

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

O corpo masculino na cerâmica ática

Fábio de Souza Lessa*

Resumo: Nesta pesquisa analisaremos os modelos de representação dos corpos masculinos nas imagens atenienses do Período Clássico.

Palavras-chave: corpo masculino – *pólis* – imagens atenienses.

Résumé: Dans cette recherche nous analysons la représentation des corps masculins dans les images athéniennes pendant la période classique.

Mots-clé: corps masculin – *pólis* – images athéniennes.

Há na imagética ateniense a predominância de uma forma de representação do corpo masculino que enaltece as virtudes esperadas pela *pólis* para os seus cidadãos: força, virilidade, agilidade, rigidez, enrijecimento físico, simetria das formas, estética... (LESSA, 2006: 106), o que pode ser explicado pelo fato dos artesãos serem regidos por regras técnicas peculiares à sua cultura.

Podemos pensar, neste momento, no que possibilita as imagens se tornarem compreensíveis e significantes no interior da sociedade dos atenienses do Período Clássico (séculos V e IV a.C.), que não deve ser entendida como homogênea ou mesmo una, como, em alguns momentos, nos quer fazer crer Meier¹. No tocante a esta questão, Lissarrague nos apresenta alguns elementos que permitem a sua compreensão. O autor ressalta, primeiramente, que o pintor e o seu público partilham o mesmo saber referente à linguagem iconográfica e, posteriormente, enfatiza que sabemos que a imagem não se basta por si mesma, o que significa dizer que ela está presa em uma rede de comunicação na qual intervêm o pintor e o espectador, o autor e o receptor (LISSARRAGUE, 1987: 261-62 e 268).

Não podemos deixar de lembrar que a relação entre o pesquisador e o documento não é simples nem imediata (HARTOG, 2003:190). Neste sentido, precisamos estar atentos

* Professor Adjunto de História Antiga do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ. Apoio financeiro do CNPq e da FAPERJ.

¹ Christian Méier faz uma análise da *pólis* dos atenienses tendendo para uma idealização, isto é, a noção de identidade política presente entre os atenienses apagaria, em grande parte, as suas diferenças sociais e os conflitos (MEIER, 1985: 9-31). Já Nicole Loraux opta pela desconstrução da *pólis* idealizada, enfatizando que o conflito é inerente à dinâmica *poliade* (LORAUX, 1993: 75-97).

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.

Legitimados pelas mudanças no campo da escrita da história no decorrer das últimas décadas do século XX, com a ampliação do conceito de documento histórico e a adoção da perspectiva multidisciplinar, que é cada vez mais exigida em decorrência da diversidade da natureza da documentação que passa a ser utilizada nas pesquisas históricas (SAMARA, 2006: 11), estaremos nesta comunicação *revisitando* o corpo masculino dos helenos a partir da documentação imagética e de uma postura interdisciplinar entre a história, a antropologia, a sociologia e a semiótica. Certamente uma exigência peculiar ao nosso próprio objeto de estudo: o corpo.

Munidos de tais informações, objetivamos analisar o modelo *hegemônico* de representação dos corpos masculinos nas imagens áticas e as possibilidades de coexistência de *leituras* variadas acerca dos corpos dos homens feitas pelos artesãos². Para tal proposta, nos limitaremos a estudar as imagens pintadas nos vasos gregos do Período Clássico, cuja temática é a prática esportiva. Dessa forma, ao pensarmos no corpo masculino, estaremos nos remetendo ao corpo do atleta ateniense.

Ao construirmos nossas interpretações acerca do corpo do atleta helênico a partir das evidências imagéticas áticas, pensamos estar nos distanciando de uma das críticas feitas por Roy Porter aos historiadores, em especial os não especialistas em história da arte, quando afirma que poucos ponderam profundamente sobre a significação das imagens visuais verdadeiras dos corpos como evidência histórica. Ainda de acordo com Porter, “muito frequentemente os historiadores utilizam a evidência visual antes como meras *ilustrações*, do que como coisas a serem explicadas” (PORTER, 1992: 321 – *grifo do autor*).

