

OS **JOGOS** DA  
**ANTIGUIDADE**  
GRÉCIA E ROMA

**Presidente da República**  
Michel Temer

**Ministro de Estado da Cultura**  
Marcelo Calero

**Presidente do Instituto Brasileiro de Museus Substituto - IBRAM**  
Marcos José Mantoan

**Diretora do Museu Nacional de Belas Artes**  
Monica F. Braunschweiger Xexéo

27 DE JULHO A 2 OUTUBRO DE 2016  
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES  
RIO DE JANEIRO RJ BRASIL

# OS JOGOS DA ANTIGUIDADE GRÉCIA E ROMA

sob a curadoria de  
Annalisa Lo Monaco e Eugenio La Rocca

## Patrocínio

MINISTÉRIO DA CULTURA  
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS  
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES



*Ministero degli Affari Esteri  
e della Cooperazione Internazionale*



ITALIA CONI



## Apoio Institucional



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo



Italia & América Latina  
2015-2016



*Embaixada do Brasil*



Consolato Generale d'Italia  
Rio De Janeiro



ISTITUTO  
italiano  
di CULTURA  
RIO DE JANEIRO



ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO BELAS ARTES

## Coordenação



## Realização

MINISTÉRIO DA CULTURA  
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS  
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES



institutobrasileirodemuseus

MINISTÉRIO DA  
CULTURA



# IMAGENS DE ATLETAS NO MUNDO GREGO E ROMANO

Federico Rausa

## A ICONOGRAFIA DO ATLETA NA SOCIEDADE GREGA

Já a partir de meados do século VI a.C. aparecem no imaginário coletivo dos gregos cenas que representam atletas em competição, difundidas graças aos vasos pintados de produção ática, decorados ainda com a técnica de figuras negras. Entre as diversas tipologias, destacam-se pela riqueza do repertório as ânforas panatenaicas – recipientes de azeite com os quais eram premiados os vencedores nas competições realizadas por ocasião da grande festa que Atenas dedicava à sua divindade protetora e que o tirano Pisístratos havia reorganizado em 566 a.C., com especial atenção às competições profissionais. Os atletas representados são corredores, saltadores, pugilistas e lutadores de competições do tipo gímnico,

ou aurigas (atletas que conduziam bigas ou quadrigas) e ginetes em competições equestres. Os ceramistas, inspirando-se diretamente na experiência cotidiana e explorando as possibilidades expressivas oferecidas pelas superfícies cerâmicas dos vasos, elaboraram uma ampla variedade de temáticas que, para os estudiosos modernos do esporte da antiga Grécia, constituem uma fonte documental de primeira importância. Com efeito, as cenas representadas permitem distinguir os concorrentes durante a realização das diferentes modalidades de corrida (rápida, de curtas distâncias, e “de fundo”, nas longas distâncias), bem como os diversos momentos de uma competição de luta, de pugilato ou de provas de arremesso de disco ou salto. No entanto, será a escultura que, muitas vezes apropriando-se das invenções iconográficas da pintura em vasos, irá enaltecer a imagem do atleta na arte antiga.

1. DISCÓBOLO LANCELOTTI, cópia romana em mármore feita a partir de original em bronze do escultor Míron (460-450 a.C), Acervo Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Roma (Itália). Foto Scala Archives, Florença © Concessão do Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.





## OS MELHORES ENTRE OS GREGOS

Na Grécia do século VI a.C., a figura do atleta vencedor afirma-se definitivamente como modelo aristocrático de virtude ética e beleza física. Os poetas líricos são os primeiros a celebrar com epinícios (cantos entoados em celebração da vitória nos Jogos Olímpicos) as proezas esportivas dos vencedores nas competições das grandes festas pan-helênicas, para as quais aflui um número crescente de representantes das comunidades do mundo grego. Entre os séculos V e VI a.C., são aristocratas e tiranos das cidades do Peloponeso, da Magna Grécia, da Ática, da Grécia centro-setentrional e do mundo insular que encomendam obras a Píndaro, Baquilides e Simônides, em cujos versos a fama dos vencedores “voava” por toda a Hélade.

Ao mesmo tempo, a celebração da vitória pan-helênica também foi confiada ao talento artístico dos bronzistas e escultores em mármore, assim dando início, a partir das décadas finais do século VI a.C., a uma produção de ex-votos dedicados às vitórias esportivas nos santuários pan-helênicos.

