

IMAGENS DA BELEZA MASCULINA: NUDEZ E PRÁTICAS ESPORTIVAS NA GRÉCIA CLÁSSICA*

Fábio de Souza Lessa**

Resumo:

Neste artigo, propomos estudar a relação existente entre nudez e práticas esportivas na Grécia clássica; enfatizando que nudez, em algumas esferas da vida coletiva como no esporte, evidenciará uma ideia de vida civilizada. Defenderemos que o modelo estético de representação da beleza masculina é uma construção social que coloca em relevo, entre os gregos antigos, a própria ideia de comunidade política. A documentação para tal estudo se constituirá das imagens de atletas, pintadas na cerâmica ática do Período Clássico (séculos V e IV a.C.).

Palavras-chave: Grécia clássica; práticas esportivas; imagens áticas; nudez.

Todavia, cabe-me alertar-te que se considera que Cármides supera seus colegas não só em matéria de aparência, como também precisamente naquilo que disseste que é produzido pelo teu encantamento, ou seja, moderação – sophrosýnes.

(PLATÃO. Cármides, 157d).

A epígrafe que escolhemos para iniciar o nosso texto sintetiza a noção de beleza masculina com a qual iremos trabalhar. No diálogo estabe-

* Recebido em 28/09/2012 e aceito em 15/11/2012.

** Professor associado de História Antiga do Instituto de História (IH) e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Laboratório de História Antiga (Lhia) / UFRJ e Membro Colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (Faperj).

lecido entre Crítias e Sócrates acerca do jovem Cármides, vemos que a beleza para os gregos antigos, por mais que possa se expressar através de um corpo apolíneo e desnudo, excede e muito a essa representação. Além da beleza física e da *sophrosýne*, Cármides é *kalós* e *agathós*, belo e bom; e possuidor de *aidós*, sentimento de honra, dignidade de conduta. Vale enfatizar que todas essas qualidades se somam a uma perfeição física e ética, que os helenos chamavam de *areté*, e que a busca por essa excelência era tanto pessoal quanto uma obrigação social (JENKINS; TURNER, 2009, p. 10).

É de nosso conhecimento que a Grécia antiga impôs um modelo estético no qual a nudez masculina ocupava um espaço de destaque. Estudaremos a vinculação existente entre nudez e práticas esportivas na Grécia Clássica (séculos V e IV a.C.) a partir das imagens de atletas pintadas na cerâmica ática. Defenderemos que a nudez, em certas circunstâncias da vida coletiva como no esporte, nos remeterá à noção de vida civilizada, sendo o modelo estético de representação da beleza masculina uma construção social que evidencia justamente a própria ideia de comunidade política e não se reduz a uma beleza puramente física. No físico desnudo se imprimem e se exprimem as virtudes essenciais para um bom cidadão, semelhantes àquelas associadas ao personagem Cármides.

Concordamos que o esporte, em geral, e a participação em competições, em particular, oferecem uma ocasião de se experimentar uma forma menos guerreira de *andreia*, salientando a beleza dos corpos e as qualidades éticas que fazem o vencedor (VIGARELLO, 2011, p. 20 e 43).

As práticas esportivas, uma das áreas da *paideia* grega, constituem um *locus* privilegiado para analisarmos a exposição pública dos cidadãos através dos múltiplos sentidos que a nudez dos atletas pode nos revelar. Até mesmo porque, segundo Jean Luc Martinez, “é primeiro para evocar a prática esportiva que a arte grega representava o homem nu” (MARTINEZ, 2010, p. 110). O despir-se publicamente significava para o atleta *status*, liberdade, privilégio e virtude física. A nudez sustentava ainda o ideal de *isonomia*, essencial à democracia ateniense.

