

Rompendo idealizações: os corpos atléticos gregos

Fábio de Souza Lessa*

LESSA, F.S. Rompendo idealizações: os corpos atléticos gregos. R. Museu Arq. Etn., 29: 36-46, 2017.

Resumo: Neste texto, pretendemos discutir modelos de representação dos corpos dos atletas gregos nas imagens áticas do período clássico. Defenderemos que o esquema iconográfico que privilegiava o modelo apolíneo do corpo dos atletas gregos, por mais que fosse hegemônico, não era único. Os corpos que se distanciam desse modelo e que foram agrupados por John Davidson Beazley no Fat Boy Group serão priorizados nesta análise.

Palavras-chave: Corpo; Esportes; Fat Boy Group; Grécia clássica; Imagética ática.

Estudar o corpo como expressão da estrutura de uma dada sociedade é algo instigante para aqueles que acreditam e defendem que a História só possa ser escrita a partir de diálogos inter e/ou transdisciplinares. Objeto anteriormente reservado à Antropologia, o corpo, desde as propostas da “Nova História” na segunda metade do século passado, vem se fazendo cada vez mais presente nas pesquisas dos historiadores.

Neste texto, que possui um caráter mais ensaístico, propomos refletir sobre modelos cênicos de representação dos corpos dos atletas nas imagens áticas em suporte cerâmico do período clássico (séculos V e IV a.C.). Defendemos que existia um modelo hegemônico de representação do corpo do atleta, o apolíneo, mas que este não era único. Os corpos que se distanciam desse modelo e que foram reunidos por John Davidson Beazley no Fat Boy Group

serão priorizados nesta análise. Porém, algumas ponderações sobre a construção do corpo sócio e culturalmente são essenciais.

O corpo como expressão sociocultural

A importância de refletirmos acerca do corpo – *sôma* – se vincula ao fato de que ele porta em si a marca da vida social, sendo sempre uma representação da sociedade (Rodrigues 1975: 62, 125). Posição semelhante é assumida por Aline Rousselle (1993: 179); inspirada em Marcel Mauss, ela 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 do corpo ligados ao estatuto social. Acreditamos que buscar a compreensão da importância da representação do corpo na imagética ática possa nos permitir encontrar a existência da *polis* dos atenienses (Lessa 2003: 49).

Sôma é definido por Bailly (2000) primeiramente como “corpo, em oposição à alma”, seguindo a contraposição entre corpo (*sôma*) e alma (*psyché*) estabelecida no *Górgias* de

*Professor Titular de História Antiga do Instituto de História (IH) e dos Programas de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) e de Letras Clássicas (PPGLC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) <fjlessa@uol.com.br>

Platão (493a). A polissemia do termo é notória. Nos poemas homéricos ele possui o sentido mais frequente de “corpo morto, cadáver” (Odisseia, XI, v. 53; Iliada, VII, v. 79)¹. Em Hesíodo adquire o significado de “corpo vivo, em particular do homem” (Teogonia, v. 649-50; Trabalhos e os dias, v. 538). Passando do arcaico para o período clássico, o corpo é definido como capaz de executar “trabalhos ou exercícios corporais” (Xenofonte. Memoráveis, II, 8, 2); ou ainda como o que proporciona “prazeres” controlados pelo autodomínio (Xenofonte. Memoráveis, I, 5, 6). As definições de Hesíodo e de Xenofonte – de “corpo” como algo vivo, que não se opõe a ‘alma’, antes colabora com ela na existência plena do indivíduo, pessoal e socialmente entendida – se associam mais ao que iremos tratar acerca do corpo do atleta.

O corpo é também um *locus* de exercício do controle social e de poder. Na década de setenta do século passado, Foucault refletiu sobre a questão. Segundo o filósofo, o poder penetrou o corpo e encontra-se exposto no próprio corpo: “Lembrem-se do pânico das instituições do corpo social (médicos, políticos) com a ideia da união livre ou do aborto” (Foucault 2000: 146). Logo, a instauração de determinados tipos de poder conduz o corpo a transformações. Tal colocação está de acordo com o que defenderemos neste texto, pois a hegemonia de um padrão geométrico de representação dos corpos nos vasos áticos nada mais é do que o resultado da própria ideologia *poliade*, 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: 87) e que ele fala sempre, exclusivamente, a língua dos outros (códigos) que nele vêm a ser inscritos (Gil 1995: 207), logo, ele só pode ser *lido* no interior de um contexto. O postulado de que o corpo é ele próprio um construto cultural, social e histórico, plenamente

investido de sentido e significação, ganha força. Na cultura contemporânea, assiste-se a uma constante valorização de sua importância.

