

Imagens dos Jogos Helênicos na Atenas Clássica

FÁBIO DE SOUZA LESSA*

Desde o nascimento até a morte, a vida dos gregos antigos era ritualizada. Um dos rituais relevantes para formação do corpo cívico era o das práticas esportivas. Participar e, principalmente, vencer nas disputas esportivas alçava o cidadão vitorioso ao *status* de herói, imortalizados na memória coletiva da Hélade. Nesta comunicação, propomos analisar a atuação dos pintores áticos na divulgação dos êxitos e das virtudes esperadas pelas *póleis* de seus cidadãos atletas.

Partiremos do princípio de que a análise das imagens deve ser submetida a um método rigoroso, para que não se perca nenhum dos traços da figuração. Destacamos ainda que a escolha de um *corpus* temático não deve estar fechada, pois pode se desenhar novas redes de relações que implicam em novas conquistas (PANTEL; THELAMON, 1983: 17). Eduardo F. Paiva, alerta para o fato de que a imagem não se esgota em si mesma, o que implica em dizer que é necessário que o pesquisador busque ir além da dimensão mais visível presente em cada uma das imagens que compõe o seu *corpus* (PAIVA, 2006: 19).

Às imagens, aplicaremos a metodologia de análise proposta por Claude Calame¹. Este acredita que as representações figuradas oferecem as mesmas possibilidades

* Professor Associado de História Antiga do Instituto de História (IH) 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. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ).

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)

enunciativas que um texto, mas que essas possibilidades não estarão presentes de forma explícita textualmente, e sim por 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). A diversidade de registros com o qual os historiadores podem contar caracteriza a produção historiográfica atual, se constituindo em uma postura metodológica bastante salutar para todos nós que trabalhamos com história antiga. Porém, devemos saber indagar esses documentos de natureza variada e desconstruí-los, saber contextualizá-los e explorá-los para deles retirar versões ou fazer com que eles subsidiem as nossas interpretações, isto é, apropriarmos-nos criticamente deles e usá-los metodologicamente (PAIVA, 2006: 13).

Antes de iniciarmos a interpretação das imagens que selecionamos, julgamos fundamental tecermos algumas considerações acerca da produção imagética dos gregos antigos, em especial, dos atenienses. A. Schnapp enfatiza que certamente nenhuma outra cultura produziu tantas imagens em um período tão curto quanto a grega antiga. Foram milhares e milhares de pinturas sobre vasos (SCHNAPP, 1988: 568).

E não podemos nos esquecer de que as imagens contribuem “para o melhor entendimento das formas por meio das quais, no passado, as pessoas representaram sua história e sua historicidade e se apropriaram da memória cultivada individual e coletivamente”, ou seja, elas são repletas de representações do vivenciado e do visto ou ainda do imaginado (PAIVA, 2006: 13-14).

Refletindo sobre a questão acerca da relação texto escrito e imagético que aparece constantemente nos trabalhos historiográficos que contam com as imagens figuradas como documentação, J.L. Durant destaca que “os imaginários produzidos não são necessariamente os mesmos em um caso e no outro” (DURANT; LISSARRAGUE, 1983: 170). No que tange associação entre textos escritos/elite e pinturas/grupos populares, Pantel e Thelamon preferem questioná-la (PANTEL; THELAMON, 1983: 11). Para nós, as diferenças mais consistentes entre texto escrito e imagético se encontram no alcance que possuíam e na interação entre sincronia e diacronia. Numa sociedade de comunicação oral do ouvir e principalmente do ver, como a grega antiga, o alcance das imagens representadas em suporte cerâmico era amplo. Fronteiras entre

ricos – que consumiam os vasos ricamente decorados – e pobres e entre letrados e não letrados se diluíam. As imagens se difundiam quase como um discurso social anônimo e de amplo alcance. No que se refere à oposição sincronia/diacronia, vale dizer que “o texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras, a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente” (SCHIMITT, 2007: 34).