Com o tempo, a concessão de erigir uma escultura como oferenda votiva tornou-se a expressão máxima do sucesso “esportivo” dos participantes nos jogos sacros. A estátua era dedicada e colocada habitualmente na área sagrada do santuário que fora palco da vitória, mas também podia ser posta na praça (*ágora*) da cidade de origem. Os dois monumentos podiam também coexistir: o atleta vitorioso assim se cercava de uma aura heroica, conquistando uma imorredoura memória aos olhos de todo

2. DETALHE DE ÂNFORA PANATENAICA COM PUGILISTAS EM TERRACOTA (início do século V a.C.), proveniente da Coleção Castellani, Roma (Itália), [obra 42, p. 114]  
Foto © Marco Mancini – Concessão da Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali - Musei Capitolini.

o mundo grego. Mas estudos recentes redimensionaram o papel do ginásio, edifício símbolo da prática esportiva na época, como local de exposição de imagens de atletas.

As imagens dos vencedores assumiram o valor de paradigmas da figura humana, como nos permite entender Pausânias, autor que no século II d.C. descreveu a Grécia com seus monumentos, seus cultos e suas tradições, ao apresentar a descrição do santuário de Olímpia (*Descrição da Grécia*, V 21.1). Ele informa ao leitor que, de fato, existem naquele local duas categorias de ex-votos: os dedicados às divindades (em grego, *anathémata*) e os erigidos em forma de estátuas como lembrança das vitórias nas competições gímnicas (em grego, *andriántes*, literalmente “as imagens de homens”).

## AS ORIGENS DA ESTATUÁRIA ATLÉTICA

Os mais antigos ex-votos ligados ao mundo das competições pertencem aos primórdios da estatuária monumental dominada pela imagem estereotipada do *koúros*, a figura masculina parada e apenas em imperceptível movimento, aplicada indistintamente a deuses e homens. Esse esquema iconográfico estava presente nas duas estátuas de madeira descritas por Pausânias em Olímpia (*Descrição da Grécia*, VI 18.7) como os mais antigos testemunhos de imagens relativas a vitórias esportivas existentes no santuário olímpico.

Provavelmente semelhante, mas marcada por um esquema iconográfico mais elaborado, devia ser também a imagem erigida para lembrar a sucessão de vitórias alcançadas de 540 a 516 a.C. por um dos maiores campeões do agonismo grego, Milon de Crotona, seis (ou sete) vezes vencedor olímpico e cinco vezes vitorioso nas competições do circuito pan-helênico (em grego, *períodos*) que, além dos Jogos Olímpicos, compreendiam os concursos esportivos de Delfos, Nemeia e Ístmia, uma espécie de *Grand Slam* da

Grécia antiga. O ex-voto olímpico de Milon, descrito pelas fontes literárias com riqueza de detalhes fantásticos e popularescos, apresenta o que deve ser uma das primeiras imagens evocando ao visitante os traços iconográficos de Héacles, o herói esportivo por excelência, fundador dos Jogos Olímpicos, protetor dos atletas que, após a vitória, proclamavam-se solenemente seus êmulos e sucessores.

Além de Milon, destacam-se na época das Guerras Persas as proezas esportivas de outros campeões nativos de centros periféricos do mundo grego e homenageados com a dedicatória de uma estátua: Ástilos, outro crotonense multicampeão de corrida, além dos pugilistas Êtimo de Locri Epizefiri e Teógenes de Tasso, vencedores entre 488 e 476 a.C. Essas conquistas contribuíram para aumentar a fama do atleta no mundo grego, com crescente ênfase aos conteúdos éticos e culturais que possuía: nobreza de ânimo e de aspecto (*kalokagathía*), força moral (*karterías*) e resistência física (*philoponía*), materializados na realidade histórica do momento após o vitorioso embate contra o “bárbaro”, tanto na Grécia (persas) quanto no Ocidente (cartagineses).

Nesse momento de grande exaltação dos ideais esportivos dentro de um contexto pan-helênico cada vez mais amplo, as escolas bronzistas, especialmente as ativas no Peloponeso, área histórica e culturalmente ligada aos jogos sacros, interessam-se cada vez mais pela imagem do atleta vencedor. Num período de tempo compreendido entre 520 e 460 a.C., elabora-se um esquema que corresponde a novos requisitos iconográficos, talvez derivados das demandas de uma clientela mais exigente e certamente concomitantes com o refinamento de uma técnica de fusão do bronze e o desenvolvimento de uma concepção mais madura da figura humana.