Além de ser um agente de cultura e essencialmente plural, o corpo é uma poderosa forma simbólica, onde as hierarquias e as especificidades de uma cultura são inscritas e reforçadas através de sua linguagem – a corporal. Ele constitui o “polo simbólico” que organiza, articula e interpreta, para além das simples evidências “físicas”, a vida cotidiana dos indivíduos e das coletividades (Duch & Mèlich 2005: 18-19).

O corpo revela ainda as relações de identidade e alteridades, isto porque ele é aquilo que nos permite encontrar os outros e que manifesta nossa natureza relacional pela afirmação de nossa individualidade. Logo, o corpo não pode ser concebido como um dado indiscutível, porque se configura como uma construção simbólica, não uma realidade em si.

Se toda sociedade é um gigantesco ato comunicacional, podemos afirmar que a *pólis* é um complexo comunicacional com suas múltiplas formas de expressão: corpos, gestos, palavra, escrita, pinturas, músicas, danças, práticas esportivas, entre outras. No caso de Atenas, os corpos nas disputas atléticas comunicam o que a sociedade espera dos seus cidadãos: força, agilidade, coletividade, *desnudamento* – o ato de exibir-se publicamente –, coragem, virilidade, honra, *areté*....

“O Fat Boy Group”

No Beazley Archive (Classical Art Research Centre 2016), que inclui a maior coleção do mundo de imagens de cerâmica antiga figurativa, encontram-se, numa rápida e simples pesquisa, 492 vasos áticos que juntos formam o Fat Boy Group. Como característica comum aos vários personagens representados nos vasos desse grupo temos o distanciamento do padrão apolíneo de representação dos corpos. Todos são, em essência, “*fat*”.

A partir desse *corpus* completo, as Tabelas 1, 2 e 3 evidenciam as formas dos vasos, os períodos e as técnicas usadas nas suas produções.

¹ Aqui *sôma* (“cadáver”) aparece em paralelo a *dêmas*, “estrutura corporal, corpo, ser vivo” (Bailey 2000).

Formas	Quantidade
<i>Skýphos</i>	219
<i>Pelike</i>	2
<i>Oinochoe</i>	261
<i>Lékythos</i>	3
<i>Kántharos</i>	1
<i>Hydría</i>	3
<i>Kýlix</i>	3
Total	492

Tabela 1: Formas dos vasos.

Fonte: Elaboração do autor, a partir de dados do Beazley Archive.

Cada forma dos vasos possui um contexto social de uso específico, isto é, está diretamente vinculada a sua utilidade cotidiana. Vale notar que predominam, no conjunto dos vasos atribuídos ao Fat Boy Group, duas formas: o *skýphos* – uma das taças para se beber vinho – e o *oinochoe* – usado para apanhar o vinho de um *kratér* ou *stámnos* e o verter num *kántharos* ou na taça dos convidados. Ambas as formas estão vinculadas ao universo do vinho e possivelmente mais ao masculino. Das formas de vasos listadas na Tabela 1, apenas o *lékythos*² e a *hydría*³ se distanciam das práticas do vinho.

Interessante é observarmos a ausência das ânforas panatenaicas no *corpus* do Fat Boy Group. E qual o motivo de destacarmos essa ausência? A ânfora é um vaso para líquidos e sólidos, usado para armazenar e transportar vinho, óleo e outros artigos. No caso específico da ânfora panatenaica, ela era uma das premiações do atleta vencedor nos jogos que aconteciam a cada quatro anos durante a festa religiosa/cívica em homenagem a Atena, deusa protetora de Atenas. Logo, as ânforas panatenaicas eram um suporte cerâmico produzido e consumido em Atenas. A ausência de atletas “*fat*” em um vaso de premiação de um festival ateniense pode revelar que o mercado consumidor dos vasos com representação de

2 Usado para óleos e unguentos. Servia ainda como oferenda para o morto.

3 Usada para armazenamento e transporte de água.

corpos fora do modelo apolíneo hegemônico era externo a Atenas. Se tal hipótese se confirmar, outra pode ser levantada: os artesãos adaptam o esquema cênico de seus vasos à demanda do mercado consumidor, neste caso o externo.

Ainda no que se refere à apresentação do *corpus*, observa-se as técnicas utilizadas e os períodos nos quais esses vasos foram produzidos:

Técnicas	Quantidade
Figuras negras	2
Figuras vermelhas	490
Total	492

Tabela 2: Técnicas de produção dos vasos.

Fonte: Elaboração do autor, a partir de dados do Beazley Archive.

Períodos	Quantidade
550-500 a.C.	1
450-400 a.C.	1
425-375 a.C.	16
400-300 a.C.	474
Total	492

Tabela 3: Periodização da produção dos vasos.

Fonte: Elaboração do autor, a partir de dados do Beazley Archive.

