

Hipismo: práticas esportivas, práticas aristocráticas na imagética ática (Século VI ao V a. C.)

Equestrianism: sports practice, aristocratic practice in attic imagery (Sixth to Fifth Century BC)

Fábio de Souza Lessa¹

*Submetido em 28 de novembro de 2014 e aprovado em 28 de
fevereiro de 2015.*

Resumo: Neste artigo, objetivamos analisar as práticas esportivas hípicas – corridas a cavalo e de carro – representadas em suporte cerâmico de figuras negras, pertencentes ao acervo do *Royal Ontario Museum* de Toronto e datadas do final do século VI e início do V a. C. Partiremos do princípio de que as imagens são inscritas em um momento histórico particular, aquele de sua produção; revelando, de forma peculiar, o imaginário social. A representação figurada é uma das formas de expressão e de articulação do pensamento numa sociedade, uma linguagem que possui a sua lógica própria. A partir essencialmente da documentação imagética, defenderemos que o hipismo, entre os gregos antigos, se encontrava vinculado à aristocracia, diferentemente das modalidades não hípicas que estavam associadas a um processo de democratização, em especial na sociedade ateniense.

Palavras-chave: Grécia antiga. Práticas esportivas. Hipismo. Aristocracia. Imagens áticas.

Abstract: In the present article, we intend to analyze the practice of equestrian sports – horse racing and chariot racing – as depicted in the black-figure pottery selected from the collection of Toronto's Royal Ontario Museum, dated from the late VIth to the early Vth centuries. We start with the assumption that these images are inserted in a particular historical frame, that of their production, which reveals, in an unique

manner, its social imaginary. Figurative representation is one of society's forms of expression and articulation of thought, a language that possesses its own logic. Drawing essentially from the imagetic documentation, we contend that equestrianism, among the ancient Greeks, was fundamentally connected to the aristocracy, unlike non-equestrian modalities which were associated with a democratization process, particularly in Athenian society.

Keywords: Ancient Greece. Sports practice. Equestrianism. Aristocracy. Attic images.

Alguns ricos (*plousíois*) têm ginásios (*gymnásia*), banhos (*loutrá*), vestiários (*apodutéria*) privados, mas o povo também constrói para si, numerosas palestras, vestiários e banhos. E a multidão aproveita muito mais que os bem-nascidos e os privilegiados. (PSEUDO-XENOFONTE. Constituição dos Atenienses. II.10).

A epígrafe que escolhemos para começar o nosso texto de Pseudo-Xenofonte nos revela, de imediato, o gosto dos atenienses pelas práticas esportivas. Também pode nos remeter ao que poderíamos chamar de processo de *democratização* do atletismo em Atenas², mas isso não significa dizer um *afrouxamento* das divisões entre os grupos e das relações hierárquicas que tradicionalmente o esporte atuava no sentido de reforçar, mesmo numa democracia como a ateniense.

Não podemos esquecer que estamos analisando um discurso ideológico de um autor não simpatizante da democracia. Certamente o que Pseudo-Xenofonte nos quer fazer crer é que inexistiam diferenças em uma democracia. Porém, o discurso da *diferença* se fazia presente na esfera dos esportes gregos em geral e, em específico, dos atenienses. A título de exemplo, podemos indicar que das práticas esportivas somente participavam os helenos; os estrangeiros estavam excluídos, sendo esta

somente uma das diversas diferenças criadas na esfera das competições esportivas. (GOLDEN, 1998, p. 177-8). O próprio acesso às modalidades variava de acordo com as condições materiais de cada cidadão, inclusive na forma de governo democrática. As competições equestres, não mencionadas por Pseudo-Xenofonte e que serão objeto de estudo nosso, por exemplo, requeriam treinos preparatórios e equipamentos custosos e, por isso, aparecem tradicionalmente associadas aos grupos aristocráticos. (CAMBIANO, 1994, p. 89; LESSA, 2004a, p. 115).

