

OS TEXTOS IMAGÉTICOS NO ESTUDO DAS PRÁTICAS ESPORTIVAS

Fábio de Souza Lessa *

Resumo: Este artigo propõe analisar os “usos” da imagética ática pelos historiadores contemporâneos, através do estudo das cenas de práticas esportivas pintadas nos vasos gregos do Período Clássico (séculos V e IV a.C.)

Palavras-chave: Gregos antigos, práticas esportivas, imagens áticas.

Abstract: This article analyzes the different uses of Attican imagery by contemporary historians, through the study of the scenes of sports practice painted in greek vases of the classical period (centuries V and IV b.C.).

Keywords: Ancient greeks, sports practice, attican imagery.

As imagens pintadas nos vasos áticos do Período Clássico (séculos V e IV a.C.) se constituem em documentação fundamental para o estudo das práticas esportivas entre os gregos antigos. Temos uma quantidade significativa de cerâmicas cuja temática é o atleta em cenas de treinamentos, disputas e premiações. Nesta comunicação, propomos pensar as formas pelas quais os pintores apreenderam as práticas esportivas, as vinculando ao ideal do *kalos-kagathos* e, ao mesmo tempo, refletir sobre os *usos* dos textos imagéticos pelos historiadores contemporâneos.

As práticas esportivas entre os helenos se constituíam em uma das áreas da *paideía*, que no caso ateniense era composta, segundo Aristóteles, pela gramática – *grámmata* -, ginástica – *gymnastikèn* -, música – *mousikèn* - e desenho – *graphikèn* (ARISTÓTELES. *Política*. VIII, 1337 b, 24-27). Alain Schnapp afirma ser a *paideía* a coluna vertebral da vida em comunidade, a concebendo como uma distinção que permitia o acesso dos jovens a um saber partilhado sem o qual a *pólis* não poderia existir. Segundo ainda Schnapp “a cidade depende de um equilíbrio de instituições e de práticas que supõe uma arte de viver, uma estilização dos comportamentos, um *savoir-faire* social encarnado na noção de *paideía*” (SCHNAPP, 1996: 19).

Como uma das áreas da *paideía*, a ginástica evidenciava alguns dos objetivos do processo educativo helênico, a saber: estabelecer solidariedade entre os jovens e fortalecer as relações entre os grupos etários. Fica claro para nós que as representações de jovens atletas nos vasos áticos, principalmente nos de figuras vermelhas, prima pela interação de grupos em cenas de treinamento. Há por parte dos pintores a opção de pôr em destaque as relações

* 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. A pesquisa conta com o apoio financeiro do CNPq e da FAPERJ.

sociais coletivas que concretizam o ideal de vida na *pólis*. Os jovens atletas aparecem frequentemente em grupo no interior dos ginásios e/ou palestras, desenvolvendo relações de *philia*, de solidariedade mútua. Dessa forma, o esporte, assim como a *pólis*, articula os ideais do *agón*, da competição, com a convivência em *koinonía*.

Ainda no que se refere à *paideía*, Schnapp afirma não se tratar de um processo que vise somente adaptar o cidadão à *pólis*; “ela deve contribuir para revelar qualidades humanas presentes em estado virtual em todos os futuros cidadãos, mas que precisam ser descobertas e desenvolvidas por meio de treinamentos específicos” (SCHNAPP, 1996: 19). Platão afirma que “... graças a uma boa formação, certamente se tornarão essas crianças em homens corajosos; e diremos ainda que, se assim efetivamente suceder, por toda a parte conseguirão eles obter grandes êxitos, ...” (PLATÃO. *Leis*, I, 641, b-c).

A partir deste momento, podemos fazer algumas considerações acerca das imagens como documentação histórica. Assim como Peter Burke, entendemos que elas nos permitem compartilhar experiências não-verbais e o conhecimento de culturas passadas, ou seja, as “imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vivida”. Embora os textos escritos também ofereçam indícios valiosos, as imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosas e políticas de culturas passadas (BURKE, 2006: 11-18). Em sentido semelhante, Eduardo F. Paiva enfatiza que a iconografia é uma documentação histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada (PAIVA, 2006: 17).