A esse período remontam estátuas de atletas que revelam a superação do esquema fixo da figura imóvel. De uma passagem de Pausânias (*Descrição da Grécia*, VI 10.1), depreende-se

que um célebre pugilista, Glauco de Caristos (campeão olímpico em 520 a.C. = LXV Jogos Olímpicos), foi representado pelo escultor de Egeu durante o treino, imitando, como era hábito, os movimentos do adversário com sua própria sombra (em grego *skiámachos*, “aquele que combate com a sombra”). Essa escolha iconográfica não foi isolada: no mesmo período, escultores atuantes nas ilhas Cíclades, presumivelmente por causa da realização de competições locais, realizaram imagens de atletas em ação, como arremessadores de dardo e discóbolos, ou também no ato de se autocoroarem, atestadas por descobertas em Delfos, Paros e Tasos.

A busca por uma definição mais precisa da imagem do atleta, capaz de expressar as características típicas do gesto atlético, resultou no nascimento de imagens chamadas “icônica”. A elas refere-se uma célebre passagem do escritor latino Plínio, o Velho (*História Natural*, XIV 16), que relembra que os gregos só admitiam dedicar estátuas de tipo icônico – que permitiam reconhecer, através da reprodução de um gesto atlético específico, o vencedor e a modalidade esportiva por ele praticada – exclusivamente a uma categoria específica de campeões, os triolímpicos.

#### A IDADE DE OURO DA ESTATUÁRIA ATLÉTICA

Foram basicamente esses os pressupostos que, junto com as estreitas ligações entre as oficinas artísticas de Argos, Scion, Egina e de alguns centros da Magna Grécia, como Crotona e Reggio, e os expoentes de destaque de uma elite esportiva, favoreceram o florescimento da grande época da estatuária atlética.

No catálogo das obras atribuídas aos maiores bronzistas atuantes entre 480 e 475 a.C. – Hagucladas, Onatas, Cálamis, Gláuquias, Pitágoras, citados tanto por Pausânias como por Plínio, o Velho –, os ex-votos realizados

para os atletas vencedores ocupavam uma posição de absoluto relevo e, em alguns casos, preponderante. A execução de estátuas para os vencedores é motivo de acirrada concorrência entre artistas que se destacam como especialistas no gênero, como Plínio, o Velho, dá a entender em relação a Míron e Pitágoras (*História Natural*, 57,59). Essa fecunda tradição, à qual se deve a invenção da imagem do atleta como categoria iconográfica e paradigma de humanidade ideal, foi objeto de constantes referências dos grandes mestres da idade clássica e clássica tardia: Míron, Policleto, Lisipo.

No período entre 460 e 440 a.C., assiste-se ao confronto de duas diferentes tendências da escultura em bronze na reprodução da figura humana, ambas desenvolvidas no bojo da tradição de Argos e tendo como expoentes Míron e Policleto, dois importantes representantes do século, aos quais as fontes atribuem estátuas de atletas vencedores e para os quais a reflexão sobre a imagem atlética foi essencial na elaboração de uma linguagem formal pessoal.

A propósito de Míron, Plínio, o Velho, escreve (*História Natural*, XXXIV 58): “Míron foi o primeiro a multiplicar a verdade e em sua arte mostrou-se mais detalhista do que Policleto e mais atento à simetria [...]”.

É provável que, com a expressão “multiplicar a verdade”, o escritor latino pretendesse se referir à articulação da estrutura anatômica da figura humana, decomposta numa sucessão de partes.

Sobre Policleto, por sua vez, a mesma fonte (*História Natural*, XXXIV 56) diz: “Sua característica foi ter concebido estátuas apoiadas numa perna só, que Varrão declarou ser proporcionadas em todas as suas partes e reconduzíveis como que a um único esquema”.

3. DIADÚMENO DE DELO, cópia romana em mármore feita a partir de um original de Policleto (século II-I a.C.). Acervo Museu Nacional Arqueológico, Atenas (Grécia). Imagem de arquivo © DeAgostini Picture Library/Scala Archives, Florença.



Não há dúvida de que essas considerações sobre as características formais da arte dos dois escultores tomam como exemplo as suas criações mais significativas. E em ambos os casos, trata-se de imagens de inegáveis conteúdos formais atléticos.

No que diz respeito a Míron, a imagem que mais se adapta à fórmula de Plínio é a do discóbolo, conhecido por meio do tipo estuário chamado Lancellotti, que representa o atleta que se recolhe em si mesmo logo antes de lançar o instrumento, síntese de tensão muscular e concentração psicológica (fig. 1). A estátua era citada entre as mais célebres obras do escultor, tão famosa que obscurecia o nome do atleta representado e levava o tipo da estátua “icônica” a suas conseqüências extremas. Míron também aplicou soluções formais análogas a outras criações suas, tendo como objeto a imagem do atleta. Uma delas, hoje não mais reconhecível, era a de Ladas, corredor de Argos (campeão olímpico na corrida longa em 460 a.C. = LXXX Jogos Olímpicos), captado no momento de maior esforço físico antes de cruzar a linha de chegada. A outra, reconhecida e atribuída ao artista pelo arqueólogo alemão Walter Amelung no final dos anos 1920, representa o atleta – presumivelmente um pugilista – numa posição pouco usual, amarrando o protetor de orelhas. O contexto sugerido não é mais o da competição e sim o do ginásio, onde os atletas treinavam para as competições. Experimenta-se, com essa criação revolucionária, uma nova imagem do atleta, que valoriza seus aspectos de mais íntima reflexão e terá grande destaque na escultura do século seguinte.