Defendemos que os laços de cidadania eram reforçados pelo metafórico desnudamento coletivo. Lin Foxhall e Gabriele Neher afirmam que o treinamento físico e as competições atléticas foram um componente importante da representação e autoapresentação de homens/cidadãos gregos, literal e metaforicamente, ao longo de seus percursos (FOXHALL; NEHER,

2012, p. 13). Já nas guerras, a nudez dos helenos adquiria o significado de um dispositivo de distinção entre os guerreiros gregos e os seus inimigos, principalmente no caso dos persas, que consideravam o corpo desnudo vergonhoso (JENKINS; TURNER, 2009, p. 15). Seguindo tal proposição, podemos afirmar que a nudez indica civilidade frente à barbárie vestida.

Não podemos deixar de enfatizar que a nudez, para os gregos antigos, não é algo totalmente isolado. Ela só pode adquirir sentido no interior de um contexto. No nosso caso, em especial, esse contexto se refere às práticas esportivas. “Foram os gregos que colocaram o homem nu como o maior símbolo de beleza...”, conforme afirma Larissa Bonfante (BONFANTE, 1989, p. 544). As imagens áticas e a arte em geral exaltavam os corpos dos atletas, que poderiam ser considerados heróis ou até mesmo deuses jovens (LESSA, 2012, p. 85).

No contexto dos jogos helênicos, a nudez evoca a fama das competições atléticas, isto porque “o atleta ideal também impôs uma forma de nudez heroica, deuses e heróis são representados frequentemente nus, assim como os mortais quando se quer distingui-los” (MARTÍNEZ, 2010, p. 110). Logo, a celebração do corpo masculino aparece condicionada diretamente à nudez.

Assim como a ausência de vestimenta, o corpo é mediado por sistemas de sinais culturais. Isto porque “cada sociedade, no interior de sua visão de mundo, delineia um saber singular sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas performances, suas correspondências, etc.” (LE BRETON, 2011, p. 8). Por tal razão, defendemos 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; LESSA, 2012, p. 85).

Como o *corpus* documental desta comunicação é formado por imagens pintadas em suporte cerâmico, convêm algumas considerações acerca da imagética como documentação histórica. Elas constituem uma concepção dos artesãos sobre um determinado fenômeno, isto é, eles “... 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 já que elas devem ser entendidas como um sistema de signos criadores de significados (BÉRARD, 1983, p. 5-10), devendo ser recolocadas nos seus

diversos contextos: aquele das séries de imagens análogas e diferentes, aquele do objeto portador, de seu contexto de uso e, num movimento de ampliação centrífuga, nos contextos simultaneamente cultural, histórico e social (FRONTISI-DUCROUX, 1994/95, p. 201-202 e 205; LESSA, 2010, p. 54).

As imagens pintadas na cerâmica são representações, construções intelectuais, porque o sistema figurativo não é para o pesquisador uma pura reprodução da realidade, pois as imagens são, antes de qualquer coisa, produto de uma filtragem, de um recorte acerca do real. Ou seja: são construções culturais.

É justamente na relação entre forma e mensagem a ser transmitida por uma imagem 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; LESSA, 2011, p. 81-2).

Passemos à análise de duas faces da *kylix*¹ de figuras vermelhas,² datada aproximadamente de 490 a.C., cuja temática é o pancrácio, o pugilato, o lançamento de disco e o salto em distância.³

Face A



Localização: Boston, *Museum of Fine Arts*, inv. 1972.44.
Temática: Pancrácio. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Kylix*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Onesimos. Data: aprox. 490 a.C. Indicação bibliográfica: www.mfa.org (consultado em junho de 2012).

Na cena, contamos com uma das oposições frequentes nas imagens de práticas esportivas, isto é, o contraste entre nu e vestido. Há um consenso entre os especialistas de que o cidadão grego participava dos jogos helênicos desnudo, explicitando a sua alteridade frente aos bárbaros que competiam vestidos. Na cena, dos cinco personagens três estão desnudos (incluindo o menino à direita), nos remetendo à condição de atletas. Os dois outros certamente são os treinadores e/ou monitores. Além de estarem parcialmente vestidos, eles portam varas, que servem para corrigir possíveis erros dos atletas e denotam signos de poder.