A massiva predominância da técnica de figuras vermelhas – aquela que apresenta os elementos da decoração em tom claro sobre fundo escuro⁴ –, mais característica do período clássico, já nos reporta para o recorte temporal de produção dos vasos. Conforme a Tabela 3, da segunda metade do século VI a.C. até inícios do IV a.C., passando por todo o século V a.C., a produção de vasos com a representação de corpos fora do padrão hegemônico que circulava na Ática era ainda tímida, totalizando dezoito vasos. É exatamente durante o século IV a.C. que essa produção cresce de forma expressiva, atingindo 474 vasos.

Acessamos os 492 vasos para uma observação preliminar das informações que

4 O estilo chamado de figuras negras se constitui pela apresentação dos elementos da decoração em tom escuro sobre fundo claro.

constam na base de dados, sendo que apenas 85 apresentam suas imagens disponíveis para consulta. Desse conjunto de vasos com representações figuradas publicizadas pela base de dados algumas observações iniciais podem ser feitas:

- a. 24 dos vasos não apresentam signos que remetam às práticas esportivas, tendo representações femininas, de personagens míticos ou simplesmente de jovens vestindo *himátion*⁵;
- b. dos 61 que possuem signos que se vinculam a cenas atléticas, 57 foram produzidos no período de 400 a 300 a.C.⁶;
- c. 38 dessas imagens apresentam um esquema cênico semelhante: personagem nu (atleta) acompanhado de jovens (porque imberbes) vestindo *himátion*⁷. A oposição nu/vestido é mantida, isto é, os códigos de identificação do atleta permanecem os mesmos;
- d. todos os personagens são imberbes, isto é, não se encontram na faixa etária adulta. Na iconografia grega as idades masculinas são precisamente demarcadas pela presença ou ausência de barba;
- e. duas são as modalidades esportivas representadas: o lançamento do disco e o salto. São dezesseis discos, três halteres para o salto e quatro marcos/obstáculos também para o salto;
- f. encontramos 23 *estrígilos* e doze *aribalos*. A presença de ambos instrumentos identifica o espaço físico onde a cena se passa como sendo a palestra⁸;

5 *Himátion*: um manto amplo, que se usava sobre o corpo (como nas imagens do Fat Boy Group) ou por cima de um *chitón*.

6 Um dos vasos foi produzido no período entre 425-375 a.C., e três não apresentam datação.

7 Apenas um fragmento de um *skýphos* (n. 31818) apresenta um jovem atleta.

8 Numa descrição física, a palestra era essencialmente um terreno para desporto, ao ar livre, de forma quadrada e rodeado de muros, podendo servir para todas as modalidades atléticas, exceto para a corrida a pé que acontecia no estádio. Em um ou em dois dos seus lados,

A Tabela 4 mostra a proveniência dos vasos analisados:

Proveniência	Quantidade
Não fornecida	29
Grécia (genericamente)	1
Rodes	1
Melos	1
Ágora de Atenas	5
Atenas	1
Delos	1
Spina (Etrúria)	9
Cápua (Itália)	1
Ullastret (Espanha)	4
Bengasi (Libia)	1
Ensérune (França)	1
Apollonia Pontica (Bulgária)	1
Turquia (Smyrna)	1
Rússia (South...)	4
Total	61

Tabela 4: Proveniência dos vasos.

Fonte: Elaboração do autor, a partir de dados do Beazley Archive.

Destaca-se que a circulação dos vasos se dava majoritariamente fora de Atenas, pois apenas seis vasos foram encontrados nessa *polis*, aproximadamente dez por cento do conjunto com proveniência indicada.

Na sequência, a comparação entre a representação do corpo em uma taça pintada por Panécio na passagem do VI para o V século a.C. com duas enócoas do Fat Boy Group do quarto século a.C. será objeto de análise.

“Olhares do corpo”: comparando corpos nas imagens áticas

As disputas desportivas têm no corpo do atleta uma de suas *falas*. Como já dito antes, a representação do corpo nas imagens áticas cuja

erguiam-se construções cobertas, que serviam de vestiários, de salas de repouso, munidas de bancos de balneários, de armazéns de óleo e de areia.

temática é os *agônes* desportivos seguem um padrão geométrico que reforça as virtudes da força, da virilidade, da coragem, da estética... É exatamente esse padrão predominante de corpo do atleta que começamos a apurar a partir do medalhão da taça de figuras vermelhas cuja temática é o salto e o dardo (Fig. 1)⁹.



Fig 1. Corpo apolíneo do atleta.

Fonte: Classical Art Research Centre (2016, vaso n. 203246)¹⁰.

9 O método semiótico proposto por Claude Calame (1986) para as imagens pressupõe:

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

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

3º. observar 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.