Podemos considerar que as competições hípicas, em especial as corridas de carros, se encontravam enraizadas na vida guerreira dos helenos e que mantiveram a sua natureza aristocrática em variados períodos da história grega. O hipódromo, espaço físico das realizações das provas hípicas, se tornou um espaço de ostentação de riqueza e poder político entre os helenos. (YALOURIS, 2004, p. 253). Defendemos, assim como a maioria dos especialistas no assunto, que o hipismo e a cinegética continuarão, entre os gregos antigos, como atividades aristocráticas, independentemente da forma de governo adotada pelas *póleis*. (VANOYEKE, 1992, p. 12 e 33-4; BARROS, 1996, p. 31-32; LESSA, 2004a, p. 115).

Outro aspecto a ser destacado quanto aos eventos equestres é que eles são considerados os mais espetaculares e certamente os mais populares dos jogos helênicos³. (VALAVANIS, 2004, p. 438).

Antes de prosseguirmos, vale enfatizar, que nossa análise se centrará nas práticas esportivas hípicas – corridas a cavalo e de carro – representadas em suporte cerâmico datado do final do século VI e início do V a. C. Porém, para a interpretação das imagens selecionadas, estabeleceremos um diálogo

com as informações advindas da documentação literária majoritariamente do Período Clássico (séculos V e IV a. C.). Entendemos que o universo cultural no qual estão inseridas as imagens, mesmo que mantidas as diferenças temporais, possui relações diretas com aquele no qual os textos literários foram produzidos. Há uma relação de permanências assegurada, assim acreditamos, pela própria tradição oral. Retornando às modalidades hípicas, no quadro abaixo apresentamos suas principais características:

Modalidades Esportivas Hípicas⁴

Modalidades	Equipamentos	Descrição/Características
Corridas a cavalo.	Cavalos, rédea e vara.	Aconteciam no hipódromo. Nas imagens, os cavaleiros aparecem nus.
Corridas de carro.	Cavalos (dois ou quatro), rédea, vara e carro.	Aconteciam no hipódromo. Custo elevado. Cavaleiros vestidos com <i>khiton</i> . Durante a corrida o cidadão se mantém de pé no carro, segurando em suas mãos tanto as rédeas quanto a vara (<i>kéntron</i>) com a qual ele conduz os cavalos à velocidade. Premiação: recebia não o cidadão que correu, mas o dono dos cavalos.

Os equipamentos elencados no quadro acima – e necessários para o exercício das modalidades equestres – corroboram nossa posição anterior de que tais modalidades estão associadas ao universo dos aristocratas. (LESPINAS, 2004, p. 124). A manutenção de cavalos para as competições

requer, tanto no mundo antigo quanto no contemporâneo, recursos materiais expressivos. Vale ressaltar ainda, que os cavalos de corrida eram animais que foram criados com o único propósito da competição, sendo rigorosamente treinados e alimentados com a melhor forragem possível. (LESPINAS, 2004, p. 125; STUTTARD, 2012, p. 80). No caso, em especial das corridas de carro, podemos considerar ainda que a aquisição do próprio carro exigia recursos não disponíveis aos segmentos menos abastados da população. Aristóteles chega a associar a criação de cavalos à oligarquia, pois “[...] somente os donos de grandes propriedades podem dedicar-se à criação de cavalos; [...]”. (ARISTÓTELES. *Política*, 1321a).

As imagens, pintadas em dois vasos do acervo do *Royal Ontario Museum* de Toronto, cujas cenas representadas são hípicas, se constituirão em nosso objeto de estudo neste texto. A primeira, uma ânfora *panathenaica*⁵, datada de aproximadamente 550-500 a. C., e a segunda, uma taça⁶ (*cup droop*) de 555-540 a. C.; ambas de figuras negras⁷.

No caso específico do trabalho com a documentação imagética, é salutar enfatizar que as imagens constituem uma linguagem específica, sendo essencial analisar os elementos que as compõem e suas combinações, ou seja, elas devem ser inseridas nos seus diversos contextos: cultural, histórico e social. (FRONTISI-DUCROUX, 1994/95, p. 204-5). Defendemos que a leitura que poderemos fazer das imagens não implica exatamente a decodificação de um único significado, nos permitindo uma reflexão sobre diferentes práticas sociais. (SCHMITT PANTEL, 2013, p. 16). Isto significa dizer que as imagens são inscritas em um momento histórico particular, aquele de sua produção, traduzindo, de forma peculiar,

o imaginário social. A representação figurada é uma das formas de expressão e de articulação do pensamento numa sociedade, uma linguagem que possui a sua lógica própria. (PANTEL; THELAMON, 1983, p. 14-7).

