar do vínculo que estabelecemos entre os ritos de iniciação e a oferta dos escudos em Gortina e em Kato Symi. Um inventário do tesouro de Hera, datado do século IV a.C., nos informa que as duas divindades veneradas em Kato Symi, Hermes e Afrodite, estavam associadas ao culto de Hera sâmia (Brize, 1993: 135).

Como vimos, existem inúmeros testemunhos seja de época arcaica, clássica ou helenística, que mostram como os gregos se valiam do escudo em diferentes níveis de atuação. Seja na batalha, como armamento defensivo, para deslumbrar e assustar o adversário e conferir ao seu portador mais ferocidade e ardor. Seja como objeto emblemático, impregnado de funções mágicas ou religiosas. O escudo como emblema heráldico evocava as proezas realizadas pelos heróis da epopéia, evocava tradições gloriosas e simbolizava o poder de uma confederação. Armamento real ou em miniatura, o escudo era dedicado nos santuários como oferta ao culto dos heróis associado à divindades femininas. Nos rituais de iniciação para venerar as deusas armadas, protetoras do domínio militar, os escudos em miniatura possuíam um valor simbólico quando ofertados. Em vista disso, consideramos que o estudo desse objeto emblemático contribui sobremaneira para entendermos o caráter deste armamento como objeto de caráter apotropaico e explicá-lo dentro do contexto da religião e da guerra gregos.

XIX. Armas dobradas e perfuradas. Rituais de inutilização nos santuários gregos

Em determinadas culturas, é um fato destacado que as armas apareçam em sepulturas e em lugares de culto danificadas intencionalmente, seguindo talvez um tratamento ritual (Gabaldón Martínez, 2005: 141).

Para que as novas oferendas pudessem ser exibidas deviam ser retiradas periodicamente as que levassem já um tempo expostas (Jackson, 1983: 27). Contudo, devemos levar sempre em conta que estas peças não deviam abandonar o recinto sagrado; eram oferendas aos deuses, e por conseguinte, lhes pertenciam. Portanto, os objetos que se afastavam da exibição não saíam do santuário; acabavam em poços, *favissae* ou em um rio próximo, sempre no recinto do *témenos*.

Algumas dessas armas podiam ser inutilizadas, como se se tratasse de uma espécie de “amortização ritual”; quer dizer, ao expirar seu tempo de exposição (ou, porque estavam deterioradas, ou porque tivessem que ser substituídas por outras ou porque já não interessavam que fossem vistas ou ainda porque não deixavam de ser representativas), eram quebradas ou dobradas e acabavam em um poço. Isto não ocorre só com as armas, outros objetos votivos recebiam este tratamento quando eram afastados e enterrados, por exemplo as figurinhas de terracota (Jackson, 1983: 24), os tripodes de Olímpia, etc. (Gabaldón Martínez, 2005: 143).

Capítulo 5 - Catálogo de Exemplares

Para a confecção de nosso Catálogo, fizemos uma minuciosa e intensiva pesquisa nos catálogos sistemáticos como *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), e principalmente no *Beazley Archive Website* e *CVA Website* de todas as representações de escudos e seus emblemas nos vasos áticos pintados nos séculos VI a.C. e V a.C. De um universo de milhares de vasos áticos pintados examinados nos catálogos que citamos, constituímos um repertório de 1956 vasos com cenas que incluem representação de escudos. Para cada um destes vasos, elaboramos uma ficha detalhada, com as informações que julgamos necessárias para o desenvolvimento da pesquisa. Organizadas em ordem alfabética por emblema, em cada ficha fornecemos a imagem do vaso, forma do mesmo, proveniência e data, quando sabidas, a descrição da decoração do vaso, a coleção onde é encontrado e a referência no *Beazley Archive Database*. As informações contidas nestas fichas foram trabalhadas principalmente de acordo com a imagem do emblema, sua cronologia, seu contexto imagético e a forma e função do vaso.

Tendo em vista que nosso levantamento inclui 1956 fichas, compusemos este Catálogo de exemplares a partir de uma amostragem definida pelos padrões de emblemas representados nos escudos, incluindo no item “Exemplares” todos os vasos relacionados com o mesmo emblema.

Emblema: **A**
 Forma: **ÂNFORA PANATENAICA**
 Decoração: **A: GRAFFITO**
 B: ATENA ENTRE COLUNAS SOBREPUJADAS POR GALOS, EMBLEMA DO
ESCUDO, CORUJA
 C: ATLETAS, HOPLITODROMOS, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, A,
DIANTEIRA DE CARNEIRO, CÍRCULOS, SERPENTE
 Coleção: **1: Havana, Lagunillas: XXXX2145**
 2: Havana, Museo Nacional de Bellas Artes: 226
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 2145**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 2145, 214206**

Emblema: **ÁGUIA**
 Forma: **TAÇA**
 Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
 Decoração: **A: TESEU COM CLAVAS, E O TOURO, ÁRVORE**
B: HÉRACLES E ANTAIOS, CHAPÉU PENDURADO, CLAVA
C: GUERREIRO JUNTO A ALTAR, EMBLEMA DO ESCUDO, PÁSSARO,

ÁGUIA (?)

Coleção: 1: Vienna, Kunsthistorisches Museum: OEST322

1: Vienna, Kunsthistorisches Museum: 3692

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203842**

Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:

980, 10205, 12917, 13352, 16323, 20556, 22862, 22871, 22999, 24002, 28095, 28275, 30701, 41307, 43274, 43660, 45424, 46981, 202239, 202366, 203242, 203243, 203256, 203842, 205137, 275944, 300647, 300782, 300791, 300803, 300865, 300897, 301542, 301593, 301601, 301878, 302034, 302039, 302064, 302082, 302157, 310108, 331950, 331951, 340239, 340457, 340494, 340541, 350223, 350466, 351150, 351163, 100665, 9002773, 9006111

Emblema: ÂNCORA

Forma: ÂNFORA PANATENAICA

Data: 550 a.C. a 500 a.C.

Decoração: A: ATLETAS, LUTA ROMANA, ENTRE HOMENS VESTIDOS SEGURANDO VARAS

B: ATENA ENTRE GALOS SOBRE COLUNAS, EMBLEMA DO ESCUDO,

ÂNCORA

Coleção: 1: Boulogne, Musee Communale: 441

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 320342**

Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:

614, 619, 1210, 5222, 5225, 7150, 7387, 10545, 11921, 11931, 12439, 18261, 19399, 21305, 23691, 25843, 26011, 45140, 201083, 301839, 302026, 302399, 310215, 310216, 320342, 351146, 351148, 351149, 351161, 351163, 361425

Emblema: **ÂNFORA**
Forma: **CRATERA, CÁLICE**
Data: **475 a.C. a 425 a.C.**
Decoração: **A: JOVENS VESTIDOS, UM APOIADO SOBRE VARA**
B: GUERREIROS PARTINDO, UM COM QUITON, PELE DE ANIMAL E
CHAPÉU DE PELE DE CARNEIRO, HOMEM VESTIDO APOIADO SOBRE VARA, EMBLEMA
DO ESCUDO, ÂNFORA OGIVAL
Coleção: **1: Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia: 50431**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 214402**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 12376, 214402**

Emblema: **ARANHA**
Forma: TAÇA
Data: 475 a.C. a 425 a.C.
Decoração: A: GUERREIRO ARMANDO-SE, MULHER COM LANÇA E ELMO,
GUERREIRO COM PELE DE ANIMAL E CHAPÉU E ESCUDO, EMBLEMA, ARANHA
B: MULHER COM LANÇA E ESCUDO, SERPENTE
C: GUERREIROS PARTINDO, MULHER
Coleção: 1: Havana, Lagunillas: XXXX210226
2: Havana, Museo Nacional de Bellas Artes: 212
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 210226**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 210226

Emblema: **BANQUINHO**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
Decoração: **A: TESEU E O MINOTAURO ENTRE MULHER E JOVEM VESTIDO AMBOS
SEGURANDO CETRO**
**B: GUERREIROS PARTINDO, GUERREIRO (EMBLEMA DO ESCUDO,
BANQUINHO) E ARQUEIROS, VELHO**
Coleção: Desconhecida, Canino Collection: XXXX11928
London, British Museum: B246
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 11928**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:
11928, 12686, 12710, 13582, 18261, 21087, 23005, 24353, 300390, 300392, 300538, 300638,
301806,305926,306510,330367,330402

Emblema: **CABRA**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIRO, EMBLEMA DO ESCUDO, CABRA**
B: ESTILINGUE, LANÇAS
Coleção: **Naples, Palazzo di San Nicandro, Museo Mustilli: XXXX206001**
London, British Museum: E285
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 206001**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
13098, 44085, 206001, 211334, 300496, 340454, 351533, 9004194

Emblema: **CACHORRO**
Forma: **TAÇA**
Proveniência: **ITÁLIA, ORVIETO**
Decoração: **A, B: LUTA, GUERREIROS, UM CAINDO, ARQUEIRO, EMBLEMAS, CAVALO, TRÍPODE, CABEÇA DE TOURO**
C: GUERREIRO JUNTO A ALTAR, EMBLEMA DO ESCUDO, CACHORRO
Coleção: **St. Petersburg, State Hermitage Museum, ST848**
St. Petersburg, State Hermitage Museum, 657
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 204502**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
357, 1474, 8578, 8839, 9798, 13259, 13582, 13855, 14107, 14728, 15586, 16967, 23064, 24909,
44084, 200360, 200465, 200676, 200731, 201334, 201404, 201440, 201706, 202064, 202097,
202227, 202331, 202366, 202458, 203671, 203841, 203902, 204502, 204538, 205229, 205305,
206929, 310063, 310396, 320107, 320286, 340475, 340513, 3572, 352444

Emblema: **CAMELO (À ESQUERDA)**
Forma: **TAÇA**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A,B: COMBATE, GUERREIRO, CAVALEIRO, PALMEIRA, EMBLEMAS DOS**
ESCUDOS, SERPENTE, SUÁSTICA (?), CAMELO (?)
C: COMBATE, GUERREIRO COM AMAZONA
Coleção: **1: Bologna, Museo Civico Archeologico: NC161**
1: Bologna, Museo Civico Archeologico: 363
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203670**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 203670**

Emblema: **CÂNTARO**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **475 a.C. a 425 a.C.**
Decoração: **A: JOVEM VESTIDO COM PÁSSARO**
B: GUERREIRO, EMLEMA DO ESCUDO, CÂNTARO E INSCRIÇÃO BOIOTIOS
Coleção: **St. Petersburg, State Hermitage Museum: 4305**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 207605**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
8324, 8793, 9560, 12917, 14231, 26105, 43282, 44084, 47050, 20068, 200080, 200300, 200638,
201120, 202227, 202280, 203796, 204357, 206065, 207605, 301543, 303079, 320096, 320351,
330798, 340477, 351062, 351072, 351083

Emblema: **CÂNTARO COM DOIS FALOS (SEGUNDO DA ESQUERDA PARA A DIREITA)
E PÁSSARO SOBRE CORNUCÓPIA (PRIMEIRO DA ESQUERDA PARA A DIREITA)**

Forma: TAÇA

Data: 525 a.C. a 475 a.C.

Decoração: B: ATLETA, PULANDO COM HALTERES, TREINADOR

C: ATLETAS, HOPLITODROMOI, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, CÂNTARO
COM DOIS FALOS (?), CABEÇA DE TOURO, FOLHAS DE HERA, PÁSSARO SOBRE
CORNUCÓPIA

D: ATLETAS, DISCÓBOLOS, PULANDO, HOPLITODROMOI (GUERREIROS ?),
CAVALO

Coleção: 1: Cambridge, Fitzwilliam Museum: 29.24

1: Cambridge, Fitzwilliam Museum: GR29.1924

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 201120**

Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 201120

Emblema: **CARANGUEJO**
Forma: **ÂNFORA A**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: HÉRACLES E APOLO, LUTA PELO TRÍPODE, ATENA, ÁRTEMIS**
B: GUERREIRO PARTINDO, ARQUEIRO, VELHO, CACHORRO, EMBLEMA
DO ESCUDO, CARANGUEJO
Coleção: **1: London, British Museum: E255**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200175**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 200175, 202091, 202917, 306612**

Emblema: **CARNEIROS**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Proveniência: **ITÁLIA, ORVIETO**
Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIROS PARTINDO, UM COM ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA, CARNEIROS**
B: ATENA E POSIDÃO, EMBLEMA, GORGONEION
C: DIONISO COM VINHA E UVAS
Coleção: **Boston (MA), Museum of Fine Arts: 01.8026**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 310453**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
2145 (dianteira), 10205 (cabeça), 300382 (cabeça), 300491 (cabeça), 300499, 340396 (prótomo)

Emblema: **CAVALEIRO**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
Decoração: **A,B: GUERREIROS COMBATENDO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, PRÓTOMO DE LEÃO, CAVALEIRO**
Coleção: Desconhecida: XXXX744
Rome, Candelori Collection: XXXX744
Munich, Antikensammlungen: J163
Munich, Antikensammlungen: 1438
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 744**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 744, 43240, 200601, 201688, 202097, 204099, 205065

Emblema: **CAVALO**
 Forma: **ÂNFORA PANATENAICA**
 Data: **525 BC to 475 BC**
 Decoração: **A: GIGANTOMAQUIA, ATENA E GIGANTE (EMBLEMA DOS ESCUDOS, CAVALO, COCHE DE BIGA)**
B: GUERREIRO PARTINDO, EXTISPICY, MENINO, ARQUEIRO, VELHO (EMBLEMA DO ESCUDO, CABEÇA DE PANTERA)
 Coleção: **1: Deepdene, Hope: XXXX12716**
2: Cambridge, Fitzwilliam Museum: 5.17
2: Cambridge, Fitzwilliam Museum: GR5.1917
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso no. 12716**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso no.:**
 249, 422, 832, 3498, 3756, 5776, 8817, 839, 9044, 10695, 11550, 12566, 12716, 13116, 13260, 13352, 13763, 13782, 14226, 15021, 16039, 16959, 16960, 19108, 19166, 19748, 21492, 21545, 23668, 23943, 25440, 28095, 30233, 43294, 46137, 46726, 46965, 200299, 200366, 200471, 200473, 200641, 200960, 201035, 201052, 201128, 201176, 201334, 201340, 201501, 201581, 201615, 201622, 201667, 201703, 201849, 202178, 202184, 202185, 202261, 202293, 202371, 202496, 202914, 202916, 202015, 203242, 203265, 203624, 203702, 203703, 203705, 203706, 203742, 203837, 204356, 204358, 204362, 204363, 204502, 204505, 205808, 205972, 206022, 206112, 206288, 206517, 207612, 211334, 212181, 212182, 212483, 217220, 275937, 300491, 300496, 301080, 301514, 302199, 302584, 302585, 305983, 306437, 306450, 320401, 320406, 340654, 352435, 9017935

Emblema: **CAVALO (TRASEIRA)**

Forma: **TAÇA**

Proveniência: **ETRURIA, VULCI**

Decoração: **A: ARREIOS DE BIGA (BIGA) PUXADOS POR ATENA E HÉRACLES, JOVENS, HOMEM, CAVALOS**

B: KOMOS, JOVENS COM TAÇA, ÂNFORA, CRATERA

C: PÍRRICA, GUERREIRO E JOVEM TOCANDO FLAUTA, EMBLEMA DO ESCUDO, TRASEIRA DE CAVALO

Coleção: **Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, 506**

Referência: **Beazley Archive Database, vaso no. 200471**

Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso no.:**

249, 422, 832, 3498, 3756, 5776, 8817, 839, 9044, 10695, 11550, 12566, 12716, 13116, 13260, 13352, 13763, 13782, 14226, 15021, 16039, 16959, 16960, 19108, 19166, 19748, 21492, 21545, 23668, 23943, 25440, 28095, 30233, 43294, 46137, 46726, 46965, 200299, 200366, 200471, 200473, 200641, 200960, 201035, 201052, 201128, 201176, 201334, 201340, 201501, 201581, 201615, 201622, 201667, 201703, 201849, 202178, 202184, 202185, 202261, 202293, 202371, 202496, 202914, 202916, 202015, 203242, 203265, 203624, 203702, 203703, 203705, 203706, 203742, 203837, 204356, 204358, 204362, 204363, 204502, 204505, 205808, 205972, 206022, 206112, 206288, 206517, 207612, 211334, 212181, 212182, 212483, 217220, 275937, 300491, 300496, 301080, 301514, 302199, 302584, 302585, 305983, 306437, 306450, 320401, 320406, 340654, 352435, 9017935

Emblema: **CAVALO (DIANTEIRA)**
 Forma: **PELIKÉ**
 Decoração: **A: GUERREIRO PARTINDO, APOIADO EM LANÇA, MULHER COM FIALA E ESCUDO, EMBLEMA, CAVALO**
B: HOMEM E JOVEM
 Coleção: **Roma, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia**
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 206112**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 249, 422, 832, 3498, 3756, 5776, 8817, 839, 9044, 10695, 11550, 12566, 12716, 13116, 13260, 13352, 13763, 13782, 14226, 15021, 16039, 16959, 16960, 19108, 19166, 19748, 21492, 21545, 23668, 23943, 25440, 28095, 30233, 43294, 46137, 46726, 46965, 200299, 200366, 200471, 200473, 200641, 200960, 201035, 201052, 201128, 201176, 201334, 201340, 201501, 201581, 201615, 201622, 201667, 201703, 201849, 202178, 202184, 202185, 202261, 202293, 202371, 202496, 202914, 202916, 202015, 203242, 203265, 203624, 203702, 203703, 203705, 203706, 203742, 203837, 204356, 204358, 204362, 204363, 204502, 204505, 205808, 205972, 206022, 206112, 206288, 206517, 207612, 211334, 212181, 212182, 212483, 217220, 275937, 300491, 300496, 301080, 301514, 302199, 302584, 302585, 305983, 306437, 306450, 320401, 320406, 340654, 352435, 9017935

Emblema: **CENTAURO**
Forma: **ÂNFORA PANATENAICA**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A: MULHER (BRISEIDA ?) COM ENÓCOA E FLOR**
B: GUERREIRO (AQUILES ?) PARTINDO, COM TAÇA, EMBLEMA DO
ESCUDO, CENTAURO COM ÁRVORE
Coleção: **1: Meggen, Kappeli: XXXX0.1661**
2: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: KA424
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 201661**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
416 (com árvore), 9030 (com lira), 41146, 47039, 201661 (com árvore), 201703, 201751,
202164, 202293, 202917, 203946 (com árvore), 204356 (com árvore), 205026, 205793, 207683,
213549, 275222 (com rocha), 275944 (com rocha)

Emblema: **CERVO**
 Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
 Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
 Decoração: **A: GUERREIRO EM BIGA FAZENDO A VOLTA, ESCUDO BEÓCIO**
B: GUERREIRO PARTINDO, ENTRE VELHO COM VARA E MULHER,
CACHORRO, EMBLEMA DO ESCUDO, CERVO
 Coleção: **1: Cambridge, Fitzwilliam Museum: GR31.1864**
1: Cambridge, Fitzwilliam Museum: G52
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 302288**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
30, 10732, 13363 (leão atacando cervo), 14498, 16938, 32118, 205070 (leão atacando cervo),
300496 (cabeça), 302288, 310065 (e prótomo de pantera), 310211 (pantera atacando cervo),
310454 (leão atacando cervo), 320318, 331269, 331951

Emblema: CETO (À DIREITA)
Forma: ÂNFORA, PESCOÇO
Proveniência: ETRURIA, VULCI
Decoração: A: LUTA, GUERREIROS, UM CAINDO, EMBLEMAS, GRINALDA DE HERA, CABEÇA DE MONSTRO (CETO)
B: CAVALEIRO EM CAPA TRÁCIA, GUERREIRO COM ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA, ROSETA, RAIOS
Coleção: Munique, Antikensammlungen, J313
Munique, Antikensammlungen, 1548
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 320123**
Publicação: Beazley Archive Database, vaso número: 11178, 29927, 320123

(c) Copyright Cape Town, South Africa Cultural History Mus., Downloaded by Patricia Pontin, Universidade de São Paulo

Emblema: **CÍRCULOS**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIRO PARTINDO, EMBLEMA DO ESCUDO, CÍRCULOS, MULHER**
B: MÊNADES OU MULHERES DANÇANDO, VINHA COM UVAS
C: FOLHA DE HERA
Coleção: **Cidade do Cabo, South Africa Cultural History Mus., 1336**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 352205**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
18098, 302840, 303430, 306535, 320108, 351867, 361080, 361482 Círculos: 720, 2145, 4948,
10205, 19754, 21532, 23663, 24620, 26090, 26108, 28576, 28974, 41482, 46008, 46138, 46653,
200211, 275646, 301517, 301816, 301834, 302303, 302551, 320107, 322002, 330842, 332031,
351046, 351051, 351084, 351141, 351385, 351443, 351601, 352205, 352226, 352237, 361402,
361479, 361487, 9003087, 9003107, 9004347, 9010718

Emblema: CISNE
Forma: LÉCITO
Data: 525 a.C. a 475 a.C.
Decoração: A: GUERREIROS E ARQUEIRO PARTINDO, MULHER VENDADA, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, CISNE, SERPENTE
Coleção: 1: Tarento, Dr. P. Rotondo
2: Tarento, Museo Archeologico Nazionale: VINC6
2: Tarento, Museo Archeologico Nazionale: 143474
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 9009325**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:
1156, 3498, 3661, 12117, 12684, 12686, 16774, 28630, 310450, 320336, 1007182, 9009325

Emblema: **CLAVA**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **475 a.C. a 425 a.C.**
Decoração: **A: AMAZONA, COM LANÇA E ESCUDO, EMBLEMA, FOLHA**
B: AMAZONAS, UMA COM MACHADINHA E ARCO, UMA COM ESCUDO,
EMBLEMA, CLAVA, ESTANDARTE, EMBLEMA, OLHO
Coleção: **London, British Museum: E295**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 207626**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
711, 46953, 201706, 201803, 203796, 203805, 205026, 207626, 209243, 209244, 213474,
214736

Emblema: **COCHE DE BIGA**
 Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
 Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
 Decoração: **A: HÉRACLES (VESTIDO) E ATENA ACENANDO COM AS MÃOS, HERMES, CABRA, EMBLEMA DO ESCUDO, COCHE DE BIGA**
B: TESEU E O MINOTAURO
 Coleção: **Aberdeen, University: 683**
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 320334**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 1244, 1480, 2508, 5564, 7016, 7444, 7463, 8403, 8800, 10730, 10731, 10776, 10939, 10997, 11960, 12058, 12716, 12770, 13050, 15533, 15586, 15568, 19394, 23668, 24907, 25415, 25778, 44116, 46349, 200167, 200236, 200362, 200399, 200401, 201045, 201822, 201827, 201842, 202066, 202112, 203107, 203132, 203227, 203242, 203248, 211553, 213830, 301675, 301820, 301833, 301869, 302029, 302255, 302260, 302819, 306607, 320095, 320109, 320334, 320345, 331952, 340484, 340485, 340572, 340633, 351051, 351058, 351089, 351126, 351144, 351230, 351589, 360875, 360953, 361410

Emblema: **CORNUCÓPIA**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: ÁGUIA**
B,C: GUERREIRO ENTRE JOVENS VESTIDOS SEGURANDO VARAS,
EMBLEMAS DOS ESCUDOS, CORNUCÓPIA, SERPENTE
Coleção: **New York (NY), Metropolitan Museum: GR530**
New York (NY), Metropolitan Museum: X21.4
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 707**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
707, 6272, 9673, 12477, 12576, 14417 46920, 201120 (pássaro sobre cornucópia), 300468,
301549, 302186

Emblema: **CORUJA**
Forma: **HÍDRIA**
Data: 550 a.C. a 500 a.C.
Decoração: A: ATENA E HERMES, HERMES E DEUSA (MAIA ?), APOLO COM CÍTARA E CERVO, ÁRTEMIS (LETO ?), DIONISO E DEUSA, EMBLEMA DO ESCUDO, CORUJA
B: CORRDA DE BIGA (?), MULHER ALADA (DEUSA, ERIS ?)
Coleção: 1: London, British Museum: 1836.2-24.84
1: London, British Museum: B345
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 301798**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 2145, 8784, 8807, 9091, 16967, 16998, 19258, 44136, 301798, 320173, 320430, 351055, 9017704

Emblema: **CORVO**
Forma: **TAÇA**
Data: 550 a.C. a 500 a.C.
Decoração: A: FLORAL, PALMETAS
B: GUERREIRO CAINDO, ENTRE OLHOS, ENTRE GUERREIROS, EMBLEMA
DO ESCUDO, CORVO
C: JOVEM COM QUÍTON TOCANDO CÍTARA, ENTRE OLHOS, ENTRE
JOVENS VESTIDOS SEGURANDO VARAS
Coleção: 1: Switzerland, Privada: XXXX0.27
2: Cleveland (OH), Museum of Art: 76.89
2: Cleveland (OH), Museum of Art: 1976.89
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200027**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 24103, 200027, 351072

Emblema: **CRESCENTE**
 Forma: **TAÇA**
 Data: 500 a.C. a 450 a.C.
 Decoração: A,B: SEM DECORAÇÃO
 C: GUERREIRO SEGURANDO ESCUDO COM ESTANDARTE, EMBLEMA,
 CRESCENTE
 Coleção: 1: London, British Museum: 1950.1-4.10
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 204043**
 Exemplos: Beazley Archive Database, vaso número:
 11897, 41482, 46653, 201345, 204043, 204099, 204118, 212180, 275646, 300468, 300781,
 301748, 302550, 306077, 330417, 350208, 351423, 351808
 Crescentes: 20536, 21492, 25308, 300390, 300782, 302230, 306429, 306830, 310108, 331247,
 340545, 340566, 340628, 350987, 351138, 351792, 352226, 361080

Emblema: **CRUZ (NO CENTRO)**
 Forma: **CRATERA, COLUNA**
 Decoração: **A: GUERREIROS CORRENDO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, CRUZ, DISCOS**
B: MÊNADÉ, SÁTIRO DANÇANDO
 Coleção: **Moscú, Pushkin State Museum of Fine Arts: M1197**
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 19784**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número:**
19784, 46409, 203248 (cruz de asas), 211188, 310216, 320307 (cruz dupla), 330382, 331290,
332215, 332221, 360868 (cruz dupla)

Emblema: **CRUZ (DUPLA)**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
Decoração: **A: HÉRACLES E ATENA, HERMES, CACHORRO, CABRA, EMBLEMA DO ESCUDO, CRUZ DUPLA**
B: LUTA, GUERREIROS, UM CAINDO, ALGUNS COM ESCUDOS BEÓCIOS, EMBLEMAS, ESTRELA, TRÍPODE
Coleção: **Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L190**
Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., 190
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 320307**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 320307**

Emblema: **CRUZ ALADA (À DIREITA EMBAIXO)**
Forma: **TAÇA**
Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
Decoração: **A, B: HÉRACLES E AS AMAZONAS, UMA CAÍDA, ARQUEIRO, CAVALO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, COCHE DE BIGA, TRÍPODE, CRUZ ALADA**
C: AMAZONAS CORRENDO, EMBLEMA DO ESCUDO, GOLFINHO ALADO
Coleção: **London, British Museum, E45**
London, British Museum, 1836.2-24.101
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203248**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 203248**

Emblema: **DISCÓBOLO**
 Forma: **TAÇA**
 Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
 Decoração: **A: ATLETAS, HOPLITODROMOS, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, DISCÓBOLO, CACHORRO**
B: SÁTIRO COM TAÇA E ESTOJO DE FLAUTA
C: KOMOS, JOVENS ENCHENDO TAÇAS E CRATERAS
 Coleção: **1: Paris, Musée du Louvre: S1340**
1: Paris, Musée du Louvre: S1356
1: Paris, Musée du Louvre: G76
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200676**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número: 200676**

Emblema: **DISCOS**
 Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
 Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
 Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
 Decoração: **A,B: GUERREIRO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, DISCOS**
 Coleção: **1: Munique, Antikensammlungen: 1469**
1: Munique, Antikensammlungen: J683

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 302840**

Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**

24, 25, 249, 614, 619, 620, 720, 1162, 1210, 1269, 1274, 1575, 1793, 1986, 3498, 3528, 3532,
 3768, 4323, 4632, 4797, 4948, 5222, 5225, 5690, 5928, 6083, 6085, 6543, 7110, 7150, 7326,
 7444, 8324, 8342, 8402, 8405, 9050, 9085, 9142, 9560, 9854, 10398, 10481, 10709, 10719,
 10723, 10780, 10845, 11563, 11691, 11897, 11908, 11918, 11931, 11967, 12177, 12181, 12354,
 12710, 12821, 12968, 12972, 12980, 12990, 13233, 13296, 13297, 13529, 13708, 13761, 13828,
 13831, 13832, 13836, 13851, 13881, 13975, 14159, 14179, 14223, 14225, 14232, 14235, 14236,
 14246, 14388, 14410, 14417, 14538, 14552, 14555, 14559, 14786, 15040, 15117, 15560, 15586,
 15768, 16319, 16986, 18213, 19425, 19441, 19784, 19959, 20379, 20398, 20536, 21067, 21343,
 21467, 21492, 22737, 23020, 23036, 23203, 23648, 23668, 24060, 24087, 24347, 24415, 24458,
 24499, 25308, 25559, 25778, 25789, 25842, 25923, 26011, 26090, 26140, 28503, 28558, 30289,
 30305, 30701, 31031, 31052, 31432, 31794, 41222, 41481, 41484, 41555, 43129, 43389, 43599,
 44042, 44084, 44116, 44118, 44530, 45273, 45349, 46154, 46409, 46502, 200029, 200728,
 200731, 200745, 201114, 201124, 201128, 201129, 201335, 201339, 201345, 201348, 201404,
 201436, 203265, 203512, 203538, 203670, 203671, 203757, 203827, 20383, 203834, 203835,
 203838, 204043, 204099, 204118, 204360, 204392, 204558, 205048, 207355, 207612, 207624,
 211371, 275080, 300903, 301019, 301277, 301485, 301524, 301529, 301542, 301575, 301601,
 301636, 301660, 301666, 301741, 301742, 301749, 301759, 301765, 301773, 301808, 301820,
 301837, 301839, 301861, 301870, 301871, 301895, 301929, 302015, 302028, 302029, 302034,
 302036, 302039, 302059, 302125, 302141, 302199, 302200, 302201, 302236, 302239, 302252,
 302261, 302263, 302265, 302266, 302269, 302273, 302280, 302285, 302287, 302355, 302366,
 302522, 302564, 302585, 302588, 302592, 302594, 302719, 302840, 302874, 302875, 302952,

303341, 303343, 303387, 303411, 303413, 303430, 303452, 303464, 303472, 303526, 303540,
305333, 305334, 305529, 305557, 306077, 306308, 306448, 306546, 306551, 306597, 306598,
306615, 306702, 306981, 310108, 310215, 310216, 310242, 310331, 310385, 310422, 320014,
320022, 320023, 320034, 320046, 320091, 320109, 320119, 320164, 320167, 320177, 320254,
320293, 320295, 320300, 320306, 320310, 320312, 320319, 320335, 320336, 320349, 320400,
320401, 320409, 320413, 320414, 320416, 320431, 330189, 330193, 330382, 330406, 330410,
330417, 330449, 330534, 330661, 331259, 331261, 331269, 331276, 331277, 331287, 331290,
331298, 331949, 331950, 332003, 332005, 340445, 340447, 340448, 340470, 340471, 340474,
340483, 340498, 340503, 340519, 340520, 340545, 340551, 340556, 340557, 340565, 340570,
340627, 340692, 340703, 340763, 350204, 350408, 350417, 350440, 350442, 350824, 350987,
351020, 351021, 351022, 351028, 351043, 351044, 351046, 351050, 351062, 351068, 351072,
351091, 351139, 351141, 351146, 351147, 351148, 351149, 351150, 351151, 351157, 351178,
351198, 351200, 351201, 351202, 351205, 351209, 351252, 351313, 351383, 351423, 351424,
351430, 351443, 351513, 351589, 352192, 352193, 352214, 360868, 360872, 360874, 360875,
360876, 360886, 360895, 360898, 360923, 360926, 360948, 361023, 361205, 361410, 361427,
361487, 380851 Disco: 3661, 16737, 16774, 18125, 21180, 24354, 24907, 31441, 46954, 46975,
301748, 302034, 302036, 302230, 302550, 303303, 310108, 331947, 340545, 340566, 340574,
350204, 350212, 351198, 351, 203, 351417, 361455

Emblema: **DISCOS E FACE**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: CENTAUROMAQUIA, HÉRACLES (SEM PELE DE LEÃO) E CENTAURO ENTRE JOVENS VESTIDOS**
B: ÁJAX E AQUILES JOGANDO, ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA, DISCOS E FACE
Coleção: **Richmond (VA), Museum of Fine Arts: XXXX351050**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 351050**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 351050**

Emblema: **ELMO**
Forma: **LÉCITO**
Data: 500 a.C. a 450 a.C.
Decoração: **TESEU E O TOURO, ENTRE GUERREIROS, ÁRVORE, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, FOLHA, ELMO**
Coleção: 1: Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst.: S101366
1: Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst.: E56
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203135**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 44085, 203135

Emblema: **ESCAMAS**
Forma: CRATERA COLUNA, FRAGMENTO
Data: 575 a.C. a 525 a.C.
Decoração: B: KOMOS, HOMENS E JOVENS, INSCRIÇÕES SEM SENTIDO
A: COMBATE, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, ENTRE
MULHERES, EMBLEMA, ESCAMAS, INSCRIÇÕES SEM SENTIDO
Coleção: 1: Greenwich (CT), Bareiss: 325
2: Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.112
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 32055**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 32055

Emblema: **ESCORPIÃO**

Forma: **TAÇA**

Decoração: **A: GUERREIROS ARMANDO-SE, UM COM PERNEIRAS, EMBLEMAS, SERPENTE, CÂNTARO**

B: LUTA, GUERREIROS, ROCHA, EMBLEMA, CABEÇA DE TOURO

C: GUERREIRO, EMBLEMA DO ESCUDO, ESCORPIÃO

Coleção: **Cambridge (MA), Harvard Univ., Arthur M. Sackler Mus, 1917.149**

Cambridge (MA), Harvard Univ., Arthur M. Sackler Mus, 1642.95

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 204357**

Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**

1558, 3351, 8580, 10471, 12917, 13360, 13548, 25842, 44042, 46856, 200002, 200068, 200125, 200378, 201038, 201045, 202216, 202642, 203243, 203666, 203671, 204357, 204360, 204361, 204362, 204460, 205108, 206856, 210228, 213446, 213854, 213872, 214403, 214626, 215534, 216048, 275222, 275649, 301781, 320400

Emblema: **ESCUDO BEÓCIO**
Forma: PIXIDE
Proveniência: BEÓCIA, TEBAS
Data: 575 a.C. a 525 a.C.
Decoração: A: JULGAMENTO DE PARIS, HERMES, ATENA, HERA, AFRODITE
B: FRISO ANIMAL, FLORAL, PALMETA CRUZ DE LÓTUS, ENTRE ESFINGES,
ENTRE LEÕES, SEREIAS, PANTERAS, JAVALIS
C: BIGA DE FRENTE ENTRE HOMENS VESTIDOS SEGURANDO LANÇAS
D: COMBATE, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA DO
ESCUDO, ESCUDO BEÓCIO
Coleção: Bruxelas, Musees Royaux: A3
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 300810**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 300810

Emblema: **ESFINGE**
Forma: **ÂNFORA B**
Data: **575 a.C. a 500 a.C.**
Decoração: **A: HÉRACLES SENTADO ENTRE HERMES E ATENA, EMBLEMA DO ESCUDO, ESFINGE**
B: ATENA, ZEUS, DEUS (?), EMBLEMA, PÁSSARO
Coleção: **Greenwich (CT), Bareiss: 4**
Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.66
Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: S80.AE.3
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 13680**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
13680, 16999, 32228, 200156, 201822, 213634, 300496, 300538 (próximo), 305529, 310047, 361428

Emblema: **ESTRELA**

Forma: **ENÓCOA**

Data: 450 a.C. a 400 a.C.