A colocação anterior de P. Burke nos remete à relação tão presente nas discussões acerca da análise das imagens entre texto escrito e imagético. Neste ponto, J.L. Durant destaca que:

Existem dois objetos teóricos diferentes: o texto e a imagem (...). Não se podem inferir, pois, da produção de um os resultados da produção do outro; mas, levando-se em conta esta diferença, remeter-se de um a outro pode ser bastante frutífero. Os imaginários produzidos não são necessariamente os mesmos em um caso e no outro (DURAND; LISSARRAGUE, 1983: 170).

Podemos acrescentar ainda que “a arte do pintor consiste em servir-se da observação para ultrapassar a singularidade dos seres e chegar, tirando partido do melhor de cada sujeito, à qualidade estética que transcende cada detalhe para integrá-lo na unidade da obra” (SCHNAPP, 1996: 35).

No tocante à constituição de sentido, sabemos que a imagem não se basta por si mesma, o que significa dizer que ela está presa em uma rede de comunicação na qual intervém o pintor e o espectador, o autor e o receptor (LISSARRAGUE, 1987: 261-62 e 268).

A representação figurada é um dos modos de expressão e de articulação do pensamento numa sociedade, uma linguagem que possui a sua lógica própria (PANTEL; THELAMON, 1983: 14-17).

As pinturas que encontramos representadas sobre o suporte cerâmico se constituem numa concepção dos artesãos sobre um determinado fenômeno; o que significa dizer que “eles assimilam signos e desenvolvem esquemas pictóricos com o propósito de dar um sentido às experiências pelas quais eles mesmos estavam passando” (LIMA, 2007: 35). Tal proposição nos remete à necessidade de contextualizar as imagens; isto porque elas devem ser entendidas como um sistema de signos criadores de significados (BÉRARD, 1983: 5-10).

Se as cenas nos vasos são construções do imaginário social dos seus pintores, podemos entendê-las como resultado de um processo de escolhas. Segundo E. Paiva, “a imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porção dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas” (PAIVA, 2006: 19). Podemos inferir que as imagens possuem uma *intenção de comunicar uma mensagem*; logo, elas não são *inocentes* (BÉRARD, 1983: 5-10).

Como enfatizam Pantel e Thelamon, as imagens pintadas nos vasos são representações, construções intelectuais. Não é uma imagem *fidel* da realidade. A iconografia é percebida como figuração do real, mas somente de certo real. Dessa forma, “... a imagem não é ilustração do real, ela não é realista. Ela toma elementos do real, os escolhe, os seleciona, opera montagens, transposições...” (PANTEL; THELAMON, 1983:10 e 19).

Assim sendo, o sistema figurativo não é para o pesquisador uma pura reprodução da realidade, pois as imagens são, antes de qualquer coisa, um produto de uma filtragem, de um recorte acerca do real. Ou seja, são construções culturais. 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: 7).

Importante ainda a ser destacado é a atenção necessária que devemos dispensar à relação entre forma e mensagem a ser transmitida ao analisarmos uma imagem. 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. Posto isso, “devem ser levados em conta não somente o gênero da imagem, mas o lugar ao qual era destinada (...), sua eventual mobilidade (...) assim como o jogo interativo dos olhares cruzados que as figuras trocam entre si no interior da imagem e com os espectadores fora da imagem” (SCHMITT, 2007: 46).

Feitas essas considerações acerca do trabalho com as produções imagéticas, passemos às imagens que selecionamos para analisarmos¹.

No medalhão de uma *kýlix* de figuras vermelhas² de cerca de 500-450 a.C. que passamos a interpretar – Figura 1 -, vemos no centro da imagem um personagem masculino imberbe e nu. Os pintores áticos lançaram mão da relação presença/ausência de barba para demarcarem as idades masculinas nas imagens. A ausência da barba indica a juventude. Logo, o personagem é um jovem.

