

ATLETAS NA IMAGÉTICA ÁTICA DO SÉCULO V a.C.

Fábio de Souza Lessa^{*}

Edson Moreira Guimarães Neto^{**}

Resumo:

Este artigo faz uma breve análise do papel dos vasos decorados com figuras vermelhas na Atenas Clássica como divulgadores dos discursos ideológicos e do imaginário coletivo construídos naquela pólis. Tomamos como exemplo de tais práticas os vasos que trazem representações de jovens em atividades esportivas como elemento perpetuador do modo de vida e do ideal de beleza das elites atenienses.

Palavras-chave: corpo; Grécia Clássica; iconografia; práticas esportivas.

Neste artigo, propomos a reflexão acerca das possibilidades de *uso* dos textos imagéticos pelos historiadores contemporâneos para o estudo da sociedade ateniense do Período Clássico (séculos V e IV a.C.). Dentre as diversas possibilidades temáticas – míticas e da vida cotidiana – eleitas pelos pintores áticos, focaremos as imagens de cotidiano cujas cenas apresentam jovens na prática esportiva. Para tal propósito, selecionamos para análise as faces externas e o medalhão de uma *kýlix*¹ de figuras vermelhas² (inv. G 292) do Museu do Louvre.

* Professor adjunto de História Antiga do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (Lhia)/UFRJ. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado/Faperj. A pesquisa conta com o apoio financeiro do CNPq e da Faperj.

** Mestrando do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Pesquisador do Laboratório de História Antiga (Lhia)/UFRJ. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Treinados, desde muito tempo, a ler os textos escritos e conceber somente a eles o *status* de documentação histórica, os historiadores se deparam, no presente, com uma situação na qual a ampliação dos documentos históricos se faz, cada vez mais, necessária. Entendemos ser salutar a operacionalização de documentos de naturezas diversificadas, porque o historiador pode e deve explorar as diferenças e contradições entre os documentos (FUNARI, 2005, p. 101).

Antes de iniciarmos a interpretação das imagens que selecionamos, julgamos fundamental tecer algumas considerações acerca da produção imagética dos gregos antigos, em especial, dos atenienses. A. Schnapp enfatiza que, certamente, nenhuma outra cultura produziu tantas imagens em um período tão curto quanto a grega antiga (SCHNAPP, 1988, p. 568). Levemos em conta que, só da iconografia ática, chegaram até nós mais de 50.000 vasos decorados com figuras negras e figuras vermelhas, produzidos entre os séculos VII e IV a.C., e, provavelmente, esse número não deve passar de 1% da produção original em Atenas ao longo daqueles três séculos (BEARD, 2000, p.15).

Por esses motivos e outros – como as limitações impostas pelos documentos escritos –, tem proliferado, nas últimas décadas, a produção historiográfica em torno de análises da cerâmica ática. Utilizar as cerâmicas antigas como objeto de estudo significa voltarmos nossos olhares de pesquisadores para um indicador de permanências e mudanças na experiência visual das sociedades antigas; além disso, as cerâmicas nos oferecem importantes indícios da presença de preferências e exclusões por parte das sociedades (BOARDMAN, 1995, p.5).

Assim como Peter Burke, entendemos que as imagens nos permitem compartilhar experiências não-verbais e o conhecimento de culturas passadas, ou seja, “as imagens nos permitem imaginar o passado de forma mais vívida”. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, as imagens constituem o melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosas e políticas de culturas passadas (BURKE, 2006, p. 11-8). Como documentação histórica, as pinturas em vasos têm a vantagem de vir diretamente do seu período, sem sofrer as modificações que os textos literários sofrem, inevitavelmente, ao longo do tempo (KEULS, 1993, p.2-3).³

Recuperando a questão acerca da relação entre texto escrito e imagético que enunciamos acima, J.L. Durant destaca que:

Existem dois objetos teóricos diferentes: o texto e a imagem (...). Não se podem inferir, pois, da produção de um os resultados da produção do outro; mas, levando-se em conta esta diferença, remeter-se de um a outro pode ser bastante frutífero. Os imaginários produzidos não são necessariamente os mesmos em um caso e no outro (DURAND; LISSARRAGUE, 1983, p.170).