Decoração: **HOMEM VESTIDO SEGURANDO CETRO, GUERREIRO PARTINDO COM ESCUDO COM ESTANDARTE, EMBLEMAS, ESTRELA, OLHO, MULHER COM FIALA**

Coleção: Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 17903

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 216559**

Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:

258, 420, 1644, 2196, 2587, 2848, 3661, 4092, 4527, 5170, 5687, 7173, 7301, 8334, 8339, 9390, 11916, 12684, 13297, 13383, 14434, 14700, 15332, 15394, 15924, 16622, 16774, 16961, 18093, 23919, 28208, 28596, 29036, 29159, 31439, 31596, 31971, 32293, 32317, 42051, 44090, 45391, 46175, 201334, 201434, 201951, 203265, 203678, 205509, 206239, 206942, 206956, 207096, 207125, 209785, 210116, 210249, 213421, 213422, 213500, 213512, 213546, 215168, 215224, 215264, 216115, 216558, 216559, 216945, 216977, 217381, 217562, 217588, 218110, 218266, 230234, 230244, 230245, 230314, 230453, 231054, 240044, 300494, 300537, 300837, 301080, 301277, 301517, 301804, 301820, 302230, 302273, 302355, 302530, 302551, 302587, 302588, 302786, 302848, 302851, 306510, 306601, 310004, 310042, 310045, 310064, 310067, 310078, 310080, 310179, 310215, 310216, 310238, 310385, 320307, 320382, 320389, 320406, 331271, 351051, 352231

Emblema: **FALO ALADO (À DIREITA)**
 Forma: **HÍDRIA**
 Decoração: **A: AMAZONOMAQUIA(?), HÉRACLES E AMAZONAS, UMA CAÍDA, ALGUNS NO DORSO DO CAVALO, GUERREIRO TOCANDO TROMBETA, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, LEÃO, FALO ALADO, AVENTAL, EMBLEMA, OLHO, ESCUDO, ELMO**
 Coleção: **London, British Museum, E167**
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 206568**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 200119, 203510, 206568, 206571**

Emblema: **FALOS COM ASAS**
Forma: CRATERA, VOLUTA, FRAGMENTOS
Data: 550 a.C. a 500 a.C.
Decoração: GUERREIROS COMBATENDO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, FALOS COM ASAS, GOLFINHO (?)
Coleção: 1: Roma, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia: XXXX0.119
1: Berlim, perdida: F2181
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200119**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 200119, 203510, 206568, 206571

Emblema: **FIGURA ALADA**
Forma: **ÂNFORA PANATENAICA**
Data: 550 a. C. a 500 a.C.
Decoração: A: CORRIDA DE BIGA
B: ATENA ENTRE GALOS SOBRE COLUNAS, EMBLEMA DO ESCUDO,
FIGURA ALADA
Coleção: 1: San Simeon (CA), Hearst Corporation: XXXX320346
2: New York (NY), Metropolitan Museum: 56.171.4
Referência: **Beazley Archive Database, vaso no. 320346**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso no. 320346

Emblema: **FOLHA**
 Forma: TAÇA B FRAGMENTO
 Data: 500 a.C. a 450 a.C.
 Decoração: A: ATLETA, HOPLITODROMOS, HOMEM SEGURANDO ESCUDO, EMBLEMA, FOLHA, E ELMO, PICARETA
 B: COMBATE, HOMEM COM CLÂMIDE E LANÇA, GUERREIROS, UM CAINDO, EMBLEMAS, ESCORPIÃO, CABEÇA DE LEÃO
 C: COMBATE, JOVEM COM BOTAS, LANÇA E CLÂMIDE, GUERREIRO CAINDO, EMBLEMA, CENTAURO COM ROCHA, ARQUEIRO
 Coleção: 1: Basel, Market, Munzen und Medaillen A.G.: XXXX275222
 2: London, Embiricos: XXXX275222
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 275222**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:
 711, 1572, 3661, 5123, 5998, 8510, 8839, 10723, 11914, 12420, 12646, 12684, 12686, 13055, 13233, 13296, 16774, 19409, 21860, 24907, 2499, 26090, 28503, 31726, 41481, 46213, 200302, 200479, 200509, 200725, 200732, 200840, 201045, 201052, 201058, 201124, 201339, 201537, 203135, 203224, 203248, 203306, 203308, 203615, 203834, 207626, 209787, 209857, 211083, 211553, 275222, 275646, 300468, 300469, 300496, 302200, 302534, 302573, 302575, 303028, 310014, 310063, 310215, 310216, 320167, 340396, 340471, 340493, 340518, 340557, 351058, 351086, 351119, 351137, 352427, 360868, 360920, 360928 Folhas: 8783, 12183, 13763, 15382, 24504, 28080, 201120, 201125, 201128, 201133, 201400, 201404, 201581, 202725, 203946, 204363, 205873, 207068, 207095, 207122, 300468, 331278

Emblema: **GALO**
Forma: **ÂNFORA B**
Data: 575 a.C. a 525 a.C.
Decoração: A: GUERREIROS COMBATENDO SOBRE GUERREIRO CAÍDO, ASSISTENTE, EMBLEMA DO ESCUDO, TRISQUELE, ESTRELA
B: HÉRACLES E O LEÃO, ATENA, HERMES, HOMEM, MULHER, EMBLEMA DO ESCUDO, GALO
Coleção: Chicago (IL), Art Institute: 1978.114
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 5170**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 79, 3498, 5170, 5520, 12391, 16220, 16776, 18655, 24304, 29064, 200022, 200080, 200524, 200673, 201044, 201056, 201125, 201956, 207670, 211334, 301765, 303410, 340551, 351062

Emblema: **GARÇA (À DIREITA)**
Forma: **HÍDRIA**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: HERMES, DIONISO COM CÂNTARO, ARIADNE, POSIDÃO, ANFITRITE**
B: GUERREIROS SUBINDO EM BIGA, GUERREIROS, ARQUEIRO,
CACHORRO, EMBLEMA DO ESCUDO, GARÇA
Coleção: **Paris, Musée du Louvre: G41**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200182**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 711, 200182**

Emblema: **GOLFINHO**

Forma: **TAÇA**

Data: **525 a.C. a 475 a.C.**

Decoração: **A: GUERREIRO, EMBLEMA DO ESCUDO, GOLFINHO**

Coleção: **Bucareste, National History Museum: 18811**

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200950**

Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**

595, 619, 711, 741, 1480, 6486, 8402, 8936, 8937, 9856, 10339, 10545, 11250, 11914, 12207, 12439, 13161, 13233, 13562, 13671, 14246, 14410, 14548, 14652, 16963, 18263, 18568, 18657, 19737, 20379, 21180, 24353, 26019, 31596, 45140, 45422, 46977, 47068, 200054, 200119, 200334, 200365, 200392, 200950, 201333, 201439, 201458, 201560, 201719, 202877, 203248, 205604, 206023, 300640, 301816, 302297, 302548, 302550, 302551, 320011, 320014, 320164, 320173, 320310, 320320, 320430, 330364, 331258, 340519, 340628, 351059, 351062, 351139, 351144, 352184, 352411 Golfinhos: 16, 27, 663, 1482, 2415, 3528, 3549, 4345, 6431, 7491, 8142, 8410, 9050, 10481, 11960, 12686, 12821, 13765, 14872, 18409, 19379, 22999, 23190, 24353, 31341, 41486, 41562, 44084, 200482, 200513, 200728, 200742, 201133, 201393, 201434, 202371, 202704, 202725, 203841, 201674, 301759, 302026, 302235, 305643, 306607, 306624, 320109, 320290, 320292, 320304, 320319, 320386, 340445, 340483, 340540, 340566, 350447, 351114, 351115, 351137, 351144, 352444, 361391, 390055, 9009516

Emblema: **GOLFINHO ALADO**
Forma: **TAÇA**
Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
Decoração: **A, B: HÉRACLES E AS AMAZONAS, UMA CAÍDA, ARQUEIRO, CAVALO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, COCHE DE BIGA, TRÍPODE, CRUZ ALADA, PÁSSARO, FOLHA**
C: AMAZONAS CORRENDO, EMBLEMA DO ESCUDO, GOLFINHO ALADO
Coleção: **London, British Museum, E45**
London, British Museum, 1836.2-24.101
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203248**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 46977, 201439, 201719, 203248**

Emblema: **FIGURA SOBRE GOLFINHO**
Forma: CRATERA, CÁLICE
Data: 500 a.C. a 450 a.C.
Decoração: A: GUERREIROS, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, ESCORPIÃO, LEÃO,
PÁSSARO (ÁGUIA ?)
B: GUERREIROS ARMANDO-SE, EMBLEMA DO ESCUDO, FIGURA SOBRE
GOLFINHO
Coleção: 1: Paris, Musée du Louvre: G47
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 202216**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 202216

Emblema: **GORGONEION**
 Forma: **ÂNFORA A**
 Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
 Decoração: **A: COMBATE, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA, GORGONEION, UM CAÍDO**
B: GUERREIROS, UM EM BIGA, HOMENS VESTIDOS, UM COM PÉTASO, JOVEM VESTIDO, EMBLEMA DOS ESCUDOS, DISCOS, TRÍPODE
 Coleção **1: Dusseldorf, Hetjens-Museum: 804**
1: Dusseldorf, Hetjens-Museum: 1962.29
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 350442**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número:**
6837, 7048, 7501, 9643, 10728, 11263, 13086, 13708, 13757, 13814, 16230, 16937, 16956, 18471, 19258, 19980, 20540, 21546, 21656, 22863, 24191, 25344, 25789, 30573, 44249, 45374, 45375, 200005, 200068, 200080, 200472, 200475, 203007, 203041, 203070, 203143, 203189, 204068, 204695, 204714, 205110, 205504, 206941, 207001, 207543, 217589, 275252, 300000, 300468, 300469, 300496, 300621, 300781, 300782, 301537, 301593, 301601, 301802, 302029, 302083, 302816, 306437, 310147, 310400, 310449, 310453, 320364, 332244, 340197, 350442, 350848, 351083, 351283, 351284

Emblema: **GORGONEION ENTRE SERPENTE E LEÃO**
 Forma: **ÂNFORA A**
 Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
 Decoração: **A: LUTA, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, LUTANDO SOBRE GUERREIRO CAÍDO ENTRE MULHER, PÁSSARO, EMBLEMAS, GRINALDA DE HERA, LEÃO, GORGONEION ENTRE SERPENTE E LEÃO**
B: AMAZONAS, UM COM GORRO CITA CONDUZINDO CAVALO, UM COM ESCUDO BEÓCIO, GUERREIRO, EMBLEMA, ÁGUIA
 Coleção: **Munique, Antikensammlungen, J328**
Munique, Antikensammlungen, 1410
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 301593**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 301593**

Emblema: **GREGO E AMAZONA**
 Forma: **CRATERA, VOLUTA**
 Data: **475 a.C. a 425 a.C.**
 Decoração: **A: ANODOS, MULHER COM CETRO (PERSÉFONE ?), HOMEM COM QUÍTON E TOCHAS, SÁTIROS, ALGUNS COM MARTELOS, UM TOCANDO FLAUTA, SÁTIRO JOVEM**
B: COMBATE, SETE CONTRA TEBAS, GUERREIROS, BIGA, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, SERPENTE, PÉGASOS
C: HÉRACLES E BUSIRIS, NEGROS FUGINDO COM CESTA SACRIFICIAL, SACO, ESPADA, FLAUTA, ALTAR
D: ARGONAUTAS, UM SENTADO, ALGUNS COM RAMOS, ATENA SENTADA COM RAMOS, EMBLEMAS, FOLHAS DE HERA, GREGO E AMAZONA
 Coleção: **1: Ferrara, Museo Nazionale di Spina: 3031**
1: Ferrara, Museo Nazionale di Spina: T579
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 207095**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 207095**

Emblema: **GRIFO**
 Forma: **STAMNOS**
 Data: 500 a.C. a 450 a.C.
 Decoração: A: GUERREIRO ENTRE HOMEM VESTIDO E MULHER, ARMANDO-SE,
 EMBLEMA DO ESCUDO, GRIFO
 B: GUERREIRO ARMANDO-SE
 Coleção: 1: Cambridge, Trinity College: XXXX0.2996
 1: Cambridge, Fitzwilliam Museum: LOANXXXX202996
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 202996**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:
 6545, 13832, 16959, 25440, 43299 (prótomo), 43936 (prótomo), 200525 (em relevo), 202186,
 202370, 202877, 202995, 202996, 203015, 205999, 207751, 213416, 217276, 302356 (prótomo
 em relevo), 310167 (cabeça em relevo)

Emblema: **GRINALDA**
 Forma: **TAÇA**
 Proveniência: **ITÁLIA, NOLA**
 Data: **450 a.C. a 400 a.C.**
 Decoração: **A,B: AMAZONAS, COM LANÇAS, ESCUDO, CHAPÉU CITA, ARCOS E PICARETA, EMBLEMA, LEÃO**
C: AMAZONAS, UMA COM PICARETA, ESCUDO, EMBLEMA, GRINALDA
 Coleção: **Nápoles, Museo Archeologico Nazionale: M1135**
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale: H2613
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale: 81324
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 216987**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 367, 1158, 1269, 1925, 2587, 3367, 3498, 4242, 7442, 8482, 8782, 9142, 9919, 10991, 10993,
 11918, 12680, 12771, 13484, 13985, 14410, 14901, 15768, 16434, 17061, 18423, 20358, 22866,
 23004, 24351, 25559, 25778, 28181, 28743, 29140, 31031, 31343, 41484, 43736, 43911, 44193,
 45373, 45375, 45387, 46064, 46157, 200170, 202063, 206063, 206066, 209196, 212182,
 213421, 213422, 214777, 216941, 216945, 216987, 217589, 220628, 275131, 275638, 301549,
 301568, 301593, 301649, 301678, 301742, 301749, 301765, 301776, 301804, 301815, 301834,
 302026, 302028, 302029, 302034, 302236, 302261, 302271, 302287, 302292, 302399, 302551,
 302575, 306127, 310418, 320027, 320107, 320123, 320295, 320306, 320315, 330842, 331947,
 332004, 340447, 340457, 340471, 340515, 340516, 340574, 350870, 350871, 351083, 351084,
 351085, 351131, 351200, 351381, 351533, 360875

Emblema: **GUERREIRO**
Forma: **TAÇA**
Data: 500 a.C. a 450 a.C.
Decoração: A,B: GUERREIROS PARTINDO, HOMENS VESTIDOS, ALGUNS COM VARAS,
UM COM QUÍTON, EMBLEMA DO ESCUDO, GUERREIRO, TAÇA PENDURADA
C: KOMOS, HOMEM VESTIDO SEGURANDO TAÇA E BENGALA, ESTOJO DE
FLAUTA PENDURADO
Coleção: Paris, Cabinet des Medailles: 540
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 205139**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 422, 205139, 200177

Emblema: **HOPLITODROMOS**
Forma: **TAÇA B**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A: ATLETA, HOPLITODROMOS (EMBLEMA DO ESCUDO, HOPLITODROMOS)**
B,C: SIMPÓSIO, JOVENS JOGANDO COTABE
Coleção: **Hannover, Kestner Museum: 1966.99**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 1926**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 1926, 8574, 45375, 202967, 203510, 203511, 203565, 205999, 206414, 211336**

Emblema: **JAVALI (À DIREITA)**
 Forma: **TAÇA**
 Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
 Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
 Decoração: **A, B: GUERREIROS PARTINDO, VELHO, UM COM VARA, UM COM CETRO, JOVEM VESTIDO, MULHERES, UMA COM ENÓCOA E FIALA, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, GALO, JAVALI, CAVALO, CABRA, COLUNA**
C: JOVEM VESTIDO, VELHO SENTADO EM BANQUINHO COM CETRO
 Coleção: **Munique, Antikensammlungen, J403**
Munique, Antikensammlungen, 2653
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 211334**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
4644 (prótomo), 13825, 26019 (prótomo), 30314, 32468 (cabeça), 200080 (javali alado), 200457, 201125, 206026, 211334, 211752, 300496, 302566, 302718, 310131 (dianteira), 310145, 310429 (prótomo), 320256, 320309, (cabeça), 330798 (cabeça)

Emblema: **JAVALI ALADO**
Forma: **TAÇA B**
Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
Decoração: **A: REBANHO DE BOIS, GUERREIROS, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, GALO, CÂNTARO, LEÃO**
B: HÉRACLES GERIÃO, GUERREIRO AJOELHADO (IOLAU), ATENA, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, GORGONEION, JAVALI ALADO
C - CAVALEIRO
Coleção: **Munique, Antikensammlungen, J337**
Munique, Antikensammlungen, 8704
Munique, Antikensammlungen, 2620
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200080**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 200080**

Emblema: **JAVALI (PRÓTOMO)**
 Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
 Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
 Decoração: **A: APOLO TOCANDO CÍTARA ENTRE MUSAS (?)**
B: GUERREIRO E ARQUEIRO PARTINDO, VELHO E MULHER, EMBLEMA DO
ESCUDO, PRÓTOMO DE JAVALI
 Coleção: **1: London, Market, Sotheby's: XXXX4644**
2: Los Angeles (CA), County Museum: A5933.50.10
2: Los Angeles (CA), County Museum: A5933.50-10
2: Los Angeles (CA), County Museum: 50.8.4
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 4644**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número:**
4644 (prótomos), 13825, 26019 (prótomos), 30314, 32468 (cabeça), 200080 (javali alado), 200457,
201125, 206026, 211334, 211752, 300496, 302566, 302718, 310131 (dianteira), 310145, 310429
(prótomos), 320256, 320309, (cabeça), 330798 (cabeça)

Emblema: K
Forma: ÂNFORA B
Data: 550 a.C. a 500 a.C.
Decoração: A: COMBATE, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, SOBRE
GUERREIRO CAÍDO, ENTRE JOVENS VESTIDOS SEGURANDO LANÇAS, EMBLEMA, K
B: CENTAUROMAQUIA, HÉRACLES E CENTAURO ENTRE JOVENS
VESTIDOS
Coleção: 1: Zurich, University: 2466
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 301507**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 340551, 301507

(c) Copyright Edinburgh, National Museums of Scotland. Downloaded by Patricia Pontin, Universidade de São Paulo

Emblema: **LABIRINTO (À DIREITA)**
Forma: **ENÓCOA**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: AMAZONOMAQUIA, GUERREIROS, UM CAÍDO, AMAZONA, EMBLEMA DOS ESCUDOS, LABIRINTO, DISCOS, ROSETA**
Coleção: **Edinburgh, National Museums of Scotland, 1956.432**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 31432**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 31432**

Emblema: **LAGARTO**
Forma: **TAÇA**
Data: 525 a.C. a 475 a.C.
Decoração: A: CENTAUROMAQUIA, HÉRACLES E OS CENTAUROS, JOVEM COM
ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA, LAGARTO
B: ATENA E HÉRACLES SELANDO A BIGA, HERMES, PÁSSARO
C: JOVEM PREPARANDO KLINE
D: GAFANHOTO
Coleção: 1: Los Angeles (CA), County Museum: 50.8.15
1: Los Angeles (CA), County Museum: A5933.50.21
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 201039**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 23884, 200028, 201039, 201044

Emblema: **LEÃO**
 Forma: **TAÇA**
 Proveniência: **ETRURIA, CERVETRI**
 Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
 Decoração: **A: GUERREIRO PARTINDO, HOMEM VESTIDO SENTADO COM CETRO, EMBLEMA DO ESCUDO, LEÃO**
B: GUERREIROS PARTINDO, HOMENS VESTIDOS SEGURANDO VARAS, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, SERPENTE, CACHORRO, TOURO, GOLFINHOS
 Coleção: **Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 629**
Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 16537
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203841**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 422, 744, 1558, 1576, 1908, 2848, 3440, 3661, 6230, 6486, 6896, 7107, 7491, 7966, 8185, 8203, 8421, 8780, 8839, 9045, 9052, 9641, 9849, 10148, 10495, 11216, 11550, 11921, 11960, 12684, 13049, 13165, 13290, 13360, 13363, 13508, 13559, 13712, 13828, 13848, 13986, 14548, 14559, 16201, 16453, 16472, 16716, 16774, 16952, 19409, 19442, 19550, 20137, 20425, 20433, 22894, 23064, 25415, 28233, 28290, 28556, 28855, 29351, 31438, 31971, 41244, 43172, 43267, 43278, 43389, 43937, 44042, 46159, 46357, 46953, 46963, 200068, 200098, 200204, 200329, 200361, 200457, 200486, 200502, 200511, 200524, 201428, 201431, 201713, 201724, 201730, 201842, 201851, 201870, 201902, 201992, 202216, 202331, 202366, 202392, 202406, 202480, 202485, 202486, 202570, 202917, 202933, 203003, 203126, 203139, 203243, 203510, 203669, 203796, 203841, 203900, 204068, 204358, 204360, 203681, 205026, 205070, 205109, 205120, 205260, 205305, 205553, 205763, 205798, 205815, 206032, 206424, 206467, 206596, 206641, 206756, 207068, 207693, 208232, 210076, 211328, 211331, 211752, 212180, 212182, 213478, 213717, 214162, 214375, 214486, 214737, 215180, 216262, 216987, 217050, 217130, 217276, 275081, 275145, 275222, 300382, 300383, 300386, 300400, 300426, 300469, 300491, 300496, 300499, 300871, 301458, 301515, 301593, 301879, 302320, 306172, 306984, 310160, 310429, 310450, 310454, 320023, 320339, 320382, 320421, 320441, 340547, 350155, 350438, 350467, 9009651, 350470, 350481, 351140, 351152, 351197, 351614, 352488, 1006365, 9004970, 9006864, 9009651

Emblema: **LEÃO ATACANDO CERVO**
Forma: **TAÇA**
Proveniência: **ETRURIA, CERVETRI**
Decoração: **A,B: AS ARMAS DE AQUILES, HOMEM VESTIDO ENTRE GUERREIROS (ÁJAX, ODISSEU), HOMENS, ALGUNS VESTIDOS, JUNTO A BLOCO, VOTAÇÃO ATENA ENTRE HOMENS VESTIDOS**
C: JOVEM VESTIDO (NEOPTOLEMO) E HOMEM VESTIDO (ODISSEU) COM ARMAS DE AQUILES, ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA, LEÃO ATACANDO CERVO
Coleção: **Viena, Österreichisches Museum, 325**
Viena, Kunsthistorisches Museum, 3695
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 205070**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 205070**

Emblema: **LEÃO (PRÓTOMO)**
 Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
 Proveniência: **ETRURIA, CERVETRI**
 Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
 Decoração: **A: AMAZONOMAQUIA, HÉRACLES, COM ESPADA, E AMAZONAS, UMA CAINDO, UMA COM ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMA, ROSETA**
B: LUTA, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, PARTIDO POR HOMEM VESTIDO, EMBLEMA, PRÓTOMO DE LEÃO
 Coleção: **Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, G16**
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 301879**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 422, 744, 1558, 1576, 1908, 2848, 3440, 3661, 6230, 6486, 6896, 7107, 7491, 7966, 8185, 8203, 8421, 8780, 8839, 9045, 9052, 9641, 9849, 10148, 10495, 11216, 11550, 11921, 11960, 12684, 13049, 13165, 13290, 13360, 13363, 13508, 13559, 13712, 13828, 13848, 13986, 14548, 14559, 16201, 16453, 16472, 16716, 16774, 16952, 19409, 19442, 19550, 20137, 20425, 20433, 22894, 23064, 25415, 28233, 28290, 28556, 28855, 29351, 31438, 31971, 41244, 43172, 43267, 43278, 43389, 43937, 44042, 46159, 46357, 46953, 46963, 200068, 200098, 200204, 200329, 200361, 200457, 200486, 200502, 200511, 200524, 201428, 201431, 201713, 201730, 201842, 201851, 201870, 201902, 201992, 202216, 202331, 202366, 202392, 202406, 202480, 202485, 202486, 202570, 202917, 202933, 203003, 203126, 203139, 203243, 203510, 203669, 203796, 203841, 203900, 204068, 204358, 204360, 203681, 205026, 205070, 205109, 205120, 205260, 205305, 205553, 205763, 205798, 205815, 206032, 206424, 206467, 206596, 206641, 206756, 207068, 207693, 208232, 210076, 211328, 211331, 211752, 212180, 212182, 213478, 213717, 214162, 214375, 214486, 214737, 215180, 216262, 216987, 217050, 217130, 217276, 275081, 275145, 275222, 300382, 300383, 300386, 300400, 300426, 300469, 300491, 300496, 300499, 300871, 301458, 301515, 301593, 301879, 302320, 306172, 306984, 310160, 310429, 310450, 310454, 320023, 320339, 320382, 320421, 320441, 340547, 350155, 350438, 350467, 9009651, 350470, 350481, 351140, 351152, 351197, 351614, 352488, 1006365, 9004970, 9006864, 9009651

Emblema: **LEBRE**
Forma: **ÂNFORA B**
Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIROS NO DORSO DO CAVALO, PÁSSARO (ÁGUIA) VOANDO, EMBLEMA DO ESCUDO, CABEÇA DE TOURO**
B: GUERREIROS NO DORSO DO CAVALO, PÁSSARO (ÁGUIA) VOANDO, EMBLEMA DO ESCUDO, LEBRE
Coleção: **Basel, Market, Münzen und Medaillen A.G.: XXXX23017**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 23017**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 23017, 202075, 217120**

Emblema: **LEOPARDO**
 Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
 Data: **475 a.C. a 425 a.C.**
 Decoração: **A: AQUILES, NOMEADO, E PENTESILÉIA, CAVALO, EMBLEMA DO ESCUDO, LEOPARDO**
B: MULHERES, UMA SEGURANDO TOCHA, HOMEM VESTIDO SEGURANDO
CETRO
 Coleção: **London, British Museum: E280**
London, British Museum: 73.8-20.368
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 213418**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número: 213418, 310396**

Emblema: (CABEÇA DE) LOBO
 Forma: CRATERA, COLUNA
 Data: 500 a.C. a 450 a.C.
 Decoração: A: JOVEM VESTIDO COM VARA, MULHER COM ESPADA E ESCUDO, EMBLEMA, CABEÇA DE LOBO, HOMENS VESTIDOS SEGURANDO VARAS
 B: JOVENS VESTIDOS, UM SEGURANDO VARA
 Coleção: 2: Santa Barbara (CA), Avery Brundage: XXXX0.6141
 3: Desconhecida, Perdida: XXXX0.6141
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 206141**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 9798, 206141

Emblema: M
Forma: ÂNFORA, PESCOÇO
Decoração: A: GUERREIROS, ARQUEIROS (EMBLEMAS, DISCOS, M, PERNA)
B: GUERREIRO SENTADO
C: BIGA, GUERREIROS, UM CITA (EMBLEMA DO ESCUDO, ÂNCORA)
Coleção: Desconhecida, Durand Collection: XXXX11931
London, British Museum: B294
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 11931**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 11931

Emblema: **MULA**
 Forma: **TAÇA**
 Data: 500 a.C. a 450 a.C.
 Decoração: A: GUERREIRO COM LANÇA JUNTO A ESTELA, EMBLEMA DO ESCUDO, MULA
 B,C: GUERREIROS, ALGUNS COM ESCUDO COM AVENTAL, UM COM CHAPÉU CITA, EMBLEMAS, PÁSSARO COM SERPENTE, TRÍPODE, MULA, OLHO, DISCOS
 Coleção: Lincoln, City and County Museum: XXXX0.4392
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 204392**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 7491, 9486, 200482, 202186, 202366, 203256, 204392, 207783, 214405, 214779

Emblema **ODRE DE VINHO**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
Decoração: **A,B: GUERREIROS E ARQUEIROS PARTINDO, BIGA, CACHORROS, VELHO, MULHERES, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, DISCOS, POLVO, ODRE DE VINHO**
Coleção: **Roma, Candelori Collection: XXXX1575**
 Desconhecida: XXXX1575
 Munique, Antikensammlungen: J1191
 Munique, Antikensammlungen: 1484
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 1575**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 1575**

Emblema: **OLHO**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIROS LUTANDO SOBRE GUERREIRO CAÍDO (EMBLEMA DOS ESCUDOS, OLHO, DISCOS)**
B: ENÉIAS E ANQUISES, ENTRE MULHERES
Coleção: **Tübingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst.: 2451**
Tübingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst.: D9
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 6543**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
6543, 16673, 23839, 44412, 201434, 201457, 201458, 201493, 201494, 202781, 202808,
203706, 204392, 206308, 211593, 212449, 212473, 213983, 215142, 301742, 350353

Emblema: **ONDAS**
Forma: **PELIKÉ**
Data: 425 a.C. a 375 a.C.
Decoração: A: JOVENS COM PÉTASOS, CLÂMIDES E LANÇAS, UM SENTADO, PLANTAS
B: GIGANTOMAQUIA, DEUSES, DIÓSCOROS, UM COMO CAVALEIRO, UM COM PILOS E ESCUDO, ARES E GIGANTES, UM CAINDO, COM PELE DE ANIMAL, EMBLEMA, ONDAS, NO INTERIOR, HIPOCAMPOS, PÉGASO
Coleção: 1: Atenas, Museu Nacional: 1333
1: Atenas, Museu Nacional: CC1259
1: 1333
1: CC1259
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 217512**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 217512**

Emblema: **PANTERA**
 Forma: **ÂNFORA PANATENAICA**
 Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
 Decoração: **A,B: ATENA (EMBLEMAS DOS ESCUDOS, PANTERA, CERVO)**
 Coleção: **1: - , Campana Collection: 187**
 2: Paris, Musée du Louvre: F275
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 10732**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 832, 1580, 3532, 5904, 7442, 7491, 8558, 8879, 9854, 10481, 10732, 12422, 12716, 12856,
 12974, 13098, 13712, 15117, 15457, 16039, 16958, 17084, 23040, 23189, 24496, 28504, 28556,
 28630, 31241, 32123, 43865, 46893, 46935, 201064, 201340, 201428, 201558, 204356, 204362,
 205026, 205109, 213422, 213446, 213547, 215179, 215192, 217276, 217278, 300279, 300519,
 300837, 301077, 301230, 301663, 301757, 301806, 302029, 302064, 302181, 302201, 302343,
 302718, 302790, 302851, 303451, 306429, 306623, 306994, 310006, 310041, 310046, 310059,
 310065, 310072, 310211, 310400, 320086, 320117, 320165, 320318, 320335, 320354, 320459,
 340519, 340573, 350215, 350280, 351037, 351084, 351102, 351205, 351513, 352191, 9004198

Emblema: **CABEÇA DE PANTERA EM RELEVO**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Decoração: **A: AMAZONOMAQUIA, GUERREIRO E AMAZONA CAINDO ENTRE MULHERES E JOVENS VESTIDOS, UM COM LANÇA, SERPENTE, CORUJA, EMBLEMA DO ESCUDO, CABEÇA DE PANTERA EM RELEVO**
B: SIMPÓSIO, HOMENS E MULHERES DESPIDAS RECLINADAS EM KLINAI, LIRA PENDURADA, CACHORRO, MESAS COM COMIDA, BANQUINHOS
C: FRISO DE ANIMAL, CISNES E PANTERAS
Coleção: **Omaha (NB), Joslyn Art Museum, 1963.480**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 350215**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 350215**

Emblema: **PANTERA ATACANDO CERVO**
Forma: TAÇA SIANA
Decoração: A: HÉRACLES E COCHEIRO (IOLAU?) EM BIGA PUXADA POR CAVALOS ALADOS, ATENA, HOMENS E MULHER VESTIDOS
B: LUTA, DISPUTA DE HERÓIS (?), HOMENS VESTIDOS, VELHO, GUERREIRO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, TRÍPODE, PANTERA ATACANDO CERVO
C: CISNE
Coleção: Tarento, Museo Archeologico Nazionale, 20137
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 310211**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 310211

Emblema: **PÁSSARO**
 Forma: **CRATERA, COLUNA**
 Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
 Decoração: **A: MULHERES FUGINDO PARA ALTAR, PALMEIRA**
B: MENELAU PERSEGUINDO HELENA, COM EROS, MULHER FUGINDO,
EMBLEMA DO ESCUDO, PÁSSARO, ESTANDARTE
 Coleção: **London, Market: XXXX0.6757**
Luzern, Market, Ars Antiqua: XXXX0.6757
Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst.: 67.5806
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 206757**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 27, 619, 3549, 3756, 4438, 6099, 7063, 7410, 7596, 8185, 8395, 8403, 8482, 8741, 8791, 9036,
 9044, 10378, 10461, 12477, 12968, 13030, 13098, 13680, 13765, 13882, 13975, 14700, 14701,
 15040, 15205, 15591, 16572, 16737, 17580, 22861, 23662, 24002, 28556, 31726, 31793, 41554,
 43294, 44066, 45422, 45424, 200005, 200080, 200303, 200369, 200447, 200457, 200464,
 200465, 200479, 200503, 200516, 200522, 200531, 200728, 200730, 200737, 201035, 201038,
 201044, 201052, 201066, 201068, 201120, 201335, 201341, 201428, 201431, 201689, 201898,
 202216, 202366, 203248, 203613, 203615, 203669, 203842, 203925, 204358, 204392, 205924,
 206757, 211500, 213675, 300491, 300496, 300525, 300647, 301861, 302015, 302227, 302266,
 302292, 302361, 302520, 302521, 302549, 302551, 302793, 302841, 302848, 303239, 306587,
 306595, 306602, 306624, 310006, 310022, 310055, 310065, 310066, 310071, 310087, 310088,
 310131, 310132, 320382, 320385, 320414, 352444, 352462, 352521, 380861, 909851, 1007182
 Pássaros: 24, 12974, 14388, 14831, 41307, 200484, 302548, 302923, 303303

(c) Copyright Zurich, University. Downloaded by Patricia Pomini, Universidade de São Paulo

Emblema: **PÁSSARO (COM SERPENTE)**

Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**

Proveniência: **ETRURIA, TARQUÍNIA**

Decoração: **A: HÉRACLES E O LEÃO, IOLAU COM CLAVA, ATENA, MULHER
B: GUERREIRO PARTINDO, COM ESCUDO, EMBLEMA, PÁSSARO COM
SERPENTE, ENTRE MULHER E VELHO COM VARA**

Coleção: **Zurich, University, 7**

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 302227**

Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**

27, 619, 3549, 3756, 4438, 6099, 7063, 7410, 7596, 8185, 8395, 8403, 8482, 8741, 8791, 9036, 9044, 10378, 10461, 12477, 12968, 13030, 13098, 13680, 13765, 13882, 13975, 14700, 14701, 15040, 15205, 15591, 16572, 16737, 17580, 22861, 23662, 24002, 28556, 31726, 31793, 41554, 43294, 44066, 45422, 45424, 200005, 200080, 200303, 200369, 200447, 200457, 200464, 200465, 200479, 200503, 200516, 200522, 200531, 200728, 200730, 200737, 201035, 201038, 201044, 201052, 201066, 201068, 201120, 201335, 201341, 201428, 201431, 201689, 201898, 202216, 202366, 203248, 203613, 203615, 203669, 203842, 203925, 204358, 204392, 205924, 206757, 211500, 213675, 300491, 300496, 300525, 300647, 301861, 302015, 302227, 302266, 302292, 302361, 302520, 302521, 302549, 302551, 302793, 302841, 302848, 303239, 306587, 306595, 306602, 306624, 310006, 310022, 310055, 310065, 310066, 310071, 310087, 310088, 310131, 310132, 320382, 320385, 320414, 352444, 352462, 352521, 380861, 909851, 1007182
Pássaros: 24, 12974, 14388, 14831, 41307, 200484, 302548, 302923, 303303

Emblema: **PÉGASO**

Forma: **TAÇA**

Proveniência: **ITÁLIA**

Data: **500 a.C. a 450 a.C.**

Decoração: **A: COMBATE, GUERREIROS E ARQUEIRO, EMBLEMA DO ESCUDO, PÉGASO**

B: COMBATE, GUERREIROS E ARQUEIROS NO DORSO DO CAVALO

C: COMBATE, GUERREIROS, UM CAINDO, ARQUEIROS, EMBLEMA DO

ESCUDO, DISCOS

Coleção: **1: Edinburgh, National Museums of Scotland: 1887.213**

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203838**

Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**

36, 2400, 5688, 6931, 7491, 8568, 8574, 8794, 8795, 8796, 8814, 9991, 10729, 13715, 14620, 19108, 20305, 46009, 46399, 200104, 200209, 200233, 201789, 202063, 202164, 203458, 203838, 204522, 204696, 205429, 206702, 206831, 207095, 207619, 207702, 211380, 212180, 212182, 213473, 213886, 217512, 300388

Emblema: **PEIXES**
Forma: **ÂNFORA**
Data: 500 a.C. a 450 a.C.
Decoração: A: COMBATE, POSIDÃO COM TRIDENTE E ROCHA, SOBRE A ROCHA, POLVO, ESCORPIÃO E OURIÇO, GIGANTE
B: GUERREIROS E ARQUERO PARTINDO, EMBLEMA DO ESCUDO, PEIXES
Coleção: Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 84
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 202472**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 201719 (com asas), 202472, 202917

Emblema: **PENACHO**
 Forma: **TAÇA**
 Data: 500 a.C. a 450 a.C.
 Decoração: A: CENTAURO COM ROCHA (CENTAUROMAQUIA ?)
 B: TESEU E O TOURO ENTRE ATENA E JOVEM COM CAVALO E PELTA,
 EMBLEMA DO ESCUDO, PÁSSARO
 C: COMBATE, GUERREIROS, EMBLEMAS, LEÃO, PÁSSARO, PENACHO
 Coleção: 1: Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano: 505
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203669**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 46221, 203669

(c) Copyright Beazley Archive, Oxford University. Licence Plate 96105. Downloaded by Patricia Pomar on 2014-12-14 09:05

Emblema: **PERNA**
 Forma: **ÂNFORA B**
 Data: 550 a.C. a 500 a.C.
 Decoração: A: DIONISO COM CORNUCÓPIA, HERMES, MÊNADE, SÁTIROS, ALGUNS DANÇANDO
 B: COMBATE, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, COMBATENDO SOBRE GUERREIRO CAÍDO, EMBLEMAS, PERNA, DISCOS, ENTRE MULHERES (AQUILES E MEMNON)
 Coleção: Boston (MA), Museum of Fine Arts: 89.256
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 340448**
 Exemplos: Beazley Archive Database, vaso número:
 60, 249, 306, 589, 595, 1269, 2198, 3238, 3481, 3498, 5225, 5599, 5690, 5695, 6083, 7326, 8324, 8328, 8342, 8395, 8402, 8823, 9955, 10380, 10771, 10772, 10776, 10830, 10845, 10997, 11567, 11900, 11914, 11931, 11932, 11957, 11960, 12116, 12181, 12230, 12354, 13161, 13832, 13893, 13975, 14159, 14179, 14227, 14235, 14246, 14606, 14872, 15521, 15752, 16963, 19193, 19396, 19399, 19430, 19432, 22737, 23033, 24347, 25189, 25843, 26019, 28974, 31241, 43599, 45140, 45206, 200054, 200315, 202051, 202074, 202186, 202216, 300538, 300791, 301601, 301678, 301699, 301747, 301764, 302028, 302039, 302201, 302267, 302272, 302327, 302360, 302367, 303303, 303334, 303472, 306078, 306483, 306587, 306612, 310000, 310108, 310215, 310216, 320034, 320124, 320165, 320167, 320295, 320300, 320318, 320320, 320321, 320333, 320351, 320414, 330052, 330189, 330403, 330449, 331287, 331953, 340448, 340449, 340503, 340516, 340636, 351064, 351089, 351091, 351167, 351253, 351272, 352173, 352350, 360874, 360875, 360884, 360947