10 Localização: Boston, Museum of Fine Arts – inv. 98.876. Temática: salto e dardo. Proveniência: não fornecida. Forma: klylix (taça). Estilo: figuras vermelhas. Pintor: Panécio (Proto Panetian – Beazley). Data: aproximadamente 525-475 a.C. Indicação bibliográfica: *Ancient Greek Athletics*, de Stephen Miller.

A imagem representa um jovem atleta nu segurando dois halteres¹¹ e em movimento, o que é evidenciado pelo posicionamento de suas pernas e braços. Ele mantém a cabeça direcionada para trás. O relevante na imagem é a representação do corpo do atleta que se dá em frontal (tórax), perfil (cabeça) e três quartos (parte inferior), permitindo os tipos de comunicação interna e externa. O seu corpo segue o modelo de representação iconográfica predominante nas imagens de circulação ateniense¹².

O pintor ressalta a beleza do atleta através da justa-medida e da simetria das formas e da musculatura, enfatizando o corpo rígido conforme deveria ser o do cidadão. No corpo do personagem estão impressos equilíbrio, força, proporção, movimento, atributos esses que os helenos almejavam encontrar no funcionamento de suas *póleis* e, no caso ateniense, na democracia. Certamente o pintor optou por destacar também o ideal da *kalokagathia*, tão importante para a vida cívica na *pólis* (Spivey 2005: 56-57), ideal esse também explicitado pela nudez do atleta.

A estética do corpo do atleta vinculava-se a um padrão de proporções aritmético e geométrico. Em pesquisa anterior (Lessa 2011: 39-41), atentamos para a construção desse padrão a partir das formas geométricas do triângulo e do pentagrama estrelado. O triângulo por ter a sua constituição a partir da *tétractys* – sequência dos quatro primeiros números (1, 2, 3, 4) que em conjunto resultava no número 10 ($1+2+3+4= 10$) – estava presente nos demais números “figurados”, como o quadrado, o pentágono e, dessa forma, se fazia presente no plano geométrico das representações do corpo (Ghyka 1959: 34)¹³.

11 Os halteres eram necessários para o salto em distância. Bem conhecidos pelas pinturas em suporte cerâmico e pela conservação de uma quantidade significativa de peças, os halteres são “pêndulos de chumbo para exercícios de ginástica” (Bailly 2000).

12 Destaca-se mais uma vez que somente um dos vasos do Fat Boy Group foi encontrado em Atenas.

13 Segundo os pitagóricos, o dez é o mais perfeito dos números possíveis (Ghyra 1959: 35).

O método do pentágono regular e do pentagrama (o pentágono estrelado), formado pelas diagonais de um pentágono regular, foi o mais usado para a composição das representações gregas, em especial durante o século VI a.C. e na primeira metade do século V a.C. (Van der Grinten 1966: 13-14), o que explica as semelhanças dos corpos na cerâmica e também na estatuária.

A taça conta com a inscrição “*Athenódotos kalós*” (“*Athenódotos é belo*”). O adjetivo *kalós* pode se referir a beleza das formas físicas do personagem ou ainda a sua condição de *kalós kai agathós*.

A situação é bem diferente nas próximas imagens. Anteriormente defendemos que os corpos são sempre plurais. Em sentido idêntico, acreditamos que as suas representações também o

são. Coexistem com as idealizações dos corpos dos atletas e, por serem *padronizadas*, se distanciam da realidade cotidiana, constituindo outras formas de representação. Essa pluralidade dos corpos se faz presente nas imagens pintadas em duas enócoas do Fat Boy Group (Figs. 2 e 3), que, segundo John Boardman, se dedica aos jovens e atletas “disformes” (Boardman 1997: 193).

A seleção das duas enócoas se deveu ao fato de apresentarem o mesmo esquema cênico – um atleta nu entre dois personagens vestidos –, de fazerem referências à mesma modalidade esportiva – o salto – e de apresentarem corpos que se distanciam do padrão comum de representação de atletas nas imagens figuradas atenienses. No caso da Fig. 2, acrescenta-se o fato de ela constituir acervo do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (MN/UFRJ), no Rio de Janeiro.