No que se refere a Policleto, duas de suas criações mais célebres, o doríforo (talvez uma imagem de Aquiles armado de lança) e o diadúmeno (um Apolo ou um Páris vencedor) (fig. 2), são as mais próximas às fontes antigas. Ambas foram historicamente consideradas como estátuas de atletas vencedores.



4. ESTÁTUA DE APOXYOMENOS (século I d.C.), Acervo Museo Pio Clementino, Musei Vaticani, Cidade do Vaticano. Foto Scala Archives © Concessão Musei Vaticani.

5. RELEVO COM IMAGEM PUGILISTA (século I d.C.), proveniente da Villa Rustica del Petrarco, Stabia (Itália). Foto DeAgostini Picture Library/Scala Florença, Florença © Concessão do Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Embora hoje essa interpretação pareça incerta, mesmo assim são inegáveis os elementos atléticos dos dois tipos estatúarios, tanto no plano formal quanto no plano iconográfico. Por outro lado, os únicos testemunhos de ex-votos gímnicos em sentido estrito, que podem remontar à produção de Policlete e que não se encontram na produção copista romana, são constituídos por duas bases assinadas pelo escultor e descobertas nas escavações de Olímpia, sustentando as estátuas do efebo Kyniskos de Maniteia, campeão olímpico no pugilato por volta de 460 a.C. (LXXX Jogos Olímpicos) e de Pítocles de Eleia, vencedor do pentatlo em 452 a.C. (LXXXII Jogos Olímpicos).

Todavia, as duas obras-primas do mestre permanecem como exemplos irrefutáveis do papel de fecunda inspiração que a iconografia atlética desempenhou na arte do escultor argivo. Ao observarmos tanto o doríforo quanto o diadúmeno, é impossível deixar de perceber a referência à iconografia atlética, apresentada, por meio da interpretação pessoal do escultor, na figura imóvel, idealmente ponderada e abstratamente em equilíbrio que, pela aplicação metódica e rigorosa de ritmo e harmonia, sublima-se em eterno paradigma de aritmética compostura e beleza ideal.

Além de um grupo de discípulos provenientes de Argos ou de Sícion, autores de estátuas de atletas no decorrer do século IV a.C. – algumas delas célebres como o discóbolo de Naukydes de Argos, outras produzidas por ateliês já especializados no gênero atlético num momento em que mesmo o agonismo já se profissionalizara –, Policlete teve como herdeiro indireto Lisipo de Sícion que, segundo Cícero (*Bruto*, LXXXVI 296), reconhecia como seu modelo o Doríforo de Policlete.

Pelo que é possível inferir do relato de Plínio sobre as características evidentes da escultura de Lisipo, cujas figuras eram caracterizadas por “cabeças menores em comparação às do

passado, corpos mais esbeltos e enxutos” (*História Natural*, XXXIV 65), o exemplo de referência parece ter sido, também nesse caso, uma figura de atleta limpando-se com o estrígil (*apoxyómenos*), lembrada entre as obras mais célebres do escultor, talvez justamente o cânone da sua arte estatúaria, e realizada nas décadas finais do século IV a.C.

A imagem, depois de sua identificação definitiva como o tipo estatúario resultante no exemplar dos Museus Vaticanos (fig. 3), é uma das referências para a reconstrução da produção de Lisipo e também para a avaliação das conquistas formais da escultura do final do século IV a.C. A elaboração formal da obra-prima do escultor deve ter influenciado a consolidação, já nas duas décadas entre 360 e 340, de uma nova imagem de atleta criada na Ática e atestada por uma série de ânforas panatenaicas, provenientes de Atenas e Erétria, com cenas de luta e pugilato. No plano iconográfico, como já havia ocorrido com o atleta de Míron com o protetor de orelhas, o atleta de Lisipo revela um interesse maior pelo momento do treino do que pela ação durante a competição. Confirma-se assim a preferência dos escultores do século IV a.C. por figuras concebidas no ambiente do ginásio, como atletas que se limpam com o estrígil, ou que ungem o corpo com óleo.