Emblema: **POLVO**
Forma: **ÂNFORA PANATENAICA**
Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
Decoração: **A: ATLETAS CORRENDO, COLUNA DÓRICA**
B: ATENA (EMBLEMA DO ESCUDO, POLVO)
Coleção: **Tarento, Museo Archeologico Nazionale: 4319**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 13829**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
1575, 9085, 11812, 13055, 13829, 14484, 14622, 16036, 16319, 18657, 41650, 43585, 43937,
46674, 200145, 200146, 200457, 200481, 200482, 202332, 202917, 203265, 204363, 204472,
205108, 302141, 320208, 320431, 340560, 350497, 352192

Emblema: **PROA DE NAVIO**
 Forma: **ÂNFORA PANATENAICA**
 Data: 550 a.C. a 500 a.C.
 Decoração: A: ATENA, ENTRE GALOS E COLUNAS, EMBLEMA DO ESCUDO, PROA DE NAVIO
 B: ATLETAS, CORRIDA
 Coleção 1: Munique, Antikensammlungen: 1460
 1: Munique, Antikensammlungen: J491
 2: Desconhecida, Perdida: XXXX320298
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 320298**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 31726, 320023, 320034, 320298, 320306

Emblema: **QUIMERA**
 Forma: **TAÇA**
 Data: 450 a.C. a 400 a.C.
 Decoração: A: GUERREIROS PARTINDO, HOMEM VESTIDO SEGURANDO VARA, ATENA (NOMEADA), MULHER (TODOS NOMEADOS, LICO, AIAS, MENESTEU, MELITEU), EMBLEMA, TOURO
 B: HOMEM VESTIDO SEGURANDO VARA, GUERREIRO (CODRO E AINETOS), EMBLEMA DO ESCUDO, QUIMERA
 C: GUERREIROS PARTINDO, UM COM CLÂMIDE, PÉTASO E LANÇAS, HOMEM VESTIDO APOIADO SOBRE VARA, MULHERES, UMA COM ELMO (TODOS NOMEADOS, AIGEUS, TESEU, MEDÉIA, FORBAS, AITHRA), EMBLEMA, SERPENTE, PÉTASO E ESPADA PENDURADA
 Coleção: 1: Bologna, Museo Civico Archeologico: PU273
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 217210**
 Exemplos: Beazley Archive Database, vaso número: 217210

Emblema: **RAIO**
Forma: **ENÓCOA**
Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
Decoração: **A: AMAZONOMAQUIA, HÉRACLES E AMAZONA, CAINDO COM ESCUDO**
BEÓCIO, ENTRE GUERREIROS, EMBLEMAS, DISCOS, RAIOS, TRÍPODE
Coleção: **London, British Museum: B496**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 303341**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
1487, 1709, 13856, 14010, 21231, 28504, 300865, 301514, 301530, 301532, 301663, 303206,
303334, 303341, 303456, 303457, 303526, 303530, 305334, 306184, 320038, 320046, 320108,
320117, 320123, 331007, 331258, 340469, 340470, 340473, 340788, 350427, 351849, 352341,
352351, 361096, 361097, 361098, 361099

Emblema: **RAPOSA COM UVAS**
Forma: **TAÇA FRAGMENTO**
Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIRO, CORRENDO, EMBLEMA DO ESCUDO, RAPOSA COM UVAS**
Coleção: **1: Cambridge, Fitzwilliam Museum: 48.1864**
1: Cambridge, Fitzwilliam Museum: G70
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200685**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 12965, 200685, 214454**

Emblema: **RODA**
 Forma: **STAMNOS**
 Data: 500 a.C. 450 a.C.
 Decoração: B: GUERREIRO PERSEGUINDO MULHER (MENELAU E HELENA ?), VELHO
 SEGURANDO VARA
 A: GUERREIRO PARTINDO (RECEBENDO ARMAS ?), COM FLOR E ELMO,
 MULHER COM LANÇA E ESCUDO, VELHO, EMBLEMA, RODA
 Coleção: New York (NY), Metropolitan Museum: 41.162.20
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 205597**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:
 12417, 15924, 16229, 19754, 24772, 46752, 200486, 203099, 203706, 203882, 205597,
 206930, 206936, 206956, 206987, 207050, 207074, 207095, 211568, 211569, 211584, 211658,
 211806, 302851, 350204, 361425

Emblema: **ROSETA**
 Forma: **TAÇA SIANA**
 Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
 Decoração: **A: FLORAL, FOLHAS DE HERA**
B: SEREIA
C: CORRIDA DE BIGA, BIGAS
D: AMAZONOMAQUIA, HÉRACLES E AMAZONA, EMBLEMA DO ESCUDO,

ROSETA

Coleção: **New York (NY), Metropolitan Museum: 12.234.1**

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 300539**

Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**

165, 1854, 3639, 5864, 8420, 8922, 11319, 11340, 11355, 12243, 13098, 13985, 16801, 18136, 22879, 23014, 23038, 24393, 24907, 28095, 28630, 31432, 32058, 32317, 41482, 200062, 200412, 230445, 276105, 300398, 300525, 300539, 300780, 300781, 300791, 300798, 300799, 300806, 300837, 300856, 300857, 301064, 301568, 301879, 302050, 310014, 320002, 320046, 320086, 320121, 320121, 320123, 320173, 320177, 331271, 340473, 340500, 340556, 350205, 350206, 350209, 350223, 350269, 350424, 350115, 351201, 351407, 360910, 360913, 360951
 Rosetas: 7863, 28233, 45349, 350204

Emblema: **SÁTIRO**
 Forma: **PRATO**
 Data: 550 a.C. a 500 a.C.
 Decoração: GIGANTOMAQUIA, ATENA E ENCELADO (AMBOS NOMEADOS), EMBLEMA DO ESCUDO, SÁTIRO
 Coleção: Paris, Musée du Louvre: CA3662
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200059**
 Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:
 632, 4560, 7450, 7473, 7596, 7721, 7965, 8338, 9039, 11918, 13098, 13361, 13822, 13882, 15245, 16039, 17721, 19456, 21882, 23794, 26090, 28630, 41151, 41364, 45349, 45424, 46837, 200059, 200160, 200161, 200385, 200446, 200463, 200600, 200643, 200644, 200650, 201006, 201064, 201107, 201340, 201581, 202704, 206835, 300382, 300496, 300499, 300771, 301316, 301361, 302063, 302064, 302566, 302952, 06816, 310041, 310147, 320173, 320423, 340498, 350369, 352506

Emblema: **CABEÇA DE SÁTIRO EM RELEVO**
 Forma: **ÂNFORA A**
 Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
 Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
 Decoração: **A: HEITOR ARMANDO-SE ENTRE PRÍAMO E HÉCUBA, EMBLEMA DO ESCUDO, CABEÇA DE SÁTIRO EM RELEVO**
B: KOMOS, HOMENS, UM COM CÂNTARO
 Coleção: **Munique, Antikensammlungen, J378**
Munique, Antikensammlungen, 8731
Munique, Antikensammlungen, 2307
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 200160**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
632, 4560, 7450, 7473, 7596, 7721, 7965, 8338, 9039, 11918, 13098, 13361, 13822, 13882,
15245, 16039, 17721, 19456, 21882, 23794, 26090, 28630, 41151, 41364, 45349, 45424, 46837,
200059, 200160, 200161, 200385, 200446, 200463, 200600, 200643, 200644, 200650, 201006,
201064, 201107, 201340, 201581, 202704, 206835, 300382, 300496, 300499, 300771, 301316,
301361, 302063, 302064, 302566, 302952, 06816, 310041, 310147, 320173, 320423, 340498,
350369, 352506

(c) Copyright Kassel, Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung, Licence Plate 11 UK
1007 46519, Downloaded by Patricia Pontin on 2011-06-18 15:52

Emblema: **SERPENTE**
 Forma: **CRATERA, COLUNA**
 Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
 Decoração: **A: JOVENS VESTIDOS**
B: GUERREIRO PARTINDO (EMBLEMA DO ESCUDO, SERPENTE), ENTRE MULHER COM ENÓCOA E FIALA E HOMEM VESTIDO SEGURANDO VARA
 Coleção: **Kassel, Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung: T716**
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 1205**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 38, 136, 153, 192, 259, 357, 625, 666, 707, 754, 980, 1205, 1482, 1572, 2145, 2508, 3218, 3468, 3481, 3595, 4345, 4533, 4560, 5335, 5806, 6097, 6322, 6578, 6877, 7048, 7093, 7491, 7966, 8185, 8340, 8342, 8409, 8477, 8823, 9050, 9142, 9203, 9973, 10205, 10351, 10905, 10987, 11549, 11575, 11691, 11932, 12577, 12917, 13026, 13046, 13233, 13307, 13361, 13712, 13715, 13828, 13986, 14203, 14417, 14538, 14701, 15458, 16034, 16622, 16776, 16779, 16986, 18472, 19751, 20209, 20317, 20382, 21246, 22144, 23004, 23005, 23411, 23662, 23691, 24325, 25189, 28182, 28630, 30289, 30305, 30309, 31366, 32049, 41123, 41322, 41632, 43088, 43432, 44065, 44084, 44100, 44290, 44978, 45414, 46178, 46888, 200028, 200047, 200166, 200167, 200246, 200465, 200504, 200516, 200731, 200840, 201052, 201083, 201105, 201137, 201329, 201333, 201335, 201338, 201339, 201341, 201347, 201348, 201434, 201440, 201499, 201581, 201724, 201756, 201875, 201880, 201892, 201898, 201940, 202052, 202330, 202725, 202871, 203138, 203242, 203257, 203613, 203666, 203667, 203670, 203671, 203676, 203678, 203702, 203796, 203841, 203900, 204356, 204357, 204360, 204361, 204362, 204392, 204395, 204472, 204677, 205137, 205229, 205438, 205440, 205598, 205615, 205685, 205752, 205786, 205924, 205975, 205977, 206026, 206069, 206070, 206109, 206140, 206239, 206308, 206596, 206828, 206829, 206831, 206843, 206856, 206866, 206871, 206890, 206900, 206930, 206941, 206948, 207025, 207095, 207115, 207119, 207122, 207182, 207183, 207185, 207267, 207354, 207436, 207520, 207559, 209484, 209559, 210117, 210188, 210226, 210228, 211500, 213676, 214227, 214296, 214297, 214410, 214446, 214495, 214498, 214519, 214625, 214638, 214833, 214862, 214987, 215493, 216021, 216065, 216134, 216555, 217114, 217210, 217210, 217278, 230245, 230353, 275088, 276076, 300572, 300844, 300865, 301019, 301291, 301309, 301325, 301361, 301380, 301548, 301549, 301575, 301593, 301808, 301895, 302036, 302039, 302050, 302199,

302227, 302355, 302357, 302718, 302776, 302780, 302790, 302793, 302800, 303370, 303413, 303472, 303540, 305624, 305971, 306078, 306452, 306454, 306675, 306890, 306994, 310022, 310071, 310143, 310155, 310163, 310396, 320038, 320165, 320287, 320308, 320320, 320325, 320327, 320333, 320397, 320405, 320406, 320409, 330189, 331370, 331952, 331957, 340431, 340447, 340471, 340501, 340534, 340565, 340570, 340573, 340705, 350282, 350369, 350467, 350796, 351083, 351113, 351116, 351117, 351127, 351139, 351178, 351199, 351226, 351281, 351315, 352191, 352213, 352350, 352444, 352521, 361434, 9004949, 9009325 serpentes: 619, 8405, 8658, 11319, 23663, 24353, 24393, 28973, 32058, 44290, 45287, 200062, 301316, 301748, 302026, 302029, 306835, 320086, 320121, 320294, 351072, 351102, 351139, 9004198

Emblema: **(ROSETA ENTRE) SERPENTES**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Decoração: **A: GUERREIRO PARTINDO (GUERREIRO, ARQUEIRO, VELHO, MULHER, EMBLEMA DO ESCUDO, TRÍPODE)**
B: GUERREIRO COM ESCUDO BEÓCIO CARREGANDO CORPO DE GUERREIRO, GUERREIRO, ARQUEIRO, MULHER, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, ROSETA ENTRE SERPENTES, DISCOS
Coleção: **Limoges, Musée Adrien Dubouché, 80.58**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 8689**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 8689**

(c) Copyright Paris, Musée du Louvre. Licence Plate 11
UK 1007 46395. Downloaded by Patricia Portin on
2014/2/22 10:3

Emblema: Σ
Forma: ÂNFORA PANATENAICA
Data: 525 a.C. a 475 a.C.
Decoração: A: ATLETAS, JOVENS LUTANDO BOXE
B: ATENA, EMBLEMA DO ESCUDO, SIGMA, COLUNAS SOBREPUJADAS
POR DISCOS
Coleção: 1: Paris, Musée du Louvre: N3262
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 351124**
Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número: 351124

Emblema: **SUÁSTICA (À DIREITA)**
Forma: **TAÇA**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A,B: COMBATE, GUERREIRO, CAVALEIRO, PALMEIRA, EMBLEMAS DOS**
ESCUDOS, SERPENTE, SUÁSTICA (?), CAMELO (?)
C: COMBATE, GUERREIRO COM AMAZONA
Coleção: **1: Bologna, Museo Civico Archeologico: NC161**
1: Bologna, Museo Civico Archeologico: 363
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203670**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 203670**

Emblema: **TARTARUGA**
Forma: **STAMNOS**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A: POSIDÃO, DIONISO COM VINHA E CÂNTARO, HERMES, DEUSA**
B: GUERREIRO PARTINDO ENTRE HOMEM E JOVEM SEGURANDO VARAS,
AMBOS VESTIDOS, EMBLEMA DO ESCUDO, TARTARUGA
Coleção: **1: Paris, Musee du Louvre: G184**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 203073**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 203073**

Emblema: **TOURO**
 Forma: **ÂNFORA A**
 Data: 500 a.C. a 450 a.C.
 Decoração: A: KROISOS SENTADO SOBRE PIRA FUNERÁRIA COM CETRO E FIALA,
 HOMEM COM TOCHAS

B: (TESEU), (ANTIOPE) COM MACHADINHA, GUERREIRO (PERITHOOS),

EMBLEMA DO ESCUDO, TOURO

Coleção: Paris, Musee du Louvre: G197

Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 202176**

Exemplares: Beazley Archive Database, vaso número:

36, 249, 306, 318, 357, 711, 1572, 1580, 2352, 3018, 3639, 4279, 4632, 5998, 6322, 6415, 7048, 8786, 8937, 10491, 10884, 11913, 11967, 12834, 1352, 13361, 13484, 13939, 14246, 14559, 16779, 17725, 19442, 19445, 19748, 20012, 21333, 21492, 21518, 21864, 23017, 23066, 23943, 24060, 24115, 24266, 24347, 24351, 25654, 26090, 28141, 30309, 30774, 31596, 32470, 41554, 43543, 43713, 43865, 44118, 44444, 44457, 44978, 46008, 46221, 200028, 200323, 200504, 200513, 200728, 200745, 201023, 201035, 201064, 201114, 201117, 201120, 201124, 201128, 201334, 201338, 201341, 201359, 201400, 201404, 201431, 201434, 201455, 201501, 201502, 201539, 201629, 201635, 201751, 201827, 201828, 201941, 201956, 202176, 202485, 203224, 203307, 203508, 203539, 203540, 203631, 203666, 203668, 293671, 203675, 203678, 203706, 203841, 203900, 204068, 204329, 204336, 204357, 204358, 204360, 204361, 204472, 204501, 204502, 204681, 206000, 206230, 207585, 208102, 209106, 211328, 211331, 211336, 211351, 211354, 211596, 211662, 217210, 275929, 300469, 300499, 300837, 301678, 301769, 301871, 302028, 302036, 302039, 302081, 302082, 302083, 302230, 302245, 302271, 302303, 302339, 302361, 302564, 302566, 303239, 303430, 303472, 305621, 305631, 305643, 305664, 306004, 306171, 306702, 310005, 310006, 310029, 310087, 310091, 310108, 310146, 310148, 320095, 320109, 320184, 320293, 320301, 320333, 320400, 320414, 320415, 320426, 320429, 330338, 330340, 330976, 331007, 332003, 332004, 340460, 340474, 340475, 340485, 340512, 340519, 340541, 340542, 340574, 340566, 350972, 351044, 351072, 351075, 351088, 351091, 351142, 351209, 351457, 352237, 352427, 360884, 360886, 361427, 380851, 1006365, 1007182, 9004347, 9004352 Bucrânio: 60, 735, 1496, 2415, 7462, 8420, 9033, 9052, 11354, 11589, 11691, 11918, 12379, 13055, 13893, 14159, 15040, 15845, 16289, 16737, 17068, 17580, 23266, 23967, 30534, 42097, 44249. 200058, 202049, 202185, 202293, 202366, 202371, 202805, 203224, 203243, 203807, 205048, 206352, 206392, 210116, 301660, 301741, 301742

Emblema: **TRIDENTE (À DIREITA)**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **550 a.C. a 500 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIROS E ARQUEIRO PARTINDO, VELHO, EMBLEMAS, PROA DE NAVIO, TRIDENTE**
B: AMAZONOMAQUIA, HÉRACLES E AMAZONAS, UMA CAINDO, EMBLEMAS DOS ESCUDOS, DISCOS, GRINALDA DE HERA
Coleção: **1: San Francisco (CA), Legion of Honour: 1814**
2: San Francisco (CA), M.H. de Young Memorial Museum: 1925.368
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 320306**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 320306**

Emblema: **TRÍPODE**
 Forma: **ÂNFORA B**
 Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
 Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
 Decoração: **A: COMBATE, GUERREIROS LUTANDO SOBRE CAÍDO ENTRE HOMEM COM LANÇA E JOVEM, AMBOS VESTIDOS, PÁSSARO, EMBLEMA DO ESCUDO, TRÍPODE B: RESGATE DE HEITOR, AQUILES RECLINANDO SOBRE KLINE, PRÍAMO, MULHER, ELMOS SOBRE A MESA E ESCABELO, TAÇA, ESPADA, FAIXA E ESCUDO BEÓCIO (EMBLEMA, RAIOS) PENDURADO, ESCUDO, MESA COM COMIDA**
 Coleção: **Kassel, Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung: T674**
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 350427**
 Exemplos: **Beazley Archive Database, vaso número:**
 5, 24, 159, 367, 420, 425, 1047, 1269, 1274, 1572, 1716, 1986, 2183, 2197, 2508, 3528, 3756, 4345, 4948, 4964, 5221, 5728, 5928, 6485, 7001, 7325, 7452, 7462, 8188, 8244, 8585, 8689, 8809, 9033, 9044, 10149, 10218, 10398, 10545, 10780, 10832, 10991, 10993, 11559, 11569, 11812, 11900, 11913, 12686, 12709, 12990, 13026, 13529, 13828, 13831, 13836, 13847, 13848, 13851, 13894, 14226, 14434, 14467, 14559, 14786, 14901, 15346, 15560, 15797, 15846, 16289, 16557, 16622, 16779, 16817, 17084, 17580, 18136, 18405, 19093, 19435, 19437, 19563, 19754, 19989, 20234, 20467, 21465, 22856, 22997, 23020, 23043, 23055, 23940, 24035, 24085, 24351, 24730, 25308, 25773, 25842, 26145, 28562, 28566, 29535, 30701, 31166, 31657, 32123, 32449, 32470, 41324, 41554, 42067, 43265, 43280, 44290, 44372, 46020, 46221, 46368, 46975, 200313, 200397, 200677, 200730, 200745, 200807, 200896, 201068, 201125, 201313, 201440, 201504, 201957, 202049, 202293, 202914, 203224, 203242, 203243, 203572, 203666, 203686, 203690, 203706, 203731, 203739, 204356, 204358, 204392, 204502, 205109, 205176, 205794, 206288, 206571, 207566, 207608, 211599, 300632, 300634, 300640, 300645, 300782, 300797, 300871, 301494, 301517, 301524, 301542, 301649, 301672, 301748, 301792, 301797, 301810, 301816, 302028, 302036, 302081, 302125, 302141, 302230, 302232, 302239, 302241, 302246, 302262, 302265, 302271, 302285, 302292, 302339, 302343, 302346, 302522, 302534, 302584, 302594, 302763, 302793, 302816, 302818, 302841, 302843, 302851, 302952, 303341, 303412, 303456, 303472, 305891, 306007, 306429, 306448, 306454, 306551, 306623, 310006, 310029, 310056, 310068, 310080, 310084, 310086, 310107, 310143, 310160, 310211, 310215, 310242, 310331, 310331, 310341, 310385, 310422, 320002, 320091, 320107, 320119, 320301, 320304, 320307, 320320, 320385, 320386, 320387, 320388, 320400, 320401, 320402, 320404, 320412, 320414, 320415, 320425, 320426, 320433, 320440, 320442, 320443, 330052, 330363, 331247, 331266, 332003, 340423, 340431, 340446, 340453, 340457, 340471, 340474, 340475, 340501, 340512, 340513, 340515, 340519, 340534, 340541, 340543, 340559, 340575, 340696, 340776,

340788, 340793, 350353, 350408, 350412, 350427, 350429, 350434, 350439, 350442, 350507,
350786, 351022, 351068, 351084, 351088, 351131, 351140, 351142, 351178, 351211, 351353,
351430, 351601, 352186, 352196, 360875, 360876, 360920, 360924, 361479, 380851, 9004347,
906269

Emblema: **TRISQUELE**
 Forma: **STAMNOS**
 Proveniência: **ETRURIA, VULCI**
 Data: **525 a.C. a 475 a.C.**
 Decoração: **A: GUERREIROS ARMANDO-SE, EMBLEMAS, TRISQUELE, GALO**
B: ATENA ENTRE DISPUTA DE HERÓIS (AQUILES E HEITOR ?), EMBLEMA
DO ESCUDO, CABEÇA DE TOURO
 Coleção: **1: Munique, Antikensammlungen: 2406**
1: Munique, Antikensammlungen: J421
 Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 201956**
 Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
4465, 5170, 6343, 7038, 7475, 7597, 10205, 10218, 10723, 10987, 11932, 12125, 14410, 15111,
19379, 31865, 41123, 43332, 44118, 200474, 200479, 200484, 200503, 200511, 200513,
200516, 200519, 201956, 201957, 202186, 202366, 202469, 202629, 203187, 275252, 302028,
302100, 302230, 302236, 302267, 302318, 302361, 310108, 351109, 351200, 351215, 352418

Emblema: **TRITÃO**
Forma: **CRATERA, COLUNA**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIRO PARTINDO, MULHER, HOMENS COM VARAS, UM VELHO, UM VESTIDO, EMBLEMA DO ESCUDO, TRITÃO**
B: GUERREIROS ARMANDO-SE, UM COM LANÇAS, SEGURANDO ELMO, UM COM ESCUDO, UM SEGURANDO ESPADA
Coleção: **Bologna, Museo Civico Archeologico: 180**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 206642**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 206642, 206726**

Emblema: **TROMBETA (NEGRO TOCANDO)**
Forma: **ÂNFORA C**
Data: **500 a.C. a 450 a.C.**
Decoração: **A: GUERREIRO, EMBLEMA DO ESCUDO, NEGRO TOCANDO TROMBETA**
B: HOMEM VESTIDO COM VARA
Coleção: **1: Viena, Kunsthistorisches Museum: 3724**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 202712**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número:**
16968, 45424 (sátiro tocando), 202712 (negro tocando), 204124 (homem tocando)

Emblema: **VENTOINHA**
Forma: **ÂNFORA, PESCOÇO**
Data: **575 a.C. a 525 a.C.**
Decoração: **A,B: COMBATE, GUERREIROS, UM COM ESCUDO BEÓCIO, EMBLEMAS, PRÓTOMO DE PANTERA, VENTOINHA**
Coleção: **1: Boston (MA), Museum of Fine Arts: 98.923**
Referência: **Beazley Archive Database, vaso número 301077**
Exemplares: **Beazley Archive Database, vaso número: 1047, 13098, 20351, 21375, 23038, 28277, 43865, 46154, 216036, 301077, 302800, 306437, 306597, 3405338, 350355, 350408, 351011**

I. Diversidade de representações de emblemas nos escudos

1. CACHORRO

2. CAVALEIRO

3. CAVALO

4. CÍRCULO

5. CENTAURO

6. COCHE DE BIGA

7. CRESCENTE

8. DISCOS

9. ESTRELA

10. FALO

11. FOLHA

12. GOLFINHO

13. GORGONEION

14. GRINALDA

15. GUERREIRO

16. HOPLITODROMOS

17. JAVALI

18. LEÃO

19. OLHO

20. PANTERA

21. PÁSSARO

22. RAIO

23. ROSETA

24. SÁTIRO

25. SERPENTE

26. TOURO

27. TRISQUELE

II. GRÁFICOS

Apresentamos neste item alguns gráficos que sistematizam as informações recolhidas na estruturação do nosso catálogo e que vão nos guiar no comentário e interpretação da simbologia dos escudos. São eles:

- **Emblemas dos escudos**
- **Portadores dos escudos**
- **Contextos dos vasos**
- **Formas dos vasos**
- **Datação dos vasos com escudos**
- **Proveniência dos vasos**
- **Frequência do emblema Gorgoneion nos diversos contextos**
- **Frequência do emblema da serpente nos diversos contextos**

Emblemas dos escudos

■ discos
 ■ serpente
 □ tripode
 □ touro
 ■ leão
 ■ golfinho
 ■ pássaro
 □ perna
 ■ estrela
 ■ grinalda
 ■ cavalo
 ■ folha
 ■ pantera
 ■ coche de biga
 ■ gorgoneion, roseta
 ■ Sátiro
 ■ águia
 □ círculos
 □ trisquete
 □ cachorro
 ■ Pégaso
 ■ escorpião
 ■ crescentes
 ■ âncora, polvo
 ■ cântaro
 ■ roda
 ■ galo
 ■ olho
 ■ javali
 ■ grifo, centauro
 ■ banquinho
 ■ ventoinha
 ■ cervo
 ■ coruja
 ■ cisne, clava
 ■ cornucópia, cruz, esfinge
 ■ mula, hoplitodromos
 ■ cabra
 ■ cavaleiro
 ■ carneiro
 ■ proa de navio
 □ caranguejo, falo, Ceto, lagarto, negro tocando trombeta, taça
 ■ corvo, lebre, raposa, guerreiros, peixes
 ■ A, abelha, ânfora, elmo, esquifo, garça, K, leopardo, lobo, penacho, porco, suástica, Tritão
 ■ aranha, bolinhas, camelo, discóbolo, escamas, escudo beócio, guerreiro e Amazona, labirinto, linhas, M, odre de vinho, ondas, Quimera, sigma, tartaruga, tridente

Portadores dos escudos

■ guerreiros
 ■ Atena
 ■ Amazonas
 ■ mulheres
 ■ sob o chão
 ■ pendurados
 ■ gigantes
 ■ Aquiles
 ■ jovens
 ■ Ájax
 ■ hoplitodromos
 ■ Ares
 ■ Enéias
 ■ Tétis
 ■ Cicno, atletas
 ■ Héracles
 ■ homens
 ■ cocheiro
 ■ Kaineu, arqueiro
 ■ Menão, Neoptolemo
 ■ Heitor
 ■ Gerião
 ■ Niké, Menelau, Nereidas, cavaleiros, Sátiros, lolau
 ■ centauros, Eidolon, velho, negro
 ■ Teseu, Zeuxo, Acamante, Demofonte, Hermes, Odisseu, Troilo, Dioniso, Encelado, Hefesto, ménade, servente, acrobata, Pentésiléia

Contextos dos vasos

Formas dos vasos

Datação dos vasos com escudos (anos a.C.)

Proveniência dos vasos

- Cervetri
- Atenas-Ágora
- Orvieto
- Tarquinia
- Cápuia
- Spina
- Nola, Etrúria
- Atenas-Acrópolis
- Gela
- Bologna, Rodes-Camíros
- Chiúsi
- Grécia
- Tarento, Cumas, Itália
- Egito-Naucratís, Beócia-Tânagra
- Rodes-Ialysos, Faleri
- Corinto, Grécia-Eubéia-Eretria
- Sicília, Agrigento, Itália-Sul,
- Beócia-Rhítsona, Magna Grécia, Pesto, Delos
- Vignanello, Camarina, Siana, Atenas, Beócia-Tebas, Criméia
- Ádria, Nápoles, Suessula, Egina, Mégara Hibléa, Lípari, Ática-Eleusis, Turquia-Lícia-Xanthos, Sala Consilina, Ruvo, Ática, Ática-Anavyssos, Numana, Rússia-Sul, S. Agata De'Goti, Zanís Sin El Hagar, Beócia-Thespias, Cípria-Marion
- Arezzo, Turquia-Éfeso, Pesca Romana, La Tolfa, Bomarzo, Betolle, Creta, Grécia-Macedónia, Líbia-Nierj, Roma, Calcídica-Olinto, Lavíniun, Itália-Apúlia, Perachora, Todi, Morgantia, Régio Calábria, Selinunte, Taormina, Ceglie, Locri, Populonia
- Monte Avigliano, Tera, Salamina, Rodes-Lindos, Ática-Myrrhinous, Grécia-Mégare, Focis-Delfos, Licata, Siracusa, Ática-Vari, Vei, Chipre-Amatus, Castel Campanile, França-Enserune, Ática-Láurio, Rússia-Olbia, Israel-Bat-Yam, Atenas-Cerâmico, Beócia-Levadhia
- Turquia-Elaiou, Ática-Maratona, Grécia-Beócia, Turquia-Smirna, Grécia-Locris, Rieti-Boggio Somma Villa, Petrignano, Vitorchiano, Síria-Almina, Turquia-Pamphulia-Aspendos

Frequência do emblema *Gorgoneion* nos diversos contextos

Frequência do emblema da serpente nos diversos contextos

Capítulo 6 – A imagética dos escudos nos vasos áticos

Os princípios que governavam a escolha dos emblemas para os escudos entre os gregos nunca foram investigados com o devido cuidado que a importância do assunto e o material disponível exigem. Os guias e manuais da Antiguidade que consagram algum espaço para a discussão do assunto, o tratam de maneira sumária e insatisfatória, assim como os manuais mais recentes, que não fornecem nenhuma discussão completa sobre o assunto. Os escritores, no geral, apresentam a descrição de um pequeno número de emblemas, coletados sobretudo na literatura. Nenhum deles fez observações sobre a decoração dos escudos.

Uma coleta cuidadosa dos vasos pintados e eventualmente de outros monumentos, que são de longe a mais importante fonte de informação sobre o assunto, e uma comparação e confrontação com a evidência literária, pode fornecer uma visão clara dos princípios subjacentes às escolhas dos emblemas dos escudos pelos gregos. Tal comparação empreendemos com a ajuda de uma coleção muito rica dos vasos pintados da Antiguidade, coletados por John Beazley, que deu origem ao “Arquivo Beazley”, nossa fonte principal de pesquisa.

Surgem muitas questões ao olharmos de perto a evidência trazida pelos vasos pintados. Os artistas dos vasos seguiram a prática de seus contemporâneos na decoração dos escudos? Eles copiavam os emblemas que tinham um uso real? Eles, como os poetas, baseavam sua prática sobre emblemas realmente existentes, ou permitiam-se certas liberdades, elaborando esses emblemas e igualmente inventando novas formas de analogia aos tipos de uso comum? Eles seguiam princípios mais originais, e simplesmente inventavam tais emblemas como sendo produto da beleza ou da originalidade de seus trabalhos?

Para nos ajudar nessas questões, Snodgrass (2004), em seu livro *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*, nos proporciona uma explicação de como os artistas da antiguidade compunham suas obras, em que medida os artistas das artes visuais do período geométrico da Grécia Antiga, sobretudo do século VIII a.C., teriam sido influenciados pela poesia homérica em suas composições e até que ponto os poemas

homéricos poderiam esclarecer a respeito dos processos de composição das artes figurativas desse período. Para Snodgrass, os artistas pictóricos habitavam um mundo independente, em que suas próprias inspirações e interesses determinavam sua produção e ao contrário do que até agora tem sido postulado no âmbito dos estudos clássicos, eles raramente inspiravam-se nos poemas homéricos. Essa crença disseminada no âmbito dos estudos clássicos, de que as representações pictóricas do período geométrico são como ilustrações da épica homérica, que segundo Snodgrass deriva da excepcional consideração que os poemas de Homero foram adquirindo ao longo do tempo. Destaca ainda, que os artistas pictóricos vêem o mundo de maneira diferente dos poetas. Snodgrass apoia-se tanto na interpretação das evidências arqueológicas, quanto na especificidade das leis constitutivas das obras pictóricas para compreender a natureza específica da atividade artística dos pintores de vaso do período geométrico.

Considerando tais aspectos, se acaso a confrontação das evidências arqueológicas com as literárias não nos permitirem ter a certeza do uso real dos emblemas dos escudos, pelo menos essas evidências podem nos ajudar a determinar os princípios que governaram a escolha desses emblemas pelos gregos.

I. Fontes literárias e fontes arqueológicas

Nos monumentos micênicos (por volta de 2000-1000 a.C.) encontramos numerosos vestígios de decoração sobre os escudos. O caso mais conhecido, citado por Chase (1902: 63) é a cena sobre a lâmina de uma espada, de um guerreiro na caçada de um leão. Entalhadas sobre o escudo do primeiro guerreiro que está avançando, encontramos duas, talvez três rosetas, incrustadas no metal escuro do qual o escudo é feito. Outra evidência da decoração dos escudos no período micênico, também segundo Chase (1902: 63) é um número de pequenos escudos de porcelana vitrificada, que devem ter servido de amuletos, e que são decorados com vários buracos pequenos.

Em uma pintura no muro de Micenas, que representa a veneração a um *tropaion*, está entalhado sobre o escudo um desenho geométrico, de linhas verticais ligadas a linhas transversais oblíquas. (Chase, 1902: 64)

Muitas das evidências dos monumentos micênicos, apesar de limitadas, são suficientes para atestar que o uso dos emblemas em escudos era comum aos gregos desde Época Micênica. Neste período podemos identificar dois princípios distintos de decoração nos escudos: o ornamento geométrico, as protuberâncias e as rosetas.

No período Micênico, como vimos, as fontes para nosso conhecimento são exclusivamente monumentais. Já no Período Homérico (1000-700 a.C.), nossa principal fonte de informação é naturalmente os poemas homéricos.

Existem três passagens na *Ilíada* que descrevem a ornamentação dos escudos. São elas, a da égide de Atena, do escudo de Agamenão, e do escudo de Aquiles.

A égide de Atena é descrita assim: “A égide ornada de franjas, então, sobre os ombros coloca, coisa espantosa de ver, pelo frio Terror circundada, pela Discórdia, a Violência e, também pelo Assalto horroroso, bem como pela cabeça da Górgona, monstro terrível, horripilante espetáculo, do Crônida Zeus maravilha” (*Il.*, V, 739-743).

A descrição do escudo de Agamenão: “Toma o escudo, depois, bem lavrado, que o corpo lhe cobre, forte e mui belo de ver, por dez orlas de bronze cercado e vinte umbigos de estanho muito alvo, dispostos a volta da superfície; era de aço cinzento a porção do meio. Como coroa se via a cabeça espantosa da Górgona de olhar terrível; a Fuga e o Terror ao seu lado se achavam” (*Il.*, XI, 32-37).

O escudo de Aquiles: “Grande e maciço, primeiro, fabrica o admirável escudo, com muito esmero, lançando-lhe a volta orla tríplice e clara, de imenso brilho. De prata, a seguir, fez o bálteo vistoso. Cinco camadas o escudo possuía, gravando na externa o hábil artífice muitas figuras de excelso traçado. Nela o ferreiro engenhoso insculpiu a ampla terra e o mar vasto, o firmamento, o sol claro e incansável, a lua redonda e as numerosas estrelas, que servem ao céu de coroa” (*Il.*, XVIII, 478-85).

Encontramos nos monumentos paralelos às descrições homéricas. Brunn (apud Chase, 1902: 66) apontou numerosas analogias entre as esculturas de Níneve e as cenas sobre o escudo de Aquiles. Escavações em Chipre e Creta provam conclusivamente que foi do Leste, sobretudo da Fenícia, que a idéia de decoração em círculos concêntricos, o preenchimento de toda superfície do disco, foram introduzidos na Grécia. A prova disto é encontrada em um número de escudos votivos de bronze fino que foram descobertos em Chipre e Creta (cf. Chase, 1902: 66-67). O caráter fenício destes escudos fica evidente nas figuras com as quais eles eram decorados (Milkarte, Astarte-Anaitis).

É de Chipre também que vemos a aproximação de sua arte com os escudos de Atena e Agamenão. Conforme nos informa Chase (1902: 67), no templo de Golgoi, Cesnola, a estátua de Gerião, possui três escudos, um dos quais era decorado com três figuras. Perseu matando a Górgona na presença de Atena, e outro com quatro, um guerreiro e três figuras mutiladas maldosamente, o terceiro escudo contém um centauro e possivelmente outras figuras.

No Período Homérico como no Período Micênico, podemos estabelecer o uso dos emblemas nos escudos e distinguir as mesmas classes que aparecem no Período Micênico.