Na pesquisa o que pretendemos é justamente *explicar* os *usos* dos corpos feitos pelos gregos antigos ou retrocedendo à primeira metade do século passado e recorrendo ao antropólogo M. Mauss, as *técnicas corporais*³ helênicas.

Mauss já havia sinalizado para a concepção do corpo como uma construção cultural quando evidencia que os hábitos, costumes, crenças e tradições que caracterizam uma

² Um exemplo de desconstrução do modelo *hegemônico* de representação do corpo masculino entre os atenienses pode ser apreendido na leitura da imagem pintada na *oinochoe* do Museu Nacional da UFRJ - inv. 1447 (LESSA, 2006: 105-119).

³ Mauss define técnicas do corpo como “... as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003: 401).

dada cultura também se referem ao corpo, existindo um corpo típico para cada sociedade (MAUSS, 2003: 404-408).

Pesquisas mais recentes acerca do corpo continuam a trilhar o caminho iniciado por Mauss ao defenderem que “... devemos enxergar o corpo como ele tem sido vivenciado e expresso no interior de sistemas culturais particulares,...” (PORTER, 1992: 295).

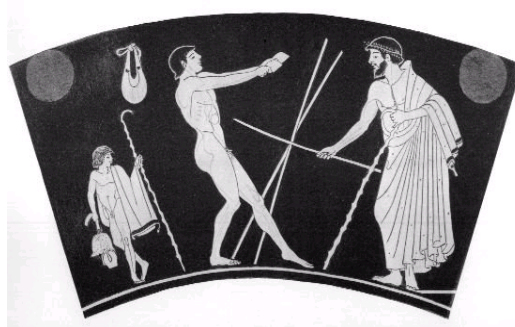
R. Porter se mostra cauteloso com relação às tentativas de se explicar a história do corpo através das técnicas pós-estruturalistas que reduzem o corpo à *representações* no *discurso* ou mesmo através de preceitos da análise textual que “... enfatizam o modo como o corpo deve ser encarado, não como um objeto de *carne e osso*, mas como uma *construção simbólica*” (PORTER, 1992: 296-297 – *grifo do autor*).

Concordamos com o autor no tocante ao exagero no qual se pauta algumas interpretações ao entenderem o corpo exclusivamente numa dimensão simbólica. Discordamos do exagero, mas não da existência de uma dimensão simbólica no corpo. É no corpo onde as hierarquias e as especificidades de uma cultura são inscritas e reforçadas através de sua linguagem – a corporal. Assim sendo, o corpo é também um lugar de exercício do controle social e de poder. A instauração de determinados tipos de poder conduz o corpo à transformações (GIL, 1995: 202). Tal colocação está plenamente de acordo com o que vimos defendendo ao longo da pesquisa, pois a hegemonia de um padrão geométrico de representação dos corpos nos vasos áticos nada mais é do que o resultado da própria ideologia *políade*, que almeja publicizar os ideais de equilíbrio, justa-medida, força e estética.

O corpo deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais. Por esta 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: 8).

Passemos à análise dos corpos nas imagens áticas.⁴ Seleccionamos para interpretação duas imagens que trazem em destaques representações variadas dos corpos dos atletas. A primeira imagem – Figura 1 -, cuja temática é o salto, foi pintada num *skýphos*⁵ datado em torno de 490-70 a.C.; já a segunda - Figura 2 -, foi representada numa *kýlix*⁶ datada entre 525-475 a.C. e nos apresenta atletas com vários tipos de corpos.

Figura 1



Localização: Boston, *Museum of Fine Arts* – inv. 10.176, Temática: salto, Proveniência: Não fornecida, Forma: *Skýphos*, Estilo: Figuras Vermelhas, Pintor: Brygos Painter, Data: 490-70 a.C., Indicação Bibliográfica: YOUNG, 2004: 36, fig. 3.3; Perseus Vase Catalog (consultado em fevereiro de 2007).

⁴ No exercício da leitura e análise das imagens estaremos nos valendo da teoria semiótica, por entender que ela nos permite ultrapassar as categorias funcionais da imagem, nos possibilitando “considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (JOLY, 1996: 29 – *grifo da autora*). Aplicaremos às imagens o método de leitura semiótica proposto por Claude Calame que pressupõe a necessidade de:

1º. verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;
2º. fazermos um levantamento dos adereços, mobiliário, vestuários e os gestos estabelecendo repertório dos signos;

3º. observarmos os jogos de olhares dos personagens.

