

MULHERES NAS PRÁTICAS ESPORTIVAS GREGAS ANTIGAS

Fábio de Souza Lessa*

Fábio Bianchini Rocha**

Résumé

Cet article, a pour but d'analyser les possibilités de la participation des femmes dans les compétitions sportives en Grèce classique.

Mots-clé: compétitions sportive; femmes; Grèce Classique.

Resumo

Este artigo objetiva analisar as possibilidades da participação das mulheres nas competições esportivas na Grécia Clássica.

Palavras-chave: competições esportivas; mulheres; Grécia Clássica.

Entre os gregos antigos, tradicionalmente, o esporte era um espaço restrito à atuação dos homens, constituindo-se ainda em uma ocasião em que os cidadãos explicitavam a sua virilidade diante dos seus *ísoi*. Culturalmente, o esporte tem sido um espaço em que a *masculinidade* predomina. Não podemos deixar de enfatizar que o esporte se constitui em um espaço próprio para a construção da masculinidade, já que competição, violência e combate, elementos inerentes à prática esportiva, são comumente entendidos como atributos da masculinidade (CECCHETTO, 2004, p. 76-77).

* 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. A pesquisa conta com o apoio financeiro do CNPq e da FAPERJ.

** Graduando do curso de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) da UFRJ. Bolsista PIBIC/CNPq.

Diferente do que comumente se poderia supor numa pesquisa sobre práticas esportivas, buscaremos analisar, neste artigo, as possibilidades de as mulheres participarem de competições esportivas na Grécia Clássica (séculos V e IV a.C.). A documentação literária helênica e as imagens representadas nas cerâmicas áticas se constituirão na documentação da pesquisa.

Ideologicamente relegadas a uma vida sedentária e reclusa no interior do *oikos*, as mulheres, principalmente as esposas legítimas dos cidadãos, estariam, assim, excluídas das atividades que se desenvolviam no espaço externo (LESSA, 2004a, p. 158-164; LESSA, 2001, p. 47-75), como as práticas esportivas. Os ginásios e as palestras se tornaram culturalmente um espaço masculino por excelência.

Na pesquisa, não intencionamos defender que o esporte entre os helenos não se constitui em uma prática essencialmente masculina. De fato, as disputas atléticas desenvolvidas no decorrer dos jogos helênicos, desde 776 a.C., estavam restritas ao mundo masculino, pois se inseriam na *paidéia* helênica, atuando na formação de cidadãos plenos. E deste grupo social, a cultura grega manteve as mulheres excluídas.¹

Normalmente a associação de práticas de exercícios físicos ao universo feminino se restringe especificamente à cultura espartana. Sarah Pomeroy chega a afirmar que existem, tanto na documentação textual quanto na arqueológica, mais evidências sobre as práticas atléticas desenvolvidas pelas espartanas do que sobre qualquer outro aspecto das suas vidas. E que, curiosamente, contamos com um número maior de indícios sobre as atividades esportivas praticadas pelas espartanas sozinhas do que sobre as atividades desenvolvidas pelas demais mulheres de todo o mundo grego em conjunto (POMEROY, 2002, p. 12).

Eurípides, Aristófanes, Platão, Aristóteles, Xenofonte e Plutarco² são exemplos de autores que nos oferecem referências sobre o costume espartano das práticas esportivas femininas. Neste artigo nos restringiremos à apresentação de alguns dados fornecidos por Plutarco na biografia de Licurgo, rei espartano lendário.

Em Esparta, o treinamento físico era obrigatório também para as adolescentes (ROMEO, 2006, p. 29-37). De acordo com Plutarco, as mulheres se fortaleciam praticando corridas, lutas, lançando o disco e arremessando o dardo. Tais práticas objetivavam, segundo Licurgo, "... que também as mulheres fossem suficientemente fortes para suportar a gravidez

e lutar com êxito contra as dores do parto” (PLUTARCO. **Licurgo** 14). De acordo com Xenofonte, Licurgo “...fez com que as mulheres exercitassem seus corpos não menos que os masculinos. Logo, organizou competições para as mulheres, entre elas a corrida e provas de força...” (XENOFONTE. **A Constituição dos Lacedemônios** I, 4).