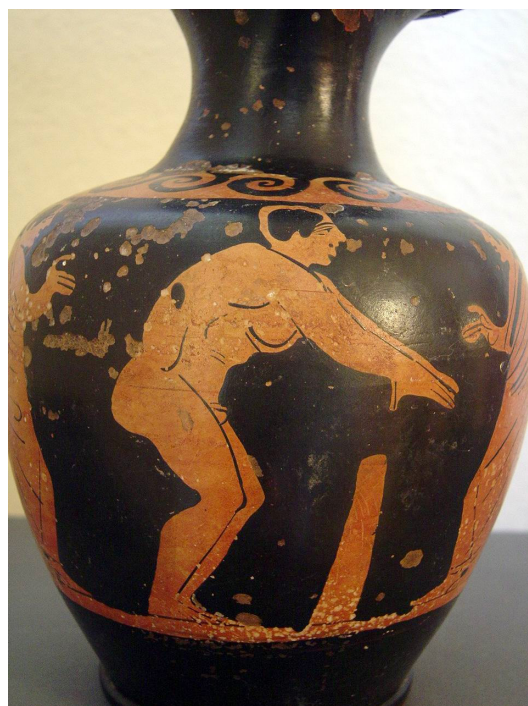
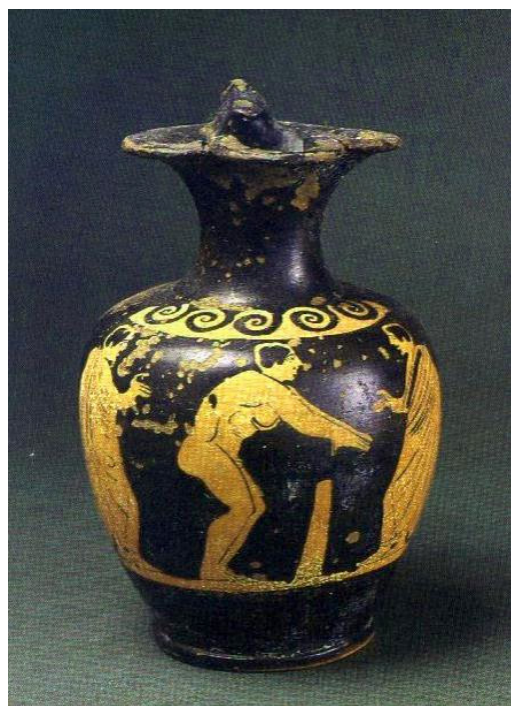


Fig 2. O “Fat Boy” do Museu Nacional da UFRJ.
 Fonte: Classical Art Research Centre (2016: vaso n. 230630)¹⁴.

14 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: 400-300 a.C. (início do século V a.C., de acordo com o catálogo do MN/UFRJ). Foto da direita cedida gentilmente pelo Prof. Dr. Antonio Brancaglioni Júnior (MN / UFRJ). Indicação bibliográfica: *Cerâmicas antigas da Quinta da Boa Vista*, do Museu Nacional de Belas Artes.

No centro da imagem há um jovem nu, em perfil, com as pernas fletidas e com os braços estendidos para frente, como se fosse saltar sobre o marco. A cena denota movimento, o que pode ser comprovado pela posição dos braços, pernas e do tórax do jovem. Esse movimento desenvolvido pelo personagem, bem como a sua nudez, nos possibilita afirmar ser ele um atleta.

Nas extremidades da cena contamos com a presença de dois outros personagens que se encontram de pé e vestidos. O fato de serem da mesma faixa etária do atleta dificulta a identificação desses dois últimos personagens. Eles não são atletas, pois se encontram vestidos. Poderíamos pensar se tratar de instrutores (*paidotribai*), mas não contamos com nenhum signo de poder exercido sobre o atleta. Em outras imagens com situação semelhante, encontramos personagens vestidos portando fita no cabelo, signo de vitória e possivelmente de mais experiência que o atleta pintado, e fazendo uso de uma haste para a correção dos movimentos do atleta, signo esse claramente de poder¹⁵. Contudo, os dois personagens vestidos mantêm cada qual um dos braços erguido, 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 produz¹⁶.

Diferente da situação do personagem na imagem anterior, o corpo desse atleta é totalmente disforme do comum nos vasos áticos. 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. Porém, não é propriamente gordo, pois não possui um abdômen avantajado.

15 Da mesma forma, os dois personagens não podem ser identificados como pai ou *erastés* do atleta também pelo fato de serem imberbes, mesmo em se tratando de uma imagem que julgamos distanciada do modelo de representação comum na cerâmica ática.

16 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: 212).

Apresenta formas desproporcionais, possuindo o tórax mais musculoso que o restante do corpo. Ele nos parece “pesado”. Apesar de Filóstrato (*Gymnasticus*), ao indicar diferenças entre modalidades esportivas helênicas, afirmar que enquanto o lançamento do disco é uma prova pesada, como a luta, o salto e o arremesso do dardo se associam à corrida, pois são modalidades ligeiras. Logo, o salto exigiria corpos mais leves.

Na próxima enócoa (Fig. 3) essa situação se repete. Temos o atleta nu no centro da cena entre dois outros personagens vestidos com *himátion*. Os gestos dos braços indicam interação entre eles. Novamente nos deparamos com a ausência de signos claros de poder nos personagens vestidos. Apenas os movimentos dos braços do personagem atrás do atleta podem remeter ao poder de um instrutor. Os movimentos dos braços do atleta podem reportar a demanda por instrução por parte do personagem situado à frente dele.