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

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

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

⁵ O *skýphos* era uma taça para vinho.

⁶ A *kýlix* era uma taça para beber vinho.

Na cena representada no *skýphos* – Figura 1 – temos três personagens.⁷ No centro o atleta se exercita com dois halteres, equipamento necessário ao salto. Além dos movimentos específicos para a prática esportiva, um segundo signo nos permite afirmar com precisão ser o personagem central o atleta: a sua nudez. Há um consenso entre os especialistas de que o atleta grego em qualquer idade se exercitava completamente nu, demonstrando sua alteridade frente ao *bárbaro* (MARROU, 1990: 200).

O atleta se encontra no momento treinando para a modalidade do salto em distância. Ele segura dois halteres em suas mãos. De acordo com D. Young a dificuldade com a qual ainda nos deparamos é a de explicar como os saltadores utilizavam os halteres. Uma variedade deles, de tamanhos e tipos diversificados, continua sendo encontrada nas escavações. Os autores gregos, afirma o autor, dizem que o seu propósito era impulsionar o saltador para o mais distante possível (YOUNG, 2004: 35). N. Yalouris destaca que a função dos halteres era de equilibrar o corpo, possibilitando melhores resultados aos saltadores (YALOURIS: 2004: 199).

Há ainda na imagem menção a outras duas modalidades atléticas: o arremesso de disco e o lançamento de dardo.

Em outro momento tivemos a oportunidade de analisar mais detidamente a prática do arremesso do disco. Defendemos a hipótese de que o movimento desempenhado pelo corpo do discóbolo corresponde a um círculo, que representa, em Atenas, a própria dinâmica da *pólis* e de sua forma de governo, a democracia. O círculo é a forma geométrica que

⁷ Grade de Leitura da Figura 1:

1. Disposição Espacial:
 - . três personagens de pé em cena: um jovem atleta, no centro da imagem, com a perna esquerda flexionada e a direita estendida; o segundo, o *paidotribés* com o braço direito estendido direção ao atleta; por fim, a criança na extremidade.
 - . cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal
 - . um personagem com o corpo em movimento e dois parados, porém um deles possui movimento de braços.
 - . espaço interno – presença de um saco para disco pendurado na parede.
2. Signos Pictóricos:
 - . Vestimentas: dois personagens nus (atleta e criança) e um vestido com manto. A criança segura um manto.
 - . Adereços: bastões e coroa
 - . Signos que denotem idade: dois personagens imberbes e um com barba.
 - . Equipamentos: halteres, dardos, saco para disco, vara, esponja, *alabastro* / *aryballos*, *estrigil*.
 - . Inscrições: ausentes
3. Gestos:
 - . denotam sincronia de movimentos entre os personagens
 - . o personagem vestido ergue um dos seus braços, como que corrigisse o exercício praticado pelo atleta. Criança observa a cena.
 - . corpo em movimento – personagem central
4. Jogos de Olhares:
 - . representação em perfil.

possibilita a concretização da ação pública do cidadão. Dois dos espaços físicos que permitem um debate acerca da *pólis* são circulares: a *pýnix* e o teatro se constituem em espaços semicirculares que permitem, metaforicamente, o *desnudamento* dos cidadãos. O teatro ainda conta com um espaço circular no seu centro, a *orquestra*, local reservado ao coro, que representa o *dêmos* (povo). A *pólis* e a democracia, dessa forma, se sintetizam nas representações circulares (LESSA, 2005: 64-65).

Já o lançamento de dardo era uma das modalidades mais diretamente vinculadas à vida cotidiana, pois era ao mesmo tempo utilizada pelos cidadãos na caça e na guerra (YALOURIS, 2004: 214). Junto ao atleta vemos dois dardos recostados na parede.