Assim como os homens, as espartanas se exercitavam nuas (YOUNG, 2004, p. 117). Ainda recorrendo a Plutarco, “a nudez as habituava à simplicidade, levava-as a rivalizar em vigor e incutia-lhes um nobre sentimento de altanería convencendo-as de que tinham a mesma parte que os homens no valor e na honra” (PLUTARCO. **Licurgo** 14).

David Young afirma existir evidências de adolescentes e jovens mulheres participando fora de suas *póleis* em três dos quatro maiores eventos esportivos do mundo grego antigo, com exceção do de Olímpia (YOUNG, 2004, p. 118). Logo, podemos pensar na participação das mulheres nos jogos Nemáicos, Píticos e Ístmicos. Porém, algumas dúvidas são recorrentes quanto a esta questão. Era mesmo possível a competição feminina nesses festivais? Em caso afirmativo, havia uma categoria feminina específica? Ou elas competiam e triunfavam sobre os homens?

O próprio David Young, que levanta tais questões, não chega a nenhuma conclusão, ressaltando que não existem indícios seguros da presença feminina em competições esportivas, com exceção da narrativa fornecida por Pausânias (5.16-2-4) sobre as *Heraias*,³ um festival em homenagem à deusa Hera (YOUNG, 2004, p. 118-119).

Sarah Pomeroy destaca que muitas das atividades atléticas femininas eram parte de festivais religiosos em honra de divindades femininas, sendo, por isso, difícil a separação entre práticas esportivas e religião. Porém, quando as atividades atléticas não aconteciam vinculadas a rituais femininos, elas eram puramente esportivas (POMEROY, 2002, p. 12 e 18).

As *Heraias* se constituíram certamente no único festival atlético feminino sobre o qual possuímos algumas poucas informações. Este festival em homenagem à Hera contava com uma série de corridas nas quais competiam jovens mulheres. Estas provas eram disputadas no estádio de Olímpia a cada quatro anos, mas eram completamente independentes dos jogos Olímpicos em homenagem a Zeus, dos quais somente os grupos masculinos participavam (YOUNG, 2004, p. 114; YALOURIS, 2004, p. 188).

Mitologicamente, as *Heraias* teriam sido instituídas por Hipodâmia, esposa de Pélops, que correu junto com outras 16 mulheres de Élis. Observamos uma conexão com o culto de Hera, e também com o grupo de 16 anciãs que eram encarregadas de tecer o *péplos* da deusa, de organizar as antigas danças rituais e de estabelecer as competições de corrida a pé (YALOURIS, 2004, p. 188).

O percurso era de 500 pés, isto é, 160m e, segundo Pausânias, as jovens – *parthenoi* – eram agrupadas em categorias de acordo com a idade. Primeiro disputavam as meninas mais jovens, seguidas pela competição do grupo intermediário e, por fim, as adolescentes com mais idade (PAUSÂNIAS. 5.16; YOUNG, 2004, p. 115; YALOURIS, 2004, p. 188).

Diferentemente dos homens que competiam nus e das próprias mulheres espartanas que se exercitavam também nuas, conforme destacamos acima, as competidoras das *Heraias* portavam um *chiton* que deixava o ombro direito descoberto até o peito e corriam com os cabelos soltos.

Munidos de tais informações, defendemos que a famosa estatueta de bronze da velocista espartana do acervo do Museu Britânico represente uma competidora das *Heraias*, e não uma espartana participando de uma atividade atlética específica da *polis* de Licurgo. Passemos à análise da estatueta – Figura 1.



Figura 1

Localização: London, British Museum – inv. 208. **Temática:** velocista espartana. **Data:** final do século VI a.C. **Indicação bibliográfica:** POMEROY, 2002, p. 13, fig 1; YALOURIS, 2004, p. 191, fig. 78.