Já a nudez é um dos signos que revela a condição de atleta do personagem. Há um consenso entre os pesquisadores que os atletas gregos, em qualquer idade, competiam nus, explicitando a sua alteridade frente aos bárbaros (MARROU, 1990: 200).

Figura 1



Localização: Musée du Louvre – G292, Temática: lançamento de disco e salto, Proveniência: Não fornecida, Forma: *kýlix*, Estilo: Figuras Vermelhas, Pintor: *Antiphon*, Data: cerca de 500-450 a.C., Indicação Bibliográfica: PADEL-IMBAUD, 2004: 15; LISSARRAGUE, 1989: 39, fig. 51; Site oficial du Musée du Louvre; www.beazley.ox.ac.uk (Vase Number 203596).

¹ 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).

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

A nudez atuava também na distinção entre fortes e fracos, pois o estar nu evidenciava, frente a uma sociedade que valorizava a exposição pública dos seus cidadãos, aqueles que possuíam uma constituição física rígida e bela. O sociólogo Richard Sennett, se referindo à Atenas do século V a.C., afirma que “a nudez simbolizava um povo inteiramente à vontade na sua *pólis*, expostos e felizes, ao contrário dos bárbaros, que vagavam sem objetivo e sem a proteção da pedra” (SENNETT, 1997: 31). De acordo com D. Kyle, os atletas competiam e permaneciam nus quando da premiação (KYLE, 2007: 118).

Os equipamentos presentes na cena são o disco, na mão esquerda do atleta e o enxadão que repousa no chão. O disco nos reporta imediatamente à modalidade do lançamento de disco e a todo o ideário ateniense acerca do discóbolo como ícone da democracia; enquanto o enxadão é um signo vinculado ao salto em distância. O atleta antes de saltar com os halteres (não representados na imagem) afofava a terra para ter os seus pés marcados e, dessa forma, validar o seu salto. Defendemos a hipótese de que a cena seja de treinamento e não de disputa propriamente dita; até mesmo porque predomina nas imagens áticas as cenas de treinamento dos jovens atletas. Outro argumento para a nossa hipótese nos é fornecido pela descrição do movimento inicial do lançamento do disco quando da competição: “o discóbolo que arremessa com a mão direita fica com o pé esquerdo adiantando e com o peso de seu corpo sobre a perna direita, que está atrás. Ele segura o disco com a mão direita e balança-o algumas vezes para cima e para baixo,...” (YALOURIS, 2004: 208). Tal descrição não possui relação direta com os movimentos do personagem representado em cena.

O fato de defendermos que a representação seja de treinamento e não de disputa repousa num argumento nos oferecido por Schnapp. Segundo o autor, “os pintores de vasos com figuras vermelhas – que, no início do novo estilo (final do século V a.C.), são em geral os mesmos que os dos vasos com figuras negras – permanecem fiéis aos temas destacados pelos precursores da primeira metade do século VI a.C., mas introduzem sutis diferenças que progressivamente vão modificar a atmosfera e o cenário da iconografia juvenil”. Essas sutis diferenças culminam no fato do pintor dar mais atenção aos preparativos das diversas atividades do que à realização do exercício (SCHNAPP, 1996: 46).

Há entre os autores que trabalham com as práticas esportivas gregas uma afirmação, validada pelos indícios na documentação, que o mesmo atleta que lançava o disco, arremessava o dardo e saltava. Estas são três das modalidades constituintes do pentatlo, modalidade que requeria ainda a corrida e a luta.

Vale ressaltar que o atletismo mais ainda que a caça, por exemplo, é o sinal de uma distinção social, de uma idade que é a do esplendor, da perfeição física. Segundo Schnapp,

“ao se empenhar em exercícios atléticos, o jovem encontra um meio tanto de se afirmar quanto de chamar a atenção sobre si. Uma atenção que se exprime no convívio, nos jogos, nos contatos dentro e em torno do ginásio” (SCHNAPP, 1996: 48).

