



HÉLADE

DOSSIÊ:

JOGOS, DESPORTO E PRÁTICAS CORPORAIS NA ANTIGUIDADE

TRABALHOS DE:

GILBERTO DA SILVA FRANCISCO

LILIAN DE ANGELO LAKY

ANDERSON MARTINS ESTEVES

AIRAN DOS SANTOS BORGES

THIAGO DE A. L. C. PIRES

JÚLIO LÓPEZ SACO

BRUNA MORAES DA SILVA



HÉLADE

VOLUME 2, NÚMERO 1 - AGOSTO DE 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA (ICHF)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH)
NÚCLEO DE ESTUDOS DE REPRESENTAÇÕES E DE IMAGENS DA ANTIGUIDADE (NEREIDA)

REVISTA HÉLADE - ISSN: 1518-2541

ANO 2, VOLUME 2, NÚMERO 1

AGOSTO DE 2016

EDITORES

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes (Editor-chefe) - Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Adriene Baron Tacla - Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima - Universidade Federal Fluminense (UFF)

ASSISTENTES DE EDIÇÃO

Grad. Thaís Rodrigues dos Santos - Universidade Federal Fluminense (UFF)

Grad. Geovani dos Santos Canuto - Universidade Federal Fluminense (UFF)

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Livia Bomfim Vieira - Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves - Universidade Federal de Goiás (UFG)

Profa. Dra. Cláudia Beltrão da Rosa - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Fábio Favarsani - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano - Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Monica Selvatici - Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Prof. Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari - Universidade de Campinas (UNICAMP)

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Júnior - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Alvaro Hashizume Allegrette - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Prof. Dr. Antonio Brancaglion Júnior - Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Andrés Zarankin - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Sir Barry Cunliffe - Universidade de Oxford (Inglaterra)

Profa. Dra. Elaine Hirata - Universidade de São Paulo (USP)

Dr. Elif Keser Kayaalp - Universidade Mardin Artuklu (Turquia)

Prof. Dr. Fábio Duarte Joly - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Prof. Dr. João Lupi - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Dra. Luciane Munhoz de Omena - Universidade Federal de Goiás (UFG)

Profa. Titular Lynette G. Mitchell - Universidade de Exeter (Inglaterra)

Profa. Dra. Márcia Severina Vasques - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira Silva - Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Margarida Maria de Carvalho - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP - Franca)

Profa. Dra. Maria Cristina Nicolau Kormikiari Passos - Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva - Universidade de Coimbra (Portugal)

Profa. Dra. Maria Isabel d'Agostino Fleming - Universidade de São Paulo (USP)

PD Dr. Philipp W. Stockhammer - Universidade de Heidelberg (Alemanha)

Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni - Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Profa. Dra. Violaine Sebillotte Cuchet - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Professor Emérito Wolfgang Meid - Universidade de Innsbruck (Áustria)



URL: www.helade.uff.br

E-mail: revistahelade@gmail.com

Campus do Gragoatá - Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, Bloco O, sala 507. Cep: 24210-201 - Niterói - RJ

SÉRIE ANTIGA

Volume 1, Número 1 - 2000

Volume 1, Número 2 - 2000

Volume 2, Número 1 - 2001

Volume 2, Número 2 - 2001

Volume 2, Número Especial - 2001

Volume 3, Número 1 - 2002

Volume 3, Número 2 - 2002

Volume 4 - 2003-2004

Volume 5 - 2005

Seções	
Editorial	p. 4
Dossiê	p. 10
Tema Livre	p. 52
Normas de Publicação	p. 85
Próximo Dossiê	p. 87

A responsabilidade pelas opiniões emitidas, pelas informações e ideias divulgadas são exclusivas dos próprios autores.



Imagem da Capa

Rampa de acesso ao Estádio Panatenaico, reformada por ocasião dos Jogos Olímpicos de Atenas em 2004.

Fotografia de Alexandre Santos de Moraes em Agosto de 2012.

SUMÁRIO

EDITORIAL

JOGOS OLÍMPICOS E ALÉM

4

Alexandre Santos de Moraes

Fábio de Souza Lessa

DOSSIÊ: JOGOS, DESPORTO E PRÁTICAS CORPORAIS NA ANTIGUIDADE

10

FIGURAS DE ATLETAS E A NOÇÃO DE REPRESENTAÇÃO NAS ÂNFORAS PANATENAICAS

Gilberto da Silva Francisco

24

O SANTUÁRIO DE OLÍMPIA, O CULTO DE ZEUS OLÍMPIO E OS JOGOS A PARTIR DE UMA REVISÃO HISTORIOGRÁFICA

Lilian de Angelo Laky

39

JOGOS E ESPETÁCULOS NO PRINCIPADO DE NERO: O JUÍZO DE TÁCITO

Anderson Martins Esteves

TEMA LIVRE

52

ARQUEOLOGIA SEMIÓTICA E AS ARTES NO PRINCIPADO: UM ESTUDO DE CASO DO FÓRUM DE AUGUSTO E DO FÓRUM DE AUGUSTO EMÉRITA

Airan dos Santos Borges

Thiago de A. L. C. Pires

62

ICONOGRAFÍA AFRICANA EN LA PINTURA VASCULAR DE LA ANTIGUA GRECIA: ¿INDICIOS DE UN PREJUICIO ÉTNICO-CULTURAL?

Júlio López Saco

71

ENTRE A VIRGEM E O HÓPLITA: O FEMININO E SEUS VALORES GUERREIROS EM EURÍPIDES

Bruna Moraes da Silva

85

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

87

PRÓXIMO DOSSIÊ

JOGOS OLÍMPICOS E ALÉM

ALEXANDRE SANTOS DE MORAES¹
FÁBIO DE SOUZA LESSA²

A helenicidade dos macedônios foi motivo de diversas controvérsias. Ao longo dos conflitos contra os persas, quando se operou uma mudança significativa nas concepções a respeito das identidades étnicas helênicas³, a situação se mostrou ainda mais delicada e flutuante⁴. Nesse cenário, Heródoto

se viu particularmente empenhado em defender o vínculo que a Macedônia teria com a Hélade. No Livro V de *Histórias*, o historiador de Halicarnasso relatou um expediente que teria sido utilizado por Alexandre, filho de Amintas, para proclamar sua identidade helênica:

“Que esses descendentes de Perdicas, como os próprios afirmam, são gregos de origem, é algo que eu estou em condições de afirmar e mostrar, mais adiante na minha narrativa, como de facto são gregos. Aliás também, entre os Gregos, os organizadores dos jogos olímpicos o reconheceram. De facto, Alexandre estava decidido a participar nesses jogos e apresentou-se na pista com essa intenção. Os Gregos seus adversários na corrida queriam excluí-lo, com o argumento de que a prova não era aberta a concorrentes bárbaros, mas exclusivamente a Gregos. Todavia, depois que Alexandre provou que era argivo de origem, consideraram-no grego; na corrida do estádio, ficou mesmo em primeiro lugar *ex aequo*. É esta a versão correcta dos factos” (HERÓDOTO, *Histórias*, V, 22)

Essa passagem, além de sublinhar as tensões que marcavam o processo de reconhecimento público da helenicidade dos macedônios, é um excelente indicativo para se conhecer uma importante

¹ Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Editor da Revista *Hélade*. E-mail: asmoraes@gmail.com.

² Professor do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: fslessa@uol.com.br

³ Referimo-nos, nesse caso, ao mecanismo de autodefinição étnica proposto por Jonathan Hall (2004, p. 47): “a identidade étnica raramente pode ser salientada na ausência de um grupo externo [outgroup] contra o qual um grupo étnico pode definir a si próprio através de um processo comparativo intergrupar. Foi precisamente isso que aconteceu após as Guerras Pérsicas. Pela estabilização de um estereótipo, generalizando a imagem do bárbaro exótico, servil e pouco inteligente, a identidade grega pode ser definida ‘pela exclusão’, através da oposição com esta imagem da alteridade”.

⁴ Tem-se conhecimento que o rei Dario I recebia tributos regulares de Amintas por volta de 510 a.C. e a Macedônia constava nas inscrições reais da Pérsia entre os povos subjugados ao Grande Rei (ENGELS, 2010, p. 87).

premissa que caracterizava os Jogos na Antiguidade e as respectivas “exclusões” que promovia. Os organizadores, responsáveis pela admissão, ou não, dos concorrentes, julgavam a partir de um imperativo bastante rígido: a participação dos povos definidos como “bárbaros” era proibida. Pode-se dizer, assim, que os Jogos Pan-helênicos operavam sob a lógica da inclusão dos iguais e da exclusão dos diferentes.

Os Jogos Olímpicos da Era Moderna, esse ano celebrados pela primeira vez em uma cidade latino-americana, possuem conhecidas razões de ser que reforçam os vínculos com a Antiguidade Clássica. Disso decorre que falar em Olimpíadas é fazer uma remissão, quase que por capilaridade gramatical, à Grécia Antiga. Quando Pierre de Coubertin propôs o *revival* do evento, fez questão de celebrar a primeira reedição na cidade de Atenas, em 1896, exatamente para ratificar o “legado” dos gregos⁵. Resgatava-se não apenas os termos, algumas características e a tradição agonística, mas também um ideal paidêutico que era muito presente e estimulando nos jogos helênicos⁶.

Surge, no entremeio desse movimento de apropriação do passado, o tão falado *Olimpismo*, uma manifestação paradigmática da “tradição humanística Ocidental” (LOLAND, 1995, p. 49) que buscava

⁵ Do ponto de vista historiográfico, é importante atentar para os riscos conhecidos que se operam sob a lógica do “legado”, não apenas porque a presença das sociedades antigas se manifesta de uma maneira muito mais ampla e generalizada na forma com que pensamos e experimentamos o mundo, mas também porque é fácil cair na sedução de uma concepção de tempo linear. Considere, por exemplo, a seguinte citação: “É preciso considerar que a cultura ocidental permanece como herdeira da Grécia clássica pelas diversas contribuições para o desenvolvimento da humanidade, como a arte, a filosofia e o esporte. A arte e a filosofia seguiram sem interrupção o legado grego, mas o esporte sofreu um hiato de 15 séculos a partir da proibição dos Jogos Olímpicos por Teodósio I (393 d.C.), até a restauração dos jogos pelo Barão de Coubertin (1896)” (TODT, 2007, p. 217).

⁶ Impossível não atentar para as diferenças históricas que inevitavelmente estabelecem uma rotura entre os dois momentos. Em certo sentido, o ideal de disseminação do desporto no século XIX estava associado a “uma tendência funcionalista e racionalista, na medida em que buscavam responder a uma demanda advinda da defesa dos Estados Nacionais e ao aumento da produção capitalista” (RUBIO, 2002, p. 134).

se universalizar através das práticas esportivas. No entanto, desde seu nascedouro, os Jogos Olímpicos da Era Moderna conviveram com uma contradição difícil de superar. Por um lado, eram organizados a partir de representações nacionais e as vitórias e derrotas dos atletas e equipes eram necessariamente atribuídas aos países que participavam da competição; por outro, os valores e expectativas dos proponentes se revestiam de um caráter transnacional, de tal modo que os princípios éticos que os Jogos ensejam deveriam estimular a superação das diferenças em torno de um ideal universalista.

Nacionalismo e universalismo não foram tratados como antíteses ou premissas inconciliáveis. Seriam, no máximo, anverso e reverso de uma mesma moeda: sem negar ou criticar a existência de diferenças nacionais, o Comitê Olímpico Internacional (COI) buscava submeter essas diferenças a um mesmo ideário e regramento para construir uma pauta comum. Tarefa ambiciosa, sem dúvida, especialmente em função dos dilemas e conflitos que marcaram as nações ao longo do século XX. No entanto, e a despeito das inúmeras flutuações que sofreu, esse ideal olímpico agregador foi sendo lentamente reforçado na retórica do COI. As chamadas *Cartas Olímpicas*, documentos que buscam definir os fundamentos éticos, organizativos e reguladores dos jogos, são uma importante referência para pensar essa difícil conciliação.

A primeira *Carta Olímpica* foi publicada em 1908 sob o título *Annuaire du Comité International Olympique*. Tratava-se de uma espécie de “ata de fundação” e apresentava uma série de disposições regulatórias para o Comitê fundado em 1894. As cartas subsequentes foram ampliando e especificando gradativamente as disposições protocolares. O amadorismo, por exemplo, que constava nas publicações mais antigas, só foi definido conceitualmente no documento de 1924, o mesmo que admitiu a participação das mulheres nas competições. Apenas após a Segunda Guerra Mundial, com a crítica que passa a ser feita aos fascismos europeus e à correspondente valorização da democracia representativa, é que a preocupação com os nacionalismos exacerbados aparece nos textos oficiais da entidade. Na *Carta Olímpica* de 1948, o COI diz

regozijar-se com a aprovação universal que os Jogos Olímpicos então recebiam e elogiava as ações dos governos que adotavam amplos programas de educação física coletiva com vistas a aperfeiçoar o esporte popular. No entanto, alertava para “um perigo para o ideal olímpico”. De acordo com o Comitê,

“ao lado do desenvolvimento legítimo de desportos em conformidade com os princípios do amadorismo, não podem ser propagadas certas tendências que prevejam acima de tudo uma exultação nacional de sucesso a ser alcançada no lugar da realização do objetivo comum e harmonioso que é a essência da lei Olímpica” (COI, **Olympic Rules**, 1948, p. 27).

Documentos posteriores repetiram esse discurso *ipsi litteris*, mas a narrativa passou a valorizar ainda mais o universalismo dos Jogos e um tipo de conduta ética que serviria de alicerce para o evento⁷. A *Carta* de 1962, publicada em meio às tensões da Guerra Fria, defende que era objetivo do Movimento Olímpico “criar amizade internacional e boa vontade, levando assim a uma vida mais feliz e a um mundo mais pacífico”⁸ (COI, **Olympic Charter**, 1962, p. 11). O caráter agregativo de escopo mundial passa então a definir o núcleo da narrativa. Recrudescer a perspectiva de que esse encontro periódico, pautado por uma ética planetária e regido por regras comuns a todos, sem clivagens ou disposições específicas, poderia estimular o diálogo e o entendimento das nações que, no plano político e diplomático, estavam verticalmente divididas.

⁷ A questão do amadorismo, ou seja, na proibição de recebimento de recompensas financeiras pelo desempenho esportivo, um tema caro a Pierre de Coubertin, esteve sempre explicitada nos documentos. Na *Carta* de 1958, por exemplo, a questão do “Espírito Olímpico” aparece claramente discriminada nesses termos: “Os Comitês Olímpicos Nacionais devem encorajar o desenvolvimento do espírito olímpico entre os jovens de seus países. Eles devem promover um programa de educação para o público e insistir na filosofia do amadorismo. Há uma tendência de se concentrar excessivamente na performance e em novos recordes e de forma insuficiente nos valores sociais, educacionais, estéticos, éticos e espirituais dos esportes amadores” (p. 80)

⁸ Esse texto passou a constar, a partir de 1973, na primeira parte do documento, consagrada tradicionalmente aos “Princípios Fundamentais”.

O imperativo ético que passa a constar nas *Cartas*, ainda assente no amadorismo e no *fair-play*, se associaria aos supostos benefícios do esporte para a construção de corpos e mentes saudáveis, capazes de gerar vínculos de solidariedade entre os povos e superar algumas dissensões latentes. A juventude, que sempre foi objeto privilegiado das atenções (ainda que as regras não estabelecessem limite de idade para os atletas), passou a ser representada com mais destaque, tanto que na *Carta* de 1978, dentre os objetivos expostos nos *Princípios Fundamentais*, o documento registra de forma literal a importância de “educar os jovens através do desporto, num espírito de melhor compreensão mútua e de amizade, ajudando assim a construir um mundo melhor e mais pacífico” (COI, **Olympic Charter**, 1978, p. 4). O caráter revitalizador dos jovens, como bem notara Karl Mannheim⁹, era tendência em um mundo ainda assombrado pelas tensões e fantasmas de duas guerras globais.

O debate sobre a ampliação e promoção do Olimpismo poderia se alongar indefinidamente caso tomássemos apenas as *Cartas* como referência. Mais do que isso, é preciso sublinhar que existiram alterações fundamentais nesse ideário, em especial a partir do abandono do amadorismo, o que levou inclusive à construção do conceito de *pós-olimpismo*¹⁰. Nota-se também que no entremeio da

⁹ Na medida em que existe o desejo de adotar uma nova orientação, isso terá de fazer-se através da juventude. As gerações mais velhas ou intermediárias podem ser capazes de prever a natureza das mudanças futuras e sua imaginação criadora pode ser empregada para formular novas políticas; mas a nova vida será vivida apenas pelas gerações mais jovens. Estas viverão os novos valores que os velhos professam somente em teoria. Sendo assim, a função da juventude é a de um agente revitalizador. Trata-se de uma espécie de reserva que se revela apenas se tal revitalização for desejada” (MANNHEIM, 1976, p. 92-93).

¹⁰ De acordo com Kátia Rúbio (2002, p. 140) o pós-olimpismo “poderia ser caracterizado não como a prática esportiva que busca reviver o passado olímpico grego, mas refeito e reformulado apresenta-se como simulacro de um ideal onde elementos fundamentais à sua organização e prática são desprezados em detrimento da satisfação de interesses econômicos e políticos, que nem sempre estão diretamente relacionados com o fenômeno esportivo”

enunciação de princípios cada vez mais amplos e universalistas, o COI conviveu com inúmeras tensões e foi confrontado diversas vezes em função de suas escolhas. Recorde-se que, muito recentemente, o Comitê foi duramente questionado pela atribuição da organização dos Jogos a Pequim: questões relativas aos Direitos Humanos na China, à guerra no Darfur e à autonomia do Tibet vieram à baila e não foram sublimadas pela retórica universalista e pacifista. Mas, a despeito das contradições internas do Comitê, há um aspecto dos nacionalismos que não podem ser controlados pela narrativa, que também não dá conta do viés econômico que se acentuou nos últimos anos e que operou mudanças significativas na própria relação dos países com o evento¹¹.

Na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016, Carlos Arthur Nuzman, presidente da Confederação Olímpica Brasileira (COB), enunciou um discurso que exhibe com clareza o sintoma dessas contradições. Frases como “nasce um mundo novo” e “vamos viver esses sonhos juntos e vamos viver juntos na diversidade” foram ditas ao lado de outras tantas que exaltavam o Brasil como centro irradiador de virtudes que não seriam, por princípio, brasileiras: “[a tocha Olímpica] vai trazer uma mensagem, de todos os brasileiros, uma mensagem de paz e união”. Mas não apenas para o mundo se dirige a mensagem. Após defender o esmero do país para a promoção da competição, Nuzman parafraseou uma passagem do Hino Nacional - “os filhos do Brasil não fogem à luta” -, recrudescida pelo tom regionalista de um aforismo carioca celebrizado pela música de Gilberto Gil: “E o Rio de Janeiro continua lindo”. E, reforçando esse regionalismo, diz em tom de conclusão: “O Rio está pronto para fazer história”.

¹¹ Como bem observou Pierre Bourdieu (1997, p. 126), “seria preciso enfim analisar os diferentes efeitos da intensificação da competição entre as nações que a televisão produziu através da planetarização do espetáculo olímpico, como o aparecimento de uma política esportiva dos Estados orientada para os sucessos internacionais, a exploração simbólica e econômica das vitórias e a industrialização da produção esportiva que implica o recurso ao doping e a formas autoritárias de treinamento”.

Do ponto de vista histórico, os Jogos Pan-helênicos não apenas dependiam da existência prévia, mas reforçavam os vínculos entre as *póleis* através da exclusão sumária dos bárbaros. Os Jogos da Era Moderna, dentre as muitas diferenças observáveis, buscam ser mais amplos e inclusivos, pelo menos no que diz respeito à participação dos atletas. Na edição de 1896, em Atenas, participaram apenas catorze países, todos europeus, com exceção dos Estados Unidos. Na última edição, no Rio de Janeiro, mais de 200 países marcaram presença. Tal inclusão não representa, contudo, o afrouxamento das fronteiras nacionais que, pelo contrário, parecem reforçadas com o contato com as diferenças que são, dado o volume de participantes, cada vez mais latentes e perceptíveis. Isso ocorre não apenas porque o Movimento Olímpico é incapaz de sugerir iniciativas práticas e viáveis que permitam a diminuição das diferenças, principalmente do ponto de vista material, mas porque a própria diferença material atua como substrato para a definição do sucesso e ou fracasso esportivos. É precisamente por essas e outras tantas tensões, embates e conflitos que caracterizam esse megaevento contemporâneo, que esta edição da *Hélade* convidou especialistas a discutir esportes e práticas corporais, ratificando o compromisso de diálogo das experiências sociais do mundo antigo com nossos dilemas e conflitos do mundo contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, P. Os Jogos Olímpicos. In: _____. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 123-128.

COMITÊ OLÍMPICO INTERNACIONAL. **Olympic Rules**. Lausanne, 1946. Disponível em: <www.olympic.org>. Acesso em 18 de agosto de 2016.

COMITÊ OLÍMPICO INTERNACIONAL. **Olympic Charter - Provisional edition**. Lausanne, 1978. Acesso em 18 de agosto de 2016.

COMITÊ OLÍMPICO INTERNACIONAL. **Olympic Charter**. Lausanne: DidWeDo S.à.r.l., 2015. Disponível em: <https://stillmed.olympic.org/Documents/olympic_charter_en.pdf>. Acesso em 18 de agosto de 2016.

HERÓDOTO. **Histórias – Livro V**. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva e Carmen Leal Soares. Lisboa: Ed. 70, 2007.

ENGELS, Johannes. Macedonians and Greeks. *In*: ROISMAN, Joseph; WORTHINGTON, Ian (org.). **A Companion to Ancient Macedonia**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 81-98.

HALL, Jonathan. **Ethnic identity in Greek antiquity**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2004.

LOLAND, S. Coubertin's Ideology of Olympism from the Perspective of the History of Ideas. *In*: **OLYMPIKA: The International Journal of Olympic Studies**, v. 4, n. 1, 1995, p. 49-78.

MANNHEIM, K. Funções das gerações novas. *In*: PEREIRA, L.; FORACCHI, M. M. (org.). **Educação e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 91-97.

TODT, N. S. Jogos Olímpicos da Antiguidade: o festival Panelênico e seus diversos eventos e significados. *In*: RUBIO, K.; FILHO, A. R.; TODT, N.; MESQUITA, R. (org.). **Ética e Compromisso social nos Estudos Olímpicos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 217-227.

RUBIO, K. Do Olimpo ao Pós-olimpismo: elementos para uma reflexão sobre o esporte atual. *In*: **Revista paulista de Educação Física**, v. 16, n. 2, 2002, p. 130-143.

DOSSIÊ

Jogos, Desporto e Práticas Corporais na Antiguidade

Fábio de Souza Lessa (org.)

FIGURAS DE ATLETAS E A NOÇÃO DE REPRESENTAÇÃO NAS ÂNFORAS PANATENAICAS

GILBERTO DA SILVA FRANCISCO¹

Resumo: Este artigo discute a noção de representação presente na figuração atlética das ânforas panatenaicas e seu tratamento pela bibliografia especializada. A partir da identificação de um cenário que não reflete mais criticamente elementos essenciais da leitura iconográfica, propõe-se, aqui, alguns pontos para a reflexão quanto ao uso desse tipo de informação como documento para a compreensão de práticas atléticas na antiguidade. São eles, (a) a relação entre o repertório figurativo especificamente ático e sua projeção para a interpretação de práticas no mundo grego, (b) o grau de iconicidade relacionado a essas figuras e (c) a interferência dos elementos formais próprios da produção no contexto das oficinas ceramistas áticas.

Palavras-chave: Ânforas Panatenaicas, Iconografia Atlética, Representação, Iconicidade.

Ironicamente, livros sobre Olímpia são ilustrados com vasos áticos pintados que se referem aos jogos em Atenas, não Olímpia (KYLE, 2007, p. 150).

As ânforas panatenaicas são vasos que foram produzidos entre os séculos VI e I a.C. em oficinas áticas e conectados muito fortemente às Grandes Panateneias.¹ Sua inserção nesse evento era amplamente condicionada às provas atléticas que compunham tal festival, proporcionando-se um tipo de figuração atlética bastante consistente ao longo desse período; o que foi convertido na pesquisa acadêmica em documentação privilegiada para a compreensão dessa prática na antiguidade. Para entender elementos específicos dessas provas, como gestos, conjuntos de competidores, a presença de juízes etc., lança-se mão desse tipo de objeto, prática já consolidada pela bibliografia sobre o tema. As informações são advindas principalmente de um dos painéis desses vasos, cujo programa

¹ Professor Adjunto do Departamento de História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (DH-EFLCH/UNIFESP), área História Antiga; membro do Laboratório de Estudo sobre o Império Romano e Mediterrâneo Antigo da Universidade de São Paulo (LEIR-MA/USP); pesquisador associado à École Française d'Athènes (EFA). E-mail: gisifran@gmail.com.

¹ Para uma introdução às Panateneias, ver NEILS, 1992, p. 13-28; para uma visão detalhada de seu desenvolvimento, ver SHEAR, 2001 (com a apresentação extensiva e comentada das fontes literárias e epigráficas). Para uma apresentação mais breve das fontes literárias sobre as Panateneias, ver DAVISON, 1958. Para as ânforas panatenaicas ver BENTZ, 1998 e FRANCISCO, 2012. Vale dizer, este texto é uma ampliação de alguns elementos já presentes na minha tese de doutorado (FRANCISCO, 2012).

ornamental foi fixado em c. 530 a.C.² e persistiu até o final da produção apresentado, em milhares de vasos a cada Grande Panateneia (evento quadrienal), duas faces opostas fisicamente: uma delas com a figura da deusa Atena armada, entre colunas encimadas por galos e uma inscrição (*ton Athenethen Athlon*);³ e, na outra face, a figura da prova atlética na qual o vencedor provavelmente obtivera o vaso.⁴

A complexidade do projeto visual desses vasos é grande e é importante dizer que, neste texto, será observado um aspecto mais detidamente: a figuração atlética que aparecia em uma das faces, sua coerência interna, seus possíveis significados e os limites de interpretação ao não considerar elementos específicos do grau de iconicidade dessas figuras e mesmo o projeto ornamental de forma mais ampla, destacando-se a lógica da organização da figuração atlética no espaço disponível para a figuração em uma das faces de um objeto curvilíneo, com certas interrupções (como os pontos de fixação das alças) e desníveis (como mudanças de angulação, projeção das curvas, o cordão na conexão entre o pescoço e o ombro do vaso, entre outros). A análise aqui proposta, dessa forma, considera a interpretação das figuras dentro de um quadro maior de referências, o que permite pensar no grau de relação com as provas atléticas “reais”.⁵

² Para a descrição do programa ornamental das ânforas panatenaicas, ver FRANCISCO, 2012, p. 48-9 e 55-61.

³ Para as variadas propostas de tradução dessa inscrição, ver FRANCISCO, 2008, p. 157 e 2012, p. 119-20.

⁴ As provas registradas nas ânforas panatenaicas são as seguintes: corrida a pé (curta distância), corrida a pé (longa distância), corrida armada, pentatlo, boxe, *pale*, pancrácio, corrida de biga, corrida de quadriga, *apobates*, corrida de cavalo, acertar o alvo a cavalo e prova de cítara.

⁵ Aqui, a proposta distinção entre as provas figuradas e provas reais é meramente convencional. É preciso dizer que não se entende a formulação de representações (neste caso, as figuras de atletas sobre as ânforas panatenaicas) com exteriores ou distintas da realidade. Representações compõem o campo caracterizado como realidade, e uma oposição entre realidade e figuração, ou realidade e representação, não se sustentaria efetivamente. Assim, apenas de forma convencional, as provas desenvolvidas por atletas em festivais serão chamadas de “reais”. Sobre essa questão, o debate é intenso, considerando desde propostas que dão mais ênfase ao caráter não-realista até outras que consideram que “a representação é realidade” (HALDANE; WRIGHT, 1993, p. 3-12; MACKINNON, 1996, p. 29). Para variados debates sobre a questão da relação entre representação e realidade, ver PUTNAM, 1991; especialmente a introdução (p. xi sqq.).

ENTRE OS JOGOS PANATENAICOS E OS FESTIVAIS DO MUNDO GREGO

Enquadrando-se em uma tendência predominante, Stephen G. Miller diz que “as ânforas panatenaicas são o tipo mais importante de evidência visual para as provas atléticas na Grécia. (...) essas pinturas detalhadas permitem-nos estabelecer uma ligação estreita com as provas atléticas antigas numa época antes das fotografias” (MILLER, 2004a, p. 10). Tal proposição promove certo deslocamento desse tipo de objeto no que se refere ao seu principal contexto específico de uso original (a inserção nas Grandes Panateneias) e as questões artesanais relacionadas à figuração das provas atléticas nas ânforas panatenaicas. Sobre o primeiro aspecto, Donald G. Kyle, que o observa mais criticamente (ver epígrafe), apresenta uma opinião que é, vale notar, quase isolada; já que a equivalência entre a interpretação de artefatos áticos que produziam objetos vinculados diretamente a um evento ático é consistentemente projetada para um todo mais amplo e complexo.

Deve-se notar que a proposta relação entre esse repertório figurativo ático e estruturas muito mais amplas correspondentes ao mundo grego está, em muitos casos, conectada a uma noção unificada sobre a Grécia na Antiguidade; o que é amplamente debatido. No caso aqui tratado, é preciso lembrar que as Grandes Panateneias tinham um programa atlético específico, diferente dos outros festivais (CHANKOWSKI, 2008, p. 72, 105), incluindo uma série de provas tribais, fechadas a outros participantes do festival que não fossem áticos. Ou seja, o evento que demandava a produção desses vasos panatenaicos, se visto como um referencial para a própria produção da figuração atlética, era específico em alguns aspectos. Essa compreensão que toma a parte pelo todo, aproxima-se fortemente da formulação da Grécia Antiga como uma unidade, quase um estado nacional (FRANCISCO; MORALES, 2016, p. 72-3), no qual as distinções locais são, em grande medida, atenuadas;⁶ ou que estruturas

⁶ Um exemplo disso foi o discurso sobre os jogos olímpicos de 2004 que, frequentemente, apresentavam uma ideia de retorno ao lugar onde esses jogos nasceram. Se o lugar de nascimento fosse compreendido como Atenas em 1896, a sentença seria consistente; entretanto, em vários casos, o “berço” é

identificadas em contextos específicos são compreendidas como correspondentes ao todo.⁷

Se se observar como, em geral, as figuras de ânforas panatenaicas aparecem em publicações sobre práticas atléticas na Antigüidade clássica, tal constatação é clara. Por exemplo, uma publicação de Michael B. Poliakoff (*Combat sports in the Ancient world*), a partir de um interesse generalista, já anunciado no título, o autor se utiliza também de ânforas panatenaicas como documentação. No livro, há apenas uma referência às Panateneias (sobre a premiação com ânforas panatenaicas – POLIAKOFF, 1987, p. 18-9), mas uma grande utilização de figuras de ânforas panatenaicas como documento explorando exclusivamente seu repertório de figuração atlética, e nenhuma referência à face com a deusa Atena. Ainda, nessa obra, as ânforas panatenaicas apresentadas em fotografias não são relacionadas à premiação em eventos atléticos, nem na única vez que é feita uma referência indireta às ânforas panatenaicas no texto. Elas são apresentadas como “vasos gregos”, sem outra especificação, a não ser a temática; ou seja, a relacionada à figuração da prova atlética. Esse uso proporciona, assim, certo deslocamento deste tipo de vaso da sua função originalmente pensada (compor a premiação dos jogos panatenaicos), inserindo-o em um campo

situado na antiguidade, contexto em que os jogos olímpicos, como o próprio nome indica, eram próprios do festival em Olímpia e não em Atenas (ver FOURNARAKI; PAKONSTANTINO, 2014, p. 157).

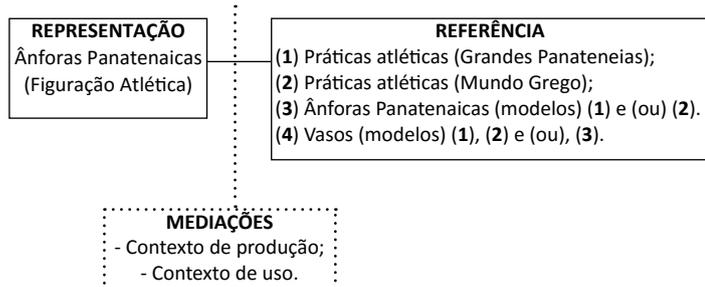
⁷ Importantes críticas a essa correspondência começam a aparecer em vários campos. Uma delas é o debate sobre o atenocentrismo (ver FRANCISCO; MORALES, 2016, para uma visão geral). No campo da cerâmica, John Boardman comenta especificamente a questão: “Atenas não é a Grécia. Há, por exemplo, uma rica e antiga série de cenas de mito na arte do Peloponeso sobre relevos de bronze e vasos de Corinto. Às vezes, o débito de Atenas a essa tradição pode ser traçado, às vezes sua independência dela. A influência estilística e técnica de artistas do Leste grego em Atenas no século sexto é clara, e nós podemos suspeitar de uma influência iconográfica também” (BOARDMAN, 1995, p. 215). E continua: “não podemos tomar Atenas como o modelo de todo o comportamento e gosto gregos neste artesanato. (...) A influência de Atenas na Ática foi provavelmente a mais extensiva, mas havia Argos e a Argólida (...), Corinto com grande influência no Peloponeso Noroeste” (BOARDMAN, 2001, p. 24).

muito mais abrangente: o das provas atléticas no mundo grego, como visto na posição de Miller acima.

Em outra publicação similar, *Sport and society in ancient Greece* (GOLDEN, 1998), o tratamento com relação às ânforas panatenaicas é diferente. Em primeiro lugar, as Panateneias são amplamente apresentadas e inseridas em um quadro geral de jogos (*Id.*, p. ix, 3, 8, 9, 37, 39-40, 42, 55, 70-1, 74, 76, 87, 104-6, 111-2, 122-3, 126, 129, 134, 142-3, 162, 164-9, 174); e as ânforas panatenaicas mais especificamente tratadas: vale dizer, num grupo de nove imagens apresentadas no livro, duas são de ânforas panatenaicas (*Id.*, fig. 1, p. 53 e fig. 9, p. 163); mas abordadas exclusivamente a partir do conteúdo figurativo atlético das figuras. Na publicação de Michael B. Poliakoff e na de Mark Golden, interessa-se pelo conteúdo sobre a experiência da prova atlética, e se abre mão, inclusive, de se tratar mais consistentemente do próprio vaso no contexto da premiação em um festival específico, o que seria amplamente cabível nesses temas tratados. Pode-se dizer, com isso, que a análise iconográfica das ânforas panatenaicas não explora consistentemente informações sobre o seu contexto de uso; já que há, nesse caso, um exemplo de figuração claramente relacionada a um evento determinado, o que é, na maior parte das vezes, ignorado.

Não se propõe aqui que não haja alguma relação entre essa figuração especificamente ática, cuja produção era fortemente conectada aos eventos atléticos dos jogos panatenaicos, e o universo atlético mais amplo delimitado no que se compreende como mundo grego; mas que as relações não são óbvias, ou seja, elas devem ser pensadas. O conjunto de referências dos artesãos que produziam tais figuras em oficinas áticas poderia ter certa equivalência com um repertório atlético bem mais amplo, mas ele não era idêntico e um exemplo disso eram as especificidades do programa atlético no festival panatenaico e aqueles dos festivais panelênicos, como visto. Assim, se havia especificidades nas provas atléticas que compunham o festival panatenaico e potencialmente na leitura que os artesãos dali faziam delas, a projeção desse repertório figurativo

para a compreensão do universo atlético mais amplo deve ser, no mínimo, argumentada.



Esquema 1. Cenário de possíveis relações entre a figuração atlética e seu referencial.

Nesse sentido, na sequência, será tratada a noção de iconicidade que repousa na observação de certa conexão entre referente e referencial; mais detidamente, o grau de relação entre eles.⁸ No nosso caso, o problema começa em definir o próprio referencial: na criação de figuras de provas atléticas nas ânforas panatenaicas, trata-se de uma prova atlética generalista ou inserida no campo específico das Grandes Panateneias? E, diferente disso, não se pode pensar que o referencial mudasse ao longo do tempo? Inicialmente, a própria prova; mas, posteriormente, o repertório de figuras de provas atléticas das ânforas panatenaicas poderia oferecer uma referência para a produção posterior bem como um repertório de figuração atlética que aparecia consistentemente em outros tipos de vaso (ver esquema 1). De qualquer forma, é considerando o potencial iconográfico desses vasos, como indicativo das provas “reais”, que a maior parte do esforço acadêmico é feito. Quanto a isso, é preciso considerar a complexidade dos sistemas de referência no mesmo vaso. Por exemplo, no que se refere à figuração da deusa Atena nas ânforas panatenaicas, propõe-se que seja uma representação de uma estátua de culto da Acrópole de Atenas, o que é, vale dizer, bastante debatido.⁹

⁸ A iconicidade, como grau de similaridade entre referente e referencial, baseia-se frequentemente nas proposições originalmente apresentadas na linguística; por exemplo, a própria noção de ícone de Pierce, “como algo semelhante a seu referente (...). Icônico, então, foi tomado como um sinônimo de representacional ou realista” (HECK & ERENSTEIN, 1999, p. 34). Ver também GOMBRICH; WOODFIELD, 1987, p. 244 e 248; WILLEMS; CUYPERE, 2008, p. 3-9.

⁹ Para a apresentação desse debate, ver FRANCISCO, 2012, p. 70-5.

No caso da figuração das provas atléticas, o referencial figurativo é bem diferente, já que, apesar de estarem conectadas a uma longa tradição em nível regional fundamentada no tema,¹⁰ não é possível visualizar a apropriação de esquemas figurativos específicos. Percebe-se uma articulação mais livre das cenas figuradas em relação à face com a figura da deusa Atena, muito mais controlada. Por exemplo, a quantidade de atletas nas corridas poderia variar bastante nessas figuras.¹¹ Assim, o campo de relação entre as provas atléticas figuradas nas ânforas panatenaicas e as provas “reais” é de complexa interpretação. Geralmente, propõe-se que tais figuras fossem representações das provas; mas há que se pensar no grau de representação. Ou seja, seriam elas representações de um evento específico das Grandes Panateneias (uma prova dos Jogos Panatenaicos) ou da prova, de forma mais abstrata?

FIGURAS DE ATLETAS VITORIOSOS

As provas atléticas apresentadas nas ânforas panatenaicas podem fornecer elementos interessantes para se pensar nos significados relacionados

¹⁰ Observa-se um amplo repertório tradicional presente na porção oriental do Mediterrâneo; por exemplo, as figuras de lutadores nas pinturas parietais em tumbas de Beni Hasai, Egito, de c. 2000 a.C. (POLIAKOFF, 1987, p. 31, fig. 15). A ocorrência da figuração atlética era comum no repertório minóico-micênico em suportes variados (afrescos, relevos, glíptica, vasos de cerâmica, vasos de pedra, marfim, entre outros): tanto a figuração de temas atléticos mais específicos do universo minóico (por exemplo, o salto do touro); como o pugilato, a corrida a pé e de carro (TORRALVO, 1996/1997, p. 34). No mundo grego, o desaparecimento da figuração na criação artesanal, entre os séculos XII e X a.C., deu espaço, já no século X a.C., a um lento reaparecimento e, no conjunto dos elementos figurativos mais antigos, destaca-se a presença de cavalos e de carros associados a eles, retomados com outro tratamento estético. O cavalo e o carro associado a ele, por exemplo, depois disso, não deixou de ser apresentado na cerâmica ática pintada até o desaparecimento dessa técnica de ornamentação, e persiste como tema figurativo até o período romano na produção das ânforas panatenaicas e muito frequentemente associado à temática atlética.

¹¹ Por exemplo, nas provas de corrida, o número de competidores poderia variar entre dois e cinco, ou nas corridas a cavalo ou potro, a variação era entre dois ou três. Já nas provas de lutas, se o número de competidores era sempre dois, as figuras de juizes poderiam variar entre um ou dois, bem como sua posição no conjunto figurado.