No período Histórico (de 700 a.C. em diante), Ésquilo, nos *Sete contra Tebas*, descreve os emblemas dos escudos dos diferentes heróis: Tideu (vv 374) possui sobre seu escudo um céu brilhante com lua e estrelas; Capaneu (vv 419) um portador de archote e uma inscrição em letras douradas; Eteócles (vv 452) um hoplita subindo uma escada no muro inimigo; Hipomedon (vv 478) Tifão; Hyperbios (vv 499) Zeus empunhando um raio; Partenopeu (vv 526) a Esfinge sobre um dos cadmeus; Anfiarau (vv 599) símbolos ambíguos; Polinice (vv 642) um guerreiro e uma divindade. Muitos desses emblemas presentes em Ésquilo são paralelos aos revelados pelos vasos pintados nos séculos VI a.C. e V a.C. As estrelas, por exemplo, como veremos, são comuns nos emblemas dos escudos dos vasos de figuras vermelhas e negras, e a lua crescente também. O portador do archote pode ser comparado às figuras humanas sobre os escudos de um número de vasos de figuras vermelhas, inscrições sobre os escudos estão bem

atestadas, a esfinge é usada como emblema em vários períodos, Tifão pode ser comparado aos centauros que aparecem com frequência nos escudos, como de fato, constatamos em nosso levantamento.

Eurípides em “As Fenícias”, também descreve os escudos dos heróis do ciclo tebano: Partenopeu (vv 1106), carrega como emblema uma pintura de Atalanta matando o javali: “Comandava-os com a insígnia de sua gente no centro do escudo, Partenopeu, filho da caçadora Atalanta, que abatia com o arco de longo alcance o javali da Etólia”. Hipomedon (vv 1114) “Avançava, trazendo no centro do escudo Panopte de múltiplos olhos”. Tideu (vv 1120) “Ornava-lhe o escudo um leão de juba hirsuda”. Capaneu (vv 1130) “Ostentava sobre o relevo de seu escudo de bronze um gigante nascido da terra, que leva nos ombros uma cidade inteira, arrancada com alavancas das bases, imagem do destino de nossa cidade”. Adrasto (vv 1135) “um emblema de cem víboras decorava seu escudo, sustentado pelo braço esquerdo, cabeças de hidra, orgulho argivo”. Polinice (vv 1124) “Como emblema, corriam no escudo as éguas de Pótnias. Saltavam apavorantes. Giravam em círculos nos eixos, presas as argolas, de sorte que pareciam furiosas”. Aqui, novamente, como no caso das descrições de Ésquilo, encontramos muitas semelhanças com os vasos pintados e outros monumentos, embora aqui, como lá, o poeta tenha elaborado e adicionado novos elementos aos emblemas para facilitar os enredos. Assim, ainda que o javali seja um elemento muito comum nos vasos pintados, Atalante e o javali não são encontrados nessa conexão. Serpentes, sozinhas ou em combinação com outros animais são frequentemente encontrados. Cavalos estão entre os emblemas mais comuns, e frequentemente eles são representados sobressaindo dos escudos, mas podemos deduzir que se tratasse de ficção poética e não de uso real, pois tal processo mecânico seria complexo. A Górgona sobre o escudo de Atena é mencionada duas vezes por Eurípides (*Ion*, 209 ff; *Electra*, 1254 ff), e o mesmo emblema é frequentemente citado por Aristófanes (*Acarnenses*, 964 f., 1095, 1124, 1181; *Lisístrata*, 560). Eurípides (*Meleager*, fr. 534) coloca a águia no escudo de Telamão, Píndaro (*Pítica*, 8,65 ff) menciona como emblema de Alcmeão a serpente, ambos são muito comuns sobre os vasos e outros monumentos.

Ao lado das descrições poéticas estão os relatos de Pausânias sobre a representação dos escudos em trabalhos de arte. Pausânias (V, 10,4) fala sobre a Górgona que viu sobre o escudo dourado no templo de Zeus em Olímpia. É interessante, que de acordo com Chase (1902: 74), muitos fragmentos do bloco de mármore que sustentava o escudo foram encontrados na escavação do sítio pelos alemães. Sobre o escudo de Menelau, na pintura de Polignoto em Delfos, ele fala sobre a serpente forjada sobre o escudo (Pausânias, 10, 26,3). No grupo de guerreiros de bronze tirados dos lotes de Olímpia, Idomeneu perfura um escudo sobre o qual existia um galo (Pausânias, V, 25,9). Finalmente, na lista de tributos de Asclépio em Atenas, temos a menção de três escudos decorados respectivamente com um cavaleiro, um hoplita, e Teseu com o Minotauro (C.I.A. II, 835, 68).

Sobre os emblemas recolhidos nas evidências materiais, durante o período histórico, encontramos alguns exemplos muito interessantes. O escudo de Aristomenes, dedicado no santuário de Trofônio em Lebadeia, foi decorado com uma águia (Pausânias, IV, 16,7), emblema que aparece frequentemente sobre os monumentos e vasos pintados, e provavelmente faça referência ao culto de Zeus. Os vasos pintados, conforme constatamos em nosso levantamento, atestam o uso do gorgoneion, do trisquele, do tridente, da clava, e da esfinge, entre outros.

II. Tipos iconográficos nos escudos

Apresentamos a seguir alguns dos diversos emblemas dos escudos que encontramos através de nosso levantamento nos vasos áticos procurando interpretá-los e estabelecer categorias para a escolha desses emblemas pelos gregos.

O **olho** é o órgão da visão física, que naturalmente passou a simbolizar a visão intelectual, o conhecimento e a penetração profunda. Por isso, de acordo com Revilla (1995) é o símbolo da divindade desde o Antigo Egito: o hieróglifo do olho evoca o “deus que se auto-engendra”, criador do céu e da terra. Muito interessante, também, segundo Cirlot (1988), é como

os egípcios definiram o círculo da íris com a pupila no centro como “o sol na montanha”.

Para Cirlot, o terceiro olho é o símbolo do sobre-humano ou do divino. Um único olho na testa, acima do lugar natural designado para os olhos, alude a poderes extra-humanos, os quais estão, na mitologia, encarnados nos Cíclopes. Ao mesmo tempo o olho no alto da testa está ligado à idéia de destruição, no caso de um único olho, mas, o mesmo também se aplica quando existe um terceiro olho na testa, como no caso de Shiva. Isto é explicado por referência a uma das facetas do simbolismo do número três: se três pode ser mencionado para corresponder ao ativo, ao passivo e ao neutro, pode também ser usado para a criação, conservação e destruição. Quando os olhos estão situados na mão, por exemplo, por associação com o simbolismo da mão, ele pode denotar a ação de clarividência.

Segundo Deonna (1965: 147), o olhar exprime toda uma gama de sentimentos opostos, de bondade de proteção, ou de maldade e destruição. Uma força ativa de realizar os efeitos benéficos ou maléficos, o mesmo olho pode ser “bom” ou “mau”. O olhar fascinante da Górgona é também profilático.

O papel do olho benéfico é importante. Para Deonna (1965: 148-9), é o deus que tudo vê. Ele olha com benevolência os que confiam nele, compadece-se de seus males e cura-os, recompensa sua devoção, os protege. O olho benéfico é o de muitas representações figuradas do deus ou de seu olho isolado.

Emblema do escudo: olho. *Beazley Archive Database*, vaso no. 350353.

O olho também é maléfico. De acordo com Deonna (1965: 154), é aquele dos deuses quando estão irritados e quando querem punir, vingar-se ou simplesmente ajudar aqueles que eles protegem contra seus adversários. Nesse caso o olho fascina, apavora, paralisa, petrifica, cega, fulmina, mata.

Podemos observar na ânfora abaixo (*Beazley Archive Database*, vaso no. 206308), uma cena de partida, onde o guerreiro está segurando um elmo, uma lança e um escudo com o emblema do olho, tendo como estandarte uma serpente. A sua frente, uma mulher segura uma fiala e uma enócoa. Acreditamos que o olho humano, que aparece em pequeno número sobre os escudos, embora seja muito mencionado na bibliografia - em nosso *Catálogo*, o olho aparece em apenas 1,07% do total de nosso levantamento (cf. gráfico de emblemas dos escudos) – como neste exemplo, deva ser um símbolo com o propósito de defender do perigo seu portador e de inspirar medo no inimigo, assim, o mesmo olho pode ser “bom” ou “mal”.

Emblema do escudo: olho.

Beazley Archive Database, vaso no. 206308.

Como colocado por Yalouris (1980: 314), Anaximandro observou que as **estrelas** são como círculos de fogo; ele descreveu também o Sol e Selene como esferas chamejantes. Outros compararam as estrelas a pregos fixados no firmamento, conquanto ainda outros dissessem que eram “como

pétalas de fogo como se fossem pintadas”. De acordo com Parmênides, as estrelas eram “novelos de fogo”.

Mais específica, entretanto, segundo Yalouris (1980: 314), é a descrição de Arquélau, aluno de Anaxagoras, sobre a forma das estrelas; ele descreve-as como massas quentes e vermelhas de pedra ou metal. Demócrito também considera o sol como uma massa quente e vermelha de metal ou pedra.

Na arte as estrelas são representadas com um brilho semelhante, como pode ser visto frequentemente nos vasos pintados, especialmente como emblemas nos escudos. Em nosso *Catálogo* elas representam 6,08% do total do nosso levantamento (cf. gráfico de emblemas dos escudos). Encontramos, estrelas na forma de “esferas de fogo” como descrito por alguns filósofos, onde manchas brancas circulares (**discos**) aparecem como emblema no escudo (cf. *Catálogo de Exemplos*, emblema: discos; estes representam a maioria dos emblemas de nosso *Catálogo*, totalizando 23,47% de nosso levantamento; cf. também gráfico de emblemas dos escudos). Esses emblemas nos escudos parecem representar as estrelas na forma de esferas ardentes. Estrelas concebidas na forma de “pregos fixados no firmamento”, onde as estrelas e a lua crescente são pintadas em branco no firmamento retangular. Estrelas na forma de “pétalas de fogo”, como descrito por outros filósofos, como no exemplo da ânfora abaixo.

Emblema do escudo: estrela (pétalas de fogo).

Beazley Archive Database, vaso no. 301517.

Estrelas na forma de “novelo de fogo” ou como “massas quentes e vermelhas de pedra ou metal”, uma ou mais manchas brancas (discos) decorando os escudos, o branco usualmente utilizado como o reboco das manchas nos vasos de figuras negras, como na ânfora abaixo (*Beazley Archive Database*, vaso no. 350440), denota um corpo dourado ou chamejante. Na técnica das figuras vermelhas, as estrelas são usualmente rebocadas com manchas negras.

Emblema do escudo: discos (manchas brancas).
Beazley Archive Database, vaso no. 350440.

Tanto as **crescentes** quanto as **estrelas** em geral, são elementos iconográficos ligados a divindades associadas à luz, tal como Apolo, um deus solar, um deus da luz, de sorte que seu arco e flechas pudessem ser comparados ao sol e seus raios.

Existe um grande número de emblemas de escudos similares, de todos os tipos tratados acima, nos vasos dos séculos VI a.C. e V a.C., como, de fato, constatamos em nosso levantamento (cf. *Catálogo de Exemplos*, emblemas: discos, crescente, estrelas, círculos).

O modelo plástico da Górgona, sob a dupla forma de ***gorgoneion*** (a máscara pura e simples) e de personagem feminino de rosto gorgônico, está representado em uma série de escudos pintados nos vasos. Devido à crença

no poder aterrorizante e paralisante do *gorgoneion*, os gregos costumavam representá-lo em escudos, couraças, portões e até mesmo muralhas; acreditava-se, também, que o *gorgoneion* era um símbolo protetor contra qualquer tipo de encantamento e, às vezes, era usado como amuleto.

Segundo Vernant (1988: 39-40), surgindo no início do século VII a.C., este modelo assistirá à constituição dos traços essenciais de seus tipos canônicos por volta do segundo quartel deste século. À parte as variantes que dele apresentam as suas diversas concepções, podemos, em primeira análise, distinguir duas características fundamentais da representação da Górgona. Primeiro, a facialidade. Contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica, a Górgona é sempre representada de face, sem qualquer exceção, máscara pura e simples ou personagem integral, o rosto da Górgona invariavelmente encara de frente o espectador que a observa. Em segundo lugar, a “monstruosidade”. Quaisquer que sejam as modalidades de distorção empregadas, a figura sistematicamente joga com as interferências entre o humano e o bestial, associados e misturados de diversas maneiras. A cabeça, ampliada, arredondada, evoca uma face leonina, os olhos são arregalados, o olhar, fixo e penetrante; a cabeleira é tratada como uma juba animal ou guarnecida de serpentes, as orelhas são aumentadas, deformadas, às vezes semelhantes às do boi; o crânio pode apresentar chifres, a boca, aberta num ricto, estira-se a ponto de cortar toda a largura do rosto, revelando as fileiras de dentes, com caninos de fera ou presas de javali; a língua, projetada para a frente, salta para fora da boca, o queixo é peludo ou barbudo, a pele, por vezes sulcada por rugas profundas. Esta face apresenta-se menos como um rosto do que como uma careta. Nessa desfiguração dos traços que compõem a figura humana, ela exprime, mediante efeito de inquietante estranheza, uma monstruosidade que oscila entre dois pólos: o horror do que é terrificante, o risível do grotesco.

Emblema do escudo: gorgoneion.

Beazley Archive Database, vaso no. 200475.

Os textos oferecem outras indicações sobre os modos de ação, os terrenos de intervenção e as formas de manifestação do poder feito máscara da Górgona. Na *Ilíada* de Homero, a Górgona figura na égide de Atena (*Il.*, V, 739-743), e no escudo de Agamenão (*Il.*, XI, 32-37). Quando Heitor faz seus cavalos girarem em todos os sentidos, levando a morte à refrega, seus olhos têm o olhar da Górgona “Por toda parte, os cavalos crinados de Heitor revolviam, com olhar igual ao da Górgona ou de Ares, o deus homicida” (*Il.*, VIII, 348-349).

Segundo Vernant (1988: 51), máscara e olho gorgônicos operam num contexto extremamente definido, se nos ativermos à *Ilíada*; estão integrados ao aparato, à mímica, à própria careta do guerreiro (homem ou deus) possuído de *ménos*, o furor guerreiro; de certa forma concentram esse poder de morte que se irradia da pessoa do combatente coberto por suas armas e prestes a manifestar no combate o extraordinário vigor, a fortaleza (*alké*) que o habita. O fulgor do olhar da Górgona age em conjunto com o brilho do bronze resplandecente cujo clarão sobe da armadura e do capacete até o céu, disseminando o pânico. Aberta, a boca do monstro evoca em seu esgar o formidável grito de guerra que Aquiles emite três vezes antes do combate, enquanto refulge a chama que Atena faz brotar de sua cabeça: “Ficam tomados de medo os Troianos no instante em que a aênea voz escutaram;

os próprios cavalos de crinas tratadas retrocederam, que o dano iminente já então pressagiavam. Tremem de susto os aurigas preclaros, ao verem a chama inextinguível em torno à cabeça do claro Pelida; a de olhos glaucos, Atena, fazia que ardeste incessante. Por sobre o fosso três vezes gritou o Pelida divino; por vezes três os Troianos e os fidos aliados recuaram com tal balbúrdia, que doze gurreiros distintos morreram por suas lanças feridos ou sob seus carros” (*Il.*, XVIII, 222-231).

Para frisar, no entanto, os vínculos da máscara da Górgona com a mímica facial do combatente presa de frenesi guerreiro, em registro tanto visual quanto sonoro, insistiremos num detalhe significativo. Entre os elementos que revestem de terror o personagem do guerreiro, ao lado do grito formidável, do reluzir do bronze, das chamas que saltam de sua cabeça e de seus olhos, o texto da *Ilíada* inclui, no caso de Aquiles, uma observação que já chamava a atenção de Aristarco, segundo Vernant (1988: 52): o bater ou ranger de dentes (*odóntōn kanakhé*).

Em *O escudo de Héracles*, evocando “as cabeças de terríveis serpentes” que disseminavam o terror (*phobéeskon*) nas tribos dos homens, Hesíodo retoma no verso 164 a expressão homérica: “O bater de seus dentes ressoava” (*odóntōn kanakhé pélen*); e no verso 235, referindo-se agora às serpentes das Górgonas, lançadas aos calcanhares de Perseu, escreve que esses monstros “dardejavam a língua, rangiam os dentes de furor (*menei d’ekhássōn odóntas*), lançando olhares selvagens”. Resplandecente em suas armas, os olhos flamejando raios de fogo, quando Aquiles contrai o rosto em esgar, bate as mandíbulas, emite um grito de guerra desumano à maneira de Atena Porta-Égide (Cf. Píndaro, *Olímpicas*, 6,37), o herói furioso, possuído pelo *ménos*, apresenta um rosto em máscara de Górgona. (Vernant, 1988: 53)

Clarão fulgurante das armas, brilho insuportável da cabeça e dos olhos, violento grito de guerra, ricto e bater de dentes, segundo Vernant (1988: 53), há ainda uma outra característica que aproxima a face monstruosa da Górgona do guerreiro possuído pelo *ménos*: o furor do morticínio.

Para Halm-Tisserant (1986: 250-251), na mentalidade antiga, a coragem e o furor guerreiro eram assimilados como manifestações

delirantes da possessão e por consequência ao mito da Górgona. É o olhar petrificante do monstro, confundido ao de Ares, que foi comparado no canto VIII, verso 349, “Heitor revolvía, com o olhar igual ao da Górgona ou de Ares, o deus homicida”. Tanto na literatura como na iconografia o *gorgoneion* será estabelecido entre o combatente e o combate. A careta fascinante da Górgona reflete a embriaguez que provoca Ares e Dioniso. A referência à embriaguez do combate carrega a máscara de uma simbologia análoga àquela que era atribuída aos animais selvagens, como o leão, o lobo e o javali. Mas o emblema guerreiro por excelência é o *gorgoneion*, espelho de uma intervenção divina que é atribuído com predileção à Atena.

Acreditamos que o *gorgoneion* foi escolhido como emblema de escudos com a finalidade de inspirar medo no inimigo, dando aos seus portadores um poder formidável, pois uma só mecha da cabeleira da Górgona apresentada a um exército invasor era o bastante para pô-lo em fuga. Em nosso *Catálogo* este emblema aparece em apenas 3, 78% dos escudos de nosso levantamento, o que foi para nós uma surpresa, pois, na literatura é um emblema muito mencionado (cf. gráfico de emblemas dos escudos). Sendo sua maior frequência de aparecimento em cenas míticas (em 63% do total das cenas; cf. gráfico de frequência do emblema *gorgoneion* nos diversos contextos), e tendo como sua principal portadora Atena (em 43% do total, cf. gráfico de frequência do emblema *gorgoneion* nos diversos contextos), esses dados talvez indiquem a influência da literatura na composição artística. Observamos por nosso levantamento que o *gorgoneion* fixado como tipo iconográfico de emblema no escudo de Atena aparece na metade do século VI a.C. (cf. *Catálogo de Exemplares*, emblema: *gorgoneion*, todos os vasos relacionados ao emblema). Corroborando com nosso levantamento o estudo de diferentes monumentos mostram que o *gorgoneion* foi simultaneamente introduzido sobre o escudo e sobre a égide de Atena perto de 550 a.C. (Halm-Tisserant, 1986: 276). Este fato coincide com a tirania de Pisístrato (560-528 a.C.) e de seus filhos (528-510 a.C.). Uma ligação particular une Pisístrato a Atena, reforçada pelo fato de que a deusa protege Héracles, o herói com o qual o tirano parece querer se identificar (Boardman, 1972; 1978). Em outros termos, acreditamos que fixar esse tipo iconográfico de Atena se reverteria, em

honra, em louvor a Atenas e ao seu tirano, seria um meio de propaganda. Durante o governo de Pisístrato Atenas cresceu rapidamente em poder e riqueza e foi quando surgiram muitos sinais visíveis deste crescimento e do espírito de comunidade, poder-se-ia dizer “nacionalismo”, que o acompanhavam, sobretudo em obras públicas e em grandes festivais religiosos (Finley, 1963: 39). Deste modo, introduzido por Atena, Pisístrato legitimaria sua tomada de poder. Este, segundo Halm-Tisserant (1986: 278) encomendou aos artistas que exaltassem a natureza guerreira da divindade, reflexo de sua própria supremacia sobre Atenas. Diz-se que o tirano ateniense ordenou que os épicos homéricos fossem registrados por escrito pela primeira vez, acrescentando, por sua sugestão, as menções ao gorgoneion (Cantos V e XI) de maneira a conformar-se à imagem da deusa políade que a arte oficial tinha, com a entronização do tirano, remodelado.

A partir de nosso levantamento constatamos a presença de seres fantásticos sobre os escudos, tais como, **pégaso, quimera, grifo, esfinge, centauros, sátiros, górgona** (que analisamos acima). Como entender a representação desses monstros sobre os escudos?

Segundo M. B. Florenzano (1995: 225), entre os gregos, ainda que a literatura e a mitologia estejam repletas de seres monstruosos, não conseguimos encontrar um termo único que pudesse ser aplicado a todos os seres fantásticos. Cada monstro, com sua deformidade peculiar, recebia um nome específico, como a Medusa, o Minotauro, os Hipocampos e a Quimera, entre outros. Segundo a autora é possível classificar os “monstros” gregos em quatro categorias: os seres humanos de estatura simplesmente exagerada, como os Gigantes, que aparecem com frequência portando escudos (em 3% das cenas; cf. gráfico de portadores dos escudos); seres humanos com alguma característica extraordinária, como por exemplo, excesso ou deficiência de membros e órgãos normais; criaturas combinando as formas de dois ou mais animais; criaturas combinando as formas humanas e animal, como Sátiros e Centauros, ambos, emblemas e portadores de escudos (cf. gráficos de emblemas dos escudos e portadores dos escudos). São todos seres que possuem poderes especiais, que diferem em muito das capacidades puramente humanas.

Segundo Bayet (1974: 722), o monstro de época clássica descende da valorização de poderes animais que era tão específica das “civilizações da caça”, pois, é através de uma acentuação dos poderes de um ou outro animal que se define a fórmula desses seres fantásticos de época grega e romana. Segundo o mesmo autor, estes podem ser definidos como “formas imaginárias de um conjunto pseudo-orgânico que evoca um ser com múltiplos poderes, não valorizados por atributos, mas que concentram em seu próprio corpo as forças que não são oferecidas pela natureza” (Bayet, 1974: 722). Assim esses são seres que concentram uma força extraordinária, fora do que a natureza pode proporcionar aos seres comuns, força que pode eventualmente ser dominada pelo homem e colocada à sua disposição quando representadas como emblemas de escudos, por exemplo.

O monstro é, então, um ser que soma as qualidades do homem ou de um animal àquelas de um outro ser e que por isso possui poderes incomuns. Assim como o Pégaso, emblema que aparece em 2,15% de nossos escudos, e nas moedas de Corinto é um cavalo dotado de asas que aumentam ainda mais sua velocidade. Ou a Quimera, que reúne em um único organismo as qualidades de três animais, também presente nos escudos (em um único exemplar de nosso Catálogo; cf. Catálogo de Exemplares) e nas moedas de Sicione.

Emblema do escudo: Pégaso.

Pégaso, em grego πηγασος (Pégasos), é um cavalo alado, está sempre relacionado com a água. Filho de Posidão e da Górgona, seu nome provém em etimologia popular, de πηγη (*pegué*), fonte. Teria nascido junto às fontes do Oceano. Belerofonte o encontrou bebendo na fonte de Pirene. Com uma só patada fez brotar Hipocene, a fonte do cavalo. Está, de outro lado, ligado às tempestades, por isso é “o portador do trovão e do raio por conta do prudente Zeus”. Pégaso é, por conseguinte, uma fonte alada: fecundidade e elevação. O simples **cavalo** é figurado tradicionalmente como a impetuosidade dos desejos. Quando o ser humano faz corpo com o cavalo, torna-se um monstro, o **Centauro**, identificando-se com os instintos animalescos. O cavalo alado, muito pelo contrário, simboliza a imaginação criadora sublimada e sua elevação real. Com efeito, foi cavalgando Pégaso que Belerofonte matou a Quimera. Temos aí, pois, os dois sentidos da fonte e das asas: a fecundidade e a criatividade espiritual (Brandão, 1995: I, 240).

Nas métopas do Pártenon, no frontão do Olimpo pode-se admirar entre outras coisas, a representação do combate dos **Centauros** e dos Lápitais. Atenas, Olimpo: o esplendor desses nomes, o brilho desses templos, mostram a importância dos Centauros nas representações figuradas na Grécia. De fato, os encontramos com frequência na arte antiga em geral, não só na grande escultura, mas também nas estatuetas, na pintura, e nos vasos pintados, como emblema ou portando escudos (Heuzé, 1988: 151).

Quimera, em grego χίμαιρα (*Khímaira*), significa “cabritinha”. Monstro híbrido, com a cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente; conforme outros, de três cabeças: uma de leão, a segunda de cabra e a terceira de serpente, e lançava chamas pelas narinas. Criada por Amisódaro, rei da Caria, vivia em Patera. O rei da Lídia, Íobates, ordenou ao herói Belerofonte que a matasse, uma vez que aquela lhe devastava o país. Cavalgando Pégaso, o herói aproximou-se do monstro, mas teve o cuidado

de guarnecer de chumbo a ponta da lança. Com o calor das chamas lançadas por Quimera, o chumbo se derreteu e a matou.

Quimera tem um simbolismo complexo de “criações imaginárias”, nascidas nas profundezas do inconsciente, configurando, possivelmente, desejos exasperados pela frustração, os quais acabam por transformar-se em fonte de sofrimentos (Brandão, 1995: I, 244-245). O monstro seduz e destrói a quem a ele se entrega. Não se podendo combatê-la de frente, é necessário persegui-la com ardor e surpreendê-la em seus refúgios mais profundos. Sociólogos e poetas viram-na apenas como a imagem das torrentes, “caprichosas como as cabras, devastadoras como os leões e sinuosas como as serpentes”, que não se podem deter com diques, mas que é preciso secar pela astúcia, estancando as nascentes, desviando-lhes o curso. A Quimera poderia, de outro lado, ser interpretada como uma deformação psíquica, caracterizada por uma imaginação fértil e incontrolada. A cauda de serpente ou dragão correspondia à perversão espiritual da vaidade; o corpo de cabra a sexualidade perversa e caprichosa; a cabeça de leão a uma tendência dominadora, que corrompe todo e qualquer relacionamento social (Brandão, 1995: I, 245).

Esfinge, em grego Σφίγξ (*Sphínks*), que provém, por etimologia popular, do verbo σφίγγειν (*sphínguein*), “envolver, apertar, comprimir, sufocar”. Monstro feminino, com o rosto e, por vezes, seios de mulher, peito, patas e cauda de leão, e dotado de asas. A Esfinge figura, sobretudo, no mito de Édipo e no ciclo tebano.

Para Delcourt (1981: 104), o ser mítico, que os gregos denominaram Esfinge, foi por eles criado com base em duas determinações superpostas: a realidade fisiológica, isto é, o pesadelo opressor e o espírito religioso, quer dizer, a crença nas almas dos mortos representadas com asas. Estas duas concepções acabaram por difundir-se, uma vez que possuíam e ainda possuem certos aspectos comuns, principalmente o caráter erótico e a idéia de que, quando se dominam os pesadelos e os fantasmas, o vencedor recebe como dádiva dos mesmos, tesouros, talismãs e reinos.

A esfinge cretense e micênica apresenta-se agachada, colada ao solo, e esta última tem as asas abertas. Por causa das asas, os gregos

viram-na como representação de uma alma e, em função do nome, identificaram-na com a *Fix* tebana (*Fix* seria a forma beócia de esfinge) e esta identificação possivelmente contribuiu para fazer da mesma um ser único e não uma pluralidade, uma vez que sua origem “psíquica” teria levado a pensar não em uma pessoa, mas numa espécie. De outro lado, é preciso levar em conta que as Esfinges cretenses e micênicas não devem ser, como se tem escrito, puramente ornamentais mas possivelmente elementos apotropaicos (Brandão, 1995: I, 248).

Na Grécia, a esfinge era uma leoa alada com cabeça humana, enigmática e cruel, tipo de monstro terrível, em que se pode ver o símbolo da feminilidade pervertida (Brandão, 1995: I, 253).

Os **Sátiros**, presentes como emblema em 3,17% dos escudos de nosso levantamento (cf. gráfico de emblemas dos escudos), simbolizavam as forças incontroláveis da natureza vegetal e animal. Primitivamente, eram representados com a parte inferior do corpo em forma de cavalo ou de bode. Caracterizavam-se como seres bestiais, preguiçosos, covardes e particularmente sensuais, que aterrizavam os pastores e viajantes. Mais tarde, passaram a ser descritos como seres jovens e doces, travessos e maliciosos, interessados em música e dança. Da forma animal conservaram apenas as orelhas pontiagudas, pequenos chifres e pés de cabra. Faziam parte do cortejo de Dioniso

Emblema do escudo: máscara de sátiro.

Beazley Archive Database, vaso no. 200600.

As figuras de monstros, como as de centauros, da esfinge, do gorgoneion, do grifo, do javali alado, do cavalo alado, da quimera (cf. estes emblemas no Catálogo de Exemplos), devem ter sido escolhidos como emblema de escudos com a finalidade de inspirar medo no inimigo, por serem estes seres que somam as qualidades do homem ou de um animal àquelas de um outro ser e que por isso possui poderes incomuns. Esses emblemas deviam servir tanto para proteger seu portador como para afugentar quem o perseguia.

O **trisquele**, que aparece como emblema em 2,35% dos escudos de nosso levantamento (cf. gráfico de emblemas dos escudos), também é um emblema monstruoso.

O símbolo do trisquele teve um uso muito difundido na Sicília do começo ao fim das eras helenística e romana, um período que vai da metade do século IV a.C. até o século IV d.C. (Wilson, 2000: 38).

Segundo Wilson (2000: 39), a data precisa da primeira aparição do trisquele na cunhagem Siciliana permanece incerta, mas ela deve ter ocorrido um pouco antes ou um pouco depois de 336 a.C.

O emprego do trisquele na numismática em uma escala significativa, sistemática e persistente foi uma característica do reinado de Agátocles (Wilson, 2000: 39), que o adotou como seu emblema pessoal; ele deve tê-lo escolhido para simbolizar suas ambições à um poder pan-siciliano.

A adição da cabeça da Medusa (gorgoneion) ao centro do trisquele combinada com as três pernas, em moedas de prata e bronze ocorreu entre 317 a.C. e 310 a.C (Wilson, 2000: 39). Como bem sabemos, a cabeça da Medusa foi amplamente usada na iconografia greco-romana como um talismã mágico para proteger contra o mau, pois sua habilidade mítica converte os que olham para ela em pedra. Essa importante adição permanece presente em versões correntes até hoje na Sicília, acentuando o poder do motivo apotropaico. Essas moedas de Agátocles regularmente incorporam asas nos calcanhares para simbolizar velocidade. Se o trisquele aparecia também nos escudos dos soldados nos exércitos de Agátocles, não podemos dizer ao certo, mais isso não seria surpresa. É sabido através de uma armadura de bronze encontrada no sul da Itália, datada da segunda

metade do século VI a.C., que a Górgona tinha grevas protetoras decoradas, cobrindo o joelho vulnerável (Wilson, 2000: 39). E no século III a.C. um poema da Antologia Grega, escrito por Dioscórides (Dioscórides XV), demonstra o uso aparente do trisquete (combinado com a Medusa) como um emblema de escudo de seu tempo. A menção do gorgoneion e das pernas triplas, juntos, certamente indicava que o emblema do escudo tinha a cabeça da Medusa colocada ao centro. A palavra de ordem empregada pelo poeta implica que as pernas triplas estavam designando fazer o oponente fugir o mais rápido possível do portador do escudo, posto que as pernas triplas poderiam ser interpretadas como um aviso ao oponente da espantosa velocidade do portador do escudo.

Em 310 a.C. uma cunhagem de prata feita para comemorar a vitória de Agátocles sobre os cartagineses (Wilson, 2000: 40), tinha como tipo de reverso uma Niké frente a um troféu, acompanhada também por um trisquete colocado a seu lado, abaixo de sua asa, outro trisquete é colocado do lado oposto da composição, atrás do troféu. Outras emissões de Agátocles coloca o trisquete num papel auxiliar para o principal emblema do campo de batalha, tal como sobre o cavalo alado Pégaso, ou abaixo da biga.

No século III a.C. o símbolo ganhou um significado apotropaico geral, antes que uma alusão específica a Sicília (Wilson, 2000: 40).

Além das moedas o emblema do trisquete ocorre em outros meios, como na cerâmica, na graduação de pesos, tijolos, ânforas, terracota e selos de chumbo, gemas e mosaicos (Wilson, 2000: 44).

O trisquete aparece como um dos tipos, principalmente em didracmas, em Atenas no século VI a.C. Outros tipos incluem a ânfora, o cavalo, a coruja o besouro e a roda. Eles não carregam legenda, e Seltman sugere que cada emblema representava a insígnia pessoal de quem emitia as moedas e controlava a cunhagem; mas é mais provável que eles se referissem aos Jogos Panatenaicos, a ânfora simbolizando o óleo (o prêmio dos vitoriosos), o cavalo e a roda aludindo aos eventos eqüestres, o trisquete reportando para a velocidade da corrida (Seltman, 1924, 20-22, 33-4).

Portanto parece mais provável que as emissões do trisquete em Atenas tenham sido batidas entre 560 a.C. e 510 a.C. (Kraay, 1976: 56-61). Todas mostram o trisquete dentro de uma estrutura circular, as vezes tomada para representar a orla exterior de um escudo. Igualmente, o trisquete aparece mais comumente como emblema de escudo na Atenas do século VI a.C.

O símbolo do trisquete aparece como emblema de escudo em vasos áticos de figuras negras da segunda metade do século VI a.C., especialmente em ânforas. Em nosso estudo sobre os emblemas dos escudos gregos podemos de fato constatar isso. O trisquete aparece como emblema em 2,35% dos escudos de nosso levantamento (cf. gráfico de emblemas dos escudos e *Catálogo de Exemplares*, onde estão listados todos os vasos com este emblema). Chase em seu levantamento lista cerca de doze exemplos (Chase 1902: 126), a estes Seltman adiciona mais um punhado (Seltman, 1924, 22 n.1). Neles vemos uma série de divindades e heróis carregando escudos com esse emblema, incluindo Atena, Ares, Heitor, Amazonas, um Gigante, e criados de Héracles e Ájax. Em todos os casos o emblema consiste simplesmente em três pernas brancas em silhueta sem nenhum círculo ou traço distintivo no centro. Exemplos de nosso *Catálogo* incluem uma ânfora do grupo Leagros no British Museum (*Beazley Archive Database*, vaso no. 302100), onde Ares segura o escudo com o trisquete; uma hídria em Boston (*Beazley Archive Database*, vaso no. 351200) onde Aquiles segura o escudo com trisquete na ação de montar na

biga para arrastar o corpo de Heitor ao redor de Tróia; e uma ânfora panatenaica Atena carrega o escudo com este emblema (*Beazley Archive Database*, vaso no. 4465). Em um vaso ático de figuras negras, Atena segura um escudo no qual aparecem ambos os emblemas, o trisquetele e o gorgoneion (Gerhard, 1843, 173 e pl. cxli.3).

Emblema do escudo: trisquetele.

Beazley Archive Database, vaso no. 351200.

Na Ásia Menor, o trisquetele aparece em um emblema de escudo, rodeado por uma grinalda e colocado no topo de uma espada (Paribeni e Romanelli, 1914: 165).

Existe uma concordância geral que aqui, completamente independente de sua associação com a Sicília, as linhas curvas do trisquetele intentavam sugerir movimento, e que, juntas com sua natureza circular global o motivo é designado para simbolizar o movimento do sol em seu movimento completo no céu (Hill, 1897, xxviii; Babelon, 1893, xc-xci).

Bruneau (1987: 151) dissertando a respeito das razões que fazem do trisquetele uma imagem muito poderosa para repelir o mal, coloca a hipótese de que assim como Freud via na flor de lis francesa, uma reprodução

simbólica do órgão sexual masculino, pensou achar no trisquete “a reprodução do órgão sexual masculino, considerado na Antiguidade como um poderoso meio de defesa”.

Concluindo, os mais antigos exemplos do trisquete, vem da Sicília do século VII a.C., e é com a Sicília que o símbolo é mais de perto associado: a forma triangular da ilha faz das três pernas um emblema apropriado. Foi também amplamente adotado na cunhagem de Atenas e da Ásia Menor no século VI a.C. em diante, e sua relação com o símbolo curvo da Lícia provavelmente indica que este era em sua origem um símbolo solar como a suástica. Outros usos do trisquete, na Idade do Ferro Européia, e especialmente na Púnica e do Norte da África romana, enfatiza a conexão com simbolismo solar. Acoplado com esse foi seu emprego cedo como um símbolo apotropaico, visto especialmente em seu uso como um emblema de escudo no século VI a.C. em Atenas, e muito do seu uso e popularidade pode ser explicada pela sua adoção como um símbolo de boa sorte.

Parece que a não conformidade natural faz o sobrenatural, conforme vimos no caso dos monstros: o abandono da dualidade natural das pernas instaura um acréscimo sobrenatural de poder e, mais precisamente, as pernas do trisquete parecem correr com uma rapidez superior, é por isso, no nosso entender, que o trisquete foi escolhido como emblema de escudos.

Muitos dos escudos de nosso levantamento nos vasos pintados possuem o emblema de uma só **perna** (em nosso *Catálogo* este emblema é mais numeroso que o trisquete, totalizando 7,06% de aparições como emblema; cf. gráfico de emblemas dos escudos), que segundo Bruneau (1987: 151) representa a virtude superior de uma só perna. O caso célebre de Hefesto, mitologicamente bem documentado, testemunha que se ele não tem a supressão radical de uma das pernas, ao menos possui uma disparidade estabelecida entre elas.

Bruneau observou que conhecemos diversos exemplos na antiguidade grega e romana, onde, quer usualmente, quer ocasionalmente, um ou muitos indivíduos, mitológicos ou históricos, se descalçam de um só pé, e que todos os caso tem em comum que se tratavam de guerreiros ou

indivíduos belicosos que tinham a necessidade de uma força superior (Bruneau, 1987: 152).