Os autores que se dedicam à análise das imagens áticas enfatizam que as idades masculinas são mais precisamente demarcadas pelos artesãos. Na cena vemos três faixas etárias bem explícitas: um adulto, um jovem e uma criança. A barba é o signo que evidencia idade entre os homens. Podemos inferir que o esporte fazia parte da vida do grego desde a infância até a fase adulta.

O personagem com barba será interpretado por nós como sendo o *paidotribés*, isto é, o responsável pela instrução do jovem nas modalidades esportivas. Alguns outros signos presentes na imagem nos permitem argumentar tal interpretação, a saber: o fato de ele estar vestido em oposição à nudez do atleta; a coroa na sua cabeça, que o identifica como um ex-atleta vencedor; a vara na sua mão direita e o próprio movimento de seu braço que denotam o poder que ele exerce sobre o atleta.

As relações de poder estão presentes em cena, não só pelos movimentos assumidos pelo instrutor, mas também pela presença dos dois bastões, um com o próprio instrutor e outro sendo seguro pela criança e que certamente pertence ao jovem atleta. Os bastões nos remetem à exterioridade, esfera de ação masculina, e ao poder. Os cidadãos utilizam tais bastões na sua movimentação nos espaços públicos.

A cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, ou seja, os três personagens estão interagindo mutuamente; seus movimentos evidenciam tal interação. A criança, pelo que podemos observar, auxilia o atleta, portando seu manto, seu bastão e seu equipamento de higiene.⁸

Diferente da próxima imagem que analisaremos, nessa a representação do corpo do atleta segue o modelo apolíneo veiculado majoritariamente nas cerâmicas áticas. Observamos nela traços bem delineados, justa-medida e simetria das formas e da musculatura,

⁸ A esponja para o banho; o *alabastro* ou o *aryballos* para o óleo utilizado pelo atleta para ungi o seu corpo, possibilitando o aquecimento e uma melhor agilidade de movimentos e o *estrigil*, raspador ou almofada de bronze (espécie de espátula) que liberava a pele da camada de óleo e de poeira que se misturavam ao suor.

enfatizando um corpo rígido, como deve ser os corpos dos cidadãos. É nítida a representação na cena do padrão estético da beleza helênica. Certamente o pintor optou por euforizar o ideal da *kalokagathia*, tão importante para a vida cívica na *pólis* (SPIVEY, 2005: 56-57).

Em um artigo publicado na Revista *Phoenix*, já havíamos sinalizado para a existência entre os pintores de um padrão geométrico de representação do corpo a partir dos números *figurados* planos, predominando o pentágono regular e o pentagrama (pentágono estrelado) como métodos de composição das representações (LESSA, 2006: 114-115).

Porém, da mesma forma que os corpos são sempre plurais, as suas representações também o são. Coexistem junto às representações idealizadas dos corpos dos atletas e que por serem *padronizadas* se distanciam da realidade cotidiana, outras formas de representação. Essa pluralidade de tipos de representação dos corpos se faz presente na imagem pintada em uma das faces da *kýlix* do pintor Pheidippos que passamos a analisar – Figura 2.

Figura 2



Localização: London, *British Museum* – E 6 - 200378, Temática: práticas esportivas, Proveniência: Etrúria, Forma: *Kýlix*, Estilo: Figuras Vermelhas, Pintor: Pheidippos, Data: 525-475 a.C., Indicação Bibliográfica: BOARDMAN, 1996: 73, fig. 80; SPIVEY, 2005: 61, fig. 9; GARDINER, 2002: 59, fig. 21; Beazley Archive (consultado em abril de 2007).

Temos em cena quatro atletas jovens⁹. A nudez e a ausência de barba atestam tal afirmação, conforme já mencionamos anteriormente. A cena se passa no espaço interno, certamente no interior de uma palestra, essencialmente um local para a prática esportiva, quadrado e rodeado de muros (FLACELIÈRE, s/d: 117). O signo de interioridade na imagem é o banco para portar os mantos dos atletas que se encontra no centro. A cena é tipicamente de treino e não propriamente de uma disputa, haja vista os gestos, os movimentos dos corpos e o posicionamento dos atletas.

Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, o que pode ser observado pela sincronia de movimentos e gestos dos personagens que a compõem, havendo apenas a sutileza por parte do pintor em agrupar os atletas em duas duplas de acordo com a constituição dos seus corpos.

Quanto aos jogos de olhares, todos os personagens presentes na cena aparecem em perfil, forma mais comum de representação nas imagens áticas. No caso deste tipo de representação, a veiculação da mensagem não permite um diálogo direto com um enunciador-destinatário externo; isto é, não se estabelece uma interação com o público e a cena adquire a conotação de um exemplo a ser seguido pelos receptores (CALAME, 1986:108).

Ao observarmos a imagem temos a impressão do pintor ter optado por marcar diferenças entre as duplas de personagens. Na direita temos dois atletas com os corpos representados de forma mais próxima ao padrão geométrico comum às imagens áticas e praticando o lançamento do disco e do dardo, modalidades esportivas que normalmente aparecem associadas; enquanto na esquerda, vemos outros dois atletas cujos corpos foram

⁹ Grade de Leitura da Figura 2:

1. Disposição Espacial:
 - . quatro personagens jovens de pé em cena: um atleta com o disco, outro com o dardo, outro segurando uma tira de couro e por fim um quarto atleta com os braços estendidos e com a perna esquerda levemente flexionada. Há uma diversidade na representação dos corpos. Dois dos atletas possuem seus corpos representados mais próximos do modelo idealizada de representação e os dois outros possuem seus corpos representados distanciados do modelo: um bem gordo e outro bem magro.
 - . cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal
 - . três personagens com o corpo em movimento e um apenas movimentando o braço direito.
 - . espaço interno – presença de um banco para os mantos. Interior da Palestra.
2. Signos Pictóricos:
 - . Vestimentas: personagens nus = atletas.
 - . Adereços: coroas.
 - . Signos que denotem idade: personagens imberbes = jovens.
 - . Equipamentos: dardo, disco e tira de couro.
 - . Inscrições: não transcritas
3. Gestos:
 - . denotam sincronia de movimentos; dois personagens da esquerda interagem entre si, haja vista a movimentação dos braços.
 - . corpos em movimento, com exceção do personagem mais gordo.
4. Jogos de Olhares:
 - . representação em perfil.

apresentados distanciados do referido padrão geométrico, pois enquanto um dos atletas tende ao extremamente magro, o outro é gordo. De acordo com Spivey e com Gardiner, há entre eles uma relação de disputa, o que pode ser verificado pelo movimento dos seus braços (SPIVEY, 2005: 59; GARDINER, 2002: 58). Ainda podemos observar que existe uma referência ao boxe na imagem, pois um dos atletas (o gordo) segura uma tira de couro - a *himántes*¹⁰, cuja utilidade era firmar a articulação dos pulsos e estabilizar os dedos da mão.

Talvez o pintor tenha querido realçar que o corpo apolíneo, com as formas mais definidas, estivesse mais próximo dos cidadãos que praticavam o lançamento do disco e do dardo, modalidades que colocavam mais em relevo o movimento e a flexibilidade corporais e que metaforicamente representariam a própria dinâmica da *pólis*, num contexto mais geral, e da democracia ateniense, num plano mais específico.

A singularidade dessa imagem, conforme já fizemos menção, é nos permitir visualizar tipos variados de corpos. No momento, nos deteremos mais na discussão acerca dos dois atletas que estão posicionados à esquerda da cena: o extremamente magro e o gordo. Isto porque eles não representariam o ideal estético da beleza helênica.

Interessante seria destacarmos que o corpo porta em si a marca da vida social, sendo sempre a representação da sociedade (RODRIGUES, 1975: 62 e 125). Neste sentido, podemos pensar no porquê da escolha do pintor em representar corpos variados e distanciados do tipo que comumente encontramos nos vasos áticos e também na documentação literária. Plutarco, por exemplo, enfatizava que o corpo humano dizia muito sobre os atletas, isto porque, “os atletas bem treinados acabam derrubando adversários mais inventivos...” (PLUTARCO. *Cleômenes*, 27; POLIAKOFF, 1987: 8-9).