às provas e aos atletas, e na influência do espaço para a descrição figurativa do evento. Por exemplo, uma ânfora panatenaica de Havana 226 (ver FRANCISCO, 2012, cat. 66) traz um competidor da corrida armada (o primeiro, da esquerda para a direita, entre quatro corredores, considerando o sentido da corrida à esquerda). O primeiro atleta carrega um escudo com a letra “alfa”, que no sistema alfabético de numeração grego quer dizer “um” ou “primeiro” (COOK, 1987, p. 328-9), e ele é interpretado como o vencedor.¹² Assim, haveria, além da figuração da prova e dos competidores, a identificação do vitorioso. Ou seja, o artesão teria indicado a partir da posição do atleta e de um elemento distintivo, certo destaque dentro do grupo; atribuindo-se certa hierarquia entre eles.

Outra possibilidade de identificação do vitorioso na figuração de algumas provas atléticas seria a presença de apenas um atleta, como as corridas de carro, nas quais o atleta apresentado é geralmente situado como o vencedor. Ainda, no século IV a.C., as figuras de provas nas ânforas panatenaicas portam novos elementos que auxiliam essa identificação. Por exemplo, algumas delas com dois atletas (como nos diferentes tipos de luta), relacionadas a figuras de Vitórias, por vezes se dirigindo a um dos atletas, provavelmente o vencedor. Entretanto, é preciso notar que a maior parte das figuras de provas observadas não apresenta elementos claros que distinguem claramente um vencedor, e que há um repertório de figuras relacionadas especificamente à premiação, o que ainda será discutido.

Observar esses elementos é tarefa bastante importante para a compreensão do grau de representação dessas figuras. Há, potencialmente, mais que a identificação de um atleta, mas de uma condição específica do atleta na competição: identificar um condutor de quadriga é identificar apenas um atleta em um quadro geral (a prova no festival panatenaico ou a prova de forma mais generalista); mas identificar o vencedor da prova de condução de quadriga é reconhecer o atleta em uma situa-

ção contextualizada. Contextualização que pode aparecer nesses elementos indicados (a posição no conjunto de competidores, a seleção de um atleta apenas, a presença da personificação da Vitória interagindo com um dos atletas), e ratificada pela própria inserção da figuração atlética em um objeto cujo envolvimento com a premiação em um festival específico é bastante clara, a ponto de serem frequentemente tratados pela bibliografia como “vasos-prêmio”.¹³ Ou seja, esses elementos oferecem indicações para se pensar no grau de iconicidade dessas figuras e, conseqüentemente, nas propostas de representação dos artesãos que as criaram.

Mas se, por um lado, há elementos distintivos na apresentação de certas provas, o que pode ser um forte argumento para se pensar em um alto grau de iconicidade da figuração atlética das ânforas panatenaicas, há outros elementos que se direcionam em via oposta. Por exemplo, quando são observadas as ânforas panatenaicas com figuração da premiação dos vitoriosos (FRANCISCO, 2012, cat. 34, 38, 162, 172, 174 e 204), uma ausência chama bastante a atenção: em nenhuma dessas figurações conhecidas da premiação nos jogos panatenaicos aparece a figura de ânforas panatenaicas. Sabe-se, por fontes variadas, da forte relação desses vasos na premiação da maior parte das provas dos jogos

¹³ O termo ânfora-prêmio já era comum no século XIX (por exemplo, ver BURGON, 1847, p. 278) e é ainda bastante utilizado (está no título do estudo de Bentz (1998), por exemplo, uma das principais obras sobre o tema); entretanto, ele poderia ser discutido mais detalhadamente quanto à sua viabilidade como um nome arqueológico e à consistência de seu uso na bibliografia. No que se refere ao uso na bibliografia recente, as propostas são variadas. Sua identificação às “ânforas de óleo” da *Inscriptiones Graecae (IG) II² 2311* (uma lista de prêmios nas Grandes Panateneias datada de c. 375 a.C.) o relaciona ao contexto da premiação. Por exemplo, Valavanis, ao comentar a *IG II² 2311*, diz que os prêmios entregues nos eventos atléticos “eram ânforas de óleo – isto é, ânforas panatenaicas” (VALAVANIS, 2004, p. 370). De outra forma, Shapiro, que também usa o termo “ânfora-prêmio”, diz que “o Estado comissiona esses vasos que claramente não eram o próprio prêmio, mas continentes do óleo de oliva-prêmio” (SHAPIRO, 1998, p. 18). Com isso, parece, quando se pensa em ânfora-prêmio, o campo semântico é aberto, e a compreensão da participação do vaso na composição do prêmio não é bem definido.

¹² Ver OLMOS ROMERA, 1993, p. 132, fig. 52; que também apresenta uma interpretação alternativa.

panatenaicos;¹⁴ entretanto, elas não são citadas na figuração desse evento de premiação. Há, com isso, alguns pontos importantes a serem considerados. O primeiro é o distanciamento entre o contexto da premiação e sua interpretação convertida em figuração desses vasos: os artesãos que produziram essas figuras preferiram omitir as ânforas panatenaicas no contexto da premiação; revelando um esforço metalinguístico bastante limitado nesse aspecto.¹⁵ O segundo é o provável significado dessa ausência. Considerando essa forte conexão entre as ânforas panatenaicas e o festival ateniense, é possível pensar que sua ausência em figuras da premiação fosse uma estratégia dos artesãos para dar um caráter mais geral (não restrito ao festival em questão) à premiação apresentada.

OS ATLETAS DAS ÂNFORAS PANATENAICAS E OS DE FILÓSTRATO

Apesar de ser possível observar prováveis propostas dos artesãos na constituição de significados atribuídos a essas imagens, a verificação do seu grau de representação é complicada. Entretanto, a discussão sobre a distinção da figuração entre algumas provas similares fornece elementos interessantes para esse debate. Há algumas provas similares e é bastante clara a identificação de elementos distintivos

¹⁴ Apesar de as ânforas panatenaicas terem sido distribuídas aos vitoriosos de várias provas dos jogos panatenaicos ao longo da experiência desse festival, é importante notar que muitas provas contidas nele não eram premiadas com esse tipo de vaso. Aquelas que apareciam figuradas neles (ver nota 4) eram premiadas com o azeite panatenaico que os preenchia em quantidades variadas. As provas do concurso musical não eram premiadas com ânforas panatenaicas, a não ser em contextos muito específicos, e outras provas como a dança pírrica, a *Euandria*, a corrida com tocha, a corrida de barco, a *Anthippasia*, e os corais eram premiadas com outros prêmios como bois, hídrias, banquetes etc., ao menos é o que está registrado na IG II² 2311 (ver FRANCISCO, 2012, p. 277-9).

¹⁵ Apesar da ausência de figuras de ânforas panatenaicas nas próprias ânforas panatenaicas, houve uma tímida presença de figuras desses vasos na produção de cerâmica ática. Para a presença de figuras de ânforas panatenaicas em alguns vasos áticos, ver FRANCISCO, 2012, p. 122-3. Para a presença em vários outros suportes, inclusive fora da Ática, ver *Id.*, p. 123-4.

entre elas. A quantidade de cavalos atrelados ao carro, por exemplo, distingue a corrida de biga (*synōris*), com dois cavalos, da corrida de quadriga (*tethrippon*), com quatro cavalos. E a presença do guerreiro junto ao auriga permite identificar o *apobates* nesse grupo de provas. Tais especificidades são claras, dada a inserção de elementos precisos na composição figurativa, o que também pode ser verificado no contexto dos diferentes tipos de lutas.

A maior dificuldade em distinguir essas provas de luta está na relação de proximidade que muitas delas tinham; mas sua distinção não é impossível, e a articulação da análise figurativa e literária pode esclarecer mais a respeito. Filóstrato (*Sobre a Ginástica* 35) diz que os melhores candidatos ao pancrácio são lutadores de boxe com aptidão para a luta (*palē*) e lutadores da *palē* com aptidão para o boxe (LARMOUR, 1999, p. 109); e Platão (*As leis* 795 b) indica que o guerreiro bem treinado era praticante de uma dessas três modalidades. Entretanto, o pancrácio era um tipo de luta mais violenta, admitindo-se práticas como o estrangulamento e o chute na virilha.¹⁶

Quanto às figuras nas ânforas panatenaicas, o boxe (*pygmē*) apresenta um elemento singular: as bandagens nas mãos dos atletas. Já a distinção entre o pancrácio (*pankraton*) e a *palē* passa pelo tipo de envolvimento entre os lutadores. O pancrácio é uma luta de maior contato físico, diferente da *palē*. Assim, a distinção entre tais provas é estruturada pelo gesto apresentado nas figuras. No caso das provas de corrida a pé (a de curta e a de longa distância), a distinção também parece ser satisfeita a partir da análise do gesto; ou seja, a partir de elementos figurativos. Julia L. Shear, ao comentar a

¹⁶ Filóstrato (*Imagens* 2, 6) a caracteriza como uma prova perigosa. A partir dele, Jenkins descreve o seguinte cenário: “Os gregos distinguem dois estilos de luta: a luta de pé (a luta, propriamente dita, a única luta admitida no pentatlo e nas competições de luta) e a “luta no chão” (da qual fazia parte o pancrácio). O pancrácio era extremamente brutal, com poucas regras (...) não havia divisão por peso ou limite de tempo. (...) Filóstrato descreve o pancrácio como “a competição mais honrada nas Olimpíadas e a mais importante para a preparação dos guerreiros” (JENKINS, 2005, p. 149). Ver também GARDINER, 1970, p. 438.

ocorrência de tais provas nas ânforas panatenaicas, diz que a identificação do gesto é um elemento essencial.¹⁷

Na mesma linha, Stephen G. Miller (2004a, p. 32) se refere ao *dolikhos* (corrida de longa distância) da seguinte forma: “Nós podemos identificar um *dolikhos* em pinturas onde os joelhos do corredor estão baixos e pouco dobrados, com os braços desenhados próximos de sua lateral”, informações baseadas em um comentário de Filóstrato (*Sobre a Ginástica*, 32) sobre os dois tipos de corrida, apresentando justamente o *dolikhos* relacionado a uma constituição corporal forte: pescoço e ombros fortes, como o candidato do pentatlo; mas deveria ser leve (ele indica especificamente que deveria ter pernas finas), como no caso dos corredores do *stadion* (uma corrida de curta duração) que movimentavam as pernas e as mãos como se essas fossem asas.

Trata-se, segundo Filóstrato, da articulação de duas estratégias específicas na mesma prova: movimentar-se com certa contenção no começo, parecendo o movimento da caminhada e retendo os braços próximos do corpo; mas, na reta final, movimentar-se de forma mais ousada como no *stadion* (SHEARS, 2001, p. 32 e MILLER, 2004b, p. 23 e ROBINSON, 1955; *Apud* SCANLON, 2002, p. 140). Nesse sentido, *Sobre a Ginástica*, de Filóstrato vem sendo utilizada para a compreensão de práticas atléticas na antiguidade, inclusive em sua formulação figurativa. Por exemplo, ao comentar as figuras sobre um vaso etrusco da coleção Hirschmann (G 48), Bloesch e Ilser recorrem diretamente a Filóstrato, estabelecendo-se, como a tendência geral, conexões entre o repertório geral, figurativo e literário.¹⁸

¹⁷ “a chave para identificar o evento é a representação dos braços e mãos dos corredores. Os braços dos corredores de curta distância ficavam afastados do corpo, enquanto as mãos estão muitas vezes na altura da cabeça e sempre estendidas (...). Ao contrário, os corredores de longa distância mantinham seus braços baixos e próximos de seu corpo e suas mãos fechadas em punhos” (SHEAR, 2001, p. 250).

¹⁸ “Os braços estendidos indicam sem dúvida corredores de curta distância. Filóstrato [*Sobre a Ginástica*, 32 e 43] recomenda aos corredores a usarem essa posição enquanto ele aconselha aos corredores de longa distância manter seus braços próximos ao corpo para manter a energia” (BLOESCH; ILSER, 1982, p. 97).

Com isso, percebe-se um estreito paralelo entre o comentário de Filóstrato e as figuras aqui tratadas, sendo possível observar certo interesse icônico na criação figurativa no caso da figuração atlética nas ânforas panatenaicas, coerente ao que diz Filóstrato, aparentemente a partir da observação de práticas atléticas, na sua obra *Sobre a Ginástica*, que é geralmente apresentada como um tratado sobre a prática atlética, dado o seu caráter didático; mas há controvérsias.¹⁹ Ou seja, considerando essa polêmica, não se pode pensar no texto de Filóstrato como uma “descrição da realidade”, assim como as figuras das ânforas panatenaicas aqui tratadas não são. É interessante pensar em ambos os registros como discursos próprios marcados por elementos técnicos importantes (como os aspectos artesanais e o gênero literário). Nesse sentido, as coincidências podem fornecer alguma orientação para a discussão sobre o nível de iconicidade presente neles. Por exemplo, a distinção entre os atletas da corrida de longa e curta distância, nesses termos, é tradicional na figuração das ânforas panatenaicas, e podem indicar algo da intenção icônica estrutural na figuração desses vasos e em parte referenciada em uma descrição de práticas atléticas verificável pontualmente em Filóstrato.

Além disso, ao estabelecer tais relações, é importante considerar a temporalidade relacionada a tais formulações sobre essas provas de corrida. Filóstrato apresenta tal distinção no campo da prática atlética no século III d.C.,²⁰ enquanto as ânforas panatenaicas aqui tratadas apresentam um repertório

¹⁹ Por exemplo, Gardiner (1970, p. 192), referindo-se a esse tipo de argumento, diz que “Filóstrato não tinha conhecimento técnico da ginástica. Ele era um retórico escrevendo um ensaio sobre o que era evidentemente uma questão candente e, como um jornalista de hoje em dia, ele naturalmente derivou seu conhecimento de um dos muitos tratados técnicos sobre ginástica que existiram e naturalmente cometeu enganos”.

²⁰ A cronologia da obra *Sobre a Ginástica* (*Peri Gymnastikos*) é geralmente fixada no terceiro século d.C., coerente com a identificação da autoria provável de *Lucius Flavius Philostratus* (chamado de “Filóstrato, o ateniense”). Para os vários Filóstratos e uma discussão de atribuição das obras, ver ANDERSON, 1986, p. 291-6; para *Lucius Flavius Philostratus*, ver GOLDEN, 2004, p. 134 (com bibliografia).

desde o século VI a.C. até o I a.C., constituindo-se, nesse caso, a organização de um cenário tradicional interno; ou seja, próprio das ânforas panatenaicas. Entretanto, mesmo com esses descompassos, é possível observar que, nos dois casos, lança-se mão da mesma distinção, que aparece como elemento distintivo na figuração das corridas e na argumentação de Filóstrato, aparentemente um aspecto tradicional mais amplo. E, apesar dos elementos específicos de sua composição (como visto acima), tais elementos podem ser observados em práticas atléticas nos dias atuais,²¹ o que permite situar a consistência de práticas atléticas “reais”, considerando também os seus limites.

Por exemplo, se a distinção entre a corrida de longa distância (o *dolikhos*) é bem clara no âmbito figurativo, não é possível observar a mesma clareza nas duas provas de corrida de curta distância (o *stadion* e o *diaulos*), apesar de haver algumas diferenças entre elas, isso não foi transportado ao plano da figuração.²² Algumas inscrições indicando as provas nas ânforas panatenaicas da “primeira geração”²³ (ver fig. 1.2)²⁴ mostram que se optou pela mesma formulação figurativa para essas duas provas e que

²¹ Ver SCANLON, *op. cit.* É interessante observar que a descrição das distinções do comportamento nas provas de corrida de longa e curta duração em manuais atuais revelam argumentos bastante parecidos com os apresentados por Filóstrato. Para algumas descrições atuais, ver ROGERS, 2011 (e-book) e FEE, 2005, p. 82-3.

²² Sobre essas duas provas de corrida de curta distância, Filóstrato (*idem*) diz que, no *diaulos*, o atleta deveria ser mais forte que o competidor do *stadion*, estendendo o quadro de comparações para o caso do *hoplitodromos*, na qual o candidato deveria ser mais pesado que o do *diaulos*; destacando que, para participar das três provas, seria necessário reunir tais qualificações. O *stadion* era uma corrida com 200 m de extensão e o *diaulos*, 400 m (SEARS, *op. cit.*). Já, sobre o *dolikhos* “nós sabemos pouco. Diferentes autoridades davam-no como extensão 7, 8, 10, 12, 20 e 24 vezes o *stadion*” (HARRIS, 1979, p. 73); sendo comumente fixado entre 7,5 e 9 km (MILLER, 2004a, p. 32).

²³ Trata-se de uma fase de produção anterior à fixação do programa ornamental das ânforas panatenaicas, correspondentes a c. 560 a c. 530 a.C. Para uma descrição das fases da produção das ânforas panatenaicas, ver FRANCISCO, 2012, 83-5.

²⁴ Todos os desenhos foram criados pelo autor deste artigo.

sua distinção precisa era feita com o apoio dessas inscrições.²⁵ Entretanto, tal situação só coloca em evidência o aparente interesse icônico acima indicado, já que as semelhanças e diferenças notadas nessas provas eram caracterizadas em figuras a partir de algum referencial da “realidade”, mas não se tratava de apresentar a prova tal e qual, já que poderia haver certa abstração, como será visto na sequência.

A PERSONIFICAÇÃO DE OLÍMPIA, DA VITÓRIA E A AUSÊNCIA DAS MULHERES-ATLETAS

A presença de certas personificações nas ânforas panatenaicas é bastante restrita cronologicamente se se pensar no amplo arco cronológico que compreende a produção de ânforas panatenaicas (do século VI ao I a.C.). Há algumas personificações da cidade de Olímpia, como a que apareceu em um vaso relacionado ao arcontado de Teofrasto em Atenas entre 340 e 339 a.C.²⁶ Quanto à personificação da Vitória, há nove vasos panatenaicos conhecidos com essa temática, todos eles compreendidos entre o segundo e o terceiro quartel do século IV a.C., nos arcontados de Caricleides (363-362 a.C.), Calimedes (360-359 a.C.) e Pitodelo (336-335 a.C.). É justamente nesse contexto bem delimitado que se pode pensar na interação entre tradição e novas soluções a partir da inserção desses elementos menos objetivos na descrição visual das provas atléticas, situação raramente presente nas ânforas panatenaicas, a julgar pelos milhares de exemplares conhecidos.

Há um exemplo antigo, de meados do século VI a.C., de uma ânfora panatenaica da primeira geração, na qual a face com a deusa Atena apresenta também a figura de um atleta portando uma fita (um vencedor?) (FRANCISCO, 2012, cat. 7). Mas, no caso das personificações da Vitória e da cidade de Olímpia, elas ocorrem na face da figuração atlética,

²⁵ Para as inscrições do *stadion*, ver FRANCISCO, 2012, lista 1.11, cat. 2, 5, 6, 12 e 13, e para o *diaulos*, ver cat. 8 e 26.

²⁶ Ver FRANCISCO, 2012, cat. 470. A personificação de cidades na imagística ática não era algo incomum; pare este tema, ver SMITH, 2011.

que, excetuando esses exemplos, eram exclusivamente masculinas. Ou seja, além delas, não há a presença de mulheres ou entidades femininas na face atlética das ânforas panatenaicas. Essa situação criou, ao longo da produção das ânforas panatenaicas, uma dicotomia clara: uma face voltada à figuração da deusa Atena, quase exclusivamente direcionada a lógica figurativa específica do feminino (a cútis em tinta branca conectada à composição das figuras femininas é um exemplo disso); e, outra face caracterizada pela figuração atlética, portanto masculina. Mas, novamente, em contexto bem delimitado, é possível repensar essa correspondência entre prática atlética nos jogos panatenaicos e o “universo” masculino.

É preciso notar que, apesar de ter havido certa consistência na relação entre universo masculino e práticas atléticas em grandes festivais, a interdição da participação feminina, verificada em vários contextos, não aconteceu em toda a antiguidade, havendo vários exemplos de mulheres atletas concorrendo em provas de festivais específicos, como a Heraias de Olímpia, mas também em provas mistas nos festivais panelênicos.²⁷ No caso das Grandes Panateneias, há uma série de referências a mulheres vencedoras em provas hípicas entre o final do século III e durante o II a.C. Algumas listas de vitoriosos nos jogos panatenaicos desse período indicam, por exemplo, os nomes de Zeuxo, Eucrateia e Hermione (filhas de Polícrates de Argos, que também foi vencedor nesses jogos). Irene de Alexandria, a rainha Cleópatra II e Agatocleia (filha de um embaixador ptolomaico) também foram. Hermione, por exemplo, foi campeã duas vezes (em 202 e 182 a.C.) e se suspeita que Zeuxo também. Ou seja, havia, nesse contexto, uma efetiva participação feminina nas provas hípicas relacionadas às Grandes Panateneias, o que não foi registrado na figuração dessas provas no mesmo período. Há, nos vasos panatenaicos conhecidos correspondentes a essa época, a presença de atletas masculinos exclusivamente.

AS FIGURAS NO ESPAÇO: A PERSPECTIVA FORMAL

Até este momento, a figuração atlética foi discutida quanto ao seu potencial significado, considerando os problemas de representação que esse debate pode apresentar. Resumidamente, foi dito que é problemático projetar naturalmente as figuras das ânforas panatenaicas para a compreensão das práticas atléticas no mundo grego e mesmo tomá-las como representações diretas da realidade. Há, para reforçar essa argumentação, outros elementos relacionados à perspectiva artesanal correspondentes à criação dessas figuras de atletas nas ânforas panatenaicas. A fixação de um programa ornamental, como indicado, promoveu um arranjo bastante específico na articulação do painel reservado à figuração atlética, e é possível observar que a estratégia de disposição dessas figuras no espaço do vaso interferia consistentemente na sua lógica figurativa e nos significados antes discutidos.

Na produção de ânforas panatenaicas, em c. 530 a.C., foi fixado um programa ornamental caracterizado por diferentes formas de disposição das figuras em cada uma das faces, o que respondia à especificidade da lógica figurativa, sua complexa interação com os elementos delimitativos e às mudanças formais do vaso ao longo do tempo, indicando modos de lidar com o espaço (a própria reflexão do artesão sobre a superfície disponível de aplicação das figuras). Na face com a figura de Atena, a tendência da disposição das informações (a deusa, as colunas e a inscrição) era vertical e, apesar de alguns elementos que tendessem à horizontalidade (a atitude em passo para frente e a situação da lança), o principal problema de ajuste está relacionado ao limite superior. A figura de Atena, depois de fixado o programa ornamental, sempre alcançou a faixa de linguetas (seu capacete sobrepõe parte desse limite superior devido à adaptação da figura verticalmente disposta da deusa Atena em uma das faces (ver fig. 2.1)).²⁸

²⁷ Para a participação feminina em provas de festivais antigos, ver FRANCISCO, 2010.

²⁸ Ver FRANCISCO, 2012, p. 55-61 para as questões de adaptação da figura de Atena ao espaço. Essa deusa na imagística ática era frequentemente apresentada com um capacete na cabeça e essa situação promoveu constantes trespasses dos

Quanto à face da prova atlética, a disposição das figuras tem tendência horizontal, enquadradas pelo painel figurativo que respondia a alguns elementos delimitativos diferentes. Por exemplo, nessa face, a faixa de linguetas não tinha interação direta com o painel figurativo (ver fig. 2.2). Assim, quase todos os problemas de delimitação espacial são laterais. A tendência horizontal da figuração das provas (pela descrição de atividades de deslocamento linear com velocidade ou pela disposição de várias figuras lado a lado) acabou proporcionando problemas de enquadramento nos limites laterais. A solução era cortar a figura (a mais frequente) ou trespassar.

Verifica-se, a partir dos vestígios existentes, um processo de contínua mudança com relação ao espaço disponível para as figuras em cada painel. Antes da fixação do programa ornamental, ambos painéis tinham espaço praticamente idêntico e consequentemente as figuras tinham alturas similares (ver fig. 1.1 e 1.2). Depois de c. 530 a.C., ele foi fixado tendo a diferença acima citada como elemento importante. Mas, aliado a isso, houve uma tendência paulatina de diminuição do espaço para a figuração das provas em relação à outra face. Se a altura dos painéis das ânforas panatenaicas originalmente era praticamente idêntica (1:1), e no último quartel do século VI a.C. (época de fixação do programa ornamental) a diferença tendia a 1:5/6 (uma diferença não tão drástica) (ver fig. 2.1 e 2.2); no final desse processo (período romano), a desproporção era de aproximadamente 1:1/2: a face destinada à figuração atlética tinha um espaço disponível de altura máxima correspondente à metade da altura da face da deusa Atena (ver fig. 3.1 e 3.2).

Esses elementos formais relacionados ao processo produtivo das figuras atléticas sobre as ânforas panatenaicas eram, como visto, bastante influentes na forma de organização das imagens. Afinal, era considerando o espaço disponível que se projetava a disposição das figuras. Mas, a situação

poderia ser mais influente no significado das próprias figuras ali apresentadas. Foi comentado antes a própria disposição das figuras de atletas das mais variadas provas e a sua seleção dependendo do tipo específico de prova. Por exemplo, os competidores das corridas a pé apareciam em conjuntos. Esses corredores eram dispostos no painel de maneira que poderia ser, inclusive, apresentada alguma hierarquia entre eles (é o caso das prováveis indicações de vitoriosos).

Já em outras provas, como as corridas a cavalo, o número de atletas era menor, e isso poderia estar diretamente ligado ao espaço disponível para a figuração. Assim, para inserir tanto o atleta como o cavalo sobre o qual ele se projetava na corrida, o espaço não era suficiente para que fossem apresentados muitos deles. E, se se considerar as provas de corrida de carro (tanto a biga como a quadriga), o espaço disponível era menor ainda, e a solução para se inserir os atletas era mais sintética, a ponto de aparecer apenas um deles. Essa situação mostra o alto grau de influência desses elementos formais no intento de figurar as provas. Mais que isso, mostra também que o próprio destaque dado a algumas figuras de atletas, como o caso da presença isolada de um competidor na corrida de carro, era feita considerando esses elementos formais. Isso quer dizer que cada prova era situada no espaço disponível de forma específica. Não se tratava, então, de ter exclusivamente a prova como referência, mas também as condições físicas do espaço figurativo para a apresentar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da representação figurativa é bastante complexa. No caso aqui observado, foi possível perceber que as figuras criadas pelos artesãos áticos nas ânforas panatenaicas indicam claramente um interesse icônico. Isso foi verificado na distinção de certas provas a partir de elementos bastante específicos na sua composição (desde instrumentos utilizados pelos atletas até gestos e posições que eles deveriam executar). Assim, a observação interna, aquela pertinente à composição das figuras, indica esse interesse icônico, o que fica reforçado

limites superiores dos painéis reservados à figuração. Ver FRANCISCO, 2008, p. 181-95; para as questões de limites e trespasses.

quando existem possibilidades de verificação a partir de referências paralelas, como o caso das indicações de Filóstrato quanto a determinadas práticas atléticas. Viu-se que a distinção entre algumas provas de corrida a pé no campo figurativo estava conectada, em certa medida, ao conjunto de técnicas próprias da especificidade da prova: a corrida de longa duração impelia o atleta a comportar-se de determinada forma, bastante diferente daquela do atleta competidor da corrida de curta distância. Verifica-se, tanto na tradição de criação figurativa das provas nas ânforas panatenaicas, como no exemplo pontual de Filóstrato, que esses elementos são coerentes, portanto revelam um interesse icônico dos artesãos que criaram tais imagens.

Entretanto, o interesse icônico não é exclusivo, considerando que a representação da prova poderia apresentar elementos abstratos, criações que posicionavam essas imagens em um plano diferente da descrição pura e simples da “realidade”; as figuras de Vitórias, por exemplo, incluem um elemento indicativo disso, como a alegoria da cidade de Olímpia, personificações que explicam algo da cena figurada, utilizando-se recursos menos objetivos. Isso pode ser interpretado como uma fuga de um interesse icônico simples. Além disso, algumas ausências reforçam essa situação: o prêmio materializado no azeite contido nos milhares de vasos panatenaicos, uma faceta importante da premiação no festival, não aparece na figuração das ânforas panatenaicas; e mesmo a atestada presença de mulheres-atletas foi absolutamente ignorada a julgar pelos exemplares conhecidos. Assim, aliado ao interesse icônico, havia também a produção de cenas figuradas ideais, talvez modelares. Pode-se falar, dessa forma, em uma composição mista que transita entre uma perspectiva realista, mas também idealista; o que, de fato, pode ser caracterizado como uma perspectiva de representação bastante complexa.

Esses são apenas elementos relacionados aos conteúdos e prováveis significados dessas figuras. Há, ainda, como visto, a influência de aspectos formais que não deveriam ser simplesmente ignorados na interpretação dessas figuras; já que, como visto, são essenciais para se pensar determinadas

escolhas dos artesãos na constituição dos símbolos apresentados. Ou seja, forma, conteúdo e significado devem ser considerados para se empreender a abordagem iconográfica. Mas, além dela, há informações contextuais importantíssimas que aqui foram, por assim dizer, pouco tratadas. Entender o contexto de produção e uso desses vasos é tão importante quanto; e, mais que isso, pensando que eles compunham contextos para além das Grandes Panateneias, os locais de imobilização (tumbas, santuários, casas etc.), em vários pontos do Mediterrâneo, também podem fornecer impressões interessantes sobre significados muito variados que esses objetos poderiam ter, incluindo a figuração atlética. Enfim, as possibilidades são amplas, e seria impraticável levar todos esses elementos em conta na interpretação iconográfica. A questão é entender que determinadas abordagens restritivas apresentam limites importantes; e, além disso, saber o que se ganha e o que se perde ignorando vários desses elementos.

ATHLETES FIGURES AND THE CONCEPT OF REPRESENTATION ON THE PANATHENAIC AMPHORAS

Abstract: This paper discusses the notion of representation in the Panathenaic amphoras's athletic figures, and its manipulation by the specialized bibliography. After detecting a noncritical scenario concerning important elements to the iconographic approach, this paper proposes to reflect on the use of this kind of information as a source to understanding athletic practices in Antiquity: (a) the relationship between specifically Attic figurative repertoire and its use to interpretations of practices in the ancient Greek world; (b) the degree of iconicity related to these figures; and (c) the interference of formal elements specific to the Attic pottery workshop context. **Keywords:** Panathenaic Amphoras; Athletic Iconography; Representation; Iconicity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Graham. **Philostratus**: biography and belles lettres in the third century A.D. London: Taylor & Francis, 1986.
- BENTZ, Martin. Panathenäische preisamphoren: eine athenische Vasengattung und ihre Function vom 6.4. Jahrhundert v. Chr. **Antike Kunst Beiheft** 18. Basel: Vereinigung der Freunde antiker Kunst, 1998.
- BLOESCH, Hansjörg. ISLER, Hans. P. **Greek vases from the Hirschmann collection**. Zürich: H. Rohr, 1982.
- BOARDMAN, John. **Athenian black figure vases**. London: Thames and Hudson Ltd., 1995.
- _____. **The history of Greek vases**. Potters, painters and pictures. Thames & Hudson, 2001.
- BURTON, Thomas. An attempt to point out the vases of Greece proper which belong to heroic and Homeric ages. **Transactions of Royal Society of Literature of the United Kingdom**, p. 258-96, 1847.
- CHANKOWSKI, Véronique. **Athènes et Délos à l'époque classique. Recherches sur l'administration du sanctuaire d'Apollon délien**. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et Rome 331, 2008.
- COOK, Brian F. **Greek inscriptions**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1987.
- FEE, Earl W. **The Complete Guide to Running: How to be a Champion from 9 to 90**. Aachen; Adelaide; Auckland; Budapest; Graz; Indianapolis; Johannesburg; New York; Olten; Oxford; Singapore; Toronto: Meyer & Meyer Verlag, 2005.
- FRANCISCO, Gilberto S. Grafismos gregos. Escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (do século VII-VI a.C.). **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo**. Suplemento 6. São Paulo, 2008.
- _____. Mulheres-atletas no mundo antigo e o discurso sobre a participação feminina nos Jogos Olímpicos modernos. **Métis: história & cultura** – v. 9, n. 18, p. 49-69, jul./dez. 2010.
- _____. **Panatenais. Tradição, permanência e derivação**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor. São Paulo, 2012.
- FRANCISCO, Gilberto S. MORALES, Fábio. A. Desvelando o Atenocentrismo. **Rev. Cult. e Ext. USP**, São Paulo, n. 14, 2016, p. 67-79.
- FOURNARAKI, Eleni. PAPA-KONSTANTINOY, Zinnon. **Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece**. London; New York: Routledge, 2014.
- GARDINER, E. N. **Greek athletic sports and festivals**. London: Macmillan and Co. 1970.
- GOLDEN, Mark. **Sport and society in ancient Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. **Sport in the ancient world from A to Z**. London: Routledge, 2004.
- GOMBRICH, Ernest H.; WOODFIELD, Richard. **Reflections on the History of Art: Views and Reviews**. Los Angeles: University of California Press, 1987.
- HALDANE, John; WRIGHT, Crispin. **Reality, Representation, and Projection**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1993.
- HARRIS, Harold A. **Greek athletes and athletics**. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- HECK, Thomas F.; ERENSTEIN, Robert L. **Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice**. New York: University Rochester Press, 1979.
- JENKINS, Simon P. R. **Sports Science Handbook: A-H**. Essex : Multi-science publishing, 2005.
- KYLE, Donald G. **Sport and Spectacle in the Ancient World**. Malden: Blackwell, 2007.
- LARMOUR, David H. J. **Stage and stadium: drama and athletics in ancient Greece**. Hildesheim: Weidmann, 1999.
- MACKINNON, Catharine A. **Only Words**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- MILLER, Stephen G. **Ancient Greek Athletics**. Yale: Yale University Press, 2004a.
- _____. **Arete: Greek sports from ancient sources**. California: University of California Press, 2004b.
- OLMOS ROMERA, Ricardo. **Catalogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana**. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.
- POLIAKOFF, Michael. **Combat sports in the Ancient world**. New Haven: Yale University Press, 1987.
- PUTNAM, Hilary. **Representation and Reality**. Cambridge; London: MIT Press, 1991.

ROGERS, Tim. **Great Marathon Running**. Oxon: Hachette UK, 2011.

SCANLON, Thomas F. **Eros and Greek athletics**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

SEARS, Edward S. **Running through the ages**. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2001.

SHAPIRO, Harvey A. **Art and cult under the tyrants in Athens**. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1998.

SHEAR, Julia L. **Polis and Panathenaia: the history and development of Athena's festival**. Michigan: UMI Dissertation Services, 2001.

SMITH, Amy C. **Polis and Personification in Classical Athenian Art**. Leiden: BRILL, 2011.

TORRALVO, Ana C. Competições e festivais na Grécia pré-helênica: as evidências minóico-micênicas. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 34-44, 1996-1997.

VALAVANIS, Panos. **Games and Sanctuaries in Ancient Greece. Olympia, Delphi, Isthmia, Nemea, Athens**. Trad.: David Hardy. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

WILLEMS, Klaas; CUYPERE, Ludovic De. **Naturalness and Iconicity in Language**. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2008.

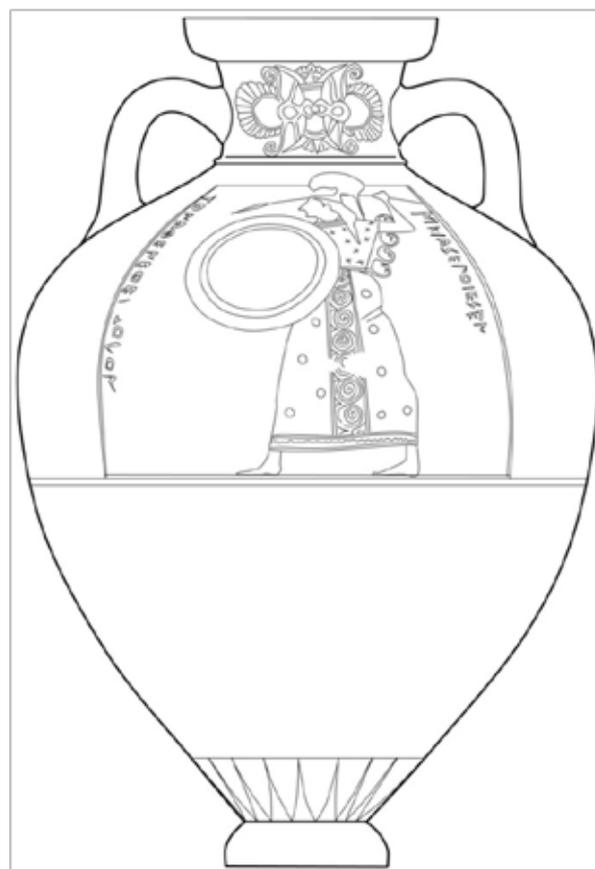


Fig. 1.1. Ânfora panatenaica (face com Atena), c. 560-550 a.C., Metropolitan Museum, Nova Iorque, Inv. 1978.11.13 (Ver FRANCISCO, 2012, cat. 6)

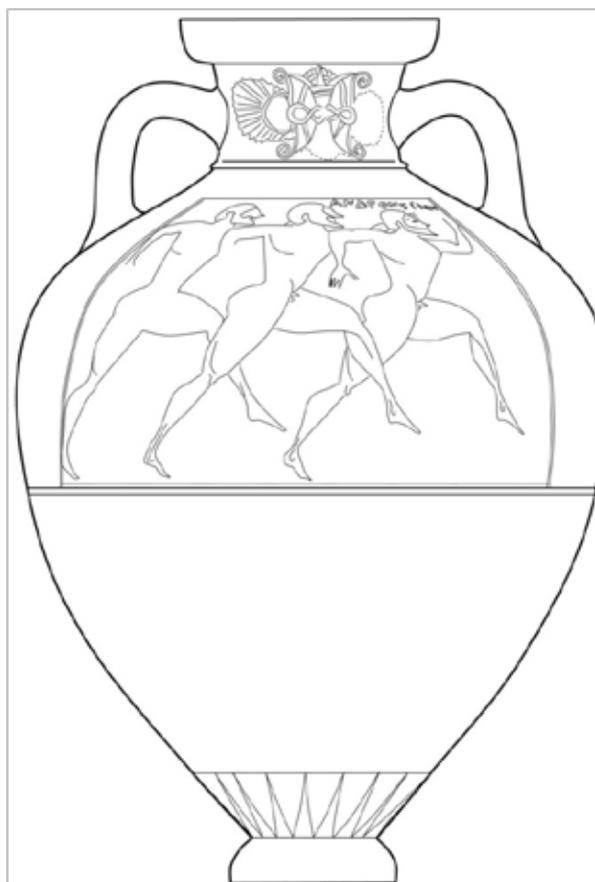


Fig. 1.2. Ânfora panatenaica (face com atletas), Id. Fig. 1.1.