Na cena não possuímos signos que nos remetam com clareza à espacialidade da cena, porém defenderemos que o atleta se encontra na palestra, espaço que poderia ser utilizado para qualquer uma das práticas atléticas, exceto para a corrida a pé; que, segundo nossa concepção, se inseria num complexo maior que era o ginásio.

Não podemos deixar de destacar a presença da fita na cabeça do jovem atleta, pois tal signo é revelador da sua condição de vitorioso numa dada competição atlética e de seu *status* junto à família e à *pólis*.

Observamos no medalhão a presença de uma inscrição, não transcrita por nenhum dos catálogos consultados.

Para sistematizar melhor os nossos argumentos, interpretaremos as próximas imagens – Figuras 2A e 2B.

Figuras 2A e 2B



Localização: Berlin, Antikenmuseen – Berlin F 2180, Temática: lançamento de disco, Proveniência: Cápua (Campânia), Forma: *Calyx-Krater*, Estilo: Figuras Vermelhas, Pintor: atribuído a Euphronios, Data: 510-500 a.C., Indicação Bibliográfica: BOARDMAN, 2002: 116, fig. 104; LESSA, 2008a: 97-98, fig. 2; LESSA, 2008b: 68, fig. 2A e 2B; SCHNAPP, 1996, fig. 25a-c; Perseus Vase Catalog (Berlin F 2180); www.beazley.ox.ac.uk (Vase Number 200063).

Na face A do *Calyx-krater*³ proveniente da Cápua, região da Campânia, temos representado cinco personagens executando certamente a primeira etapa do ritual de preparação do atleta para a competição: o de se massagear com o óleo⁴. Destes, três são jovens atletas portando coroas, logo atletas vitoriosos, e se preparando para competir e os outros dois são meninos. Conforme já vimos, a ausência de barba e a nudez são os signos que nos autorizam a afirmar serem os personagens jovens atletas. A distinção de faixa etária entre os personagens pode ser observada pelo tamanho de suas representações e pela sua própria constituição física.

³ Vaso usado para adicionar água ao vinho.

⁴ Esta prática, além de proteger a pele dos atletas contra a exposição ao sol, atuava no sentido de aquecer o corpo do competidor para as disputas, se equivalendo à prática contemporânea do *aquecimento* (LESSA, 2008a: 97).

Antes de prosseguirmos na descrição do vaso, convém atentarmos para um signo de interioridade nesta cena, a saber: o banco onde vemos um manto repousado sobre ele. Tal signo nos remete ao espaço da palestra e pode confirmar a idéia desenvolvida por Schanapp de que do início do século VI a.C. ao início do V a.C. assistimos a uma espécie de interiorização da paisagem da *pólis* pelos pintores. Segundo o autor, “o cenário arquitetônico dos encontros entre jovens é cada vez mais definido por colunatos, móveis, objetos ligados à ginástica, à escrita, à música, em geral ausentes da pintura arcaica. Os artistas do início do século V preocupam-se com o detalhe, com o menor acessório que possa dar à cena um a eficácia realista” (SCHNAPP, 1996: 49-50). N. Yalouris afirma que a modalidade para a qual os atletas se prepararam é a luta (YALOURIS, 2004: 130), mas não observamos qualquer signo que ateste tal afirmação.

À esquerda da imagem vemos Trânion massagear a sola do pé de Hipomedonte, enquanto este se apóia em seu bastão com a mão esquerda e na cabeça de Trânion, com a mão direita⁵. O bastão é um signo de poder associado ao ambiente externo, ao universo masculino e à cidadania.

No centro da imagem encontramos Hegésias. Ele verte óleo de um *aryballos* na mão direita para ungir seu corpo. Na seqüência, temos Lícon que dobra cuidadosamente o seu *himátion* que, em seguida, entregará ao menino ao seu lado, o único não nomeado.

E. N. Gardiner (2002: 80), P. Valavanis (2004: 242) e Schanapp (1996: 47) defendem ser os dois meninos escravos. No momento não dispomos ainda de dados suficientes para assumirmos uma posição consistente sobre o *status* dos personagens. Porém, indicamos que ambos portam uma coroa na cabeça, signo que sempre aparece associado à vitória nas competições esportivas.

A cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, demonstrando que as ações são simultâneas e que há interação entre os grupos de personagens. Situação idêntica encontramos na face B do mesmo vaso – Figura 2B. Nela, temos pintado seis personagens; quatro jovens imberbes e dois meninos.

A disposição dos personagens, suas atividades e gestos nos permitem afirmar que a imagem representa uma situação de treino no interior da palestra. Os atletas nas extremidades do vaso estão se preparando para iniciar o treino enquanto aquele que se encontra no centro da imagem já treina com o disco. Ressaltamos que a nossa análise se concentrará no discóbolo, personagem localizado no centro da cena. Os seis personagens estão agrupados em três

⁵ Segundo a descrição de Schnapp, Trânion estaria examinando o pé esquerdo para retirar um espinho ou uma farpa.

duplas. Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, demonstrando interação entre os grupos de personagens (LESSA: 2008b: 68-69).

Os dois meninos e três dos quatro jovens se encontram nus, assim como o personagem da imagem anterior – Figura 1. A nudez é um signo que nos revela de imediato se tratar de cenas de práticas esportivas. Assim como no vaso anterior, neste também encontramos inscrições. A diferença é que neste caso contamos com a descrição das mesmas. O *Perseus Vaso Catalog* menciona que próximo do menino e à esquerda temos *OPAIS* (o menino). As outras inscrições são: *ANTIPHON*, *IPPCHOS*, *POLULLOS* E *LEAGROS [K]ALOS* (Antiphon, Hipparchos, Polyllus e Leagros é belo). A presença do termo *kalós* pode fazer alusão à beleza do jovem ou ainda a sua condição social de “bem-nascido”. No que se refere à beleza física, não podemos esquecer que o objetivo dos pintores é valorizar as qualidades atléticas dos jovens, o vigor de seus exercícios (SCHNAPP, 1996: 45). À esquerda, um dos atletas – Leagros -, está fazendo a infibulação, prática corrente que chama a atenção dos pintores de figuras vermelhas (SCHNAPP, 1996: 47).

Existe na cena a representação de dois meninos. O da esquerda segura um manto e tem seu braço direito apontado em direção ao joelho do atleta à sua frente, já o da direita está com o seu braço levantado como que aguardasse que atleta o termine de dobrar o seu manto e o entregue. Na face A deste mesmo vaso também encontramos a representação de outros dois meninos que alguns autores, como Gardiner, Schnapp e Valavanis, defendem se tratar de escravos (GARDINER, 2002: 80; SCHNAPP, 1996: 47; VALAVANIS, 2004: 242). Porém aqui não é nosso propósito discutir essa questão.

Frente ao discóbolo no centro da cena, vemos um personagem vestido, com seu braço direito estendido na altura da genitália do atleta e segurando na sua mão esquerda uma vara, cujo significado para nós é o de poder sobre o atleta. O fato do personagem vestido se encontrar na mesma faixa etária do atleta dificulta a sua identificação, mas defenderemos ser ele o instrutor (*paidotribés*)⁶, talvez um atleta já mais experiente na modalidade esportiva. As vestimentas em oposição à nudez do atleta, a vara e os seus gestos nos consentem trabalhar com a hipótese de ser ele o instrutor do atleta (LESSA, 2008b: 70).

Diante do instrutor o atleta executa o movimento de segurar o disco⁷ erguido sobre os seus braços, tendo o seu corpo inclinado e mantendo o seu peso sobre a perna direita, já que a esquerda está meio suspensa. O gesto que o pintor escolheu para representar o discóbolo pode corresponder ao primeiro dos movimentos necessários ao arremesso do disco. Há um

⁶ O personagem pode ser também um monitor do instrutor.

⁷ No caso grego, o disco era de bronze, podendo pesar até quatro quilos.

consenso de que para o lançamento, o discóbolo elevava o disco à altura da cabeça com duas mãos e, em seguida, retendo-o com a mão fechada contra o antebraço direito, jogava este braço violentamente para baixo e para trás: o corpo e a cabeça seguiam o movimento e giravam na mesma direção. Depois vinha a projeção para frente. Ao arremessar o disco, o movimento feito pelo atleta se constituía numa seqüência de círculos.