Temos na estatueta a representação de uma personagem feminina espartana vestida com um tipo de *chitón* curto e aberto no ombro direito, deixando o seio direito exposto. Seus cabelos estão soltos para trás. Essa descrição está em comum acordo com as informações que possuímos acerca da vestimenta e dos cabelos de uma corredora das *Heraias*.

Partindo do princípio de que a velocista esteja de fato participando das *Heraias*, podemos concluir se tratar de uma jovem espartana, tendo em vista que a participação no festival em honra à Hera se limitava às *parthenoi* (YOUNG, 2004, p. 115).

Na descrição para a estatueta oferecida por Sarah Pomeroy, encontramos a afirmação de ser a espartana uma corredora, mas a autora apresenta também a sugestão de que ela possa estar dançando. Tal sugestão se baseia nos movimentos de pernas, braços e corpo da personagem (POMEROY, 2002, p. 13).

Podemos observar que o escultor põe em destaque os movimentos da espartana. Ela olha para trás, porém, mais precisamente mantém seu olhar fixo na direção de seus pés (POMEROY, 2002, p. 13), segurando com a mão esquerda o seu *chitón*.

Se tentarmos aplicar o método semiótico elaborado por Claude Calame para a leitura imagética da estatueta, poderemos notar que a representação do seu olhar é em perfil. Neste caso, o escultor inviabiliza o estabelecimento de um diálogo direto entre a personagem esculpida e o público receptor. Já o seu corpo foi apresentado em três quartos. Tal forma permite também a participação dialógica dos receptores.

O corpo da personagem merece uma atenção de nossa parte, pois porta em si a marca da vida social. Ele é sempre uma representação da sociedade: “No corpo está simbolicamente *impressa* a estrutura social; e a atividade corporal (...) não faz mais do que torná-la expressa” (RODRIGUES, 1975, p. 62 e 125 – *grifo do autor*).

O escultor representou o corpo da espartana com formas delineadas e simétricas, evidenciando uma opção pelo equilíbrio e pela justa-medida. Situação bem diferente da encontrada no discurso literário predominante acerca do corpo das mulheres gregas, que enfatiza seus corpos moles e flácidos (XENOFONTE. *Helênicas* III. 4,19). Apesar de que, no caso em especial das espartanas, o quadro é notadamente diferente. Aristófanes, em *Lisístrata*, destaca a forma bem constituída do corpo da espartana Lâmpito (ARISTÓFANES. *Lisístrata* vv. 76-82).

As vencedoras nas *Heraias* (provavelmente das três categorias mencionadas acima) recebiam uma coroa de oliveira (assim como os atletas masculinos que venciam em Olímpia), uma fração de carne advinda dos sacrifícios à Hera e o direito de erigirem suas próprias imagens (YALOURIS, 2004, p. 188; YOUNG, 2004, p. 115). Este terceiro prêmio – o direito de erigirem suas imagens – pode ser outro argumento para a associação da estatueta ao festival das *Heraias*. Certamente esta estatueta foi encomendada por uma jovem espartana vencedora nesse festival.

Sabemos que os jogos helênicos não contavam com categorias ou disputas femininas. Entretanto, curiosamente, algumas mulheres aparecem como vencedoras na lista oficial.⁴ A explicação para tal fato é consensual entre os pesquisadores contemporâneos, que destacam que a corrida de carro seria a única modalidade na qual uma mulher poderia ser coroada vitoriosa. Isto porque, da mesma forma que no mundo contemporâneo, era o proprietário dos cavalos e do carro, e não o auriga, quem era declarado vencedor da prova.

De acordo com Wendy J. Raschke, existem de fato evidências da participação feminina em competições de carro de cavalos entre os gregos. A autora menciona o caso de Nausícaa, que, na *Odisséia*, guia o seu carro puxado por mulas (HOMERO. *Odisséia* V, 58-93). Mas vale ressaltar que Nausícaa guia de fato o carro, mas não existe evidência de sua participação em competições atléticas (RASCHKE, 1996, p.18).