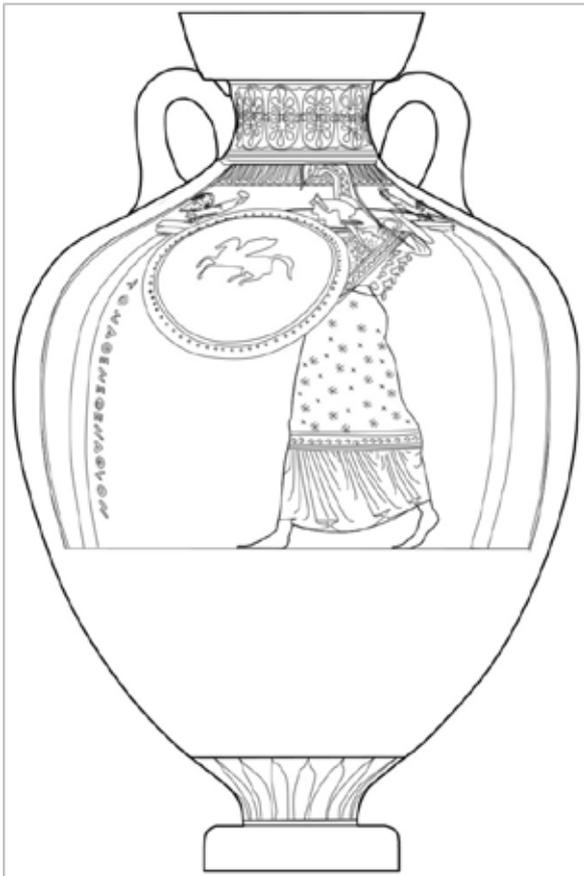


Fig. 2.1. Ânfora panatenaica (face com Atena), c. 500-480 a.C., Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio), Inv. 1961.24 (Ver FRANCISCO, 2012, cat. 128)



Fig. 3.1. Ânfora panatenaica (face com Atena), século II a.C., Bomann Museum, Celle, Inv. 4950 (Ver FRANCISCO, 2012, cat. 862)

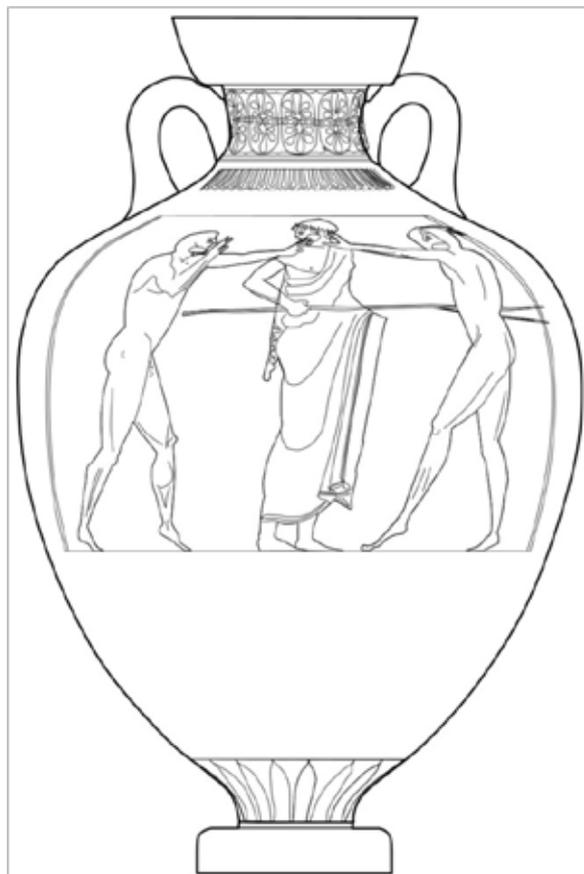


Fig. 2.2. Ânfora panatenaica (face com atletas), Id. Fig. 2.1.

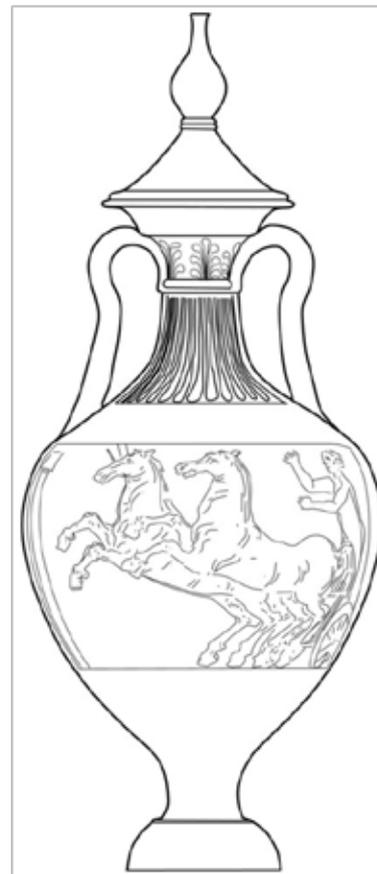


Fig. 3.2. Ânfora panatenaica (face com atletas), Id. Fig. 3.1

O SANTUÁRIO DE OLÍMPIA, O CULTO DE ZEUS OLÍMPIO E OS JOGOS A PARTIR DE UMA REVISÃO HISTORIOGRÁFICA*

* Esse artigo é parte da discussão sobre o santuário de Olímpia apresentada em nossa tese de doutorado (LAKY, 2016).

LILIAN DE ANGELO LAKY¹

BREVE HISTÓRIA DA PESQUISA ARQUEOLÓGICA EM OLÍMPIA

Resumo: Tem sido aceito que a instituição dos jogos em Olímpia ocorreu, entre outros fatores, em razão do prestígio alcançado pelo oráculo de Zeus Olímpio durante o século VII a.C., o qual teria pedido a celebração de um ritual mais solene com a realização de uma grande festa que previa competições agonísticas em honra à divindade (Taita, 2007, p. 106). Trata-se do período também da instalação do primeiro estádio. As competições atléticas foram parte do processo que levou à consolidação de Zeus Olímpio como uma divindade militar a partir da época arcaica, como demonstra a inter-relação entre atletismo e guerra na cultura grega antiga. Nesse artigo, apresentaremos um panorama acerca do debate mais atual sobre o desenvolvimento das atividades religiosas no santuário de Olímpia (com destaque ao culto de sua principal divindade, Zeus Olímpio) e sua inter-relação com as práticas agonísticas, os grupos políticos e suas comunidades até a época clássica (com ênfase no século V a.C.). **Palavras-chave:** Olímpia; Zeus Olímpio; jogos olímpicos.

O santuário de Zeus em Olímpia localiza-se na sub-região de Élis, no noroeste do Peloponeso, no vale dos rios Alfeu e Cladeus, na antiga área denominada Pisatis – cercada pela Trifília e Messênia a sul, pela Acaia a norte e pela Arcádia a oeste (**Fig.1**). As primeiras escavações arqueológicas na área foram conduzidas em 1829 pela *Expédition Scientifique de Morée*, considerada a pioneira da exploração moderna de Olímpia e cujo trabalho se concentrou principalmente sobre as ruínas do templo de Zeus (KYRIELEIS, 2001, p. 47-48; 2007, p. 102-103). O primeiro e decisivo período de escavações em Olímpia ocorreu entre os anos de 1875 e 1881. No decurso de seis temporadas de escavações empreendidas graças ao trabalho de Gustav Hirschfeld, Adolf Bötticher, Georg Treu, Wilhelm Dörpfeld e Adolf Furtwängler sob a direção geral de Ernst Curtius e Friedrich Adler, a maior parte das ruínas de Olímpia vieram à luz junto a uma imensa coleção de inscrições, esculturas e dedicações de todos os tipos. Nos primeiros dois anos (1875-1877) foram removidas as camadas de sedimentos sobre o templo de Zeus. Durante essas explorações sistemáticas ao redor do edifício revelaram-se as esculturas dos pedimentos

¹ Doutora em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). Pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (LABECA/MAE-USP). Desde 2012 atua na pesquisa e catalogação dos achados monetários da escavação arqueológica do Instituto Alemão de Atenas (DAI Athen) do setor a sudeste do antigo estádio. Contato: lilian.laky@usp.br.

e as métopas, as quais foram consideradas a descoberta mais importante das escavações de Olímpia (KYRIELEIS, 2001, p. 50). Entre 1954 e 1958 a Oficina de Fídias foi descoberta sob a igreja bizantina a oeste do templo de Zeus (KYRIELEIS, 2001, p. 53-54; p. 57; 2007, p. 106; p. 110). As campanhas entre 1937-1967 recuperaram inúmeros achados de objetos de bronze durante as escavações do estádio, na maior parte, despojos de guerra (escudos, elmos e perneiras). Nessa última década, além das escavações no setor sudeste do estádio, os projetos em Olímpia têm se ocupado da conservação dos monumentos e da sua reconstituição visual, através da restauração de sua arquitetura original, na paisagem do santuário (KYRIELEIS, 2007, p. 116). Também resultados das antigas escavações têm sido revisados, assim como aqueles das escavações dos anos de 1980 e 1990 têm sido publicados, como é o caso daquelas chefiadas por H. Kyrieleis nessa época, que tem trazido novas perspectivas sobre o início do culto de Zeus no santuário. Com relação às últimas escavações, as pesquisas no setor a sudeste do antigo estádio foram finalizadas e novas escavações começaram na área da *stoá* sul.

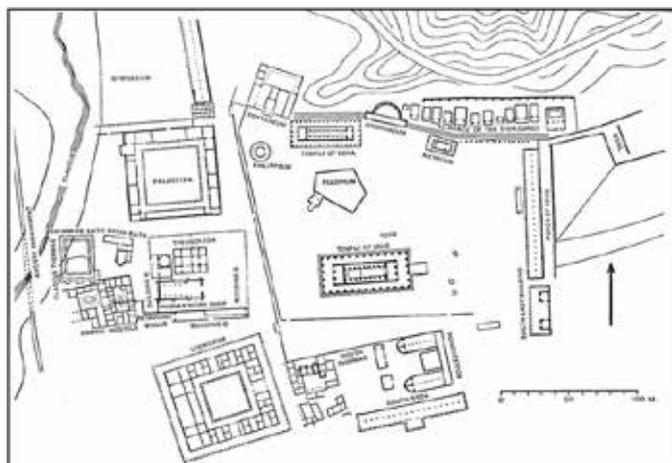


Fig. 1- Planimetria do santuário de Olímpia (BERVE; GRUBEN, 1963: s/pág.)

O DESENVOLVIMENTO RELIGIOSO E ESPACIAL DO SANTUÁRIO: DA IDADE DO FERRO À ÉPOCA CLÁSSICA

O início da atividade cultural em Olímpia data a partir do início da Idade do Ferro, entre o heládico tardio IIIC (1200-1070 a.C.) e o sub-micênico (1070-1000 a.C.). O término de suas funções ocorreu no

período romano tardio (IV d.C.) com o Editto de Teodósio. As evidências sobre o período mais antigo do estabelecimento de Olímpia, como um santuário, foram encontradas em meio à grande camada de terra preta (formada por restos sacrificiais) que se estende entre o Heraion, o Pelópion e o Metroon (Fig.2). Nela foram encontradas taças do período sub-micênico, uma grande quantidade de vasos para o consumo de bebida, datados da metade do século XI a.C., um pequeno número de fíbulas do heládico tardio, alfinetes de época sub-micênica e figurinhas humanas e animais em bronze e terracota, sendo as mais antigas em terracota aquelas datadas entre os séculos X-IX a.C., e os objetos mais recentes, encontrados na camada, datados do século VII a.C. (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 90 e 93). Segundo a opinião dominante, trata-se de um aterramento dos resíduos de atos rituais realizados durante os trabalhos de desenvolvimento e aplainamento da área do Altis no período geométrico (900-750 a.C.) (KYRIELEIS, 2001, p. 60). Alguns autores atribuem às cinzas, e os materiais encontrados na terra preta, ao grande altar de Zeus (HIMMELMANN, 2001, p. 155; MORGAN, 1994, p. 33-34). Conforme Zolotnikova, tratar-se-ia, na realidade, dos traços do antigo altar de Zeus, que teria sido usado até c.600 a.C., quando foi substituído pelo grande altar, descrito por Pausânias (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 92). A área da grande camada preta é considerada, atualmente, a área original das atividades de culto em Olímpia (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 92).

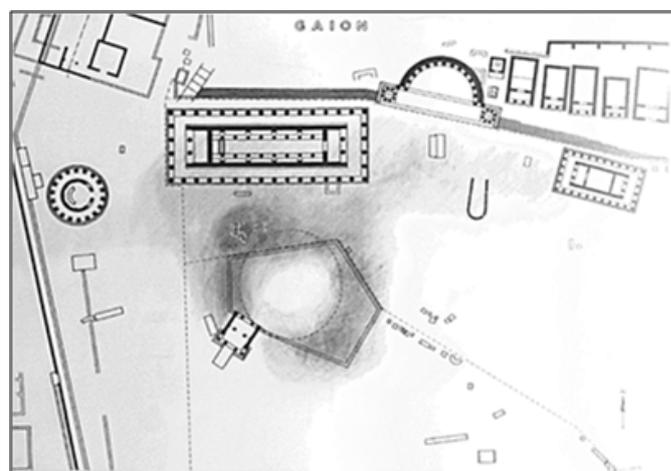


Fig.2- Planimetria da área da chamada “camada preta” no santuário de Zeus em Olímpia (KYRIELEIS, 2006: Pr. 12)

Uma nova posição, contudo, a respeito da camada de terra preta, passou a vinculá-la a uma antiga construção (DUPLOUY, 2012, p. 106). De acordo com novas pesquisas na área, a terra preta pode estar relacionada, na realidade, a uma estrutura em pedra da Idade do Bronze (Edifício I) situada a noroeste do Pelópion – ao redor do qual foi encontrada a maior concentração de oferendas votivas de época geométrica (DUPLOUY, 2012, pp.106-107). É provável que o Edifício I, uma estrutura absidal datada do heládico antigo III transformada em um edifício retangular no final da Idade do Bronze, possa ter sido utilizado como o altar mais antigo do santuário² (DUPLOUY, 2012, p. 107). Essa é a posição mais recente acerca do primeiro altar de cinzas em Olímpia. A tese sobre a substituição desse antigo altar em c.600 a.C., por aquele visto por Pausânias, ainda é aceita, mesmo diante dessa nova hipótese.

Entre os objetos votivos mais numerosos encontrados no santuário, e datados da Idade do Ferro, estão as figurinhas de animais (touros, bois, cavalos, carneiros e cães) de terracota e bronze – a maior parte recuperada na camada de terra preta. Estas foram dedicadas em Olímpia entre o período proto-geométrico, o sub-geométrico e o início do período arcaico (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 96). Boa parte dessas figurinhas em bronze adornavam a parte superior dos trípodés e caldeirões. Estes tipos de objetos também correspondem a uma grande quantidade de votivos recuperadas no santuário, tendo sido dedicados desde o início ao final do período geométrico (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 94). Trípodés e cadeirões de bronze “foram encontrados, na maior parte, no setor leste do santuário, entre o estádio e o *oktogon* romano, para onde provavelmente foram removidos durante as contínuas mudanças arquitetônicas no Altis”, como era chamado o bosque de Olímpia na antiguidade (ZOLOTNIKOVA, 2013, pp. 94-95). Além daquelas de animais, alguns

tipos de figurinhas humanas masculinas ornavam os trípodés e caldeirões. As mais antigas delas, do início do geométrico tardio, provenientes dos trípodés mais antigos, representam um homem nu, grosseiramente retratado, com os braços levantados, usando, o que parece ser, um elmo na cabeça. Estas figurinhas masculinas chegaram a ser identificadas como uma representação de Zeus “epifânico” (Fig.3) (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 95). Já as figurinhas mais recentes, datadas a partir do final do geométrico tardio, elaboradas com um maior rigor estilístico, retratam claramente um homem, também, nu, vestindo um elmo e um cinto e segurando, supostamente, uma lança ou espada (Fig.4) (ZOLOTNIKOVA, 2013, p.94). Apesar de terem sido identificadas como representações de Zeus, aceita-se, atualmente, que se tratam de figurinhas de guerreiros. Nesse mesmo aspecto também se enquadram as figurinhas de cocheiros e seus carros, também adornos de trípodés, que de alguma forma “podem ser uma referência aos jogos mais antigos” (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 94).



Fig.3 - Figurinha masculina de bronze, geométrico tardio, Novo Museu de Olímpia (BARRINGER, 2010: fig.8.4b)



Fig.4 - Figurinha masculina de bronze, c.680 a.C., Novo Museu de Olímpia (BARRINGER, 2010: 8.50)

Figurinhas de terracota feminina, datadas somente entre o geométrico e o sub-geométrico, foram encontradas em bem menor número no santuário, em relação aos tipos masculinos, o que implicou, como veremos, na supremacia de uma divindade masculina sobre um antigo culto de divindades femininas no local (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 94). Pequenos objetos em bronze (alfinetes, anéis,

² Ao longo dos séculos, o Edifício I sofreu uma série de outras transformações, como o seu uso como área de enterramento no heládico médio I e, cerca de um milênio depois, quando a sepultura deve ter aflorado do solo, começaram ali a ocorrer sacrifícios e, por consequência, a acumular restos de oferendas e banquetes (DUPLOUY, 2012, p. 107).

braceletes, miniaturas de machados duplos) datados entre o proto-geométrico e o geométrico foram recuperados em vários pontos do santuário (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 96).

Uma das grandes questões sobre Olímpia e o culto de Zeus, durante a Idade do Ferro, está na identificação de algumas das figurinhas humanas (masculinas) de terracota, aquelas mais antigas encontradas na camada de terra preta. Embora haja poucos elementos que possibilitem uma classificação precisa, alguns especialistas as têm considerado como as imagens mais antigas de Zeus encontradas em Olímpia e as únicas evidências que asseguram a identificação de seu culto no santuário a partir do século X a.C. (**Fig.5**) (MORGAN, 1994, p. 26; VALAVANIS, 2004, p. 35). Já outros estudiosos, atualmente, preferem interpretá-las como imagens dos próprios ofertantes usando partes de armadura (TAITA, 2007, p. 95, nota 42). De todo modo, essas figurinhas são associadas exclusivamente a Olímpia, pois tipos similares não foram encontrados em nenhuma outra parte da Grécia.³



Fig.5- Terracotas de figurinhas proto-geométricas masculinas (Heilmeyer et alii, 2012: p.115, fig.3)

Outra nova teoria referente à Olímpia durante a Idade do Ferro refere-se a uma construção que tem sido considerada o primeiro edifício de culto de Zeus no santuário. Até muito recentemente, assumia-se que durante esse período não existia nenhum tipo de construção relacionada ao culto do deus no Altis. Trata-se do denominado Edifício VII,

situado entre o templo de Zeus e o Metroon (DUPLOUY, 2012, p. 108; ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 92). À época de sua descoberta em 1880, o edifício foi considerado por Dorpfeld como uma construção pré-histórica em U (da metade do 2º. milênio a.C.), mas, mais recentemente, a pesquisa de J. Rambach reexaminou a estrutura absidal e mostrou que esta havia sido construída sobre uma mais antiga da Idade do Bronze e deve ser datada, na realidade, da Idade do Ferro (DUPLOUY, 2012, p. 108). Além disso, o Edifício VII é muito maior do que o proposto no século XIX – mede entre 7,5 e 8 m e pode ser considerada a maior construção do santuário naquele período (DUPLOUY, 2012, p. 108-109). A relação da construção com a concentração de oferendas da Idade do Ferro na área, e as suas grandes dimensões, levaram o estudioso alemão a propor que se tratou do primeiro templo de Zeus em Olímpia (DUPLOUY, 2012, p. 109). Propõem-se, assim, que se trataria, desde o início, de um culto a Zeus e não a um herói mítico local como Pélope (DUPLOUY, 2012, p. 107). Como bem coloca Zolotnikova, essa conclusão a respeito do Edifício VII “representa uma reviravolta sobre todas as teorias anteriores a respeito do início do culto em Olímpia e ainda não tem sido amplamente seguida e discutida por outros especialistas, por isso, deve ser ainda considerada como uma probabilidade (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 93).

Entre o final do século VIII e o início do século VII a.C., houve um forte declínio na dedicação de figurinhas em terracota e bronze, como indica o menor número encontrado desse tipo de objeto votivo, ao passo que trípodes e caldeirões em bronze com prótomos de leões e grifos, de proveniência oriental, se mantiveram como oferendas principais durante o século VII a.C. (MOUSTAKA, 2002^a, p. 201; TAITA, 2007, p. 97 e pp.106-107). A partir do início do século VII a.C., ocorreu, também, um rearranjo arquitetônico e espacial no santuário: o recinto de Pélope foi erigido sobre as ruínas do assentamento da Idade do Bronze, um espaço especial para o estádio foi organizado a leste dessa estrutura e, no início do século VI a.C., ao redor de 600 a.C., o primeiro templo dórico períptero (tradicionalmente atribuído à Hera) foi construído em Olímpia

³ Informação obtida no painel *Figurines of Zeus Warrior type* da sala 2 do Novo Museu de Olímpia. Sobre a discussão completa a respeito dessas figurinhas de terracota, vide Zolotnikova, 2013, pp. 93-94.

(ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 92). Foi nessa época, no início do século VI a.C., após a reestruturação completa do santuário, que o altar de Zeus foi deslocado a leste, provavelmente para o lugar no qual viu Pausânias (DUPLOUY, 2012, p. 107). Essa operação de mudança foi realizada contemporaneamente ao nivelamento do terreno e à dispersão dos restos de culto do estrato de terra preta (DUPLOUY, 2012, p. 107). De acordo com J. Taita, “a instalação da pista de corrida, no primeiro quartel do século VII a.C., que atesta o início dos jogos nessa época, e o deslocamento do altar, ao redor de 600 a.C., foram mudanças significativas realizadas para ampliar o espaço para a realização de sacrifícios no setor leste do santuário” (TAITA, 2007, p.107). Conforme a autora, “tratou-se de várias medidas que refletiram a exigência em reorganizar o espaço do santuário, demarcando os setores sagrados daquele agonístico e profano” (TAITA, 2007, p. 107). Uma outra opinião, contudo, interpreta o estabelecimento do primeiro estádio dentro da área sagrada, em proximidade ao altar de Zeus, pois os jogos eram parte integrante das celebrações religiosas (KOUTSOUMBA, 2004, p. 99). Repara-se, assim, que essa nova configuração do santuário em época arcaica concentrou-se, justamente, no setor onde o culto em Olímpia se iniciou na Idade do Ferro.

Foi a partir dessa época, entre os séculos VII-VI a.C. que o santuário atingiu uma complexidade maior em termos espaciais, em razão do aumento do número de lugares de culto, de dedicações e eventos atléticos frequentados pelo número crescente de visitantes provenientes, cada vez mais, de várias áreas do mundo grego (SCOTT, 2010, p. 147). Data-se de fins do século VII a.C. o início da atividade do Estado em Olímpia, como indica a construção do primeiro templo períptero, dos primeiros tesouros a partir do século VI a.C. – edifícios dedicados pelas cidades gregas para salvaguardar as oferendas mais preciosas dedicadas a Zeus –, localizados no sopé da colina de Cronos, e do *buleutério* (entre 550-500 a.C.), no setor sul do santuário (MORGAN, 1994, p. 223). A atividade do Estado, refere-se tanto à formalização da participação das cidades em Olímpia, quanto pressupõe a existência de uma autoridade na organização e administração do santuário, como foi o caso de Élis. A participação exclusiva de Élis, no desenvolvimento das funções culturais, sem algum tipo de envolvimento de outras comunidades

da área do Alfeu e do distrito de Pisa, é confirmada por evidências arqueológicas ao redor de 570 a.C. (TAITA, 2007, p. 141). A documentação disponível não permite precisar se se tratou de “um fato completamente novo com respeito aos períodos anteriores – se durante os séculos VIII e VII a.C., os eleios já estivessem de algum modo envolvidos no controle político do santuário de Olímpia” (TAITA, 2007, p. 141). De todo modo, a época assinalada para o início da administração de Élis, corresponde às mudanças espaciais significativas no santuário.

Durante essa época, também, a dedicação e exposição de *tropaia* (despojos de guerra) parecem ter sido uma prática entre os espectadores e participantes dos jogos. Milhares e diferentes tipos de armamentos defensivos datados entre o início do século VII e o final do século V a.C. com inscrição dedicatória a Zeus Olímpio – escudos, elmos, perneiras, pontas de lanças, braçadeiras, espadas, adagas e couraças em fragmentos ou em objetos inteiros – foram e ainda são encontrados em Olímpia, principalmente no setor leste do santuário, na área do estádio (Fig.6) (BARRINGER, 2010, p. 167). De acordo com J. Barringer, “traços de buracos nos blocos do muro sul do estádio I sugerem que os *tropaia* eram ali expostos pendurados, em estacas de madeira – justamente no local da corrida de cavalos de maior audiência” (BARRINGER, 2010, p. 167). A prática “continuou a existir no estádio II e há evidências de que os despojos eram expostos em outras áreas do Altis” (BARRINGER, 2010, p.167). De acordo com M. Scott, “a memorialização de conflitos militares através da dedicação de despojos de guerra era uma característica regular do santuário desde ao menos o século VIII a.C.” (SCOTT, 2010, p. 169).



Fig. 6 - Elmo etrusco dedicado por Hieron em Olímpia. c.474 a.C., Novo Museu de Olímpia (BRUNO, 2005: 15)

Ao mesmo tempo em que a dedicação de *tro-paia* havia se tornado uma prática mais popular em Olímpia, estátuas votivas de Zeus, em bronze, também aumentaram em popularidade. Dedicadas desde ao menos a época do tirano coríntio Cípselo, as estátuas do deus tinham uma durabilidade muito maior no tempo de exposição e ainda no início do século V a.C. eram usadas especialmente para representar vitórias militares (SCOTT, 2010, p. 172). No final do século VI a.C., estatuetas de Zeus, em bronze, na posição em pé e lançando o raio, e às vezes segurando uma águia, também apareceram no final do século VI a.C. e tornaram-se um padrão de dedicação até meados do século V a.C. (HIMMELMANN, 2001, p. 158).

Como bem coloca J. Barringer, “entre o fim das guerras pérsicas e o início da construção do templo de Zeus em c.470 a.C., a topografia do Altis manteve-se a mesma de antes da guerra: os tesouros do século VI a.C., no terraço norte, aos pés da colina de Cronos, o altar de cinzas de Zeus, e o Heraion, até então, o único edifício monumental construído no santuário” (BARRINGER, 2009, p.223). Em meados do século V a.C. o templo de Zeus, tradicionalmente considerado o primeiro edifício de culto à divindade, foi construído no setor central do santuário, “redefinindo toda a configuração espacial estabelecida desde a época arcaica” (LAKY, 2013, p. 220). Datado de c.470-456 a.C., orientado leste-oeste, o templo de Zeus Olímpio era dórico, períptero e hexastilo regular com 6x13 colunas e suas dimensões, de 27,68 x 64,12 metros no estilóbato, fizeram dele um dos maiores templos dóricos construídos na Grécia balcânica (BERVE; GRUBEN, 1963, p. 319; GRUPICO, 2008, p. 208; HELLMANN, 1998, p.113; TOMLISON, 1995, p. 34; VALAVANIS, 2004, p. 72; VEROIA, 2009, p. 9; YOUNGER; REHAK, 2009, p. 53). Os achados escultóricos mais importantes do edifício foram as métopas com a representação dos Doze Trabalhos de Hércules as quais ornavam os frisos do *pronaos* e do opistódomo, as esculturas do pedimento leste, que retratam um dos mitos associados ao santuário, a corrida de carros entre Pélope e Enomau e as do pedimento oeste, caracterizadas pela batalha entre Lápitais e Centauros (DINSMOOR, 1950, p. 152; BERVE; GRUBEN, 1963, p.323). O templo de Zeus foi

minuciosamente descrito por Pausânias (V, I. X, 1-9; V, I.XXIV, 1-4) e Estrabão (8.3.30).

Relacionada ao templo, a famosa estátua de ouro e marfim de Zeus Olímpio, obra de Fídias, foi instalada no edifício provavelmente menos de duas décadas depois do término do templo, ao redor de 430 a.C. (BERVE; GRUBEN, 1963, p. 322; DINSMOOR, 1950, p. 153; RICHTER, 1966, p.167; VALAVANIS, 2004, p.94). Assim como o templo, a estátua foi descrita somente por Estrabão (8.3.30) e por Pausânias (V, I.X-1-4; I. XI. 2-5). Além dos remanescentes da oficina de Fídias, instalada a oeste do templo de Zeus para a confecção da estátua, os achados de moldes de terracota encontrados na oficina – usados para fazer os componentes ornamentais da roupa da estátua – são as únicas evidências materiais provenientes da própria estátua⁴ (BERVE; GRUBEN, 1963, p. 323).

A construção do templo de Zeus significou a mais importante mudança na configuração do espaço do santuário desde o final do século VII a.C. Em nossa pesquisa de mestrado, quando contextualizamos espacialmente o edifício em relação às demais construções e oferendas em Olímpia, concluímos, “a partir do estudo de simetria de C.A. Doxiadis (1972), que o edifício foi incorporado à paisagem natural local (à simetria da colina de Cronos) e à paisagem mais antiga arcaica (o Heraion, o Pelópion, etc.)” (LAKY, 2013, p. 220). Além disso, “mais tarde, foram os novos edifícios que se arranjaram de acordo com a sua posição: o plano helenístico obedeceu à conformação clássica da paisagem criada a partir do templo” (LAKY, 2013, p. 220). Concluímos, também, que “o edifício norteou a articulação da exposição de diversas oferendas” (LAKY, 2013, p. 220). Nesse sentido, “todas estas referências simbólicas na paisagem do santuário confluíram para o grande templo, criando e reforçando, por assim dizer, um cenário único no qual Zeus Olímpio se impunha – em meio à diversidade de cultos – como o deus de Olímpia” (LAKY, 2013, p. 220).

Outra importante mudança também de impacto em Olímpia, nessa época, foi a consolidação de

⁴ Sobre a importância da estátua de Zeus Olímpio, acerca da iconografia da divindade em época clássica, vide Laky, 2008.

uma cunhagem de moedas, batidas no nome da comunidade de Élis e usadas para circular no santuário. As denominadas moedas de Olímpia começaram a circular no local no século V a.C. e portavam as imagens de Zeus e de seus atributos (a águia e o raio), de Nike e de Hera. Estas moedas, de uma certa forma, refletiram a iconografia do culto de Zeus consolidada em Olímpia em época clássica e a relação política e de identidade de Élis com o santuário.⁵

A última mudança ocorrida durante o século V a.C. refere-se à dedicação de despojos de guerra. Após a metade do século V a.C., houve o fim da dedicação de despojos de guerra (*tropaia*) na área do estádio – prática ativa no local principalmente entre 500-450 a.C. (SCOTT, 2010, p. 191). A interrupção da dedicação de *tropaia* ocorreu repentinamente e os estudiosos têm buscado explicá-la pelo argumento de que o santuário de Olímpia teria imposto um conjunto novo de regras sobre dedicações no período. Nessa perspectiva, *tropaia* não teriam simplesmente acabado, mas teriam sido banidos. A razão para o banimento da prática tem sido creditada a uma mudança realizada para tornar o santuário mais pan-helênico através da ocultação de sinais da inimizade entre as *póleis* muito visíveis nas inscrições sobre os escudos, elmos, pontas de lanças expostas no estádio ou ao redor do santuário (SCOTT, 2010, p. 193). Tal mudança ocorreu na época em que antecede a Guerra do Peloponeso, quando as *póleis* gregas passaram novamente a se atacar após o período em que celebravam conjuntamente o fim da ameaça persa. Assim, é possível que o santuário tenha procurado mascarar o conflito interno nascente entre os gregos (SCOTT, 2010, p. 193). Enquanto a dedicação de *tropaia* passou pelo seu florescimento final e declínio na primeira metade do século V a.C., contraditoriamente, houve o aumento da prática de dedicação de grupos de estátuas para comemorar também vitórias militares e conquistas políticas. A partir dessa época, a dedicação de estátuas de atletas continuou a aumentar se

tornando uma prática comum até ao menos o fim da época grega (SCOTT, 2010, p. 193; p.196-197). Tal prática foi reflexo de uma mudança nos ideais agonísticos, ocasionada pelo início do atletismo profissional, que predominou durante o século IV a.C. (YALOURIS, 2004, p. 306).

O CULTO DE ZEUS OLÍMPIO E OS JOGOS: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

O culto a Zeus em Olímpia foi estabelecido sobre ruínas micênicas⁶ de forma semelhante como ocorreu em alguns santuários cretenses da divindade (em Amnisos e Palaikastro), instalados sobre antigos assentamentos minoicos abandonados. Por essa razão, alguns estudiosos chegaram a propor que o culto de Zeus teria se iniciado em época micênica,⁷ mas se trata apenas de especulação⁸ – não existem evidências sobre atividade cultual em Olímpia em época micênica, tal como existem para o culto no altar no santuário de Zeus localizado no Mt. Lykaion, na Arcádia, por exemplo.

O culto de Zeus em Olímpia é atestado pelas evidências materiais apenas a partir do século VI a.C., de quando datam as primeiras inscrições epigráficas que fazem referência à divindade como a principal do santuário (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 97). Como vimos, as figurinhas masculinas de terracota e de bronze, datadas da Idade do Ferro, não se caracterizam como representações do deus. Nesse sentido, assume-se, então, que, na fase mais antiga do santuário, houve a primazia de um culto dedicado à uma divindade masculina em um ambiente onde se cultuavam também divindades femininas, como indicam o baixo número de terracotas de

⁵ Esse tema, acerca das moedas de Élis-Olímpia, é discutido em profundidade em nossa tese de doutorado, vide Laky, 2016, p. 421-454.

⁶ “Achados micênicos identificados sobre e ao redor da colina de Cronos testemunham a existência de um assentamento da Idade do Bronze tardia na própria colina e no Altis” (ZOLOTNIKOVA, 2011, p. 235). Para uma discussão completa a esse respeito, ver ZOLOTNIKOVA, 2013, p.87-92.

⁷ Kyrieleis não exclui, totalmente, a possibilidade de que um culto micênico (modesto) de Zeus tenha existido no topo da colina de Cronos em Olímpia (*apud* DE POLIGNAC, 1995, p. 29).

⁸ ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 89-90.

figurinhas femininas datadas igualmente dos períodos proto-geométrico e geométrico (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 97). Como coloca A. Moustaka, essas estatuetas femininas são consideradas evidências de que durante os tempos mais antigos de Olímpia havia o culto, no sopé da colina de Cronos, dedicado a Gê, Rhea e Eileithyia, deusas da fertilidade (MOUSTAKA, 2002^a, p.204; 2002b, p.302). Desde a época sub-micênica, aos séculos X-VIII a.C. e o início do período arcaico, a esse deus eram realizados sacrifícios de animais com queima, no altar de cinzas, rituais de refeições comuns, como indicam os trípodas e caldeirões, e de libações de vinho e consumo ritual de bebida, como evidenciam a maior parte dos achados cerâmicos datados desse período (taças, cântaros e crateras) (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 96 e p. 98). Aceita-se que tal divindade masculina cultuada durante a Idade do Ferro teria sido, desde o início, Zeus, como indicam as características militares, já presentes no culto nessa época, as quais se mantiveram como aquelas principais da divindade em Olímpia em época arcaica e em diante – ao menos desde a época geométrica, a predominância do culto de Zeus em Olímpia teria sido completa, se sobreposto, portanto, àquele das divindades femininas anteriormente cultuadas no local (KOUTSOUMBA, 2004, p. 18; MOUSTAKA, 2002^a, p.204).

Antes de introduzirmos a questão sobre o aspecto militar do culto de Zeus, é preciso dizer que o tema sobre o antigo culto de divindades femininas, ao lado da antiga divindade masculina, em Olímpia, permanece, ainda, sem solução. Zolotnikova, por exemplo, assume o culto às divindades femininas e o culto de Hera em Olímpia a partir de determinados achados. Um objeto específico, um grupo de bronze, representando uma figura masculina e outra feminina, pertencente a um objeto maior do século VIII a.C., tem sido interpretado pela estudiosa (em associação às figurinhas femininas de terracota) como evidência do elemento de *hieros gamos* (de Zeus e Hera) no culto no santuário nessa época (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 96). Outra evidência, a esse respeito, datada entre o geométrico e o arcaico, é um tipo de figurinha de bronze de uma cavaleira, ou seja, uma figura feminina sobre um cavalo, encontrada em Olímpia e também em santuários

de divindades femininas nessa época (em Tegea, Lousoi e Perachora) (ZOLOTNIKOVA, 2013: 96). Já A. Moustaka oferece uma posição totalmente contrária, principalmente sobre o culto de Hera, na sua opinião, inexistente em Olímpia até o século V a.C. Segundo a estudiosa, não foi descoberta em Olímpia qualquer tipo de oferenda que seja semelhante àquelas encontradas em outros santuários de Hera: miniaturas de modelo de casas – um denominador comum aos principais santuários da deusa como em Argos, Perachora e Samos – não foram encontradas no Altis (MOUSTAKA, 2002a, p. 200; 2002b, p. 302). Em todos os três santuários de Hera são registrados diferentes tipos de dedicações com inscrições referentes à deusa, “ao contrário de Olímpia onde não há evidências na epigrafia até a época clássica (os primeiros tipos monetários com a representação da deusa que portam seu nome como inscrição)” (MOUSTAKA, 2002a, p. 200; 2002b, p. 302). Além disso, “a pletora de armas e elementos de panóplias de todo o tipo, que forma grande parte dos achados de Olímpia, é praticamente inexistente em santuários da deusa” (MOUSTAKA, 2002^a, p.200). Moustaka está entre os pesquisadores que defendem a atribuição a Zeus do primeiro templo monumental do santuário, o Heraion (MOUSTAKA, 2002a, p.204).

Ainda que tenha existido um elemento feminino no culto mais antigo em Olímpia, que é admitido pelos pesquisadores, concordamos com a proposição de A. Moustaka. As evidências citadas por Zolotnikova, a nosso ver, parecem representar casos isolados e por isso não comprovam, ainda, o culto de Hera entre os períodos geométrico e arcaico.

É comumente aceito entre os pesquisadores o forte aspecto militar do culto de Zeus em Olímpia, desde a Idade do Ferro, evidenciado a partir do tipo de objetos votivos a ele dedicados no período. As figurinhas de terracota e de bronze, aparecem, predominantemente, armadas ou usando algum tipo de equipamento defensivo, e os trípodas, adornados com figurinhas de guerreiros, evidenciam também a associação do deus às funções militares (BARRINGER, 2010, p. 160; ZOLOTNIKOVA, 2013a, p. 95). Embora haja evidências apenas a partir do século V a.C. para sua existência, assume-se que já

desde o século VIII a.C. o oráculo⁹ de Zeus em Olímpia tenha atuado em questões relativas a conflitos militares de forma parecida como nas épocas arcaica e clássica (BARRINGER, 2015, p. 24).

Outra perspectiva, contudo, prefere relacionar o culto de Zeus em Olímpia, durante a sua fase mais antiga, aos aspectos agrários e pastoris. De acordo com J. Taita, “a tipologia das oferendas recuperadas em Olímpia (principalmente as de figurinhas de animais), pertencentes aos séculos X e IX a.C., demonstram o caráter eminente pastoril do culto no local nesse período”¹⁰ (TAITA, 2007, p. 89). A seu ver, “o quadro histórico, social e econômico do culto em Olímpia induz a admitir que a divindade venerada desde a segunda metade do século IX a.C. teve uma conotação eminentemente atmosférica e foi procurada para garantir a fertilidade da terra e a fecundidade dos rebanhos” (TAITA, 2007, p. 95). Em sua perspectiva, o oráculo de Zeus, nessa época, teria servido, na realidade, “às consultas relativas aos interesses das populações para as quais a criação de animais representava a principal fonte econômica e de prestígio social” (TAITA, 2007, p. 91 e p. 95).

Uma terceira interpretação, sobre a fase mais antiga do culto de Zeus em Olímpia, foi recentemente proposta por O. Zolotnikova, que, ao nosso ver, é quem caracteriza de forma mais completa a divindade no santuário nessa época. Em linhas gerais, segundo essa estudiosa, todas essas características apontadas (militar, agrária e pastoril) relacionam-se, no fundo, ao culto, em Olímpia, de uma divindade indo-europeia relacionada ao céu claro (ZOLOTNIKOVA, 2013, p.97). Na ausência de evidências arquitetônicas seguras, é muito provável que o culto a Zeus no santuário, por muito tempo, ocorreu a céu aberto, uma característica que corresponde ao conceito de Zeus como o deus celeste, do céu claro (ZOLOTNIKOVA, 2013, p.97). Os tipos

das figurinhas masculinas de terracota têm fortes conotações ligadas à sexualidade masculina, ao poder masculino relacionado à fertilidade, o que indica, para essa autora, o culto de um Zeus maduro, de uma figura paterna, outro elemento do culto indo-europeu de uma divindade relacionada ao céu claro (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 97). E por último, a característica guerreira do culto de Zeus Olímpio também esteve presente entre divindades indo-europeias com aspecto celeste (ZOLOTNIKOVA, 2013, p. 97). Essa interpretação da pesquisadora russa, propõe uma explicação mais ampla para essas características e funções de Zeus em Olímpia, mais de acordo com o contexto regional (peloponésio) do culto de Zeus entre a Idade do Bronze e a Idade do Ferro, como é especialmente o caso do santuário do deus no Mt.Lykaion.