Retornando à relação escrita e imagem, afirmamos que não se pode comparar e equiparar, de antemão, produção textual e imagética, pois apresentam diversidade de técnicas, práticas intelectuais, contextos e grupos sociais envolvidos, e que, ao contrário dos textos literários, que tem na origem de sua transmissão a escrita, “a produção imagética, articulada e se unindo ao objeto, era transmitida por tradição oral”; nesse sentido, a autora enfatiza a existência da memória do artista-artesão (SARIAN, 1999: 69-70; GRILLO, 2009: 19). Ou ainda, segundo Jean-Claude Schmitt, “toda imagem visa tornar-se um *lugar de memória*, um *monumentum*,...” (SCHIMITT, 2007: 46-7 – *grifo do autor*). Fazemos nossa a ressalva feita por Schmitt de que as estruturas da imagem fixa e da língua são totalmente diferentes, por isso, não se deve aplicar o sentido da cultura letrada às imagens, reduzindo uma à outra (SCHIMITT, 2007: 29 e 33).

Outra preocupação presente no estudo das imagens é a necessidade de tomá-las como um todo; isto é, nenhum elemento que as compõe deve ser excluído da interpretação, mesmo porque o historiador deve compreender a totalidade da imagem (DURAND; LISSARRAGUE, 1983: 170; SCHMITT, 2007: 27).

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). Até mesmo porque a iconografia se constitui em uma documentação histórica bastante expressiva, trazendo em si as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida (PAIVA, 2006: 17). O que atesta a existência de uma relação estreita entre imagens e sociedade, sendo elas construções do imaginário social, nos oferece uma aproximação às representações coletivas (GRILLO, 2009: 16).

Além de permitir uma reflexão sobre diversas práticas sociais e um acesso às representações mentais dos cidadãos, as imagens são inscritas num momento histórico

particular, aquele de sua produção, traduzindo, de uma maneira específica, o imaginário social. 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) e, neste sentido, devem ser imediatamente recolocadas nos seus diversos contextos. Aquele das séries de imagens análogas e diferentes, aquele do objeto portador, de seu contexto de uso e, num movimento de ampliação centrífuga, nos contextos simultaneamente cultural, histórico e social (FRONTISI-DUCROUX, 1994/95: 201-202 e 205).

Se as cenas nos vasos são construções do imaginário social dos seus pintores, conforme fizemos referência acima, podemos entendê-las como resultado de um processo de escolhas. Os pintores certamente selecionavam de acordo com o *uso* de seus receptores e, dessa forma, construía de sua cultura uma imagem parcial e comprometida, uma representação particularmente reveladora da forma pela qual a sua própria cultura se percebia e se mostrava a si mesma (GRILLO, 2009: 22). Podemos inferir que as imagens são portadoras de um discurso ideológico. Quanto a esta questão, Cl. Bérard argumenta que os pintores buscam transformar signos figurativos em uma *intenção de comunicar uma mensagem*; logo, as imagens não são *inocentes* (BÉRARD, 1983: 5-10). Elas não reproduzem o *real*², mas permitem que as práticas sociais e o cotidiano dos atenienses sejam evidenciadas (FRONTISI-DUCROUX, 1994/95: 201-202 e 205).

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 um certo real

² Vernant afirma que a imagem não é o real, mas tampouco é um simples artifício imitativo, uma aparência enganosa (VERNANT, 1992: 126).

(PANTEL; THELAMON, 1983: 10). Deste modo, 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, trazendo, é claro, porções da realidade histórica. Traços, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores, entre outros aspectos, *revelam* nas imagens, no nosso caso específico, as pintadas nos vasos áticos, olhares sobre a sociedade que as produziu (PAIVA, 2006: 19-20).

Além dessa relação entre imagem e representação da realidade, podemos trazer à discussão nesse momento a relação entre imagem e presente, isto porque, “... ler uma imagem sempre pressupõe partir de valores, problemas, interpretações e padrões do presente, que, muitas vezes, não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto, e entre seu ou seus produtores” (PAIVA, 2006: 31).

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).

Passemos à análise de uma *kylix*³ de figuras vermelhas – Figura 1 –, atribuída ao pintor Euaion e datada de 460 a.C.. Nela encontraremos atletas vencedores sendo premiados com fitas. Devemos ter em mente, conforme destaca Schnapp, que “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).

³ Taça para beber vinho.