O trabalho com documentos de naturezas diversas nos possibilita demonstrar a heterogeneidade das informações acerca da vida cotidiana, além de acentuarem as ocorrências ou repetições, possibilitando-nos perceber o *não-dito* (BUXTON, 1996, p.132; LESSA, 2004, p.23).

Pantel e Thelamon questionam a equação que vincula textos literários à elite e os imagéticos aos grupos populares (PANTEL; THELAMON, 1983, p.11). Para nós, as diferenças mais consistentes entre texto escrito e imagético se encontram no alcance que possuíam e na interação entre sincronia e diacronia. Numa sociedade de comunicação oral, do ouvir e, principalmente, do ver, como a grega antiga, o alcance das imagens representadas em suporte cerâmico era amplo. Fronteiras entre ricos – que consumiam os vasos decorados – e pobres, e entre letrados e não-letrados se diluíam. A cerâmica estava sempre circulando em torno da pólis, sendo levada de um lugar para outro: as mulheres iam às fontes encher suas *hydriai*⁴; os simposiastas, durante o *kômos*⁵, desfilavam pela cidade com taças, crateras e jarros; o *loutrophoros*⁶, com água para o banho nupcial, era carregado através da cidade, e, mais tarde, durante a procissão, uma série de vasos estava entre os objetos a serem levados entre a casa dos pais da noiva e a de seu futuro marido (ROTROFF, 1999, p.64). Essas imagens eram vistas em *espaços livres* (no sentido de livre circulação), lugares como a *agorá*, o cemitério, ou a vizinhança, onde cidadãos, mulheres, *metecos* – estrangeiros domiciliados – e escravos estariam constantemente estabelecendo contatos e diálogos, contribuindo, assim, para a construção de um imaginário comum (VLASSOPOULUS, 2007, p.33-4). No que se refere à oposição sincronia/diacronia, vale dizer que “o texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras, a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente” (SCHIMITT, 2007, p.34).

Outra preocupação presente no estudo das imagens é a necessidade de tomá-las como um todo; isto é, nenhum elemento que as compõe deve ser excluído da interpretação, mesmo porque o historiador deve compreender

a totalidade da imagem (DURAND; LISSARRAGUE, 1983, p.170; SCHMITT, 2007, p.27). Segundo Sian Lewis, as imagens na cerâmica não podem ser interpretadas fora de seu contexto, de maneira acrítica, pois é essa relação contextual – entre todos os elementos que formam o discurso de um vaso e entre vasos de formatos e decorações similares – que permite a qualificação e o questionamento de uma única interpretação (LEWIS, 2002, p.4).

No tocante à constituição de sentido, sabemos que a imagem não se basta por si mesma, o que significa dizer que ela está presa em uma rede de comunicação na qual intervém o pintor e o espectador, o autor e o receptor (LISSARRAGUE, 1987, p.261-2 e 268). Até mesmo porque existe uma relação estreita entre sociedade e imagens, que, sendo construções do imaginário social, nos oferecem uma aproximação com as representações coletivas (GRILLO, 2009, p.16). A representação figurada é um dos modos de expressão e de articulação do pensamento numa sociedade, uma linguagem que possui a sua lógica própria (PANTEL; THELAMON, 1983, p.14-7).

As pinturas que encontramos representadas sobre o suporte cerâmico constituem uma concepção dos artesãos sobre um determinado fenômeno; o que significa dizer que “eles assimilam signos e desenvolvem esquemas pictóricos com o propósito de dar um sentido às experiências pelas quais eles mesmos estavam passando” (LIMA, 2007, p.35). Tal proposição nos remete à necessidade de contextualizar as imagens, porque elas devem ser entendidas como um sistema de signos criadores de significados (BÉRARD, 1983, p.5-10).

Se as cenas nos vasos são construções do imaginário social dos seus pintores, podemos entendê-las como resultado de um processo de escolhas. Os artistas foram influenciados pelas tradições gráficas, pela limitação das técnicas disponíveis, pelas convenções sociais, além de outros fatores (KEULS, 1993, p.3). Assim como um texto escrito, a pintura pode tomar formas diversas. O pintor e seu público comungam do mesmo saber no que se refere à linguagem iconográfica, permitindo às imagens se tornarem compreensíveis e significantes. Os pintores certamente selecionavam de acordo com o *uso* de seus receptores e, dessa forma, construíam de sua cultura uma imagem parcial e comprometida, uma representação particularmente reveladora da forma pela qual a sua própria cultura se percebia e se mostrava a si mesma (GRILLO, 2009, p.22). Nesse sentido, silêncio e ausência se tornam elementos importantes na análise (LEWIS, 2002, p.11). Podemos inferir que as imagens são portadoras de um discurso ideológico. Quanto a

essa questão, Claude Bérard argumenta que os pintores buscam transformar signos figurativos em uma *intenção de comunicar uma mensagem*; logo, as imagens não são *inocentes* (BÉRARD, 1983, p.5-10).