Nesta pesquisa não nos concentraremos no estudo pormenorizado das referências sobre a possibilidade da participação das mulheres como aurigas nas competições esportivas.⁵ Optamos por evidenciar, conforme vários especialistas o fazem, a presença das mulheres na lista oficial dos vencedores na condição de proprietárias dos carros de cavalos e não como condutoras, apesar de que, em alguns momentos, poderemos apontar para a possibilidade desta situação.

As imagens que foram representadas na *kýlix*,⁶ que passaremos a analisar – Figuras 2A e 2B –, apontam para uma dificuldade de identificação do sexo dos aurigas que conduzem as *trigas*⁷ nas respectivas cenas.

Antes de analisarmos as cenas, algumas considerações sobre o trabalho com imagens são necessárias.⁸ Aplicaremos às imagens o método semiótico proposto por Claude Calame, que pressupõe a necessidade de:

- 1º. verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;
- 2º. fazermos um levantamento dos adereços, mobiliário, vestuários e dos gestos, estabelecendo repertório dos signos;
- 3º. observarmos os jogos de olhares dos personagens:
 - 3.1. perfil: o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Neste caso, o personagem deve servir como exemplo para o comportamento do receptor;
 - 3.2. três quartos: o personagem que olha tanto para o interior da cena quanto para o receptor está possibilitando a este último participar da cena;
 - 3.3. frontal: personagem convida o receptor a participar da ação representada (CALAME, 1986).

O *corpus* imagético é de extrema importância no estudo da temática em questão, visto que

numa época em que o domínio da escrita era privilégio de poucos e os documentos escritos tinham circulação restrita, a imagem constituiu-se em uma forma de comunicação com maior amplitude. Contemplando-a ou fabricando-a, cotidianamente a utilizavam, decifravam e interpretavam (BUSTAMANTE, 2003, p. 173).

Diferentemente dos textos, com difusão limitada, visto que eram restritos aos círculos sociais a que se destinavam, as imagens se proliferaram quase como um discurso social anônimo e de amplo alcance (BUSTAMANTE, 2003, p. 173). Devemos considerar, inclusive, que as imagens não são dados isolados, e sim um produto elaborado no interior de um sistema cultural. De acordo com François Lisarrague, o pintor e seu público partilham o mesmo saber referente à linguagem iconográfica, que permite que as imagens se tornem compreensíveis e significantes. No que se refere 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 intervêm o pintor e o espectador, o autor e o receptor (LISARRAGUE, 1987, p. 261-62 e 268).

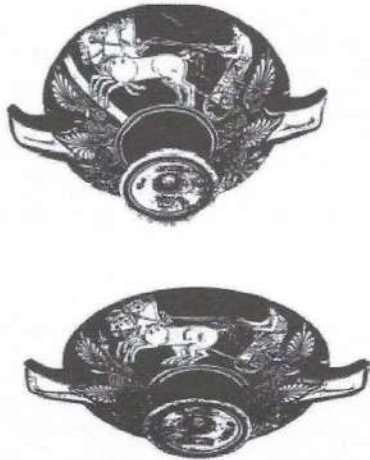
É necessário ainda frisar que a imagem deve imediatamente ser colocada em seus diversos contextos, simultaneamente no cultural, histórico

e social. Elas não reproduzem o real, e sim permitem que as práticas sociais e o cotidiano ateniense sejam evidenciados (FRONTISI-DUCROUX, 1994/5, p. 201-2 e 205). Desta forma, entendemos que as imagens não são inocentes, visto que têm por objetivo a difusão de mensagens e são carregadas das ideologias inerentes à sociedade na qual estão inseridas.

As imagens em suporte cerâmico funcionavam, no mundo antigo, como veículos de mensagem que, podemos afirmar, eram sem fronteiras, pois atingiam ao mesmo tempo os diversos segmentos sociais, tanto os grupos sociais letrados quanto os não-letrados. O que variava era o uso e o sentido das mensagens no interior dos diversos extratos da sociedade (LESSA, 2004, p. 23).