No que se refere à constituição de sentido, as imagens não se bastam por si mesmas, o que significa dizer que elas estão presas em uma rede de comunicação na qual intervêm o pintor e o espectador, o autor e o receptor. (LISSARRAGUE, 1987, p. 261-2 e 268). De acordo com F. Lissarrague, a *leitura* das imagens está associada à conexão entre diversos elementos, a uma ordenação que permite produzir sentido. A ideia é sempre “tirar os vasos de seu isolamento e procurar observar a sociedade por trás dessas imagens”. (LISSARRAGUE, 2013, p. 31-2, grifo nosso).

Sendo as cenas nos vasos construções do imaginário social dos seus pintores, podemos entendê-las como resultado de um processo de escolhas. Tal seleção certamente se dava de acordo com o *uso* de seus receptores. Dessa forma, os pintores elaboravam de sua cultura uma imagem parcial e reveladora do meio pelo qual a sua própria cultura se percebia e se mostrava a si mesma (GRILLO, 2009, p. 22), o que significa dizer, que “a imagem está obviamente inscrita em um momento histórico particular – o da sua produção –, e, por isso, é capaz de traduzir, de forma específica, o imaginário social”. (SCHMITT PANTEL, 2013, p. 19).

Assim sendo, inferimos que as imagens são portadoras de um discurso ideológico, isto porque, os pintores buscavam transformar signos figurativos em uma *intenção de comunicar uma mensagem*; logo, as imagens não são *inocentes*. (BÉRARD, 1983, p. 5-10). Elas se valem, assim destaca Pauline Schmitt Pantel, “de elementos do real, escolhendo-os e

selecionando-os, para operar montagens, transposições e implementações. A imagem é, nesse sentido, um sistema de signos” (SCHMITT PANTEL, 2013, p. 23); resultando de uma construção cultural⁸.

Partimos do princípio de que as imagens pintadas em suporte cerâmico são representações, construções intelectuais. Não são uma imagem *fidel* da realidade. A iconografia é percebida como figuração do real, conforme podemos observar na citação abaixo:

[...] a imagem não é ilustração do real, ela não é realista. Ela toma elementos do real, os escolhe, os seleciona, opera montagens, transposições [...] A imagem é um sistema de signos e o trabalho de abstração da imagem é aquele do pensamento de uma teoria da imagem, da figuração, teoria da criação da imagem e teoria da recepção grega da imagem. Esta necessidade de uma ciência das imagens interessa em primeiro lugar ao historiador, ela seria um ponto de reflexão geral sobre o sistema simbólico da sociedade grega. (SCHMITT PANTEL; THELAMON, 1983, p.19).

No que diz respeito à relação entre forma e mensagem a ser transmitida ao analisarmos uma imagem é necessário destacarmos que 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.

A análise das imagens gregas deve ser realizada a partir da aplicação de um método rigoroso, para que não se perca nenhum dos traços da figuração, pois todos os variados elementos que constituem a representação devem ser levados em conta para dar o significado da cena. Vale ressaltar que a escolha de um *corpus* temático não deve estar fechada, pois podem

se desenhar novas redes de relações que implicam novos temas e, com eles, novas questões. (SCHMITT PANTEL, 2013, p. 19-20).

Logo, no estudo da documentação imagética devemos ter em mente a necessidade de tomá-la como um todo; isto é, nenhum elemento que compõe as imagens deve ser excluído da interpretação, mesmo porque o historiador deve compreender a sua totalidade. (DURAND; LISSARRAGUE, 1983).