De acordo com Nigel Spivey, os artesãos tinham um lugar central na sociedade, pois eles eram os *criadores* das formas humanas dos deuses, eram os *heróis secretos* da civilização grega, os legisladores desconhecidos, os persuasores escondidos, os fabricantes das imagens (SPIVEY, 1997, p.22).

Como enfatizam Pantel e Thelamon, as imagens pintadas nos vasos são representações, construções intelectuais. Não são uma imagem *fiel* da realidade. A iconografia é percebida como figuração do real, mas somente de certo real (PANTEL; THELAMON, 1983, p.10 e 19). A iconografia é um suporte documental que traz consigo as escolhas do autor e todo o contexto em que foi concebida, forjada, idealizada e inventada. A imagem não é a própria realidade histórica – na verdade, é uma portadora de porções dela, de traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, intencionalidades. O trabalho do historiador é decodificar esses ícones (PAIVA, 2006, p.17-9).

Assim sendo, o sistema figurativo não é para o pesquisador uma pura reprodução da realidade, pois as imagens são, antes de qualquer coisa, um produto de uma filtragem, de um recorte acerca do real. Ou seja, são construções culturais. Recorrendo a Jean-Pierre Vernant, podemos afirmar que:

Nem os textos nem os documentos figurados são, de imediato, transparentes. Para compreendê-los, é necessário, no curso de uma longa aprendizagem, assimilar as técnicas que permitem sua decifração. Ler um destes textos supõe que seja, pouco a pouco, o espírito formado a pensar como um grego, nas categorias intelectuais e no plano mental que eram os seus. Ler uma destas imagens implica, também, que seja feito o olhar grego, esforçando-se por penetrar o código visual que conferia às múltiplas figuras, aos olhos contemporâneos, sua imediata capacidade de leitura. (VERNANT, 1989, p.7)

Importante ainda a ser destacado é a atenção necessária que devemos dispensar à relação entre forma e mensagem a ser transmitida ao analisarmos uma imagem. É justamente nessa relação que se encontra expressa a intenção do artista e de todo o grupo social envolvido na sua realização, não esquecendo os destinatários que irão consumi-la. Posto isso, “devem ser levados em conta não somente o gênero da imagem, mas o lugar ao qual

era destinada (...), sua eventual mobilidade (...) assim como o jogo interativo dos olhares cruzados que as figuras trocam entre si no interior da imagem e com os espectadores fora da imagem” (SCHMITT, 2007, p.46).

Feitas as considerações acerca do trabalho com as produções imagéticas, passemos às imagens que selecionamos para analisar⁷. As três imagens foram pintadas por Antiphon numa única *kylix*, conforme já mencionamos. Optamos por centrar nossa análise em um único suporte cerâmico, pois cabe ao pesquisador observar todas as imagens pintadas nos vasos selecionados, isto porque o pintor cria o tema/mensagem de forma global, de acordo com a forma da superfície e dos esquemas de composição conhecidos e de que dispõe para executar o desenho (THEML, 1998, p. 307).

No medalhão da *kylix* de figuras vermelhas, de cerca de 500-450 a.C. que passamos a interpretar – Figura 1 –, vemos, no centro da imagem, um personagem masculino imberbe e nu. Os pintores áticos lançaram mão da relação presença/ausência de barba para demarcar as idades masculinas nas imagens. A ausência da barba indica a juventude. Logo, o personagem é um jovem.

Já a nudez é um dos signos que nos remete à condição de atleta do personagem. Há um consenso entre os pesquisadores de que os atletas gregos, em qualquer idade, competiam nus, explicitando a sua alteridade frente aos bárbaros (MARROU, 1990, p.200).