Os cinco personagens são jovens (incluindo o menino), o que pode ser atestado pela ausência de barba. Na imagética ática, a oposição barbado e imberbe demarca as faixas etárias. Os jovens são sempre representados imberbes; já os adultos, com barba. Atletas e treinadores/monitores na cena pertencem à mesma faixa etária.

A interioridade da cena é assegurada pelos seguintes signos: a coluna, à esquerda, atrás do treinador que se encontra sentado; em cima da coluna, um vaso⁴ (segundo a descrição, fora um prêmio pela vitória); a cadeira; e dois objetos não claramente identificados pendurados na parede (um pode ser identificado como uma corda). Certamente é uma situação de treino no interior da palestra, espaço que poderia ser utilizado para qualquer uma das práticas atléticas, exceto para a corrida a pé; e, segundo nossa concepção, se inseria num complexo maior, que era o ginásio. Este fora percebido como o cenário urbano, onde os meninos gregos e jovens eram treinados para ser homens, e homens, treinados para competir como cidadãos, atletas e soldados (FOXHALL; NEHER, 2012, p. 13).

Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, isto é, que os cinco personagens estão desenvolvendo movimentos simultaneamente no mesmo espaço e tempo.

Focaremos os atletas do pancrácio que se encontram no centro da imagem. Nela, vemos os dois atletas agachados, sendo que o posicionado à esquerda tenta, com seu braço, imobilizar o opositor. Ao mesmo tempo, o atleta da direita segura o tornozelo esquerdo do opositor, além de tocar seu rosto com a mão direita. A posição dos atletas nos remete mais a lutadores, estando um dos competidores tentando trazer ao chão seu oponente para, segundo Gardiner, lutar, bater ou chutar (GARDINER, 2002, p. 213). Enfatizamos que, no pancrácio, a luta era quase sempre decidida no chão. Há uma sincronia no movimento dos braços enfatizando que a disputa continua sem uma definição de vencedor.

Observamos com clareza que as mãos dos atletas estão descobertas. Segundo Yalouris, “os socos deferidos no pancrácio eram mais inofensivos que os do pugilismo, pois, (...) os pancraciastas não revestiam suas mãos com os *himántes*; com a diferença, porém, que, no pancrácio, o lutador podia segurar seu adversário com uma mão e socá-lo com a outra, o que era proibido no pugilismo” (YALOURIS, 2004, p. 245).

De acordo com a descrição que nos é oferecida, há nessa face da *kýlix* a seguinte inscrição: *Panaitios Kalós* (*Panaitios* é belo). O adjetivo *kalós* pode nos revelar acerca do receptor da taça – Panaitios –, pelo menos, duas informações: a sua beleza física e/ou o seu *status* social de bem-nascido. Já que acabamos de fazer referência ao receptor da *kýlix*, podemos refletir acerca do seu emissor. De imediato, duas hipóteses são plausíveis: trata-se de seu pai objetivando apresentar-lhe o que a família e a sociedade espera dele na condição de cidadão, ou, ainda, de um possível *erastés* intencionalmente conquistá-lo.

Os jogos de olhares presentes na cena contemplam o perfil e o três-quartos. Na representação em perfil, o receptor da mensagem não é convidado a participar da cena, sendo esta somente um exemplo a ser seguido. Já a representação em três-quartos permite que o personagem olhe tanto para o interior da cena quanto para o exterior, possibilitando a interação com o receptor. Já os corpos dos atletas foram posicionados em perfil, frontal e três-quartos. Nesse caso, a comunicação é estabelecida tanto na esfera interna quanto na externa da cena.

Na face B da *kýlix* (veja na próxima página), mais uma vez contamos com apenas uma das oposições frequentes nas imagens de práticas esportivas: o contraste entre nu e vestido. As explicações para a nudez do atleta são variadas, mas os principais autores concordam que esse fenômeno é relativamente recente, datando de fins do século VIII a.C. Destacamos que “a Grécia antiga impôs um modelo estético onde a nudez masculina ocupa um lugar majoritário, com a preocupação de um aparente realismo que destaca o corpo inteiro” (VIGARELLO, 2011, p. 39).