Às imagens que passaremos a analisar, aplicaremos a metodologia proposta por Claude Calame⁹. Este acredita que as representações figuradas oferecem as mesmas possibilidades enunciativas que um texto, mas que essas possibilidades não estarão presentes de forma explícita textualmente, e sim em outros signos que o estudioso deve estar atento. Devemos observar a posição espacial dos personagens, dos objetos e gestos, fazendo um levantamento dos adereços, mobiliário e vestuário em cena, estabelecendo um repertório dos signos apresentados. Faz-se necessário, ainda, observar os jogos de olhares estabelecidos entre os personagens em cena. (CALAME, 1986).

Feitas tais considerações acerca do trabalho com as produções imagéticas, passemos à análise das pinturas que selecionamos.

Na interpretação desta ânfora *Panathenaica* – Figura 1¹⁰ –, datada da segunda metade do século VI a. C. ou de inícios do V a. C. e atribuída ao pintor Eucharides, nos centraremos na Face B, na qual temos a representação de uma cena de corrida a cavalos.

Prêmio para os vencedores nas Grandes *Panatheneias*, a ânfora *panathenaica* traz numa de suas faces a representação de Athená, deusa protetora de Atenas, e na outra, a modalidade na qual o atleta saiu vitorioso.

Na Face A, temos a presença de Athená *Promachos* no centro da cena, que normalmente é pintada portando o escudo, a lança, o capacete e o manto com serpentes nas bordas. Destacamos, na representação da deusa, o seu escudo e lança, ladeada por duas colunas acima das quais temos dois galos. Dentre as características atribuídas por Aristóteles aos galos, ressalta-se o fato de o animal gritar/cantar após a vitória numa luta. (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IV, 536a). Porém, certamente, o seu significado na cena está vinculado ao seu espírito competitivo.

Junto à coluna e à esquerda, no mesmo sentido em que a deusa se dirige, contamos com a inscrição: “τον Αθηνεθεν αθλον”. Vários significados podem assumir a presente inscrição, principalmente em virtude do termo *athlon*, que pode nos remeter a prêmio, competição ou ao espaço propriamente de combate. Porém, adotaremos, para efeito de nossa análise, o significado “um prêmio dos jogos de Atenas”.

Conforme temos conhecimento, as ânforas *panathenaicas* possuem um contexto social de uso bastante peculiar: eram vasos para portar o azeite/óleo oferecido ao atleta vencedor. O azeite faz referência direta à oliveira sagrada, símbolo de Athená, e também aos atletas que o usavam para massagearem seus corpos para as competições e treinos, talvez como uma forma de aquecimento para as práticas esportivas.

No que se refere aos jogos de olhares, predomina a representação em perfil, o que significa dizer que a comunicação se limita ao interior da cena e deve servir de exemplo aos seus destinatários.

Já na Face B da ânfora, encontramos pintada uma cena de corrida a cavalo. Temos dois jovens atletas montados cada um em seu cavalo

representados nitidamente em movimento. Certamente trata-se de uma competição no hipódromo, espaço físico para tais provas.

A ausência de barba – signo que denota idade no caso dos personagens masculinos representados na imagética – nos permite afirmar se tratar de dois jovens, enquanto a nudez os vincula ao universo dos atletas. Diferentemente do caso feminino¹¹, a nudez masculina na iconografia ática nos remete à beleza e à força física do cidadão. (GARRISON, 2000, p. 182-9). As corridas de carros se constituíam na única modalidade atlética na qual a competição se dava com os atletas vestidos, conforme veremos na Figura 2.

Cada um dos cavaleiros segura com a sua mão esquerda as rédeas enquanto porta na direita os chicotes, usados para conduzir os cavalos à velocidade desejada. O jovem, na posição dianteira da cena (à direita), olha atentamente para frente; já o que se encontra mais recuado mantém a sua cabeça virada para trás, talvez verificando a sua posição diante de possíveis outros atletas que estejam na competição e atrás dele.

O movimento dos braços e dos corpos dos atletas, assim como os das patas dos cavalos, indica a noção de velocidade presente na cena de disputa. Tal sincronia de movimentos também evidencia que a cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal.

Quanto aos jogos de olhares, a representação também acontece em perfil. Novamente nos encontramos diante de um tipo de comunicação que se restringe ao âmbito interno da cena.