O marco¹⁷ presente nas duas cenas (Figs. 2 e 3) indica a modalidade – o salto – e também que a cena é de interior, isto é, decorre no interior de uma palestra.



Fig 3. “Fat Boy” de Spina.

Fonte: Classical Art Research Centre (2016: vaso n. 230549)¹⁸.

17 O marco não aparece nas demais cenas de salto que já analisamos. Normalmente, os signos que denotam ser a cena de salto são os halteres e o enxadão para afogar a terra e, dessa forma, garantir a precisão das marcas dos pés alcançadas.

18 Localização: Ferrara, Museo Nazionale di Spina - inv. T713AVP. Temática: salto. Proveniência: Spina (Itália). Forma: oinochoe. Estilo: figuras vermelhas. Pintor: The Fat Boy Painter. Data: 400-300 a.C.

Mais uma vez o corpo do atleta no centro da cena exhibe formas que se distanciam do ideal do corpo atlético forjado pelos pintores áticos. Assim como o anterior, esse atleta não é propriamente gordo, mas possui o tórax, o quadril e pernas mais avantajados. Ou seja, a estrutura cênica nas duas enócoas 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.

Defendemos que as cenas pintadas nos dois vasos se passam no mesmo quadro espaço-temporal, o que pode ser observado pela sincronia de movimentos e gestos dos personagens que as compõem. Em ambos os vasos os jogos de olhares dos personagens são em perfil, o que significa que a comunicação estabelecida é interna, não permitindo o diálogo com o público receptor.

Outro aspecto que mantém uma coesão entre os dois vasos é a ausência de cuidado com a estética das cenas pintadas. A “precariedade” da representação dos detalhes – como mãos e rostos, em especial – pode evidenciar a adoção de técnicas menos refinadas do que as que predominam na imagética ática mais preponderante como a utilizada na produção da *kýlix* analisada anteriormente (Fig. 1).

Podemos começar a conjecturar hipóteses que possam explicar a opção pela representação de corpos de atletas fora do padrão estético comum à iconografia ática. Uma das primeiras explicações para essa opção poderia ser a necessidade de pôr em relevo as diferenças entre a idealização e a realidade na representação dos corpos dos atletas. Nessa concepção, tais corpos estariam mais próximos daqueles encontrados no cotidiano grego. Até porque seria inverossímil aceitar que todos os helenos fossem belos e portassem um físico igualmente belo, sendo essa beleza idealizada desconhecida no cotidiano e principalmente uma qualidade dos deuses e heróis, estendida aos atletas vitoriosos (Tiverios 2015: 108-10).

Não há dúvida de que existia um mercado consumidor para tais enunciados. Ao observar os 492 vasos, verificamos, conforme já dito, que apenas seis circularam em Atenas. Logo,

o mercado consumidor dessas cerâmicas não era sobretudo o ateniense. Ao que parece a representação dos corpos pelos e para os atenienses primava pela beleza apolínea, que pelo diálogo do Sócrates de Xenofonte com o pintor Parrásio, além de difícil de ser alcançada, pois “não é fácil encontrar um único homem com todos os requisitos”, se limitava a uma criação idealizada/utópica, o que reforça nossa hipótese de que há um distanciamento entre o corpo criado pelos pintores áticos e a realidade dos corpos dos helenos. Vejamos:

E, certamente, se quiserem representar formas totalmente belas, como não é fácil encontrar um único homem com todos os requisitos, vão buscar aos vários modelos o que cada um deles tem de mais belo e compõem corpos que possam parecer belos no seu todo. (Xenofonte. Memoráveis, III, 10, 2).

Pensar na produção desses vasos como reveladora de um espaço para as vozes dissidentes da democracia se expressarem talvez careça de dados empíricos. O testemunho de seis vasos não nos autoriza a essa conclusão. Porém, não nos esqueçamos de que o período de produção dessas cerâmicas é, de acordo com o Beazley Archive, 400-300 a.C. Durante o século IV a.C. Atenas vive contextos políticos diferenciados: ela reestrutura a sua forma de governo a partir de 403 a.C. com o retorno da democracia após os golpes oligárquicos, perde a hegemonia no mundo grego, vive uma crise expressiva do pós-guerra e ainda vivencia o fim da forma de governo que a singularizou no mundo grego. Talvez esses vasos possam refletir esse período de crise de Atenas.

A produção desse conjunto de vasos também pode revelar a existência, na democracia ateniense, de espaços para a publicização de opiniões divergentes e de críticas aos modelos consolidados. Porém, essa é outra hipótese que ainda carece de uma interpretação mais ampla do conjunto dos vasos.