A partir do início da época arcaica, o aspecto militar de Zeus se sobrepôs, para sempre, às demais características antigas do culto ao deus em Olímpia (o agrário e o pastoril) (TAITA, 2007, p. 97). Como bem explica Taita, a comensalidade sagrada e a oferta de miniaturas (figurinhas humanas e animais) entraram em declínio entre o fim do século VIII a.C. e início do século VII a.C. devido a um tipo de devoção nova em Olímpia: o prestígio do oráculo de Zeus pediu a celebração de um ritual mais solene com a realização de uma grande festa que previa competições esportivas (TAITA, 2007, p. 106). Trata-se do período, como vimos, da instalação do primeiro estádio. As competições atléticas foram parte do processo que levou à *consolidação* de Zeus Olímpio como uma divindade militar em época arcaica, como demonstra a inter-relação entre atletismo e guerra na cultura grega antiga.¹¹ O estabelecimento dos jogos nessa época atesta, então, a crescente tendência do aspecto militar de Zeus no culto em Olímpia, desde a Idade do Ferro, que se afirmou como característica principal do culto local da divindade até o término das atividades religiosas no santuário. Como vimos no item anterior, a prática de dedicar despojos de guerra a Zeus Olímpio a partir

⁹ Sobre a discussão completa da função do oráculo de Zeus Olímpio em época clássica, vide Laky, 2013, p. 43-44.

¹⁰ Na perspectiva de Taita, o caráter fragmentário de tais objetos votivos não oferece elementos precisos para atribuí-los à tipologia de um Zeus guerreiro, mas apenas como imagens dos próprios devotos em vestes armadas (TAITA, 2007, p. 95, nota 42).

¹¹ Tal relação em Olímpia foi brilhantemente discutida por J. Barringer (2005). Um resumo sobre a tese dessa autora pode ser visto em Laky, 2013, p. 301-302.

do século VII a.C., e sua exposição na área do estádio, foi parte desse fenômeno, assim também como dedicações de estátuas de Zeus para comemorar vitórias militares, sem falar ainda nas pequenas estatuetas de bronze de Zeus Keraunios, tipos de representações do deus com importante significado militar (**Fig.7**). Essa função militar do culto de Zeus em Olímpia, culminou, durante o século V a.C. no papel do deus em mediar conflitos entre as comunidades políticas em nível local e inter-regional, como veremos na análise na sequência.



Fig.7 - Estatueta de bronze de Zeus Keraunios com a águia, c.480 a.C., Olímpia, Museu Arqueológico Nacional de Atenas (LIMC, VIII: fig.29e)

O PAPEL POLÍTICO DO CULTO DE ZEUS OLÍMPIO E DOS JOGOS

Já desde a Idade do Ferro, Olímpia desempenhou a função de um santuário sub-regional e inter-regional. A partir da segunda metade do século XI a.C. “o culto praticado no local funcionou como fator vinculante à unidade dos diversos grupos que gravitavam na bacia do rio Alfeu” (TAITA, 2007, p.86). Entre os séculos IX-VIII a.C., “os objetos votivos evidenciam que a festa a Zeus Olímpio havia alcançado notoriedade além desse rio”, como indicam a dedicação de trípodes monumentais por visitantes da Messênia e da Arcádia, e a presença, no santuário, de artesãos provenientes da Arcádia, Messênia, e de Argos, conforme indica o estudo de tipologia e de proveniência dos objetos votivos

dedicados no local nessa época (MORGAN, 1994, pp.89-90; TAITA, 2007, p.102). Assim, é possível afirmar que a função inter-regional do santuário de Olímpia se consolidou entre os séculos IX-VIII a.C., quando o local passou a ser frequentado não apenas pelas populações do noroeste do Peloponeso, região a qual pertenceu, mas por aquelas provenientes do sul e nordeste dessa grande área.¹² Embora a função sub-regional tenha se mantido nos períodos posteriores, a tendência inter-regional do santuário de Olímpia passou a se ampliar cada vez mais a partir do século VII a.C. com a instituição e expansão das competições atléticas, da prática de despojos de guerra a Zeus Olímpio, e com a participação de membros de comunidades políticas do Ocidente grego e de outras áreas da Grécia Balcânica (LAKY, 2013, p. 46). É interessante destacar, sobre os despojos de guerra, que “nenhum destes foram dedicados por Élis ou por comunidades da área do Alfeu”¹³ – tratou-se, portanto, de um tipo de oferenda tipicamente inter-regional e pan-helênica, dedicado por indivíduos de comunidades de várias partes do mundo grego.

Um traço característico de santuários extra-urbanos, como Olímpia, foi a participação das elites aristocráticas das comunidades políticas emergentes, ainda durante a Idade do Ferro, e das cidades gregas, a partir da época arcaica. A localização extra-urbana do santuário, a certa distância das maiores comunidades participantes, já na fase inicial do culto, foi um reflexo da função política e social de Olímpia como um lugar de encontro neutro às aristocracias locais das comunidades emergentes (MORGAN, 1993, p. 26; 1994: 191). Tais santuários nasceram essencialmente por duas razões: “forneceram espaços para o consumo conspicuo dos aristocratas, via atletismo e oferendas votivas, e ajudaram a resolver conflitos internos em Estados emergentes”

¹² É provável ainda que a função inter-regional de Olímpia tenha se iniciado no início da Idade do Ferro, quando se originou a relação do santuário com Argos, pólis localizada no lado nordeste do Peloponeso (MORGAN, 1994, p. 89).

¹³ TAITA, 2007, pp.113. Trata-se de um dado muito interessante e que merece um aprofundamento em uma pesquisa futura sobre as diferenças entre os tipos de votivos inter-regionais e aqueles sub-regionais.

(NEER, 2007, p. 226). De fato, a dedicação de trípodas monumentais de bronze, que aparece pela primeira vez no século IX a.C. em Olímpia, “atesta a participação de membros de aristocracias locais os quais fizeram parte de um circuito de ostentação de riqueza (e possivelmente também de proeza atlética) e pela qual os aristocratas podem ter mantido seu *status* pessoal dentro de suas comunidades individuais” (MORGAN, 1993, p.26; 1994, p.191). R. Neer explica que o investimento em ostentação e em comportamento de auto engrandecimento, em um culto inter-regional, poderia ser uma maneira de solidarizar-se com membros da aristocracia de outras *póleis* ao mesmo tempo em que estes santuários foram espaços para disputas políticas e para competições entre aristocracias locais (NEER, 2007, p. 228).

Durante o século VI a.C., quando Olímpia atingiu seu primeiro grande ápice como santuário inter-regional, mudanças importantes ocorreram em relação à participação das elites aristocráticas nos jogos olímpicos, e à afiliação às suas cidades de origem, como também à atividade do Estado no culto e o papel do santuário na formação da identidade grega no período – todos fenômenos interligados, em certo nível. Em primeiro lugar, tratou-se do período do “protagonismo da individualidade aristocrática no campo das relações entre as *póleis* e das atividades externas destas em escala regional e pan-helênica” – “o *ágon* pan-helênico, experiência privilegiada do estilo de vida aristocrático, havia se consolidado, nessa época, como um dos modos preferidos de afirmação do *status* social das elites diante de sua própria cidade e diante do mundo grego” (GIANGIULIO, 1993, p. 115). Em segundo lugar, “entre o final do século VII e o decurso do século VI a.C. ocorreu a terceira fase de desenvolvimento de Olímpia, comum também a outros santuários inter-regionais da Grecia Balcânica: pela primeira vez o investimento em arquitetura monumental se tornou aparente”, como mostra a construção do dito Heraion e dos primeiros tesouros¹⁴ (HALL, 2007, p. 271). Esse fenômeno teve a ver com “o aumento

do interesse do Estado em Olímpia (a formalização de sua participação) e com a institucionalização do festival olímpico e de sua incorporação dentro do círculo pan-helênico nesse período” (MORGAN, 1993, p. 26).¹⁵ Essa presença do Estado no santuário também tem relação com uma mudança na participação das elites aristocráticas em Olímpia, quando, durante o século VI a.C., estas passaram a competir nos jogos como representantes de suas *póleis* (HALL, 2007, pp. 272-273). Uma evidência importante desse fenômeno foi a dedicação de edifícios, como os tesouros, ou outros tipos de monumentos, no nome das comunidades, ainda que estes tivessem sido financiados pelos mais ricos – enquanto que no século VII a.C. tal prática era realizada para os membros das elites obterem renome e glória individuais nos santuários inter-regionais (HALL, 2007, pp. 272-273). Tratou-se, nesse caso, de uma mudança observada também em outros santuários além de Olímpia.

Corresponde a esse contexto, a terceira e última transformação nessa época, que refere ao papel de Olímpia como espaço da elaboração da identidade grega em época arcaica. Segundo J. Hall, a partir do século VI a.C., “apenas em Olímpia as competições eram restritas àqueles que podiam provar descendência helênica” (HALL, 2002, p. 154). Conforme esse autor defende, a formação da identidade grega teria alcançado um estágio importante em Olímpia, quando no século VI a.C., membros da elite de comunidades da Tessália foram permitidos a participar nos jogos olímpicos, um ambiente predominantemente dório desde suas origens. Assim, uma identidade mais abrangente, teria surgido “na medida em que as elites de comunidades dórias, jônias e aqueias (cujas participações são atestadas desde o século VIII a.C.) começaram a forjar relações de parentesco fictícias com os eólios da Tessália no século VI a.C.” para assim justificar a participação de membros dessa região no santuário (HALL, 2001, p. 219; 2007^a, p. 274). Trata-se do alargamento de

¹⁴ Trata-se dos tesouros de Síbaris, Metaponto, Gela, Sicione, Epidamnos, Selinonte, Cirene e Mégara - todos são obras do século VI a.C. (HALL, 2007, p. 271).

¹⁵ Já a partir do século VI a.C. “Olímpia fazia parte de um circuito de jogos *stefaníticos* estabelecidos nos principais santuários inter-regionais além de Olímpia, como de Apolo em Delfos, de Poseidon em Ístmia e de Zeus em Neméia” (HALL, 2002, p. 154).

uma relação, em nível étnico, que nunca havia sido antes estabelecida em outros contextos no mundo grego.

Todo esse contexto descrito permitiu, a partir do início do século VI a.C., a ocorrência de um outro fenômeno muito importante, relacionado ao culto de Zeus em Olímpia, à participação das elites das *póleis* e à formação da identidade grega. Trata-se do processo de difusão do culto de Zeus Olímpio, desse santuário, às *póleis* de determinadas regiões do mundo grego – um fenômeno vigente até o século V a.C. – objeto de um estudo nosso anterior (LAKY, 2013). Nesse estudo, concluímos que “Olímpia, como propagadora de uma rede específica do culto de Zeus Olímpio, teve um papel único, diferenciado e destacado nesse processo de difusão, cujo motor ou agentes catalisadores, foi a participação das elites gregas em Olímpia e o papel do santuário na construção da helenidade no século VI e V a.C.: o culto do deus, a nosso ver, emergiu nas cidades gregas impulsionado pelo envolvimento de uma elite e pela afirmação da identidade grega no período” (LAKY, 2013, p. 317). O culto foi instituído em sete regiões do mundo grego (Sicília, Itália do Sul, Peloponeso, Ática, Eubéia, norte da África e Macedônia) e em doze *póleis* (Lócris, Selinonte, Agrigento, Siracusa, Cirene, Esparta, Corinto, Mégara, Atenas, Cálcis, Díon e Patras) (LAKY, 2013, p. 25 e 28). Com relação à identidade grega, e seus vários níveis, concluiu-se que foi “uma rede de cidades dóricas a responsável pela maior parcela de apropriações do culto da divindade nas áreas coloniais e balcânica do mundo grego, explicando a característica dórica assumida arquitetonicamente pelos Olímpieia e a predominância dórica e ocidental em Olímpia” (LAKY, 2013, p. 318). Chegamos à conclusão do papel das elites no processo de difusão e de instituição do culto nas cidades gregas, com base no envolvimento desse grupo no estabelecimento dos santuários *poliades* da divindade e em sua relação destacada com o santuário inter-regional: “a busca, permanente, em reforçar laços e valores culturais (sobretudo aqueles manifestos na relação guerra-atletismo) em Olímpia” (LAKY, 2013, p. 303). Tratou-se, portanto, “da identificação dos valores políticos desse grupo político das cidades gregas com

as características (a personalidade) de Zeus Olímpio, um deus guerreiro que expressou autoridade sobre os deuses e os homens de uma maneira permanentemente almejada pela aristocracia na sociedade grega” (LAKY, 2013, p. 303). Nesse processo de difusão, foi também constatado que o aspecto militar de Zeus Olímpio, tão presente no santuário inter-regional, desde suas origens, manteve-se nos cultos *poliades* da divindade (LAKY, 2013, p. 318).

Após essa longa explicação da função de Olímpia entre a aristocracia, desde o início da atividade cultual no local, resta mencionar o papel mais importante desempenhado pelo santuário em relação às comunidades políticas a partir do século V a.C.: a mediação e arbitragem de conflitos locais e inter-regionais. Como bem coloca Taita, “a autoridade de Zeus Olímpio representou a garantia suprema que sancionava a instauração de relações pacíficas intercomunitárias e regulava eventuais controvérsias a nível local” (TAITA, 2007, p. 141-142). Em nível sub-regional, evidências epigráficas testemunham acordos entre comunidades da área do Alfeu durante o século V a.C., como o tratado de *φιλία* entre os *Anaitoi* e os *Metápioi* (TAITA, 2007, pp. 45-46).¹⁶ De acordo com Barringer, no início do século V a.C., “a implementação da arbitragem em Olímpia foi uma consequência direta das guerras pérsicas: a vitória alcançada em Platea por meio da unidade dos gregos inspirou a implementação de uma arbitragem para evitar conflitos entre os gregos” (BARRINGER, 2015, p. 30). A partir dessa época, “tratados internacionais passaram a cada vez mais a serem publicados em Olímpia para obter a sanção religiosa, no caso de Zeus Olímpio, e para assim garantir uma grande audiência e direitos contra violações dos termos” (NIELSEN, 2007, p. 79-81). Conforme Nielsen e Roy, “ao publicarem tais tratados, as comunidades também ostentavam sua ‘estatura’ e afirmavam seu lugar no mundo grego” (NIELSEN & ROY, 2009, p. 266).

¹⁶ Essas inscrições, encontradas em Olímpia, sobre acordos, atos públicos, ao lado de outros tipos em oferendas, todas datadas do século V a.C., são testemunhos também da existência de várias comunidades independentes à Élis na área da bacia do Alfeu nesse período. A esse respeito, ver Taita, 2007, pp.41-48.

A função de *asylia* de Olímpia tornou o santuário um lugar igualmente propício para a realização de acordos entre as cidades. Missões diplomáticas colocavam-se sob a proteção do santuário a fim de tornar difícil aos negociantes do outro lado rejeitar seus pedidos. Tucídides (III. XIV. 1-2 - XV) nos fornece o principal testemunho a esse respeito ao narrar o discurso dos mitilênios em Olímpia em 428 a.C. no contexto da guerra do Peloponeso. Após terem deixado a liga ateniense, os mitilênios requereram a adesão à liga peloponésia em uma reunião no santuário: “em vista do fato de que estavam reunidos em Olímpia, tornavam-se automaticamente suplicantes de Zeus o que impedia a rejeição de seu pedido de adesão” (SINN, 2000, p. 157; p. 158; nota 8).

De acordo com interpretações mais recentes, esse papel de Olímpia e de Zeus Olímpio, na mediação e arbitragem de conflitos, alcançou um momento importante após a metade do século V a.C., no contexto da guerra do Peloponeso. O declínio da dedicação de despojos de guerra, nessa época, teria sido um reflexo de uma proibição para evitar ofensas entre as cidades participantes nos jogos e no culto. No entanto, outros tipos de dedicações, relativas à certas comemorações militares, continuaram a ocorrer em Olímpia. Tal fato é explicado por J. Roy, em um recente artigo, como negociações entre a comunidade ofertante e Élis ou às pressões que, às vezes, a pólis administradora do santuário precisava ceder ao aceitar tal tipo de dedicação (ROY, 2013, p. 116).

O papel do santuário na exposição de decretos, leis, tratados, referentes às regras do santuário, envolvendo ou não outras comunidades, continuou como uma prática no local até o período romano (BARRINGER, 2015, p. 30).

Em síntese, Olímpia foi o “centro mais importante de interação e exibição para as *póleis* desde a época arcaica” (NIELSEN & ROY, 2009, p. 266). De acordo com Nielsen, Olímpia foi uma instituição de importância crucial na cultura da cidade grega, “pois ajudou a criar e a manter um grau de similaridade na enorme diversidade produzida pela existência de mais de mil *póleis* altamente individualizadas e radicalmente auto diferenciadas” (Nielsen, 2007, p. 99). Foi também “uma instituição que contribuiu para a

formação e manutenção da diversidade dentro da similaridade que ela própria promoveu” (NIELSEN, 2007, p. 99). Em outras palavras, “através do processo de interação, em Olímpia foi confirmada e continuamente reconfirmada a identidade helênica global, a qual todas as *póleis* gregas compartilharam, e as identidades locais das *póleis* individuais pelas quais foram demarcadas como únicas, cada uma em sua própria maneira” (NIELSEN, 2007, p. 99).

Nenhum santuário de Zeus alcançou papel comparável àquele exercido pelo deus em Olímpia em relação às comunidades políticas, e aos seus grupos políticos (a aristocracia), e a articulação de vários grupos étnicos gregos, a ponto de influenciar a formação de uma identidade maior, a grega. Também Olímpia é o santuário de Zeus onde mais se conservou e mais oferece informação sobre o envolvimento da pólis em um culto da divindade, tanto no nível político como no da identidade.

THE SANCTUARY OF OLYMPIA, THE CULT OF ZEUS OLYMPIOS AND THE OLYMPIC GAMES FROM A HISTORIOGRAPHIC REVIEW

Abstract: It has been accepted that the institution of the *agones* in Olympia occurred, among other factors, due the prestige achieved by the oracle of Zeus *Olympios* during the 7th century BC, which would have led the celebration of a more solemn ritual (a great festival) which included agonistic competitions in honor to the deity (TAITA, 2007, p. 106). This period corresponds also to the installation of the first stadium. The *agones* were part of a process that led to the consolidation of Zeus *Olympios* as a military deity from the Archaic period, as demonstrates the inter-relationship between athletics and war in Greek culture. In this article, we will present an overview concerning the more recent debate on the development of religious activities in the sanctuary of Olympia (with emphasis on the worship of its main deity, Zeus *Olympios*) and the inter-relationship with the agonistic practices, political groups and their communities until the Classical period (mainly the 5th century BC).

Keywords: Olympia; Zeus *Olympios*; Olympic games.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRINGER, Judith M. The Temple of Zeus at Olympia, Heroes, and Athletes. *Hesperia*, v.74, 2005, p. 211-241.
- _____. The Olympic Altis before the Temple of Zeus. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, v.124, 2009, p. 223-250.
- _____. Zeus in Olympia. In: ERSKINE, A.; BREMMER, J.N. (Eds.). **The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations**. Edimburgo, Edinburgh University Press (Edinburgh Leventis Studies), 2010, p. 155-177.
- _____. The Changing Image of Zeus at Olympia. *Archäologischer Anzeiger*, v.1, 2015, p. 19-37.
- BERVE, Helmut.; GRUBEN, Gottfried. **Greek Temples, Theatres and Shrines**. Londres: Thames and Hudson, 1963.
- DE POLIGNAC, François. **Cults, Territory and the Origins of the Greek City-State**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1995.
- DINSMOOR, William B. **The Architecture of Ancient Greece. An Account of its Historic Development**. Londres; N. York; Toront; Sidney: B.T. Batsford, 1950.
- DOXIADIS, Constantinos A. **Architectural Space in Ancient Greece**. Cambridge; Massachussets; Londres: The Mit Press, 1972.
- DUPOLOY, Alain. Culti e cultura nella Grecia di età geometrica (1000-750 a.C.). **Atti del Cinquantesimo convegno di studi sulla Magna Grecia** (Taranto 1-4 Ottobre 2010). Tarento: Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 2012, p. 103-132.
- GIANGIULIO, Maurizio. Le Città di Magna Grecia e Olimpia in Età Arcaica. Aspetti della Documentazione e della Problematica Storica. In: MASTROCINQUE, Attilio. (Ed.). **I Grandi Santuari della Grecia e l'Occidente. Labirinti**, vol. 3. Trento, Università degli Studi di Trento, 1993, p. 93-118.
- GRUPICO, Theresa M. **The Influence of Urban Planning on Temple Design in West Greece**. Tese. N. Brunswick; N. Jersey: The State University of N. Jersey, 2008.
- HALL, Jonathan M. Quem eram os gregos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v.11, 2001, p. 213-225.
- _____. **Hellenicity: Between Ethnicity and Culture**. Chicago: Chicago University Press, 2002.
- _____. **A History of Archaic Greek World ca. 1200-479 B.C.E**. Malden: Blackwell, 2007.
- HEILMEYER, Wolf-Dieter et al. **Mythos Olympia. Kult und Spiele**. Munique; Londres; N. York: Prestel, 2012.
- HELLMANN, Wolf-Dieter. **L' Architecture Grecque**. Paris: Librairie Generale Française, 1998.
- HIMMELMANN, Nikolaus. La vie religieuse à Olympie: fonction et typologie des offrandes. In: PASQUIER, Alain. (Ed.). **Olympie**. Paris, Musée du Louvre (Louvre Conférences et Colloques), 2001, p. 153-179.
- KOUTSOUMBA, Despina. **Olympia. Archaeological Guides**. Atenas: Explorer, 2004.
- KYRIELEIS, H. Les fouilles allemandes à Olympie. In: PASQUIER, A. (Ed.). **Olympie**. Paris, Musée du Louvre (Louvre Conférences et Colloques), 2001, p. 45-74.
- KYRIELEIS, H. Anfänge und Frühzeit des Heiligtums von Olympia. Die Ausgrabungen am Pelopion 1987-1996. **Olympische Forschungen**, v. 31, Berlim, 2006.
- _____. Olympia. Excavations and Discoveries at the Great Sanctuary. In: VALAVANIS, P. (Coord.). **Great Moments in Greek Archaeology**. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 100-117.
- LAKY, Lilian A. As moedas de Olímpia e a consolidação da imagética de Zeus na Grécia Clássica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 18, 2008, p. 211-237.
- _____. Olímpia e os Olimpieia: a origem e difusão do culto de Zeus Olímpio na Grécia dos séculos VI e V a.C. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 16, 2013.
- _____. **A apropriação e consolidação do culto de Zeus pela cidade grega: moedas e santuários política e identidade em época arcaica e clássica** (Tese). São Paulo: MAE-USP, 2016.
- (LIMC) **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. Vol. VIII (1 e 2). Thespiades-Zodiacus et Supplementum Abila-Thersites. Düsseldorf, Zürich: Artemis, 1997.
- MORGAN, Catherine. The Origins of Pan-hellenism. In: MARINATOS, Nanno.; HÄGG, Robin. (Eds.). **Greek Sanctuaries. New Approaches**. Londres; N. York, Routledge, 1993, p. 18-44.
- _____. **Athletes and Oracles. The transformation of Olympia and Delphi in the eighth century B.C**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- MOUSTAKA, Alikí. On The Cult of Hera at Olympia. In: HÄGG, Robin. (Ed.). Peloponnesian Sanctuaries and Cults. Proceedings of the Ninth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11-13 June 1994. Estocolmo, **Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae**, (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series 4a, 48), 2002a, p. 199-205.

MOUSTAKA, Aliko. Zeus und Hera im Heiligtum von Olympia und die Kulttopographie von Elis und Triphylien. In: KYRIELIS, Helmut. (Ed.). **Olympia 1875-2000: 125 Jahre deutsche Ausgrabungen**. Internationales Symposium, Berlin 9-11. November 2000. Mainz, Deutsches Archäologisches Institut, 2002b, p. 301-315.

NEER, Richaard T. Delphi, Olympia, and the Art of Politics. In: SHAPIRO, Harvey A. (Ed.). **The Cambridge Companion to Archaic Greece**. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 225-264.

NIELSEN, Thomas H. Olympia and the Classical Hellenic City-State Culture. **Historik-filosofiske Meddeleser**, v. 96, 2007, p. 1-139.

NIELSEN, Thomas H.; ROY, James. The Peloponnese. In: RAAFLAUB, Kurt A.; WEES, Hans. (Eds.). **A Companion to Archaic Greece**. Massachusetts; Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 255-272.

RICHTER, Gisela M. A. The Pheidon Zeus at Olympia. **Hesperia**, v. 35, no. 2 (Apr.-Jun.), 1966, p. 166-170.

ROY, James. Olympia, identity and integration: Elis, Eleia, and Hellas. In: FUNKE, Peter.; HAAKE, Matthias. (Eds.). **Greek Federal States and their Sanctuaries. Identity and integration**. Stuttgart: Franz Steiner, 2013, p. 107-122.

SINN, Ulrich. Greek Sanctuaries as Places of Refuge. In: BUXTON, Richard. (Ed.). **Oxford Readings in Greek Religion**. Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 70-87.

SCOTT, Michael. **Delphi and Olympia. The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TAITA, Julia. **Olimpia e il suo vicinato in Epoca Arcaica**. Milão: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007.

TOMLISON, Richard A. **Greek Architecture**. Londres: Bristol Classical Press, 1995.

VALAVANIS, Panos. **Games and Sanctuaries in Ancient Greece. Olympia, Delphi, Isthmia, Nemea, Athens**. Atenas: Kapon Editions, 2004.

VEROIA, Demetrios B. **Studien zum System des Vokabulars der Architektur dorischer Ordnung am Beispiel des Ringhallentempels archaischer und klassischer Zeit**. Tese. Darmstadt: Universität Darmstadt, 2009.

YALOURIS, Nicolaos. (Org.). **Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2004.

YOUNGER, John G.; REHAK, Paul. Technical Observations on the Sculptures from the Temple of Zeus at Olympia. **Hesperia**, v.78, n.1 (Jan.-Mar.), 2009, p. 41-105.

ZOLOTNIKOVA, Olga A. Evidence for the worship of Zeus during the late prehistoric-early historic periods. In: MAZARAKIS-AINIAN, A. (Ed.). **The "dark ages" revisited**. Acts of an International Symposium in memory of William D.E. Coulson. University of Thessaly, Volos, 14-17 June 2007. Volos, University of Thessaly Press, 2011, p. 233-246.

_____. **Zeus in the Early Greek Mythology and Religion: from prehistoric times to early archaic period**. Oxford: Archeopress (BAR international series, 2492), 2011.

JOGOS E ESPECTÁCULOS NO PRINCIPADO DE NERO: O JUÍZO DE TÁCITO

ANDERSON MARTINS ESTEVES¹

Resumo: Neste artigo, procuro compreender como Tácito reflete sobre a política de oferecimento de espetáculos/jogos no principado de Nero. Após refletir sobre a função social dos jogos no sistema político do principado, seleciono excertos dos *Anais*, que se refiram aos espetáculos e proponho uma análise textual. Assim, busco demonstrar como os relatos sobre os jogos e demais espetáculos são usados como estratégias discursivas para caracterizar o imperador e sua interação com os vários grupos sociais. Como resultado da pesquisa, percebo que Tácito apresenta um retrato de Nero que, por um lado, corrompe cavaleiros e senadores, levando-os a participarem ativamente dos espetáculos e, por outro, pende para os desregramentos daquilo que qualifica de “plebe sórdida”.

Palavras-chave: Jogos; Nero; Tácito; *Anais*.

Sêneca, preceptor e conselheiro de Nero, exprime-se desta maneira sobre os espetáculos públicos da Roma de meados do século I:

Inimica est multorum conversatio: nemo non aliquod nobis vitium aut commendat aut imprimat aut nescientibus allinit. Utique quo maior est populus cui miscemur, hoc periculi plus est. Nihil vero tam damnosum bonis moribus quam in aliquo spectaculo desiderare; tunc enim per voluptatem facilius vitia subrepunt. (SÊNeca, **Epístolas morais a Lucílio**, 1.7.2)

Frequentar multidões é prejudicial: sempre alguém nos incita ao vício, ou nos forçando, ou nos manchando sem que estejamos conscientes. Geralmente, quanto maior o número de pessoas a que nos misturamos, tanto maior o perigo. Contudo, nada é tão danoso aos bons costumes como ansiar pelos espetáculos; pois, nessas ocasiões, os vícios se insinuam mais facilmente por meio do prazer.²

Mais à frente na epístola (1.7.3), dá detalhes sobre o espetáculo do meio-dia nos jogos de gladiadores (*munera*), sessão reservada para a execução pública de criminosos. Com efeito, conforme uma disposição provavelmente estabelecida por Augusto, tais jogos começavam pela manhã, com a apresentação de combates entre animais e adestradores ou caçadores (*venationes*), prosseguiam pelo meio-dia com as referidas execuções e, somente à

¹ Doutor em Letras Clássicas, professor do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email para contato: andersonmartins@letras.ufrj.br

² Todas as traduções são do autor deste artigo, salvo indicação contrária.

tarde, tinham início os combates entre gladiadores (KYLE, 2015, p. 285). Entretanto, no excerto traduzido, o filósofo parece se referir a espetáculos em geral (*in aliquo spectaculo*), fazendo ressoar o mau humor do estoicismo em relação aos divertimentos das massas da Urbe.

Os escritores de alguma forma ligados à historiografia senatorial – como Tácito, Díon Cássio e, em menor grau, Suetônio³ – são igualmente severos quanto aos espetáculos na Roma imperial, seja por conta de um alinhamento com a doutrina estoica, seja como parte de um discurso comum de crítica à concentração de poderes, anteriormente distribuídos para as diversas famílias aristocráticas, na figura do imperador (*princeps*). De fato, várias modalidades de jogos da República – como os muitos festivais (*ludi*), antes promovidos pelos edis e, sobretudo, os combates de gladiadores (*munera*), ofertados por cidadãos nobres em busca de promoção política – passaram a ser controlados pelos imperadores como forma de monopolizar o seu valor político diante das massas e numa demonstração hierárquica de sua autoridade em relação a outros magistrados (WIEDEMANN, 1995, p. 132-134). Para garantir sua popularidade, os imperadores deveriam não só oferecer diversão ao povo romano, mas também estar presentes aos espetáculos, ocasião em que ocorria uma comunicação direta entre o *princeps* e o *populus* (MILLAR, 1992, p. 369-370).

O *princeps* de modelo augustano é o magistrado superior que se reveste de um caráter sobrenatural (e mesmo divino, em alguns casos) e é portador de qualidades incomuns, que são constantemente reafirmadas por títulos – *Augustus*, *Imperator*, *Pater Patriae* – ou por celebrações cívicas – os triunfos, os jogos e em outras ocasiões isoladas. Por outro lado, o *princeps* se apresenta como o protetor do povo romano e, em especial, da plebe. Não só é aquele que representa a unidade das ordens – como

senadores, cavaleiros e decuriões – como também, e principalmente, é o responsável pelo bem-estar da imensa população de Roma que não está protegida por estatutos sociais específicos. Por conta disso, cabia aos imperadores garantir alimentação e entretenimento para o povo, o muito conhecido binômio juvenaliano do “*panem et circenses*” (JUVENAL, *Sátiras*, 10.5.81).

No caso de Nero, o relacionamento entre poder imperial e plebe atingiu um nível ainda mais profundo do que o inicialmente formulado por Augusto. Nero foi um imperador extremamente popular, a julgar pelo que se lê excerto das *Histórias*, de Tácito:

Finis Neronis, ut laetus primo gaudentium impetu fuerat, ita uarios motus animorum non modo in urbe apud patres aut populum aut urbanum militem, sed omnes legiones ducesque conciuerat, euolgato imperii arcano posse principem alibi quam Romae fieri. Sed patres laeti, usurpata statim libertate licentius ut erga principem nouum et absentem; primores equitum proximi gaudio patrum; pars populi integra et magnis domibus adnexa, clientes libertique damnatorum et exulum in spem erecti; plebs sordida et circo ac theatris sueta, simul deterrimi seruorum aut qui, adesis bonis, per dedecus Neronis alebantur, maesti et rumorum auidi. (TÁCITO, *Histórias*, 1.4.2-3)

Se a morte de Nero trouxera alegria pelo primeiro impulso das comemorações, logo se seguiram reações contrastantes, não só em Roma, entre os senadores, entre o povo e entre os soldados da cidade, mas também em todas as legiões e generais. Agora se havia divulgado um segredo do Império, que um imperador poderia ser proclamado mesmo fora de Roma. Os senadores estavam, entretanto, alegres por exercitarem logo sua independência, e ainda mais livremente porque o imperador era novo no poder e ausente da cidade. Os líderes dos cavaleiros estavam próximos da alegria dos senadores. A parcela do povo que era respeitável e que tinha ligação com as grandes famílias, assim como os clientes e os libertos dos condenados e das pessoas banidas, tinham grandes expectativas. Mas a plebe sórdida e habituada ao circo e aos teatros, os últimos entre os escravos ou aqueles que, tendo perdido seus bens, eram alimentados pela

³ Embora Suetônio não tenha sido senador e não sido, propriamente, um historiador, concordo com Fábio Joly em associá-lo à historiografia senatorial, já que, pelas funções administrativas que desempenhou e por sua posição social, seu lugar de fala se insere - ou tangencia - a ordem senatorial. (Cf. JOLY, 2005, p. 111-127)

infâmia de Nero, estavam tristes e esperavam avidamente as notícias⁴.

Os *uarios motus animorum* a que se refere Tácito nos informam sobre a divisão da sociedade diante de Nero. Os senadores estavam alegres, assim como os cavaleiros de grau mais elevado e os clientes e libertos dos que haviam sido perseguidos pelo extinto principado. No outro extremo estava a *plebs sordida*, que Tácito qualifica como assídua do *circus* e do *theatrum*; os últimos dentre os escravos e, finalmente, os miseráveis que se alimentavam a expensas de Nero. Ou seja, aqueles que estavam tristes pela morte do *princeps* eram precisamente aqueles que usufruíam da política imperial de “assistência social”, de distribuição de cereais e de divertimentos públicos. Assim, no caso de Nero, poder-se-ia supor que entre *princeps* e *plebs* se estabelecia uma relação de interdependência, em que a proteção imperial ao povo tinha a sua contrapartida no apoio deste àquele. Mais do que apoio, identificação, como se verá a seguir. O adjetivo pelo qual Tácito se refere à plebe revela uma depreciação que não distoa da historiografia antiga, considerada em geral, como se lê em Grant (1997, p. 59), ao comentar a quase inexistência de uma história social nos historiadores antigos.

A plebe sórdida revela sua baixaza por vícios tidos como imperdoáveis para Tácito: o gosto pelo *theatrum* e pelo *circus*. No *Diálogo sobre os oradores*, o autor define-os como *uitia urbis*, os vícios da cidade:

Iam uero propria et peculiaria huius urbis uitia paene in utero matris concipi mihi uidentur, histrionalis fauor et gladiatorum equorumque studia: quibus occupatus et obsessus animus quantulum loci bonis artibus relinquit? Quotum quemque inuenies qui domi quicquam aliud loquatur? Quos alios adolescentulorum sermones excipimus, si quando auditoria intrauimus? Ne praeceptores quidem ullas crebriores cum auditoribus suis fabulas habent; colligunt enim discipulos non seueritate disciplinae nec ingenii experimento,

sed ambitione salutationum et inlecebris adulationis (TÁCITO, **Diálogo sobre os oradores**, 29).

Parece-me que os vícios característicos e peculiares desta cidade, uma afeição pelos atores e uma paixão pelos espatáculos de gladiadores e pelas corridas de cavalos, são concebidos no ventre materno. Quando estes ocupam e possuem a mente, como é pouco o espaço que sobra para ocupações honestas! Com efeito, há poucos que falam de qualquer outro assunto em suas casas e, quando entramos na sala da aula, que mais é a conversa dos jovens? Mesmo com os professores, estes são os mais frequentes tópicos de conversa com seus alunos. De fato, eles ganham os alunos não pela rigidez da disciplina ou dando provas de sua habilidade, mas pela atenção lisonjeira ou pelos atrativos da adulação.

Ficam claros os vícios a que Tácito se refere: os espetáculos teatrais (*fauor histrionalis*), os jogos de gladiadores (*gladiatorum*) e as corridas de cavalos (*equorumque studia*). E, com isso, o historiador resume os três grandes entretenimentos públicos do início do Alto Império: os *ludi scaenici*, espetáculos teatrais, introduzidos em Roma em 363 A.E.C., em virtude da peste (KYLE, 2015, p. 248); os *ludi circenses*, corridas de cavalos, que aconteciam em uma arena de formato elíptico, chamada *circus* e os *munera*, combates de gladiadores, já comentados acima.

Nero, dando continuidade à estratégia augustana de uso político dos *ludi/spectacula*⁵, incorre na crítica de Tácito, como se observa no excerto a seguir:

Nerone iterum, L. Pisone consulibus, pauca memoria digna euenere, nisi cui libeat laudandis fundamentis et trabibus quis molem amphitheatri apud campum Martis Caesar extruxerat, uolumina implere, cum ex dignitate populi Romani repertum sit res illustres annalibus, talia diurnis Urbis actis mandare. (TÁCITO, **Anais**, 13.31.1)

⁴ Suetônio (Nero, 57.1) igualmente relata reações dúbias da população após a morte de Nero.

⁵ Tácito usa *ludus* e *spectaculum* quase que indistintamente, embora este último vocábulo tenha um sentido mais amplo que o primeiro. Cf. verbetes no *Lexicon Taciteum* (GERBER: GREEF, 1962, p. 786, 1533).

Durante o consulado de Nero, pela segunda vez, e de Lúcio Pisão, poucas coisas dignas de memória aconteceram, a não ser que agrade a alguém encher os volumes da história com o louvor dos alicerces e traves sobre os quais o imperador construiu o imenso anfiteatro no Campo de Marte, quando o adequado é, pela dignidade do povo romano, registrar apenas as coisas importantes nos anais, deixando as daquele tipo para o mero registro nos jornais da cidade.⁶

É o ano de 57, que, pela falta de matéria (*pauca memoria digna euenerere*) só conta com três capítulos nos *Anais*. A *praeteritio* de Tácito, figura pela qual afeta não querer mencionar a construção do anfiteatro no Campo de Marte, explica-se pela sua possível intenção: ele começa a associar Nero àquilo que denominara *uitia urbis*. No mesmo capítulo, temos ainda um indício de que Nero incrementou o uso imperial dos *ludi*, tornando-os cada vez mais associados à pessoa do *princeps*.

Et edixit Caesar ne quis magistratus aut procurator in prouincia quam obtineret spectaculum gladiatorum aut ferarum aut quod aliud ludicrum ederet. Nam ante non minus tali largitione quam corripendis pecuniis subiectos adfligebant, dum, quae libidine deliquerant, ambitu propugnant. (TÁCITO, *Anais*, 13.31. 3)

O imperador, por um decreto, proibiu a qualquer magistrado ou procurador das províncias de exibirem espetáculos de gladiadores, ou de feras selvagens, ou qualquer outro entretenimento público. Pois, até então, os povos a eles sujeitos tinham sido tão oprimidos por esta generosidade como pela corrupção pura e simples, enquanto os governadores buscavam esconder sob a popularidade os seus desvios.

Chama atenção, primeiramente, o fato de que o assunto foi um decreto imperial, demonstrando o interesse direto de Nero nos jogos oferecidos nas províncias, fossem estas senatoriais, governadas por magistrados do Senado (*magistratus*), ou imperiais, administradas pelo procuradores do imperador (*procurator*). O motivo alegado é evitar que

os governadores espoliassem os provinciais de seus bens para oferecer os *spectacula*, os quais são associados à intenção de *ambitus*. Este vocábulo deve ser entendido não propriamente no sentido ciceroniano e clássico de corrupção eleitoral, já que disso não se tratava nas províncias no tempo do império. De fato, os governadores não ofereciam jogos para garantir uma eleição futura – o que caracterizaria o crime de *ambitus* – mas sim buscavam popularidade, o favor dos provinciais⁷. Isso demonstra que uso dos *ludi* como instrumento dos governadores para “buscar para si popularidade” (*ambitu procurare*) foi proibido pelo *princeps*, que, agora detinha o monopólio dos jogos – e, assim, o monopólio da popularidade – na província⁸.

Em Roma, Nero atendia o desejo da plebe oferecendo espetáculos de vários tipos, acentuando sua função de integração social. Como se vê no livro 15, por exemplo:

Equitum Romanorum locos sedilibus plebis anteposuit apud circum: namque ad eam diem indiscreti inibant, quia lex Roscia nihil nisi de quattuordecim ordinibus sanxit. Spectacula gladiatorum idem annus habuit, pari magnificentia ac priora; sed feminarum inlustrium senatorumque plures per arenam foedati sunt. (TÁCITO, *Anais*, 15.32).