Os autores antigos, segundo Bruneau (1987: 152), falam de um descalçamento tanto do pé direito quanto do pé esquerdo, não importando qual, o que importava era ter um pé calçado e outro não, somente importava a assimetria. Desde então o dispositivo vestimental do descalçamento de um só pé, pouco importando qual, se compreendia como o substituto cultural da deformidade física, graças ao qual, na falta de contestar a dualidade normal das pernas, opera-se um entorse da ordem natural.

Emblema do escudo: perna (à esquerda). Beazley Archive Database, vaso no. 1269.

No nosso levantamento o emblema da **serpente** é um dos mais numerosos. Ele representa 18,51% do total das representações nos escudos (cf. gráfico de emblemas dos escudos).

Existe a visão de que serpentes tinham vínculos ctônicos, uma projeção de conceitos da religião grega na Idade do Bronze. Entre suas múltiplas significações e símbolos, destaquemos ser ela uma ponte entre o mundo de baixo, ctônico, e o mundo de cima, uma guardiã das sementes, projeção da Terra-Mãe (Brandão, 1995: I, 60). A serpente era um réptil detentor, para os antigos, da adivinhação, por ser ctônica, e que simbolizava a vida que renasce e se renova ininterruptamente (Brandão, 1995: II, 91). Na verdade, as serpentes estavam ligadas ao culto da morte e dos heróis no período grego. O esquema do Oriente Próximo, por outro lado, que envolvia

manusear serpentes, tem um significado específico: a serpente embora polivalente podia ser um inimigo (Marinatos, 2000: 112).

Uma pequena placa com uma deusa e uma serpente, datada da primeira metade do século VII a.C., foi encontrada no santuário de Órtia em Esparta. A deusa segura um pássaro de rapina em uma das mãos esticadas: uma serpente sobe e parece morder sua manga. Seu significado pode estar situado na justaposição do pássaro e da serpente, o reino do céu e da terra respectivamente. Ao lado, o pássaro de rapina está associado às divindades do Oriente Próximo. Pássaros e serpentes (o emblema do pássaro aparece em 7,11% do nosso levantamento, da águia 2,76%; cf. gráfico de emblemas dos escudos). aparecem juntos nos vasos pintados do período Orientalizante, especialmente em Corinto, onde eles são um 'topos visual' atuando como símbolos proféticos (Marinatos, 2000: 127).

(Fonte: Marinatos, 2000: 128).

Para relembrar o nascimento de Erictônio, o instituidor das Panatenéias, e que Atena escondera num cofre em companhia e sob a proteção de uma serpente, se oferecia aos recém-nascidos atenienses um amuleto representando uma pequena serpente, símbolo da sabedoria intuitiva e da vigilância protetora. Como “Palas Atena” ela é defensora, no sentido físico e espiritual, das alturas, das Acrópoles, em que se estabelece.

Atena, sob seu aspecto mais completo, tem perto de si uma serpente: era, entre os soberanos pré-helênicos que celebravam um culto familiar em seu palácio, o gênio tutelar dessas moradas. Dois dos atributos de Atena

eram a serpente e a ave (a coruja). Em certas festas de Atena se ofereciam bolos em forma de serpente e de falo, símbolos da fertilidade e da fecundidade.

Beazley Archive Database, vaso no. 201875.

Nosso levantamento permitiu perceber a presença constante de **animais** como emblemas dos escudos (cf. *Catálogo de Exemplos* e gráfico de emblemas dos escudos). Também são numerosos os exemplos onde somente uma parte do animal é representada nos escudos, como, a cabeça, a dianteira, ou a parte traseira. Na iconografia deus e animal aparecem intimamente relacionados: Os mais notáveis exemplos são a águia de Zeus; a coruja de Atena; o cavalo de Posidão; o carneiro de Hermes; a mula e a pantera de Dioniso; o lobo de Apolo; e a tartaruga de Afrodite. A cabra é associada a Dioniso e Afrodite, às vezes a Ártemis e Hera; o veado e a corça a Apolo e a Ártemis; o cisne a Apolo e Afrodite. O galo é atribuído a Apolo e Atena; a lebre a Dioniso, Afrodite, e a Ártemis. O golfinho é associado a Apolo, Posidão e Afrodite; o touro a Dioniso, Posidão, Zeus e Ártemis; o cão a Ares, Ártemis, Apolo e Esculápio. Para alguns outros animais não podemos encontrar paralelos seguros, bem como os padrões que podem somente ser descritos genericamente como um pássaro e um peixe.

No sacrifício grego, o **touro** parece estar associado ao homem de modo particular. Repetidas vezes se descreve no mito como um sacrifício humano é substituído por um sacrifício animal ou, inversamente, um sacrifício animal se transforma num sacrifício humano (Burkert, 1993: 145). Um reflete-se no outro. Uma certa equivalência entre o animal e o homem foi herdada certamente das tradições dos caçadores e é também óbvia para o criador de animais. Há semelhanças nos olhos, no “rosto”, no comer, beber, respirar, no movimento e na excitação do ataque e da fuga.

Perseguir um touro através dos campos, capturá-lo, degolá-lo, beber-lhe o sangue, cortar-lhe as carnes e devorá-las cruas, tal é o rito essencial do culto dionisíaco (Robert, 1988: 96). Rito de comunhão por excelência, pois o touro é então o deus, e não o animal sagrado do lugar, e o fiel é penetrado por todo o divino que nele reside consumindo-o no estado mais próximo de sua onipotência viva, fogosa e fecunda.

O touro, um dos animais que aparece com mais frequência como emblema de escudos, totaliza 13,65% de nosso levantamento, como podemos constatar através de nosso gráfico, configura o poder e o arrebatamento irresistível. É o macho impetuoso, como o terrível Minotauro, guardião do Labirinto (o labirinto aparece uma única vez em nosso *Catálogo de Exemplos*). Na tradição grega os touros indomáveis e ferozes, como os que Jasão atrelou, simbolizam o ímpeto desenfreado da violência. Trata-se de animais consagrados a Posidão, deus dos Oceanos e das tempestades, e a Dioniso, deus da virilidade fecunda e inesgotável. São igualmente símbolos dos deuses celestes nas várias religiões indo-européias, por força de sua fecundidade infatigável e anárquica como a de Urano (Brandão, 1995: II, 35).

Encarnação das forças ctônicas, o touro em muitas culturas suporta o peso da terra sobre seu dorso ou sobre seus cornos. O simbolismo do touro está ligado ao da tempestade, da chuva e da lua. O touro e o raio, desde o terceiro milênio a.C. eram o símbolo conjugado de divindades atmosféricas. O mugido do animal era assimilado, nas culturas arcaicas, à borrasca e ao trovão, uma vez que ambos eram a hierofania da força fecundante (Brandão, 1995: II, 36).

Todas as ambivalências, todas as ambigüidades existem no touro. Água e fogo: o touro é lunar, na medida em que se associa aos ritos da fecundidade; solar, pelo “fogo” de seu sangue e irradiação de seu sêmen. São os bois que com maior frequência são descritos como unidade de conta padronizada no mundo antigo, eles incorporavam valor. Assim, como exemplo, na *Odisséia*, Euricléia foi comprada por Laertes, pai de Ulisses, pelo preço de vinte bois (*Od.*, I, 429).

Emblema do escudo: touro (à direita). *Beazley Archive Database*, vaso no. 203841.

A **coruja** está presente em apenas 0,67% dos escudos de nosso *Catálogo* (cf. gráfico de emblemas dos escudos). A coruja, em grego γλαυξ (glaúks), etimologicamente, “brilhante, cintilante”, porque enxerga nas trevas; em latim *noctua*, “ave da noite”, era, como se sabe, consagrada a Atena. Ave noturna relacionada, pois, com a lua, a coruja não suporta a luz do sol, opondo-se desse modo, a águia, que a recebe de olhos abertos. Deduz-se daí, que o mocho, em relação à Atena, é o símbolo do conhecimento racional com a percepção direta da luz lunar por reflexo, opondo-se, dessa forma, ao conhecimento intuitivo com a percepção direta da luz solar. Explica-se talvez, assim, o fato de ser a coruja um atributo tradicional dos mantéis, dos adivinhos, simbolizando-lhes o dom da clarividência, mas através de sinais que os mesmos interpretam. *Noctua*, ave das trevas, ctônia, portanto, a coruja é uma excelente conhecedora dos segredos da noite. Enquanto os homens dormem, ela fica de olhos abertos, bebendo os raios da lua, sua inspiradora.

Glaucôpis, um dos cognomes de Atena, não é explicado com segurança. Admite-se em geral que a palavra significa *com olhos de coruja* ou *com rosto de coruja*, mas trata-se mais de uma alusão ao aspecto *brilhante* ou *terrível* da coruja ou de seus olhos do que de uma relação estreita da deusa com o pássaro, relação que só muito mais tarde seria estabelecida na própria Atenas, onde grutas e anfractuosidades da Acrópole, povoada de corujas, teriam feito da coruja o pássaro de Atena, o que é testemunhado pela cerâmica (não antes, porém, do século VI a.C.) e pelas moedas (Robert, 1988: 64). Em Homero, *glaucôpis* seria então simplesmente sinônimo de *gorgôpis*: *com o olhar de Górgona*, portanto temível e terrificante. Mas Atenas, por certo, não esperou o século VI a.C. para ter uma infinidade de corujas ao redor de sua Acrópole nem para adorar, em grande número de suas aldeias, a deusa cujo nome, posto no plural, é o próprio nome da cidade, de modo que o raciocínio precedente talvez abuse do preconceito de que aquilo que é ateniense não pode ser homérico (Robert, 1988: 64).

O **leão**, poderoso e soberano, símbolo solar e extremamente luminoso, o rei dos animais possui em alto grau as qualidades e os defeitos inerente à sua espécie. Emblema muito freqüente nos escudos, totaliza 10,33% do nosso levantamento (cf. gráfico de emblemas dos escudos). Encarnação do Poder, da Sabedoria e da Justiça, deixa-se arrastar, em contrapartida, pelo excesso de orgulho e segurança, que lhe conferem uma imagem de Pai, Senhor, Soberano. Ofuscado por seu próprio poder, cego pela própria luz, torna-se um tirano, acreditando-se protetor. Poder ser maravilhoso tanto quanto insuportável: nessa polaridade oscilam suas múltiplas acepções simbólicas (Brandão, 1995: I, 256).

O rugido profundo do leão e sua goela aberta conduzem, no entanto, a um outro simbolismo, não mais solar e luminoso, mas sombrio e ctônico. Com essa visão inquietante, o leão se assemelha à outras divindades infernais que tragam o dia no crepúsculo e o expõem na aurora.

Emblema do escudo: leão.

Beazley Archive Database, vaso no. 200502.

O leão por ser um animal de natureza forte e poderosa foi utilizado como símbolo de soberania em certas cidades. Em Leontino, de acordo com Head (1959: 149), provavelmente é uma referência ao nome da cidade, seu emblema. Vemos o leão em moedas de Leontino (SNGD, no. 344; Head, p. 149; Kraay, no. 18; c. 500-466 a.C.).

Máscara de leão em moeda de Régio, AR, c. 415-387 a.C.

Nas representações de Tarento (SNGD, no. 834; Head, p. 57; c. 314 a.C.) e de Crotona (SNGD, no. 1773; Head, p. 97; Kraay, no. 267; c. 420-390 a.C.) o leão e sua pele aparecem ligados a Héracles, uma vez que esse passou a ser seu atributo desde que o herói venceu o leão de Neméia. A máscara de leão nas moedas de Régio (SNGD, no. 1933-34; Head, p. 110; Kraay, no. 288; c. 415-387 a.C.) é um dos tipos iconográficos característicos da cidade a partir do século V a.C. em moedas de prata e bronze. Trata-se de um tipo introduzido pelos sâmios que chegaram à cidade por volta de 494

a.C. e que era o mesmo emblema monetário de Samos na Ásia Menor. Certos autores atribuem um significado apotropaico a esta representação.

O **cavalo**, emblema numeroso em nosso Catálogo (5,57%, cf. gráfico de emblemas dos escudos), também aparece nas moedas da Sicília, em especial de Siracusa, o cavalo pode significar um símbolo de liberdade política e fazer alusão à expulsão de tiranos com o auxílio púnico. Segundo Head, para os romanos o cavalo tinha uma ressonância púnica ao mesmo tempo que podia relacionar-se às festas de Ares quando havia corridas de cavalos realizados em homenagem ao mesmo deus (Head, 1959: 33).

O **javali**, presente em apenas 1% de nosso levantamento, como demonstra nosso gráfico, pode ser entendido, possivelmente, como fazendo alusão ao culto de Ártemis, divindade a quem se encontra relacionado. Provavelmente o javali pode estar ligado a algum sacrifício, pois era um animal que na antiguidade era muito usado nessas ocasiões.

A **águia** é um atributo de Zeus, alude a seu culto, a sua força ou ao seu poder. Em nosso levantamento aparece em 2,76% dos escudos. O uso da águia e do **raio** (atributo de Zeus) sobre o escudo de Atena pode referir-se à descendência da deusa da cabeça de Zeus. Os **golfinhos** (7,36%) sobre o escudo de Aquiles podem significar como sendo uma referência a Tétis. Portanto, padrões escolhidos com referência à família ou descendência, linhagem.

A maior parte dos animais é comumente associada com uns ou outros deuses. Acreditamos ser discutível classificar praticamente todos os animais fazendo referência ao culto de um deus, pois se os deuses têm virtudes específicas que vem da natureza, ou não, os animais também as têm. Então, estes últimos têm também virtudes e qualidades que devem ser consideradas independentemente dos deuses. Em alguns exemplos, animais como a serpente, o leão, e o javali são comumente representados com a mandíbula amplamente aberta e a juba ereta que parecem ter a finalidade de inspirar terror, assim como pássaros e águias com serpentes

no bico, e o leão ou a pantera atacando um cervo, mostram um motivo “terrível” subjacente. Portanto, as imagens de animais nos escudos podiam sinalizar a bravura do soldado em combate – leão, touro, javali, carneiro – e sua capacidade de matar – serpente, escorpião, ave de rapina. Menos diretamente intimidadores os emblemas podiam enfatizar outras qualidades: a lebre, velocidade; a águia e o pássaro, ligeireza; um galo de briga, coragem. Os atenienses gostavam de participar de brigas de galos, altamente valorizadas, pois o galo era visto como um potente símbolo da competitividade e da virilidade masculinas, daí sua presença em 1,23% de nossos escudos.

Os padrões escolhidos com referência ao culto de um deus são muito numerosos, e incluem a **clava** de Héracles; o **tridente** de Posidão; o **trípode**, de Apolo.

Emblema dos escudos: trípode.

Beazley Archive Database, vaso no. 350427.

O **trípode** que aparece em 36,31% dos escudos de nosso *Catálogo*, é atributo de Apolo devido a sua associação com o oráculo de Delfos, justificando assim sua popularidade nas emissões monetárias ocidentais, ele é representado como tipo de anverso e principalmente de reversos nas moedas. O trípode em Crotona está também ligado a Héracles, fundador

lendário da cidade cuja lenda registra a disputa que manteve por este objeto com Apolo. Ele é comumente dado como prêmio em contextos atléticos ou no teatro. No contexto da guerra tradicional (em Homero) o trípode é por excelência o prêmio, o botim de guerra. Ele é o equivalente antigo de uma medalha de ouro, daí talvez sua escolha como emblema de escudos.

Trípode em moeda de Crotona, AR, c. 550-480 a.C.
(SNGD, n 1735 a 1746; Head, p. 95; Kraay, n 264)

Em Homero o trípode aparece como objeto de troca. Quando Agamenão oferece a Aquiles para convencê-lo a lutar sete trípodes de ouro jamais tocados pelo fogo: “Diante de todos farei relação dessas dádivas grandes: trípodes sete, sem uso de fogo (...)” (*Il.*, IX, 121 ss). Príamo tentando recuperar o corpo do filho morto oferece, entre outras coisas, dois trípodes brilhantes: “(...) De ouro, depois dez talentos maciços mandou que trouxessem, um par de trípodes novas (...)” (*Il.*, XXIV, 228-237). Entre os prêmios dos jogos públicos realizados em homenagem a Pátroclo está um trípode no valor de doze bois: “Ao vencedor oferece uma trípode, ao fogo adaptável, em doze bois avaliada por todos os chefes presentes (...)” (*Il.*, XXIII, 702).

Os grandes santuários, como o de Delfos, Olímpia, Delos e Samos, a partir do ano 1000 a.C. estão repletos de oferendas de trípodes, que parecem ter sido fabricados especialmente para o uso votivo. Uso aliás, que continua predominando até a segunda metade do século VIII a.C. quando sua presença em santuários e templos conhece um crescimento dramático (Langdon, 1987: 108). Trípodes monumentais foram encontrados em

quantidades razoáveis nos grandes santuários de Zeus em Olímpia ou de Apolo em Delfos (Morgan, 1944: 43-47).

Segundo a opinião da maioria dos especialistas, esses objetos fazem parte de um sistema simbólico de poder cujas características recuam até o mundo aristocrático homérico. Nos poemas homéricos, eram os objetos metálicos que incorporavam valor por excelência e como trípodes circulavam entre os membros de uma elite aristocrática no sistema de dons e contra dons, confirmando o poder e a *areté* dos membros deste grupo (Langdon, 1987: 109).

A **grinalda** é um motivo muito presente nos escudos como podemos perceber pelo nosso gráfico de emblemas. Conhecemos o papel do loureiro na mântica apolínea, mas essa planta serviu ainda a outros usos, como, por exemplo, coroar os vencedores nos jogos píticos com os ramos de louro (Amandry, 1950: 126). Sendo este um bom motivo para sua escolha sobre os escudos, “a vitória do guerreiro”.

Emblema do escudo: grinalda.

Beazley Archive Database, vaso no. 216941.

As figuras humanas armadas, o **cavaleiro**, o **tocador de trombeta**, o **hoplitodromos**, o **discóbolo** são emblemas que aparecem nos escudos de nosso levantamento (cf. *Catálogo de Exemplos*). O tocador de trombeta é

representado como um negro de tipo mais pronunciado. É possível que estas representações façam referência ao grau do cavaleiro portador do escudo, podendo indicar sua posição social.

Os padrões que reproduzem as formas dos vasos, **ânfora** e **cântaro**, também estão presentes nos escudos de nosso levantamento (cf. *Catálogo de Exemplos*). A ânfora deve ter sido pensada como um símbolo de Atena – esta frequentemente aparece sobre as moedas de Atenas, e também servia como prêmio aos vencedores nas competições atenienses. É concebível que o cântaro seja associado com Dioniso.

Emblema do escudo: cântaro.

Beazley Archive Database, vaso no. 320096.

A **odre de vinho**, e a **folha** de vinha presentes nos escudos, possivelmente estejam ligados com o culto de Dioniso. Dioniso é deus do vinho e do êxtase embriagante. A embriagues provocada pelo vinho, como alteração no estado de consciência, é interpretada como intervenção de algo divino (Burkert, 1993: 318). A associação do vinho e do sangue, a comparação do vinho como “sangue das videiras”, é antiga e muito difundida, segundo Burkert (1993: 322). A **cornucópia** é símbolo de abundância, fertilidade e riqueza. O **falo** caracteriza os cultos de fertilidade e da fecundidade, e pode estar associado a Dioniso.

Outros emblemas como o **elmo**, o **coche de biga**, todos presentes nos escudos, pode dever-se ao fato de que todos esses objetos, como o escudo, eram usados na guerra. O coche de biga nos remete ao tema da corrida, esta pode nos remeter a dois níveis de leitura, um real e outro simbólico. A dimensão realística da representação emerge do momento peculiar da corrida: a superação da meta, o desejo da vitória. A dimensão metafórica é demonstrada pela biga que, é liberada de qualquer ligação e vínculo terreno, pode realmente voar, equilibrando-se entre o eu e a terra. A corrida humana não pode ser mimese daquela do deus. A corrida com biga ou com a quadriga pode representar também a posição social, tendo uma função política indiferentemente de qualquer que seja o tipo de governo, do aristocrático ao tirânico, do democrático ao monárquico (Caccamo, 2000: 183).

Emblema do escudo: coche de biga.

Beazley Archive Database, vaso no. 202112.

A **âncora** (como símbolo de Posidão), posta sobre um escudo podia significar firmeza na ação. A **proa de navio** pode querer indicar a posição do portador do escudo, o pensamento grego tem identificado a figura do governo desde o início, com a do timoneiro de um navio (imagem muito cara aos soberanos helenísticos) (Caccamo, 2000: 183). Segundo Flacelière,

pintavam-se emblemas no casco do navio, geralmente um par de olhos, de valor apotropaico, como os episemas do escudo do hoplita. A popa erguia-se em voluta ou pescoço de cisne, formando o *áphlaston* que, com o esporão, constituía um troféu naval (talvez resida aí sua presença como emblema de escudos), em caso de aprisionamento o esporão combinava-se por vezes com os olhos representados no casco, para figurarem uma cabeça de animal, por exemplo, a cabeça desgrenhada de javali.

A evidência da literatura sobre os padrões que indicam lugar de origem ou nacionalidade, é confirmada pelos vasos Áticos, que têm Α, Κ, Μ, Σ, ambos inscritos sobre os escudos, como constatamos em nosso levantamento (cf. *Catálogo de Exemplares*). Nesses casos a cidade pode ser representada por sua letra inicial.

O **banquinho**, e a **raposa com um cacho de uvas** que aparecem em nosso *Catálogo*, podem ter sido escolhidos simplesmente por imaginação ou capricho individual de seus portadores. Um homem podia escolher um emblema para satisfazer seu próprio gosto e personalidade, o que produziu emblemas variados de compreensão engenhosa – uma imagem de tamanho real de uma minúscula mosca, representando a idéia de que a mosca é o mais valente dos animais porque ela volta muitas vezes sem conta a picar um homem muitas vezes o seu tamanho – e extravagância excessiva. O emblema da mosca não consta de nosso levantamento, essa interpretação do significado da mosca é baseada em Homero (*Il.*, 17, 570-2): “pondo-lhe a audácia da mosca teimosa no peito, que volta vezes e vezes sem conta a picar-nos, embora com afinco seja enxotada, que o sangue dos homens mui doce lhe sabe...”.

Essa interpretação difere da de Plutarco (*Máxima de Espartanos*, 234D), que conta numa anedota de que “um espartano tinha em seu escudo como emblema uma mosca de tamanho não maior que o real. Como alguns em tom de zombaria lhe disseram que havia feito isto para passar despercebido, respondeu: Muito mais para ser notado; pois me aproximo dos inimigos até tal ponto que meu emblema possa ser visto por eles em seu tamanho natural.”

O emblema de Eros manejando o raio em um escudo de ouro (não era um emblema tradicional, e também não consta de nosso levantamento), informado pela fábula de Alcebíades, era um emblema significando proeza sexual (Alcebíades 16.1-2). A escolha do emblema por Alcebíades causou um escândalo, porque este era apercebido para expressar a altivez belicosa (*hybris*) (van Wees, 2004: 54). A clássica descrição da guerra nos *Sete contra Tebas* também constrói muitos emblemas elaborados dos comandantes inimigos revelando ostentação e agressão, em contraste tanto com os escudos modestos sem decoração do homem discreto, quanto com os simples escudos pintados de branco do soldado comum (Ésquilo, *As Fenícias*, 1099): “Do alto da nossa fortaleza observamos os alvos escudos do exército argivo avançar desde Teumeso.” (Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 90-1, 385-648; Eurípides, *As Fenícias* 1099, 1107-38).

Acreditamos, depois do que foi explanado, que para a média dos hoplitas provavelmente era esperado que adotassem um emblema simples e não espetacular, ou correriam o risco do ridículo. A tendência na arte, depois das Guerras Pérsicas, era de mostrar o hoplita ordinário com emblemas ‘humildes e insípidos’ comparados aos emblemas ‘esplêndidos ou apavorantes’ da elite hoplita que prevaleciam nas representações arcaicas.

Uma opção, primeiro atestada nos vasos atenienses de c. 500 a.C., era o uso do ícone nacional – o tridente de Posidão para Mantinéia, a clava de Hércules para Tebas – ou a letra inicial do nome de uma das cidades, em vez de um emblema pessoal (van Wees, 2004: 54). Uma das imagens mais antigas (ânfora, BM B 173) mostra a cena do saque de Tróia no qual um herói ateniense carrega um escudo com a inscrição AΘE, Ate(nas). Tentamos ver desajeitadamente adicionada a inscrição como um sinal do novo espírito democrático, reclamando o herói somente como um cidadão ateniense ordinário.

Muitos exércitos hoplitas deviam apresentar uma aparência matizada, como eram arranjados os soldados que podiam permitir-se não mais que as lanças e escudos baratos produzidos em massa com emblemas simples comparados aos de Xenofonte e Alcebíades em sua ornamentação, feitos sob encomenda para panóplas altamente individualizadas. A exceção era o exército espartano. Na Esparta clássica as túnicas vermelhas – não mantos,

como muitas vezes é alegado – e escudos guarnecidos de bronze eram regra no uniforme de batalha, obrigatório para todos os soldados, incluindo comandantes e reis. Os escudos apresentavam o símbolo nacional de ‘lambdas brilhantes’, a letra Λ para Lacedemônia perfurada no bronze (Eupolis F 394K-A) (van Wees, 2004: 54). A uniformidade militar era parte da política geral espartana de diminuir todas as formas de ostentação que podiam mostrar desigualdade social e econômica entre seus cidadãos. Outros gregos admiravam este princípio, mas nunca o colocaram em prática.

Em nosso levantamento constatamos a presença de estandartes militares com emblemas da serpente e do olho em nossos escudos. Plínio (*H.N.*, X, 4, 16), em uma de suas passagens, afirma que “antes das reformas de Mário, cada legião romana era conduzida ao combate por cinco ‘signa’ (estandartes) com figuras de animal: a águia, o lobo, o minotauro, o cavalo e o porco selvagem”. A documentação sugere que os ‘signa’ incorporavam a personalidade de sua legião. Eram emblemáticas no sentido que representavam a legião, o deus protetor da legião, a origem da legião. Há também suficiente evidência para supor que cada legião tinha um animal como emblema e que este era figurado em seus respectivos ‘signa’. Plínio cita a águia, o lobo, o minotauro, o cavalo e o porco selvagem para as legiões de Mário, mas é sabido que muitos outros animais foram usados como emblemas nos estandartes militares de época posterior ao século III a.C.: o touro, o carneiro, o leão, a cegonha. Animais fantásticos como o minotauro, e o pégaso também apareceram em estandartes militares tardios, assim como divindades e seus atributos (Florenzano, 2000: 180). Deve ser observado que a representação de animais fantásticos ou de monstros pode ter um importante papel como defletores do mal, já que podem atuar através do mecanismo de ‘*similia similibus*’ ou ‘o igual afugenta o igual’ (Faraone, 1992: 36).

Fica claro pelas fontes antigas, o caráter apotropaico que os estandartes possuíam, pois estes eram muito usados como talismãs (objetos que tem a intenção de trazer sorte a quem os usa) e ao mesmo tempo como amuletos (objetos destinados a proteger a legião de todos os males. Gaster

(1987: 245) define o talismã como um objeto usado para ressaltar as potencialidades e fortunas de um indivíduo.

Outra evidência do sentido apotropaico dos 'signa' romanos é a sua associação com os troféus militares, já tratados em capítulos anteriores. Durante o século I a.C., depois da Batalha de Ácio, a associação troféu/ 'signum' tornou-se um tema muito comum, representado em relevos, moedas e outros documentos materiais. A ligação 'signum'/ 'thronaeum' ocorre devido a uma identidade de funções como emblemas apotropaicos desde épocas anteriores (Florenzano, 2000: 181). Estes símbolos significativos, tanto em um caso como no outro, possuíam um apelo ligado à proteção, à sorte, aos bons presságios, daí, sua presença nos escudos servia para reforçar esses apelos. Como podemos observar nos exemplos a seguir tirados de nosso *Catálogo*, alguns dos escudos eram acompanhados destes estandartes militares, em nosso levantamento, aparecem somente estandartes da serpente e do olho.

Beazley Archive Database,
vaso no. 207626.

Beazley Archive Database, vaso no. 206568.

Beazley Archive Database, vaso no. 216559.

Beazley Archive Database, vaso no. 216558.

Beazley Archive Database, vaso no. 206596.

Beazley Archive Database, vaso no. 206308.

Capítulo 7 - Mito e realidade nos vasos gregos: o escudo em seu contexto

Muitos dos vasos gregos ilustram eventos do passado heróico grego, o que de fato podemos observar em nosso gráfico de contextos dos vasos onde as cenas míticas são as mais numerosas, representando 36% do total de nosso levantamento. Outros, mais da metade do total dos vasos gregos produzidos em alguns períodos, como podemos constatar a partir de nosso levantamento, levam cenas não diretamente ligadas a acontecimentos míticos, porque nelas não se encontram elementos fantásticos, ou porque os agentes das cenas são anônimos ou, parecem ser identificados com pessoas reais. Estas cenas são composições repetidas. Em nosso levantamento, entre as cenas mais comuns estão incluídas cenas de armamento, de partida do guerreiro, de hoplitas e cavalaria, de combate, de caçada, contextos musicais e atléticos, perseguição, cenas domésticas, rituais religiosos, simpósio, de funeral, e de oferendas na sepultura (cf. gráfico de contextos dos vasos). Como essa segunda categoria de cenas pode ser entendida?

O exame da literatura corrente sobre os vasos pintados mostra que não há concordância sobre esta questão. A visão tradicional, estabelecida no século XIX, é de que as cenas nos vasos podem ser classificadas como “pertencentes” ao “mito” e à “realidade” (Pierce, 2004: 46). “Cenas de realidade”, correspondem à segunda categoria, essa visão está mais adiante subdividida em cenas típicas da vida diária, e cenas de eventos específicos, tal como um ritual estabelecido em um festival particular. Partidários dessa visão concordam que as cenas nos vasos representam a experiência visual

do artista, a vida contemporânea, assim, o que o pintor viu é recuperável pelo observador na experiência visual da pintura (Pierce, 2004: 46).

Esses intérpretes não defendem que as pinturas traduzem as experiências do pintor em todas as suas circunstâncias exatas; um pintor pode introduzir elementos que são irrealis ou infielis sob a influência da ideologia ou de sua imaginação. Estes elementos infielis são a principal dificuldade para interpretar as cenas.

Esta visão pode ser designada de visão perceptualista, fundamentada na visão da arte na qual, nas palavras de Bryson, “a tarefa do pintor é reproduzir as suas percepções tão precisamente quanto ele possa, igualmente como a tarefa do observador é receber essas percepções tão sensivelmente quanto possível...” (Pierce, 2004: 47). E esta foi, por um longo período, mais ou menos a opinião comum entre os clássicos, nunca tendo suporte unânime. Desde o século XIX, outras interpretações avançaram. Contudo, foi somente nos últimos vinte e cinco anos que se desenvolveu um consenso rival. Este é representado pelo trabalho de uma série de estudiosos cujo trabalho tem em comum o que é informado pelos modelos lingüísticos de criação de significado. A visão dos estudiosos para as imagens pintadas nos vasos é a do ponto de vista de as “ler” como uma linguagem de classes, como um sistema de símbolos. Esta linguagem da imagética dá acesso não à experiência visual do pintor, mas ao sistema intelectual coletivo da cultura grega, “o imaginário social”.

Os perceptualistas ao interpretarem as cenas de ritual, tiveram um grande papel na construção de agendas dos festivais religiosos atenienses que sem a “evidência” vinda dos vasos poucas sobreviveriam. Ao interpretarem as cenas de simpósio usam-nas extensamente como evidência para a história e o caráter do simpósio ateniense, para o vestuário e comportamento dos participantes, os suprimentos, os divertimentos, a utilidade das prostitutas, a aceitação de pessoas de baixo status. Outro grupo de cenas, mostra os trabalhos interiores dos prostíbulos, a vida profissional e social e os passatempos de senhoras e prostitutas.

Conquanto o repertório, como esboçado acima, seja rico, é curiosamente também limitado. Nas composições de “cenas de mito” e “cenas de realidade”, o elenco de tipos é tanto limitado quanto estereotipado:

vemos convencionalmente retratados, o homem cidadão, velho e jovem; a juventude, o guerreiro, a mulher bem educada, a mulher impudica, o homem de baixo status, ocasionalmente uma criança, o bebê varão. Muitos aspectos da realidade ateniense não estão representados, não vemos as ruas ou casas da cidade, a ágora, santuários, e o teatro. A paisagem está virtualmente ausente. Não vemos magistrados, a Assembléia, o júri, ou figuras públicas.

À luz desse repertório altamente convencional e limitado, a convicção de que estas cenas sejam janelas para a vida cotidiana em Atenas parece quixotesca e necessita de uma explicação. A chave para esta percepção é que esta é intuitiva, e que representa aos seus partidários o “senso comum” de analisar os vasos. Para Pierce, a teoria envolvida é uma espécie de empirismo popular. O fato de que as cenas dos vasos têm pouco a ver com a vida real é introduzido por um forte princípio, a tácita convicção de que os pintores não podem ou não querem pintar algo que não tenham visto. (Pierce, 2004: 48) Isto explica porque “cenas de mito” e “cenas de realidade” são nesta visão bem similares.

Semiótica, a “ciência dos símbolos” está integrada com a estrutura lingüística tanto na origem quanto na aplicação, e esta nos dá uma explicação do por que modelos teóricos desenvolvidos pela linguagem verbal podem também ser aplicados para a linguagem visual: o imaginário visual nos vasos antigos é uma expressão de uma linguagem unificada com suas próprias regras de gramática e sintaxe, onde “realidade” é codificada por meio de símbolos visuais, assim como a experiência e os objetos são codificados por meio de palavras na linguagem vulgar (Steiner, 2004: 39).

A semiótica nos ensina que as imagens sobre um vaso antigo não são representações da realidade do mesmo modo que uma fotografia o é. Ideais e valores culturais são expressados por meio de um código do imaginário, assim o “significado” não está num nível superficial de denotação, mas num nível profundo, revelado por meio de uma “quebra de código”, para descobrir suas conotações. (Steiner, 2004: 39) Assim, uma imagem dos hoplitas engajados na batalha (vaso que analisaremos a seguir: *Beazley Archive Database*, vaso número 14434) não é como uma fotografia da vida no campo de batalha traduzida dentro da pintura, é entre outras

coisas, um comentário das atividades e comportamentos da elite ateniense, dos usuários dos vasos, de seus valores. *La Cité des Images* (Vernant e outros, 1984), fornece exemplos da aplicação da semiótica para o imaginário nos vasos atenienses.

Um grupo de vasos, que fazem parte de nosso repertório, e que passaremos a analisar a seguir podem servir como estudo de caso da aplicação dos métodos perceptualistas e semióticos de interpretação. Alguns desses vasos foram recentemente interpretados de forma brilhante em linhas semióticas por F. Lissarrague em *Greek Vases. The Athenians and their Images*. Nossa escolha foi feita devido ao fato desses vasos apresentarem cenas e contextos levantados por nosso *Catálogo*, onde o escudo, objeto de nosso interesse, está inserido. Analisaremos apenas os contextos que julgamos os mais representativos de nosso levantamento.

I. Contextos de armamento, de partida e de combate

Embora as esculturas decorando os templos estivessem interessadas nas grandes batalhas míticas, essas de deuses contra gigantes, e essas de gregos contra Amazonas e contra centauros, os pintores de vasos pareciam mais interessados na imagem do guerreiro como uma figura heróica capturada no isolamento. Contudo, provavelmente eles concentravam sua atenção em certos aspectos individuais da atividade do guerreiro e assim enfocavam sua própria admiração no plano do guerreiro.

Segundo Lissarrague, os pintores desenvolveram ao redor do hoplita uma quantidade de representações que sublinhavam mais o papel individual do guerreiro em comparação às atividades coletivas sobre o campo de batalha. As cenas onde figuram a falange, o grupo compacto dos hoplitas, são raras; os pintores preferem o duelo heróico ao combate anônimo dos guerreiros em massa. As representações são frequentemente construídas em torno de diversos rituais que organizam o que diz respeito ao guerreiro e aos membros do grupo familiar, mulher e velho. Assim temos como referência diversas cenografias marcando a partida do guerreiro

(armamento, oferendas, adivinhação) ou o retorno do herói (Lissarrague, *La Cité des Images*, 1984: 40-41).

A esse respeito, uma ânfora de figuras negras de nosso Catálogo (*Beazley Archive Database*, vaso no. 320385), encontrada em Vulci (como grande parte da proveniência de nossos vasos, como demonstra o gráfico de proveniência dos vasos), combina em seus dois lados aspectos muito característicos. Em um dos lados, um testemunho das preparações para a partida. A pintura, a qual inclui muitos indivíduos, pode ser dividida em duas cenas que são comumente independentes. À esquerda um guerreiro nu barbado permanece sobre sua perna direita; inclinado para frente, ele equipa sua perna esquerda com uma caneleira protetora de bronze, uma perneira. Junto a seus pés permanece o resto de seu armamento: um grande escudo redondo e um elmo decorado com três plumas que parecem uma crista. Este guerreiro está enquadrado por duas figuras; um velho esbranquiçado à esquerda, e à direita uma mulher de cabelos longos que segura sua espada. As figuras formam assim uma espécie de grupo familiar, o qual ele está deixando e é rodeado por aqueles que irão permanecer no espaço doméstico, o *oikos*. Ainda que possamos sem dúvida considerar que o velho seja o pai do guerreiro, é difícil dizer exatamente quem é a mulher com a espada. Ela é a esposa ou mãe do soldado que está se armando? Ela parece jovem, ou pelo menos de pouca idade; o contraste do jovem e velho, relevante para os homens porque ele determina uma habilidade de carregar armas, para as mulheres não tem significado nesse contexto. Em outras imagens do mesmo tipo onde figuras míticas são nomeadas, esta mulher é a mãe do herói, Hécuba na frente de Heitor, e não sua esposa Andrômaca (Lissarrague, 2001: 84).