Face B



Localização: Boston, *Museum of Fine Arts*, inv. 1972.44. Temática: Boxe, lançamento de disco e salto em distância. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Kýlix*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Onesimos. Data: aprox. 490 a.C. Indicação bibliográfica: www.mfa.org (consultado em junho de 2012).

Na cena, dos quatro personagens os três desnudos (incluindo o menino à direita) nos remetem à condição de atletas. O personagem vestido à esquerda certamente é o treinador e/ou monitor. Além de parcialmente vestido, ele porta na mão direita uma vara, que serve para corrigir possíveis erros dos atletas, e na mão esquerda um bastão. Tais signos denotam, no âmbito da cena, uma relação de poder sobre os atletas.

Assim como na imagem anterior, os personagens são jovens, o que pode ser atestado pela ausência de barba. Atletas e treinador/monitor na cena pertencem à mesma faixa etária.

A interioridade da cena é assegurada pelos seguintes signos: os halteres, o porta-discos e as cordas penduras na parede. Certamente se trata de uma situação de treino no interior da palestra.

Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, isto é, que os personagens estão desenvolvendo movimentos simultaneamente no mesmo espaço e tempo.

A imagem faz referência a três modalidades esportivas gregas: boxe, lançamento de disco e salto em distância, mas a cena central diz respeito ao boxe. O porta-discos nos remete ao arremesso de disco, enquanto os halteres pendurados na parede e os enxadões no chão são associados ao salto em distância.

Observemos os atletas do pugilato que se encontram no centro da imagem. Aí vemos dois atletas de pé, lutando sob a observação do treinador. A ausência das mãos, cobertas com a *himántes* – tiras de couro que eram utilizadas para firmar a articulação do pulso e estabilizar os dedos da mão (YALOURIS, 2004, p. 234) –, dificulta a identificação imediata dos atletas como pugilistas. Os movimentos dos braços indicam que eles tentam golpear a cabeça um do outro, o que ratifica a ideia de que os helenos preferiam golpear a cabeça dos adversários, pois esses eram os golpes mais efetivos (YALOURIS, 2004, p. 239) – a luta só finalizava quando um dos adversários fosse nocauteado ou admitisse sua derrota, erguendo dois dedos de uma das mãos para sinalizar a desistência (YALOURIS, 2004, p. 236).

Segundo a descrição que nos é oferecida, há nessa face da *kýlix* a seguinte inscrição: *Lukos Kalós* (*Licos* é belo). O adjetivo *kalós* – também presente no porta-discos nos remete a hipóteses idênticas às levantadas na análise da Face A da taça.

No que se refere aos jogos de olhares, essa cena é singular, pois nos contempla com os olhares em perfil e frontal. Na representação em perfil, o receptor da mensagem não é convidado a participar da cena, sendo esta (conforme já anteriormente pontuamos) somente um exemplo a ser seguido. Já a representação em frontal permite que o personagem dialogue com o universo exterior à cena, possibilitando a interação com o receptor. Já os corpos dos personagens (incluindo o menino) foram posicionados em perfil, frontal e três-quartos. Nesse caso, a comunicação é estabelecida tanto na esfera interna quanto na externa da cena.

O que observamos nas imagens áticas por meio do corpo nu do atleta heleno é a correspondência das ideias gregas de equilíbrio, simetria, harmonia, ritmo de movimentos e proporção que poderiam estar presentes tanto no corpo vivo como no figurativo (JENKINS; TURNER, 2009, p. 31), podendo reforçar a ideia de que a arte grega clássica tenha inventado um sistema de proporções geométricas (MARTINEZ, 2010, p. 110) que eternizou as representações dos corpos gregos na cerâmica ática e na estatuária.

