

**CORPO E ESPORTE EM ATENAS:  
ANÁLISE DE UMA ENÓCOA DO MUSEU NACIONAL DA UFRJ\***

*Fábio de Souza Lessa\*\**

**Résumé**

*Dans cet article, nous analysons la représentation du corps dans les images sportives athéniennes pendant la période classique par le biais de l'étude de l'oinochoe athique de figures rouges du fonds du Musée National de Rio de Janeiro/UFRJ (inv. 1447), attribué au Fat Boy Group.*

**Mots-clé:** Athènes Classique; Images sportives; Corps.

**Resumo**

*Neste artigo, analisaremos a representação do corpo nas imagens esportivas atenienses do período clássico por meio do estudo da oinochoe ática de figuras vermelhas do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro/UFRJ (inv. 1447), atribuído ao Fat Boy Group.*

**Palavras-chave:** Atenas Clássica; Imagens esportivas; Corpo.

O esporte, prática ritualizada e sagrada entre os helenos, tem no corpo do atleta uma de suas *falas*. Defendemos que a representação do corpo nas imagens esportivas segue um padrão geométrico que reforça as virtudes da força, da virilidade, da coragem, da estética, etc. Porém, nesta pesquisa nos interessaremos pela pluralidade dessas representações. Através

---

\* Gostaria de agradecer à curadora de Arqueologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Andrade Lima, por permitir a publicação da *oinochoe* aqui analisada, e ao professor Dr. Antonio Brancaglion Junior, também do Museu Nacional da UFRJ, pela gentileza de fazer as fotos do referido vaso.

\*\* 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. Apoio financeiro do CNPq e Faperj.

da análise da *oinochoe*<sup>1</sup> ática de figuras vermelhas do acervo do Museu Nacional da UFRJ, onde encontramos a pintura de um atleta preparando-se para o salto, na qual a representação do seu corpo se distancia do padrão estético predominante nos vasos áticos, buscaremos questionar a estética da representação dos corpos na imagética ateniense.

Ao nos centrarmos na documentação imagética, estaremos demonstrando como as imagens produzidas na Ática podem fornecer informações aos historiadores para a melhor compreensão da *pólis* dos atenienses, principalmente acerca do cotidiano, e, ao mesmo tempo, estaremos seguindo a proposta de Martine Joly de “ajudar os ‘consumidores de imagens’ que somos a compreender melhor a maneira como a imagem comunica e transmite mensagens” (JOLY, 1996, p. 9).

Predomina no conjunto das imagens que possuem como temática as práticas esportivas a representação de um corpo masculino que atende ao modelo ideal de cidadão *forjado*, assim acreditamos, pela própria ideologia *polítade*. Este modelo enaltece as virtudes esperadas de um cidadão: força, enrijecimento físico, simetria das formas, estética, agilidade de movimentos, virilidade, entre outras. Conforme nos alerta Frontisi-Ducroux, é necessário evidenciar que as imagens constituem uma linguagem específica, sendo salutar analisar os elementos que as compõem e também as suas combinações, o que significa dizer que elas devem ser imediatamente recolocadas nos seus diversos contextos: cultural, histórico e social (FRONTISI-DUCROUX, 1994/1995, p. 204-205).

Defendemos que este contexto é o da *dominação masculina*. Nesta perspectiva, o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas (BOURDIEU, 2002, p. 23), sendo *naturalizado*<sup>2</sup> pela própria sociedade *polítade*. Tão arraigada, a ordem masculina não precisa de justificação: ela se impõe como auto-evidente e universal (BOURDIEU, 1998, p. 18). Porém, o privilégio masculino acaba representando para os homens uma *cilada*, pois impõe a todos eles “o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade”, que terá de ser atestada pelos outros homens (BOURDIEU, 2002, p. 64-65 – *grifo nosso*). Logo, existe claramente a hegemonia de uma determinada representação do masculino, tornando-se pertinente definir esta *masculinidade hegemônica* como um modelo central, implicando considerar outros modos de representação como inadequados ou até mesmo inferiores (CECCHETTO, 2004, p. 63). Certamente

as imagens das práticas esportivas atenienses contemplam o modelo hegemônico da representação masculina. Isso porque “a ordem masculina está, portanto, inscrita tanto nas instituições quanto nos agentes, tanto nas posições quanto nas disposições, nas coisas (e palavras), por um lado, e nos corpos, por outro lado” (BOURDIEU, 1998, p. 23).