Aos cavaleiros romanos destinou um lugar especial no circo, à frente do assento da plebe; pois, com efeito, até aquele dia, aqueles não tinham esta distinção, já que a lei róscia só previa quatorze fileiras⁹. O mesmo ano viu espetáculos de gladiadores com a mesma magnificência dos anteriores. Entretanto, muitas mulheres ilustres e muitos senadores foram desonrados por terem se apresentado na arena.

O *circus* e o *theatrum* são espaços cívicos hierarquicamente organizados e os *spectacula* ali apre-

⁶ Cf. SUETÔNIO, *Nero*, 11.1

⁷ Esse é sentido para o qual apontam as concordâncias do *Lexicon Taciteum* (GERBER; GREEF, 1962, p. 71-72).

⁸ Medidas restritivas semelhantes se encontram em *Anais*, 4.63; 13.5.1.

⁹ Cf. SUETÔNIO, *Nero*, 11.1: “*circensibus loca equiti secreta a ceteris tribuit*”.

sentados, rituais impregnados de significado simbólico. Assim, seguindo a tendência de aproximação da ordem equestre à política imperial, Nero seduz os cavaleiros oferecendo a eles um lugar especial no circo. O que, até então, era privilégio somente dos integrantes do Senado, agora também passa a distinguir os cavaleiros. Sentados à frente dos assentos da plebe, senadores, mais próximos ao palco/arena, e cavaleiros, logo atrás destes, são publicamente percebidos como distintos dos demais, numa reafirmação ideológica da superioridade de suas ordens em face do restante do povo.

Essa ênfase sobre a função dos jogos na ordem social romana já havia sido destacada, nos últimos dias da República, por Cícero, segundo o qual: “há três lugares em que o povo romano pode expressar o que pensa e o que sente: os encontros públicos, as termas e os jogos e combates de gladiadores” (etenim tribus locis significari maxime de (re publica) populi Romani iudicium ac voluntas potest, conitione, comitiis, ludorum gladiatorumque consessu – **Pro Sextio**, 106). Sobre isso, Champlin comenta:

Começando nas décadas finais da República, os jogos em Roma – particularmente os espetáculos teatrais, os combates de gladiadores e as corridas de quadrigas – assumiram, de maneira ainda mais clara, um aspecto político. Ali, o povo romano, muitas vezes instigado por “claques” remuneradas, mas sobretudo de modo espontâneo, valia-se da multidão e da anonimidade para proclamar suas opiniões sobre os assuntos políticos atuais, de forma barulhenta e direta, a seus líderes. Era uma regra universalmente reconhecida que havia coisas que podiam ser ditas nos teatros, nos circos e nas arenas e que não podiam ser ditas em nenhum outro lugar: Tácito tinha uma frase para isso, *theatralis licentia*, licença do teatro. (CHAMPLIN, 2003, p. 63)

Encontramos a primeira referência dos *Annales* à *theatralis licentia* no seguinte excerto, referente ao início do principado de Tibério, em que Tácito comenta um tumulto generalizado entre os espectadores e os milicianos.

At theatri licentia, proximo priore anno coepta, grauius tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione, uulnerato tribuno praetoriae cohortis, dum probra in magistratus

et dissensionem uulgi prohibent. Actum de ea seditione apud patres dicebanturque sententiae, ut praetoribus ius uirgarum in histriones esset. (TÁCITO, Anais, 1.77.1)

Mas a indisciplina do teatro, que já se havia iniciado no ano anterior, irrompeu então mais gravemente. Foram mortos não somente indivíduos da plebe, mas também soldados e um centurião, sendo ferido um tribuno da coorte dos pretorianos, enquanto estes tentavam reprimir os insultos aos magistrados e as brigas entre o povo. A rixa foi debatida no Senado e foram emitidos pareceres para que os pretores tivessem o direito de vergastar os atores.

A passagem é duplamente esclarecedora. A função da coorte era de controle social, *i.e.* reprimir as rixas entre os elementos da plebe e as censuras ou infâmias (*probra*) que estes proferiam contra os magistrados. Esta é, em suma, a *theatri licentia* para Tácito, que surge como um conseqüência dos próprios *spectacula* – incumbia somente reprimir os excessos do povo, definidos como *spectantium immodestia*, mais à frente, no mesmo capítulo.

No principado de Nero, a primeira menção aos *ludi* parece reevocar ao excerto que acabamos de ver.

Fine anni, statio cohortis adsidere ludis solita demouetur, quo maior species libertatis esset utque miles, theatri licentiae non permixtus, incorruptior ageret et plebes daret experimentum na, amotis custodibus, modestiam retineret (TÁCITO, Anais, 13.24.1).

No final do ano, a coorte que costumeiramente montava guarda durante os jogos foi suprimida para que se desse uma maior aparência de liberdade, para que os soldados, sem o contato com a indisciplina do teatro, não ficassem tão corrompidos e para testar se a plebe, retirada a vigilância, iria continuar a se comportar.

A repetição dos temas *theatralis licentia* e da *modestia plebis*, por um lado, reafirma o julgamento moral de Tácito sobre a essência dos jogos¹⁰, que,

¹⁰ Curiosamente, outro elemento se repete. A *species libertatis* neroniana ecoa os *simulacra libertatis* do excerto anterior. Entretanto, parece-nos ser demasiado associar uma à outra, já que, no trecho da hêxade tiberiana, esta simulação é exercida em uma circunstância totalmente diversa.

neste excerto, assume um grau ainda mais severo. De fato, uma das explicações possíveis para a retirada da coorte é evitar que os soldados se corrompam pela *licentia*, o que equivale a atribuir a ela uma nefasta influência em outros grupos sociais. Os outros motivos apontados por Tácito, entretanto, merecem maior atenção, porquanto sublinham a relação do *princeps* com a liberalização dos *spectacula*. De um lado, relaxar o controle social era uma medida popular e, a julgar pela centralidade dos *ludi* no espaço social romano, talvez um dos gestos mais eficazes e significativos para anunciar as boas disposições do novo imperador em face de seu povo. E o que o historiador chama de *species libertatis* pode ser entendido como um instrumento de propaganda da política imperial de aproximação da plebe, o que, obviamente, não aponta no sentido que Tácito atribuía a *libertas*. Por outro lado, levantar a represão à *theatri licentia* era uma maneira de permitir que Nero (ou aos tutores do jovem imperador) pusesse à prova a *modestia* do povo, ou seja, que ele observasse o respeito e a docilidade que a plebe demonstrava, agora livremente, quando colocada face a face com o poder imperial. E, não menos importante, ao permitir a relação direta entre *princeps* e seu povo no espaço dos *ludi*, reafirmavam-se os laços que uniam ambos e, com isso, reduzia-se a tensão social (CHAMPLIN, 2003, p. 63).

Os laços entre Nero e plebe se estreitam ainda mais à medida que o imperador força os limites entre a *scaena* ou a *harena* e o auditório. Nero, ultrapassando a função habitual do magistrado de promotor dos *spectacula*, apresenta-se em cena para o povo, quer como artista, quer como auriga, o que representava uma ruptura com os valores tradicionais da nobreza romana. Esta, com efeito, diversamente da sociedade grega, desprezava aqueles que se apresentavam na *scaena*, numa ambiguidade descrita por Champlin:

As ambiguidades dos jogos romanos, a zona cinzenta entre espetáculo e espectador estende-se para o papel dos artistas (performers). À primeira vista, havia uma tremenda distância entre público e artistas. A fronteira física, aumentada por um espaço aberto ou por uma barreira, e definida verticalmente (espectadores olhando para baixo), era fortemente refor-

çada pela divisão social: os artistas eram, por definição, diferentes e inferiores. (CHAMPLIN, 2003, p. 64)

Nero, o *scaenicus imperator*¹¹ (imperador cênico), afasta-se da moral das elites e, com isso, se aproxima da heterogênea população da Urbe. E foi esta, em um movimento circular, que instigou Nero a se apresentar, após ter reafirmado seu apoio ao *princeps* na ocasião do assassinato de Agripina:

Cunctari tamen in oppidis Campaniae, quonam modo Urbem ingrederetur, an obsequium senatus, an studia plebis reperiret anxius. Contra deterrimus quisque, quorum non alia regia fecundior exstitit, inuisum Agrippinae nomen et morte eius accensum populi fauorem disserunt; iret intrepidus et uenerationem sui coram experiretur; simul praegredi exposcunt. Et promptiora quam promiserant inueniunt, obuias tribus, festo cultu senatum, coniugum ac liberorum agmina per sexum et aetatem disposita, exstructos, qua incederet, spectaculorum gradus, quo modo triumphii uisuntur. Hinc superbus ac publici seruitii uictor, Capitolium adiit, grates exsoluit, seque in omnes libidines effudit, quas, male coercitas, qualiscumque matris reuerentia tardauerat. (TÁCITO, *Anais*, 14.13)

Entretanto, ele se detinha nas cidades da Campânia, ansioso e sem saber como entraria em Roma e se encontraria um Senado submisso e a simpatia da plebe. E ao contrário, todos os covardes, e nunca uma corte teve tantos deles, espalharam que o nome de Agripina era odioso e que a popularidade dele tinha crescido com a morte desta. Ele, continuavam, podia ir sem medo e experimentar a veneração de que era objeto; apenas deixasse-os precederem-no. E estes encontraram uma situação melhor do que haviam prometido: as tribos iam ao seu encontro; o Senado em trajes festivos; fileiras de seus filhos e esposas, dispostas conforme o sexo e a idade; e ao longo do caminho por onde passaria, cadeiras, do tipo das usadas para se ver um triunfo¹². Então, elevado pela docilidade pública, prosseguiu exultante para o Capitólio, rendeu graças e se abandonou a todos os desregramentos, que até agora retardara, ainda que mal escondidos, por alguma reverência filial.

¹¹ A expressão é de Plínio, o Jovem (*Panegírico*, 46).

¹² Contudo, Dión Cássio relata a ocorrência de algumas manifestações hostis (*História Romana*, 61.16).

Consciente da enormidade de seu crime e de sua repercussão entre o povo, Nero adia a volta a Roma. De fato, a opinião pública – repetida nas expressões *studia plebis, populi fauorem, publici seruitii* – é o tema do capítulo e a principal preocupação do *princeps*. E o povo, agora entendido em sentido lato, de maneira a abranger também as ordens superiores, acolhe o matricida como se recebesse um general em triunfo (*quomodo triumphi uisuntur*). Somente com esta demonstração de favor, o imperador se sente *superbus*¹³, ou seja, insolente pelo fato de se saber elevado às alturas pela popularidade. É justamente este sentimento, que lhe induz a se dedicar às *libidines*, aos desejos desregrados, até então mais ou menos controlados por uma reverência filial.

Os primeiros desejos (sob os termos *cupido* e *studium*) manifestam-se logo no próximo capítulo:

Vetus illi cupido erat curriculo quadrigarum insistere nec minus foedum studium cithara ludicrum in modum canere. Concertare equis regium et antiquis ducibus factitatum memorabat, idque uatum laudibus celebre et deorum honori datum. Enimvero cantus Apollini sacros, talique ornatu adstare, non modo Graecis in urbibus, sed Romana apud templa, numen praecipuum et praescium. Nec iam sisti poterat, cum Senecae ac Burro uisum, ne utraque peruinceret, alterum concedere. Clausumque ualle Vaticana spatium, in quo equos regeret, haud promisco spectaculo; mox ultro uocari populus Romanus laudibusque extollere, ut est uulgu cupiens uoluptatum et, se eodem princeps trahat, laetum. Ceterum euulgatus pudor, non satietatum, ut rebantur, sed incitamentum attulit; ratusque dedecus molliri, si plures foedasset, nobilium familiarum posteros, egestate uenales, in scaenam deduxit; quos, fato perfunctos, ne nominatim tradam, maioribus eorum tribuendum puto. Nam et eius flagitium est qui pecuniam ob delicta potius dedit quam ne delinquerent. Notos quoque equites Romanos operas arenae promittere subegit donis ingentibus, nisi quod merces ab eo qui iubere potest uim necessitatis adfert. (TÁCITO, Anais, 14.14)

Ele tinha um antigo desejo de dirigir uma quadriga e um gosto não menos degradante de cantar acompanhado da cítara, como no teatro. Costumava lembrar que montar cavalos era um costume de reis e que tinha sido a prática de antigos generais; e esta prática era celebrada nos louvores dos poetas e devotada a honrar os deuses. Quanto ao canto, era sagrado a Apolo e este deus, poderoso e profético, apresentava-se vestido de cantor, não só nas cidades gregas, mas também nos templos romanos. E não mais se podia conter Nero, quando Sêneca e Burro perceberam que era melhor ceder em um ponto para que ele não vencesse nos dois. Um lugar foi fechado no vale do Vaticano, em que pudesse montar seus cavalos, sem que o espetáculo fosse público. Em breve, foi convidado o povo de Roma, que o elevou em seus elogios, como costuma fazer o vulgo, sedento de prazeres e encantado quando o soberano tem os mesmos pendores. Entretanto, a exposição pública de sua vergonha agiu nele como um incentivo, em vez de saciá-lo, como se esperava. Imaginando que mitigaria o escândalo por meio da desgraça de muitos outros, ele trouxe ao palco descendentes de nobres famílias, que se venderam por conta de sua pobreza. Como estes já terminaram os seus dias, eu acho que devo a seus ancestrais não declinar seus nomes. E, de fato, a infâmia é daquele que lhes ofereceu dinheiro para recompensar a sua degradação, ao invés de evitar que eles se degradassem. Ele induziu também alguns ilustres cavaleiros, por presentes valiosos, a prometerem seus serviços na arena; a recompensa advinda de quem tem o poder de comandar tem em si a força da compulsão.

Cumprir notar que os *uitia* – quer a paixão pelas quadrigas, quer o cultivo do canto – já existiam em Nero. Neste trecho, o que preocupa Tácito é a espetacularização dos vícios do *princeps*, ou, para usar os termos do historiador a “exposição pública de sua vergonha”. Este, a princípio, defende-se, argumentando que as disputas equestres eram práticas ligadas aos reis e generais do passado e que o canto era consagrado de Apolo, ou seja, de uma insigne divindade do Panteão romano, representado tradicionalmente como um músico. Sêneca e Burro, que ainda tinham influência naquele período, tentaram contornar a situação preparando um circo privado para Nero. Debalde, pois logo após o povo romano é convidado a assistir, provavelmente

¹³ Sempre usado em sentido pejorativo em Tácito (GERBER; GREEF, 1962, p. 1597).

pelo próprio auriga, cujo prazer não parecia estar completo se não fosse acompanhado de espectadores e aplausos. Estava completo o quadro tacitiano: o imperador e “todos os seus desregramentos” (*omnes libidines*, 14.13) se identifica na harena com o “povo sedento de prazeres” (*uulgus cupiens uoluptatum*) – uma associação que garante a um os louvores (*laudibus*) e à outra a alegria (*laetum*).

Outro tópico sensível ao historiador é o processo de corrupção das elites. Se, por um lado, Nero e a plebe se atraem mutuamente por força das *libidines* que compartilham, por outro, o imperador arrasta ao vício os descendentes da antiga nobreza senatorial romana e “ilustres cavaleiros”. Ambos, entretanto, no comentário tacitano, descem ao opróbrio da *scaena* seduzidos por uma recompensa material, de maneira que a culpa maior continua sendo do *princeps*, já que este usou sua fortuna para corromper (*ob delicta*) e não para impedir os vícios (*ne delinquerent*). Em contrapartida, como nota Champlin, há pouca evidência que nos permita acreditar que Nero realmente tenha forçado de algum modo a nobreza a participar dos *spectacula* (2003, p. 65) e, acrescentamos, a única ocasião em que Tácito afirma que houve uma coerção (neste caso, financeira), foi no trecho acima. Muito mais abundantes são os excertos em que não fica claro se a nobreza foi impelida por Nero, ou se o ato de se apresentar na *scaena* era um desejo espontâneo. Como se observa no capítulo seguinte:

Ne tamen adhuc publico theatro dehonestaretur, instituit ludos, luuenalium uocabulo, in quos passim nomina data. Non nobilitas cuiquam, non aetas aut acti honores impedimento quo minus Graeci Latiniue histrionis artem exercerent usque ad gestus modosque haud uiriles. Quin et feminae inlustres deformia meditari. Exstructaque, apud nemus quod nauali stagno circumposuit Augustus, conuenticula et cauponae et posita ueno inritamenta luxui. Dabanturque stipes, quas boni necessitate, intemperantes gloria consumerent. Inde gliscere flagitia et infamia, nec ulla, moribus olim corruptis, plus libidinum circumdedit quam illa conluuies. Vix artibus honestis pudor retinetur, nedum inter certamina uitiorum pudicitia aut modestia aut quicquam probi moris reseruaretur. Postremum ipse scaenam incedit, multa cura temptans

*citharam et praemeditans, adsistentibus phonascis. Accesserat cohors militum, centuriones tribunique et maerens Burrus ac laudans. Tuncque primum conscripti sunt equites Romani, cognomento Augustianorum, aetate ac robore conspicui, et pars ingenio procaces, alii in spem potentiae. Ii dies ac noctes plausibus personare, formam principis uocemque deum uocabulis appellantes; quasi per uirtutem clari honoratique agere. (TÁCITO, *Anais*, 14.15)*

Entretanto, não querendo ainda se desonrar em um palco público, instituiu novos jogos, de nome Juvenais, para os quais pessoas de todas as lugares se inscreveram. Nem a nobreza, nem a idade, nem os cargos previamente ocupados impediram ninguém de praticar a arte de um ator grego ou latino, chegando até a atitudes e músicas indignas de um homem. Mulheres nobres igualmente atuaram em cenas degradantes e no bosque que Augusto tinha feito plantar em volta do lago usado para batalhas navais, construíram-se lugares para encontros e para oferecer bebida, e todo incentivo ao excesso foi oferecido à venda. Dinheiro também se distribuía, o qual os respeitáveis gastaram por necessidade e os pródigos, por vaidade. Dali, uma escalada de abominações e de toda a sorte de infâmias. Nunca um lamaçal tão imundo trouxe licenciosidade pior à nossa moral, há muito corrompida. A custo, o pudor se mantém pelas artes honestas; nesta disputa de vícios, muito menos se preservava a pudicícia ou a modéstia, ou qualquer traço de bons costumes. Por fim, o imperador em pessoa foi ao palco, ensaiando os acordes na cítara com grande cuidado e testando a voz diante de seus instrutores de canto. Estava também presente, para completar o show, a coorte de soldados, com os centuriões e os tribunos e o triste Burro, que ainda assim aplaudia. E então, pela primeira vez, foram alistados cavaleiros romanos sob o nome de Augustanos, homens no auge da idade e do vigor físico, alguns pela sua natural frivolidade, outros, pela esperança de promoção. Dia e noite eles aplaudiam e elogiavam a voz e a beleza do imperador usando epítetos divinos. Assim, eles viveram em fama e em honra, como se o devessem a seus méritos.

Os jogos em questão são os Juvenais, que, como lemos em Díon Cássio, foram instituídos para comemorar a primeira vez que o imperador se bar-

beara (**História Romana**, 61, 19)¹⁴. Foram celebrados, como lemos mais adiante nos **Anais**, em uma propriedade privada do imperador (15.30.1), onde se apresentaram espetáculos teatrais, tanto gregos como romanos. Os nobres, mesmo os mais velhos e os que já haviam cumprido importantes cargos, representaram como os histriones (atores/mímicos). Humilhação para os dois gêneros: os homens representavam por cantos e gestos que não correspondiam ao que se esperava de um *uir* (*gestus modosque haud uiriles*); as mulheres atuaram em cenas degradantes (*informia meditari*). Em nenhum momento, repise-se, há qualquer menção a que Nero os tenha obrigado.

“Por fim, o imperador em pessoa foi ao palco” marca o início da cena final, para a qual aponta todo o relato dos eventos posteriores à morte de Agripina. É a desonra de se apresentar como um citaredo diante de uma plateia que incluía soldados, centuriões e tribunos. Burro, que, disfarçando a tristeza, aplaude o *princeps*, é a própria imagem da impotência da virtude. O palco em que Nero se apresenta, entretanto, é particular, como se extrai da primeira frase do excerto (*ne... publico theatro*), dada a natureza familiar da festividade de iniciação à vida adulta. Tanto é assim que os Juvenais acontecem próximo aos jardins em que Augusto havia plantado um bosque sagrado. Essa indicação permite situar a festividade nas encostas do posteriormente denominado monte Píncio, localidade que, situada ao norte do Quirinal, concentrava, durante a República, numerosos jardins de famílias afluentes¹⁵. Tácito, contudo, prenuncia (*Ne tamen adhuc...*) uma performance pública do imperador e, com isso, mais uma etapa na escalada do aviltamento da dinastia júlio-claudiana.

É preciso esperar até a metade do livro seguinte, cinco anos depois dos Juvenais, para assistir ao imperador, até então um fautor ou um patrono das artes e dos espetáculos, apresentar-se como *histrion*, ou seja, como um artista. Até então, Nero era

um artista amador, no sentido moderno do termo, e, ainda que algum público tivesse acesso a suas apresentações, estas não faziam parte dos *spectacula* tradicionais da cidade, ou seja, elas não eram destinadas especificamente à diversão do povo. E isso, para os romanos, fazia toda a diferença já que um artista que se apresentava profissionalmente era socialmente distinto, senão da plebe, ao menos das ordens superiores de sua plateia. De fato, em sua maioria, os artistas tinham origem no leste do Império (geralmente na Grécia), eram considerados imorais para padrões tradicionais romanos e, o que era pior, eram pagos por seus serviços, o que os distanciava enormemente das elites. Apesar disso, numa curioso paradoxo, eram imensamente populares na sociedade imperial, símbolos de força e virilidade, no caso dos gladiadores, ou de ambiguidade sexual, no caso dos atores (CHAMPLIN, 2003, p. 64). Desafiando os preconceitos da nobreza, ou, por outras, flertando com a popularidade, Nero decide adentrar a *scaena*:

C. Laecanio, M. Licinio consulibus, acriore in dies cupidine adigebatur Nero promiscas scaenas frequentandi: nam adhuc per domum aut hortos cecinerat luuenalibus ludis, quos ut parum celebres et tantae uoci angustos spernebat. Non tamen Romae incipere ausus, Neapolim quasi Graecam urbem delegit; inde initium fore, ut, transgressus in Achaiam insignesque et antiquitus sacras coronas adeptus, maiore fama studia ciuium eliceret. Ergo contractum oppidanorum uulgus, et quos e proximis coloniis et municipiis eius rei fama ciuerat, quique Caesarem per honorem aut uarios usus sectantur, etiam militum manipuli theatrum Neapolitanorum complent. (TÁCITO, **Anais**, 15.33)

No consulado de Caio Lecânio e Marco Licínio, um desejo que se tornava mais intenso a cada dia impelia Nero a se apresentar publicamente no palco. Pois até então, ele tinha cantado em casa os nos seus jardins, durante as festas Juvenais, das quais ele já desdenhava pela plateia escassa e por serem muito limitadas para a sua voz tão esplêndida. Contudo, não ousando estrear em Roma, escolheu Nápoles, por ser uma cidade grega. Seria um início, a partir do qual atravessaria para a Acaia, venceria as insignes e sagradas coroas e, com a fama aumentada,

¹⁴ Cf. SUETÔNIO, **Nero**, 11.1 para um relato mais sucinto dos Juvenais.

¹⁵ Dentre outros, os jardins de Lúculo e os de Salústio.

conseguiria os aplausos dos cidadãos romanos. Assim, uma multidão reunida entre os habitantes daquela cidade, juntamente com espectadores atraídos de cidades vizinhas pela notícia do evento, e aqueles que seguem o imperador, quer para lhe fazer honra, quer por diversos serviços, e mesmo alguns manípulos de soldados, encham o teatro de Nápoles.

Tácito remete explicitamente este episódio aos Juvenais, uma forma de lembrar o leitor do sub-rede da trajetória performática de Nero. Sugestivo é o receio do imperador, que prefere se apresentar em público primeiro para uma plateia grega, já que esta não lhe intimidava tanto como a audiência da Urbe e sua representação ideológica dos histriones. Assim, o *scaenicus imperator* pretendia legitimar os seus pendores artísticos pelo reconhecimento público de seu talento, que pretendia obter inicialmente em Nápoles e, posteriormente, na província de Acaia, nome dado aos domínios romanos no Peloponeso e na Grécia central. A viagem, entretanto, foi adiada sem motivo aparente, como é informado três capítulos à frente (15.36).

Finalmente, no ano seguinte¹⁶, durante os Quinquenais, Nero realiza o desejo de se apresentar como artista ao povo de Roma:

Interea senatus, propinquo iam lustrali certamine, ut dedecus auerteret, offert imperatori uictoriam cantus, adicitque facundiae coronam, qua ludicra deformitas uelaretur. Sed Nero, nihil ambitu nec potestate senatus opus esse dictitans, se aequum aduersum aemulos et religione indicum meritam laudem adsecuturum, primo carmen in scaena recitat; mox, flagitante uulgo ut omnia studia sua publicaret, – haec enim uerba dixere – ingreditur theatrum, cunctis citharae legibus obtemperans, ne fessus resideret, ne sudorem nisi ea quam indutui gerebat ueste detergeret, ut nulla oris aut narium excrementa uiserentur. Postremo, flexus genu et coetum illum manu ueneratus, sententias indicum opperiebatur ficto pauore. Et plebs quidem Urbis, histrionum quoque gestus iuuare solita, personabat certis modis plausuque composito. Crederes laetari, ac fortasse laetabantur per incuriam publici flagitii. (TÁCITO, Anais, 16.4)

Enquanto isso o Senado, como se aproximavam as competições das Quinquenais, para evitar a desonra, oferece ao imperador a vitória no canto e acrescenta o prêmio de eloquência, com o que se poderia disfarçar a vergonhosa exposição nos jogos. Nero, entretanto, repetia que ele não precisava nem do favor nem da influência do Senado, que ele estava à altura de seus rivais e que estava certo de que ganharia a honra pelo seu mérito na opinião conscienciosa dos seus juizes. Primeiramente ele recitou um poema no palco; logo a plebe o instigou a exhibir todos os seus dotes artísticos (disseram estas palavras exatamente). Ele foi ao palco e respeitou todas as leis dos concursos de cítara, não se sentando quando cansado, não enxugando o suor com outra coisa senão com sua própria roupa, ou não se deixando ver cuspidado ou limpando o nariz. Por fim, de joelhos, ele saudou o auditório com um gesto com a mão e esperou o julgamento dos jurados com uma falsa ansiedade. E a plebe, habituada a encorajar cada gesto dos atores, aclamava-o por aplausos cadenciados. Poder-se-ia pensar que eles regozijavam, e talvez regozijassem na sua indiferença pela desonra pública.

Por *lustrali certamine*, Tácito indica os jogos Quinquenais, que, durante o Império, repetiam-se de cinco em cinco anos como cerimônia votiva à saúde e à prosperidade do imperador. O Senado, previdente, tenta demover o imperador da ideia de se apresentar nos jogos oferecendo-lhe uma vitória simbólica no concurso de canto, ao qual acrescentou uma facundiae corona, para que esconder a *deformitas ludicra*, a monstruosidade intrínseca de um imperador artista. O expediente, entretanto, não conseguiu afastar o imperador da *scaena*. Nero começou declamando um poema e, instigado pelo povo, que pedia que exhibisse todos os seus dotes (*omnia studia sua publicaret* seriam as próprias palavras da plateia, segundo Tácito), apresentou-se na competição de cítara, seguindo estritamente as regras previstas para quaisquer competidores. No final da apresentação, Nero espera o veredito dos jurados “de joelhos”, gesto que recebeu um aplauso cadenciado, que o povo estava acostumado a oferecer aos atores. O capítulo tem seu desfecho com um comentário de Tácito, que, usando a indefinição da segunda pessoa do singular (*crederes*), parece se dirigir a um observador do quadro que acabou de

¹⁶ Ano 65, consulado de Sílio Nerva e Ático Vestino Cf. TÁCITO, Anais, 15.48.1.

expor. A este espectador, que observa a plebe extasiada aplaudindo um imperador romano de joelhos, Tácito sentencia que a alegria do povo, se sincera, não tinha qualquer consideração pela desonra pública.

O tom austero do discurso de Tácito sobre a política espetáculos públicos no principado de Nero pode, dessarte, ser lido em consonância com uma estratégia discursiva de construção de um retrato do imperador ao longo da narrativa dos **Anais**. Paulatinamente, Nero se distancia das elites e, notadamente, dos valores da ordem senatorial, que Tácito representa, para se aproximar do vulgo, adotando práticas absolutamente descabidas para a elite romana, como o de tomar parte nos *spectacula*. Com efeito, com exceção do *triumphum*, em que os generais vencedores eram a figura principal do espetáculo, aos nobres romanos cabia a confortável posição de espectadores, enquanto escravos, estrangeiros ou cidadãos de posição social inferior eram os que efetivamente ocupavam as arenas dos circos ou a *scaena* dos teatros, como gladiadores, atores ou aurigas. Mesmo Augusto, que tentou fomentar a participação da juventude abastada em competições de circo, enfrentou resistência do Senado que o levou a recuar (KYLE, 2015, p. 280-281).

Nero, em contrapartida, tal qual o relato tacitano, não somente estimula a participação de cavaleiros e senadores nos *spectacula*, como ele próprio se apresenta publicamente, o que representa uma ruptura com a ideologia senatorial. Tácito se vale precisamente dessa ideologia para carregar nos matizes do retrato do imperador, que se apresenta como um histrião para uma plebe sórdida.

GAMES AND SPECTACLES IN THE PRINCIPATE OF NERO : THE JUDGEMENT OF TACITUS

Abstract: In this article, I try to understand how Tacitus reflects on the politics of spectacles/games during the principate of Nero. After discussing the social function of games in the political system of the principate, I select passages of the *Annals*, which

refer to spectacles/games and then I propose a textual analysis. Thus, I aim to show how the reports of games and other spectacles are used as discursive strategies to characterize the emperor and his interaction with various social groups. As a result of this research, I realize that Tacitus presents a portrait of Nero, on the one hand, as a corruptor of knights and senators, causing them to actively participate in shows and, on the other, as prone to the excesses of what the writer qualifies as “sordid plebs”.

Keywords: Games; Nero; Tacitus, *Annals*.

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

CICÉRON. **Discours: Pour Sestius, Contre Vatinius**. Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

DIO CASSIUS. **Roman History**. Volume VIII. Books LXI-LXX. With an English translation by Earnest Cary. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1925.

JUVÉNAL. **Satires**. Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

PLINE LE JEUNE. **Lettres**. Tome IV: Livre X. Panégyrique de Trajan. Texte établi et traduit par Marcel Durray. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

SÉNÈQUE. **Lettres à Lucilius**. Texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot. Paris: Les Belles Lettres, 1945-1957.

SUÉTONE. **Vies des douze Césars**. Tome 2: Tibère.-Caligula.-Claude.-Néron. 1ère éd. 9. Texte établi et traduit par Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

TACITE. **Annales**. Tome I. Livres I – III. 1re éd. 3. Texte établi et traduit par Pierre Willeumier. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

_____. **Annales**. Tome II. Livres IV – VI. 1re éd. 3. Texte établi et traduit par Pierre Willeumier. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

_____. **Annales**. Tome IV. Livres XIII – XVI. 1re éd. 5. Texte établi et traduit par Pierre Willeumier. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

_____. **Dialogue des orateurs**. 1re éd. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

_____. **Histoires**. Tome I. Livre I. 1ère éd. 2. Texte établi et traduit par Pierre Willeumier et Henri Le Bonniec, annoté par Joseph Hellegouarc’h. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAMPLIN, Edward. **Nero**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

GRANT, Michael. **Greek and Roman Historians: Information and Misinformation**. 1st ed. rep. London: Routledge, 1997.

GRIFFIN, Miriam T. **Nero: the End of a Dynasty**. Reprinted in paperback. London: Routledge, 2000.

JOLY, Fábio Duarte. Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero. **História**, São Paulo, v.24, n.2, p.111-127, 2005.

KYLE, Donald G. **Sport and Spectacle in the Ancient World**. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.

MILLAR, Fergus. **The Emperor in the Roman World**. 2nd. ed. London: Duckworth, 1997 [1977].

PLASS, Paul. **The Game of Death in Ancien Rome: Arena Sport and Political Suicide**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995.

SCHEID, John; JACQUES, François. **Rome et l'intégration de l'Empire: Les structures de l'empire romain**. Tome I. 6e. éd. 2e. t. Paris: P.U.F., 2005.

WIEDEMANN, Thomas. **Emperors and Gladiators**. London: Routledge, 1995.

Tema Livre

ARQUEOLOGIA SEMIÓTICA E AS ARTES NO PRINCIPADO: UM ESTUDO DE CASO DO FÓRUM DE AUGUSTO E DO FÓRUM DE AUGUSTA EMÉRITA

AIRAN DOS SANTOS BORGES¹
THIAGO DE A. L. C. PIRES²

Resumo: Pretende-se, com este artigo, apresentar algumas análises iniciais sobre uso da arte decorativa em monumentos romanos durante o Principado. Para tanto, exploraremos o uso artístico da figura mítica de Enéias no Fórum de Augusto, em Roma, e no Fórum de Augusta Emérita, utilizando os pressupostos da arqueologia semiótica para investigarmos quais vetores de discurso uniam territórios tão distantes.

Palavras-chave: Principado Augustano, Arte romana, Arqueologia semiótica, Augusta Emérita.

Em fins do século I a. C., Roma deixara de ser uma *civitas* para tornar-se uma Cosmópolis, capital de um Império que abarcava não somente a Itália, mas também outras regiões mais distantes do poder central. Em termos políticos, o período fora

marcado por intensas transformações que deflagraram a desagregação do sistema de governo republicano e sua inadequação ao novo contexto trazido pelas conquistas. Sob a regência de Otávio Augusto, o advento do Principado esteve ligado a estas profundas mudanças.

Este será o ponto de partida de nossas reflexões. Entendemos que o Principado augustano consistiu em um sistema político formulado ao longo de um processo, lento e gradual, no qual preconizou o fortalecimento pessoal da figura do *princeps*³ Augusto em detrimento dos mecanismos políticos caros ao sistema republicano de governo. Esta concepção não lida com a ideia de ruptura abrupta entre os dois sistemas uma vez que a República romana estava baseada em conceitos e princípios que poderiam ser alterados conforme as necessidades dos novos tempos. Não se trata, portanto, de rígidas normas legais de constituição, mas de um fluí-

¹ Doutora em História no Programa de Pós-Graduação em História Comparada – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: borgesairan@gmail.com

² Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Membro do Laboratório de Pesquisa LIBER-NERO/UNIRIO. Bolsista Capes. Email: thiagokpires@gmail.com.

³ Durante a República, o *princeps* era o primeiro cidadão a falar durante as sessões do Senado, aquele que tinha a superioridade para amenizar as diferentes posições políticas. Além da esfera senatorial, o *princeps* deveria ser capaz de manter boas relações com outras camadas sociais, dentre elas, o exército e o próprio povo. Para tanto, deveria possuir sólidas bases políticas, morais e culturais, um modelo a ser seguido por seus concidadãos.

do balanço social entre Senado, Povo e magistrados (EDER, 2007, p. 15).

Nessa fase de transição, para não afrontar os valores tradicionais do sistema republicano, o poder crescente do governante foi representado por símbolos e dispositivos de retórica política que tinham, como objetivo maior, preservar os costumes conservadores do *mos maiorum*. Nesses termos, a autoridade concentrada no governante, no caso, Otávio Augusto, passou a ser justificada em função de suas conquistas entendidas como ‘benéficas’ para a manutenção da *res publica* enquanto ideal, não mais como forma de governo. Frente a isso, a criação de uma imagem positiva de determinados fenômenos foi fundamental para a articulação da imagem do governante e para estimular a adesão dos cidadãos ao novo arranjo político. O controle e a capacidade de acesso dos governantes aos mais significativos métodos semióticos foram utilizados para forjar a posição que deveria ser aceita pela sociedade.

Com as conquistas, o tradicional alinhamento da sociedade romana através do complexo sistema de famílias inter-relacionadas, que incluíam as relações entre os patronos e seus respectivos clientes e o reforço das lealdades pessoais; passou a incluir também o tecido social das cidades provinciais. Em relação a estas, paralelamente à implantação do aparato administrativo e às construções urbanísticas que introduziram novos hábitos sociais, políticos, econômicos, viu-se a divulgação de um complexo sistema cultural que viabilizou a integração das regiões, assegurando a consolidação do domínio. É nesse contexto que podemos ver a intercessão entre as construções públicas (com a subsequente introdução do hábito epigráfico) e a divulgação dos temas caros à tradição mítica greco-romana através da arquitetura decorativa que fazia parte dos edifícios (FAVRO 1996, p. 86).

Como indica o historiador Jás Elsner (1998, p. 3-12), o mundo romano foi uma sociedade com foco no aspecto visual. Tendo em vista a grande extensão do Império e o restrito conhecimento de suas línguas oficiais (o latim na faixa ocidental e o grego na faixa oriental), as artes visuais consistiram

em um eficiente instrumento de comunicação direta, uma vez que, através delas, foram veiculados temas caros ao arcabouço cultural greco-romano.

O acervo das representações a ser divulgado provinha da tradição cultural mediterrânica. Secularmente formadas e conjugadas pelo termo latino *mos maiorum*, na cultura romana, tais tradições ancestrais compreendiam um conjunto de saberes, procedimentos e rituais que, já durante o período republicano, fora resguardado pela elite senatorial. De fato, a preocupação com a criação, manipulação e instrumentalização das imagens ganhou um destaque maior durante o Império: a arte passou a materializar o poder, ao criar múltiplas redes de significação e comunicação social, tanto em Roma, como nas áreas conquistadas (ELSNER 1998, p. 53). Ao circular pelos mais diversos estratos sociais nos diferentes espaços, as artes visuais divulgaram e reforçaram os atributos do poder, contribuindo, assim, para a construção de uma unidade simbólica e agrupar povos variados.

Diante do exposto, acreditamos que os pressupostos da arqueologia semiótica podem auxiliar no presente estudo, uma vez que fornece elementos para a compreensão dos diferentes conceitos de ‘texto’. Neste trabalho, analisamos conjuntamente documentos de ordem verbal, imagética, arquitetônica e espacial. Tal escolha se justifica pela interpretação de que somente na confrontação de diferentes tipos de texto que acessaremos os embates sociais, os debates em torno das representações e as formas através das quais os indivíduos enxergam e organizam o seu mundo. Paralelamente a isso, nos aproximamos do aporte teórico da arqueologia pós-processual, sobretudo no tocante à importância que esta linha de pensamento atribui ao contexto em que o objeto texto está inserido, preocupando-se com o tratamento dos dados provenientes do mundo da cultura material e o seu diálogo com as formas mais tradicionais de texto (DYSON 1995, p. 44). A cultura material, assim, pode ser entendida como um sistema de sinais em códigos que constitui um discurso estruturado e silencioso, o que nos permite a sua leitura em forma de ‘texto’ (FUNARI & ZARANKIN, 2001, p. 505).

Posto isto, investigaremos como as simbologias e representações artísticas agiam como discurso de integração, contribuindo para a construção do diálogo cultural entre territórios cuja aproximação foi evidenciada pela formação Império Romano. Para tanto, centrando nosso olhar na apropriação do mito de Eneias e da fundação de Roma, realizaremos a análise do chamado Fórum de Augusto, em Roma, e do *Forum Coloniae* da *civitas* Augusta Emérita, capital da província da Lusitânia, na península Ibérica.

A ARTE E PODER EM ROMA NO PRINCIPADO: A FIGURA DE ENÉIAS

Podemos afirmar que era na *civitas*⁴ que se encontravam os caracteres que delineavam o ideal de ser romano. O espaço da cidade era um *locus* de aprendizado para os futuros cidadãos, no qual afirmavam sua identidade em relação à alteridade dos 'outros'. Viver em cidades constituía-se em um dos elementos fundamentais que caracterizavam a *humanitas*, entendido como o conjunto de regras que delineavam o *ethos* romano. Seja no espaço do Fórum, centro fundamental das decisões públicas, ou nas diversas atividades que aconteciam cotidianamente na cidade, os ritos públicos e privados, as relações comerciais, de parentesco, dentre outras; a cidade definia-se como um espaço que, integrado ao campo, viabilizava o aprendizado, reforçava a identidade coletiva e materializava uma visão de mundo.

Durante o Principado, no bojo dos processos de construção do discurso de legitimação da nova ordem proposta por Otávio Augusto, o Fórum foi um dos espaços da cidade que ganhou destaque.