Passemos à reprodução das imagens, cuja temática é a corrida de carros.⁹ Vale ressaltarmos que a prática das modalidades hípicas está comumente associada aos segmentos mais abastados da sociedade grega, pois pressupunham um investimento alto para a manutenção dos cavalos e para a aquisição dos equipamentos. Aristóteles, na *Política*, afirma que “... não é fácil criar cavalos sem ser rico...” (ARISTÓTELES. *Política* IV, 1290a). Inclusive, o hipódromo se tornou um espaço de ostentação de riqueza e de poder.

Figuras 2A e 2B



Localização: *The Molly and Walter Bareiss Collection, The J. Paul Getty Museum – nº 164, Bareiss 358. Temática:* Corrida de carro. **Proveniência:** Não fornecida. **Forma:** *kylix*. **Estilo:** Figuras Vermelhas. **Pintor:** Não fornecido. **Data:** provavelmente do final do século V a.C. **Indicação bibliográfica:** RASCHKE, 1996, p. 29, apêndice I.

Poderíamos pensar que as duas imagens fizessem referência ao mesmo competidor em momentos diferentes da corrida. Porém, esta hipótese encontra dificuldades de comprovação, visto que verificamos diferenças no modo de representação dos cabelos do condutor, nas crinas dos cavalos, em suas marcas de flanco e devido à baliza (*nyssa*) presente na figura 2A (RASCHKE, 1996, p. 13), usada para o contorno das voltas e na qual os competidores não deveriam bater. Sendo carros diferentes, podemos defender a hipótese de que as imagens juntas *descrevem* uma competição.

Raschker enfatiza que a representação dos cabelos dos condutores nas imagens é similar à utilizada normalmente nos cabelos femininos, o que oferece dúvidas quanto ao sexo dos mesmos, conforme já salientamos anteriormente (RASCHKE, 1996, p. 14).

No quadro abaixo, reproduziremos as informações relevantes acerca desta modalidade, incluindo o espaço onde acontecia, os equipamentos necessários, as suas características e referências míticas.

Quadro 1 - Hipismo: Corrida de Carros

ESPAÇO	EQUIPAMENTOS	CARACTERÍSTICAS	REF. MÍTICAS
Hipódromos. Espaços amplos, planos e abertos, com duas balizas nas extremidades. Não foram preservados.	Cavalos (dois ou quatro), rédea, vara e carro. No caso de nossas imagens, temos carros com três cavalos.	Custo elevado Aristocracia. Aurigas vestidos com <i>chitón</i> . Auriga se mantém de pé no carro, segurando em suas mãos rédeas e vara. Premiação: dono do cavalo e não o auriga.	Pélops. Jogos em honra a Pátroclo. Orestes.

O carro deveria ser guiado sem sair do seu curso, o que era complexo, visto que estava atrelado, neste caso em especial, a três cavalos dotados de diferentes níveis de força.¹⁰ O esforço de quem conduz o carro se concentrava em tomar o lado interno da pista para percorrer uma distância menor (YALOURIS, 2004, p. 254). Quanto às regras, há um consenso na historiografia contemporânea na constatação de que quase nada sabemos acerca delas. N. Yalouris, discutindo a questão, afirma que “é certo que os competidores deviam dirigir seus carros e cavalos em linha reta e não obliquamente, entrando na

frente dos outros. Isso só era permitido caso eles estivessem bem adiante e não houvesse perigo de colisão” (YALOURIS, 2004, p. 257).

Na cultura grega, os atletas, independentemente de sua faixa etária, se exercitavam despidos (LESSA, 2005, p. 61). A única exceção é a corrida de carros, pois nela o auriga competia vestido com um longo *chitón*, sem mangas, que atingia os seus pés e era amarrado em torno do seu tórax, evitando assim que ele se abrisse durante uma corrida arriscada ou em uma curva (SINN, 2000, p. 45; LESSA, 2004 b, p. 121).