No que se refere aos grupos de homens e à masculinidade, podemos falar em hegemonia, mas jamais em homogeneidade, pois os homens estão longe de constituírem um grupo homogêneo, e o que faz deles um grupo social não é suficiente para dar conta das relações entre eles (WELZER-LANG, 2004, p. 117).

Logo, nas imagens produzidas pelos atenienses e que circulavam entre eles e, num plano mais amplo, entre os helenos, predominava o discurso ideológico que enfatizava o *modelo hegemônico* do *ser homem* e do *ser cidadão*. Porém, não podemos deixar de destacar as possibilidades de coexistência de modelos de masculinidades diferentes do hegemônico. A imagem que estaremos analisando pode significar um reforço de tal constatação.<sup>3</sup>

A imagem é uma ferramenta de expressão e de comunicação, sendo possível admitir que ela sempre constitui uma *mensagem para o outro*, mesmo quando esse outro somos nós mesmos, podendo ainda também ser um instrumento de conhecimento, servindo para ver o próprio mundo e para interpretá-lo (JOLY, 1996, p. 55 e 59). Roger Chartier destaca que o historiador se relaciona com a imagem de duas maneiras: como transmissora de mensagem enunciada de forma clara, objetivando seduzir e convencer, e como tradutora de convenções partilhadas que possibilitam que ela seja compreendida, recebida, decifrável (CHARTIER, 1993, p. 407) e, por que não, contextualizada.

No exercício da leitura e análise das imagens<sup>4</sup> estaremos nos valendo da teoria semiótica, por entender que ela nos consente ultrapassar as categorias funcionais da imagem, possibilitando-nos “considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (JOLY, 1996, p. 29 – *grifo da autora*). É justamente através da leitura que as imagens vivem e perpetuam-se. A análise semiótica também permite o aparecimento da lógica que preside a construção de cada imagem e a articula ao seu conjunto (BÉRARD, 1983, p. 5), a um *corpus*, constituído a partir de uma dada temática.

Apesar de concordarmos com os especialistas que afirmam que nos encontramos mais familiarizados com os textos escritos, pois fomos *treinados* a considerar a escrita como o único meio de comunicação confiável, defendemos que “aprender a ver é tão vital quanto aprender a ler” (ROBERTSON e BEARD, 1993, p. 14). Podemos ainda enfatizar que, para que os historiadores continuem ampliando cada vez mais os seus interesses, é necessário que superemos a condição de *analfabetos visuais* (BURKE, 2001, p. 12).

Neste momento já nos encontramos inseridos no que Lynn Hunt destaca como o domínio do *ver* em oposição ao *ler*, um dos problemas delicados com os quais os historiadores da cultura freqüentemente têm que lidar (HUNT, 1992, p. 26). O arqueólogo A. M. Snodgrass nos alerta para o problema da subordinação da Arqueologia (o *ver*) à História (o *ler*), quando, entre vários outros momentos, ressalta a tendência à redução dos achados arqueológicos a três formas principais:

- 1ª.) a de confirmar ou acentuar a existência de conhecimento histórico;
- 2ª.) a de suplantá-lo;
- 3ª.) a de contradizer e potencialmente negá-lo (SNODGRASS, 1987, p. 3-5).

Através do estabelecimento da equação observação direta – dado histórico, o que normalmente se espera é que a função de confirmação seja norma. Defendemos, assim como Pedro Paulo Funari, que a “o historiador pode e deve *explorar as diferenças e contradições entre as fontes*, de modo a tentar melhor interpretar seu objeto de estudo” (FUNARI, 2005, p. 101 – *grifo do autor*). A diversidade documental é salutar para o historiador. Tanto os textos escritos quanto as imagens se constituem em discursos, “cada um seguindo sua trilha própria, com sua lógica particular, que, no entanto, precisam ser entrecruzados em algum lugar” (HARTOG, 2003, p. 193). Podemos ainda corroborar a posição assumida por Siân Jones de que “... é também importante considerar a maneira precisa na qual as tradições materiais e literárias são ligadas na construção da realidade social” (JONES, 2005, p. 39).<sup>5</sup>

As imagens não são dados isolados, e sim um produto elaborado no interior de um sistema cultural. De acordo com F. Lissarrague, o pintor e seu público partilham o mesmo saber referente à linguagem iconográfica, que permite que as imagens se tornem compreensíveis e significantes. No