Figura 1



Localização: Musée du Louvre – G292. Temática: lançamento de disco e salto. Proveniência: Não fornecida. Forma: *kylix*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: *Antiphon*. Data: cerca de 500-450 a.C. Indicação Bibliográfica: PADEL-IMBAUD, 2004, p.15; LISSARRAGUE, 1989, p.39, fig.51. Site oficial do Musée du Louvre; www.beazley.ox.ac.uk (vase number 203596).

A nudez atuava também na distinção entre fortes e fracos, pois o estar nu evidenciava, frente a uma sociedade que valorizava a exposição pública dos seus cidadãos, aqueles que possuíam uma constituição física rígida e bela. O sociólogo Richard Sennett, referindo-se à Atenas do século V a.C., afirma que “a nudez simbolizava um povo inteiramente à vontade na sua pólis, expostos e felizes, ao contrário dos bárbaros, que vagavam sem objetivo e sem a proteção da pedra” (SENNETT, 1997, p.31). De acordo com D. Kyle, os atletas competiam e permaneciam nus quando da premiação (KYLE, 2007, p.118).

Os equipamentos presentes na cena são o disco, na mão esquerda do atleta, que nos reporta imediatamente à modalidade do lançamento de disco e a todo o ideário ateniense acerca do discóbolo como ícone da democracia; e o enxadão, que repousa no chão, e é um signo vinculado ao salto em distância. O atleta, antes de saltar com os halteres (não representados na imagem), afofava a terra para ter os seus pés marcados e, dessa forma, validar o seu salto. Defendemos a hipótese de que a cena seja de treinamento, e não de disputa propriamente dita; até mesmo porque predominam nas imagens áticas as cenas de treinamento dos jovens atletas. Outro argumento para a nossa hipótese nos é fornecido pela descrição do movimento inicial do lançamento do disco quando da competição: “o discóbolo que arremessa com a mão direita fica com o pé esquerdo adiantado e com o peso de seu corpo sobre a perna direita, que está atrás. Ele segura o disco com a mão direita e balança-o algumas vezes para cima e para baixo,...” (YALOURIS, 2004, p. 208). Tal descrição não possui relação direta com os movimentos do personagem representado em cena.

Há, entre os autores que trabalham com as práticas esportivas no mundo grego, uma afirmação, validada pelos indícios na documentação, inclusive, nas duas próximas imagens que decoram a *kýlix* que estamos analisando, que o mesmo atleta que lançava o disco, arremessava o dardo⁸ e saltava. Estas são três das modalidades constituintes do pentatlo, que requeria, ainda, a corrida e a luta.

Não podemos deixar de destacar a presença da fita na cabeça do jovem atleta, pois tal signo é revelador da sua condição de vitorioso numa dada competição atlética e de seu *status* junto à família e à pólis.

Na imagem seguinte – Figura 2 –, que decora uma das faces exteriores da *kýlix* ática de Antiphon, temos representados em cena dois jovens

atletas, pois os personagens estão nus e são imberbes. O personagem que é apresentado manuseando um *himátion* é identificado pela descrição como sendo o *paidotribés*, o instrutor dos atletas. Normalmente, o *paidotribés* é um cidadão adulto, sendo frequentemente pintado com barba e vestido em oposição aos jovens atletas imberbes e nus. Porém, há uma quantidade significativa de imagens cujos *paidotribés* se encontram na mesma faixa etária dos jovens atletas, sendo, por isso, representados imberbes. Neste caso em especial, os pintores lançam mão de dois signos que denotam a sua autoridade frente aos demais personagens: a vara usada para corrigir os movimentos supostamente errôneos dos atletas e a fita na cabeça, que evidencia a sua condição de vencedor numa determinada modalidade esportiva. Os signos que podem evidenciar a condição de treinador do personagem, na figura 2, são os seguintes: fita na cabeça – ele é o único personagem a portá-la na imagem – e a presença do *himátion* que ele estende no braço esquerdo e o manipula com o direito frente a um jovem atleta que interage com ele.

Figura 2



Antes de prosseguirmos a análise, é necessário mencionar que observamos tanto no medalhão quanto na face da *kylix* que nos dedicamos a interpretar, no momento, a presença de inscrições, mas nenhum dos catálogos consultados apresenta as transcrições dessas inscrições, o que dificulta a própria análise das imagens.