Passemos à segunda modalidade hípica a ser estudada por nós, a saber: a corrida de carros – Figura 2¹².

Em ambas as cenas pintadas em cada uma das faces – A e B – da taça de figuras negras atribuída por Beazley ao *Grupo de Toronto 289*, temos duas quadrigas – observemos que a imagem evidencia a presença de oito patas dianteiras e oito traseiras – e dois aurigas. Tudo indica ser o mesmo par de aurigas e de quadrigas que se encontra representado nas duas faces da taça. Assim sendo, o que, de fato, difere nas cenas é a posição dos personagens e das quadrigas. Na Face A, o auriga de *khiton*¹³ vermelho, segundo descrição do *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)*, se encontra atrás da quadriga conduzida pelo auriga de *khiton* branco. Já na Face B, tal posicionamento se altera, estando a quadriga conduzida pelo auriga que veste *khiton* vermelho à frente daquele que porta o de cor branca. Ressaltamos que o auriga que veste o *khiton* de cor vermelha guia uma quadriga com um dos cavalos de cor branca.

Munidos de tais informações, podemos inferir que a singularidade desta taça está no seu quadro espaço-temporal. No que se refere ao espaço, as cenas pintadas na cerâmica não diferem da anterior – Figura 1 – cuja temática é a corrida a cavalo: ambas se passam no hipódromo. Já no que diz respeito à temporalidade, a questão é bem diferente. Aqui as duas cenas acontecem em momentos diversos. A mudança de posicionamento dos aurigas indica que houve uma ultrapassagem, resultante de uma movimentação no espaço do hipódromo. Logo, uma cena acontece antes da outra. São poucas as cerâmicas gregas que nos oferecem a possibilidade de percepção de alterações temporais.

É importante destacarmos que na epopeia homérica o carro era dirigido pelo próprio proprietário. Com o passar do tempo, o auriga se

tornou um especialista na técnica da corrida, tendo a incumbência de guiar o carro em nome do proprietário dos cavalos (LESPINAS, 2004, p. 124), e certamente, esta corresponde à situação dos aurigas representados. O prêmio dado ao auriga vencedor era uma fita de lã atada em torno da sua cabeça¹⁴.

Segundo Auguste Lespinas (2004, p. 124), os aurigas eram recrutados desde a adolescência e formados no decorrer de muitos anos, como aprendizes, antes que eles se tornassem capazes de enfrentar a competição propriamente dita. Estes futuros aurigas eram iniciados não somente para a condução dos cavalos, mas também para a queda durante as provas.

O carro deveria ser guiado sem sair do seu curso, o que era complexo visto que estava atrelado a quatro cavalos dotados de diferentes níveis de força. De acordo com Píndaro, era necessário que o auriga que estivesse no comando de uma quadriga concluísse doze voltas no hipódromo. (PÍNDARO, *Olímpicas* II, 51-2).

O esforço do auriga se concentrava em tomar o lado interno da pista para percorrer uma distância menor. (YALOURIS, 2004, p. 254). David Stuttard, destaca que os animais estavam acostumados a trabalhar como uma equipe, o que se evidencia mais nitidamente no caso das quadrigas; estando a dupla que se mantinha nas laterais externas mais treinada para as curvas mais apertadas. (STUTTARD, 2012, p. 80; LESPINAS, 2004, p. 120). Sófocles, na *Electra*, descreve tal esforço feito por Orestes:

Orestes conduzia o leve carro célebre na faixa interna da pista ensurdecadora, quase tocando nas balizas de contorno a cada volta pelo extremo do percurso; ele soltava as rédeas do corcel de fora, enquanto procurava refrear o outro. (SÓFOCLES, *Electra*, vv. 718-23).

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).