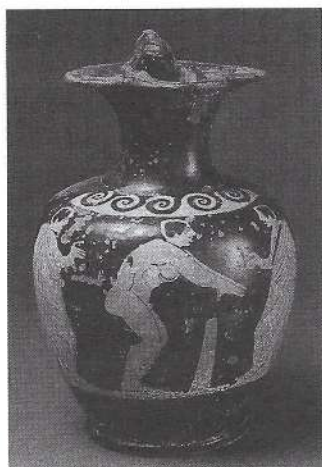


que se refere à constituição de sentido, sabemos que a imagem não se basta por si mesma, o que significa dizer que ela está presa em uma rede de comunicação na qual intervêm o pintor e o espectador, o autor e o receptor (LISSARRAGUE, 1987, p. 261-62 e 268).

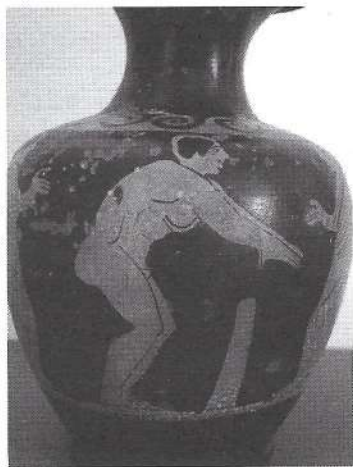
Não reproduzindo o *real*, as imagens permitem que sejam evidenciados as práticas sociais e o cotidiano dos atenienses (FRONTISI-DUCROUX, 1994/1995, p. 201-202 e 205). Elas se encontram norteadas pelas regras do conjunto cultural e das leis da técnica, distinguindo-se do mundo real na medida em que propõem uma representação escolhida e necessariamente orientada<sup>6</sup> (JOLY, 1996, p. 48). Não podemos deixar de lembrar que a relação entre o pesquisador e o documento não é simples nem imediata (HARTOG, 2003, p.190). Neste sentido, precisamos estar atentos para o fato de que os artistas vivem e compreendem a sociedade, criam imagens através das quais agem socialmente, mas de alguma forma eles são regidos por regras da técnica que predominam em sua cultura.

A *oinochoe* que estamos interpretando apresenta um distanciamento estético do conjunto dos vasos áticos que comumente analisamos. Seus traços não são bem delimitados e os corpos representados, principalmente o do atleta, são disformes. A estrutura cênica não revela o equilíbrio e a justa-medida que caracterizam a sociedade grega como um todo e que se encontram expressos nas suas representações culturais, como a própria cerâmica.

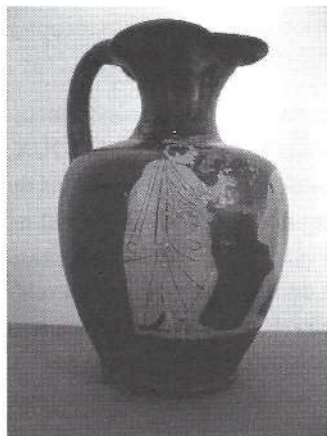
**Figura 1A**



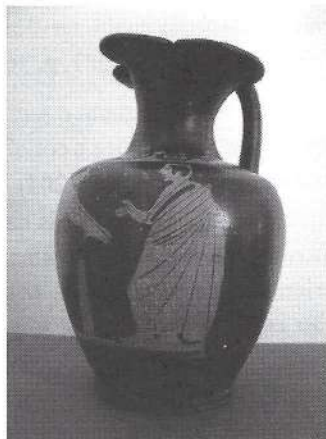
**Figura 1B**



**Figura 1C**



**Figura 1D**



**Localização:** Museu Nacional do Rio de Janeiro - inv. 1447;

**Temática:** Salto;

**Proveniência:** Não fornecida;

**Forma:** *Oinochoe*;

**Estilo:** Figuras Vermelhas;

**Pintor:** *The Fat Boy Painter*;

**Data:** Início do século V a.C.;

**Indicação Bibliográfica:** ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL E MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Org.). *Exposição Cerâmicas Antigas da Quinta da Boa Vista* (Museu Nacional de Belas Artes, 16 nov. 1995 – 16 mar. 1996). Rio de Janeiro, 1995, p. 86-87;

**Fotos:** Figura 1A: indicação bibliográfica e Figuras 1B, C e D: Prof. Dr. Antonio Brancaglioni Junior (MN/UFRJ).

A grade de leitura abaixo resulta da aplicação do método de leitura semiótico proposto por Claude Calame (1986).<sup>77</sup> O método de leitura semiótica de imagens proposto por Claude Calame (1986) pressupõe a necessidade de:

### **Grade de Leitura – Figuras 1 A, B, C e D**

#### **1. Disposição Espacial:**

- Três personagens de pé em cena – um, no centro da imagem, flexionado em posição para saltar.

- Cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal.
- Um personagem com o corpo em movimento e dois parados, porém gesticulando.
- Espaço interno – presença de um marco.

## 2. Signos Pictóricos:

- Vestimentas: um personagem nu e dois vestidos com mantos.
- Adereços: ausentes.
- Signos que denotem idade: ausência de barba.
- Equipamentos: marco.
- Inscrições: ausentes.

## 3. Gestos:

- Denotam sincronia de movimentos entre os personagens.
- Os dois personagens vestidos erguem um dos seus braços, como se conversassem com o atleta ou falassem sobre ele.
- Corpo em movimento – personagem central.

## 4. Jogos de Olhares:

- Representação em perfil.

Essa forma de representação peculiar não se restringe apenas à *oinochoe* do acervo do Museu Nacional da UFRJ. Ela está presente num universo mais amplo, e um dos conjuntos é atribuído ao *Fat Boy Group* que, segundo John Boardman, se dedica aos jovens e atletas espantosos (BOARDMAN, 1997, p. 193). Inclusive a *oinochoe* de Oxford reproduzida por Boardman – Figura 423 – porta um esquema decorativo e cênico muito similar ao apresentado no vaso que estamos estudando.<sup>8</sup>

No centro da imagem há um jovem nu, em perfil, com as pernas fletidas e com os braços estendidos para a frente, representado como se fosse saltar

sobre o marco. A cena denota movimento, o que pode ser comprovado pela posição dos braços, pernas e tórax do jovem. Esse movimento desenvolvido pelo personagem, bem como a sua nudez, nos possibilita afirmar ser ele um atleta.

O marco<sup>9</sup> se constitui no único signo de interioridade presente na imagem, podendo nos indicar que a cena se passa no interior da palestra, espaço que poderia ser utilizado para qualquer uma das práticas atléticas, exceto para a corrida a pé.

Nas extremidades da cena contamos com a presença de dois outros personagens que se encontram de pé e vestidos – Figuras 1C e 1D. Da mesma forma que o atleta, esses dois personagens são imberbes, signo de juventude. Logo, os três personagens se encontram numa mesma faixa etária, o que dificulta a identificação desses dois últimos personagens. Eles não são atletas, pois se encontram vestidos e sabemos que um atleta era representado sempre desnudo.

Poderíamos pensar ser eles instrutores (*paidotribés*), mas não contamos com nenhum signo de poder exercido sobre o atleta. Existem imagens que apresentam a oposição *nu versus* vestido, com personagens também imberbes. Neste caso, esses personagens vestidos são normalmente representados com fita no cabelo, signo de vitória e possivelmente de mais experiência que o atleta pintado na imagem, e fazendo uso de uma haste para a correção dos movimentos do atleta, signo este claramente de poder. Da mesma forma, nenhum dos dois personagens pode ser identificado como pai ou *erastés* do atleta também pelo fato de serem imberbes, mesmo em se tratando de uma imagem que defendemos se encontrar distanciada do modelo de representação comum na cerâmica ática.

Contudo, os dois personagens vestidos mantêm cada qual um dos seus braços erguidos, como se conversassem ou contassem qualquer coisa a respeito do atleta. Partindo do princípio de que os gestos são polissêmicos, a representação dos braços erguidos na cena pode indicar uma situação de poder sobre o atleta. Defendemos que cada gesto pode ter em si múltiplos significados que se encontram atrelados à cultura que o produz. Em outras palavras, “no interior da mesma cultura, os gestos, a expressividade do corpo, os signos do corpo obedecem a um código que é imediatamente compreendido pelo público” (GIL, 1995, p. 212).



Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, o que pode ser observado pela sincronia de movimentos e gestos dos personagens que a compõem.

Quanto aos jogos de olhares, todos os personagens presentes na cena aparecem de 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).