Ânfora, 540 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 320385.

Nesta ânfora o pintor procurou inscrever alguns dos nomes; em um pode-se ver uma série de letras ao longo da perna levantada do guerreiro. Mas essas letras bem ordenadas, arranjadas todas sobre o vaso, não fazem sentido. Muitas vezes verificamos este fenômeno durante o período da segunda metade do século VI a.C. Esse uso puramente ornamental das letras pode ser surpreendente; segundo Lissarrague (2001:84) não tinha nada a ver com nomear as figuras, mas antes com levar o observador a formular verbalmente seu nome. A inscrição funcionava não como uma chave para explicar a imagem, mas como um mecanismo aberto da história, ativando a memória do observador.

Logo, o observador não lê a imagem, ele a reconhece.

Neste método de memória coletiva que é característico da cultura grega arcaica, é muitas vezes difícil de nomear com certeza as figuras representadas. No vaso inteiro, surge um tipo de incerteza. A cena do vaso sugere que vemos Tétis na frente de Aquiles, ou Helena na frente de Paris, mas essas são suposições; parece claro, contudo, que o pintor queria levar-

nos em direção ao mundo heróico onde as figuras tinham fama, e um nome próprio (Lissarrague, 2001: 85).

A parte direita da pintura representa outro grupo de guerreiros. No centro um velho com uma barba branca é seguido por dois hoplitas cujos escudos, vermelho e branco criam por sua sobreposição um efeito de profundidade. Na frente deles encontra-se outro hoplita, com um peitoral branco. Em sua mão direita ele segura uma taça de metal sem pé, finamente trabalhada, uma fiala que servia em libações. Este objeto é em si o símbolo do ritual, o vínculo no qual combinam-se as figuras juntas; fazendo uma libação aos deuses, que é dizer em sua honra, vertendo líquido, o homem simbolicamente marca as relações que os une e a proteção dos deuses a quem eles invocam no momento da partida para o combate.

O armamento e a partida para a guerra estão assim juntos em uma única pintura (cenar muito frequentes em nosso repertório, totalizando 26% de nosso levantamento; cf. gráfico de contextos dos vasos). Os dois velhos e a mulher, bem como a criança que está de pé em frente ao velho, face ao hoplita que segura a fiala, embaixo de seu grande escudo (presença constante nessas cenas), estão entre os membros da família, esses que não vão embora. Mais que tirar partido do guerreiro, este é um momento íntimo e privado, o da partida, que prende a atenção do pintor.

A imagem procede por justaposição de personagens, segundo um código iconográfico relativamente simples: além do hoplita, reconhecível por suas armas. Do lado dos que não vão para a guerra, que permanecem na cidade, a imagem coloca em cena uma mulher, cujo lugar é central, e o velho barbado, outrora hoplita, o presente depositário, da autoridade política. Aqui ainda nenhuma decoração, mais uma simples confrontação dos que, então postos na presença, constituem as categorias essenciais da sociedade grega aos olhos daqueles que a colocaram em cena. Reduzindo assim ao estrito mínimo, a cena de partida que figura sobre o vaso acima diz o essencial. No centro, um hoplita com armas, dois homens se olham, encarnando duas classes de idade que se revezam no mesmo papel: fazer a guerra. À esquerda uma mulher; a mulher ocupa nas cenas de armamento um lugar importante, pois ela carrega as armas do hoplita, que se equipa, fazendo assim do homem um guerreiro. As mulheres dão os guerreiros à

cidade: a imagética os faz intervir no mesmo momento da partida, precisamente a função essencial. Diversos elementos dessa imagem permitem reparar aqui uma dupla passagem: passagem do espaço doméstico ao da guerra (Lissarrague, *La Cité des Images*, 1984: 41-42).

Do outro lado está uma cena de batalha, ou mais precisamente, um duelo. Aqui, outra vez, os pintores parecem preferir cenas que enfatizem uma proeza individual, e a singularidade da luta heróica; ao combate generalizado e o furor da batalha estabelecida (em nosso levantamento as cenas de combate representam 21% do total de nosso levantamento; cf. gráfico de contextos dos vasos). Nesta sua escolha conforma-se o modelo épico; a *Ilíada* dá mais espaço para grandes duelos que demonstram a bravura deste ou daquele herói, bem como a superioridade, sua *aristeia*, do que para batalhas obscuras que estão lá para servir como um pano de fundo para grandes momentos épicos (Lissarrague, 2001: 86).

Neste caso, o duelo volta para favorecer o guerreiro da esquerda. Seu adversário defendia a si mesmo com dificuldade; um joelho no chão, ele parece mover-se já à distância ou fugir, e seu movimento é enfatizado pelo voo do pássaro entre as pernas do atacante. Vemos, bem no centro da cena de combate, enfatizada, a presença indispensável do escudo, com o emblema do trípode. A cena é composta por duas mulheres que com gestos de vitória e pânico, comentam sobre a cena. De uma perspectiva “realística”, estas mulheres obviamente não tem lugar em um campo de batalha. Mas sua presença refere-se a um modelo épico que carrega por fora inscrições falsas. Estas são as mães dos heróis na batalha, talvez Tétis e Aurora, próximas a Aquiles e Menão, ou Afrodite vigiando Enéias, a imagem não concede uma resposta e sugere só temas épicos não específicos (Lissarrague, 2001: 86-87).

Ânfora (reverso), *Beazley Archive Database*, vaso no. 320385.

Taça, 520 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 14434.

A decoração da taça acima, apresenta três pares de hoplitas que confrontam um ao outro, cada par de combatentes é separado por uma figura masculina que assiste a ação, envolvida em um manto ricamente decorado. Todos eles seguram uma lança e aparentam ter cabelo curto, talvez preso atrás da nuca com um cordão. Os detalhes são feitos cuidadosamente por incisões – ocasionalmente trêmulas e imprecisas – e adicionada a pintura, branca para os emblemas dos escudos (os escudos, novamente, em destaque, bem centro do combate), e nos motivos decorativos sobre o manto. Os hoplitas, usando elmos coríntios com peitoral e cnemides, estão imobilizados no movimento de ataque com as lanças preparadas. Eles são diferenciados pela armadura colocada sobre o quítion curto (algumas das peças da armadura têm incisas ou diluídas espirais de verniz para marcar o peitoral sobre o quítion, contudo estes estão escassamente conservados). Além disso o pintor nos mostra o interior dos escudos – onde estão as braçadeiras, bem como os episemas, os emblemas dos escudos (trípode ou estrela rodeadas por linhas finas, cf. gráfico de emblemas dos escudos).

Somente um dos hoplitas veste um peitoral desenhado mais elaboradamente; este é trabalhado com finas incisões e coberto com pintura.

É interessante notar a presença de pequenos símbolos angulosos localizados próximos às figuras que parecem letras criando a ilusão da escrita, tais como as do vaso anterior.

A taça (falando de sua forma, representa 23% do total de nosso levantamento; cf. gráfico de formas dos vasos) nos coloca na esfera masculina e em um de seus mais típicos cenários, o banquete ou simpósio (cenas de simpósio representam apenas 0,41% de nosso levantamento; cf. gráfico de contextos dos vasos). No cenário aristocrático, a iconografia rodeava o mundo da guerra e do combate, ambas individual ou múltipla, foram usadas por pintores de vasos como um veículo para pintar a aristocracia em um mundo onde a virtude é expressada, antes de mais nada, em uma contenda.

Através de nosso levantamento, constatamos que existem muito mais cenas de duelos do que batalhas em massa, onde a detalhada descrição dos motivos que decoram os escudos mostram que o brilho das armas e a bravura do indivíduo são favorecidos em detrimento de aspectos mais sombrios e dramáticos do combate.

Concentrando-se sobre os aspectos individualizantes da guerra – a armadura (onde a presença do escudo é certa), a partida, o adeus à família – encontramos um bom exemplo destes em uma ânfora de nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 19409) atribuída ao pintor Antimenes. A cena é composta de só três caracteres: um velho, um hoplita, e um jovem vestido em um simples tecido atado junto a sua cintura por cinturão largo, em suas mãos o fígado de uma vítima sacrificial. O hoplita (armado com um escudo tendo por emblema uma folha, emblema que representa 5% de nosso levantamento; cf. gráfico de emblemas dos escudos) examina este fígado com as pontas dos dedos, para ver se os sinais são favoráveis. O velho à sua esquerda estende sua mão direita sobre o jovem, para também pontuar para ele o lugar no ritual para ler os sinais. Segundo Lissarrague, o exame das entranhas consagradas aos deuses (*hiera*) ou mais precisamente do fígado da vítima, tem como propósito a leitura dos sinais divinos não procurar predizer o futuro em seu todo, mas simplesmente assegurar a si próprio que, com a decisão de partir para a guerra tendo feito, tudo que fosse conveniente. A questão é posta de uma forma binária: “Este é, sim ou

não, um bom tempo de partir”, e não de forma aberta: “O que devo fazer?” ou “O que acontecerá?” (Lissarrague, 2001: 88).

Nesta cena, é acentuada a intensidade do procedimento divinatório. A técnica de carregar o fígado, sentindo-o ou marcando-o e o jogo de olhar fixamente concentrado no ponto focal da imagem, realçando a importância desse ritual de inspeção que é apresentado aqui como um momento chave da vida militar.

Ânfora, 520 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 19409.

Em um stamnos de nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 215142), vemos outra cena de partida, que mostra que antes dos guerreiros saírem de casa para a guerra, realizava-se um ritual religioso, para garantir que eles seriam protegidos pelos deuses. Uma oferenda de vinho era despejada em uma fiala (taça rasa) e faziam-se orações. Neste recipiente para vinho ateniense de c. 430 a.C. (coincidindo com a eclosão da Guerra do Peloponeso), o marido hoplita, já armado e portando uma lança e um grande escudo redondo com o emblema do olho (emblema que aparece em apenas 1% dos escudos de nosso levantamento), aparece segurando a fiala onde a esposa despejou o vinho libatório. Ela segura o manto em um

gesto apotropaico, cuspiendo em sua dobra para afastar o mal. Por trás da mulher, está um velho que ultrapassou a idade militar, de barba branca, apoiado num cajado, e que provavelmente representa o velho pai do guerreiro. A outra mulher pode ser a mãe ou a irmã do guerreiro, que normalmente participavam desses rituais.

Ainda organizados em torno do mesmo grupo central, as representações fazem intervir diversas figuras que construíram, por sua justaposição, uma imagem do corpo social, onde o papel ativo é do próprio hoplita, já armado com seu escudo.

Stamnos, 430 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 215142.

Em nosso levantamento muitas são as cenas de partida e de armamento onde o guerreiro aparece portando um escudo com o emblema da serpente, elas representam 40% do total dos contextos (cf. gráfico de frequência do emblema da serpente nos diversos contextos). E em 57% das

cenas o portador do escudo com o emblema da serpente é um guerreiro, e em 12% delas é Atena que aparece portando um escudo com esse emblema, em detrimento de outros personagens (cf. gráfico de frequência do emblema da serpente nos diversos contextos). A nosso ver a representação da serpente nos escudos, principalmente em cenas cívicas como as de partida e de armamento, está diretamente associada com a questão da autoctonia ateniense. Um ateniense, como todos os demais gregos, sentia muito profundamente pertencer à sua própria cidade. Esse sentimento era reforçado pelos mitos, como por exemplo, o do nascimento de Erictônio, o instituidor das Panatenéias, onde se oferecia aos recém-nascidos atenienses um amuleto representando uma pequena serpente, como mencionamos anteriormente. Como “Palas Atena”, a serpente é defensora, no sentido físico e espiritual, das alturas, das Acrópoles, em que se estabelece.

Atena, sob seu aspecto mais completo, tem perto de si uma serpente: era, entre os soberanos pré-helênicos que celebravam um culto familiar em seu palácio, o gênio tutelar dessas moradas.

Além desses mitos e acima deles, Atenas tinha leis de cidadania que eram estritas até pelos padrões gregos. Após a lei da cidadania promulgada por Péricles em 451 a.C., só os homens que tivessem a mãe e o pai atenienses podiam ser cidadãos. Acreditamos que o pensamento que estava por trás de representar uma serpente em um escudo nessas cenas cívicas era o de reafirmar pertencer à sua própria cidade, e reforçar que seus ancestrais sempre haviam vivido na Ática através de um gesto simbólico, como o de transmitir o escudo com o emblema da serpente para o jovem guerreiro, como constatamos nas inúmeras cenas a seguir presentes em nosso levantamento.

Beazley Archive Database, vasos nos. 207559 e 207182.

Beazley Archive Database, vasos nos. 205598 e 207185.

Beazley Archive Database, vasos nos. 206026 e 214625.

Beazley Archive Database, vasos nos. 351226 e 214296.

A própria Atena portando um escudo com o emblema da serpente (como dissemos anteriormente, ela aparece em 12% das cenas associada a esse emblema), reforça ainda mais esse vínculo com a cidadania ateniense, como demonstra a ânfora abaixo.

Beazley Archive Database, vaso no. 351117.

II. Contexto mítico

Atrás das cenas de armamento que privilegiavam a figura individual de um guerreiro isolado, podemos reparar em vários modelos míticos que

fazem desse personagem um herói da epopéia. As cenas míticas constituem a maior parte de nosso levantamento, totalizando 36% dos contextos onde aparecem os escudos.

Um esquifo atribuído ao pintor Brygos presente em nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 204068; emblema: gorgoneion), recupera um episódio que conclui a *Ilíada*: o tema do resgate de Heitor. Sabemos que Aquiles humilhado por Agamenão, teve que retirar-se de sua tenda, ficando longe das batalhas. Pátroclo, dedicado amigo de Aquiles, tomou emprestado suas armas e saiu em diligência atrás dos troianos. Heitor matou Pátroclo em um duelo e despojou-lhe as armas. Aquiles desejou vingar seu companheiro. Sua mãe, a divina Tétis, obtém para ele um novo equipamento forjado por Hefesto. Aquiles lançou-se em assalto sobre os troianos, desafiando Heitor para a batalha, e matando-o.

Aqui começa, depois da façanha heróica, um episódio que excede em fúria qualquer coisa que um grego pudesse imaginar. Aquiles estava decidido a impelir sua vingança adiante e aviltar o corpo do herói troiano morto. Antes de devolver o cadáver de Heitor a seu próprio povo só para que eles pudessem chorá-lo e enterrá-lo como ele merecia e como requeria o ritual, Aquiles prendeu o cadáver a sua biga e arrastou-o na poeira, machucando sua carne e desfigurando o corpo heróico. Em péssimo estado, ele em seguida o abandona sem enterro, deixando-o para os cães e pássaros, no lugar do ritual exhibe o corpo, lavando-o e preparando-o em sua própria casa, seguido da procissão ritual que devia levá-lo de sua casa ao cemitério. Heitor recebeu como devido só este tratamento ignóbil. Todavia Zeus, simpático aos troianos, protegeu seu cadáver e preservou-o miraculosamente intacto de todo o ódio. Mais enquanto o funeral de Pátroclo não foi celebrado, Aquiles recusou devolver Heitor a seu povo.

Neste esquifo (*Beazley Archive Database*, vaso no. 204068), Aquiles, estirado em uma cama de banquete, está no processo festejando, faca em uma mão, um pedaço de carne na outra. Em frente da cama em uma mesa estão duas fialas de metal e longas tábuas de carne. No chão, embaixo da cama, está alojado o corpo ensangüentado de Heitor, punhos atados, braços estendidos, olhos fechados, sua face contra o chão. O contraste entre esses dois corpos num e noutro lado da cama, um vivo, e o outro sem vida.

Segundo Lissarrague (2001: 95), é raro ver a imagem de um conviva comendo carne; a insistente presença dessa carne nas mãos de Aquiles e sobre a mesa não é acidental; faz-se óbvio o horror da cena. Em torno de Aquiles estão expostas suas armas: espada à direita, elmo e escudo à esquerda, em destaque na cena, decorado com a careta da Górgona. Este emblema figura principalmente em contextos míticos, como nesta cena, em detrimento de outros contextos, como por exemplo, os de partida (cf. gráfico de emblemas dos escudos e gráfico de frequência do emblema do Gorgoneion nos diversos contextos). Língua pra fora, com olhos abertos a extensão da face emoldurada por serpentes, ela domina a cena com seu olhar mortificante. Acreditamos que sua presença como emblema neste escudo foi escolhida propositadamente para reforçar a força e o horror da cena. Igualmente a decoração da cama sugere na silhueta a confrontação dos heróis: uma pantera frente a um touro cria uma espécie de metáfora para o combate no qual Heitor encontra sua morte.

Esquifo, 490 a.C., Beazley Archive Database, vaso no. 204068.

Sabemos a importância das armas de Aquiles na *Iliada*. Homero descreve com grande extensão o escudo que Hefesto forjou sob a vigilância de Tétis, com instruções de repor as armas emprestadas para Pátroclo e pegadas por Heitor (*Il.*, XVIII, 478ss). Depois da morte de Aquiles, uma disputa rompe entre Odisseu e Ájax; cada qual reivindicou as armas de Aquiles.

Vemos estas armas em uma taça assinada por Douris presente em nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 205070; emblema: leão atacando cervo). As armas estão colocadas no chão, escudo na superfície e elmo em cima dele, como vemos na cena de partida, aqui composta por duas pernas e um peitoral rígido. À esquerda, um guerreiro com um peitoral com um protetor de ombros incompleto investe adiante com uma bainha em sua mão, espada desembainhada: dois de seus companheiros agarram seus braços para preveni-lo do golpe. No centro um homem com manto e uma lança em sua mão interpõe-se, ao mesmo tempo em que à direita, simetricamente, um homem puxa a espada, e é segurado por trás por dois companheiros. Os gregos tentam separar Odisseu e Ájax.

Taça, 490 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 205070.

Temos aqui, de acordo com Lissarrague (2001: 103) uma rara cena de conflito entre os próprios gregos, uma *stasis* que foi fixada, como vemos do outro lado do vaso por um voto. Atena, no centro, em pé atrás de uma espécie de pódio onde os gregos vem colocar suas marcas. Ela sustém seus braços em direção ao vitorioso à esquerda, Odisseu, que ergue suas mãos para o céu, emocionado com o resultado; enquanto que à direita (o vaso está fragmentado), Ájax volta, muito humilhado, mão na frente, cabeça coberta. Este repúdio pelos gregos remeteu-o à uma loucura furiosa, e em

seguida ao suicídio. Mas o pintor está satisfeito em mostrar o voto e a decisão coletiva. Essa iconografia escolhida não é sem importância, parece que dura o tempo desta taça (em torno de 490-480 a.C.), existe uma versão mais democrática desse episódio mítico. Em vasos do século V a.C., não existe praticamente cenas políticas mostrando atividades cívicas – assembléia, debate ou votação. Aqui, o procedimento usado para por fim a *stasis*, é o do voto, portanto mais notável. Nesse contexto épico, encontra-se uma espécie de politização da comunidade heróica; mas o procedimento do voto, que não é seguramente secreto e desde então começa a colocar suas marcas na frente de qualquer um, não é necessariamente aquele da democracia do século V a.C., contemporânea com o vaso. A imagem constrói o significado do épico como as categorias da democracia (Lissarrague, 2001: 105).

Taça, Beazley Archive Database, vaso no. 205070.

Os atenienses do século V a.C. davam tanto valor à competição, à aprovação pública aos olhos de todos e às obrigações recíprocas quanto qualquer herói homérico. Também admitiam sanções que ajudassem a garantir que a sociedade não fosse permanentemente dilacerada por rivalidades pessoais em público. Nossa escolha por essas cenas se deu pelo fato de acreditarmos que elas mostram a diferença mais importante entre o mundo de Atenas do século V a.C. e do herói homérico: a mudança radical

da natureza do combate. Os homens já não lutavam primariamente como indivíduos, mas como parte de uma falange hoplita, cuja eficácia dependia da coordenação entre todos os seus membros. A arena para as rivalidades inter-pessoais deslocou-se do campo de batalha para outras áreas (como acreditamos que demonstram essas cenas), para a competição política, social e intelectual. Portanto, estas são muito significativas no sentido de mostrarem através da discussão de Ájax e Odisseu sobre as armas de Aquiles (daí a presença simbólica importante do escudo neste contexto, como símbolo de uma transformação social e mental), e a votação dos chefes gregos para decidir a posse das armas, a capacidade dos membros da sociedade de agir em comum, assim como na falange hoplita.

O medalhão desta mesma taça (*Beazley Archive Database*, vaso no. 205070) amplia a evocação deste debate sobre as armas de Aquiles. Vemos nisso duas características em relação a, um homem barbado, o outro sem barba, dispondo no chão a armadura. A maneira pela qual os elementos da armadura estão arranados é particularmente digno de nota: pernas em pé no chão, o peitoral no centro da imagem, e o elmo no nível dos olhos. Dá a impressão de estar vendo o corpo ausente de Aquiles, cuja armadura sozinha sugere sua silhueta. Morto e invisível, o herói está aparentemente presente na cavidade da armadura vazia (Lissarrague, 2001: 105). O grande escudo entalhado leva como emblema um motivo em silhueta: um leão atacando um cervo, um animal metafórico para um poder selvagem do herói. As personagens não estão nomeadas. Sem dúvida o que temos aqui é Odisseu, barbado, recebendo as armas de Aquiles depois do voto, ou ao contrário (até porque os gestos não parecem apontar a direção) Odisseu dando ao jovem Neoptolemo as armas de seu pai. O que é certo em todo caso é o prestígio simbólico dessas armas cuja transmissão é avidamente desejada, e o efeito produzido pela aparência de toda a panóplia do armamento de Aquiles. O corpo nu ou a armadura vazia: Aquiles como pintado é verdadeiramente um herói, em ambos, corpo e armadura. Os pintores, como foi visto, estavam mais interessados em heróis e seus armamentos que na guerra e nas batalhas tumultuadas (Lissarrague, 2001: 105). Este é, contudo, um tema que prende sua atenção porque este permite, num esquema mítico, expressar toda a trágica violência da guerra.

Deste modo, acreditamos encontrar nesta cena mítica um reforço do ideal do cidadão guerreiro, refletido pela transmissão do armamento, com ele o escudo emblemático, que simboliza todo o prestígio de Aquiles como guerreiro sem igual. Entendemos esta cena como o modelo mítico da doação do jovem, do filho, e das armas, para a sociedade, tal qual nas cenas de partida e de armamento.

Taça (interior), *Beazley Archive Database*, vaso no. 205070.

Os pintores também representaram uma inimaginável forma de guerra, aquela conduzida por um grupo de mulheres, as Amazonas, em que também são representados os escudos. Os exemplos de combate entre gregos e Amazonas são absolutamente numerosos na imagética Ática do século VI a.C., e em nosso *Catálogo*, pois muitas vezes as vemos portando escudos (as Amazonas aparecem como portadoras de escudos em 8% das cenas de nosso levantamento), como percebemos pelo nosso gráfico de portadores dos escudos. Se uma mulher transforma-se em guerreiro, ela “representa o homem” e deste modo não pode por muito tempo ser mãe e esposa. Tal é o destino das Amazonas.

Em uma peliké presente em nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 217562), do fim do século V a.C., uma árvore no meio da imagem define o espaço aberto da batalha. Uma Amazona em um cavalo confronta dois jovens guerreiros gregos. Ela está vestida com um traje

enxadrezado, típico do mundo oriental e bárbaro. Com sua lança ela ameaça um jovem nu com um elmo e que protege a si próprio com um grande escudo salpicado de estrelas (emblema bastante representativo em nosso levantamento, pois aparece em 6% dos escudos catalogados), enquanto que seu companheiro, está vestido com uma clâmide, e seu pétaso está caído na nuca, atrás do pescoço. A aparência dos jovens gregos não nos permite identificar precisamente o episódio representado. Este não é certamente Héracles; Teseu, acompanhado por um jovem *efebo* parece ser o mais provável, segundo nos diz Lissarrague (2001: 109). Este traz de volta o motivo que também figura nas métopas do Pártenon: a cidade de Atenas triunfante sobre a barbárie oriental.

Peliké, 400 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 217562.

Em uma cratera de por volta de 480 a.C. que está agora em Viena, e também compõe nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 202916), Posidão confronta um gigante que está armado como um hoplita, com elmo, peitoral, grevas, e um escudo redondo. Como constatamos por nosso gráfico os gigantes aparecem portando escudos em 2% das cenas de nosso levantamento. Ele brande a espada, mas já está caído sobre seus

joelhos antes do assalto de Posidão. Seu olho transparente sem a pupila marcada indica sem dúvida sua morte chegando, na interpretação de Lissarrague (2001: 152). O deus dos mares, armado com um tridente, brande uma enorme rocha com a qual ele prepara para oprimir seu adversário. Neste duelo extraordinário, o filho da terra é derrotado pelo deus que não é somente o mestre das águas marinhas mas também é quem faz a terra tremer. A rocha que ele ergue é uma parte de uma ilha, um pedaço do mundo marinho. O pintor toma cuidado para indicar a silhueta dos animais terrestres e marinhos que povoam a ilha: um polvo e um golfinho sugere o mar em volta da ilha, enquanto um cervo, uma serpente, um tipo de centopéia e um enorme e ameaçador escorpião animam esse espaço selvagem e pedregoso. Essa massa pesada vem para esmagar o gigante e seu escudo, que é decorado com um emblema: a traseira de um cavalo, evocando a beleza da cavalaria e as formas aristocráticas da guerra na qual o duelo selvagem entre o deus e o gigante é uma negação (o emblema do cavalo aparece em 5% dos escudos de nosso catálogo; cf. gráfico de emblemas dos escudos). Graficamente, por este jogo de imagens que coloca uma imagem secundária dentro da primária, um universo animal completo vem aglomerar-se entre a face chocante de Posidão e seu adversário. O pintor, a seu modo, faz perceptível a confusão e a violência de uma batalha cósmica cujos resultados no triunfo de ordem Olímpica, que a imagem precedente manifestou o soberano (Lissarrague, 2001: 152).

Cratera, 480 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 202916.

A confrontação entre Héracles e Gerião é um tema freqüente na pintura arcaica. Segundo Lissarrague (2001: 171), conhecemos mais de cento e trinta exemplos deste, a maioria dos quais é Ática. Em nosso Catálogo Héracles aparece portando um escudo em 0,72% das cenas, enquanto que Gerião em 0,21% (cf. gráfico de portadores dos escudos). Uma cena em uma ânfora de nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 909851) narra a aventura de Héracles no oeste e estende-se sobre toda a circunferência do vaso.

O monstro Gerião está presente aqui com um corpo múltiplo: três cabeças, três torsos, três pares de braços, mas somente uma pélvis e um par de pernas. Ele não tem simplesmente três cabeças, como Hesíodo disse que tinha, mas muito mais multifacetado ao ponto de adotar, quando faz frente a Héracles, a aparência de uma fileira de hoplitas pesadamente armados, daí nosso interesse nessa cena. Além disso, enquanto Hesíodo dá o nome do monstro no singular – *Geryonea* – a inscrição que aparece na frente deles no vaso designa-os no plural – *Garywones*. O monstro também está equipado com um par de asas que estão no lugar do emblema do primeiro escudo, no qual aparece um pássaro voraz com asas abertas (o emblema do pássaro aparece em 7% dos escudos de nosso levantamento; cf. gráfico de emblemas dos escudos). Deitado no chão o criador de gado Eurito e seu cachorro, que não está nomeado (mais é conhecido por toda parte como Ortro). Héracles matou-os e agora ameaçando o triplo Gerião com seu arco, uma de suas flechas está espetada no dorso de Eurito, outra no pescoço do monstro. Atrás do herói, Atena segura a lança encorajando-o com um gesto, as serpentes que guarnecem sua égide estendem-se longamente em volta dela, dando um ar mais ameaçador do que nas imagens áticas contemporâneas.

Ânfora, 540 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 909851.

A biga, bem como a armadura pesada de Gerião – elmo, escudo e grevas – leva-nos para um tipo de guerra no qual Héracles é claramente preeminente. Ele combate com o arco, como um caçador, e à distância (a composição coloca o arco segurado por um herói em contato com os escudos de seus adversários, portanto eliminando a trajetória das flechas). O uso de tal armamento de nenhum modo diminui o valor da façanha de Héracles, mas antes isso indica novamente que o monstro Gerião é caçado como animal.

Segundo Lissarrague (2001: 172), é raro que os adversários de Héracles pretendessem ser comparados a um guerreiro “normal” representados como as Amazonas, que são, contudo, tanto mulheres quanto bárbaras – ou como Cicno, o filho de Ares. Na maioria dos casos o filho de Zeus, o herói de cabeça de leão, confronta monstros e animais ruins, que é a combinação de criaturas, ou outro que está entre muitas criaturas que não pode encontrar seu lugar no mundo da cidade. Não somente para a fronteira do oceano, mas até no mundo subterrâneo que é traçado por Hades o Invisível. O herói encontra a si mesmo por meio de uma tarefa de reconduzir

ao inferno o cão Cérebro, cuja identidade conhecemos como um filho de Equidna.

Os exemplos a seguir, presentes em nosso Catálogo, mostram Gerião portando escudo hoplita com emblemas variados.

Beazley Archive Database, vaso no. 200080.

Beazley Archive Database, vasos nos. 11916 e 302355.

III. Contexto funerário

Os escudos também aparecem em cenas funerárias. Em 1909, um estudioso do folclore Arnold van Gennep demonstrou, em um estudo seminal, a idéia de “rito de passagem”. Ele conseguiu mostrar como certas práticas procuram simbolicamente transformar a posição social de um indivíduo na sociedade, fazendo-o passar de um estado para outro; por exemplo de adolescente para adulto através de ritos de iniciação, de jovem mulher para esposa ou jovem rapaz para marido, no casamento, ou bem como através dos funerais, do mundo da vida para aquele da morte.

Cada um desses ritos, cujas muitas variações conhecemos conforme culturas e épocas, estão constituídos pelas mesmas fases de acordo com van Gennep: um período de separação, em seguida um período de espera ou estado de isolamento, seguido de um período de agregação ou integração (Florenzano, 1996: 37).

Tal modelo, que permite a interpretação e comparação de um bom número de fenômenos rituais pode facilmente ser aplicado ao antigo mundo grego. No caso dos funerais bem como no casamento, noticiam uma passagem e uma transformação do status individual. Em ambos os casos os vasos são mais que só um suporte material para a imagem. Não só sua iconografia está conservada com a cerimônia interessada, mas o objeto em si tem sua própria função ritual. Os escudos também aparecem em cenas funerárias, estas representam 1% de nosso levantamento. O escudo é uma insígnia que honra o defunto. Consagrar o próprio escudo depois da morte em combate era uma honra para o defunto. Assim, nas *Troianas* (1190 ss.) de Eurípides, Hécuba, em seu lamento depois da morte de Heitor, pede que o enterre em seu escudo: “(...) Possuirás pelo menos um escudo de bronze, no qual serás enterrado”.

Os pintores de léцитos exploram de uma maneira particularmente sutil as possibilidades visuais que provém da imagem, da conexão entre o mundo da vida e aquele da morte, entre o visível e o invisível (Lissarrague, 2001: 121-122). Assim, num léцитo de nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 217813; este vaso consta de nosso levantamento, porém, não aparece nas fichas do *Catálogo de Exemplos*, pois, o escudo não possui emblema) dois visitantes compõem uma estela: um jovem à esquerda, inclinado em sua vara, faz um gesto indicando uma conversação com a mulher à direita que segura um elmo e um escudo, como nas cenas de armamento e partida do guerreiro. Entre esses dois visitantes, a estela está sobre um degrau onde está sentado um guerreiro que segura duas lanças em sua mão esquerda. Ele está aparecendo em perspectiva, e sua expressão parece vaga, perdida no horizonte, onde duas mulheres que estão de pé e conversando não parecem vê-lo; sua fisionomia, encarando quase inteiramente a frente, não encontrando outro olhar fixo que o do observador. Ele está em outra parte, presente na imagem mais fora do

diálogo. Esta presença, no centro da imagem, sobreposta na estela, funções como o símbolo visível de uma ausência. A personagem sentada nos degraus é a imagem do morto, cuja estela indica o lugar final do descanso e a quem os visitantes trazem a lembrança da ausência. As armas que são seguradas pela mulher à direita não são oferendas, mas o símbolo da conexão com o guerreiro morto a quem elas honram, o qual elas querem conservar vivo durante seu tempo de vida. Segundo Lissarrague, a cena não é uma descrição de deposição de armas na tumba. Isto evoca, na sepultura, a cena que um dia teve lugar no *oikos*, sua morada familiar. Tempo e espaço são deslocados e confundidos em uma imagem que mistura passado e presente, visível e invisível, uma cena que torna material todo o ritual simbólico do funeral, oferecendo, desde esse restabelecimento em uma imagem o vínculo que une os membros do mesmo grupo, ambos presente e ausente, vivo e morto (Lissarrague, 2001:122) .

Sobre um outro plano, a morte do guerreiro, é posta na imagem através de um jogo gráfico que consiste, em construir a cena de armamento em torno de uma estela funerária: o guerreiro não pode mais ficar de pé no espaço doméstico abstrato, mais sentado no degrau de sua própria sepultura, recebendo de uma mulher as armas do combate onde ele encontrou a morte gloriosa (Lissarrague, 1984: 44).

Lécito, 410 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 217813.

O olho apotropaico deste escudo de nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 213983) é de intensidade fascinante. Voltado para a jovem mulher à esquerda, ele parece contemplá-la. O guerreiro tira seu elmo, afim de que sua jovem esposa possa guardar a lembrança de seu rosto. Ele lhe endereça uma última saudação. O espelho que aparece em todas as cenas de velório pintadas nos lébitos de fundo branco (estes representam 10% de nosso levantamento; cf. gráfico de formas dos vasos) tem, sem dúvida, um significado especial: lembrar ao morto a sua verdadeira condição. Funcionava, assim, como uma lembrança implacável de seu novo estado.

Lécito, 440 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 213983.

IV. Contexto de simpósio

A poesia feita para ser recitada no banquete possuía um lugar essencial na lírica arcaica e podemos considerar que a maior parte dos poemas nós conhecemos, os de Anacreonte a Píndaro, e de Safo a Alceu, eram recitados no simpósio. Entre os bebedores, toda a memória poética desempenha seu papel; cada um canta e recita na sua vez passagens que caracterizavam a cultura comum do período arcaico (Lissarrague, 2001: 35).

Taça (fragmentos), 480 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 203925.

O repertório não era limitado à poesia erótica. Temas épicos e heróicos tinham um lugar importante no simpósio, assim como os hinos em honra aos deuses. Como testemunha disto temos dois fragmentos desconectados de uma taça feita pelo pintor de Brygos, presente em nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, no. 203925). No primeiro, um jovem; sem barba, com uma grinalda, vira-se para seu vizinho à direita, de quem vemos somente um braço segurando uma taça; ao fundo uma espada está suspensa acima deles. A presença de armas, rara no simpósio durante esse período, segundo constatamos pelo nosso levantamento pois estas cenas representam somente 0,41% de nosso levantamento (cf. gráfico de contextos dos escudos), parece sugerir aqui uma sociabilidade militar ou heróica. No segundo fragmento, próximo ao ombro do primeiro bebedor, que está à esquerda, uma exposição de armas penduradas: um grande escudo redondo cujo contorno é interrompido pela boca do vaso, decorado com um pássaro de silhueta (aqui, novamente, o emblema do pássaro; representando 7,11% de nosso levantamento), e de pé em frente ao escudo um par de grevas – cnemides –, protetores de perna feitos de bronze. À

direita um bebedor canta, com sua cabeça inclinada para trás segurada por seus braços erguidos; sua boca está aberta, seguem-se letras que são lidas da direita para a esquerda escapando de acordo com uma trajetória dinâmica que faz visível uma música pronunciando: *opolon*, “O Apolo” (Lissarrague, 2001: 35). Este é o começo do hino em honra ao deus que é um músico e cantor por excelência. Como vemos, a música desfralda-se na imagem que dessa forma ganha uma dimensão sonora que é essencial ao simpósio.

V. Contexto de jogos e competições

De acordo com Lissarrague (2001:64), a noção moderna de esporte não existia na Grécia Antiga. As palavras designando um gênero de atividade que podemos chamar de esportes referiam-se à competição, à batalha e prêmio como resultado de uma vitória. É, depois de tudo, a rivalidade e o espírito de competição que caracteriza este mundo no qual buscava-se conseguir um resultado específico – nesse lugar há sempre algo a ser aproveitado – mas onde avaliar a si mesmo e aos outros em um dado momento e lugar específico. Bater um recorde, bater um competidor. Nesses eventos efêmeros, que estão ligados aos festivais em honra aos deuses, nada é registrado à parte dos nomes dos vitoriosos.

A cerâmica em Atenas possuía um papel oficial no período das *Panatenaias*, onde os vitoriosos recebiam o azeite sagrado em ânforas cuja decoração evocava a deusa bem como o evento vencido. Esses vasos ricamente decorados (*pampoikiloi*) devem ter sido produzidos em quantidades consideráveis, da metade do século VI a.C. até o século IV a.C. (Lissarrague, 2001:74-75). Conhecemos perto de trezentos deles, todos do mesmo tipo e todos preservando, até data avançada, a técnica de pintura de figuras negras. Essas ânforas, apelidadas de panatenaicas pelos

arqueólogos, tem uma grande pança e, pescoço e pé estreitos, que lembra a forma de ânforas de armazenagem usuais. As ânforas panatenaicas aparecem em grande número em nosso *Catálogo*, totalizando 4% de nosso levantamento (cf. gráfico de formas dos vasos).