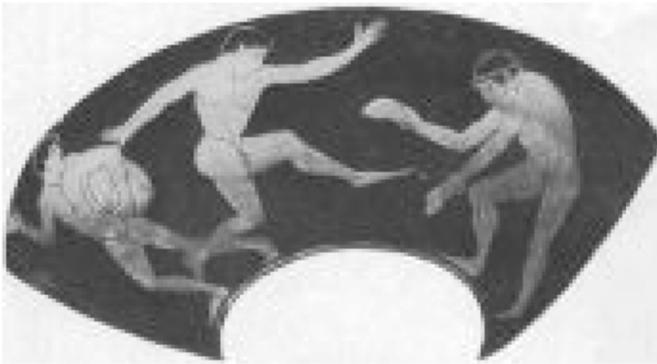
Os dois jovens atletas em cena interagem com o personagem que é identificado como o *paidotribés*. Os gestos de ambos confirmam tal afirma-

ção. Há, na imagem, referência apenas a uma modalidade esportiva: o salto em distância. O personagem na extremidade oposta à do treinador segura um enxadão – signo associado ao salto, pois os atletas, antes de executá-lo, deveriam afofar a terra para evidenciar as marcas de seus pés no solo e, assim, garantir a validação do próprio salto. Já o jovem atleta ao centro, que possui a sua perna direita flexionada em direção ao treinador e a esquerda completamente esticada e tocando o pé do terceiro personagem, não aparece associado a nenhum equipamento que permitisse precisar a prática de alguma modalidade esportiva em específico.

Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaciotemporal, o que pode ser observado pela sincronia de movimentos e gestos dos personagens que a compõem. Nesse sentido, há entre eles uma clara interação.

Já na próxima imagem – Figura 3 –, segunda face externa da *kýlix* de Antiphon, temos novamente a representação de três personagens. No caso específico desta cena, os personagens são seguramente jovens atletas, pois todos são imberbes e estão nus. Dos três atletas, apenas aquele que segura os halteres porta fita em sua cabeça. Novamente nos encontramos diante de um atleta vitorioso.

Figura 3



A cena faz referência a três das modalidades atléticas: o arremesso do disco, a corrida e o salto em distância. No centro da imagem, vemos um atleta executando movimentos que nos remetem à corrida a pé. À sua frente, temos um atleta que segura dois halteres e os movimentava, exercitando-se

para o salto em distância; atrás do corredor, visualizamos o terceiro atleta segurando, embaixo do braço esquerdo, um disco, enquanto gesticula com o braço direito. Ele mantém o seu olhar fixo em direção ao atleta que corre⁹. De acordo com A. Schnapp, o objetivo dos artistas era valorizar as qualidades atléticas dos jovens, o vigor de suas corridas, estando a pólis sempre presente nessa exaltação dos jogos corporais (SCHNAPP, 1996, p. 45).

Assim como na cena anterior, podemos afirmar que há uma sincronia de movimentos entre os personagens, denotando que se encontram num mesmo quadro espaciotemporal e que mantêm entre si uma interação.

Não possuímos signos que nos remetam com clareza à espacialidade das três cenas, porém defenderemos que os atletas se encontram na palestra e que participam de um treino e não de competições propriamente, espaço que poderia ser utilizado para qualquer uma das práticas atléticas, exceto para a corrida a pé.

A afirmação de que se trata de imagens de treinos e não de competição pode ser argumentada não somente pelas evidências presentes nas cenas – os movimentos e as posições dos personagens –, mas também pela observação feita por A. Schnapp, que atenta para o fato de os pintores de figuras vermelhas terem introduzidos sutis diferenças que, progressivamente, vão modificar a atmosfera e o cenário da iconografia juvenil. Uma dessas diferenças se dá pela opção dos pintores em conceder mais atenção aos preparativos das diversas atividades do que à realização do próprio exercício (SCHNAPP, 1996, p. 46).

De acordo com F. Lissarrague, o exercício atlético está, acima de tudo, constituindo uma oportunidade para o artista mostrar a beleza do jovem, o dom dos deuses. Mas esse exercício também é direcionado para a força motriz essencial na vida grega, o *agón*, a rivalidade entre os jovens, bem como a busca da vitória. Vencer nos jogos era atingir uma glória divina. Ao primeiro presente dos deuses, a beleza, era acrescentado um segundo, a vitória. O jovem, no imaginário das figuras vermelhas, é frequentemente mostrado como um atleta. Incansavelmente representado, sua imagem repete necessariamente a beleza do corpo humano (LISSARRAGUE, 1989, p.39).