Retornemos, mais especificamente, ao nosso objeto de estudo: a representação do corpo do atleta na imagética.

A importância de refletirmos acerca do corpo se vincula ao fato de que ele porta em si a marca da vida social, ele é sempre uma representação da sociedade (RODRIGUES, 1975, p. 62 e 125). Posição semelhante é assumida por A. Rousselle. A autora, inspirada em M. Mauss, afirma que “as técnicas corporais que devem garantir a sobrevivência estão incorporadas nos sistemas sociais de significação e de comunicação”, estando os gestos e o tratamento corporal ligados ao estatuto social (ROUSSELLE, 1993, p. 179). Aqui trataremos da representação dos corpos dos cidadãos legítimos e *bem-nascidos*. Acreditamos que buscar a compreensão da importância da representação do corpo na imagética ática possa nos permitir *encontrar a existência* desta *pólis* (LESSA, 2003, p. 49).

O corpo é também um lugar de exercício do controle social e de poder. A instauração de determinados tipos de poder conduz o corpo a transformações (GIL, 1995, p. 202). Tal colocação está plenamente de acordo com o que vimos defendendo ao longo da pesquisa, pois a hegemonia de um padrão geométrico de representação dos corpos nos vasos áticos nada mais é do que o resultado da própria ideologia *polítade*, que almeja publicizar os ideais de equilíbrio, justa-medida, força e estética.

Ao enfatizarmos que o corpo humano é uma construção social, 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) e que ele fala sempre, exclusivamente, a língua dos outros (códigos) que nele vêm ser inscritos (GIL, 1995, p. 207); logo, ele só pode ser *lido* no interior de um contexto.

Conforme já mencionamos, o corpo do atleta pintado na imagem acima se distancia do modelo veiculado na maioria das cerâmicas áticas. Faltam a ele traços mais delineados, equilíbrio e simetria das formas e da musculatura. Ele não representaria o ideal estético da beleza helênica, calcado na noção de justa-medida.

Acreditamos que os corpos dos atletas majoritariamente veiculados nos vasos áticos atendam mais a um padrão geométrico de representação idealizado que reforça mais o discurso da dominação masculina do que a realidade social.

Defendemos que as representações dos corpos se davam a partir dos números *figurados* planos (triângulos, quadrados, pentágonos...). Observamos que o triângulo, por ter a sua constituição a partir da *tétractys*, ou seja, da seqüência dos quatros primeiros números – 1, 2, 3, 4 – que em conjunto resultavam no número 10 ( $1+2+3+4= 10$ ), estava presente nos demais números *figurados*, como o quadrado, o pentágono e, conseqüentemente, se fazia presente no plano geométrico das representações do corpo. Vejamos abaixo a apresentação da *tétractys* em forma triangular (GHYKA, 1959, p. 34, LESSA, 2001, p. 41-42):

$$\begin{array}{cccc}
 & & & 1 \\
 & & & 1 & 1 \\
 & & 1 & 1 & 1 \\
 & 1 & 1 & 1 & 1
 \end{array}$$

Conforme a doutrina pitagórica, o número dez é o mais perfeito dos números possíveis (GHYKA, 1959, p. 35). E. F. Van der Grinten nos chama a atenção para o método de composição das representações mais usado durante o século VI e a primeira metade do V a.C., que foi o do pentágono regular e do pentagrama (o pentágono estrelado), formado pelas diagonais de um pentágono regular (VAN DER GRINTEN, 1966, p. 13-14). Ambas as figuras geométricas trazem em sua formação, conforme já mencionamos, o triângulo. O pentágono e o pentagrama nos remetem ao número cinco que no mundo grego é tido como o número de Afrodite como deusa da fecundidade. O número cinco é, com efeito, a combinação do primeiro número par, feminino, matriz, múltiplo – dois, díade – e o primeiro número

ímpar completo, masculino, assimétrico – três, tríade (GHYKA, 1959, p. 36). O cinco simboliza ainda o número da harmonia na saúde e a beleza realizada no corpo humano.

Dessa forma, a apresentação do corpo humano, nos vasos gregos, segue padrões de proporção aritméticos e geométricos e a um método de composição geométrico que reforçam o discurso hegemônico da dominação masculina.

Conforme vimos, a *oinochoe* que estamos interpretando não reproduz este padrão geométrico hegemônico. A partir desta constatação podemos nos perguntar: quais as intenções na sua produção, qual o seu alcance em termos de circulação e quais os grupos que *consumiam* este tipo de cerâmica?