Figura 1

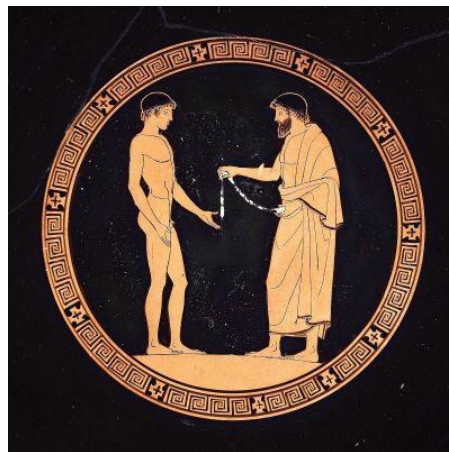
Face A



Face B



Medalhão



Localização: Museum of Fine Arts – Boston 10, 181, Temática: premiação de atletas, Proveniência: não fornecida, Forma: *kylix*, Estilo: Figuras Vermelhas, Pintor: atribuído a Euaion, Data: cerca de 460 a.C., Indicação Bibliográfica: *Perseus Vase Catalog* (Boston 10.181); Museum of Fine Arts – Boston (consultado em fevereiro de 2009).

Há nas cenas duas oposições nítidas: uma entre o nu e o vestido e outra entre adulto e jovem. A presença ou a ausência de barba é o signo mais recorrente na imagética ática para indicar idades masculinas. Tanto na face A quanto na B, temos um jovem atleta nu e imberbe e três adultos vestidos e barbados. Já no medalhão, temos um personagem adulto vestido e barbado e um jovem nu e imberbe. No caso em especial da face A, os quatro personagens possuem fitas amarradas em suas cabeças, o que pode indicar que são (no caso do jovem) ou já foram (no caso dos demais personagens) atletas vitoriosos.

Nesta *kýlix* observamos um signo que denota que a cena é interna. Vemos, na face A, ao centro uma coluna dórica. Nesse caso, não há dúvidas de que a cena é de interior, possivelmente numa palestra, pois a entrega das fitas aos vencedores acontecia imediatamente após a disputa.

Passemos para um estudo mais atento das imagens pintadas nessa *kýlix*. Começemos pela face A. Nela temos em cena quatro homens de pé. À esquerda da coluna observamos dois homens virados um para o outro. O primeiro da esquerda está voltado para a direita e segura com a mão direita uma fita branca⁴. À sua direita, podemos visualizar um homem com o corpo voltado para frente; no entanto, olhando para o primeiro personagem. Ele porta um cajado que segura com a mão direita. Convém mencionarmos que o cajado era um símbolo de poder e de exterioridade no mundo antigo grego. À direita da coluna, observamos mais dois personagens. O terceiro, um jovem, está voltado para a direita, nu, com ambas as mãos estendidas em direção ao quarto personagem. Ele usa uma fita de algodão branca amarrada à cabeça e uma roxa amarrada no seu braço direito. Parece segurar folhas de uma planta. Talvez seja os ramos de palmeira, comuns nas cenas de premiação dos atletas. O quarto personagem se encontra virado para a esquerda e segura com a mão direita uma fita branca. Ele faz um gesto de oferecimento ao jovem da esquerda.

Na face B encontramos mais quatro personagens. Da esquerda para a direita temos um adulto apoiado num cajado ofertando uma fita de algodão branca ao segundo personagem, um jovem, que está voltado para a esquerda, com o braço direito estendido em direção ao personagem adulto. O terceiro homem está com o corpo voltado para frente, mantendo seus braços também estendidos para frente, enquanto a cabeça se encontra voltada para a direita. Este personagem segura em ambas as mãos uma fita branca. O quarto homem está voltado para o terceiro personagem e faz um gesto com a mão direita em direção ao personagem, em sinal de pedido. Ele segura com a mão esquerda uma fita roxa.

Por fim, o medalhão. Nele temos dois personagens; um jovem e um adulto. Os dois encontram-se de pé. O jovem está voltado para a direita e ergue o braço esquerdo em direção ao adulto, num gesto de recebimento de uma fita branca. O adulto, à sua direita,

⁴ Predomina nas imagens semelhantes fitas de cor vermelha.

está com o corpo voltado para a direita e segura com ambas as mãos uma fita branca, ofertando ao jovem.