⁴ Na cultura romana, a expressão *civitas* era compreendida como o estatuto sócio-jurídico de uma comunidade assentada num espaço urbano (URBS) e rural (AGER), na qual era independente e soberana em relação aos seus bens e indivíduos além de ser cimentada na religião e nas leis. Esta conceituação se vinculava com a compreensão da *Res publica*, segundo os pressupostos de Cícero (**Da Republica**, 25), ou seja, tratava-se da união de um determinado número de homens associados por consenso, no direito e na comunhão dos interesses.

Na cidade de Roma, no ano 2 a. C. Augusto inaugurou conjuntamente com seu fórum o templo de *Mars Ultor* (Marte, o Vingador), no qual eram celebrados os deuses protetores tanto da *gens juliae* quanto do povo romano, a saber, *Vênus generetrix*, Marte e Júlio César divinizado.

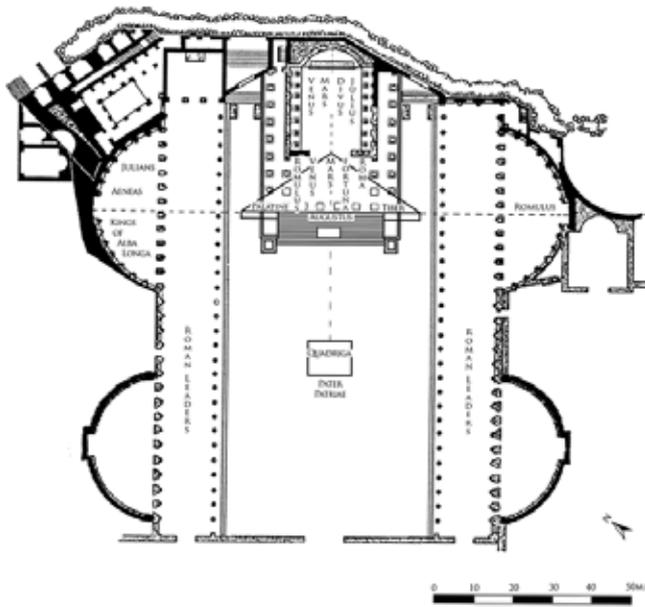
Apesar das discussões modernas sobre o Fórum de Augusto e as estátuas nele incluídas, há pouquíssimos vestígios materiais sobre o mesmo. Tais estudos se baseiam, principalmente, no relato do poeta romano Ovídio, em sua obra os *Fastos*, do qual destacamos a citação a seguir:

O santuário [fórum] é digno dos troféus ganhos dos gigantes. Com sua força o deus que Marcha [Marte] abre caminho para campanhas ferozes caso um inimigo ímpio nos assalte no mundo oriental ou se outro tiver que ser vencido onde o sol se põe. O deus das armas inspeciona os pináculos de seu alto edifício e aprova que os mais altos devam ser reservados aos deuses ainda não conquistados. Ele inspeciona as armas de origens diversas e as armas de povos subjugados por seus soldados. Neste lado, ele vê Enéias carregado sua carga preciosa [o pai Anquises] e a linhagem que segue dos muitos antepassados nobres da família Juliana. Do outro lado, avista Rômulo carregando em seu ombro as armas do líder conquistado, seus grandes feitos foram inscritos abaixo das estátuas. Ele observa, também, o nome de Augusto na frente do templo e o edifício adquire proporções ainda maiores quando lê o nome de César. Augusto tinha-o [o templo] jurado na sua juventude quando precisou tomar em armas para cumprir seu dever. Um feito valoroso para inaugurar o reinado de um príncipe. (OVÍDIO, **Fastos**, v. 554-570)

Como demonstrado na planta 1 abaixo, as fileiras de estátuas dos *summi viri*⁵, presentes no pátio interno do Fórum, ladeando a estátua equestre de Augusto, sugeria uma imagem de conjunto da histó-

⁵ Os *summi viri* eram representações dos homens valorosos que contribuíram para a grandiosidade de Roma no passado. As séries de estátuas dos *summi viri* formavam uma espécie de hall da fama dos valores nacionais, um monumento que visava ensinar aos visitantes os memoráveis feitos dos grandes romanos do passado.

ria romana. As figuras célebres da trajetória do Povo romano eram protegidas por aquele que estava ao centro, Augusto. A configuração espacial das estátuas no Fórum de Augusto fornecia uma história revisada e adaptada pelo novo sistema: uma história crescente em poder e glória, cujo ápice era o novo princeps.



Planta 1⁶ – Planta do Fórum de Augusto.

No nicho central do *exedra* noroeste do Fórum de Augusto, encontramos a grande estátua de Enéias. De acordo com a lenda, Enéias era um príncipe troiano, esposo de Creúsa, filha de Príamo, filho de Vênus com Anquises e consta como exímio guerreiro durante a guerra de Tróia na *Ilíada*. Em Homero, o destino do herói não era morrer na cidade incendiada, mas reinar os troianos em outra terra, embora o *aedo* grego não especifique qual (RODRIGUES 2005, p. 27). Após a ‘queda’ da cidade de Tróia, Enéias e seu contingente de refugiados fogem para o Ocidente e a peregrinação só cessa quando chegam ao centro da península Itálica. Neste sítio, os troianos encontram dois assentamentos, Palanteu e Alba longa. Rômulo e Remo serão os futuros descendentes dos refugiados de Tróia e estabelecerá um terceiro assentamento no Lácio, a cidade de Roma.

De fato, a escultura serviu de modelo para várias outras cópias encontradas não só na cidade de Roma, mas também nas províncias. Nesta representação, o herói vestia trajes patrícios, o infante Iulo era protegido por uma capa frígia, o ancião Anquises ia às costas do filho, carregando em suas mãos uma caixa com os deuses Penates. O idoso vestia ainda um manto sobre a cabeça, denotando seu papel como religioso. Apesar de a imagem ser pacífica, o guerreiro vestia uma couraça. Sobre essa temática, vale destacar a fala de Enéias proposta pelo poeta Virgílio:

[Enéias:] Sobe, meu pai, eu te ajudo. Sobe nas minhas costas, ó caro, o peso não me é nada. Qualquer que seja nossa sorte teremos a mesma salvação, os mesmos perigos. Que o meu querido filho me acompanhe ao lado e que minha esposa Creúsa fique atrás de mim e não se afaste. Vocês, meus servos, atentem para o que lhes digo. (...) (VIRGÍLIO, *Eneida*, II, v. 707-713.)

A imagem descrita tornou-se um exemplo de devoção familiar. Enéias carrega o pai paralítico nas costas, o filho ao lado e a esposa atrás. Anquises ainda leva os deuses Penates. Desta maneira, se forma a hierarquia familiar tão cara ao ideal de *pietas* do herói e no imaginário romano: acima de tudo estão os deuses, depois os mais velhos e, enfim, a família. Não é por um acaso que Augusto estabeleceu essa representação em seu Fórum: o ato do *princeps* de vingar a morte de seu pai César era visto como um ato de *pietas*, um ato de honrar a injúria cometida contra sua família.

Na reconstrução abaixo, observamos as fileiras de estátuas dos *summi viri*, no pátio interno do Fórum, ladeando a estátua equestre de Augusto, o que sugeria uma imagem de conjunto da história republicana recente. As figuras célebres da trajetória do Povo romano eram protegidas por aquele que estava ao centro, Augusto.

⁶ Imagem extraída de: GALINSKY, 2007. p. 283.



Imagem 1⁷ - Fórum de Augusto, gráfico de reconstrução do exedra noroeste. Estátua de Enéias ao centro, maior do que as que a cercava.

A centralidade da função de Augusto fica evidente ao notarmos a configuração espacial interna do Fórum: a estátua equestre do governante está rodeada pelas estátuas de bronze dos grandes antepassados de Roma. A presença figurativa dos grandes ancestrais romanos corrobora a importância política do *princeps* e o coloca como o coração ordenador da máquina do governo, pois nestas estátuas figuravam magistrados, chefes militares, religiosos, plebeus e patrícios. Caberia ao sucessor simbólico de Enéias, Augusto, findar com a idade do ferro, na qual os homens constantemente digladiavam. Vê-se, aqui, uma alusão direta às guerras civis que demarcaram a falência do sistema republicano de governo, em fins do século I a. C.

De fato, a lenda de Enéias não foi criada por Virgílio. No contexto de consolidação do Principado como sistema político, a apropriação do filho de Enéias por Virgílio desempenha um papel fundamental: o autor atribui a *Iulus* a descendência dos reis de Alba Longa e, por conseguinte, a fundação da família de Augusto (VIRGÍLIO, *Eneida*, I, v. 268-269). Assim como Enéias enfrentou no Lácio os nativos belicosos, uma vez findada as guerras civis, Augusto deveria impor, através da boa *fides*, a paz e instaurar uma nova fase de ouro. Nesse discurso, o Estado restaurado pelo Principado, seria o responsável por garantir a paz e a segurança necessárias para a regularização dos trabalhos agrícolas, a celebração

dos ritos, a segurança pessoal e da propriedade dos bens. Deste modo, os símbolos que evocavam a paz deveriam ser exaltados e propagados.

Na retórica política construída ao longo da república tardia (século I a. C.), as virtudes morais dos cidadãos e o talento de seus chefes militares foram os fatores que garantiram o sucesso de Roma no passado. A República havia contado com a frugalidade, a simplicidade, a boa fé e a piedade de seus cidadãos. Dito de outro modo, o sucesso do Estado Romano fora sustentado pelas virtudes dos anciãos e de seus homens. No processo de construção das bases ideológicas do Principado, a exaltação das características morais do novo líder, Otávio Augusto, consistiu em uma estratégia de legitimação do poder. É nesse contexto que se pode compreender a confecção do *clupeus virtutis*, o escudo da virtude. Encomendado pelo Senado e pelo 'Povo romano', o escudo recebeu a gravação da lista das quatro virtudes cardinais: valor (*virtus*), clemência (*clementia*), justiça (*iustitia*) e 'piedade' (*pietas*), ficando exposto no pódio da estátua equestre de Augusto em seu Fórum (ECK, 2007, p. 55). Esta representação contribuiria para o reforço da imagem do novo governante que, através de sua dignidade e de seus valores morais, se afastava da imagem maléfica de um tirano e colocava-se superior aos seus iguais.

A sociedade, assim, deveria enxergar em seu líder aquele que restaurava a *res publica* e que resgatava os antigos valores, até então negligenciados, do *mos maiorum*. A falta de elementos constitucionais que garantiam a preeminência de Augusto no poder era compensada pelo consentimento popular a favor da manutenção da ordem, da paz, da segurança e da prosperidade. Da mesma maneira que o antigo fundador era retratado como patriarca do povo, o governante seria retratado como o pastor, o salvador, o herói fundador: um novo Enéias.

ARTE E PODER NAS PROVÍNCIAS ROMANAS: O CASO DE AUGUSTA EMÉRITA

A fundação da colônia *Augusta Emerita* está circunscrita ao início do território da Lusitânia Extrema, constituindo-se em elo intermediário entre

⁷ Imagem acessada pela última vez no dia 22/01/2012, no site: http://en.mercatiditraiano.it/sede/area_archeologica/foro_di_augusto/le_esedre.

a oficialidade romana e o meio indígena do sudoeste peninsular. Seu estabelecimento foi ordenado pelo Imperador Augusto no ano 25 a. C. (729 de Roma), ao final da guerra contra os Cântabros e Ástures, no norte peninsular. Seu término contribuiu para a pacificação do território e para a submissão total da península ao domínio romano. Na nova cidade foram assentados os soldados veteranos das legiões *V Alaudae* e *X Gemina*, ambas combateram nas guerras do norte, ao lado de mais cinco legiões e suas correspondentes tropas auxiliares.

A colônia foi fundada no curso médio do extenso vale do *Anas* (atual rio Guadiana), em sua margem direita. A região que abrigou a nova cidade foi estrategicamente escolhida: através do rio se interconectava com as áreas vizinhas, além de facilitar o comércio do sul e o norte peninsular. Através das estradas interligadas pela principal ponte da colônia, chegava-se à desembocadura do Rio Guadalquivir na antiga Hispali; à Itálica, primeira fundação romana na Hispania em 207 a. C., e ainda ao porto de Cádiz, porta do Mar Mediterrâneo.

Do ponto de vista territorial, as transformações da região interagiram com a reorganização provincial realizada por Augusto – de caráter político e administrativo. Além da fundação de novas cidades, outra medida do *princeps* na região foi a divisão da antiga província da *Hispania Ulterior* e a criação das províncias da Lusitânia e Bética (27 a.C.). Com essas medidas, Augusto reestruturou o território, modificando a paisagem indígena.

A fundação de Augusta Emérita, em 25 a. C., se insere nessa política ao ser criada para ser o centro nuclear dentro da região e substituir a antiga intercessão viária local, passando a herdar o papel que *Metellinum* exerceu como base para as lutas entre Metelo, Sertório e os Lusitanos. Sua fundação estava diretamente ligada ao programa de fundações que Augusto desenvolveu na península; em etapas progressivas, tendo como meta essencial planejar a organização administrativa e a ampliação das redes de comunicações e defesa do território. Como indica a tese de Giovanni Forni (1982, p. 73) seguida por Antonio Marques de Faria (1998, p. 161-167) e Patrick Le Roux (2004, p. 263-265), embora Augusta Emerita fosse fundada pelos *veterani emeriti* de Augusto, os soldados vitoriosos do Imperador, a

presença de veteranos na região não atribuía à colônia uma vocação militar. Simbolizava claramente, pela manutenção de longos tempos de paz, um diálogo intenso com a representação imperial formulada por Augusto, esta sim, fundamentada e baseada na vitória e no triunfo de Roma.

Lembrando-nos das determinações vitruvianas (VITRUVIO, V, Capítulos 1 e 2), na fundação de uma nova cidade o planejamento da área forense era realizado junto com a distribuição das ruas principais e consistia em um conjunto monumental com múltiplas atividades. Em geral, possuía planta retangular, rodeada por pórticos que delimitavam o espaço da praça, isolando-a do exterior. Em uma das laterais ficava a basílica (para a administração da justiça), a cúria (sede do governo local) e templos dedicados aos principais deuses do panteão romano. Em alguns casos, poderiam abrigar outros edifícios de caráter administrativo, como o *tabularium* (arquivo) e edifícios para a atividade comercial (*tabernae*), esses localizados ao longo dos pórticos da praça. O número de áreas forenses de cada cidade era condicionado pela categoria jurídica da *civitas* no aparato administrativo romano, por exemplo, se a cidade fosse capital de província, poderia existir um fórum de caráter colonial (para tratar dos assuntos locais) e outro de caráter provincial (JIMÉNEZ SALVADOR 1992, p. 8), tal é o caso de Augusta Emérita.

Seu primeiro núcleo forense foi erigido quando da fundação da cidade, no momento em que foi planejada a estrutura urbana. Sua posição foi localizada próxima ao cruzamento de suas duas 'artérias' principais, *decumanus maximus* e *cardo maximus*, como era norma geral e como indica a cronologia dos edifícios estabelecidos. De fato, posteriores escavações próximas à área de confluência do *decumanus* e do *cardo maximus* da colônia indicam que no traçado urbanístico original foi criado um espaço, semelhante a 6 *areae*⁸, que seria ocupado pelos edifícios que comporiam, inicialmente, o fórum da colônia (MATEOS-CRUZ 2004, p. 32). Provavelmente, durante a fundação da colônia essa área foi reservada para constituir o espaço público e receber os edifícios que iriam compor o fórum.

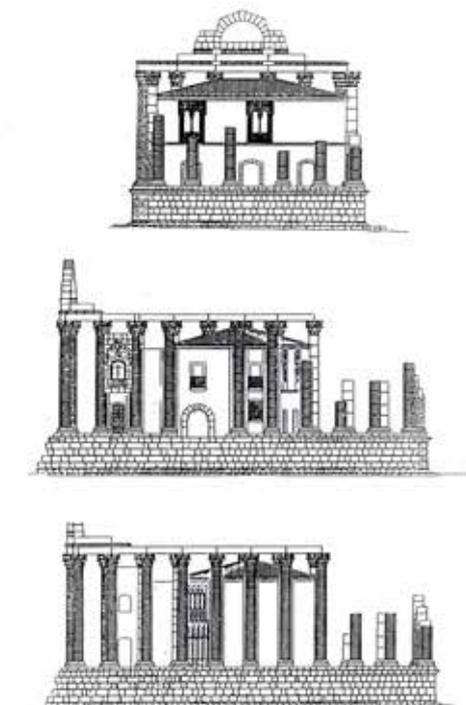
⁸ *Area* corresponderia a um espaço desocupado, à zona de construção na distribuição dos espaços de uma cidade.

A localização do fórum colonial sempre foi motivo de preocupação para todos os que estudavam o traçado de seu centro urbano, sobretudo a partir do século XIX, quando foram achados importantes vestígios no espaço de um complexo romano e culto imperial, no encontro das atuais ruas Sagasta e São José de Mérida, na cidade atual (Mérida). Como destacou Álvares Martínez (1976a), na interpretação de P. M. Plano (1893), o complexo encontrado corresponderia a um “palácio dos pretores”, área mais importante da cidade. Todavia, foi M. Mácias que, em 1913, interpretou a existência do fórum no triângulo das ruas Berzocana, Sagasta e San Jose e sua prolongação na área do Templo ‘de Diana’.

Trata-se de uma área forense de dimensão considerável. As escavações nessa área sustentam a hipótese de que a organização espacial colônia corresponderia aos cânones dos fóruns de época *augustea*: em um extremo seria ocupado por peribolos, delimitado por um pórtico monumental que delimitaria um espaço elevado onde se estabelecería um templo, enquanto que no lado oposto se realizaria, provavelmente, a basílica, ocupando um espaço central na grande praça que atuaria como elemento de conexão e distribuição da área. Deste esquema, é conhecida a primeira parte, ou seja, a existência de um templo, conhecido como “de Diana”, construído na área elevada em relação à praça principal (ÁLVAREZ-MARTINÉZ, 1976a; MATEOS-CRUZ, 2004, p. 33). Desse espaço, delimitado por um pórtico em U construído possivelmente em dois níveis (MATEOS-CRUZ 2001, p. 192; 2004, p. 33), se chegaria à praça principal por duas escadas laterais situadas nos extremos do *podium*⁹ do templo, coincidindo com seus limites laterais. As demais partes que compõem a área forense são poucos conhecidos, uma vez que as escavações arqueológicas que se desenvolvem na zona, estão em andamento pelo Consórcio *Ciudad Monumental*.

⁹ *Podium*, pódio, corresponde à plataforma destacada ou grande pedestal em que se assenta o templo etrusco-romano. Reflete a necessidade de elevá-lo progressivamente nos contextos urbanos, ao contrário do templo grego, sem pódio, porque era naturalmente destacado pelo relevo geográfico em que tradicionalmente se inseria (*vide* VITRUVIO, *Tratado de Arquitetura*, 2007, p. 186).

As relações entre o templo “de Diana” e a praça principal foram mais bem estudadas quando se escavou a área do templo e se descobriu uma escadaria de acesso ao edifício, orientada no lado oposto ao *decumanus maximus*. As duas construções (templo e pórtico do fórum) foram estabelecidas na área central da colônia e ambas separadas pela presença do *cardo maximus*. Segundo os estudos de Martínéz-Nogales (2004), os edifícios não estavam isolados, igualmente, se comunicavam através de escadarias que interligavam os espaços e vencia o desnível que existia entre uma zona e outra, ainda perceptível na atual topografia. Diante do templo havia uma praça pavimentada com estrutura similar à fachada principal do edifício religioso. Pelo que conhecemos até o momento, os limites da praça estariam marcados pela presença do próprio *cardo maximus* no lado ocidental, o *decumanus maximus* pelo lado setentrional, o pórtico e o fórum *adiectum* (adjacente) pelo oriental e ao sul por alguns edifícios, parte dos quais, ao que parece, foram descobertos recentemente no final da Rua Dávalos, na atual Mérida.



«Templo de Diana». Proyecto de restauración de Dionisio Hernández Gil. - Alzado Oeste, Norte y Este.

Planta 2 – Reconstituição do “Templo de Diana”¹⁰

¹⁰ Recortes oeste, norte e leste de acordo com o projeto de Dionísio Hernández Gil.

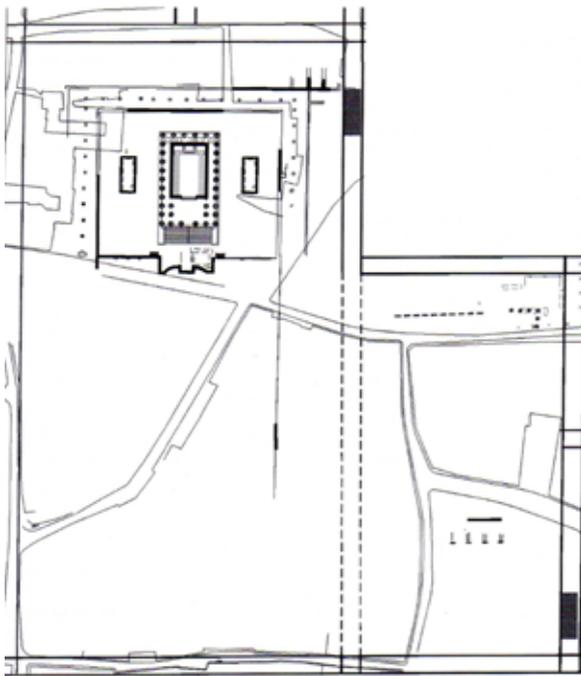


Fig. 7. Plano del Templo en el Complejo Forense Colonial
(Plano de Mesa-Martínez según Álvarez-Nogales sobre trama del Conosocio)

Planta 3 – Plano do Templo de Diana no complexo do fórum colonial.

Na busca por compreender a relação física entre o recinto do templo e o pórtico, o fórum *adiectum* ou possivelmente um *Augusteum* localizado ao longo do lado oriental, Martínez-Nogales (2004) defendem a tese de que tanto os espaços do templo como o do possível *Augusteum* estiveram planejados desde a fundação do recinto colonial. Ambos corresponderiam a um mesmo projeto, o de santuário (*templum*) dedicado a Augusto e a sua casa, a *gens Augusta*. Segundo esta tese, quando o culto imperial ainda não estava oficializado, se construiu um templo dedicado a Roma e ao imperador seguindo o exemplo de outras cidades. Mais tarde, o conjunto, com o Imperador Tibério, já oficial o reconhecimento divino a Augusto, foi completado como em outros lugares, introduzindo novos elementos no fórum e completando com o programa iconográfico-estatuário no fórum que inclui clipeos¹¹ com figuras de Júpiter Ammón e Medusa, ladeado por Cariátides. É aqui que vemos também a representação do grupo escultórico de Enéias.

¹¹ Isto é, um elemento arquitetônico em formato de escudo côncavo.

A cópia do grupo de Enéias era composta por Enéias, Anquises e Ascanio (ou *lulo*), tal como no exemplar da cidade de Roma. Walter Trillmich (1992) destaca que o exemplar proveniente da cidade de Emerita possui um caráter original: trata-se de uma obra feita em mármore e de tamanho colossal. Achados durante as escavações realizadas no século XIX, os vários fragmentos inicialmente foram interpretados como pertencentes ao culto de Diana. Contudo, as investigações levadas a cabo por Trillmich desvelaram que as estátuas e fragmentos compunham os ciclos troianos de Enéias e Rômulo.

Nessa leitura, a intenção de dedicar-se o lugar à casa imperial reinante já se encontrava presente no pensamento dos responsáveis pela fundação cidade. Considera-se, então que a área forense de Emérita contou com uma planificação na qual primou desde o primeiro momento, a área de culto imperial, reservando um espaço para a construção do santuário dedicado a Augusto e à casa Imperial, a saber, o reconhecido “templo de Diana”. Como indicado, a eleição das áreas destinadas aos edifícios públicos e a determinação das relações que se tentavam estabelecer entre elas supõe uma lógica interna, o que Vitruvius chama de *arearum electio*, em sentido arquitetônico. Nesse modelo, para ser dotado de dignidade e distinção, os espaços haviam de ser planejados convenientemente (MARTÍNEZ-NOGALES 2004, p. 295).

Assim, observa-se que, quando a colônia foi fundada, o fórum seguia características bem práticas, isto é, os edifícios que compunham o complexo forense alojavam num mesmo espaço global a vida político-administrativa, a vida religiosa e o comércio, embora cada um estivesse em seu setor. Quando a cidade foi promovida a outro estatuto político-jurídico, capital de província, o fórum mudou. No caso de Augusta Emérita, houve a construção de outro fórum sem a demolição do primeiro que se localizava próximo ao templo de Diana. O segundo fórum (o provincial) foi construído junto a um novo complexo arquitetônico, agora também dedicado ao culto imperial. O que faz sentido se pensarmos que não se trata de uma modificação apenas arquitetônica ou político-administrativa, mas sim uma

modificação no plano ideológico e no desenvolvimento do culto imperial - tímido nos inícios do império, à divinização do imperador sob os Flávios.

CONCLUSÃO

Como buscamos demonstrar, tendo em vista algumas estratégias utilizadas pelos aspirantes a líder que desejavam manter-se no poder, consistiu na construção de uma imagem pública que o representasse como cidadão ideal, assim como também na encarnação das representações de heróis e/ou personagens sobre-humanos que reforçassem sua posição preeminente. Deste modo, não bastava ao líder ‘encarnar’ os atributos que reforçavam o poder, tais ideais necessitavam ganhar corpo e serem vistos nas mais longínquas regiões do Império.

Nessa lógica, a difusão das representações do governo benéfico do líder pelo território reforçava, didaticamente, o esclarecimento da razão do governante estar no poder. Estrategicamente dispostas, as imagens funcionavam como suportes de comunicação com os habitantes da península Itálica e das províncias, veiculando as mudanças políticas ocorridas em Roma e as dinâmicas de sucessão, por exemplo. Mesmo as mudanças políticas mais radicais deveriam respeitar alguns vetores de continuidades artísticas, do contrário, não seriam facilmente assimiladas pelo público.

SEMIOTIC ARCHAEOLOGY AND THE ARTS IN THE PRINCIPATE: A STUDY OF THE AUGUSTO'S FORUM AND THE AUGUSTA EMÉRITA'S FORUM

Abstract: It is intended with this article present some initial studies on the use of decorative art in Roman monuments during the Principate. For this purpose, the artistic usage of the picture is being explored the artistic use of the mythical figure of Aeneas in the Augustus's forum in Rome and in Augusta Emerita's Forum, using the assumptions of semiotics archeology to investigate which speech vectors united as distant territories.

Keywords: Augustan Principate, Roman art, Semiotic archaeology, Augusta Emerita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentação Textual

OVID. **Fasti**. V. 5. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Unicamp, 2005.

_____. **Énéid**. Trad. André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Bibliografia

BASARRATE, Trinidad. & GORGES, José. **Sociedad y Cultura em Lusitania romana – IV Mesa Redonda Internacional**. Mérida: MNAR, 2000.

CANTO, Alicia. “Colônia Julia Augusta Emérita: Consideraciones en torno a su fundación y territorio”. In: **Gerion**, Madrid, v. 7, 1989, p. 149-206.

CÁCERES, Enrique Cerrillo Martín & GORGES, Jean-Gérard. **V Mesa Redonda Internacional sobre Lvsitania Romana: las comunicaciones**. MNAR, 2002.

CORZO SÁNCHEZ, Diogo. “In finibus emeritensium”; In: BLANCO FREIJEIRO, Antonio. (Org.) **Augusta Emerita: actas del simposio internacional conmemorativo del bimilenário de Mérida**. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia/ Patronato de la ciudad de Mérida, 1976, p. 217-233.

DYSON, Stephen. “Is there a text in this site?” In: SMALL, David. (Org.) **Methods in the Mediterranean: Historical and Archeological Views on Texts and archeology**. Leiden: Brill, 1995. 25-44.

ECK, Werner. **The age of Augustus**. Malden: Blackell Publishing, 2007.

EDER, Walter. “Augustus and the power of tradition”. In: **The Cambridge Companion to the Age of Augustus**. Austin: Cambridge University Press, 2007.

ELSNER, Jás. **Imperial Rome and Christian triumph**. Oxford\New York: Oxford University Press, 1998.

FAVRO, Diane. **The urban image of Augustan Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FARIA, Antonio Marques de. “Algumas Questões em torno da fundação de Augusta Emerita”, In: **Revista Portuguesa de Arqueologia**, v. 1, n. 1, 1998, p. 161-167.

_____. Novas Notas Historiográficas sobre Augusta Emerita e outras cidades Hispano-romanas. *In: Revista Portuguesa de Arqueologia*, v. 9, n. 2, 2006, p. 211-237.

FORNI, Giorgi. La popolazione di Augusta Emerita. *In: Homenaje a Saenz de Buruaga*. Madrid: s/e, 1982.

_____. La tribu papiria di Augusta Emerita. *In: BLANCO FREIJEIRO, Antonio (org.) Augusta Emerita: actas del simposio internacional conmemorativo del bimilenario de Mérida*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministério de Educación y Ciencia/ Patronato de la ciudad de Mérida, 1976, p. 33-42.

FRIAS, Manuel Salina de. Guerra transhumancia y ocupación del territorio del Suroeste peninsular durante la República romana. *In: GORGES, Jean-Gérard & RODRÍGUEZ MARTÍN, Francisco Germán (Orgs.) Économie et territoire en Lusitanie romaine*. Madrid: Casa de Velásquez, 1999.

FUNARI, Pedro & ZARANKIN, Andrés. Algumas considerações arqueológicas sobre la vivenda doméstica em Pompeya. *In: Gerión*, n. 19, 2001. p. 493-511.

GALINSKY, Karl. **The Cambridge Companion to the Age of Augustus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

JIMÉNEZ SALVADOR, José Luis. Las ciudades hispano-romanas. *In: Cuadernos de Arte Español*, nº 30, Historia 16. Madrid, 1992.

LE ROUX, Patrick. Mérida Capitale de la Province Romaine de Lusitanie. *In: GORGES, Jean-Gérard, CÁCERES, Enrique Cerrillo Martín & BASARRATE, Trinidad (Ed.) V Mesa Redonda Internacional sobre Lusitania Romana: Las comunicaciones* (Cáceres, 2002) Madrid: Ministério da Cultura, 2004.

MANTAS, Vasco Gil. A Lusitânia e o Mediterrâneo: identidade e diversidade numa província romana. *In: Conimbriga*, n. 43, 2004, p. 63-83.

NOGALES BASARRATE, Trinidad; ÁLVAREZ MARTINÉZ, José María "Espectáculos circenses em Augusta Emerita. Documentos para su estudio". *In: NOGALES BASARRATE, Trinidad.; SÁNCHEZ-PALENCIA, F. (Coord.) El Circo en Hispania Romana*. Madrid: Ministério de Educación, cultura y deporte / MNAR, 2002, p. 217-232.

_____. Programas decorativos del foro colonial de Augusta Emerita. 'El templo de Diana' – templo de culto imperial. *In: RAMALLO ASENSIO, Sebastián F. (ed.) La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 293-319.

_____. (Edt. Científica). **Augusta Emerita: territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania Romana – Monografías Emeritenses 8**. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2004.

RODRIGUES, Antônio. A Eneida virgiliana, entre a vivencia e a narração. *In: VIRGÍLIO, Eneida*. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.

TRILLMICH, Walter. Monumentalización del espacio public emeritense como reflejo de la evolución histórica colonial: el ejemplo des teatro. *In: BASARRATE, Trinidad. Augusta Emerita: territorio, espacios, imagenes y gentes en Lusitania Romana – Monografía Emeritense 8*, Mérida: MNAR, 2005.

_____. Los tres foros de Augusta Emerita. *In: LEÓN ALONSO, María del Pilar. Coloquio Internacional Colonia Patricia Corduba – uma reflexion arqueológica*. Cordoba: Universidad de Córdoba, 1993.

ICONOGRAFÍA AFRICANA EN LA PINTURA VASCULAR DE LA ANTIGUA GRECIA: ¿INDICIOS DE UN PREJUICIO ÉTNICO-CULTURAL?

JULIO LÓPEZ SACO¹

INTRODUCCIÓN

Resumen: Un análisis de la figuración humana no griega, en este caso africana, en la pintura vascular arcaica y clásica, permite desentrañar ciertos condicionantes antropológicos y sociológicos presentes en la mentalidad helena. El estudio de esta imaginería de raigambre africana persigue el propósito de observar si en el marco de una visión culturalista, centralista y exclusivista griega en referencia al otro, al bárbaro, al que se encuentra allende de la cultura, el orden y la civilización, pudieran derivarse prejuicios étnico-culturales y de estatus social. Existió, parece claro, un reconocimiento de la diferencia, étnica, incluso de la particular condición social, y en ello va implícito cierto grado de superioridad cultural. Sin embargo, no es del todo evidente, en función de los indicios vasculares, una presencia consciente en la mentalidad del griego de la antigüedad, de un prejuicio sustentado en el color de la piel.

Palabras clave: Figura humana; Pintura vascular; etnia; África.

El acercamiento a los repertorios de la pintura vascular griega sirve de inestimable ayuda a la hora de conocer algunos comportamientos socio-culturales de la antigüedad helena. El empleo de una figuración humana no griega en un número relativamente pequeño, pero significativo, de vasijas, bien sea de tracios, persas, escitas o de africanos, genéricamente hablando, permite desentrañar, en cierta medida, algunos condicionantes antropológicos (étnicos) y sociológicos presentes en la mentalidad helena arcaica y clásica.

En este caso particular, nuestro interés se centrará en el análisis de la imaginería de raigambre africana, con el propósito declarado de observar si en el marco de una visión culturalista, centralista y exclusivista griega en referencia al otro, al bárbaro, al que se encuentra allende de la cultura, el orden y la civilización, pudieran derivarse prejuicios étnico-culturales y de estatus social. Nuestra mirada se hará desde los presupuestos estéticos, formales y de contenido, a sabiendas de que otras perspectivas serían de inestimable ayuda para profundizar aspectos de la mentalidad tan característicos de las culturas de la antigüedad, en distintas latitudes y en diferentes épocas de la historia.

¹ Doctor en Ciencias Sociales y Doctor en Historia. Profesor Titular. Escuela de Historia, Universidad Central de Venezuela, Caracas. julosa.ucv@gmail.com

PIGMEOS

En la antigua Grecia se consideraba que el color negro de la piel era motivado por condicionantes medioambientales; era el resultado concreto de la exposición al tórrido sol en tierras africanas (HERÓDOTO, *Historia* II, 22-23 y ss.). La negritud, en consecuencia, no se entendía como una característica heredada, por tanto étnica (SNOWDEN, 1970, pp. 171-175 y 258-259 y ss.; LIMC, 1981-2009, I “etíopes”; ISAAC, 2004, pp. 353-354).

En algunas representaciones vasculares se contempla la aparición de gentes negras. En las vasijas pintadas de figuras negras las figuras humanas masculinas se muestran negras, mientras que las femeninas en blanco aplicado sobre fondos negros, mientras que en aquellas de figuras rojas, ya desde el último cuarto del siglo VI a.e.c., todas las figuras de seres humanos se representan en un color rojizo.

Una de las más legendarias, y antiguas, historias del mundo antiguo griego es la de la batalla entre los pigmeos y las grullas. Por primera vez la vemos representada en el pie del célebre Vaso François (*ilustración* 1), una cratera de volutas firmada por Klitias y Ergótimos, y datada entre 570 y 565 a.e.c., hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Florencia (4209). De acuerdo a la referencia homérica (HOMERO, *Ilíada*, III, 1-6 y ss.), la misma tuvo lugar en alguna localidad lejana más allá del mar, a donde las grullas se desplazaban, siguiendo su ruta migratoria, en invierno. Los pigmeos, localizados en Egipto, logran rechazar a las grandes aves y salvar así sus cultivos. Los pigmeos se muestran portando armas primitivas, rústicas, agrestes, concretamente mazas y cayados de madera (STEWART, 1990, planchas 240-245)². Su caballería, montada

sobre una serie de cabras en lugar de caballos, lleva eslingas cargadas con rocas (BOARDMAN, 1999, pp. 150-151; WALSH, 2009, p. 50).

Los pigmeos de Klitias están representados, no obstante, perfectamente proporcionados como diminutos hombres desnudos. Con posterioridad se verán como enanos deformes llevando gorros exóticos, como se puede observar en el ritón de figuras rojas (RAECK, 1981, p. 204-205; BOARDMAN, 1975, p. 175 y fig. 258; LISSARRAGUE en HARRISON, 2002, p. 101-124; y DASEN, 1993, p. 185-187) del Pintor de Brygos, datado en 480 a.e.c.

En un primer momento no se podría afirmar si estos pigmeos eran concebidos, o no, como hombres negros asociados con una distante, exótica y cálida tierra africana. Sin embargo, su ubicación liminal sobre el pie de esta relevante pieza podría implicar la localización simbólica de los pigmeos, como grupo étnico, en el extremo más meridional del mundo (LISSARRAGUE en HARRISON, 2002, p. 104-105; TORELLI, 2007, p. 71).

La migración de las grullas como un marcador de distantes y exóticas localidades se puede apreciar en la extraña representación histórica sobre una copa laconia de figuras negras (*ilustración* 6), fechada en torno a 560 a.e.c., un vaso del Pintor Arcesilas (ARIAS & HIRMER, 1962, p. 309-311 y plancha 24; BOARDMAN, 1998, p. 208 y fig. 420.1). Sobre el tondo, identificado gracias a una etiqueta con un nombre inscrito, el del rey Arcesilas II, que gobernó la colonia griega de Cirene, en Libia (HERÓDOTO, *Historias* IV, 160), durante los años de la década de 560 a.e.c., una serie de trabajadores supervisan el pesaje de una mercancía, probablemente pacas de lana o de una antigua planta medicinal local denominada silfión.

La composición, de tono egiptizante, sugiere el relato de un artista viajero acerca de las relaciones comerciales establecidas entre Esparta y la colonia

² Un ejemplo de arma más sofisticada pero que también fue considerada propia de bárbaros fue el arco. El arte de la arquería, y su empleo tanto para la guerra como para la caza, no gozó de estima en el seno de la cultura griega. Fue asociada con los extranjeros. En este sentido, en las representaciones humanas de foráneos se les puede ver portando arcos y vestidos con equipamientos y ropajes extranjeros. La vestimenta vinculada con la arquería que es mostrada sobre los vasos es un recurso considerado exótico y, por tanto, extraño, además

de, probablemente, de inferior calidad que otros ropajes. Arqueros de aspecto persa o escita aparecen también en relieves, en las batallas esculpidas, probablemente de griegos y troyanos, como ocurre en el frontón del templo de Afaia en Egina (500-490 a.e.c.).

norteafricana. El carácter remoto de la ubicación de la localidad es sugerido, así mismo, por la presencia de animales adicionales, incluyendo entre ellos un mono encima de un haz que soporta, en equilibrio, una balanza, un gato montés domesticado que se encuentra debajo del taburete del soberano, así como un lagarto que está escalando (BOARDMAN, 1975, p. 149; HURWIT, 2006, p. 129-130).

El rey sentado lleva puesta una vestimenta propia de la nobleza griega, un largo jitón y un manto y, además, porta un centro. En claro contraste, los animados trabajadores llevan puestas vestimentas cortas e, incluso, algunos están desnudos de cintura para arriba. Además, son de menor tamaño que el soberano sentado. Algunos de ellos tienen variopintos nombres inscritos. Sin embargo, no son detallados con la fisonomía que será empleada posteriormente en el arte griego arcaico para designar a la gente negra y a otras poblaciones que habitan el continente africano. Pareciera que a principios del siglo VI a.e.c. es demasiado anticipado asumir que el Pintor Arcesilas se ha dedicado simplemente a representar colonos griegos más que africanos no griegos (SIMON & HIRMER, M. & HIRMER, A. 1976, p. 59-60). No se puede asegurar, en cualquier caso, si esos trabajadores corresponden a personas libias de la región o si son, quizá, esclavos que han llegado hasta la zona importados desde otros territorios.