Quanto aos jogos de olhares, todos os personagens presentes nas cenas que analisamos 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, 1996: 108). O olhar fixo do *paidotribés* para os movimentos executados pelo atleta no *Calyx-Krater* - Figura 2B - pode significar a atenção dispensada à verificação de algum aspecto a ser corrigido durante o treino.

O pintor valoriza a beleza física, a prática esportiva, o *desnudar-se* característico da democracia ateniense, o movimento e a harmonia do corpo, as virtudes de um cidadão ideal, o equilíbrio e a sincronia dos movimentos. A arte busca captar a graça insuperável dos belos corpos. Atingir a beleza plástica não é apenas uma operação mimética, é idealizar o sujeito (SCHNAPP, 1996: 35). Neste aspecto, Xenofonte reforça que os pintores combinam “os mais belos detalhes de vários modelos, de forma a conseguir fazer com que a figura pareça bela no seu todo” (XENOFONTE. *Ditos e Feitos Memoráveis de Sócrates*. III, 10, 2). Nas atividades atléticas, práticas privilegiadas dos jovens, os corpos são exaltados e nessa exaltação, a *pólis* sempre está presente (SCHNAPP, 1996: 45).

Como conclusão, podemos ressaltar que a utilização da imagética como documentação tem permitido ao historiador a diversificação de problemáticas, de perguntas e de respostas; e ao mesmo tempo evidencia experiências e uma sensibilidade comum entre *consumidores* e pintores. As imagens que analisamos se referem ao cotidiano. São jovens em suas atividades mais banais. Observando esse aspecto, as imagens selecionadas atentam para uma transformação, pois nos oferecem “...como que sub-repticiamente, a intimidade das personagens: não são mais heróis com nomes prestigiosos, mas grupos de jovens tornados importantes por formarem uma sociedade, um grupo etário, que agora mobilizam a atenção do pintor e de seu público” (SCHNAPP, 1996: 47).

Documentação Textual;

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

PLATÃO. *Leis*. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2004.

XENOFONTE. *Ditos e Feitos Memoráveis de Sócrates*. Trad. E. Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006.

Bibliografia:

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

BOARDMAN, J. *Athenian Red Figures Vases The Classical Period*. London: Thames and Hudson, 1989.

BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2006

CALAME, C. *Récit em Grèce Ancienne: Enonciation et Representations des Poetes*. Paris: Maridiens Klicksieck, 1986.

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.

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

KYLE, D.G. *Sport and Spectacle in the Ancient World*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

LESSA, F.S. Tornar-se atleta: práticas esportivas ritualizadas entre os gregos antigos. In: LIMA, A.C.C.; TACLA, A.B. *Experiências Politeístas - Cadernos do CEIA*. Niterói: CEIA/UFF, 2008a, p. 89- 105.

LESSA, F.S. Democracia e Esportes em Atenas. *Synthesis*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, v. 15, 2008b, p. 59-75.

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

LISSARRAGUE, F. Voyages D'Images: Iconographie et Aires Culturelles. In: *Revue des Études Anciennes*. Université de Bordeaux III, Tome LXXXIX, 1987.

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.

LISSARRAGUE, F. The World of the Warrior. In: BÉRARD, Cl. et alii. *A City of Images: Iconography and society in ancient Greece*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 39-51.

MARROU, H-I. *História da Educação na Antigüidade*. São Paulo: EPU, 1990.

PAIVA, E.F. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANTEL, P.S.; 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.

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

SCHNAPP, A. A imagem dos jovens na cidade grega. In: LEVI, G.; SCHMITT, J-Cl. *História dos Jovens: da antiguidade à era moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 19-57.

SENNETT, R. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.

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

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

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.

Sites:

<http://www.perseus.tufts.edu/> (Consultado em maio de 2009).

<http://www.beazley.ox.ac.uk/> (Consultado em maio de 2009).