Já tivemos a informação de que esta *oinochoe* é apenas uma de um conjunto maior atribuído ao *Fat Boy Group*, cujo estilo é semelhante. A partir do trabalho de Boardman também pudemos verificar que existiram alguns outros grupos como o *Fat Boy* (BOARDMAN, 1997, p. 193-194), que obviamente não foram predominantes no universo da cerâmica ática. Mas, certamente, representaram *falas* de grupos divergentes no interior da democracia ateniense de inícios do século V a.C., data da produção da *oinochoe*.

Seria interessante ressaltar que o vaso é de produção ateniense e que sua proveniência não é conhecida. Bem, mas o que isso pode significar? Em primeiro lugar, que existia um mercado consumidor para tais enunciados. Porém, não sabemos, com precisão, se este mercado consumidor era ateniense ou não. Mas a produção por si só dessas cerâmicas já explicita o que antes mencionamos: um espaço para as *vozes* dissidentes da democracia se expressarem, e também a própria circulação dos vasos. Caso pudessemos atestar que a circulação da *oinochoe* se limitou a Atenas, poderíamos defender a hipótese de que o enunciado que a imagem porta era para ser decodificado apenas pelos atenienses. Em segundo lugar, que existiam na democracia ateniense espaços para a publicização de opiniões divergentes e de críticas aos modelos consolidados.

Partimos do princípio de que a principal intenção do pintor era a de fazer uma crítica direta ao padrão hegemônico de funcionamento da própria democracia ateniense. Ao representar um atleta fora dos padrões esté-

ticos convencionais *moldados* por uma elite, o pintor, da mesma forma que o comediógrafo, por exemplo, inquietava a sociedade e a fazia refletir sobre si mesma. Apontava ainda para a heterogeneidade dos discursos que compõem a *pólis* dos atenienses.

É fundamental ressaltar também que o veículo escolhido foi de grande alcance, haja vista que as imagens não têm *fronteiras*. Diferentemente dos textos escritos, os imagéticos atingem letrados e iletrados, pobres e ricos.

Uma questão ainda permanece em nossa análise: quais grupos *consumiam* tais imagens? Pela sua decoração, ela se destinava a um grupo abastado. Mesmo a imagem não primando pela *qualidade* da perfeição estética, um cidadão pobre continuava alijado da possibilidade de adquiri-la. Certamente o *consumo* dessa imagem e das demais semelhantes se dava entre os grupos que divergiam dos mecanismos de funcionamento da vida pública ateniense.

Como conclusão, podemos destacar que o esquema iconográfico que estamos analisando atua no sentido de denunciar a não unicidade da *pólis*, só possível na esfera da idealização, expressando os conflitos e as divergências presentes na dinâmica da sociedade *polítade*. A *pólis* só existe na sua pluralidade.

### **Documentação material**

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL E MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Org.). **Exposição Cerâmicas Antigas da Quinta da Boa Vista** (Museu Nacional de Belas Artes, 16 nov. 1995 – 16 mar. 1996). Rio de Janeiro, 1995.

BOARDMAN, J. **Athenian red figure vases: The Classical period**. London: Thames and Hudson, 1997.

### **Bibliografia**

BÉRARD, C. Iconographie, iconologie, iconologique. **Étude de Lettres** (Revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Lausanne) 4: 5-37, 1983.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.



- BOURDIEU, P. Conferência do Prêmio Goffman: A dominação masculina revisitada. In: LINS, D. (org.). **A dominação masculina revisitada**. Campinas: Papirus, 1998, p. 11-27.
- CECCHETTO, F. R. **Violência e estilos de masculinidades**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- BURKE, P. **Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico**. Barcelona: Crítica, 2001.
- CALAME, Cl. **Le récit en Grèce Ancienne: énonciations et représentations de poètes**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- CHARTIER, R. Imagens. In: BURGUIÈRE, A. **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 405-408.
- FRONTISI-DUCROUX, F. L'image et la cité. **Métis** (Revue d'Anthropologie du Monde Grec Ancien) IX-X, 1994/5.
- FUNARI, P. P. A. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- GHYKA, M. C. **Le nombre d'or**. Paris: Gallimard, 1959.
- GIL, J. Corpo. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 32. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995.
- HARTOG, F. **Os antigos, o passado e o presente**. Brasília: UnB, 2003.
- HUNT, L. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.
- JONES, S. Categorias históricas e a práxis da identidade: a interpretação da etnicidade na arqueologia histórica. In: FUNARI, P. P. A.; OSER JÚNIOR, Ch. E.; SCHIAVETTO, S. N. O. **Identities, discurso e poder: estudos da arqueologia contemporânea**. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2005, p. 27-43.
- LESSA, F. S. **Mulheres de Atenas: mélixa do gineceu à ágora**. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.
- LESSA, F. S. Corpo e cidadania em Atenas Clássica. In: THEML, N.; BUSTAMANTE, R. M. da C.; LESSA, F. S. **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad / Faperj, 2003, p. 48-55.
- LISSARRAGUE, F. Voyages d'Images: iconographie et aires culturelles. **Revue des Études Anciennes** (Université de Bordeaux) III, t. LXXXIX, 1987.