Os gestos e os movimentos dos corpos dos aurigas em cena demonstram que estão compenetrados na atividade da condução dos carros: mantêm-se de pé no carro, segurando as rédeas e portando, no caso mais nítido do auriga da Figura 2A, a vara (*kéntron*) com a qual eles conduzem os animais à velocidade. Segundo U. Sinn, a vitória dependia essencialmente de como o auriga habilmente negociava as curvas fechadas e a *nýssa*, a extremidade da corrida onde se retornava (SINN, 2000, p. 44-5).

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 deste 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).

As duas imagens não nos apresentam elementos claros para precisarmos o sexo dos condutores dos carros. Permanecem as dúvidas quanto à participação das mulheres nas competições hípicas gregas na condição de aurigas. O único signo mais esclarecedor é o tipo de representação dos cabelos dos aurigas que se encontra mais próximo do feminino. As vestimentas nada esclarecem acerca dessa questão, pois o *chitón* é usado tanto por homens quanto por mulheres. A certeza maior estaria na presença feminina na lista oficial de vitoriosos, assim como no consenso por parte dos especialistas de que as mulheres eram premiadas pelo fato de poderem ser as proprietárias dos cavalos e carros.

A presença, por exemplo, da princesa espartana Kyniska na lista dos vencedores dos jogos não nos esclarece se ela figura por ter guiado o carro ou apenas por ser a proprietária do mesmo. Dessa forma, nos restam, além das incertezas, os relatos míticos apresentados pela epopéia homérica.

Porém, um dado nos parece relevante. Nas cenas, há duas trigas que comumente aparecem relacionadas às personagens mitológicas femininas. Este aspecto faz com que Raschke conclua se tratar de duas Nikés representadas na *kýlix*. Podemos também imaginar que a triga, como um signo mítico e feminino, poderia fazer referência ao universo das mulheres reais, ou, ainda, que o pintor tenha tido a intenção de deixar claro que a participação das mulheres guiando os carros em competições só é plausível no mundo mítico. Assim sendo, o pintor estaria reforçando o espaço da prática esportiva como exclusivamente masculino.

Pelo que verificamos no decorrer da pesquisa, só há uma indicação de consenso entre os pesquisadores, no que se refere à participação das mulheres nas atividades esportivas, quando se trata dos festivais das *Heraias*.

Podemos pensar agora a que grupos sociais se destinavam essa *kýlix*. Pela temática e pela riqueza da decoração, esse vaso se direcionava aos grupos aristocráticos da sociedade ateniense, aos cidadãos “bem-nascidos”. A mensagem, independentemente do sexo do auriga, reforça o espírito *agonístico* da sociedade *poliáde*, a vinculação dos jogos com o mundo mítico, as práticas esportivas, a *paidéia* helênica e a exposição pública.

O que buscamos demonstrar no decorrer deste trabalho foi que as mulheres se fizeram presentes em muitas das esferas da vida *poliáde*, inclusive nas atividades atléticas. Seja nos treinamentos esportivos espartanos, seja competindo nas *Heraias* ou, até mesmo, nas disputas hípicas, as mulheres tiveram oportunidades de também vivenciar o espírito *agonístico* propiciado pelas práticas esportivas helênicas.

Documentação textual

ARISTOPHANES. *The Lysistrata*. Trad. B. Bickley Rogers. London: Harvard University Press, 1996, vol III.

ARISTOTLE. *Politics*. Trad. H. Rackham. Cambridge: The Loeb Classical Library, 1990.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. C. A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PAUSANIAS. *Descripción de Grécia*. Trad. María C.H. Ingelmo. Madrid: Gredos, 1994.

PLUTARCO. Licurgo. *In: Vidas Paralelas*. Trad. G. C. Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991, v. 1.

XENOPHON. **Hellenica**. Trad. C. L. Brownson. London: Harvard University Press, v. (1985), v. II (1986).

XENOFONTE. A Constituição dos Lacedemônios. Trad. J. F. de Moura. In: COSTA, R. (org.). **Testemunhos da História. Documentos de História Antiga e Medieval**. Vitória: EDUFES, 2002, p.35-66.