Apesar das habilidades individuais dos aurigas, estes não estavam imunes aos acidentes e até mesmo à morte nos hipódromos. Mais uma vez recorremos ao testemunho de Sófocles. Orestes, como é de nosso conhecimento, tem a sua morte no hipódromo descrita minuciosamente pelo poeta. Após ter uma das rodas do seu carro atingido a baliza do hipódromo, Orestes é jogado para fora e arrastado pelos cavalos, conforme observamos na citação abaixo:

Quando na volta extrema o infeliz Orestes chegou mais perto da baliza de contorno que transpusera tantas vezes sem tocar, soltou as rédeas tensas do corcel da esquerda, mas passou próximo demais; uma das rodas bateu na aresta da baliza e despregou-se, Orestes foi lançado fora de seu carro, [...] os dois cavalos, arrastando o corpo atado desabalaram soltos pela pista afora. [...] mutilado que nem os amigos íntimos foram capazes de reconhecer o morto. (SÓFOCLES, *Electra*, vv. 746-764).

Retornando às imagens, verificamos que diferentemente dos personagens representados na ânfora *panathenaica*, os dois aurigas dessa taça foram pintados com barba, o que indica a sua condição de adultos, frente aos jovens da cena anterior – Figura 1. Outra diferença a

ser salientada é a presença de vestimentas face à nudez dos jovens que competiam na corrida a cavalos. Conforme enfatizamos anteriormente, a única modalidade cujo atleta praticava vestido é a corrida de carros, pois nela o auriga competia vestido com um longo *khiton*, 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, 2004a, p. 121; LESPINAS, 2004, p. 120).

Os gestos e os movimentos dos corpos dos aurigas em cena demonstram compenetração na atividade da condução da quadriga. Eles se mantêm de pé no carro, segurando as rédeas, portando a vara (*kéntron*) com a qual conduzem os animais à velocidade. Segundo U. Sinn, a vitória dependia essencialmente de como o auriga habilmente negociava as curvas fechadas e a *nyssa*, a extremidade da corrida onde se retornava. (SINN, 2000, p. 44-5).

Quanto aos jogos de olhares, os personagens presentes nas cenas que analisamos nesta taça aparecem em perfil, forma mais comum de representação nas imagens áticas. Situação idêntica a das cenas pintadas na figura 1. 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). Nas cenas de corrida de carro, o exemplo é o da habilidade, da lisura e do respeito às regras na condução dos carros no decorrer da prova.

Podemos pensar agora a quais grupos sociais se destinavam essas

imagens. Pela temática, esses vasos se direcionam aos grupos aristocratas, aos cidadãos *bem-nascidos*; já pela riqueza da decoração, a aquisição dessas cerâmicas também estaria restrita aos segmentos sociais mais abastados.

Mais uma vez ressaltamos que as modalidades hípicas apareciam sempre vinculadas aos segmentos sociais aristocráticos, pois em toda a Grécia, a manutenção dos cavalos e as provas de corrida (a cavalo e/ou de carros) eram sempre aceitas como provas de riquezas e de *status*, sendo consideradas as mais distintas das competições atléticas. (KYLE, 1992, p. 89; VANOYEKE, 1992, p. 48; SINN, 2000, p. 43).

A premiação é outro aspecto que distingue a corrida de carros das demais modalidades esportivas. O vencedor da corrida, conforme já ressaltamos, não era o cidadão que conduziu o carro, que empregou a sua habilidade e a sua coragem no êxito da corrida, mas sim o proprietário dos cavalos, o que permitia, inclusive, a existência de vitórias femininas, mesmo numa competição tipicamente masculina. (LESPINAS, 2004, p. 124; SINN, 2000, p. 43).

Como conclusão, podemos enfatizar que a prática esportiva, espaço de predominância dos homens, jogava, no mundo antigo, com a exposição pública dos cidadãos, com sua honra e sua virilidade.

A pintura, assim como a poesia, imortalizava na memória da pólis a honra dos atletas vitoriosos. Os espectadores aguardavam valentia nas manobras e certamente tal virtude, em uma sociedade de honra e vergonha como a *poliade*, repercutiria no prestígio social para o cidadão que conduzia o carro. E, de forma semelhante, para o proprietário dos cavalos.

No caso das imagens que analisamos, os pintores valorizaram uma

modalidade aristocrática (certamente os receptores das imagens), o *agon*/competição, a habilidade dos aurigas, a posição ereta na condução dos carros (posição que se esperava dos cidadãos), o respeito às regras, o corpo, a velocidade, o movimento (signos de movimento: corpo, cavalos e rodas), a vitória/imortalidade e a prática cívica.