Partimos do princípio de que a principal intenção do pintor era a de fazer

uma crítica direta ao padrão hegemônico de funcionamento da própria sociedade ateniense. Ao representar um atleta fora dos padrões estéticos 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.

A Tabela 4 atesta que uma parte – aproximadamente quinze por cento – dos vasos de nossa seleção final é de proveniência da região da Etrúria. Isto nos faz pensar que o modelo de representação do corpo pintado nos vasos do Fat Boy Group atendia provavelmente a uma demanda do consumo etrusco, ou ainda, que da mesma forma que tivemos um predomínio do estilo de pintura em suporte cerâmico coríntio e depois ático, poderíamos estar sob a influência de um modelo estético etrusco quando da produção desse conjunto de vasos. Se observarmos a pintura etrusca (Fig. 4), para efeito de uma rápida comparação, veremos corpos representados mais próximos daqueles do Fat Boy Group.



Fig. 4. O corpo do atleta etrusco.
Fonte: Thuillier (2004: 156, fig. 94)¹⁹.

Os dois lutadores de faixas etárias diferenciadas – um imberbe e outro

¹⁹ Localização: Tarquinia – Tumba dos Augures. Temática: luta. Data: 520 a.C.

barbado – tem entre eles três bacias, prêmios para os vencedores (Thuillier 2004: 156). De imediato, uma luta entre dois concorrentes de faixas etárias diferenciadas não era algo almejado pelos helenos, pois vencer de um não *isos* não é honroso.

Por mais que os corpos representados na pintura sejam mais bem delineados esteticamente do que os do Fat Boy Group, eles se aproximam por serem mais musculosos que os apolíneos. Pernas, braços e troncos são mais fortes. Talvez esse esquema pictórico predominasse entre os etruscos e tenha se tornado o referencial para o Fat Boy Group.

Outra possibilidade com a qual podemos trabalhar é aquela que considera a representação dos atletas fora do padrão apolíneo como uma caricatura de atletas do século IV a.C. Nesse caso, também poderíamos observar certa proximidade entre os discursos dos pintores e dos comediógrafos. Também podemos associar os atletas do Fat Boy Group com os personagens gordos apresentados na comédia, em especial na comédia nova.

Na comédia *As Rãs* (405 a.C.) de Aristófanes, Ésquilo, em sua defesa, faz referência aos exercícios físicos (v. 1006-89). Na mesma obra, Dioniso ri diante da presença de um atleta gordo que disputava uma prova atlética:

(Dioniso): De fato! Ri quando um homúnculo corria lentamente, pálido, gorducho e cabisbaixo em plena Panatenaia, na rabeira, / de mal a pior. (As rãs, v. 1089-93).

Por fim, outra hipótese, que também carece de um aprofundamento maior. A opção dos pintores em representar atletas com corpos fora do padrão apolíneo pode nos remeter a uma crítica à *paideia* e, conseqüentemente, à formação da cidadania num momento em que a *pólis* enfrentava um processo de crise, ou ao ideal de pan-helenismo que os jogos reforçavam. Mais uma vez o recorte cronológico, 400-300 a.C., da maioria absoluta dos vasos do Fat

Boy Group deve ser destacado, por esse ser um período que engloba a crise *poliade*. O conceito de pan-helenismo possui uma conotação política, pois busca promover uma sensação de pertencimento às comunidades de idioma grego, implicando na produção e na reprodução da identidade helênica. Para Lynette Mitchell (2007: 19-20) o pan-helenismo tinha como funções preencher brechas e obscurecer a diferença entre as unidades e os desajustes tanto culturais quanto políticos no mundo grego, além de explorar o vazio criado pela disparidade cultural, ou pelo menos as supostas diferenças culturais, negociando assim os limites da diferença. Talvez no decorrer do século IV a.C. o ideal do pan-helenismo havia perdido o seu sentido.

Conclusão

Refletir sobre a representação dos corpos dos atletas na imagética ática implica em salientar que os corpos masculinos bem delineados tratados pelos autores antigos podem induzir os estudiosos modernos a pensar em homens jovens treinando no ginásio, em “construtores de corpo” e em um culto da musculatura; porém nenhum escritor antigo se

inclina para entender o ginásio como um lugar apenas para o desenvolvimento de músculos (Osborne 2011: 52-53). Até mesmo porque entre os helenos há uma vinculação entre corpo e alma, e entre ginástica e música: “a ginástica para o corpo e a música para a alma” (Platão. República, 376 e).