Como conclusão, podemos afirmar que a questão da nudez entre os gregos antigos também pode ser reveladora da dinâmica das relações de gênero, já que a nudez masculina era o ápice da beleza, além de ter um significado especial, enquanto a feminina, especialmente em Atenas, significava vulnerabilidade e vergonha frente à honra masculina (BONFANTE, 1989, p. 569). Vale ressaltar que os gregos deixaram uma imagem relativamente coerente do que concebiam em matéria de virilidade, imagem frequentemente construída sobre a oposição dos gêneros e que testemunha uma reflexão aprofundada sobre os comportamentos sociais, políticos e religiosos em função dos grupos formadores da *pólis* (VIGARELLO, 2011, p. 20 e 43).

IMAGES OF MALE BEAUTY: NUDITY AND SPORTS IN CLASSICAL GREECE

Abstract: In this paper, we propose to study the relationship between nudity and sports in Classical Greece; emphasizing that nudity in some spheres of collective life, as in sport, will show an idea of civilized life. We will argue that the model of aesthetic representation of male beauty is a social construct that puts in relief, among the ancient Greeks, the very idea of political community. The documentation for this study will consist of images of athletes at Attic painted pottery of the Classical Period (fifth and fourth centuries BC).

Keywords: Classical Greece; sports; Attic images; nudity.

Documentação escrita

PLATÃO. *Diálogos VI*. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2010.

Referências bibliográficas

- BERARD, Cl. Iconographie-Iconologie-Iconologique. In: _____. *Étude de Lettres*. Paris: 1983.
- BONFANTE, L. Nudity as a Costume in Classical Art. *American Journal of Archaeology*, v. 93, n. 4. London, p. 543-570, 1989.
- CALAME, C. *Récit en Grèce Ancienne: Enonciation et Représentations des Poètes*. Paris: Maridiens Klicksiek, 1986.
- FOXHALL, L.; NEHER, G. *Gender and the City before Modernity*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2012.

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

GARDINER, E.N. **Athletics in the Ancient World**. New York: Dover Publications, 2002.

JENKINS, J.; TURNER, V. **The Greek Body**. London: The British Museum Press, 2009.

LIMA, A.C.C. Pintores de vasos em Corinto: *Métis* e alteridade. **Phoïnix**, Rio de Janeiro, p. 32-43, 2007.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LESSA, F.S. Nudez nas práticas esportivas helênicas. In: BAKOS, M.M.; SILVEIRA, E.A. **Vida, cotidiano e morte: estudos sobre o Oriente Antigo e a Idade Média**. Porto Alegre: Letra & Vida, p. 83-90.

LESSA, F.S. Atletas: heróis na Grécia Clássica (séculos V e IV a.C.). **Phoïnix**, Rio de Janeiro, p. 50-62, 2010.

LESSA, F.S.; CODEÇO, V.F. História, imagem e teatro grego antigo: Diálogos possíveis. In: LIMA, A.C.C. **Pintura e imagem: representações do Mundo Antigo**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011, p. 75-92.

MARTINEZ, J.-L. **La Grèce au Louvre**. Paris: Louvre, 2010.

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

VALAVANIS, P. **Games and Sanctuaries in Ancient Greece**. Athens: Kapon Editions, 2004.

VIGARELLO, G. (Dir.) **Histoire de la Virilité – L'invention de la virilité: De l'Antiquité aux Lumières**. Paris: Édition du Seuil, 2011.

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

Sites:

Museum of Fine Arts - www.mfa.org (consultado em junho de 2012).

Notas

¹ Taça para beber vinho.

² O estilo chamado de figuras vermelhas, mais característico do Período Clássico, apresenta os elementos da decoração em tom claro sobre fundo escuro.

³ 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 dos 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).

⁴ De acordo com a descrição, trata-se de um caldeirão. Pelas suas formas, assemelha-se a um **lebes**, tigela com corpo redondo que repousa sobre um suporte, não possuindo alças e pés. O **lebes** sem alça era servido como um vaso para vinho.