No fim do século V a.C., o tipo é padronizado; encontramos constantemente a imagem de Atena entre duas colunas sempre portando um escudo, uma inscrição indicando a origem do vaso – *ton atheneten athon*, “um dos premiados de Atenas” – e, no reverso, uma cena trazendo a lembrança de um dos eventos dos jogos: corrida, luta romana, salto, boxe, etc. (Lissarrague, 2001: 76).

Ânfora, 540 a.C., *Beazley Archive Database*, vaso no. 1047.

Uma ânfora desse tipo, elencada por nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 1047), descoberta na necrópole de Camiros em Rodes, pertence ao começo destas séries, por volta de 550 a.C. Do lado principal a imagem muito grande de Atena armada; ela brande sua lança e protege-se com um escudo redondo decorado com um trípode (emblema que aparece significativamente em nosso *Catálogo*, representando 16% de nosso levantamento; cf. gráfico de emblemas dos escudos); ela usa um elmo

e tem em seu peito uma égide coberta de escamas e decorada com serpentes. A atitude da deusa evoca a estatuária do tipo de Atena Promachos, ou guerreira. Em ambos os lados, duas personagens masculinas de pequena estatura, usando grinaldas, similares aos *kouroi* da escultura arcaica, avançam enquanto seguram longos ramos, oferendas da plantas prometidas à deusa. O caráter ritual da cena é enfatizado por uma margem original, típica das séries panatenaicas: duas colunas com dois caldeirões de bronze em seu topo marcam os limites do campo da imagem em torno da deusa. Esses caldeirões, bem como o tripode que aparece no escudo de Atena, trazem a lembrança dos prêmios conquistados pelos atletas e as oferendas consagradas aos deuses. Como as colunas, elas sugerem uma espécie de *témenos*, um tipo de espaço consagrado dentro do qual a presença divina pode entrar, uma presença que é tanto o objeto do festival quanto a fiadora do prestígio conferido pelo prêmio (Lissarrague, 2001: 76).

Ânfora (reverso), Beazley Archive Database, vaso no. 1047 (reverso).

No reverso aparece uma cena surpreendente, segundo Lissarrague (2001: 76-77), mais excepcional pela presença de espectadores que pela natureza do evento retratado. À esquerda da cena encontra-se a platéia, sentada em degraus formando três níveis; um dos espectadores com o corpo fazendo frente, está escorçando; um indivíduo pequeno está nu de pé no último degrau. Todos estão voltados em direção à direita e encorajando o atleta com a voz e gestos. A direção de seu olhar e de seus braços estendidos é prolongada por uma longa inscrição que atravessa o campo da imagem em ângulo, visualmente une o atleta aos espectadores que o aplaudem. É raro para a multidão estar muito à parte da imagem e estar dentro da visão do observador. Mas essa dimensão coletiva e brincalhona é uma parte integrante do encanto dos jogos, como vemos uma vez mais na passagem exemplar da *Ilíada*, durante o funeral de Pátroclo. O tumulto público e a participação no espetáculo pelo encorajamento dos competidores. Aqui a inscrição transmite seu entusiasmo: *kados tói kubestetôi*, “o vaso para o saltador”. O prêmio é assim conferido pelo aplauso para o homem que salta no dorso do cavalo, levado pela música do aulos. Vemos um músico de pé na frente de uma espécie de trampolim trapezoidal. À direita um jovem cavaleiro espera, segurando um segundo cavalo do qual é visível a barriga na imagem (mas a duplicação das patas indica a presença de outra montaria). Um guerreiro com elmo, equipado com dois escudos, salta na parte traseira de seu cavalo enquanto gira, como sua associação, em direção ao público. O motivo que decora seus dois escudos, uma série de crescentes concêntricas (“ventoinha”, que em nosso *Catálogo* representa somente 0,82% dos emblemas), acentua o efeito de giro do exercício. Colocado desta maneira na altura, acima dos olhos dos espectadores, este acrobata armado é de tamanho reduzido, não porque seu papel é menor mais porque o espaço pictórico não está delimitado de uma maneira homogênea e proporcional. Dois outros indivíduos de pequeno tamanho apresentam-se em volta dos cavalos; um cavando o chão com uma picareta, o outro balança em cima de uma espécie de mastro o qual é sem dúvida parte acessória do evento.

Para Lissarrague é difícil dizer no que isso consiste exatamente. Mesmo se a inscrição indicasse que este tinha executado um salto, é reduzir a conjecturas que coloca um pequeno detalhe aqui: talvez este seja um cavalo de corrida que reveza e pula, ou mesmo a competição de habilidade e beleza corporal chamado *euandria*, os “belos homens”.

Em nossa interpretação, esta cena lembra um evento relevante nas Panatenéias, à modalidade do lançamento de dardos num alvo, com o lançador montado a cavalo. Modalidade com óbvios benefícios para o cavaleiro treinado, que claramente originava-se do treinamento para o campo de batalha. O alvo era um escudo amarrado a um poste (daí talvez se explique a presença do mastro na cena) e o lançamento era realizado a galope. Dizia-se que o general Temístocles ensinou ao filho o truque acrobático de ficar de pé sobre o dorso do cavalo para lançar o dardo. A figura armada, o acrobata, que pula no dorso do cavalo com os dois escudos, segundo nossa interpretação, pode fazer referência a este fato. A nosso ver esta cena apresenta as três principais regras angulares do sistema grego de valores: a sociedade precisa da habilidade do guerreiro e recompensa-a com presentes materiais e aplauso público. Essas recompensas tinham como recíproca o dever que tinham os guerreiros de combater na linha de frente. Como a aprovação pública era o maior estímulo ao sucesso, vemos a presença do público nesta cena, encorajando os competidores e aplaudindo-os, corroborando o fato de que os jogos são uma arena onde o sucesso é visto por todos. Uma vez mais o escudo está presente em um importante evento público da sociedade grega.

Como já dissemos o trípede era o equivalente antigo de uma medalha de ouro, o que podemos constatar pelo contexto das cenas a seguir onde todos os guerreiros que participam do hoplitodromos aparecem portando escudos com o emblema do trípede (*Beazley Archive Database*, vaso no. 200896 e vaso no. 203731), como que reforçando a idéia deste emblema como fiador de prestígio e prêmio dos jogos.

Beazley Archive Database, vaso no. 200896.

Beazley Archive Database, vaso no. 203731.

Nos jogos Olímpicos, o tiro de largada era dado por uma trombeta, como demonstra a cena a seguir tirada de nosso *Catálogo*, onde aparece mais uma vez um escudo com o emblema do trípode (*Beazley Archive Database*, vaso no. 200397), reforçando ainda mais sua condição de objeto prestigioso.

Emblema do escudo: tripode.

Beazley Archive Database, vaso no. 200397.

A “corrida de hoplitas”, *hoplitodromos*, reflete a associação íntima entre guerra e atletismo. Era um dos eventos dos Jogos Olímpicos, Píticos e Panatenaicos. Em vez da armadura hoplita completa, os competidores usavam exclusivamente um capacete e um escudo simbólicos. A realização dos jogos e todo ritual envolvido nesta atividade era ainda um outro ambiente em que a elite aristocrática grega podia continuar expressando seus valores de nobreza, bravura e coragem. Criava também um espaço que permitia à elite uma diferenciação em relação ao restante da comunidade (Morgan, 1994: 203-205). Trata-se de um ambiente em que as relações tradicionais seriam preservadas, associadas à aquisição da honra e do prestígio. Os competidores apresentavam suas cidades de origem e os vencedores aumentavam por meio de sua glória individual a glória da cidade. O homem nu de armadura do emblema (*hoplitodromos*), como o dos exemplos a seguir, tirado de nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 203565 e vaso no. 1926), pode ter a intenção de enfatizar a ligeireza do portador do escudo, ou a sua excelência física, sua glória. Em um mundo no qual a competição é um elemento constitutivo fundamental, nada mais adequado do que a exibição com aparato das riquezas, dos feitos, dos prêmios, de tudo aquilo que poderia representar o poder e a superação dos demais em excelência.

Emblemas dos escudos: hoplitodromos. *Beazley Archive Database*, vaso no. 203565 e vaso no. 1926.

O emblema da figura de um atleta com halter na mão (*Beazley Archive Database*, vaso no. 200896) em uma cena onde os atletas preparam-se para a corrida de armados, talvez tenha sido escolhido com referência à habilidade ginástica do portador do escudo.

Emblema do escudo: atleta. *Beazley Archive Database*, vaso no. 200896.

O emblema do discóbolo está presente em um único exemplar de nosso *Catálogo* (*Beazley Archive Database*, vaso no. 200676), mais uma vez, temos aqui, uma cena de corrida de armados. O lançamento de discos é um dos eventos atléticos favoritos dos gregos, imortalizado no *Discóbolo* do famoso escultor Míron. O lançamento de disco era realizado nos jogos em homenagem a Zeus, em Olímpia, como parte do pentatlo. Demonstrar, praticar o atletismo era um virtual sinônimo de posse de riqueza e lazer e de

ser membro de uma elite social aristocrática. No livro VIII da *Odisséia*, com lançamento de um disco, Odisseu estabelece definitivamente sua condição social, destruindo qualquer suspeita de que fosse um mercador.

Emblema do escudo: discóbolo (à esquerda).

Beazley Archive Database, vaso no. 200676).

Acreditava-se que uma vitória atlética poria o vencedor mais perto dos deuses. Em geral, os concorrentes se exibiam num santuário em honra dos deuses, e assim o prêmio era atribuído à inspiração e ao favorecimento divinos. Muitas vezes, dizia-se que um vitorioso “parecia um deus”.

Quando Hipocleas, da Tessália, venceu uma corrida para rapazes em Delfos, em 498 a.C., o poeta tebano Píndaro foi indicado pela família reinante na Tessália, os Aleuadas, para compor uma ode epinícia (uma canção triunfal) para comemorar esse feito. O sucesso de Hipocleas foi em parte atribuído ao apoio de Apolo, em cuja homenagem eram realizados os Jogos Píticos, e em parte à alta linhagem de Hipocleas:

Doce, ó Apolo, é a recompensa pelo trabalho dos homens quando um deus está em ação; por um lado foi pelos teus conselhos que ele conseguiu a vitória e por outro a sua herança inata fez com que ele trilhasse as pegadas do pai, duas vezes vencedor em Olímpia na armadura de guerra.

VI. Contexto religioso e a pírrica

Os festivais eram importantes rituais públicos que muitas vezes duravam vários dias e ocupavam grande parte do ano cívico e sagrado. Prestavam-se homenagens tradicionais aos deuses, mantinham-se antigas cerimônias em favor da colheita de grãos e de uvas e, ao mesmo tempo, os participantes desfrutavam de todo tipo de estímulos intelectuais, religiosos e físicos. Os atenienses incluíam nessas festas tragédias e comédias, provas de atletismo e muitas formas diferentes de atividade religiosa. Os festivais eram acontecimentos religiosos e alguns dos mais importantes festivais da cidade envolviam todos os membros da população.

Nas procissões em homenagem a Dioniso, *phálloi* (falos) eram carregados, bem como odres de vinho e pães especiais chamados *obelíai*.

As Dionísias Rústicas eram centradas em vinho, festas cânticos e procissões fálicas (Cartledge, 2002: 188). O falo é símbolo de força e saúde fecundidade, figurado, por exemplo, nos ângulos das casas, tem valor apotropaico, afastando o azar. A princípio foi objeto de culto por si mesmo, antes de tornar-se dionisíaco, guardando o mesmo significado. Encontrou-se grande quantidade de *Phalloi* nos santuários de Afrodite, nomeadamente no de Afrodite dos jardins e de Eros ao norte da Acrópole. Alguns cultos (Fales, Príapo) são exclusivamente fálicos (Robert, 1988: 99-100). Muito interessante é o emblema do escudo da taça abaixo, tirado de nosso *Catálogo*, onde vemos a composição de um cântaro com dois falos, ambos associados a Dioniso e reforçados nessa representação.

Emblema do escudo: cântaro com dois falos (Segundo da esquerda para direita).
Beazley Archive Database, vaso no. 201120.

As Dionísias Urbanas começavam por um dia de procissão, festejos e uma celebração geral. Por volta do século V a.C. foram acrescentadas ao festival exibições dramáticas, no entanto, antes do início das peças, um conjunto de rituais estabelecia um contexto de orgulho cívico, político e militar: dez generais faziam libações; o tributo das cidades do império ateniense era levado ao palco e exibido; os órfãos de guerra que haviam sido educados às expensas públicas recebiam a armadura hoplita ao chegarem à maioridade; os benfeitores da cidade eram homenageados em público; e finalmente proclamavam-se os nomes dos escravos que estavam sendo emancipados. A cena da taça abaixo, mostra a “pírrica”, a dança guerreira realizada com as armas na mão, onde o guerreiro porta um escudo com o emblema de um cântaro, que pode estar associado ao contexto desse festival.

Emblema do escudo: cântaro.

Beazley Archive Database, vaso no. 202280.

Conclusão

Nesta pesquisa não pretendíamos fazer um estudo que tratasse exclusivamente do escudo como instrumento de guerra, pois este já foi fonte de estudos tecnológicos e táticos. Nossa intenção foi de enquadrá-lo em um âmbito cultural mais amplo visando entender sua imagética.

Certamente, o armamento não está só relacionado com a luta. Ainda que grande parte de seu valor simbólico e de seu aspecto formal (incluindo sua decoração) estejam intimamente relacionados com o espaço bélico.

Por outro lado, o significado da guerra na cultura grega não pode medir-se só por sua frequência, por sua intensidade, por seus aspectos técnicos, como o armamento, ou inclusive por sua aparição nas referências literárias. Seu verdadeiro significado deve ser buscado em seu estreito vínculo com quase todas as expressões da cultura helena, incluindo sua religiosidade e sua estrutura social, assim como, seu poder simbólico e suas implicações. A guerra é, portanto, um fenômeno social que têm, como outros aspectos de uma sociedade concreta, componentes sociais, religiosos, econômicos e políticos.

A “reforma hoplítica” foi algo mais que um modo de combater e a renovação das armas. O exército hoplítico era uma realidade complexa, constituída pelos elementos sociais vinculados ao desenvolvimento da *polis* e de seu território. O corpo fundamental do exército das *poleis* estava formado por hoplitas cidadãos que possuíam terras e podiam custear seu armamento. Os hoplitas tinham uma destacada importância na sociedade, e o fato de participar nos rituais relacionados com a guerra lhes outorgava um vínculo especial com a *polis* a que pertenciam.

A luta hoplítica era considerada agonística (Lonis, 1979). A guerra agonística se fundamentava em uma série de regras e formalidades estabelecidas pela tradição. Era, além disso, uma guerra estacional baseada em campanhas limitadas, em espaço e tempo. Aqueles que alcançavam a vitória levantavam o troféu no campo de batalha e consagravam um dízimo do botim (especialmente as armas) aos deuses e o resto era levado para a cidade vencedora.

A construção do *tropaion* no campo de batalha e a oferenda dos despojos estava ligada a guerra hoplítica, concebida como um “sistema fechado” (Connor, 1988: 24), que começava com a consulta ao oráculo e acabava com a vitória, levando as armas aos santuários. Quando as lutas hoplíticas entre as cidades-estado deram andamento a lutas pela hegemonia da Hélade, muitas das normas e formalismos ritualizados começaram a mudar. Tal é o caso do troféu, que continuará sendo construído no campo de batalha, mas também será levado (sempre como símbolo da vitória) com um desejo de perpetuidade; algo similar ocorrerá com as grandes oferendas nos santuários.

O troféu pode ser definido como o resultado de um ritual de armas, uma oferenda à divindade, um símbolo da vitória e um ritual de exposição, já que se levantava em lugares destacados para deixar constância da obtenção da vitória. Estas características podem aplicar-se também às armas oferecidas nos santuários, principalmente aos escudos, que se colocavam nos edifícios, muitas vezes em forma de troféu.

As armas tinham para o homem grego um especial significado, não só pelo seu custo ou porque com elas se protegia e lutava no campo de batalha, mas também porque o equipamento militar do guerreiro grego, especialmente do hoplita, o definia e o identificava. Este vínculo do combatente com suas armas pode explicar em parte porque não era muito freqüente consagrar aos deuses o armamento pessoal. Aos santuários eram levadas principalmente as armas tomadas no campo de batalha, os despojos do inimigo. As armas eram colocadas nos templos e pórticos para deixar constância do agradecimento aos deuses e como metáfora da vitória.

As armas tinham também um sentido simbólico e formavam parte dos aspectos religiosos e rituais. O escudo, como vimos, era a peça do armamento que mais se dedicava aos deuses. De fato, como Lonis (1979: 158-160) destacou, o escudo tinha um elevado valor simbólico e era decorado com motivos emblemáticos e apotropaicos.

Dentro do simbolismo do escudo podemos assinalar seu significado no âmbito funerário, o escudo era uma insígnia de honra ao defunto. Seu valor protetor dentro da falange, não era só individual mais também coletivo,

isto devia outorgar ao escudo em especial valor de proteção simbólico e tático.

Dentro desse caráter protetor dos escudos podemos falar do simbolismo de suas imagens emblemáticas.

Entende-se por emblema a representação de conceitos ou idéias através de símbolos ou figuras (Spier, 1990). Ao estudarmos as imagens representadas nos escudos gregos, percebemos uma enorme variedade de figuras de significado emblemático. Nosso levantamento nos catálogos e na bibliografia permitiu a constatação de que os motivos mais freqüentes representados nos escudos são: os animais (aves, serpentes, animais ferozes), imagens da mitologia (Górgona, monstros) ou da religião, representações usualmente interpretadas como pertencentes à linhagem do proprietário ou às suas características pessoais e figuras relacionadas às cidades.

Assim como as moedas gregas trazem figuras de significado emblemático e heráldico que segundo M. B. Florenzano (1995), revelam características específicas do Estado emissor, os escudos também o trazem. Os escudos, como as moedas, parecem ter sido suportes de imagens emblemáticas, imagens ‘resumidas’ de idéias mais complexas. A imagética monetária representava com figuras simples a autoridade emissora, o poder da polis. Os emblemas nos escudos faziam a ligação entre o cidadão que o carregava e a guerra, entre a pólis e o exército.

Em nosso estudo, nossa intenção foi de compreender a imagética dos escudos na Antigüidade grega analisando-a dentro de um conjunto mais amplo de objetos impregnados de funções mágicas e religiosas. Nesse sentido, acreditamos que as diversas imagens emblemáticas contidas nos escudos podiam fixar determinadas energias. Mas, que tipo de eficácia os gregos esperavam dessas imagens? Através de quais mecanismos poderia ser atribuída “eficácia” protetora às imagens?

De acordo com Eliade (1954), esta crença de que a imagem tinha o poder de fixar determinadas energias, fundamentava-se na crença comum entre os povos pré-industriais – e os gregos não eram uma exceção – de que certos objetos como as pedras, as plantas, os animais ou mesmo qualquer objeto fabricado pelo homem (os escudos, por exemplo), poderia

ter – devido a circunstâncias particulares – um poder ou uma energia interna denominada comumente pelos antropólogos como *maná*. De acordo com a mesma crença, uma imagem pode substituir em alguma medida a “energia” de um objeto. Assim a representação de uma lança, de um raio, de uma espiga de trigo, de um animal, e, porque não, de uma divindade, estariam igualmente impregnadas de energia. Através da representação de um objeto ou de uma divindade, o homem procedia a uma recarga ritual de sua energia interna. Da mesma maneira que um sacrifício ou uma libação repetiam ritualisticamente um episódio mítico, renovando sua eficácia e força (Eliade, 1954: 31-35 apud Florenzano, 1995:226).

Segundo Picard (1957), como vimos anteriormente, a mesma crença está por trás do costume, documentado na Grécia desde época arcaica, de erigir um troféu depois de vencer uma batalha, usando para tanto as armas dos vencidos (incluindo seus escudos) para que suas “almas” fossem “presas”, colocadas sob controle, e não voltassem para uma vingança sobre os vitoriosos. (Picard, 1957: 25-26)

Em seu estudo, Faraone (1992) demonstra como os gregos acreditavam na força e no poder mágico das estátuas na Grécia arcaica e clássica. Segundo este autor, na Grécia clássica, estátuas de deuses e de outras divindades podiam aparecer danificadas propositadamente, como para eliminar o seu poder. Outras vezes, estátuas eram colocadas nos limites da cidade com a finalidade clara de afastar os inimigos (Faraone, 1992: 61-62). Assim como vimos nos rituais de inutilização nos santuários, onde as armas podiam aparecer dobradas ou perfuradas.

Como coloca M. B. Florenzano, ao conceber uma imagem, o homem traça cada detalhe, mede, calcula cada proporção e, portanto, aprende a conhecer e assim a controlar o que está reproduzindo. Uma imagem carregada de energia deve ser, sem dúvida, eficaz. Ao representar um objeto (uma arma, um escudo, uma espiga) ou uma divindade, a sensação deve ser de controle sobre aquelas energias representadas, de ordenação destas energias e de eventual uso em favor próprio (Florenzano, 1995: 227).

Existem inúmeros testemunhos seja de época arcaica, clássica ou helenística, que mostram como os gregos se valiam deste tipo de procedimento para afastar certos tipos de problemas. O exemplo mais

elucidativo e nítido, que analisamos longamente em um apartado anterior, é o da cabeça da Górgona: Perseu carregava a cabeça maltratada de Medusa como uma prova de que ele a matara e ao mesmo tempo a fim de proteger-se e afugentar quem o perseguia. Mais tarde, ele a dá para Atena, sua protetora, que a coloca em sua égide, tornando-se o exemplo mítico que será repetido cada vez que o *gorgoneion* é colocado sobre um escudo, equipamento militar defensivo, por excelência (Florenzano, 1995: 227). O olho humano, a representação de monstros e seres que não existem na natureza podem ter um significado que envolva a eficácia mágica. Por meio da representação de um monstro em um escudo a intenção talvez seja a de neutralizar o seu poder maléfico através de sua própria representação e, portanto, atuar como amuleto, aproximando-se das funções dos troféus. O tripode, a grinalda, a ânfora podem remeter a prêmios aos vencedores, à vitória do guerreiro. Os animais podem ter suas qualidades multiplicadas, potencializando a velocidade e a força do guerreiro. O emblema do hoplitodromos pode enfatizar sua ligeireza ou habilidade ginástica. A serpente pode representar um traço da cidadania em Atenas, sua autoctonia. O falo, o cântaro, o tridente, a odre de vinho, a folha podem estar associados a divindades, ao culto de um deus e remeter à proteção. Outros emblemas podem remeter a posição social do portador como, cavaleiro, tocador de trombeta, discóbolo, proa de navio, coche de biga.

Acreditamos que os gregos ao escolher os emblemas que iriam decorar seus escudos agiam segundo esse princípio básico da eficácia da imagem. Assim, no escudo, o emblema adquiria uma dupla função, a de identificar seu portador, e atribuir-lhe força e proteção. Deste modo, o escudo fixava e propiciava poderes extraordinários ao seu portador através de seu emblema. Portanto, os princípios da eficácia protetora da imagem e do “símile bane o símile” que podem ser aplicados na interpretação dos tipos monetários (Florenzano, 1995: 227), podem da mesma maneira ser aplicados nos escudos com sua imagens emblemáticas. Não esquecendo de seu caráter protetor dentro da falange, a função do escudo era proteger seu portador fisicamente, assim como protegê-lo de qualquer malefício (amuleto) e de acentuar sua potencialidade e sorte, trazendo-lhe benefícios (talismã) (Florenzano, 1995: 229). O amuleto é fabricado para repelir o que é

prejudicial e o talismã para incitar o que é benéfico. O uso deste tipo de objeto, amuleto ou talismã, repousa na crença de que as qualidades de uma coisa pode ser transmitida a quem usa pelo contato (Gaster, 1987: 243-246).

Diante de todo levantamento que fizemos e de toda documentação que conseguimos coletar, entendemos que o emblema faz a ligação entre o cidadão, defensor da polis, responsável pela preservação da ordem estabelecida e as virtudes que ele tem que ter para cumprir esta função, o ideal do guerreiro, a proteção que deve preservá-lo durante a guerra, a aprovação dos deuses para esta atividade. E o emblema leva a cada uma dessas coisas. É como se o corpo social, inteiro representado através do emblema do escudo reconhecesse a sua própria imagem.

Portanto, ao considerar-mos os escudos sob diferentes aspectos como seu valor como equipamento de proteção na guerra, seu valor econômico (era muito custoso), seu valor social (identificava e dava status ao hoplita), seu caráter religioso (oferendas nos santuários, no campo de batalha e nos rituais de iniciação), seu poder apotropaico e mágico (emblemas fixando energias divinas e invocando proteção), podemos entender melhor seu caráter, sua natureza, contribuindo assim para melhor entendermos a sociedade grega.

Apêndice – Seleção de fontes literárias

A seguir apresentamos uma seleção de fontes literárias que fazem referência aos escudos, apresentando um resumo do texto referido. Esta seleção foi realizada com base nas publicações consultadas, e principalmente no trabalho de Gabaldón Martinez (2005) que apresenta um apêndice onde recolheu as referências literárias sobre rituais de armas no mundo grego.

Andocides, *Myst.* 74 (c. 400-390 a.C.): Pena (perda de direitos porém não de bens) por lançar fora o escudo.

Anônimo, *AP*, 751 (século III a.C.): Escudos, despojos de Macedônios.

Arriano, *Anab. Alex* I, 16,7 (século II a.C.): Alexandre dedica a Atenas 300 panóplias ou escudos.

Calímaco, *5 Ath* 35 (c. 305-240 a.C.): Diomedes dedica escudo à Atena em Argos.

Demóstenes, *Discur.* 45.85 (384-322 a.C.): Doação de 1000 escudos a Atenas.

Diodoro XVI, 80, 5-6 (século I a.C.): A maior parte do armamento cartaginês perdeu-se no rio, porém mil couraças e mais de dez mil escudos foram levados à tenda de Timoleon. Disto, alguns foram dedicados nos templos de Siracusa, outros distribuídos entre os aliados, e outros foram levados a Corinto, no templo de Posidão.

D. Laertius, I, 89 (1ª metade do século III d.C.): Cleobulo oferece a Atena em Lindos 8 escudos e uma coroa de ouro para a estátua de culto, após conquista-los da Lídia.

D. Laertius, VIII, 1,4 ss (1ª metade do século III d.C.): Menelau oferece no templo de Apolo dos Branquidas o escudo de Euforbo.

Dioscórides, *AP*, VI, 126 (230 a.C.): Epigrama. Escudo de Hyllos com emblema com Górgona e perna tripla. Escudo ofertado.

Dioscórides, *AP*, VII, 430 (230 a.C.): Epigrama. Troféu. Armas penduradas com inscrição no escudo. Pede-se a Zeus que rechace “o troféu de uma falsa vitória”.

Ésquilo, *Sete*, 375 ss (c. 525-456 a.C.): Os emblemas distintos nos escudos dos heróis.

Estrabão, III, 157 (III, 4,3) (c. 63- 21 d.C.): Como lembranças de viagem de Odisseu foram pendurados no santuário de Atena (em Odisséia) escudos e tajamares.

Eurípides, *Fen.*, 1473-1476 (c. 485-406 a.C.): Vencer em batalha erigir troféu. Despojar de seus escudos os argivos vencidos.

Eurípides, *Troi*. 1190-1199 (c. 485-406 a.C.): Lamento de Hécuba ante a morte de Heitor. Enterrado em seu escudo de bronze.

Hegesipo, *AP*, VI, 178 (300 a.C.); Epigrama. Escudo dedicado à Héracles. Arma que deseja descansar da guerra em um santuário.

Heródoto, I, 62 (c. 484-420 a.C.): Creso oferece a tebas armas de ouro (escudo e lança).

Heródoto, I, 92 (c. 484-420 a.C.): Donativo de Creso, escudo de ouro em Delfos.

Heródoto, I, 171 (c. 484-420 a.C.): Os cários ensinam os gregos a por cristas e penachos nos elmos, a pintar armas e emblemas nos escudos.

Heródoto, V, 95 (c. 484-420 a.C.): Armas (escudo) de Alceu penduradas pelos atenienses no templo de Atena em Sigeo.

Heródoto, VIII, 27 (c. 484-420 a.C.): Os focenses se apoderam dos escudos dos da Tessália (vencidos) e dedicam a Delfos e parte a Abas.

Hesíodo, *Escudo* 14 (c. 700 a.C.): Os cadmeus (Tebas), portadores de escudos.

Hesíodo, *Escudo* 139 ss (c. 700 a.C.): Descrição do escudo de Héracles. “Com as mãos tomou o refulgente escudo que nada conseguiu rompê-lo, ao alcançá-lo, nem amassá-lo, admirável de ver”.

Hesíodo, *Escudo* 460 (c. 700 a.C.): O artístico escudo de Ares.

Higino, *Fab.*, 170-273 (século VIII a.C.): Danao dedica escudo a Hera em Argos.

Homero, *Ilíada*, V, 739-742 (século VIII a.C.): descrição da égide da deusa Atena com a representação da cabeça da Górgona, junto a Discórdia, Força e a Perseguição.

Homero, *Ilíada*, XI, 34-37 (século VIII a.C.): Descrição das armas de Agamenão. Em seu escudo leva a Górgona, o Terror e a Fuga.

Homero, *Ilíada*, XI, 526ss (século VIII a.C.): Se reconhece a Ajax pelas costas por seu escudo.

Homero, *Ilíada*, XVI, 130ss (século VIII a.C.): descrição da armadura de Pátroclo “Pátroclo o bronze brilhante cingiu, obediente ao Pélide. As caneleiras, primeiro, lavradas, nas pernas, ataca, belas de ver, por fivelas de prata maciça ajustadas; em torno ao peito coloca, depois a couraça magnífica do veloz Eácida, cheia de ornatos em forma de estrela; lança nos ombros a espada de bronze com cravos de prata, e um grande escudo sobraça, maciço e de largos

contornos; o elmo de fino lavor na cabeça admirável coloca, no qual, por modo terrível, penacho de crina ondulava; torna por fim, de uma lança bem forte, de fácil manejo”.

Homero, *Ilíada*, XVIII, 478ss (século VIII a.C.): Descrição do Escudo de Aquiles.

Leônidas, *AP*, VI, 118 (1ª metade do século III a.C.): Epigrama. Escudos grandes retangulares e couraças de linho.

Leônidas, *AP*, VI, 130 (1ª metade do século III a.C.): Epigrama. Escudos dos Gálatas tomados por Pirro, rei de Épiro, dedicados a Atena Itonia, Tessália.

Leônidas, *AP*, VI, 131 (1ª metade do século III a.C.): Epigrama. Escudos lucanos, lanças e freios colocados em fila. Oferta de armas e arreios de cavalo.

Licofron, *Alex.*, 850 (c. 320 a.C.): Menelau leva como presente uma cratera, um escudo bovino, ...

Mnasalces, *AP*, VI, 125 (250 a.C.): Epigrama. Diz um escudo “da guerra apartado”. Jamais se separou do antebraço de seu colossau dono Clito.

Mnasalces, *AP*, VI, 128 (250 a.C.): Epigrama. Escudo de Alexandre dedicado à Ártemis.

Mnasalces, *AP*, VI, 6 (250 a.C.): Epigrama. Escudo de Alexandre dedicado à Apolo. Escudo diz: já gasta sua face, mantém a glória que um dia adquiriu combatendo com quem lhe oferta.

Nícias, *AP*, VI, 127: Epigrama. Escudo de Epixeno dedicado à Ártemis.

Nósíde, *AP*, VI, 132 (c. 300 a.C.): Epigrama. Escudos dos Brécios levados a um templo pelos de Locris.

Pausânias, I, 15, 4 (150 d.C.): No pórtico “pintado” tem escudos com inscrições e outros untados de piche para preservá-los, “que dizem ser dos lacedemônios...”.

Pausânias, I, 26, 2 (150 d.C.): O escudo de Leócrito é consagrado a Zeus Eleutério com inscrição com o nome de seu dono e sua façanha.

Pausânias, II, 17, 3 (150 d.C.): No Hereu encontra-se como ex-voto, o escudo que ganhou Menelau a Euforbo em Ílion.

Pausânias, II, 21, 5 (150 d.C.): Na entrada do santuário de Deméter está o escudo de bronze de Pirro.

Pausânias, IV, 15, 5 (150 d.C.): Aristomenes oferta um escudo no templo de Atena Calcieco de Esparta com uma inscrição que dizia que este escudo havia sido arrebatado dos lacedemônios.

Pausânias, IV, 16, 7 (150 d.C.): Aristomenes acode a gruta sagrada de Trofônio em Lebadéia, na qual mais tarde consagraria seu escudo decorado com uma águia como emblema.

Pausânias, IV, 32, 5 (150 d.C.): Adornar um troféu com o escudo de Trofônio que O Messenio Aristomenes havia oferecido em um templo.

Pausânias, IV, 32,6 (150 d.C.): Epaminondas adorna com o escudo o troféu, “erguido em um lugar visível para os lacedemônios; os quais conheciam o escudo, uns por tê-lo visto durante a paz em Lebadéia, pela fama de todos”.

Pausânias, V, 10,4 (150 d.C.): No templo de Zeus de Olímpia, no frontão, existe um escudo de ouro com a Górgona Medusa esculpida e uma inscrição que diz quem o ofereceu.

Pausânias, V, 12,8 (150 d.C.): No templo de Zeus em Olímpia existem 25 escudos de bronze para a corrida de armados.

Pausânias, VI, 19,4 (150 d.C.): No tesouro de Olímpia existe um escudo, um casco e umas grevas. “Na armas está escrito que são as primeiras oferecidas a Zeus...”.

Pausânias, VI, 19,13 (150 d.C.): Em cima do frontão do tesouro dos megarenses existe um escudo.

Pausânias, VIII, 11,8 (150 d.C.): Sobre a tumba de Epaminondas foi colocado um escudo com um dragão como emblema.

Pausânias, X, 19,4 (150 d.C.): Existem escudos, armas de ouro, escudos oferecidos pelos atenienses depois de Maratona, e os dos gálatas.

Pausânias, X, 21, 5 (150 d.C.): O escudo do jovem Cídias é dedicado por seus parentes a Zeus Eleutério.

Pausânias, X, 21, 6 (150 d.C.): Sila tira dos atenienses os escudos que existiam no pórtico de Zeus Eleutério.

Plutarco, *Moralia* 220A (2) (c. 50-120 d.C.): Perguntam a Demarato por que cai em desgraça o que joga fora o escudo porém não os que abandonam as couraças ou cascos. Responde que o escudo protege a toda a formação.

Plutarco, *Moralia* 241, F16 (c. 50-120 d.C.): Máxima espartana de voltar com o escudo ou sobre ele.

Plutarco, *Moralia* 853C (c. 50-120 d.C.): Menciona escudo com rosto de Górgona.

Plutarco, *Alcibíades*, XVI (c. 50-120 d.C.): Alcibíades tem um escudo incrustado de ouro o qual não possui nenhuma das insígnias usadas pelos atenienses, senão uma pequena figura armado do raio.

Plutarco, *Alcibíades*, XXXII (c. 50-120 d.C.): “Alcibíades, já tendo o desejo de voltar a Atenas, e mais ainda de ser visto pelos cidadãos, depois de ter vencido tantas vezes os inimigos, deu a vela com esta direção, indo as galeras áticas adornadas em volta com muitos escudos e despojos, levando a reboque muitas naves tomadas (...). Logo que estive em terra (...) Correndo todos em direção a ele, o aclamavam, o saudavam, o acompanhavam, e acercando-se dele punham-lhe coroas.”

Plutarco, *Alexandre*, XVI (c. 50-120 d.C.): “Dirigindo-se muitos contra o mesmo (Alexandre), porque se fazia notar pelo escudo e o penacho do elmo, que caía por um e outro lado, formando como duas abas maravilhosas em sua brancura e em sua magnitude”.

Plutarco, *Cimon*, V (c. 50-120 d.C.): Cimon oferece um freio de cavalo na Acrópoli de Atenas e toma um dos escudos suspensos no templo.

Plutarco, *Demétrio*, XIII (c. 50-120 d.C.): Menciona a consagração de escudos em Delfos.

Plutarco, *Flaminio*, XII (c. 50-120 d.C.): Tito Quincio Flaminio consagra seu próprio escudo aos Tindáridas (Dióscuros) em Delfos.

Plutarco, *Nicias*, XXVIII, 5 (c. 50-120 d.C.) Escudo de Nicias fixado em um templo em Siracusa, cuja coberta é um tecido de ouro e púrpura primorosamente entremeados.

Plutarco, *Rômulo*, XVII, 4 (c. 50-120 d.C.): Lenda da jovem Tarpéia. Morre sepultada pelo ouro e os escudos.

Plutarco, *Timoleon*, XXIX (c. 50-120 d.C.): Ricos despojos. “Mas o que fazia uma formosa e magnífica vista era a tenda de Timoleon, em volta da qual estavam amontoados despojos de toda espécie, entre eles mil couraças primorosas pela matéria e pela obra, e dez mil escudos”. Ao terceiro dia levanta-se o troféu. “Com a notícia da vitória enviou Timoleon a Corinto as mais formosas armaduras do botim” para adornar os templos não com despojos gregos e sim bárbaros, cujas inscrições acreditam que os coríntios haviam feito aos deuses aquela oferenda.

Plutarco, *Timoleon*, XXXI, 1 (50-120 d.C.): Escudos consagrados. Poema de Mamerco.

Propércio, *Elegias* IV, 4 (47-15 a.C.): Lenda da jovem Tarpéia sepultada por escudos.

S. Itálico *Púnica*, III, 346-350 (26-1001 d.C.): Os galaicos dançam golpeando os escudos sonoros de forma rítmica. Isto é *sacra voluptas*.