- NAPOLITANO, M. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.
- ROBERTSON, M.; BEARD, M. Adopting an Approach. In: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- RODRIGUES, J. C. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.
- RODRIGUES, J. C. **O corpo na História**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.
- RODRIGUES, J. C. Os corpos na Antropologia. In: THEML, N., BUSTAMANTE, R.M. da C.; LESSA, F. S. **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad / Faperj, 2003, p. 72-98.
- ROUSSELLE, A. Corpo. In: BURGUIÈRE, A. **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 176-181.
- SNODGRASS, A. M. **An Archaeology of Greece**. Berkeley: University of California Press, 1987.
- VAN DER GRINTEN, E. F. **On the composition of the medallions in the interiors of Greek Black and Red-Figured kylixes**. Amsterdam, 1966.
- VERNANT, J-P. Figuração e imagem. **Revista de Antropologia (USP)** 35, 1992.
- WELZER-LANG, D. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, M. R. **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004, p. 107-128.

### Notas

---

<sup>1</sup> Vaso usado para apanhar o vinho de uma *kráter* ou *stamnos* para despejar num *kântaros* ou na taça dos convidados.

<sup>2</sup> “A dominação é sempre sustentada por uma justificação naturalista das diferenças, e ao mesmo tempo por uma ocultação do que vivem os dominantes” (WELZER-LANG, 2004, p. 111).

<sup>3</sup> Os modelos masculinos diferentes do hegemônico também podem ser encontrados na documentação textual. Consultar, neste sentido, a tragédia **Hipólito**, de Eurípidés.

<sup>4</sup> F. Hartog afirma que “todos os procedimentos de análise do documento (que se pense na filologia, que o estabelece, ou na crítica histórica, que lhe avalia a veracidade) tendem a desmontá-lo, a decompô-lo, em resumo, a dissolvê-lo e a ignorá-lo como texto” (HARTOG, 2003, p. 201).

<sup>5</sup> Sentimos necessidade de destacar que a autora busca durante todo o seu texto desconstruir a oposição entre documentação textual e arqueológica, enfatizando a necessidade, cada vez maior, do diálogo entre arqueólogos e historiadores, e do alargamento do campo da documentação; mas utiliza constantemente o conceito de fontes históricas como sinônimo de documentação textual, o que para nós pode sugerir uma contradição. O conceito de fontes históricas não deve se restringir, única e exclusivamente, à documentação escrita (JONES, 2005, p. 27-43).

<sup>6</sup> A discussão acerca da relação entre imagem e realidade também foi trabalhada por Marcos Napolitano no artigo “A História depois do papel”. No artigo, o autor tem por objeto a análise da documentação audiovisual e musical (NAPOLITANO, 2005, p. 236-39).

1. Verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;

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

3. observarmos os jogos de olhares dos personagens:

3.1. olhares de 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. olhares de 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. olhares em frontal: personagem convida o receptor a participar da ação representada.

<sup>8</sup> Consultar Figura 423, Oxford 299. Nela, temos três personagens. No centro, um personagem despido e se movimentando, enquanto nas extremidades vemos dois personagens vestidos e com um dos seus braços estendido, conforme na imagem que estamos analisando (BOARDMAN, 1997).

<sup>9</sup> O marco não aparece nas demais cenas de salto que possuímos. Normalmente, os signos que denotam ser a cena de salto são os halteres e o enxadão para afofar a terra e, dessa forma, garantir a precisão das marcas dos pés alcançadas.