O corpo é representado pelos helenos na sua nudez, literal e metafórica, explicitando as virtudes esperadas pela pólis dos seus cidadãos: força, agilidade de movimentos, coragem, exposição pública... (LESSA, 2008, p.120).

Antropólogos e sociólogos entendem que o corpo deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais e o concebem como um dos produtos culturais próprios a cada sociedade¹⁰. Por essa razão, defendem que, pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência e que o corpo, tanto emissor quanto receptor, produz sentidos continuamente, inserindo o homem ativamente no interior de um dado espaço social e cultural (LE BRETON, 2006, p.8; MARZANO-PARISOLI, 2004, p.9).¹¹

Além de ser um agente de cultura e essencialmente plural, o corpo é uma poderosa forma simbólica, em que as hierarquias e as especificidades de uma cultura são inscritas e reforçadas através de sua linguagem – a corporal. Assim sendo, o corpo é também um lugar de exercício do controle social. Na pólis, as representações dos corpos opunham, por exemplo, fortes e fracos, honra e vergonha. À medida que defendemos que o corpo humano é uma construção social, nós o inserimos numa historicidade, o que implica dizer que ele “não é o mesmo segundo os diferentes tempos de indivíduos, grupos e sociedades” (RODRIGUES, 2003, p.87). Ele ainda explicita as relações de identidade e alteridades porque “o corpo é o que nos permite encontrar os outros e que manifesta nossa natureza relacional pela afirmação de nossa individualidade” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.14).

Os corpos dos atletas representados nas imagens que analisamos apresentam uma perfeição da musculatura, são rígidos, fortes e simétricos nos seus movimentos. Eles explicitam o ideal almejado pela sociedade para os seus jovens cidadãos.

Quanto aos jogos de olhares, os personagens presentes nas cenas que analisamos aparecem em perfil, forma mais comum de representação nas imagens áticas. No caso desse tipo de representação, a veiculação da mensagem não permite um diálogo direto com um enunciador-destinatário externo, isto é, não se estabelece uma interação com o público, e a cena adquire a conotação de um exemplo a ser seguido pelos receptores (CALAME, 1986, p.108). Vale enfatizar que a representação do tronco do atleta no medalhão é frontal, o que permite a comunicação direta com o público receptor.

Essas imagens nos sugerem pensar acerca do grupo social que consumia esse tipo de cerâmica. Pela temática, elas se direcionam aos jovens atletas, pois as suas mensagens reforçam o que a pólis espera deles: força, coragem, resistência, velocidade, movimento, beleza, entre outras virtudes; já pela riqueza da decoração, a aquisição desses vasos estaria restrita aos segmentos

sociais mais abastados, que poderiam consumi-los. Poderiam, por exemplo, ser adquiridos pelo pai de um adolescente que pretendesse que seu filho se tornasse um cidadão pleno, ou ainda, um *erastés* que objetivava conquistar um *erômenos* e atuar também na sua formação de cidadão.

Podemos, ainda, afirmar que esse modelo idealizado de cidadão tinha nas competições atléticas um momento ímpar de divulgação, porque os jogos helênicos excediam os limites das práticas esportivas. Eles constituíam um espaço de divulgação de informações para toda a Hélade. Era um espaço público de plena efervescência das *póleis* e do qual os pintores não poderiam ficar de fora.

No conjunto do que comumente chamamos de cenas da vida cotidiana grega, predomina uma quantidade expressiva de cenas de atletas se exercitando nas diversas modalidades. Certamente esse dado não é algo irrelevante: ele evidencia o interesse da sociedade em tais práticas, o que se refletia no maior *consumo* dessa temática nas oficinas de produção e pintura de cerâmicas em Atenas. Por fim, o que buscamos, neste texto, foi evidenciar a importância para o historiador da diversificação da natureza de sua documentação que, pela própria dinâmica do mundo contemporâneo, ultrapassa a exclusividade dos textos escritos e, dessa forma, ampliando questões e respostas para a pesquisa.

ATHLETES IN ATTICAN IMAGERY OF THE V CENTURY B.C.