T. Lívio, XXXVIII, 4-5 (59 a.C. – 17 d.C.) (64 a.C. – 12 d.C.): Os gauleses cantam quando entram em combate, gritam, dança e fazem muito ruído quando golpeiam os escudos segundo um costume ancestral para infundir pânico.

Tácito, *Germ.*, VI, 2, 3 (c. 56-120 d.C.): Os germanos não tem nenhuma presunção em seu aspecto. Só adornam os escudos com cores chamativas.

Tácito, *Germ.*, VI, 6 (c. 56-120 d.C.): “Ter abandonado o escudo é a principal vergonha, e aquele que acomete tal afronta não se permite assistir aos atos religiosos nem participar nas assembléias”.

Tirteu, 1D (c. 640 a.C): “...Avancemos travando muralha de côncavos escudos, marchando em fileiras, (...), e brandindo nas mãos, homicidas, as lanças. De tal modo, confiando-nos aos eternos deuses, sem demora acatemos as ordens dos capitães (...). Tremendo há de ser o estrondo em ambos

exércitos ao chocar entre si os redondos escudos, e ressoaram quando toparem uns sobre outros...”.

Tirteu, 8D (c. 640 a.C.): Guerra de hoplitas. “Os que se atrevem, em fila cerrada, a lutar corpo a corpo e avançar em vanguarda, em menor número morrem e salvam a quem lhes segue. (...) Ide todos ao corpo a corpo, com a lança larga ou a espada ferida e acabada com o ferro inimigo. Pondo pé junto a pé, apertando escudo contra escudo, penacho junto a penacho e casco contra casco (...)”.

Tucídides, IV, 12,1 (c. 460-400 a.C.): O escudo de Brásidas cai ao mar; “tirado da terra, os atenienses o recolheram e depois o utilizaram para o troféu que levantaram em lembrança deste ataque”.

Tucídides, V, 71 (c. 460-400 a.C.): “(...) Cada soldado, por medo, trata de cobrir o mais que pode seu lado descoberto com o escudo do homem que está alinhado a sua direita e pensa que a apertada união de uma formação bem fechada constitui a máxima proteção”.

Tucídides, VII, 82, 3 (c. 460-400 a.C.): Utilizam quatro escudos (voltados para cima) para levar o dinheiro.

Virgílio, *Aen.*, III (70-19 a.C.): Enéias crava o escudo nas portas do templo e nele esculpe uma inscrição: Enéias arrebatou este troféu aos gregos vencedores.

Xenofonte, *Anab.*, I, 8, 17-18 (c. 428-354 a.C.): Entoam o peán e começam a avançar contra o inimigo. Gritam em honra de enialio. Golpeiam suas lanças contra os escudos para assustar os cavalos.

Xenofonte, *Anab.*, IV, 7, 25-26 (c. 428-354 a.C.): Constrói-se um grande túmulo. Colocaram em cima grande quantidade de peles de boi sem curtir, bastões e escudos de vime capturados no combate.

Xenofonte, *Hell.* IV, 4, 10 (428-354 a.C.): A sigma como emblema de escudos.

Xenofonte, *Hell.*, VII, 5, 20-21 (c. 428-354 a.C.): Se preparam para a batalha e alvejam os cascos, afiam lanças e espadas e davam brilho aos escudos.

Referências Bibliográficas

ADCOCK, F. (1957) *The Greek and Macedonian Art of War*. Berkeley. University of California Press.

ALFÖLDI, A. (1959) "Hasta-Summa Imperii. The spear as embodiment of sovereignty in Rome", *American Journal of Archaeology* 63, 1-27.

AMANDRY, P. (1950) *La mantique appollienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle*. E. de Boccard. Paris.

AMOURETTI, M. CL. e outros (2000) *Le Regard des Grecs sur la Guerre. Mythes et Réalités*. Paris.

ANDERSON, J. (1984) "Hoplites and Heresies: A Note", *JHS* 104, 152.

ANDREWES, A. (1956) *The Greek Tyrants*. London.

AUGRAS, M. (1980) *A Dimensão Simbólica*. Petrópolis.

AUSTIN, M. (1986) "Hellenistic Kings, War, and the Economy". *CQ* 36, 450-466.

BABELON, E. (1893) *Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque Nationales. Les Perses achéménides, les satrapes et les dynastes tribulaires de leur empire, Cypre et Phénicie*. C. Roullin & Feuarent, Paris.

BAYET, J. (1974) *Ideologie et Plastique*. Paris. E. de Boccard.

BAZANT, J. (1981) *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*. Praga.

BEAZLEY, J. D. (1963) *Attic Red-Figure Vase Painters*. Oxford.

- _____. (1956) *Attic Black-Figured Lekythoi*. Oxford.
- _____. (1951) *The Development of Attic Black Figure*. Berkeley.
- _____. e CASKEY, L. D. (1931-1963) *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts*. Oxford, Boston, 3vols.
- _____. (1922) *Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris.
- BENDALA, M. G. (1987) "Reflexiones sobre los escudos de las estelas tartésicas", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la arqueología*, 23, 12-17.
- BÉRARD, C. (1983) *Espace de la Cité Grecque – Espace des Imagiers*. Bruxelles. Degrés, v. 36-36.
- _____. (1983) *Essais Sémiotiques*. Lausanne. Études de Lettres, fasc.4.
- _____. (1983) *Iconographie. Iconologie. Iconologique*. Études des Lettres, v. 4, 5-37.
- _____. (1974) *Anodoi, Essai sur L'Imagerie des Passages Chthoniens*. Roma. Institut Suisse.
- BERNARD, A. (1999) *Guerre et Violence dans la Grèce Antique*. Paris. Hachette.
- BEST, J. (1969) *Thracian Peltasts and their Influence in Greek Warfare*. Groningen.
- BIANCHI BANDINELLI, R. e PARIBENI, R. (1998) *El Arte de la Antigüedad*. Grécia. Madri.
- BLYTH, P. H. (1982) "The structure of the Hoplite shield in the Museo Gregoriano Etrusco", *Bolletino di Monumenti, musei e Galerie Pontificie* 3, 5-21.
- BOARDMAN, J. (2002) "Imaging the Past: The hero and the Heroic". In: *The Archaeology of Nostalgia. How the Greeks Re-Created their Mythical Past*. London. Thames and Hudson.

___ (1983) "Symbol and Story in Geometric Art", pp 15-36 . In: MOON, W. (ed.) (1983) *Ancient Greek Art and Iconography*. Wisconsin. The University of Wisconsin.

___ (1975) *Athenian Red-Figure Vases: The Archaic Period*. Londres.

___ (1975) *Intaglios and Rings*. Londres.

___ (1974) *Athenian Black-Figure Vases*. Londres.

___ (1972, 1978) "Herakles, Peisistratos and sons", *RA* 1972, 57-72; *RA* 1978, 227-234.

BOWDEN, H. (1993, 1995) "Hoplites and Homer". J. Rich e G. Shipley (Eds.): *War and Society in the Greek World*. Londres/ N. York. 45-63.

___ (1990) *Herodotos and Greek Sanctuaries*. Tese de Doutorado. Universidade de Oxford.

BRANDÃO, J. (1995) *Mitologia Grega*. Vozes. Petrópolis, Vols. I, II.

BRELICH, A. (1961) *Guerre, Agoni e Culti nella Grecia Arcaica, Antiquitas 1.7*. Bon.

BRIZE, P. (1993-1997) "Offrandes de l'époque géométrique et archaïque à l'Héraion de Samos". In: *Hera. Images, espaces, cultes*. Actes du Colloque International du Centre de Recherches Archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association PRAC Lille, 29-30 novembre 1993.

___ (1989-1990) "Archaische Bronzefotie aus dem Heraion von Samos". *Anathema*, 1989-1990. 316-326.

BRULÉ, P. e OULHEN, J. (ed.) (1997) *Esclavage, Guerre, Économie en Grèce Ancienne*. Rennes.

___ (1999) *La guerre en Grèce à l'époque classique*. Presses Universitaires de Rennes, Haute Bretagne.

BRUNEAU, PH. (1987) "Le triskèle dans l'art grec". In: BOUSQUET, J. et NASTER, F. *Mélanges offerts au Docteur J.- B. Colbert de Beaulieu*. Paris. Le Léopard D'or, 145-156.

BRYSON, N. (1991) "Semiology and Visual Interpretation" in: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, ed. N. Bryson, M. A. Holly, e K. Moxey, 61-73. New York.

BURKERT, W. (1993) *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa. Fund. Calouste Gubenkian.

BURR THOMPSON, D. (1933) "A Geometric house and a Proto-Attic votive deposit", *Hesperia* 2, 614-621.

CACCAMO-CALTABIANO, M. (2000) "Immagini/parole: il lessico iconográfico monetale", in: *Akten I. XII Internationaler Numismatischer Kongress, Berlin 1997*. Bernd Kluge und Bernhard Weisser. Berlim.

CARTLEDGE, P. (ed.) (2002) *História Ilustrada da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro. Ediouro.

___ (1985) "The Greek religious festivals". P. E. Easterling e J. V. Muir (Eds.). *Greek religion and society*. Ambridge. 98-127.

___ (1977) "Hoplites and Heroes: Sparta's Contribution to the Technique of Ancient Warfare", *JHS* 97, 11-27.

CASSIMATIS, H. (1982) *Figurines dédaliques de Gortyne*. Essai de typologie. *BCH*, 106, 447-464.

CÀSSOLA GUIDA, P. (1973) *Le armi difensive dei Micenei nelle figurazioni*. Rome.

CAWKWELL, G. (1989) "Orthodoxy and Hoplites", *CQ* 39, 375-89.

CHANIOTIS, A. (2005) *War in the Hellenistic world: a social and cultural history*. Blackwell, United Kingdom.

CHASE, G. (1902) "The Shield Devices of the Greeks in Art and Litterature", *Harvard Studies in Classical Philology* 13, 61-127.

CIRLOT, J. E. (1988) *A Dictionary of Symbols*. Routledge.

CLARK, G. N. (1958) *War and Society in the Seventeenth Century*. Cambridge University Press.

COARELLI, F. (1980) *Artisti e Artigiani in Grecia; Guida Storica e Critica*. Bari.

COLDSTREAM, J.N. (1977) *Geometric Greece*. New York.

CONNOR, W. R.. (1988) "Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression". *P & P* 119, 3-8. (Versão em francês, em Brulé, P. e J. Oulhen, 1999, 289-314).

CONTI, G. (2001) "Da albero-trofeo a trofeo-croce", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 71 (série III), 273-326.

CORVISIER, N. (1999) *Guerre et Société dans les Mondes Grecs (490-322 av. J. C.)*. Paris.

COUISSIN, P. (1932) *Les Institutions Militaires et Navales*. Paris.

COURBIN, P. (1968) "La Guerre en Grèce à Haute Époque d'après les Documents Archéologiques". In: VERNANT, J. –P. (ed.) (1968) *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris. La Haye.

DAVIDSON, G. R. (1942) A Hellenistic deposit at Corinth. *Hesperia*, 11, 105-127.

DAWSON, D. (1996) *The Origins of Western Warfare: Militarism and Morality in the Ancient World*. Westview Press.

DELCOURT, M. (1981) *Oedipe ou la légende du conquérant*. Paris, Les Belles Lettres.

DEONNA, W. (1965) *Le Symbolisme de L'Oeil*. Paris. E. De Boccard.

—. (1938) *Exploration archéologique de Délos*. Paris.

DÉTIENNE, M. (1968) "La Phalange: Problèmes et Controverses". In: *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne* (ed. por J. —P. Vernant). Paris. La Haye, 119-142.

DONLAN, W. e THOMPSON, J. (1976) "The charge at Marathon: Herodotus 6.112" *Classical Journal* 71: 339-343.

DUCREY, P. (1985) *Guerre et Guerriers dans la Grèce Ancienne*. Paris. Payot.

DUGAS, Ch. (1960) *Recueil Ch. Dugas*. Paris. E. de Boccard.

DUPUY, T. N. (1988) *Evolution of Weapons and Warfare*. Hero Books.

ELIADE, M. (1992) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona.

—. (1954) *Tratado de Historia de las Religiones*. Madri. Instituto de Estudios Políticos. Ed. original, 1948.

FARAONE, C. (1992) *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*. N. York. Oxford University Press.

—. e OBBINK, D. (eds.) (1991) *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*. N. York. Oxford University Press.

FEEST, C. (1980) *The Art of War*. Londres.

FERNÁNDEZ NIETO, F. J. (1975) *Los acuerdos bélicos em la antigua Grecia*. T. I. Texto. Santiago de Compostela.

FERRIL, A. (1986) *The Origins of War – from the Stone Age to Alexander the Great*. Londres. Thames & Hudson.

FINLEY, M. (1985) “War and Empire”. In: *Ancient History – Evidence and Models*. Londres. Chatto & Windus, 67-87.

_____. (1984) *Os Gregos Antigos*. Lisboa. Edições 70.

_____. (1983) *Politics in the Ancient World*. Cambridge. Cambridge University Press.

_____. (1981) *Aspects of Antiquity*. Londres. Pelikan Books.

_____. (1986) *El mundo de Odiseu*. México.

FLORENZANO, M. B. (2000) “Aes Signatum Bars, Signa and Coins: Emblematic Objects and Apotropaism”. In: *Akten I. XII Internationaler Numismatischer Kongress Berlin 1997*. Berlim. Bernd Kluge und Bernhard Weisser.

_____. (1995) “Anotações sobre a Representação de Monstros nas Moedas Gregas”. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5: 223-234.

_____. (1996) *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. Atual Editora, São Paulo.

_____. (2000) *Entre reciprocidade e mercado: a moeda na Grécia antiga*. Tese – Livre-Docência – MAE/USP. São Paulo.

FOURGOUS, D. (1976) “L’Invention des Armes en Grèce Ancienne”, *ASNP* III, 6, 1123-1164.

FRONTISI-DUCROUX, F. (1984) “Au Miroir du Masque” In: BÉRARD, C. (ed.) (1984) *La Cité des Images. Religions et Société en Grèce Antique*. Lausanne, Paris. Fernand Nathan, 147-161.

GABALDÓN MARTÍNEZ, M. del M. (2005) *Rituales de armas y de victoria: Lugares de culto y armamento em el mundo grego*. BAR International Series 1354. Inglaterra.

___ (1997) “El trofeo griego. Ritual de armas y símbolo de la victoria”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 41, 93-110.

GANSINIEC, Z. (1955) *Geneza Tropaionu. Biblioteka Archeologiczna* 5. Varsóvia/ Wrocław. Com resumo em francês, pp. 133-145.

GARLAN, Y. (1991) *Guerra e Economia na Grécia Antiga*. São Paulo. Papirus.

___ (1984) “War and Siegecraft”. *The Cambridge Ancient History VII, 1, The Hellenistic World*, 353-362.

___ (1973) “Cités, Armées et Stratégie à L'Époque Hellénistique d'après L'Oeuvre de Philon de Byzance”. *Historia* 22, 16-33.

___ (1972) *La Guerre dans L'Antiquité*. Paris. Fernand Nathan.

GASTER, T.H. (1987) s.v. “ Amulets and Talismans”. *The Encyclopaedia of Religion*. Editor Geral, Mircea Eliade. N. York/ Londres. Vol. 1: 243-246.

GREENHALGH, P. (1973) *Early Greek Warfare*. Cambridge University Press.

GERHARD, E. (1843) *Auslesene Griechische Vasenbilder II: Heroenbilder*. G. Reimer, Berlin.

GUARINELLO, N. (1987) *Imperialismo Greco-Romano*. São Paulo. Ática.

HÄGG, R. (1987) “Gifts to the Heroes in Geometric and Archaic Greece”. *Gifts to the Gods. Boreas* 15. Uppsala. 93-99.

HALM-TISSERANT, M. (1986) “Le Gorgonéion, Emblème D'Athena: Introduction du Motif sur le Bouclier et l'Égide”, *Rev. Arch.*, 244-78.

HANSON, V.D. (1995) *The Other Greeks*. New York.

___ (ed.) (1991) *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience*. Londres e N. York. Routledge.

___ (1990) *Le Modèle Occidental de la Guerre. La Bataille D'Infanterie dans la Grèce Classique*. Paris. (tradução francesa do original em inglês)

_____. (1989) *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*. N. York/ Londres. DUP.

HARMAND, J. (1976) *La Guerra Antigua*. Madri. EDAF.

HAVELOCK, E. (1972) "War as a Way of Life in Classical Athens". In: *Valeurs Antiques et Temps Modernes*. Ed. E. Gareau, 19-78.

HEAD (1911) *Historia Numorum*, 2ª. Ed., Oxford.

_____. (1887) *Historia Numorum*, Oxford.

_____. (1881) On the Chronological Sequence of the Coins of Boeotia, in *NC*.

_____. (1959) *Historia Numorum*. Spink and Son. Londres.

HEUZÉ, P. (1988) Centauros, in: P. Brunel (org.) *Dicionário de Mitos Literários*. UNB (*Dictionnaire de Mythes Littéraires*).

HILL, G. H. (1897) *Catalogue of the Greek Coins of Lycia, Pamphylia and Pisidia*. British Museum, London.

HOLLADAY, A. J. (1982) "Hoplites and Heresies", *JHS* 102, 94-101.

HUNT, P. (1997) "Helots at the Battle of Plataea", *Historia* 46/2, 129-144.

_____. (1988) *Slaves, Warfare, and Ideology in the Greek Historians*. N. York. Cambridge University Press.

HURWIT, J. (1985) "The Dipylon Shield Once More", *Classical Antiquity* v. 4, n.2, 121-126.

_____. (2002) "Reading the Chigi Vase", in *Hesperia* 71, 1-22.

JACKSON, A. (1983) "Some deliberate damage to Archaic Greek helmets dedicated at Olympia", *Liverpool Classical Monthly* 8, no. 2, Feb. 8 (2), 22-27.

_____. (1991) "Hoplites and the Gods: the Dedication of Captured Arms and Armour" V. D. Hanson (ed.): *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience*. Londres/N. York. 228-249.

JANSSEN, A. J. (1957) *Het antieke Tropaion*. Ledeberg/ Gent.

JARVA, E. (1995) *Archaic Greek Body Armour*. *Studia Archaeologica* Sept 3, Rovaniemi/ Oulu.

JOHANSEN, K. (1967) *The Iliad in Early Greek Art*. Copenhagen.

KAHIL, L. (1988) "A Iconografia Clássica e sua Irradiação", *Classica* v.1, 93-110.

___, LINANT de BELLEFONDS, P. (eds.) (1991) *Mythologie, Iconographie*. Roma. École Française de Rome.

KIRK, G. S. (1968) em "War and the Warrior in the Homeric Poems". In: VERNANT, J. -P. (ed.) (1968) *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris. La Haye.

KRAAY, C. M. (1976) *Archaic and Classical Greek Coins*. Methuen. Londres.

___ & HIRMER, M. (1966) *Greek Coins*. Thames and Hudson. Londres.

KRENTZ, P. (2002) "Fighting by the Rules, The Invention of the Hoplite Agôn", *Hesperia* 71, 23-39.

___ e HAMILTON, C. (eds.) (1997) *Polis and Polemos: Essays on Politics, War, and History in Ancient Greece*. Claremont.

___ (1994) "Continuing the Ôhismos on Ôthismos", *AHB* 8, 2, 45-48.

___ (1985) "The Nature of Hoplite Warfare", *CA* 4, 50-61.

___ (1985) "Casualties in Hoplite Battles", *GRBS* 26, 13-20.

KROLL, J. H. (1977) "Some Athenian armor tokens", *Hesperia* 46, 141-146.

KUNZE, E. (1950) *Archaische Schildbänder. Olympische Forschungen II*. Berlin.

KURTZ, D.C. & BOARDMAN, J. (1971) *Greek burial customs*. London. Thames & Hudson.

LACROIX, L. (1958) "Le bouclier, emblème des Béotiens", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, v. 36, p. 5-30.

_____. (1950) Réflexions sur les "types parlants" dans la numismatique grecque, *Revue Belge de Numism.*, 96.

_____. (1949) *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*, Liège.

LANGDON, S. (1987) "Gift exchange in Geometric Sanctuaries", in: T. Linders e G. Nordquist, *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium, 1985* (*Boreas*, 15). Uppsala, 1987: 107-114.

LAUNEY, M. (1987) *Recherches sur les Armées Hellenistiques II*. Reimpressão com adenda de Y. Garlan, P. Gauthier e C. Orrieux. Paris.

_____. (1949-1950) *Recherches sur les Armées Hellenistiques*. Paris. BEFAR, 2vols.

LEBESSI, A. (1985)

Το ιερο των Ἑρμῆς καὶ τῆς Ἀφροδίτης στὴ Σύμη Βιαννοῦ χαλκινὰ κρητικὰ τορ ρευματα. Atenas (resumo em inglês).

LONDON, J. E. (2005) *Soldiers and Ghosts: a history of battle in classical antiquity*. Yale University Press, New Haven e London.

LENGAUER, W. (1979) *Greek commanders in the 5th and 4th centuries b.C., Politics and ideology: a study of militarism*.

LÉVÊQUE, P. e VIDAL-NAQUET (1992) *Clisthene L'Athenien*. Paris. Macula.

LEVI, D. (1955/56) Gli scavi del 1954 sull'acropoli di Gortina. *AnnScAtene*, 17/18, 207-287.

LIPPOLD, G. (1909) Griechische Schilde, in *Münchener Archaeologische Studien dem Andenken A. Furtwänglers gewidmet*. Munich.

LISSARRAGUE, F. (2001) Greek Vase. The athenians and their Images. Riverside Book Company, Inc. (tradução inglesa) (1999, Éditions Hazan) (1990) *L'Autre Guerrier. Archers, Peltastes, Cavaliers dans L'Imagerie Attique*. Paris/Roma. Éditions la découverte/ École Française de Rome.

___ (1987) *Images et Société en Grèce Ancienne*. Lausanne.

___ (1984) "Autour du Guerrier". In: VERNANT, J. –P. *La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Antique*. Paris. Fernand Nathan.

___ (1981) "Imagerie des Grecs ou Grèce des Imagiers? *Les Temps de la Reflexion* v.2, 275-297.

LONIS, R. (1985) "La Guerre en Grèce. Quinze Années de Recherche: 1968-1983". *REG* 98, 321-379.

___ (1979) *Guerre et Religion en Grèce à L'Époque Classique*. Paris. Annales Littéraires de L'Université de Besançon, 238.

___ (1969) *Les Usages de la Guerre entre Grecs et Barbares, des Guerres Médique au Milieu du IVe Siècle av. J.C.*. Paris. Annales Littéraires de L'Université de Besançon, 104.

LORIMER, H. (1950) *Homer and the Monuments*, Londres.

___ (1947) "The Hoplite Phalanx", *BSA* 42, 76-138.

LUGINBILL, R. (1994) "Othismos: The Importance of the Mass-Shove in Hoplite Warfare". *Phoenix* 48, 51-61.

MALLWITZ, A. e HERRMANN, H. V. (1980) *Die Funde aus Olympia. Ergebnisse hundertjähriger Ausgrabungstätigkeit*. Detsches archäologisches Institut. Atenas.

MARINATOS, N. (2000) *The goddess and the warrior: the naked goddess and mistress of animals in early Greek religion*. N. York/ London. Routledge.

MAVRIYANNAKI, C. (1983) "La double hache dans le monde hellénique à l'âge du bronze", *RA*, 195-228.

METZGER, H. (1965) *Recherches sur L'Imagerie Athénienne*. Paris. E. de Boccard.

MITCHEL, S. (1996) "Hoplite Warfare in Ancient Greece", In: *Battle in Antiquity*, A. B. Lloyd, ed. Londres, 87-105.

MOON, W. (ed.) (1983) *Ancient Greek Art and Iconography*. Wisconsin. The University of Wisconsin.

MOREL, J. P. (1989-1990) "Aspects économiques d'un sanctuaire (Fondo Ruozzo à Teano, Campanie)". *Anathema*, 1989-1990, 507-517.

MORGAN, C. (1990, 1994)) *Athletes and Oracles. The transformation of Olympia and Delphi in the eighth century B.C.* Cambridge.

MORRIS, I. M. (1987) *Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-state*. Cambridge.

MOSSÉ, C. (org.) (1986) *La Grèce Ancienne*. Paris. Éditions du Seuil.

_____. (1984) *La Grèce Archaïque D'Homère à Eschyle*. Paris. Éditions du Seuil.

_____. (1968) "Le Rôle Politique des Armées dans le Monde Grec a L'Époque Classique". In: VERNANT, J. -P. (ed.) (1968) *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris. La Haye.

_____. (1963) "Armée et Cité Grecques". *REA*, 290-297.

NILSSON, M.P. (1967) *A History of Greeek Religion*. Oxford. Clarendon Press.

_____. (1950) *The Minoan-Mycenaean Religion and its survival in Greek Religion*. Lund.

OBER, J. (1996) “The Rules of War in Classical Greece”. In: *The Athenian Revolution: Essays on Ancient Greek Democracy and Political Theory*. Princeton, pp. 53-71.

OLMOS, R. (1988) “El casco griego de Huelva”. Em Abelda e Obermaier. *Clásicos de Arqueología de Huelva*. Huelva.

OSBORNE, R. (1996) *Greece in the Making 1200-479 BC*. Londres e N. York. Routledge.

___ e GOLDHILL, S. (eds.) (1994) *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge University Press.

PARIBENI, P. e ROMANELLI, P. (1914) Studi [sic] e ricerche archeologiche nell'Anatolia meridionale. *Monumenti Antiche* XXIII, cls. 5-274.

PICARD, G. –C. (1957) *Les Trophées Romains*. Paris. BEFAR, 187. De Boccard.

PIERCE, S. (2004) “Myth and reality on greek Vases”, Warden P. G. (ed.) *Greek Vase Painting. Form, Figure, and Narrative. Treasures of the National Archaeological Museum in Madrid*. SMU Press. 46-50.

POLIGNAC, F. de (1995) *Cults, territory and the origins of the Greek City-State*. Chicago/ Londres. (Tradução e revisão de 1984).

___ (1984) *La naissance de la cite grecque*. Paris.

POPOWICZ, E. (1995) “La guerra total em la Grécia Clásica” *Polis* 7, 2219-245.

POURSAT, J. –C. (1968) “Les Représentations de Danse Armée dans la Céramique Attique”, *BCH* 92, 550-615.

PRITCHETT, W. K. (1971-1991) *The Greek State at War*, I-V, Berkeley/ Los Angeles/ Londres. University of California Publications.

_____. (1971) *Ancient Greek Military Practices*. Berkeley. University of California Publications.

PROST, F. (1999) *Armées et sociétés de la Grèce classique. Aspects sociaux et politiques de la guerre aux Ve et IVe s. av. J.-C.* Editions Errance, Paris.

QUESADA, S. F. (1997a) "Algo más que um tipo de espada: La 'falcata ibérica'" *La Guerra em la Antigüedad*. Madri, 196-205.

_____. (1997b) *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas em la Cultura Ibérica (siglos VI-I a. C.)*. Monographies Instrumentum, 3. Montanac. 2 vols.

_____. (1990) "Falcatas ibéricas com damasquinados em prata", *Verdolay* 2, 45-59.

REINACH, A.J. (1913) "Les trophées et les origines religieuses de la guerre", *Revue Internationale d'Etnographie et de Sociologie* 4, 211-237.

_____. (1909-1910) "Itano et l'inventio scuti. Etudes sur l'hopolatrie primitive em Grèce", *RHR*, LX/LXI, 161-9/ 197-237.

REVILLA, F. (1995) *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madri. Ediciones Cátedra.

RICH, J. e SHIPLEY, G. (eds.) (1993, 1995) *War and Society in the Greek World*. London/ N.York. Routledge.

RIZA, G. e SCRINARI, V. (1968) *Il santuario sull'acropoli di Gortina*. Roma.

ROMILLY, J. (1968) "Guerre et Paix entre Cités" In: VERNANT, J. -P. (ed.) (1968) *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris. La Haye.

ROUSE, W. H. D. (1902) *Greek votive offerings. An essay in the History of Greek Religion*. Cambridge.

SAGE, M. (1996) *Warfare in Ancient Greece. A Sourcebook*. Londres.

SALMON, J. (1977) "Political Hoplites?", *JHS* 97, 84-101.

SANTOSUOSSO, A. (1997) *Soldiers, citizens, and the symbols of war: from classical Greece to republican Rome, 500-167 B.C.* Westview Press, N. York.

SARIAN, H. (1987) "A Expressão Imagética do Mito e da Religião nos Vasos Gregos e de Tradição Grega". In: PINTO, N. e BRANDÃO, J. (orgs.) *Cultura Clássica em Debate*. Belo Horizonte. UFMG/ CNPq/ SBEC.

_____. (1984) "A Cerâmica como Documento Arqueológico". São Paulo. *Rev. de Pré-História*, VI.

SCHNAPP-GOURBEILLON, A. (1981) *Lions, Héros, Masques*. Paris.

SCHWEITZER, B. (1971) *Greek Geometric Art*. London.

SEGARRA, C. D. (1997) "La alteridad ritualizada em la oferenda" *Habis* 28, 275-298.

SEKUNDA, N. V. (1994) *Los antiguos griegos. Ejércitos y Batallas* 34. Madri.

SELTMAN, C.T. (1924) *Athens: its History and Coinage before the Persian Invasion*. Cambridge. Cambridge University Press.

SNGD (1988) *Sylloge Nummorum Graecorum. The Collection of the American Numismatic Society. Part 4, Sicily II*. N. York.

SNGD (1981) *Sylloge Nummorum Gaecorum. The Royal Collection of Coins and Medals. Danish National Museum, Italy and Sicily*. Sunrise Publications, Inc. N. Jersey.

SNODGRASS, A. (2004) *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. São Paulo. Odysseus Editora. (Tradução do original em inglês, 1998).

_____. (1991) *Armi ed Armature dei Greci*. Roma. "L'ERMA" di Bretschneider.

_____. (1987) *An Archaeology of Greece*. Califórnia. University of California.

_____. (1980) "Towards the Interpretation of the Geometric Figure-Scenes", *AthMitt* 95.

_____. (1965) "The Hoplite Reform and History". *JHS* 85, 110-122.

_____. (1964) *Early Greek Armour and Weapons*. Edimburgo.

SOUZA, M. de (1988) *A Guerra na Grécia Antiga*. São Paulo. Ática. Série Princípios.

SPARKES, B. (1996) *The Red and the Black. Studies in Greek Pottery*. Londres. Routledge.

SPENCE, I. (2002) *Historical Dictionary of Ancient Greek Warfare*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, London.

SPIER, J. (1990) "Emblems in Archaic Greece". *BICS* 37, 107-129.

SPRING, C. (1993) *African arms and armour*. British Museum Press. Londres.

STEINER, A. (2004) "New Approaches to greek Vases: repetition, aesthetics, and Meaning", Warden P. G. (ed.) *Greek Vase Painting. Form, Figure, and Narrative. Treasures of the National Archaeological Museum in Madrid*. SMU Press. 35-45..

STILLWELL, A. N. (1952) *The potter's Quarter. The Terracottas*. Princeton, (Corinth XV, II)

STORCH, R. H. (1998) "The Archaic Greek "Phalanx", 750-650 BC", *The Ancient History Bulletin* 12 (1-2), 1-7.

van WESS, H. (2004) *Greek Warfare, Myths and Realities*. Duckworth. London.

_____. (2000) *War and Violence in Classical Greece*. Londres.

_____. (1998) "Greeks bearing arms. The state, the leisure class, and the display of weapons in Archaic Greece". N. Fisher e H. van Wees (eds.) *Archaic Greece: New approaches and new evidence*. Londres. 333-378.

_____. (1996) "Heroes, Knights and Nutters. W.A.B.Lloyd (Ed.) *Battle in Antiquity*. Londres. 1-86.

_____. (1994) "The Homeric Way of War: The Iliad and the Hoplite phalanx", *GaR* 41, 1-18 e 131-155.

VERMEULE, E. e KARAGEORGHIS (1982) *Mycenaean Pictorial Vase Painting*. Cambridge, Massachussets.

VERNANT, J. -P. (2002) *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1ª ed. 1973.

_____. (1990) *Figures, Idoles, Masques*. Paris. Julliard.

_____. (1988) *A morte nos Olhos: Figuração do Outro na Grécia Antiga – Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor.

_____. (org.) (1984) *La Cité des Images*. Paris. Fernand Nathan.

_____. e DUCROUX, F. (1983) "Figures du Masque en Grèce Ancienne". *Journal de Psychologie*, nº 1-2, jan-jun.

_____. (1972) *As Origens do Pensamento Grego*. São Paulo. Difusão Européia do Livro.

_____. (ed.) (1968) *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris. La Haye.

VIAN, F. (1968) "La Fonction Guerrière dans la Mythologie Grecque". In: VERNANT, J. -P. (ed.) (1968) *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris. La Haye.

_____. (1945) "Le combat d'Héraclès et de Kyknos. *REA*, 47, p. 5ss.

VIDAL-NAQUET, P. (1981) *Le Chasseur Noir. Formes de Pensée et Formes de Société dans le Monde Grec*. Paris.

_____. (1979) "Les Boucliers des Heros". *Annali del Seminario di Studi del Mondo Classico*. Istituto Universitario Orientale. Napoli.

_____. (1968) "La tradition de L'Hoplite Athénien". In: VERNANT, J. -P. (ed.) (1968) *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris. La Haye.

WARRY, J. (1981) *Histoire des Guerres de L'Antiquité*. (Encyclopédie Visuelle, Historique et Illustrée). Paris e Bruxelas.

_____. (1995) *Warfare in the Classical World*. Londres. Salamander.

WEBSTER, T.B.L. (1955) "Homer and Attic Geometric Vases", *BSA* 50, 38-50

WILSON, R.J.A. (2000) "On the Trail of the Triskeles". *Cambridge Archaeological Journal* 10:1, 35-61.

WOELCKE, K. (1911) "Beiträge zur Geschichte des Tropaiens", *Bjb*, 120, pp. 127-235.

YALOURIS, N. (1980) "Astral Representations in the Archaic and Classical Periods and their Connection to Literary Sources", *AJA* 84, 313-318.

Fontes Escritas

ALCEU (1927) *Alkæou Mele: The fragments of the lyrical poems of Alcaeus*. Oxford. Clarendon Press. (ed. Edgar Lobel)

ANTOLOGÍA PALATINA I (1978) (*Epigramas Helenísticos*). Tradução e introdução de M. Fernández-Galiano. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid.

ARISTÓFANES (1988) *Os Acarnenses*. Coimbra. Inc. (trad. Maria de Fátima de Sousa Silva)

CALÍMACO (1980), *Himnos, epigramas y fragmentos*. Introduções, tradução e notas de L. A. de Cuenca Y prado e M. Brioso Sánchez. Biblioteca clásica Gredos, 33. Madrid.

DIODORO DA SICÍLIA (1976) *The Library of History of Diodorus of Sicily*. Londres, Harvard University Press. (trad. C.H. Oldfather)

ENÉIAS O TÁTICO (1992) *Poliorcética*. Tradução J. Vela Tejada. Ministério de Defesa, Madrid.

ÉSQUILO (2003) *Os Sete contra Tebas*. Porto Alegre. L&PM. (trad. Donaldo Schüler)

ESTRABÃO (1992) *Geografia*. Traduções, introduções e notas de M. J. Meana e F. Piñero. Biblioteca Clásica Gredos, 169. Madrid.

EURÍPIDES (2005) *As Fenícias*. Porto Alegre. L&PM. (trad. Donaldo Schüler)

EURÍPIDES (1977) *Tragédia II (Suplicantes, Heracles, Íon, Iãs troyanas, Electra, Ifigênia entre los Tauros)*. Introdução, tradução e notas de J. L. Calvo Martinez. Biblioteca Clásica Gredos, II. Madrid.

HESÍODO (1996) *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*. Tradução e notas de A. y M. A. Martín Sánchez. Alianza. Madrid.

HOMERO (2004) *Iliada* (em versos). Rio de Janeiro. Ediouro. (trad. Carlos Alberto Nunes)

_____. *Odisséia*. São Paulo. Edusp. (trad. Manuel Odorico Mendes)

LICOFRON (1956) *Alejandra*. Texto revisado e traduzido por L. Mascialino. Alma Mater. Barcelona.

LIVIO (2000) *Los orígenes de Roma*. Edición de M. Pérez González. Akal. Madrid.

PAUSÂNIAS (1992) *Description de la Grèce*. Paris. Les Belles Lettres. (trad. Jean Pouilloux)

PLÍNIO O VELHO (1958) *Natural History*. Tradução para o inglês de H. North Fowler. The Loeb Classical Library. Londres/Cambridge, Mass.,

PLUTARCO (1969) *Moralia*. Tradução de H. North Fowler. The Loeb Classical Library. Cambridge, Mass., Londres.

___. (1969) *Lives*. Tradução de B. Perrin. The Loeb Classical Library. 11 vols. Londres/ Cambridge, Mass.

SILIO ITÁLICO (1961), *Punica*. Tradução de J. D. Duff. William Heinemann Ltd/ Harvard University Press. Londres/ Cambridge, Mass.

SUN TZU (2000) *A Arte da Guerra*. Porto Alegre. L&PM. (trad. Sueli Barros Cassal)

TÁCITO (1993) *Anales*. Versão de C. López de Juan. Alianza. Madrid.

TUCÍDIDES (1987) *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília. UNB. (trad. M. da G. Kury)

XENOFONTE (1982) *Anábasis*. Introdução de C. Garcíá Gual e tradução e notas de R. Bach Pellicer. Biblioteca Clásica Gredos, 52. Madrid.

___. (1994) *Helénicas*. Introdução, tradução e notas de O. Gutiérrez Tuñón. Biblioteca Clásica Gredos, 2. Madrid.