Por fim, podemos reforçar que há uma recorrência entre os autores contemporâneos, que se dedicam ao estudo das práticas esportivas na Grécia Antiga, que a verdadeira aspiração do atleta era a honra e o respeito de todos os helenos. Tal aspiração, por exemplo, é valorizada pelo poeta Píndaro quando ressalta que “o vencedor goza, para o resto da vida, uma ventura doce como o mel, graças aos prêmios. Um bem que se não perde acompanha os mortais até ao fim”. (PÍNDARO, *Olímpicas*. I, 96-99).

Documentação Escrita

ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Trad. Maria de Fátima S. e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, 2 v.

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

PINDARE. *Olympiques*. Trad. Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

SOPHOCLE. *Théâtre Complet*. Trad. Robert Pignarre. Paris: Garnier Frères, 1964.

[XENOFONTE]. A Constituição dos Atenienses. Trad. Neyde Theml e André Leonardo Chevitarese. In: COSTA, R. (Org.). *Testemunhos da História: documentos de História Antiga e Medieval*. Vitória: EDUFES, 2002.

Referências bibliográficas

BARROS, G. *As Olimpíadas na Grécia Antiga*. São Paulo: Pioneira, 1996.

BERARD, Cl. *Iconographie-Iconologie-Iconologique. Étude de Lettres*. Paris: 1983.

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

CAMBIANO, G. Tornar-se Homem. In: VERNANT, J.P. (Org.). *O Homem Grego*. Lisboa: Presença, 1994.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

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.

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

GARRISON, D. H. *Sexual Culture in Ancient Greece*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.

GOLDEN, M. *Sport and Society in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

GRILLO, J. G. C. *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a. C.* São Paulo, 2009 (Tese de Doutorado).

KYLE, D. G. The Panathenaic Games: Secred and Civic Athletics. In: NEILS, J. *Goddess and Pólis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*.

New Jersey: Princeton University Press, 1992.

LEFÈVRE, F. *História do Mundo Grego Antigo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LESPINAS, A. *Douze Siècles de Jeux à Olympie: De 776 avant J.-C à après J.-C*. Paris: Éditions Vigot, 2004.

LESSA, F. S. Corpo, esporte e masculinidade em Atenas. *Phoênix*. Rio de Janeiro, v. 10, p. 111-132, 2004a.

LESSA, F. S. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2004b.

LISSARRAGUE, F. Ler e Olhar a Imagem: Balanço e Perspectivas de Pesquisa sobre a Imagética Grega. In: LIMA, A. C. C. (Org.). *História e Imagem: múltiplas leituras*. Niterói: Editora da UFF, 2013, p. 29-40.

SCHMITT PANTEL, P. Imagens e História Grega. In: LIMA, A.C.C. (Org.). *História e Imagem: múltiplas leituras*. Niterói: Editora da UFF, 2013, p. 9-27.

SCHMITT PANTEL, P.; 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.

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

STUTTARD, D. *Power Games: Ritual and Rivalry at the Ancient Greek Olympics*. Londres: The British Museum Press, 2012.

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

VANOYEKE, V. *La Naissance des Jeux Olympiques e le Sport dans l'Antiquité*. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

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.

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

Notas de fim

- 1 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), RJ, Brasil. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA)/UFRJ e Membro Colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Portugal. E-mail: fslessa@uol.com.br.
- 2 Chamamos de processo de *democratização* do atletismo a participação dos cidadãos nas modalidades esportivas não hípicas que, teoricamente, despendiam menos recursos materiais. São essas modalidades o lançamento de disco, o arremesso de dardo, a corrida a pé, a luta, o pugilato, o pentatlo, o salto e o pancrácio. Com a forma de governo democrática se veicula a ideia de um maior acesso dos jovens cidadãos às modalidades atléticas.
- 3 Sobre os Jogos Helênicos, ver quadro abaixo (YALOURIS, 2004, p. 34-35 e CHEVALIER; GHEERBRANT (2009):

Jogos	Herói fundador	Deuses	Ramos e Significados
Olímpicos	Pélops institui em honra a Enômaos, rei de Élis.	Zeus	Oliveira – riqueza simbólica muito grande: paz, fecundidade, purificação, força, vitória e recompensa.
Píticos	Apolo, após ter matado o dragão Píton.	Apolo	Louro – como toda planta que permanece verde no inverno, possui o simbolismo da imortalidade. Consagrado a Apolo, simboliza a imortalidade adquirida pela vitória. Significa, também, as condições espirituais da vitória, a sabedoria unida ao heroísmo.