Abstract: This paper provides a brief analysis of the role played by the red-figure vases in Classical Athens as disseminators of the ideological discourses and of the collective imaginary constructed at that polis. We take as an example of such practices the vases that bring representations of youth in sports activities as part of the perpetuation of the way of life and the ideal of beauty of the Athenian elites.

Keywords: body; Classical Greece; iconography; sports.

Referências bibliográficas

BEARD, M. Adopting an approach II. In: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (Org.) **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.12-36.

- BÉRARD, Cl. *Iconographie-Iconologie-Iconologique. Étude de Lettres*. Paris: 1983.
- BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*. London: Thames and Hudson, 1995.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2006.
- BUXTON, R. *La Grèce de Imaginaire, les Contextes de la Mithologies*. Paris: Édition la Découverte, 1996.
- CALAME, C. *Récit em Grèce Ancienne: Enonciation et Representations des Poetes*. Paris: Maridiens Klicksiek, 1986.
- DURANT, J.L.; LISSARRAGUE, F. Héros cru ou bête cuit: histoire quasi cannibale d'Héraklès chez Busiris. *In: LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. Image et Céramique Grecque*. Actes du Colloque de Rouen 25 - 26 novembre, 1982. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983.
- FUNARI, P.P. Os historiadores e a cultura material. *In: PINSKY, C.B. (Org.) Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 81-110.
- GRILLO, J.G.C. *A Guerra de Troia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculosVI-V a.C.* São Paulo, 2009. (Tese de Doutorado)
- KEULS, E.C. *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. California: University of California Press, 1993.
- _____. *Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and Literary Arts*. Stuttgart and Leipzig: B. G. Teubner, 1997.
- KYLE, D.G. *Sport and Spectacle in the Ancient World*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- LE BRETON, D. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- LESSA, F. S. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Ágora*. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.
- _____. *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- _____. Esporte e construção de identidades. *In: CHEVITARESE, A.L. et alii. A Tradição Clássica e o Brasil*. Brasília: Fortium Editora, 2008, p. 113-122.
- LEWIS, S. *The Athenian Woman: an iconographic handbook*. London and New York: Routledge, 2002.
- LIMA, A.C.C. Pintores de Vasos em Corinto: *Métis* e alteridade. *Phoînix*. Rio de Janeiro: 32-43, 2007.

LISSARRAGUE, F. Voyages D'Images: Iconographie et Aires Culturelles. **Revue des Études Anciennes**. Université de Bordeaux III, Tome LXXXIX, 1987.

_____. The World of Warrior. *In*: BÉRARD, Cl. *et alii*. **A City of Images: Iconography and society in ancient Greece**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 39-51.

MARROU, H-I. **História da Educação na Antiguidade**. São Paulo: EPU, 1990.

MARZANO-PARISOLI, M.M. **Pensar o corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PANTEL, P.S.; THELAMON, F. Image et Histoire: Illustration ou Document. *In*: LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. **Image et Céramique Grecque**. Actes du Colloque de Rouen 25 - 26 novembre 1982. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983.

PADEL-IMBAUD, S. **Jeux Olympiques et Sport em Grèce Antique**. Paris: Louvre, 2004.

PAIVA, E. F. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (Org.) **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RODRIGUES, J.C. Os Corpos na Antropologia. *In*: THEML, N.; BUSTAMANTE, R.M.C.; LESSA, F.S. **Olhares do Corpo**. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2003.

ROTROFF, S. I. How did pots function within the landscape of daily living. *In*: **Céramique et Peinture Grecques: Modes d'emploi**. Paris: La Documentation Française, 1999, p.63-73.

SCHMITT, J-Cl. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

SCHNAPP, A. Why Did the Greeks Need Images? **Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery**. Copenhagen, August 31st, september 4th, 1987. Copenhagen, Jette Christiansen; Torben Melander Nationalmusset, Ny Carlberg, Thorvaldsons Museum, 1988, p.569-574.

_____. A imagem dos jovens na cidade grega. *In*: LEVI, G.; SCHMITT, J-Cl. **História dos Jovens: da Antiguidade à Era Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 19-57.

SENNETT, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.

SPIVEY, N. **Greek Art**. London: Phaidon, 1997.

THEML, N. Ordem e Transgressão do Corpo nos Vasos Atenienses. In: DA SILVA, F.C.T. (Org.) **História e Imagem**. Rio de Janeiro: PPGHIS, 1998, p. 305-319.