Uma das primeiras explicações para essa opção do pintor poderia ser a necessidade de pôr em relevo as diferenças entre a idealização e a realidade na representação dos corpos dos atletas. Nesta concepção, os corpos dos seus atletas estariam mais próximos daqueles encontrados no cotidiano grego.

Porém outras hipóteses podem ser levantadas. No boxe, o atleta mais pesado teria mais chances de vencer uma competição (YALOURIS, 2004: 239). Tal afirmação poderia explicar a representação de corpos diferenciados por modalidade, tendo os boxeadores corpos mais pesados. Mas isso não explicaria a proeminência do abdômen do atleta na imagem que estamos analisando, pois tal situação impede a flexibilidade dos movimentos em qualquer das

¹⁰ “Eles recobriam a primeira falange dos dedos, sendo trançados em diagonal pela palma e pelo dorso das mãos, deixando o polegar descoberto, e eram presos em torno do punho ou um pouco mais acima, no antebraço” (YALOURIS, 2004: 236).

modalidades. Também não encontramos dentre as modalidades praticadas pelos gregos uma que o atleta fosse representado extremamente magro, como vemos na imagem.

Talvez a explicação mais plausível seja a de Gardiner. Ele trabalha com a possibilidade do pintor ter tido a intenção de fazer uma caricatura de dois atletas contemporâneos seus (GARDINER, 2002: 58).

Outra observação interessante a ser feita é que o vaso é de produção ateniense e que sua proveniência é da Etrúria. Bem, mas o que isso pode significar? De imediato, que existia um mercado consumidor para tais enunciados fora de Atenas. Poderíamos pensar que a representação dos corpos fora dos padrões geométricos de representação circulava fora de Atenas e entre os grupos abastados da Etrúria, o que pode ser confirmado pela riqueza da decoração. Assim sendo, a justa-medida e a beleza estética dos corpos estariam limitadas à circulação interna reforçando os ideais da democracia entre os atenienses.

Destacamos como conclusão que os esquemas iconográficos que estamos estudando atuam no sentido de denunciarem a não unicidade da representação dos corpos, só possível na esfera da idealização. Os corpos só existem na sua pluralidade.

Documentação Textual:

PLUTARCO. Cleômenes. *In: Vidas Paralelas*. Trad. Gilson C. Cardoso. São Paulo: PAUMAPE, 1992.

Documentação Material:

BOARDMAN, J. *Athenian red figure vases: The Archaic period*. London: Thames and Hudson, 1996.

Beazley Archive (consultado em abril de 2007).

Perseus Vase Catalog (consultado em fevereiro de 2007).

Bibliografia:

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

FLACELIÈRE, R. *A vida quotidiana dos gregos no século de Péricles*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

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

GIL, J. Corpo. *In: Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1995, vol. 32.

HARTOG, F. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: UnB, 2003.

LESSA, F.S. Corpo e esporte em Atenas: a análise de uma enócoa do Museu Nacional da UFRJ. *In: Phoênix* 11: 105-119, 2006.

LE BRETON, D. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

LESSA, F.S. Atividades esportivas nas imagens áticas. *In: Phoênix* 10: 57-70, 2005.

- LISSARRAGUE, F. Voyages D'Images: Iconographie et Aires Culturelles. In: *Revue des Études Anciennes*. Université de Bordeaux III, Tome LXXXIX, 1987.
- LORAUX, N. A cidade grega pensa o um e o dois. In: CASSIN, B. & outros. *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros: a cidade e seus outros*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, pp. 75-97.
- MARROU, H-I. *História da Educação na Antigüidade*. São Paulo: EPU, 1990.
- MEIER, Ch. *Introducción a la antropología política de la Antigüedad clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- POLIAKOFF, M. B. *Combat sports in the ancient world: competition, violence and culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- PORTER, R. História do Corpo. In: BURKE, P. (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, pp. 291-326.
- RODRIGUES, J.C. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.
- SAMARA, E.M. A historiografia recente e a pesquisa multidisciplinar. In: *Phoênix* 11: 9-28, 2006.
- SPIVEY, N. *The Ancient Olympics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- YALOURIS, N. *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- YOUNG, D.C. *A Brief History of the Olympic Games*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.