Bibliografia

BUSTAMANTE, R.M. da C. Desnudando Vênus: Uma leitura semiótica de três mosaicos norte-africanos. In: THEML, N.; BUSTAMANTE, R.M.da C.; LESSA, F. S. **Olhares do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2003, p. 173-188.

CALAME, Cl. **Le Récit en Grèce Ancienne: Enonciations et Representations de Poètes**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.

CECCHETTO, F. R. **Violência e estilos de masculinidades**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

FRONTISI-DUCROUX, F. L'Image et la Cité. **Métis: Revue d'anthropologie du monde grec ancien**. Vol. IX-X, 1994/5.

LESSA, F.S. **Mulheres de Atenas: Mélissa do gineceu à agora**. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

_____. **O Feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2004a.

_____. Atividades esportivas nas imagens áticas. **Phoînix** 11: 57-70, 2005.

_____. Corpo, esporte e masculinidade em Atenas. **Phoînix** 10: 111-132, 2004b.

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

POMEROY, S. **Spartan Women**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

RASCHKE, W.J. **Female charioteers in Greek Antiquity: Image or Reality?** www.aafila.org/SportsLibrary (consultado em maio de 2007).

RODRIGUES, J.C. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

ROMEO, I.S.M. A ambigüidade da visão das esposas espartanas. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHC, 2006 (Dissertação de Mestrado).

SINN, U. **Olympia: Cult, sport and ancient festival**. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2000.

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

YOUNG, D.C. **A Brief History of the Olympic Games**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

Notas

¹ Esclarecemos que as mulheres estão excluídas da cidadania plena que implicava no direito de voto em assembléia. Defendemos que as esposas dos cidadãos legítimos também atuavam na esfera cívica da *polis* (LESSA, 2004, p. 12-13).

² EURÍPIDES. **Andrômaca**; ARISTÓFANES. **Lisístrata**; ARISTÓTELES. **Política**; PLATÃO. **República e Leis**; XENOFONTE. **A Constituição dos Lacedemônios**; PLUTARCO. **Licurgo**.

³ Segundo D. Young, Pausânias não revela se o festival era pan-helênico; entretanto, o autor acredita ser mais provável que as competições fossem de origem local (YOUNG, 2004, p. 115-116).

⁴ A título de exemplo, citamos: Kyniska de Esparta (396 e 392 a.C.), Euryleonis de Esparta, Bellistiche da Macedônia (268 e 264 a.C.) e Theodota de Elis (século I a.C.) (YOUNG, 2004, p. 113-114).

⁵ Para este estudo, ver o artigo de W.J. Raschke (RASCHKE, 1996, p. 13 a 30).

⁶ Taça para beber vinho.

⁷ Entre os séculos VIII e VI a.C existem seis representações de trigas em suporte cerâmico. Consultar a nota de número 35 do artigo de W. J. Raschke (RASCHKE, 1996, p. 16 e 25-26).

⁸ Aplicaremos às imagens o método semiótico proposto por Claude Calame que pressupõe a necessidade:

1°. de verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;

2°. de fazermos um levantamento dos adereços, mobiliário, vestuários e os gestos estabelecendo repertório dos signos;

3°. de observarmos os jogos de olhares dos personagens.

3.1. perfil: o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Neste caso, o personagem deve servir como exemplo para o comportamento do receptor;

3.2. três quartos: o personagem que olha tanto para o interior da cena quanto para o receptor está possibilitando, a este último, participar da cena;

3.3. frontal: personagem convida o receptor a participar da ação representada (CALAME, 1986).

⁹ Raschke defende a hipótese de que a *kylix* está diretamente atrelada aos Jogos Pítricos, pois no medalhão encontramos representados Apolo e Niké, além da cítara e da temática musical que também se encontram presentes (RASCHKE, 1996, p. 20-22).

¹⁰ A função do terceiro cavalo no que seria originalmente, uma biga, era a de auxiliar na execução da curva, já que este animal, posicionado do lado externo da composição, não seria vinculado às rédeas, podendo correr livremente (RASCHKE, 1996, p. 15).