VERNANT, J.-P. Preface. In: BÉRARD, Cl. *et alii*. **A City of Images: Iconography and society in ancient Greece**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 7-8.

VLASSOPOULUS, K. Free Spaces: Identity, Experience and Democracy in Classical Athens. **Classical Quarterly**. Nottingham: 2007, p.33-52, v.57.1.

WILLIAMS, D. **Greek Vases**. London: British Museum Press, 1999.

YALOURIS, N. **Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2004.

Sites

Site oficial du Musée du Louvre (Consultado em abril de 2009)

www.beazley.ox.ac.uk (Consultado em abril de 2009).

Notas

¹ Taça ampla com tigela rasa, duas alças horizontais e suporte alto acima do pé. Taça própria para o consumo do vinho (LESSA, 2001, p.131). Uma *kýlix* poderia variar de tamanho entre 10 e 38 cm. As mais recentes também são decoradas com fundo branco, sugerindo uma relação com o contexto funerário (LEWIS, 2002, p.215). Segundo Eva Keuls, a *kýlix* era a taça de beber característica dos *sympósia* (KEULS, 1993, p.165).

² O estilo chamado de figuras vermelhas, mais característico do Período Clássico, apresenta os elementos da decoração em tom claro sobre fundo escuro. Segundo Williams, uma maneira fácil de compreender as figuras vermelhas é pensar nelas como a inversão do esquema de figuras negras (WILLIAMS, 1999, p.67).

³ Neste sentido, devemos ressaltar o valor da epigrafia, que possibilitou o acesso a textos escritos que não sofreram modificações.

⁴ Vaso para o transporte de água. Corpo amplo e oval, possuindo duas alças horizontais – destinadas a suspendê-la – e uma alça vertical – com a função de pegá-la para despejar seu conteúdo (LEWIS, 2002, p.214; RASMUSSEN; SPIVEY, 2000, p.258).

⁵ Procissão festiva que marcava a transição para o momento da bebedeira, da *festa de beber*, ou o transporte dos convivas de uma casa para outra (KEULS, 1993, p.174).

⁶ Um vaso ritual alto e esguio usado em casamentos e em funerais de pessoas solteiras (RASMUSSEN; SPIVEY, 2000, p.259).

⁷ O método de análise proposto por Calame pressupõe a necessidade de:

1º verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;

2º fazermos um levantamento detalhado dos adereços, mobiliário, vestuário e dos gestos, estabelecendo um repertório de signos;

3º observarmos os jogos de olhares das personagens, que podem apresentar-se em três tipos:

Olhar de Perfil – o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Há comunicação interna entre as personagens pintadas e suas ações devem servir como exemplo para o público receptor.

Olhar Frontal – a personagem convida o receptor a participar da ação representada, estabelecendo uma comunicação direta.

Olhar Três-Quartos – a personagem olha tanto para o interior da cena quanto para o exterior. O receptor da mensagem está sendo convidado a participar da cena (CALAME, 1986).

⁸ Vale ressaltar que o lançamento de dardo era uma das modalidades mais diretamente vinculadas à vida cotidiana, pois era, ao mesmo tempo, utilizada pelos cidadãos na caça e na guerra (YALOURIS, 2004, p.214).

⁹ A descrição oferecida pelo Beazley Archive faz referência ao lançamento de dardo através do termo *acontist* (lançador de dardo), mas, na imagem, não há nenhum signo visível que faça referência ao dardo.

¹⁰ Maria M. Marzano-Parisoli faz uma crítica às análises que se limitam a conceber o corpo exclusivamente como construção sócio-cultural. Segundo ela, “uma coisa é reconhecer a possibilidade de manipular nossos corpos e construí-los por técnicas sociais e culturais, e outra coisa é pretender que o corpo não é nada mais do que uma construção cultural e social” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.18-9).

¹¹ Na pesquisa, o que pretendemos é justamente *explicar* os usos dos corpos feitos pelos gregos antigos ou, retrocedendo à primeira metade do século passado e recorrendo ao antropólogo M. Mauss, as *técnicas corporais* helênicas. Mauss já havia sinalizado para a concepção do corpo como uma construção cultural quando evidencia que os hábitos, os costumes, as crenças e as tradições que caracterizam uma dada cultura também se referem ao corpo, existindo um corpo típico para cada sociedade (MAUSS, 2003, p. 404-8).