ÁFRICA EN LA MITOLOGÍA GRIEGA

En el último tercio del siglo VI, fundamentalmente a partir de 540 y 530 a.e.c., los pintores de vasos comenzaron a explorar la representación específica de varias gentes de África en el marco de la mitología griega. Lo hicieron a través de los recursos fisionómicos pero también por mediación de la vestimenta, las armas y otra serie de atributos concretos. Tales figuras no griegas aparecen, muy a menudo, en contextos en los que se contrastan las clases sociales o la etnicidad o, incluso, ambos. En este sentido, personalidades míticas como Memnón, el rey etíope que luchó como un aliado troyano en la Guerra de Troya, y acabó muriendo a manos de Aquiles, es en ciertos casos representado seme- jando un hoplita griego, y acompañado por lo que

parecen ser sus pequeños escuderos negros africanos. El gran Exequias, sobre un ánfora de figuras negras del 540-530 a.e.c., ahora en el Museo Británico en Londres (*ilustración 4*), delinea la contrastante fisionomía negroide de los escuderos o sirvientes de Memnón (LISSARRAGUE, 2002, p. 114-115; BÉRRARD en COHEN, 2000, p. 396-400 y fig. 15; KAMINSKI en BECK & BOL & BÜCKLING, 2005, p. 110-111; y MACKAY, 2010, p. 202, 206 y ss.). Algunos reconocibles retratos de gente negra, semejantes en ocasiones a las representaciones griegas de monos, parecen haber sido una fácil convención estética para los artistas arcaicos.

El rey egipcio Busiris acostumbraba a sacrificar a todo extranjero que pisase terreno africano. En una ocasión, intentó sacrificar a un foráneo, que resultó ser nada menos que Heracles, en un altar, una acción que pudiera implicar la práctica del canibalismo. Sin embargo, su intentona fue frustrada por el héroe griego, quien aparece representado dando un vuelco a un entarimado y asesinando al rey Busiris así como a los sacerdotes egipcios que le acompañaban, que aparecen figurados como si fuesen la guardia Nubia “negra” del faraón. Una parodia de esta historia se encuentra representada en una colorida hidria de figuras negras ceretana (*ilustración 3*), datada entre 520-510 a.e.c. que se conserva en Viena (BOARDMAN, 1998, p. 254-255 y fig. 499; WALSH, 2009, p. 96-98). En esta pieza se emplea el esmalte negro de las figuras negras y el color amarillo para representar la carne humana.

Un contraste étnico relevante, inferimos que significativo, en clave cómica, entre los extranjeros egipcios y nubios y el ideal del héroe griego desnudo y fornido, se puede contemplar sobre un pélice de figuras rojas del Pintor de Pan (*ilustración 2*), datado hacia el año 470 a.e.c. (CARPENTER, 1991, p. 149 y fig. 208; SMITH & PLANTZOS, 2012, p. 466; y KAMINSKI, 2005, p. 109-110 y fig. 5). En esta vasija se incluye también la presencia de egipcios con sus túnicas y la visión de los penes circuncisos de los no griegos, signo inequívoco de otredad (MCNIVEN, 1995, pp. 10-16; MILLER en COHEN, 2000, pp. 429-430).

En las vasijas en las que se emplea la técnica de figuras rojas, los negros son normalmente distinguidos más por su fisionomía, en ocasiones en unión

de una indumentaria exótica (CARTLEDGE, 1993, p. 138-141)³, que por diferenciaciones propiciadas por el color de su piel. Sin embargo, existen algunas excepciones que pueden considerarse ilustrativas. En una copa de figuras rojas atribuida al Pintor de la Fundición (490-480 a.e.c.), que se encuentra actualmente en Boston, se puede apreciar al gran héroe guerrero Aquiles persiguiendo a Héctor alrededor de los muros de Troya (CARPENTER, 1991, p. 222-223 y fig. 314; NEILS, 1980, p. 21-22, plancha 7 y fig. 8). Encima de las pasarelas sobre las puertas de entrada en las murallas una pareja de hombres negros con una exótica vestimenta de arqueros (tal vez los etíopes de Mennón), son pintados con un esmalte negro.

El artista de un pélice de figuras rojas único, fechado hacia 460 a.e.c., en la actualidad en el Museum of Fine Arts de Boston, representó a la mitológica princesa etíope Andrómeda que permanece atada a una estaca para ser expuesta a un monstruo marino que debe devorarla como sacrificio (*ilustración 5*). En la escena se muestran unos pequeños esclavos o sirvientes pero con piel negra (COHEN, 2006, p. 182-185 y fig. 49.1). Como signo de su elevado estatus social, la princesa etíope es figurada en el modo estándar de las figuras rojas. Únicamente su exótico vestuario recuerda la indumentaria propia de las Amazonas o de los persas en el arte clásico griego. Este hecho significa, con bastante claridad, que la princesa pertenece a una etnicidad foránea (GRUEN, 2011, p. 214-216; BÉRARD en COHEN, 2000, p. 402-407 y ss., así como la fig. 15; HALL, 2002, p. 24-25 y ss.).

En las piezas de fondo blanco, otra de las técnicas pictóricas sobre vasos ateniense, todas las figuras, incluyendo aquellas de tez y piel negra, normalmente son dibujadas con contornos oscuros sobre un fondo pálido, tal y como se puede observar en un grupo de esclavas con fisionomía negroide que trasladan un taburete y un *alabastron*, es decir, un recipiente cilíndrico para perfumes propio de las

féminas, hacia una tumba en una escena sobre un lécito funerario datado en 440 a.e.c. (BOARDMAN, 1989, p. 139 y fig. 270; MILLER, 1997, p. 212-213 y fig. 140). Según las leyes atenienses post solonias, únicamente aquellos no atenienses podían ser esclavizados en Atenas. Es decir, que los no atenienses, los foráneos, eran considerados como especialmente adecuados para ser esclavizados.

Si bien el número de esclavos de etnicidades foráneas en el arcaísmo tardío y en el clasicismo ateniense no se puede cuantificar con precisión, las representaciones de personas negras en el rol de esclavos presentes sobre cerámica ateniense sugieren que, en la época señalada, los extranjeros negros no estaban, casi con seguridad, extensamente integrados en la antigua sociedad helénica (GARAN, 1988, p. 45-47 y ss.; COLEMAN en COLEMAN & WALZ, 1997, p. 180-182; 200-201 y ss.; GRUEN, 2011, p. 196-220 y ss.).

VASOS ATENIENSES ESCULTÓRICOS Y DE FONDO BLANCO

Los *alabastra* de fondo blanco de comienzos del siglo V a.e.c., pertenecientes al denominado Grupo de Alabastra Negro, desafían el convencional trazado del dibujo de fondo blanco y muestran la presencia de arqueros con pieles pintadas de negro con una fisionomía negroide (*ilustraciones 7 y 8*), con cabellos cortos y ensortijados, y llevando exóticos trajes con largas mangas y pantalones (BEAZLEY, 1963, p. 267-270 y ss.; 1640-1641; BEAZLEY, 1971, p. 352; NEILS, 1980, p. 18-19). Algunos de estos *alabastra* atenienses de fondo blanco muestran, idénticamente ataviadas en blanco, varias amazonas con arco. Precisamente, la identificación de esas arqueras con amazonas negras que procedían de Libia en el norte de África (DIODORO SÍCULO, III, 52-56), ha motivado la reinterpretación de esas vasijas como las del Grupo de Alabastra Negro (NEILS en GUIDICE & PANVINI, 2007, p. 67-74).

Los vasos escultóricos atenienses, parcialmente fabricados en moldes, comenzaron a ser producidos a fines de la sexta centuria antes de la Era. Un aríbalo, vasija para contener aceites perfumados para hombres, con cabezas unidas de un hombre negro hechas en el mismo molde muestra una

³ Además de la indumentaria estrafalaria, también los tatuajes eran considerados un atributo propio de foráneos. Los tatuajes eran especialmente propios de mujeres tracias, con las que los atenienses estuvieron muy familiarizados debido a su habitual presencia como esclavas domésticas.

imagen cuidadosamente observada que es graciosamente naturalista (SNOWDEN en BINDMAN & GATES, 2010, p. 172-175 y fig. 199). Dos diferentes rostros hechos en molde pueden también ser unidos en una simple cabeza, proporcionando de este modo contrastes dramáticos de género, “raza” y etnicidad (LISSARRAGUE, en DAVIS & COHEN, 1995, p. 4-5 y fig. 1; LISSARRAGUE en HARRISON, 2002, p. 108-110; SNOWDEN, 2010, p. 154-155 y figs. 159 y 160; GRUEN, 2011, p. 216-222 y ss.; y HALL, 2002, p. 40-43 y ss.).

Los vasos atenienses en forma de pequeños grupos escultóricos elaborados en el taller cerámico de Sotades, alrededor de la mitad del siglo V a.e.c., incluyen algunos tipos que representan hombres negros acompañados de animales, lo cual sugiere una exótica ubicación africana. El célebre ritón del Grupo del Cocodrilo (COHEN, 2006, p. 281-282 y fig. 86; HOFFMANN, 1997, p. 156-158 y ss.; SNOWDEN, 2010, p. 179, 182, 184 y fig. 214), en el que un joven negro está siendo devorado por un cocodrilo verde (o, tal vez, luchando con el reptil), fue continuada y reiteradamente fabricado con ese motivo, en ocasiones con ligeras variaciones locales, en los talleres cerámicos del sur de Italia durante el siglo IV a.e.c.

Otro ritón del mismo taller de Sotades representa un pigmeo enano luchando con una grulla moribunda (BOARDMAN, 2001, p. 166). Las antiguas audiencias, probablemente en algún momento familiarizadas con la gente negra extranjera desempeñando roles en condiciones sociales inferiores, como esclavos o artistas callejeros, pudieron encontrar divertidos esos vasos salidos de las manos de los artesanos del taller de Sotades (BÄBLER, 1998, p. 73-75 y ss.; LISSARRAGUE en HARRISON, 2002, p. 104-107; y HOFFMANN & METZLER, 1977, p. 7-11 y 18).

CONCLUSIÓN

En principio, la imagería presente asociada con gentes negras y africanas representada sobre vasos griegos habla en contra de que haya una ausencia de prejuicio “racial” por el color de la piel (SNOWDEN, 1983, p. 96-99 y ss.). De hecho, la erudición más reciente (TANNER en BINDMAN &

GATES, 2010, p. 25-26; ISAAC, 2004, p. 176), ha reconocido la emergencia de un prejuicio proto racial, si bien no científicamente definido, en la Grecia de la antigüedad.

No podría obviarse que existió un reconocimiento de la diferencia, étnica, incluso de la particular condición social, y el otro es caracterizado, por sus ropajes, sus rasgos fisionómicos considerados exóticos, o por ciertas actitudes, como el representante de lo bárbaro, de lo no civilizado (o escasamente civilizado), de lo no refinado. Con seguridad, en ello va implícito cierto grado de superioridad cultural a través de una mirada despreciativa, desconsiderada, pero nunca indiferente hacia las costumbres o tradiciones ajenas. Sin embargo, no es del todo evidente, en función de los indicios vasculares, una presencia consciente en la mentalidad del griego de la antigüedad, de un prejuicio sustentado, específicamente hablando, en el color de la piel.

La cohesión de una comunidad se estimula por auto identificación en oposición a fuerzas exteriores y lo que representan. El mundo exterior es caótico, hostil, bárbaro y peligroso, y sus habitantes son feroces, agrestes y, por tanto, amenazantes. En consecuencia, se les teme y se busca neutralizarlos diferenciándolos y haciéndolos inferiores. De esta manera, en fin, la periferia, que existe y se explica en función del centro, puede ser entendida, e, incluso asumida en su rechazo. De ahí la receptividad de los ámbitos foráneos en la pintura vascular, especialmente ateniense, tanto arcaica como clásica.

AFRICAN VASCULAR PAINTING OF THE ANCIENT GREECE ICONOGRAPHY: EVIDENCE OF AN ETHNO-CULTURAL PREJUDICE?

Abstract: An analysis of the human figuration not Greek, in this case African, in archaic and classical vascular painting, allows unravel certain conditions anthropological and sociological present in Greek mentality. The study of this imagery of African roots pursues the purpose of observing if within the framework of a vision culturalist, centralist and exclusive Greek in reference to each other, the barbarian, which is beyond culture, order and civilization, may

derive social status and ethnic prejudices. Existed, it seems clear, a recognition of the difference, ethnic, even of particular social status, and this is implicit degree of cultural superiority. However, it is not quite clear, according to the vascular indications, a conscious presence in the minds of Greek Antiquity, a prejudice based on skin color.

Keywords: Human figure; Vascular painting; Ethnic group; Culture; Africa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS, P.E. & HIRMER, M.. **A History of Greek Vase Painting**. Londres: Plenum edit., 1962.

BÄBLER, B.. **Fleissige Thrakerinnen und wehrhafte Skythen: Nichtgriechen im klassischen Athen und ihre archaologische Hinterlassenschaft**. Stuttgart & Leipzig: Holtzbrincke GmbH, 1998.

BEAZLEY, J.D.. **Attic Red-figure Vase-painters**. Oxford: Oxford University Press, 1963.

_____. **Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters**. Oxford: Oxford University Press, 1971.

BÉRARD, C.. The image of the Other and the foreign hero. In: COHEN, B. (Edit.) **Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art**. Leiden & Boston: E.J. Brill, 2000, p. 390–412.

BOARDMAN, J.. **Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period**. Londres: Thames & Hudson, 1975.

_____. **Athenian Red Figure Vases: The Classical Period**. Londres: Penguin Books edit., 1989.

_____. **Early Greek Vase Painting: 11th–6th Centuries BC**. Londres: Penguin Books edit., 1998.

_____. **The Greeks Overseas: Their Early Colonies and Trade**. Londres: Penguin Books, 1999.

_____. **The History of Greek Vases**. Londres: Thames & Hudson, 2001.

CARPENTER, T. H.. **Art and Myth in Ancient Greece: A Handbook**. Londres: Thames & Hudson, 1991.

CARTLEDGE, P.. **The Greeks: A Portrait of Self and Others**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

COHEN, B.. **The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases**. Los Angeles: Evanded, Gr. edit., 2006.

COLEMAN, J.E.. Ancient Greek ethnocentrism. In: COLEMAN, J.E. & WALZ, C.A. (Edits.). **Greeks and Barbarians: Essays on the Interactions between Greeks and Non-Greeks in Antiquity and the Consequences for Eurocentrism**. Bethesda: Random House edic., 1997, p. 175–220.

DASEN, V.. **Dwarfs in Ancient Egypt and Greece**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

GARLAN, Y.. **Slavery in Ancient Greece**. Ithaca & Londres: Granta edic., 1998.

GRUEN, E.. **Rethinking the Other in Antiquity**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

HALL, J. M.. **Hellenicity: Between Ethnicity and Culture**. Chicago: Chicago University Press, 2002.

HOFFMANN, H. & METZLER, D.. Zur Theorie und Method der Erforschung von Rassismus in der Antike. In: **Kritische Berichte**, n. 5, v. 1, 1977, p. 5-20.

HOFFMANN, H.. **Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

HURWIT, J. M.. Lizards, lions, and the uncanny in early Greek art. In: **Hesperia**, n. 75, 2006, p. 121-136.

ISAAC, B. H.. **The Invention of Racism in Classical Antiquity**. Princeton: Princeton University Press, 2004.

KAMINSKI, G.. Busiris, Memnon und Andromeda: Aspekte des Fremdenbildes der Griechen in vorptolemäischer Zeit. In: BECK, H. & BOL, P.C. & BÜCKLING, M. (Edits.). **Ägypten – Griechenland – Rom. Abwehr und Beruhung. Katalog zur Ausstellung im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main vom 26. November 2005–25. Februar 2006**, Tübingen, J.C.B. Mohr, 2005, p. 104-113.

LIMC, **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. Zurich, Munich & Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, edic., 1981-2009.

LISSARRAGUE, F.. Identity and otherness: the case of Attic head vases and plastic vases. In: DAVIS, E. & COHEN, B. (Org.). **Special Issue: Representations of the Other in Athenian Art, ca. 510–400 B.C.**, Source 15.1, 1995, p. 4-9.

_____. The Athenian Image of the Foreigner. In: HARRISON, T. (Edit.). **Greeks and Barbarians**, New York & Londres: Random House/Routledge, 2002, p. 101-124.

MACKAY, E. A.. **Tradition and Originality: A Study of Exekias**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

MCNIVEN, T.. The unheroic penis: Otherness exposed. In: **Notes in the History of Art**, n. 15, 1995, p. 10-16.

MILLER, M.C.. **Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. The myth of Bousiris: ethnicity and art. In: COHEN, B. (Edit.). **Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art**. Leiden & Boston: E. J. Brill, 2000, p. 413-442.

NEILS, J.. The Group of the Negro Alabastra: a study in motif transferal. *In: Antike Kunst*, n. 23, 1980, p. 13-23.

_____. The Group of the Negro Alabastra reconsidered. In: GUIDICE, F. & PANVINI, R. (Edits.). *Il greco, il barbaro e la ceramica Attica: Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, vol. 4. Roma: Sandro Teti, 2007, p. 67-74.

RAECK, W.. *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Klassische Archäologie, 14)*. Universität Bonn, 1981.

SIMON, E & HIRMER, M. & HIRMER, A.. *Die griechischen Vasen*. Munich: Königshausen & Neumann, 1976.

SMITH, T.J. & PLANTZOS, D.. *A Companion to Greek Art*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

SNOWDEN, F.M. Jr.. *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.

_____. *Before Color Prejudice: The Ancient View of Blacks*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

_____. Iconographical evidence on the black populations in Greco-Roman antiquity. In: BINDMAN, D. & GATES, H.L. Jr. (Edits.). *The Image of the Black in Western Art: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010, p. 141-250.

STEWART, A.. *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1990.

TANNER, J.. Introduction to the new edition: race and representation in ancient art: Black Athena and after. *In: BINDMAN, D. & GATES, H.L. Jr. (Edits.). The Image of the Black in Western Art: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010, p. 1-39.

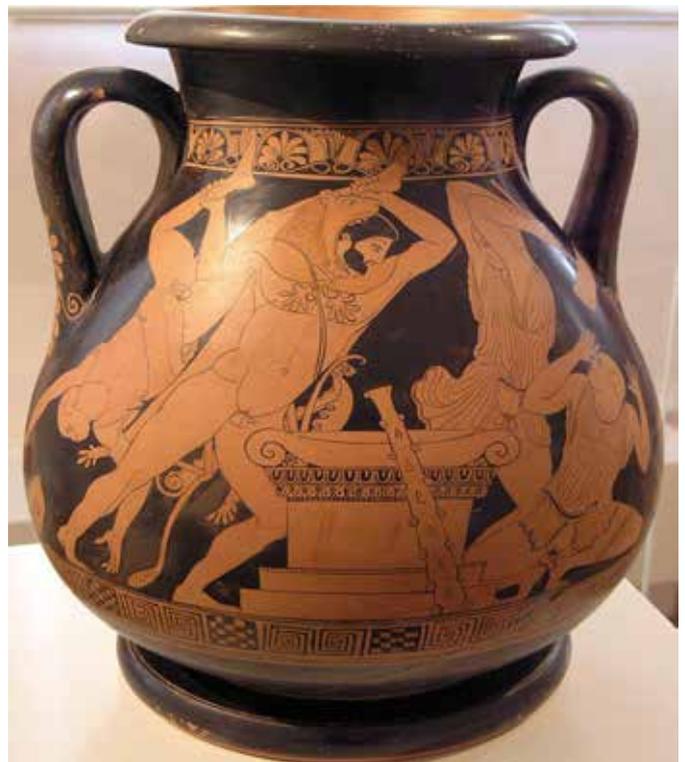
TORELLI, M.. *Le strategie di Kleitias: Composizione e programma figurativo del vaso François*. Milán: Mondadori, 2007.

WALSH, D.. *Distorted Ideals in Greek Vase-painting: The World of Mythological Burlesque*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

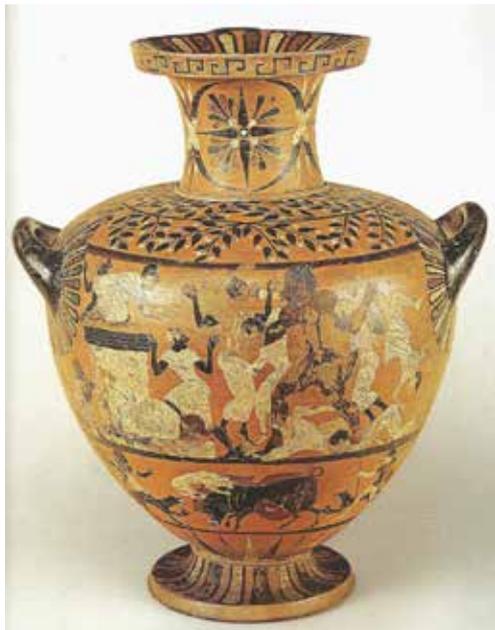
ILUSTRACIONES



Crátera de volutas de figuras negras ática, conocida como Vaso François, de Ergótimos y Klitias. Hacia 570 a.e.c. Museo Arqueológico de Florencia, 4209.



Pélice ática de figuras rojas de Tespias, datado en 470 a.e.c. Pintor de Pan. Heracles lucha con Busiris. Museo Arqueológico Nacional de Atenas, 9683.



Hidria de figuras negras de Caere, con Heracles y el rey Busiris, datada entre 520-510 a.C. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Pélice de figuras rojas ateniense. Andrómeda está atada a una estaca. Dos esclavos negros se encuentran próximos. 460 a.e.c. Museum of Fine Arts, Boston 632663.



Ánfora ateniense de figuras negras atribuida a Exequias, datada entre 575 y 525 a.e.c. En la cara B aparece Memnón con jóvenes negros. British Museum B209.



Kylix laconio de figuras negras del Pintor Arcesilas, que muestra al rey de Cirene. Vulci, Etruria, hacia 565-560 a.e.c. Cabinet des Médailles, París.



Alabastron ático de fondo blanco y figuras negras, del Grupo de Alabastra Negros, con un guerrero etíope. Entre 490-480 a.e.c. Maxburg Galerie Antiken, Munich.



Alabastron de fondo blanco y figuras negras ateniense, con guerrero negro africano. Pertenece al Grupo de Alabastra Negros, Fitzwilliam Museum, Cambridge, GR.5.1968.

ENTRE A VIRGEM E O HÓPLITA: O FEMININO E SEUS VALORES GUERREIROS EM EURÍPIDES

BRUNA MORAES DA SILVA¹

Resumo: Propomos, no presente artigo, analisar a relação entre o gênero feminino e o código de conduta guerreiro do Período Clássico (séculos V e IV a.C.) grego. Faremos essa análise a partir da comparação entre os ideais *hoplíticos*, masculinos por excelência, e aqueles representados na personagem Mácária, presente na obra *Os Heráclidas*, de Eurípides.

Palavras chave: Feminino, código de conduta guerreiro, Eurípides.

INTRODUÇÃO

Demonstrar o *êthos* guerreiro, assim como os desdobramentos das guerras, fez-se temática tanto dos discursos poéticos quanto das criações designadas como os primórdios da historiografia, sendo os valores socioculturais presentes na sociedade helênica, inclusive aqueles que deveriam ser seguidos em batalha, expostos em muitos deles.

¹ Mestre em História Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Atualmente cursando o doutorado pelo mesmo programa e realizando pesquisa junto ao Laboratório de História Antiga da UFRJ. E-mail: bruna.histoire@gmail.com.

Desde a epopeia homérica, diferentes obras, mesmo que não épicas, destacaram em seus conteúdos características pertencentes àqueles homens tidos e cultuados no Período Arcaico (Séculos VIII-VI a.C.) como heróis, guerreiros que enfrentavam os perigos de um conflito bélico seja por uma motivação individual – como a busca pela glória imperecível – ou pela coletividade.

Características como honra, coragem, uma boa oratória e até mesmo medo da desaprovação de outrem destacavam-se dentre os que encaravam seus inimigos e lutavam por sua πατρίς (patrís)², independentemente se o fim a ser encontrado fosse a morte.

² Devemos deixar claro que a noção de pátria é inexistente no período por nós estudado. Como elucidado por Violaine Sebillote Cuchet (2006), apesar do discurso da *pólis* frequentemente se focar em considerações institucionais, a palavra *pátris* não significaria o sentido pelo qual hoje conhecemos e sim o apego aos ancestrais, a terra e os laços entre membros da comunidade. Segundo Joselita de Queiroz Nascimento, “Na Antiguidade, vemos uma ligação fundamental entre a noção de πατρίς/*patria*, a lealdade familiar e o discurso político: a lealdade à pátria, não apenas enquanto local de nascimento, mas também como unidade política na qual o indivíduo está inserido e com a qual se identifica através de sua linhagem e participação política, se torna muito similar ao sentido de lealdade e obediência à família” (NASCIMENTO, 2015, p. 15-6).

Igualmente, a virilidade, conceito este mais ideológico que antropológico, isto é, que mais representa sobre aquilo que se espera do homem do que o que ele realmente é (SARTRE, 2013, p. 19), era um atributo essencial entre os gregos. Tanto que nas obras homéricas encontramos por diversas vezes exortações exigindo aos guerreiros a “serem homens” (HOMERO, *Ilíada*, V, v. 529-532/ XV, v. 561-4/ XV, v. 661-5); assim como dentre os líderes da Guerra do Peloponeso, mencionados por Tucídides em sua História da Guerra do Peloponeso, verificamos uma incitação à coragem e uma crítica à covardia.

Este modelo de homem viril, estabelecido no discurso, é construído, em muitos aspectos, a partir da oposição com o gênero feminino. Como nos é ressaltado por Carmen Isabel Soares, estava vedada à mulher a presença em campo de batalha (SOARES, 1999, p. 27) e, segundo Mastronarde, “um aspecto importante da auto definição dos cidadãos atenienses do sexo masculino do quinto século residia na noção da incapacidade de mulheres gregas normais para as virtudes de bravura e resistência física do sexo masculino e para as virtudes dos cidadãos de bom senso e liderança” (MASTRONARDE, 2010, p. 261).

No universo simbólico dos gregos, as únicas mulheres que se aproximavam dos ideais guerreiros eram as deusas, no caso Athená, ou aquelas que não pertenciam a sua esfera civilizatória: as amazonas (MASTRONARDE, 2010, p. 216). Desse modo, conforme elucidado por Nicole Loraux, os homens morreriam na guerra, realizando rigorosamente o ideal cívico; já a mulher, submissa a seu destino, teria unicamente como o ato glorioso a morte em seu leito, dando luz a um novo heleno (LORAU, 1988, p. 21).

É desde Hesíodo que o gênero feminino é marcado por características diminutivas de seu caráter ou de sua possibilidade de ação em meio à sociedade. O poeta da Beócia descreve as mulheres em seu *Os Trabalhos e Dias* como uma “grande desgraça” (v. 56), um “mal com que todos se deleitam no ânimo” (v. 57-8). Péricles, em sua *Oração*

*Fúnebre*³, descrita por Tucídides (II, 45), dirige-se ao público feminino igualmente apontando o caráter “de sua natureza”:

Se me é permitido recordar também a virtude feminina, como a das mulheres que acabaram de ficar viúvas, vou dar-lhes com brevidade o seguinte conselho: grande será a vossa glória se não ficar abaixo das qualidades que a natureza vos deu e se o vosso bom nome não se prestar a ser falado entre os homens em louvor ou má-língua

Devido a esse tratamento dado às mulheres em muitas das documentações escritas, a maneira de se pensar esse gênero na Antiguidade grega em meio à historiografia contemporânea se manteve por um longo tempo atrelada a um ponto de vista focado exclusivamente na reclusão feminina e na sua impossibilidade de participação política. Trabalhos como os de Sarah Pomeroy (*Diosas, ramerias, esposas y esclavas*) e Claude Mossé (*La mujer em la Grécia Clássica*) focaram-se exclusivamente na literatura, deixando de lado os artefatos arqueológicos e evidenciando apenas o modelo de mulher ideal: a *mélissa*, de quem se esperava algumas características determinadas, como a passividade e a conexão ao ambiente interno, ao *oïkos*.

Almejava-se da *γυνή* (*gyné*), a esposa legítima do cidadão ateniense – considerada de caráter frágil e débil – que ela realizasse as atividades domésticas, fosse silenciosa, não participasse da vida pública, abstivesse-se dos prazeres do corpo e gerasse filhos, de preferência do sexo masculino (LESSA, 2010, p. 15). Ao espaço externo, ligado ao masculino, a presença do feminino estaria negada.

Este quadro investigativo hermético sobre o *ser mulher* na Grécia Antiga começou a ser modificado a partir da década de 80 do século XX, quando se deu início a uma abertura à documentação arqueológica e à análise não mais de uma *história das*

³ A Oração Fúnebre é considerada por Loraux (1994) como um gênero discursivo com características específicas, delineado por regras retiradas de orações do passado. O usualmente discursado referia-se aos mortos em combate, aos jovens e suas virtudes cívicas, destacando seu heroísmo e destemor e servindo de exemplo para os vivos.

mulheres – focada apenas em uma divisão sexual –, mas de uma *história de gênero* – baseada em uma investigação pautada a partir de um aspecto relacional entre o masculino e o feminino, uma visão distanciada do determinismo biológico (PANTEL, 1998, p. 101)

Indo de encontro às perspectivas dualistas, defende-se, a partir de então, que lançar um olhar para o feminino é vê-lo como absolutamente plural, já que existem “várias mulheres” e que estas estão inseridas na sociedade de formas também absolutamente variadas. O gênero passa a ser entendido como um elemento constitutivo das relações fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, destacando-se como uma maneira de significar relações de poder e modelado por fatores sociais como identidades, status/classe, riqueza e raça/etnia (FOXHALL, 2013, p. 11).

Assim, devemos ressaltar, os ideais culturais esperados em uma sociedade não dizem totalmente respeito às práticas sociais existentes. Segundo Fábio de Souza Lessa, há indícios de que o modelo da mulher ideal não fora rigidamente posto em prática, havendo desvios do que era esperado, e que o gênero feminino poderia ter feito parte do ambiente primordialmente masculino (LESSA, 2010, p. 16).

Ademais, como nos é ressaltado por Iglésias, “quando, dentro de uma situação extraordinária, de guerra ou não, a *pólis* passava por dificuldades, o setor feminino era com muita frequência sustentáculo e às vezes inclusive chega a certo protagonismo” (IGLÉSIAS, 1986, p. 112). De acordo com Carmen Isabel Soares, mesmo que a mulher não fosse para o campo de batalha, isso não impedia que ela estivesse conectada ao fenômeno bélico, seja como causa, vítima ou salvadora da pátria (SOARES, 1999, p. 27).

Tendo isto em consideração, podemos verificar documentações em que há uma quebra do paradigma feminino esperado pela sociedade grega, sobretudo a ateniense. A tragédia, destacando-se as obras escritas por Eurípides, confunde as fronteiras que usualmente os gêneros construíam entre si. Este tragediógrafo, que aqui será analisado, foi um dos que mais cedeu espaço à mulher em seu

teatro: basta lembrar que das dezenove tragédias que chegaram até nós, doze possuem nomes femininos e treze têm mulheres como protagonistas.

A escolha por personagens femininas, assim como de crianças, relacionadas à fragilidade de suas condições sociais, teria como objetivo, como é por nós defendido, provocar um dos maiores objetivos da tragédia: a *καθάρσις* (*kathársis*), a purgação das emoções (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1449b, 24), posto que “da natureza feminina julgava Eurípides poder tirar melhores efeitos patéticos” (SILVA, 2005, p.130).

Do mesmo modo, como nos é destacado por Marquardt, a escolha pelo gênero feminino também destacaria a possibilidade de as mulheres representarem “a grandeza que os homens parecem ser já incapazes de demonstrar” (MARQUARDT, 2007, p. 111). Isso porque, o período no qual as obras de Eurípides estão inseridas diz respeito ao contexto da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), conflito travado entre atenienses e espartanos, unidos a seus respectivos aliados, em que se verificava não apenas o confronto entre a democracia dos primeiros e a oligarquia dos últimos, mas também a *hýbris* (desmedida) e a *harmatía* (falha) de seus líderes.

Os desmandos da *pólis* ateniense durante a guerra foram responsáveis por romper, como destaca Donald Kagan (2006, p. 22), “a tênue fronteira que separa a civilização da selvageria”. À vista disso, o gênero trágico, assim como o cômico, serviu como uma oportunidade segura de se representar os erros humanos na guerra ou as vantagens da paz (PRITCHARD, 2014, p. 43). As peças possuíam como função por em questão todas as representações cívicas. Como nos remete Nicole Loraux, não colocando o real nos palcos, a distribuição dos valores seria submetida “a todas as distorções possíveis” (LORAUX, 2003, p. 46). Assim sendo,

admite-se como verossímil que as mulheres, que nesse contexto histórico estavam reclusas no gineceu e que pouco ou nada influíam na realidade da *pólis*, poderiam sim ser capazes das ações mais nobres e demonstrar uma força que poderia faltar a muitos homens (MARQUARDT, 2007, p. 111).

Outrossim, segundo Sartre, o gênero feminino poderia manifestar sua andreia, uma das palavras gregas que designava coragem e estava conectada sobretudo ao universo masculino – como o próprio radical da palavra (anér – homem) designa –, especialmente em obras literárias (SARTRE, 2013, p. 20), sendo isto verificado nas peças de Eurípides.

Levando ao palco jovens virgens dispostas a ceder sua vida em prol de um bem comum, como é o caso de Macária, que aqui será analisada, o “mais trágico dos trágicos”, como Aristóteles o denomina (Poética, XIII.1453a, 29-30), destacava nessas mulheres ideais próprios do guerreiro, do varão, como a coragem e a virtude. Segundo Mendelshon, “o auto sacrifício de uma jovem, a fim de executar o seu ato heroico, deve atravessar a invisível, mas culturalmente bem guardada, fronteira entre os espaços masculino e feminino” (MENDELSON, 2002, p. 50). Assim, discordamos de Redfield quando este afirma que uma mulher não pode ser considerada um herói, mas apenas a mãe de um herói (REDFIELD, 1994, p. 120).

Destarte, temos como proposta no presente artigo analisar as representações sociais do código de conduta guerreiro verificados no gênero feminino na peça *Os Heráclidas* (~430-427 a.C.), de Eurípides, apresentada no início da Guerra do Peloponeso.

Defendemos que através de códigos simbólicos e recursos discursivos, o poeta punha em cena questionamentos e problemas da pólis, fazendo alusões indiretas ao conflito que ocorria no contexto do autor, como aqui já mencionado. Sendo destacado na historiografia tanto pelo título de pacifista, apresentando os males que a guerra pode causar, quanto o de patriota, ele evidenciaria a necessidade de se sacrificar pela comunidade (ROMILLY, 1999, p. 103) e demonstraria a utilização da ambiguidade como meio de expressão do universo trágico.

De acordo com David Pritchard, as peças teatrais podiam exercer tanto uma resposta crítica à democracia quanto compartilhar algumas de suas premissas ideológicas, devendo isso à liberdade pessoal e o debate aberto que Atenas defendia (PRITCHARD, 2014, p. 5). Ademais, as obras trágicas

haveriam confirmado a *areté* (virtude) e os serviços militares como normas, reforçando o modo de guerrear ateniense como justo, ajudando a manchar a moralidade dos inimigos e lembrando à sociedade da importância do debate aberto para política externa.

Isto posto, dividiremos o presente artigo em duas seções: a primeira destinada a explicitar quais eram os valores presentes no código de conduta do guerreiro grego do Período Clássico (Século V-IV a.C.), e a segunda voltada para à análise da peça e da personagem Macária, comparando os ideais nela presente com os encontrados nos *hóplitas*.

OS IDEAIS GUERREIROS

Podemos dizer que Homero – poeta que localizamos no Período Arcaico – foi o primeiro na tradição grega que a nós foi legada a descrever os ideais esperados de um guerreiro. Nomes como Aquiles, Heitor e Diomedes encarnavam verdadeiros modelos a serem seguidos por aqueles que ouviam suas epopeias: a aristocracia da época, que tinha como uma de suas principais atividades a guerra.

Outrossim, de acordo com Pritchard, quando as obras do *aedo* já haviam sido fixadas na escrita, os meninos aprendiam em suas aulas de gramática, parte da *paideia*⁴, exemplos dos heróis homéricos, que seus pais acreditavam que iria transformá-los em homens corajosos (PRITCHARD, 2014, p. 38).

Valores como coragem, virtude, honra e vergonha eram destacados nesses heróis e deveriam ser seguidas ou rechaçadas até mesmo na hora da morte, sendo o campo de batalha o local por excelência onde eram demonstrados. E, muitos desses ideais vistos nas epopeias homéricas, ainda vão continuar a existir nos guerreiros do século V a.C.

⁴ Significando, literalmente, *educação de meninos*, perfazendo-se em um conceito muito amplo e complexo, a *paideia* pode ser simplificada como um conjunto de atividades educacionais e culturais da sociedade grega, que possuía como objetivo a construção de um cidadão com *areté* (excelência, virtude), honra e coragem, através de atividades que levavam a harmonia entre o corpo e a mente.

A honra, por exemplo, conhecida entre os gregos como τιμή (*time*), era entendida como o reconhecimento pessoal do indivíduo, assim como o da sociedade. Caso o guerreiro realizasse um ato desonroso, ele seria apontado como alguém sem valor, mas que poderia redimir-se através de atos dignos.

Ela seria atingida através dos atos em batalha, da habilidade como um líder e lutador, mas também de outras qualidades, como a habilidade de orador, a piedade, o bom senso, a lealdade, a hospitalidade e a gentileza, “mas essas são secundárias e a última poderia de fato estar sem lugar no combate” (RUTHERFORD, 1996, p. 40). Conforme destacado na Oração Fúnebre de Péricles, descrita por Tucídides, “só o culto da honra (φιλότιμον) não envelhece e não são as riquezas, como dizem alguns, mas sim honra (τιμᾶσθαι) que dá prazer quando se chega à idade” (TUCÍDIDES, **História da Guerra do Peloponeso**, II, 44).

A excelência, virtude (αρετή - *areté*), era outro qualitativo guerreiro prezado entre os gregos antigos. Ela se definia como o mérito ou qualidade pela qual o herói se destacava. A guerra seria um meio através do qual o guerreiro poderia demonstrar sua *areté* e utilizar como modelo seus ancestrais míticos e históricos (PRITCHARD, 2014, p. 38). Se um herói hesita, se ele transgredir valores éticos, ele será apontado pela sociedade como indigno de ser lembrado, como alguém sem *areté*, sem valor.

A vergonha (αἰδώς - *aidós*) igualmente acompanhava o guerreiro em campo de batalha. Segundo Schein, ela “é o medo da desaprovação ou da condenação pelos outros que faz um homem ficar e lutar bravamente” (SCHEIN, 2010, p. 177), o que demonstra que não era vedado ao homem, até mesmo ao maior dos heróis, o sentimento do medo. Segundo nos relata Tucídides acerca do discurso de Arquidamo, chefe do exército espartano, aos seus guerreiros:

Quando em campanha em território inimigo, é necessário não só combater com coragem mas também para cada ação fazer cuidadosos preparativos, como se ditados pelo medo. Deste modo, pode-se ser o guerreiro mais destemido

no ataque ao inimigo e também o mais seguro a enfrentar o seu ataque (TUCÍDIDES, **História da Guerra do Peloponeso**, II, 11).

A coragem (αλκή-*alké*/ανδρεία-*andreía*, entre outros sinônimos) é a superação deste medo a fim de atingir uma meta pré-estabelecida (BALOT, 2004, p. 407), destacando-se igualmente como a força e o vigor que um homem possui. Podemos dizer que é um ponto de equilíbrio entre insegurança e convicção exacerbada e que se manifesta no indivíduo consoante três aspectos: 1) Predisposição no caráter; 2) Incitação por parte de outra pessoa; 3) Incitação por parte de um sentimento. Segundo Sartre,

Não existe *andreía* sem um profundo sentimento de *agón*: sempre e em toda parte fazer melhor do que o outro. Este espírito de competição se encontra no coração mesmo da cidade e, por consequência, no comportamento daqueles que são seus membros: os homens (SARTRE, 2013, p. 25).

Ainda assim, a coragem vista no Período Clássico entre os atenienses, como nos é destacado por Balot, diferencia-se daquela reverberada nas epopeias ou entre os espartanos. Segundo o autor, “a solução dos atenienses foi desenvolver um entendimento de coragem tanto como uma consequência quanto como uma base para os valores democráticos, como a liberdade, a igualdade e a segurança do indivíduo” (BALOT, 2004, p. 406), isto é, há uma democratização deste ideal (BALOT, 2014): pensa-se anonimamente e luta-se por seus deveres cívicos.