Ístmicos	Teseu ou Sísifo junto ao túmulo do herói Melicertes-Palémon, que se afogou no mar.	Poseidon	Pinheiro – símbolo da imortalidade e da permanência da vida vegetativa. Representa a exaltação da força vital e a glorificação da fecundidade.
Nemáicos	Adrastos em honra ao herói Ofeltes, filho de Licurgo, rei de Nemeia.	Zeus	Aipo – planta umbelífera, aromática e sempre verde. Símbolo de juventude triunfante e alegre.

4 Este quadro, com algumas alterações, foi originalmente publicado num artigo na revista *Phoinix* de 2004 (LESSA, 2004, p. 116).

5 A ânfora é um vaso para líquidos e sólidos. Usado para armazenar e conduzir vinho, óleo e outros artigos. No caso específico da ânfora *panathenaica*, ela era uma das premiações ganhas pelo atleta vencedor nos jogos que aconteciam a cada quatro anos, durante a festa religiosa/cívica em homenagem à Athená, deusa protetora de Atenas. Vale ressaltar que “cidade e religião são de fato indissociáveis” no mundo antigo grego e que as festas religiosas atuavam no sentido de promoverem a coesão da comunidade cívica. (LEFÈVRE, 2013, p. 173). Existiram as *Panathéneias* anuais, sob a forma de uma procissão em honra à deusa protetora da pólis, e as *Grandes Panathéneias*, festival que acontecia de quatro em quatro anos e que era celebrado com uma maior grandiosidade pelos atenienses, pressupondo um conjunto de rituais mais diversificados que aquele peculiar ao festival anual. Além da procissão e do sacrifício, tomavam parte também das *Grandes Panathéneias* os torneios e as competições musicais, atléticas e equestres em homenagem à deusa Athená. (NEILS, 1992, p. 15; LESSA, 2004b, p. 127-8).

6 Termo geral para um recipiente com duas alças e usado para beber.

7 O estilo chamado de figuras negras se constitui na apresentação dos elementos da decoração em tom negro sobre fundo claro.

8 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).

- 9 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).
- 10 Localização: Toronto, *Royal Ontario Museum*, inv. 919.5.148 – Pl. 23, Temática: Corrida a cavalo, Proveniência: não fornecida; forma: *Amphora Panathenaica*; estilo: Figuras Negras Pintor: Atribuído a Eucharides. Data: aprox. 550-500 a. C. (Beazley) e 490 a. C. (CVA), Indicação Bibliográfica: <http://www.cvaonline.org/cva/Canada.htm> (Royal Ontario Museum – Toronto); www.beazley.ox.ac.uk/index.htm (Consultado em novembro de 2014).
- 11 De acordo com o autor, a nudez feminina era erotizada na imagética ática (GARRISON, 2000, p. 182-9).
- 12 Localização: Toronto, *Royal Ontario Museum*, inv. 919.5.14 – Pl. 32, Temática: Corrida de carro; proveniência: Atenas; forma: Taça (*cup droop*); estilo: Figuras Negras Pintor: Atribuído ao Grupo de Toronto 289 por Beazley, Data: aprox. 555-540 a. C. (CVA) e 575-525 a. C. (Beazley). Indicação Bibliográfica: www.cvaonline.org/cva/Canada.htm (*Royal Ontario Museum* – Toronto); www.beazley.ox.ac.uk/index.htm (Consultado em novembro de 2014).
- 13 O *khiton* era uma túnica longa ou semilonga, fechada dos dois lados e presa nos dois ombros, usada indiferentemente por homens e mulheres.
- 14 O cavalo também recebia a fita.