As cenas se passam no mesmo quadro espaço-temporal, pois existe entre os personagens uma sincronia de movimentos e gestos. Os jogos de olhares, como na imagem anterior, estão em perfil denotando que a mensagem deve ser *lida* como um modelo a ser seguido pelo público-receptor. Neste caso, possivelmente a imagem se destina a um grupo de jovens que está sendo iniciado na prática cívica.

Outra característica que podemos elencar sobre os receptores é o seu *status* social. Devido à riqueza da decoração do vaso, podemos concluir que ele se destinava a um grupo social mais abastado. Também podemos ressaltar que o alcance das mensagens veiculadas nas imagens era seguramente mais amplo do que o difundido pela literatura, pois a cerâmica circulava num âmbito mais amplo, incluindo pobres e ricos, além de letrados e iletrados.

Observamos que os jogos, tanto na imagética quanto na literatura, aparecem vinculados ao passado mítico helênico, atuando no sentido de demarcar a identidade política do cidadão-atleta e explicitando a existência de um discurso ideológico *forjado* pela sociedade *poliade* que enfatiza o ideal de cidadão; até mesmo porque não devemos esquecer que o objetivo dos artistas era, através da valorização das virtudes atléticas dos jovens, enfatizar as qualidades da *pólis*.

Podemos ainda afirmar que este modelo idealizado de cidadão tinha nos jogos um momento ímpar de divulgação, isto porque, os jogos helênicos excediam em muito os limites das práticas esportivas. Eles se constituíam em um espaço de divulgação de informações para todo o mundo helênico. Era um espaço público de plena efervescência das *póleis*.

Vitoriosos, os atletas eram elevados à condição de heróis. A quantidade significativa de imagens contendo cenas de práticas esportivas revela a importância que tais práticas alcançaram na *paideia* helênica. Através dos artesãos os atletas eram imortalizados na memória dos gregos. Não podemos nos esquecer que as imagens faziam parte de um saber-fazer, funcionando de forma autônoma, como elemento de uma linguagem que expressava a sociedade, se renovando constantemente, conforme a própria dinâmica social (BALDASSARRE; ROUVERET, 1987: 229). Podemos afirmar

que nas imagens áticas contendo atletas vemos que o divino passou para o humano e o humano foi elevado à divindade (KERÉNYI, 1998: 22).

Por fim, a ênfase na juventude dos cidadãos atenienses se explica pelo fato dessa ser a fase concebida como a de um estado de graça, sendo as artes plásticas um meio de valorização desse momento tão particular da vida dos cidadãos. Mas as imagens trazem consigo o ideal fundamental da vida em *pólis*: “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 e 35).

Bibliografia

- ADRADOS, F. R. *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- BALDASSARRE, I.; ROUVERET, A. Le historie plurielle de la peinture grecque. *Revue des études anciennes*. 1987
- 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.
- CALAME, C. *Récit em Grèce Ancienne: Enonciation et Representations des Poetes*. Paris: Maridiens Klicksiek, 1986.
- CERQUEIRA, F. V. A Iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. *História em revista*. Pelotas: 85-96, 2000, v. 6.
- 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.
- FINLEY, M. I. *Aspectos da Antigüidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FRONTISI-DUCROUX, F. L'Image et la Cité. In: *Métis: Revue d'anthropologie du monde grec ancien*. Vol. IX-X, 1994/5.
- GHIRON-BISTAGNE, P. *Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- 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).
- KERÉNYI, K. *Os Heróis Gregos*. São Paulo: Cultrix, 1998.

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

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.

SARIAN, H. Arqueologia da imagem: aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Suplemento 3 (Anais da I Reunião Internacional de Teoria Arqueológica na América do Sul). São Paulo: 69-84, 1999.

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

SCHNAPP, A. Why Did the Greeks Need Images? *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery*. Copenhagen, August 31st, september 4th, 1987. Copenhagen, Jette Christiansen; Torben Melander Nationalmuset, Ny Carlberg, Thorvaldsens Museum, 1988, p.569-574.

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.

SNODGRASS, A. *Honero e os Artistas*. São Paulo: Odysseus, 2004.

TAPLIN, O. The pictorial Record. In: EASTERLING, P. E. *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TRENDALL, A.D.; WEBSTER, T.B.L. *Illustrations of Greek Drama*. New York: Phaidon Publishers, 1971.

VERNANT, J.-P. Figuração e Imagem. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, 1992, vol. 35.

_____. 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.