Ser corajoso passa a ser, do mesmo modo, não simplesmente uma questão de desafiar o perigo, mas igualmente de como e por que o guerreiro o faz (BALOT, 2014, p.100), destacando-se a racionalidade no combate dos atenienses em oposição à irracionalidade dos espartanos, que seriam extremamente ligados à tradição, excessivamente reverentes à autoridade e treinados especificamente para superar o medo (TUCÍDIDES, II, 39).

Igualmente, como nos é ressaltado por Pritchard, a coragem da Atenas do século V a.C. se referia à capacidade de se manter firme na batalha e aceitar a possibilidade de injúria pessoal ou morte quando lutando pela sua *pólis* (PRITCHARD, 2014, p. 35),

destacando-se, assim, como uma característica passiva do guerreiro (PRITCHARD, 2014, p. 18), sem deixar de lado a bravura como componente de uma vitória, pois, como é destacado por Fórmion, estratega ateniense, “ser valente (*ἀνδρείος*) é algo que se enquadra muito bem” (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, II, 89).

E, devemos ressaltar, conforme elucidada Balot, que “o teatro era um veículo cultural que encorajava os atenienses a refletir sobre seus ideais de vergonha e coragem” (BALOT, 2014, p. 104), demonstrando-se como os tragediógrafos evidenciavam nas encenações os ideais de cidadania a serem seguidos pelos helenos.

A mais que tudo, a coragem no momento de se enfrentar a morte era igualmente um dos requisitos que destacavam os guerreiros como homens de valor. Para atingir a tão almejada *bela morte* seria necessário perecer jovem em batalha, demonstrando-se toda virilidade, honra e coragem. Experimentar a morte seria para ele um momento que o daria poder (NAGY, 1999, p.9), sendo sua beleza juvenil sempre remorada, servindo de exemplo para gerações vindouras e como uma resposta à fatalidade que o fim da vida demarcava⁵. Acatando seu destino, mesmo este sendo trágico, os guerreiros selariam com sua *bela morte* sua vida de *areté*, de virtude, positivando-a através da memória e de uma nova condição de existência social.

Conforme verificamos na obra de Tucídides sobre esta temática, os líderes Coríntios dizem que os atenienses “usam seus corpos na defesa de sua pátria como se fossem de estranhos” (TUCÍDIDES,

⁵ Em contraste ao feito de morrer belamente, havia a *feia morte*, que seria motivo de esquecimento por parte da sociedade daquele que fora morto. O padecimento de um ancião em batalha e não na velhice, por exemplo, encaixar-se-ia nessa categoria; assim como morrer ferido pelas costas, demonstrando que o homem estaria fugindo de seu inimigo. As personagens também poderiam aferir a *feia morte* ultrajando o corpo do inimigo e buscando privá-lo de uma figura bela que poderia permanecer na memória social: “O *aikía*, o ultraje, consiste em desfigurar, em desumanizar o corpo do adversário, em destruir nele todos os valores que nele se encarnam, valores indissolúvelmente sociais, religiosos, estéticos e pessoais” (VERNANT, 2009, p. 429).

História da Guerra do Peloponeso, I, 70); E Péricles pronuncia que “a felicidade é ter alcançado, como esses (os guerreiros mortos), a morte mais honrosa, ou a mais honrosa dor como vocês e como aqueles a quem a vida lhes calculou em igualdade ser feliz e morrer” (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, II, 44).

Ainda assim, diferentemente dos ideais aristocráticos vistos nas atitudes dos heróis homéricos que visavam, sobretudo, o alcance de uma glória *individual*⁶, a partir do século VII a.C., com a emergência da falange *hoplítica*, o comprometimento com a coletividade era posto em destaque (GARLAN, 1994, p.61).

Essa formação, além de promover mudanças nos armamentos, táticas de guerra e a inclusão de uma força bélica que não a aristocrática, dando abertura a outras camadas da sociedade (RICH, SHIPLEY, 1995, p. 47), foi uma resposta à necessidade de uma comunidade, que cada vez mais abria espaço para o *to koinón*, o comum, o coletivo.

E, em Atenas, ainda mais: nos anos iniciais da guerra, que tiveram a frente Péricles como estratega, a ode dada à glória coletiva vê-se transformada em uma ode à glória da *pólis* democrática. Em sua Oração Fúnebre, verificamos um desvio do que usualmente era proferido aos mortos de guerra: o enaltecimento da glória desses homens é posto em segundo plano em prol do louvor aos ideais democráticos e expansionistas atenienses. Dessa forma, verifica-se que a coragem pregada por Péricles não seria motivada apenas pelo *aidós*, como era em Homero, mas pelo pensamento racional da construção de uma *κοινωνία πολιτική*, uma comunidade política (BALOT, 2004, p. 416). Do mesmo modo, a *andreía* passa a assumir mais um caráter político que guerreiro, sendo louvado, como destaca Sartre, uma coragem que “não tem objetivo senão aquele de formar um cidadão perfeito, mestre da palavra, dispensador de bons conselhos” (SARTRE, 2013, p. 21).

⁶ Segundo Detienne, o herói era marcado por dois tipos de glória: *Kléos* e *Kudos*. O último se refere à glória do combatente cedida pelos deuses e o primeiro a que vingará na memória social (DETIENNE, 1988, p.19).

Conforme discursado por Péricles, após um longo elogio e enaltecimento das características da *pólis* ateniense, os guerreiros “considerando justo não serem privados de uma tal cidade, lutaram e morreram nobremente, e é natural que qualquer um dos sobreviventes queira esforçar-se em sua defesa” (TUCÍDIDES, **História da Guerra do Peloponeso**, II, 41), destacando-se que se deve valorizar, em primeiro lugar, a valentia em defesa da pátria (TUCÍDIDES, **História da Guerra do Peloponeso**, II, 42)

A ideologia guerreira cumpria, assim, uma função social nesse contexto, destacando-se como “a ideologia da falange *hóplita* e a ideologia da *pólis* são as mesmas” (RICH & SHIPLEY, 1995, p. 48). Fazendo-se um discurso de autocelebração, verifica-se, como ressalta Balot, como os atenienses fizeram conexões próximas entre a sua forma de organização política e sua coragem no campo de batalha (BALOT, 2004, p. 406). De acordo com Neiva,

Uma nova concepção de heroísmo se consolida para o soldado-cidadão durante a guerra do Peloponeso. Aos poucos, a cidade-estado e o grupo, não mais os indivíduos, passam a ser o lugar privilegiado para a manifestação da *areté*. Tucídides observa, claramente, que o modelo heroico não é mais o mesmo que o das narrativas homéricas, e por isso atribui a Péricles, no discurso fúnebre, uma frase onde o líder ateniense diz que a glória da cidade dispensa Homero (Tucídides 2. 41) (NEIVA, 2003, p. 87)

Desse modo, conforme Pritchard, “suas mortes em batalha em prol do bem comum ou seus ideais dignos resultaram em louvor e renome eternos. Isso deu a eles uma lembrança imortal não apenas de sua *areté*, mas também de sua juventude, porque sua morte prematura teria lhes poupado os estragos e a invalidez da velhice” (PRITCHARD, 2014, p. 35).

Curiosamente, muitas das características descritas por Tucídides verificadas, ou ao menos esperadas, de um guerreiro, estão presentes em personagens femininas das obras de Eurípides. Conforme nossa proposta, analisaremos a seguir como Macária, personagem presente em *Os Heráclidas*, representa ideais presentes no código de conduta

desses homens que enfrentavam seus inimigos em campo de batalha. Buscaremos, igualmente, ir além de uma análise *per se* dos discursos proferidos nestas peças, colocando-se em destaque os processos e condições de produção das mesmas, pois como nos ressalta Orlandi, “os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos” (ORLANDI, 2012, p.30).

A VIRGEM COMO HÓPLITAI: UM ESTUDO DE CASO DA JOVEM MACÁRIA

Como citado em nossa introdução, é recorrente nas obras de Eurípides o protagonismo ou presença de mulheres que assumem uma posição ativa em meio a uma sociedade na qual a reclusão era a palavra de ordem para esse grupo, pelo menos em grande parte dos discursos que a nós chegaram.

Igualmente, faz-se recorrente em suas obras a temática do sacrifício humano, especialmente de jovens virgens⁷, ato que fugia às normas da sociedade grega e estava presente, como ressaltado por Albert Henrichs, apenas no imaginário dos helenos, tendo sido parte de seu passado histórico, mas abolido de sua sociedade, sendo encontrado, sobretudo, nas documentações poéticas (HENRICHS, 2013, p. 182).

Segundo Pietro Pucci, o sacrifício é o ritual de violência através do qual consegue-se atingir um remédio, apaziguar a consciência, estabelecer a ordem no caos e compensar perdas e ruínas (PUCCI, 2003, p. 140). No caso da peça analisada, verificamos que uma jovem é levada ao altar sacrificial demonstrando um ato heroico em um momento de incerteza. *Os Heráclidas* traz para nós essa temática de impacto através de um “parêntese institucional” (LORAUX, 1988, p. 114), gerando-se, como citado,

⁷ Além de esta temática ser vista na peça aqui analisada, *Os Heráclidas*, ela também se faz presente em *Ifigênia em Áulis*, com o sacrifício da personagem que dá nome a peça; em *Hécuba*, com o sacrifício de sua filha Políxena, e no fragmento *Erecteu*, no qual a filha da personagem que dá nome a peça é escolhida como vítima.

um impacto emocional e uma purgação das emoções, a chamada *catarse*, mas também debatendo questões do próprio cotidiano de Eurípides, sendo uma em especial: a Guerra do Peloponeso.

Ainda assim, não é nosso objetivo neste artigo analisar o ato do sacrifício em si, investigação já realizada por nós em dois trabalhos publicados (SILVA, B., 2014; LESSA & SILVA, 2014), mas sim nos focar no estudo da personagem, destacando as características nela presente que a aproxima do guerreiro.

Analisando a personagem, deparamo-nos com uma virgem, jovem e de uma linhagem nobre, posta sob o cutelo do degolador em prol de um bem maior, deixando de lado a possibilidade de gerar filhos, ação tão esperada das mulheres gregas, para alcançar uma glória eterna. A coragem que essa virgem demonstra, que, conforme explicitamos, é a “virtude que permite indivíduos ou grupo alcançarem suas metas apesar dos perigos ou de circunstâncias difíceis” (BALOT, 2014, p. 92), destaca como o renome reivindicado pelo gênero feminino pode ser muito similar a glória dos guerreiros⁸. Conforme nos é explicitado por Marta Mega de Andrade, “as virtudes que se ressaltam nessas personagens sugerem uma aproximação à virilidade dos ‘espíritos livres’, devido ao seu consentimento em morrer” (ANDRADE, 2001, p. 110). Segundo Mastronarde,

em vez de desafiar os pressupostos do sexo masculino, essas personagens o alimentam para estabelecer o seu próprio status, e podem ser saudadas como um exemplo a fortiori para os homens na plateia: se uma jovem pode raciocinar assim e agir assim, então eles mesmos devem ser capazes de bravura semelhante (MASTRONARDE, 2010, p. 266).

Ademais, como aqui já debatido, “as mulheres na tragédia apontam para a incompletude de heroísmo masculino” (ROSELLI, 2007, p. 124), eviden-

⁸ De acordo com Marquardt, “As mulheres, dispostas a essa morte gloriosa que as aproxima ao estatuto do guerreiro são, não por acaso, virgens. Na realidade não são ainda mulheres no sentido pleno. Não penetraram no universo feminino por excelência que consiste no himeneu e na maternidade, que as levaria à vida adulta plenamente inserida na cidade, na civilização” (MARQUARDT, 2007, p. 119).

ciando as falhas e a falta de coragem de alguns líderes ao longo da Guerra do Peloponeso, destacando a função social no sacrifício de uma virgem, que argumentamos ser tanto uma busca pela restauração da ordem quanto uma forma de defender o patriotismo ateniense.

Ainda assim, o teatro, com sua ambiguidade intrínseca, que permitia “escutar ao mesmo tempo os dois discursos opostos e seguir o confronto do princípio ao fim, através do drama” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2008, p.73 e 78), não deixa de evidenciar as desvantagens desse patriotismo exacerbado, pondo em destaque o sacrifício humano como um ato profano.

Analisando a personagem de Macária, nome que, devemos ressaltar, não aparece na obra de Eurípides – que a descreve apenas como virgem (Παρθένος) –⁹, o primeiro destaque dado é à inovação em sua presença no mito dos Heráclidas. Em nenhuma outra documentação anterior a do *tragediógrafo* é relatada a existência de uma moça, filha de Hércules, que tenha sido sacrificada. Desse modo, considera-se em meio aos helenistas esse fato como uma criação euripídiana.

O período em que a peça é narrada, ainda que não possa ser fixado com segurança, diz respeito, provavelmente, após o primeiro ano de guerra, no qual Atenas estava sofrendo com as invasões espartanas e Péricles realizava a sua *Oração Fúnebre*.

No que compete a sua temática, a peça traz para nós a perseguição que os filhos de Hércules vinham sofrendo após a morte de seu pai pelo rei de Argos, Euristeu. Acompanhados de Iolau, antigo companheiro de Hércules e de Alcmena, mãe do herói, os jovens pedem o auxílio e a hospitalidade de Demofonte, filho de Teseu e basileus de Atenas, que cede à suplica, demonstrando um altruísmo ateniense.

Ainda assim, ele se depara com uma exigência da filha de Deméter, Perséfone, para que fossem bem-sucedidos no confronto contra o inimigo

⁹ Segundo a historiografia, o nome dado a jovem fora extraído de documentações gregas posteriores à peça.

e “para a cidade viver” (EURÍPIDES, *Os Heráclidas*, v.492): o sacrifício de uma jovem virgem, ponto nodal da peça para nosso estudo.

Demofonte se recusa a realizar o ato caso seja uma ateniense a ser submetida ao cutelo do degolador e neste momento surge a personagem da jovem Macária, que prontamente se oferece em sacrifício e demonstra seus valores guerreiros.

Interessante ressaltar, todavia, que mesmo manifestando uma conduta viril, ao adentrar ao recinto predominado por homens, a virgem já se desculpa por falar e ressalta as características femininas da mulher ideal aqui já destacadas:

Estrangeiros, não me acusem de desavergonha por ter saído (θράσος ος μοι μηδέν έξόδοις έμαίς)¹⁰. Esta será a primeira coisa que eu peço. Para uma mulher, o mais belo é, sem dúvida, o silêncio e a sensatez, assim como uma tranquila permanência dentro de casa (EURÍPIDES, *Os Heráclidas*, v. 474-8).

Conforme salientado por Meldelson,

Cada vez que uma personagem feminina nas peças políticas entra, alguma menção é feita das convenções sociais que atribuem as mulheres para o espaço interior da casa e os homens para o exterior, o espaço público, que normalmente é o local do discurso político; se tal menção é feita, é, sem dúvida, porque cada entrada tal viola necessariamente essas convenções (MENDELSON, 2002, p. 38).

Ainda assim, indo de encontro à posição que a sociedade a ela designava, a jovem toma o poder de fala e com uma extensa *rhésis* destaca sua competência de argumentação:

Então, não mais temas a lança inimiga dos Argivos. Eu mesma, de livre e espontânea vontade, apesar de receber essa ordem, ancião, estou disposta a morrer e a entregar-me em sacri-

fício (παρίστασθαι σφαγή). O que haveremos pois de alegar, se, por nossa causa, a cidade aceita correr um grande perigo? Nós mesmos, que impomos provações a terceiros, quando é possível salvá-los, fugiremos diante da morte? Seguramente não. Tanto mais que são comportamentos dignos de escárnio: que suplicantes dos deuses estejam sentados a gemer e que descendentes daquele que tivemos como pai se mostrem uns covardes (κακούς όρᾶσθαι). Onde é que estas ações ficam bem a homens honrados (χρηστοίς)? Rica sorte, bem o creio, se esta cidade for tomada – quem dera tal não aconteça! –, cair nas mãos dos inimigos, e, embora filha de um pai ilustre após ter suportado atos desonrosos (ἄτιμα), nem por isso deixar de ver o Hades! Mas hei-de eu vaguear, expulsa deste solo? E não hei-de corar, se alguém disser: ‘Porque é que viestes para aqui com ramos suplicantes, se vós mesmos tendes amor à vida (φιλοψυχοῦντες)? Fora desta terra! Covardes (κακοίς) não ajudaremos nós’. [...]

(A Demofonte) Conduzi-me até onde o meu corpo deve morrer, ornaio-com coroas, e, quando quiserdes, começai o sacrifício. Vencei, pois os inimigos. Esta alma que aqui está age espontaneamente, e não contra sua vontade. Eu declaro que é pelos meus irmãos e por mim mesma que vou morrer. É que, certamente porque não sou covarde (τοι μη φιλοψυχοῦσ’ έγώ), eu fiz a mais bela descoberta: como deixar com glória a existência (εύκλεώς λιπεῖν βίον). (EURÍPIDES, *Os Heráclidas*, v. 500-518/528-534).

Diante de sua fala podemos verificar tanto os motivos de sua morte: retribuir a generosidade de Atenas, garantir a vida dos irmãos e a sua glória pessoal, visto que “a generosidade de Macária é fruto apenas da sua vontade” (SILVA, 2005, p. 141); quanto os valores prezados em um guerreiro e nela encarnados.

A jovem destaca o ato indigno que é a fuga da morte e o demonstrar-se covarde (κακούς όρᾶσθαι), sendo estas ações conectadas a homens não honrados (χρηστοίς/ἄτιμα). Acusa aqueles que tem amor à vida (φιλοψυχοῦντες), o que ela destaca não ter (τοι μη φιλοψυχοῦσ’ έγώ), visto que deseja alcançar, tal quais os heróis, a glória imperecível.

Ademais, conforme nos é evidenciado por Mastornarde, as palavras utilizadas por Macária no verso 502, παρίστασθαι σφαγή, evocam, consoante

¹⁰ A palavra que o tradutor define como “desavergonhada” diz respeito, no grego, ao termo θράσος, que significa coragem, podendo esta sentença ser traduzida como “não considerem minha saída como um ato de extrema coragem”.

o já explicitado, a função do bom guerreiro que se mantém firme na falange *hoplítica*, lado a lado (*παρίστασθαι*) com seus iguais (MASTRONARDE, 2010, p. 265).

Assim, tal como destacado por Cláudia Raquel Cravo da Silva a respeito de Macária,

se os atenienses se mostraram dispostos a correr grandes perigos para os ajudarem, o mais natural é que ela agora abdique da sua vida pela mesma causa. Até porque está bem ciente das responsabilidades morais advindas da sua nobreza de nascimento e não quer ser posteriormente acusada de covardia (SILVA, 2000, p. 52).

Isso porque, de acordo com MacIntyre, a coragem destaca-se não apenas como uma qualidade do indivíduo, mas como valor necessário para sustentar a família e a comunidade (MACINTYRE, 2001, p. 212).

Voltando-nos à análise dos versos, Macária é designada como “a mais digna de louvor” dentre os filhos de Hércules (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 486), isto é, está acima dos homens. Sua fala é chamada pelo coro de grandiosa (*μέγαν λόγον*) (EURÍPIDES, **Os Heráclidas** v.535), suas palavras as mais nobres (*ἀδελφῶν*) (EURÍPIDES, **Os Heráclidas** v.537) e seu ato de maior nobreza (*γενναίους λόγους*) (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, vv.537-8).

Ainda assim, Iolau diz a jovem para se realizar um sorteio entre as irmãs a fim de que a sorte escolha quem realmente deveria morrer. Macária, diante do ofertado, discursa que não perecerá pela decisão dos fados, pois não haveria mérito nisso, sendo por sua vontade e não por obrigação que estaria oferecendo sua vida (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 548-557), palavras que, segundo Iolau, são mais sublimes que as anteriores, dizendo a ela que sua morte seria útil aos irmãos (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 543-7).

Digna de um funeral, ato exigido da sociedade grega para os guerreiros mortos em combate, Demofonte diz que a jovem que a ela serão dadas as honras devidas, pois seria ignomioso não prestá-las (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, vv.568-9), destacando

os motivos para isso: “Primeiro pela tua coragem (*εὐψυχίας*), depois pela justiça (*δικαίου*). Eu vi, com estes olhos, que tu és a mais destemida de todas as mulheres (*τλημονεστάτην γυναικῶν*)” (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 569-573).

Macária, assim, abdica de seu casamento em prol de um bem comum (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 579-580), mantendo sua intrepidez de espírito. Conforme destaca Cláudia Raquel Cravo e Silva, a virgem é jovem e frágil, mas senhora de uma maturidade precoce, capaz de “resolver a situação de crise em que os adultos se mostram inoperantes” (SILVA, 2000, p.70-1).

Para mais, além de elevar o tom dramático da tragédia, sua figura seria um contraste ao *basileus* de Atenas, visto que este “se encontra absorto em indecisão e perplexidade” (SILVA, 2000, p. 71), destacando, como aqui já citado, as críticas realizadas aos líderes atenienses em meio à Guerra do Peloponeso.

A jovem igualmente exige dos irmãos que, caso eles consigam retornar a sua pátria, tribuem honras fúnebres “à vossa libertadora (*σώτειραν*)”, ato primordial para que o guerreiro permanecesse na memória, destacando que essas fossem as melhores, “pois a ajuda que vos prestei não foi incompleta, mas dei a vida pela minha raça (*γένους*)” (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v.587-591).

Após sua morte, os elogios continuam. Iolau a destaca como a mulher mais distinta que todas pela coragem que teve (*μέγιστον ἐκπρέπουσ' εὐψυχία πασῶν γυναικῶν*), sendo, de longe, o maior alvo de veneração, *τιμιωτάτη* (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 598-9). O coro ressalta que

a desafortunada ganha a sua quota-parte honrosa ao morrer pelos irmãos e por este país (*πατρός*), e não é sem glória (*ἀκλεής*) a fama que receberá dos humanos. É que a virtude caminha por entre as dores. Este procedimento é digno do seu pai, é digno da sua nobreza de origem. E, se tu veneras a morte dos bons, eu junto-me a ti (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 619-627).

Assim sendo, diante desses inúmeros elogios à coragem da jovem, podemos dizer, tal qual afirma Loraux, que

Por ignorar o casamento e os trabalhos de Afrodite, a moça adquire por meio do imaginário social noções relativas ao mundo da guerra [...] As virgens não poderiam combater ao lado dos varões mas, quando o perigo é extremo, seu sangue corre para que a comunidade dos *andres* viva (LORAUX, 1988, p. 67).

Demonstrar essas atitudes em meio a um conflito bélico, conforme ressaltado, faz-se assim como um meio de evidenciar ao público de Eurípides que, “para que Atenas fosse bem-sucedida, havia necessidade de um forte empenho de todos na defesa dos mais altos valores morais que, por tradição, eram apanágio daquela cidade” (ZUNTZ *apud* SILVA, C., 2010, p. 90), ainda que esse empenho fosse um ato que causasse perplexidade e medo a Demofonte (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 472-3), visto que o próprio líder ateniense indaga quem seria “insensato ao ponto de entregar, deliberadamente por suas mãos, os filhos queridos?” (EURÍPIDES, **Os Heráclidas**, v. 413-5).

Através do caráter ambíguo da tragédia, como aqui já destacado, a morte da jovem evidencia não apenas a necessidade de se sobrepujar os desejos coletivos acima dos individuais, mas também os males da guerra através de um ato de transgressão. O sacrifício humano exigido, apesar de causar grande tristeza aos familiares, torna-se, assim, “uma resposta a um perigo que ameaça a coletividade na sua própria existência” (BONNECHERE, 1998, p. 194), evidenciando-se como “o ambíguo é o prazer da *kátharsis*” (LORAUX, 1988, p. 59).

Conforme elucidado por Hughes, que analisa os casos de sacrifício feminino nas tragédias eurípidiana,

A devoção altruísta dessas vítimas lendárias, particularmente pungente no caso de moças jovens, serviu para inspirar o exército a coragem e patriotismo em face do inimigo [...] Assim, os contos de mulheres que morreram de forma abnegada para salvar seu país, efetivamente inspiraram homens a estarem preparados para fazer o mesmo, embora às mulheres nos mitos seja concedida uma morte sacrificial, em vez de uma morte ‘viril’ no campo de batalha (HUGHES, 2003, p. 76).

Assim, conforme apontado por Nicole Loraux, “com efeito, a morte gloriosa não é procurada, é aceita: da mesma forma que os cidadãos de Atenas e de Esparta se inclinam diante de um imperativo ditado pela cidade, as virgens aceitam um destino de que se apropriam” (LORAUX, 1988, p. 86).

CONCLUSÃO

Exaltando virtudes que a priori se conectavam apenas à natureza masculina, o heroísmo na Grécia Antiga era, usualmente, apartado do universo feminino. Este, conectado a uma demarcação espacial, seja de fala, local ou ação, atrelava-se, sobretudo, ao ambiente interno e à passividade, estando vedado a ele participar de questões da pólis.

Ainda assim, em um cenário no qual a reclusão e o silêncio seriam as palavras-chave para as mulheres, Eurípides as destaca no palco do teatro, passando-as de passiva a ativa, visível, como pôde ser visto através de nosso objeto de estudo.

A maneira pela qual as personagens femininas representadas pelo tragediógrafo abdicam de suas vidas, superando o medo e demonstrando uma grande coragem, aproxima-as dos guerreiros que arriscavam sua existência em benefício da pólis, do coletivo, tal como é solicitado por Péricles em sua Oração Fúnebre.

Através de Macária, Eurípides constrói simbolicamente, como resalta Polignac, uma mensagem que deve ser entendida a partir do seu contexto de produção (POLIGNAC, 2010, p. 484), demonstrando tanto os males da guerra, a falha e a desmedida dos homens, quanto a necessidade de travá-la, evidenciando a honra e a coragem necessárias em campo de batalha, ainda que a vida fosse um obstáculo.

Em meio a um conflito bélico e ao Imperialismo ateniense, que vinha suprimindo qualquer barreira ética e deixando de lado a *σωφροσύνη* (*sophrosýne*), o comedimento tão almejado pelos gregos, o poeta expôs através de metáforas seus pensamentos que acima de um artista são de um cidadão.

Pôr em seus versos temática de tamanho impacto não era uma escolha desintencionada. Seus discursos significavam em meio à sociedade através

de uma relação dialética entre o enunciador e seu público, seu contexto de inserção, permitindo-nos vislumbrar outros sentidos presentes além do texto *ipsis litteris*, visto que o discurso só “se faz (se significa) na/pela história” (ORLANDI, 2012, p. 95).

Destarte, Macarária, assim como outras virgens sacrificadas nas peças de Eurípides, converte-se em heroína, tornando sua morte um ator glorioso, sendo “a forma de morte que elegeram a melhor por ser útil” (ANDRES, 1980, p. 57). Mais que piedade, essa jovem gera, assim, admiração.

BETWEEN THE VIRGIN AND THE HOPLITE: THE FEMALE GENDER AND ITS' WARRIORS VALUES IN EURIPIDES

Abstract: We propose, in this paper, to analyse the relationship between de female gender and the warrior code of conduct on the Classical Period (V-IV centuries b.C.) of Greek antiquity. We will do this analysis through the comparasion between the hoplitic ideals, male *par excellence*, and those represented by the characters Macaria, presente in the work *Heraclidae*, of Euripides.

Keywords: Feminine, warrior code of conduct, Euripides.

DOCUMENTAÇÃO ESCRITA

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

EURÍPIDES. **Os Heráclidas**. Trad. Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa: Edições 70, 2000.

HOMERO. **Ilíada** – 2 vols. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002/2003.

HESÍODO. **Os Trabalhos e Dias**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

TUCIDIDES. **Historia de la Guerra del Peloponeso**. Trad. Antonio Guzmán. Madri: Alianza Editorial, S.A., 2011.

_____. **História da Guerra do Peloponeso**. Trad. Raul M. Rosado Fernandes e M. Gabriela P. Granwehr. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2013.

BIBLIOGRAFIA

ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à *bela morte* vernantiana. **Clássica**, São Paulo, v.7/8, 1994/1995, p. 53-62.

ANDRADE, M. M. **A “cidade das mulheres”**: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

ANDRES, A. S. **El tema del sacrificio voluntario em Euripides, comparación del personaje de Ifigenia com otros euripideos**. Murcia: Universidad de Murcia, 1980, p. 48-68.

BALOT, R. Courage in the democratic polis. **Classical Quarterly**. Cambridge: Cambridge University Press, v. 54, n. 2, 2004, p. 406-423.

_____. Democratizing courage in classical Athens. In: PRITCHARD, D. M. **War, Democracy and Culture in Classical Athens**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

BONNECHERE, P. La Notion d’“Acte Collectif” Dans le Sacrifice Humain Grec. **Phoenix**, Vol. 52, No. 3/4, 1998, p. 191-215.

DETIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. La falange: problèmes et controverses. In: VERNANT, J-P. **Problèmes de la guerre en Grèce ancienne**. Paris: Éditios de l’École des Hautes Études em Sciences Sociales, 1999.

DODDS, E.R. **Os gregos e o irracional**. São Paulo: Escuta, 2002.

FOXHALL, L. **Studying gender in classical antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

GARLAN, Y. O Homem e a Guerra. In: VERNANT, J.P. **O homem grego**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

HENRICHS, A. Animal Sacrifice in Greek Tragedy. Ritual, metaphor, problematizations. In: FARAONE, C.A.; NAIDEN, F.S. (ed.) **Greek and Roman Animal Sacrifice**. Ancient Victims, Modern Observers. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 180-194.

HUGHES, D. D. **Human sacrifice in Ancient Greece**. Nova York: Routledge – Taylor & Francis e-library, 2003.

IGLÉSIAS, L. G. La mujer y la *pólis* Griega. In: GONZALES, E. G. (Org.). **La mujer en el Mundo Antigo**. Madrid: Ediciones de la Universidade Autónoma de Madrid, 1986.

JODELET, D. (Org.). **Representações Sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

KAGAN, D. **A Guerra do Peloponeso**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- LESSA, F. S. **Mulheres de Atenas: *mélissa – do gineceu à agora***. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- LESSA, F.S., SILVA, B. M. A *bela morte* feminina além do parto: um estudo sobre as heroínas de Eurípides. **Phoînix**, v.20, 2014, p. 59 – 80.
- LORAUX, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.
- _____. **Invenção de Atenas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. **Las experiencias de Tiresias: lo femenino y el hombre griego**. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- MACINTYRE, Alasdair. **Depois da Virtude**. São Paulo: EDUSC, 2001.
- MARQUARDT, C. R. Ifigênia em Áulis: a função religiosa, o papel das mulheres e a simbologia do sacrifício na tragédia euripideana. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tese de Doutorado – Pós Graduação em Literatura Comparada, 2007.
- MASTRONARDE, D. J. **The art of Euripides. dramatic Technique and Social Context**. Nova York: Cambridge University Press, 2010.
- MENDELSON, D. **Gender and the city in Euripides' political plays**. Nova York: Oxford University Press, 2002.
- NAGY, G. **The best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry**. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- NASCIMENTO, J. Q. **Patris e patriotismo em Homero e Tirteu: Um estudo comparado (Séculos VIII-VII a. C.)**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado – Pós-Graduação em História Comparada, 2015.
- NEIVA, E. Cultura e conflito: lições da cidade de Atenas na guerra do Peloponeso. **Galáxia**, nº 6, 2003, p.67-104.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos**. São Paulo: Pontes Editores, 2012.
- PANTEL, P. S. **A História das Mulheres na História da Antiguidade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PUCCI, P. Euripides: The monumet and the sacrifice. In: MOSSMAN, J. **Oxford Readings in Classical Studies: Euripides**. Nova York: Oxford University Press, 2003.
- PRITCHARD, D. M. The symbiosis between democracy and war: the case of ancient Athens. In: PRITCHARD, D. M. **War, Democracy and Culture in Classical Athens**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- REDFIELD, J. M. **Nature and Culture in the Iliad: the tragedy of Hector**. Durham/Londres: Duke University Press, 1994.
- RICH, J., SHIPLEY, G. **War and society in the greek world**. London e New York: Routledge, 1995.
- ROMILLY, J. **La Grecia Antigua contra la Violencia**. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 2010.
- ROSELLI, D. K. Gender, Class and Ideology: The Social Function of Virgin Sacrifice in Euripides' Children of Herakles. In: **Classical Antiquity**, v. 26, n. 1, 2007, p. 81-169.
- RUTHERFORD, R. B. **Homer**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- SARTRE, M. Virilidades gregas. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. **História da virilidade – vol. 1. A invenção da virilidade da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- SCHEIN, S. L. **The mortal hero**. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- SEBILLOTE-CUCHET, V. **Libérez la patrie! Patriotisme et politique en Grèce ancienne**. Paris: Editions Belin, 2006.
- SILVA, M.F.S. Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripidiano. In: _____. **Ensaio sobre Eurípides**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- SILVA, B.M. A construção da paisagem religiosa no teatro grego: o ritual do sacrifício humano em Eurípides. **Plêthos**, 4, 1, 2014, p. 99-116.
- SILVA, C. R. C. Introdução. In: **Os Heráclidas**. Trad. Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SCOTT, J. W. Prefácio a gender and politics of history. **Cadernos Pagu**, v. 3, 1994, p. 11-27.
- SOARES, C. I. L. **O discurso do extracénico: quadros de guerra em Eurípides**. Lisboa: Edições Colibri, 1999.
- VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VERNANT, J-P. **A bela morte e o cadáver ultrajado. Discurso**. São Paulo, Editora Ciências Humanas, n. 9, 1978, p. 31-62.
- _____. **A Travessia das Fronteiras: Entre Mito e Política II**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Normas de Publicação

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

A *Hélade* é estruturada em quatro seções:

- a) Dossiês;
- b) Artigos de tema livre;
- c) Resenhas;
- d) Novidades e Informes.

Os **dossiês** são propostos pelo Conselho Editorial, que pode tanto convidar especialistas no tema quanto receber contribuições de autores interessados. As chamadas são públicas e feitas a cada edição da revista. Os **artigos de tema livre** podem abordar questões diversas, desde que versem sobre a Antiguidade. Serão aceitas **resenhas** de livros ou coletâneas com temáticas associadas à Antiguidade que tenham sido publicados há pelo menos três anos (considerando a data de envio da resenha). Por fim, a seção **Novidades e Informes** destina-se a divulgar eventos acadêmicos, exposições, lançamentos editoriais ou qualquer assunto pertinente à Antiguidade.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

- Exige-se que os autores tenham, pelo menos, o título de mestre. Alunos de graduação poderão publicar artigos desde que em coautoria com doutores.
- Todos os artigos são avaliados por pelo menos dois pareceristas *ad-hoc*, externos e anônimos, no sistema de avaliação por pares (duplo-cego). A publicação depende tanto de sua aprovação quanto da decisão final do Conselho Editorial, que pode recusar caso não julgue adequado para compor a edição.
- Serão aceitos artigos inéditos escritos em português, francês, inglês, espanhol e italiano.
- Os autores são responsáveis pela revisão geral do texto.
- Todas as propostas devem ser enviadas exclusivamente para o e-mail **revistahelade@gmail.com**.

FORMATO DOS ARTIGOS

Todos os artigos deverão ser enviados em formato *Word* (.doc ou .docx), margens 3 cm, A4, fonte *Times New Roman*, 12 pt. Os títulos devem ser centralizados, em caixa alta e negrito. Abaixo do título, à direita, em itálico e caixa normal, deve constar o nome do autor com uma nota de rodapé indicando a maior titulação, a filiação institucional e um e-mail para contato. Em seguida, os resumos e palavras-chave em português e língua estrangeira, alinhadas à esquerda. No corpo do artigo, todas as citações com mais de três linhas devem ser destacadas. As citações devem ser feitas da seguinte forma:

- Se forem indicações bibliográficas, devem ser inseridas no corpo do texto entre parênteses. Em caso de produção historiográfica, deverá ser feita com sobrenome do autor, ano e páginas. Exemplo: (FINLEY, 2013, p. 71).
- Para citação de textos antigos, a indicação será feita com o nome do autor, título da obra em negrito, canto/capítulo e passagem. Exemplo: (HOMERO, **Ilíada**, III, 345).
- No caso de notas explicativas, numerar e remeter ao final do artigo.

Após o último parágrafo dos artigos, devem constar as Referências, listadas em ordem alfabética pelo sobrenome do autor, seguindo as normas da ABNT (NBR 10520) como nos exemplos:

Para livros:

SOBRENOME, Pré-nome do autor. **Título do livro: subtítulo**. Cidade: Editora, ano.

Ex.: FINLEY, Moses I. **Economia e Sociedade na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Para capítulo de livros:

SOBRENOME, Pré-nome do autor. Título do Artigo. *In*: SOBRENOME, Pré-nome do autor. **Título do livro: subtítulo**. Cidade: Editora, ano, p.

Ex.: THOMAS, Rosalind. Ethnicity, Genealogy, and Hellenism in Herodotus. *In*: MALKIN, Irad. **Ancient Perceptions of Greek Ethnicity**. Washington, D.C.: Harvard University Press, 2001, p. 213-234.

Para artigos de periódicos:

SOBRENOME, Pré-nome do autor. Título do artigo. **Título do Periódico**, Cidade, v., n., ano, p.

Ex.: CARDOSO, Ciro Flamarion. O Egito e o Antigo Oriente Próximo na segunda metade do segundo milênio a.C.. **Hélade**, Niterói, v. 1, n. 1, 2000, p. 16-29.

Em caso de utilização de fontes especiais (grego, árabe, hieróglifo, etc..) o autor deverá enviar uma cópia das mesmas. Caso utilize imagens, além de constarem no corpo do texto, as mesmas deverão ser enviadas separadamente em uma resolução de 300 dpi.

PRÓXIMO DOSSIÊ

VOLUME 2, NÚMERO 2 RELIGIÕES NO MUNDO ANTIGO Organizadora: Cláudia Beltrão

O próximo número da *Revista Hélade* publicará o dossiê *Religiões no Mundo Antigo*, no qual as religiões antigas serão entendidas como um *spectrum* de ações, crenças, experiências, conhecimentos e comunicações com seres e agentes super-humanos, incluindo, mas não se limitando a “deuses”, “demônios”, “anjos”, “heróis” e outras personagens transcendentais. A ritualização e as elaboradas formas de representação e apresentação dessas ações e experiências e desses seres e agentes são um tema de pesquisa atual para diversos ramos especializados em regiões, épocas, tradições e corpora documentais particulares.

A institucionalização da religião, assim como os papéis religiosos profissionalizados (e.g., em sacerdócios); a construção da religião como conhecimento; os rituais como produtos de contextos históricos e sujeitos à mudança, como testemunhos de tensões sincrônicas e/ou diacrônicas; os espaços das experiências religiosas, compartilhados por indivíduos ou grupos em santuários públicos ou privados, ou o espaço móvel dos festivais e procissões; o espaço religioso virtual da comunicação literária e os discursos intelectuais sobre a religião; os diferentes modos de apropriação das religiões, de comunicação com o “outro” invisível, representado ou epifânico; rituais e *performances* e sua relação com o corpo, em que movimentos e gestos são elementos fundamentais na percepção e estruturação de mundos religiosos; as imagens de deuses e de rituais e a criação de sentimentos e conhecimentos

compartilhados, criando regimes de visualidade, esses são alguns temas que interessam ao dossiê. As tradições e experiências religiosas gregas, romanas, judaicas, púnicas, célticas, egípcias, chinesas, cristãs, dentre outras, podem ser vistas como culturas religiosas criadas pelas interações interpessoais e intergrupais, pela imitação, apropriação de gestos, imagens e conhecimentos que criam comunidades fundamentadas em memórias compartilhadas, sempre sujeitas a mudanças. A intenção de reunir “religiões” diversas, especialistas, disciplinas e enfoques variados visa ao cruzamento ou à redefinição de fronteiras disciplinares e convida ao engajamento com discussões contemporâneas nos campos dos estudos das religiões e das ciências humanas e sociais.

Quatro eixos temáticos são sugeridos:

1. Imagens de culto: presença e construção visual do divino.
2. Dinâmicas religiosas no mundo antigo: comunidades, práticas e discursos religiosos.
3. Paisagens religiosas: mitos, rituais e lugares de culto na construção de experiências religiosas.
4. Questões de método: pensar o divino, pensar o religioso no mundo antigo.

Os interessados poderão enviar suas contribuições até o dia 10 de outubro de 2016 para o e-mail: revistahelade@gmail.com.



HÉLADE