O corpo entendido como um produto sociocultural é plural e, por isso, permite a coexistência de modelos variados de representações, havendo a tendência de um prevalecer sobre os demais em algum momento específico. Foi exatamente este caminho que buscamos perseguir neste texto. Evidenciamos que o corpo apolíneo, que constitui uma identidade helênica quase única, convive com outros esquemas estéticos de representação.

Por fim, não podemos deixar de lembrar que a relação entre o pesquisador e o documento não é simples nem imediata. Assim sendo, devemos 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 e dialogam com os consumidores de suas obras, neste sentido, criam e recriam histórias de vida que são sempre plurais.

LESSA, F.S. Breaking with idealization: the athletic greek bodies. *R. Museu Arq. Etn.*, 29: 36-46, 2017.

Abstract: In this article, we intend to discuss representation patterns of Greek athletes' bodies in the attic images from the Classical period. We will defend that, although hegemonic, the iconographic scheme that favored the Apollonian model of Greek athletes' bodies was not the only one. The bodies that are distant from this model and that were grouped by John Davidson Beazley in the “Fat Boy Group” will be the focus of our analysis.

Keywords: Body; Sports; Fat Boy Group; Classical Greece; Attic Imagery.

Referências bibliográficas

Aristófanis. 2014. *As rãs*. Tradução Trajano Vieira. Cosac Naify, São Paulo.

Bailly, A. 2000. *Dictionnaire Grec-Français*. Hachette, Paris.

Rompendo idealizações: os corpos atléticos gregos
R. Museu Arq. Etn., 29: 36-46, 2017.

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

CALAME, C. 1986. *Le récit en Grèce Ancienne: énonciations et representations de poètes*. Meridiens Klincksieck, Paris.

Classical Art Research Centre. 2016. *Beazley archive pottery database*. Disponível em: <<https://goo.gl/ZM6RXh>>. Acesso em: 9/4/2018.

Duch, L.; Mèlich, J.-C. 2005. *Escenarios de la corporeidad: antropología de la vida cotidiana*. Trotta, Madrid.

Filóstrato. 1996. *Gimnástico*. Traducción Francesca Mestre. Gredos, Madrid.

Foucault, M. 2000. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Graal, Rio de Janeiro.

Ghyka, M.C. 1959. *Le nombre d'or*. Gallimard, Paris.

Gil, J. 1995. Corpo. In: *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional, Lisboa, 230-266. v. 32.

Hesíodo. 1981. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. Massao-Ohno, São Paulo.

Hesíodo. 2002. *Os trabalhos e os dias*. Tradução. Mary de C. Neves Laver. Iluminuras, São Paulo.

Homero. 2011. *Odisseia*. Tradução Frederico Lourenço. Cia. das Letras, São Paulo.

Homero. 2013. *Iliada*. Tradução Frederico Lourenço. Cia. das Letras, São Paulo.

Lessa, F.S. 2003. Corpo e cidadania em Atenas clássica. In: Theml, N.; Bustamante, R.M.C.; Lessa, F.S. *Olhares do corpo*. Mauad, Rio de Janeiro, 48-55.

Lessa, F.S. 2011. *Mulheres de Atenas*. Mauad X, Rio de Janeiro.

Mitchell, L. 2007. *Panhellenism and the barbarian in Archaic and Classical Greece*. The Classical Press of Wales, Swansea.

Osborne, R. 2011. *The history written on the classical Greek body*. Cambridge University, Cambridge.

Platão. 2010. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Platão. 2011. *Górgias*. Tradução Manuel Oliveira Pulquério. Edições 70, Lisboa.

Rodrigues, J.C. 1975. *Tabu do corpo*. Achiamé, Rio de Janeiro.

Rodrigues, J.C. 2003. Os corpos na antropologia. In: Theml, N., Bustamante, R.M.C.; Lessa, F.S. *Olhares do corpo*. Mauad, Rio de Janeiro, 72-98.

Rousselle, A. 1993. Corpo. In: Burguière, A. *Dicionário das ciências históricas*. Tradução Henrique de Araújo Mesquita. Imago, Rio de Janeiro, 176-181.

Spivey, N. 2005. *The ancient Olympics*. Oxford University, Oxford.

Thuillier, J.-P. 2004. Étrurie et Rome. In: Decker, W; Thuillier, J.-P. *Le sport dans l'antiquité: Egypte, Grèce, Rome*. Picard, Paris, 143-246.

Tiverios, M. 2015. Cuerpos de dioses, héroes y atletas hasta el período helenístico. In: Sánchez, C; Escobar, I. *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*. Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, 103-120.

Van der Grinten, E.F. 1966. *On the composition of the medallions in the interiors of Greek black and red-figured kylixes*. N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam.

Xenofonte. 2009. *Memoráveis*. Tradução Ana Elias Pinheiro. Universidade de Coimbra, Coimbra.