A estátua, cuja fama também neste caso eclipsou o nome do personagem, enriquece, ao longo do catálogo das obras de Lisipo, o capítulo dedicado à iconografia atlética de ex-votos realizados pelo artista em diversas localidades do mundo grego para alguns dos mais céleres campeões da época. Entre eles, Sostratos de Sícion e o legendário Polidamas de Skotoussa, cidade da Tessália, região onde o escultor trabalhou também para o poderoso aristocrata local Daochos II, realizando um complexo grupo estatúario em bronze de caráter dinástico, reproduzido em mármore em Delfos, talvez pelos seus discípulos, entre 333 e 332 a.C.

## A IMAGEM DO ATLETA ENTRE O PROFISSIONALISMO E A HEROICIZAÇÃO

A doação votiva délfica de Daochos II representa na história da iconografia atlética um ponto de guinada de enorme interesse. A inserção, entre os membros drapeados e encouraçados da família, de três estátuas de atletas – Ágias (pancraciasta), Telêmaco (lutador) e Agelaus (corredor) – segue na esteira de uma longa tradição que equipara o valor gímnico ao político e militar. Mas, nesse contexto, a presença dos três atletas vencedores é sintoma de uma tendência irrefreável rumo à heroicização do vencedor.

No século IV a.C., a transformação da sociedade no plano ético, político e religioso envolveu diretamente também o mundo desportivo. Agora o atleta se configura não só como o campeão que disputa a glória da *pólis*, mas se afirma também como profissional que, com o assíduo comparecimento ao ginásio, prepara-se meticulosamente para seus êxitos desportivos. As novas proezas agonísticas agora têm como palco não apenas os santuários do circuito pan-helênico, mas também as cidades-sede de competições sacras organizadas segundo o modelo olímpico (os Jogos Olímpicos), que oferecem prêmios de alto valor monetário. Para muitos atletas, os proventos das vitórias tornam-se a principal fonte de renda.

Esse componente econômico talvez não seja alheio à excepcional proliferação de estátuas erigidas como ex-votos para as vitórias nos santuários; o de Olímpia, que representa um dos contextos mais documentados, registra no século IV a.C. um número de doações votivas superior ao de qualquer outra época.

Os profissionais do atletismo, para vencer e ganhar os cobiçados prêmios em dinheiro, precisam percorrer incessantemente um circuito de sedes largamente ampliado,

que agora abarca não só o Peloponeso e a Fócida, mas também a região da Grécia setentrional e as cidades da Ásia Menor. Ainda mais do que no passado, portanto, as vitórias dos grandes campeões devem sugerir no imaginário coletivo a identificação do vencedor com Hércules, sugestão que aparece claramente na iconografia atlética da segunda metade do século IV a.C., documentada por uma série de tipos estatuarios conhecidos por meio de réplicas da época romana. Trata-se de exemplares provavelmente atribuíveis à produção de artistas da escola de Lisipo, conhecidos pelas fontes como criadores de estátuas para atletas vencedores, nas quais a imagem do herói agonístico, ora jovem e imberbe, ora barbado e maduro, aflora como em filigrana, por trás de semblantes cada vez mais caracterizados em sentido fisionômico.

As esculturas atléticas dos últimos discípulos de Lisipo, ademais bastante desconhecidas, representaram a última fase de criatividade da produção de imagens atléticas, coincidindo com o início da crise dos grandes santuários e da dimensão sacrorreligiosa dos jogos sagrados. A seguir, como mostram os raros exemplares, entre eles o conhecido efebo Getty, assistiu-se a um gradual empobrecimento dos conteúdos formais, cada vez mais aplainados numa visão retrospectiva da matriz classicista a que se devem obras de gênero bem documentadas pelos grupos de lutadores, como o da Galleria degli Uffizi, ou por criações de forte realismo, como o pugilista brônzeo sentado do Museo Nazionale Romano.

Nossos conhecimentos sobre a produção de ex-votos dedicados pelos vencedores nas competições gímnicas e equestres são extremamente parcos e fragmentários no plano das evidências arqueológicas. Alguns casos excepcionais esporádicos, como a celeberrima estátua brônzea do auriga de Delfos, local em que foi dedicada à vitória em 478 (ou 474 a.C.) pelo tirano siciliano Polyzalos de Gela, junto com o remanescente da doação votiva equestre,

que compreendia o carro e os cavalos, ou como a cabeça em bronze de Olímpia, com a cabeleira hirsuta e quase animalesca do feroz Sátiro de Élide, campeão olímpico no pugilato em 332 e em 328 a.C. (= CII e CIII Jogos Olímpicos), não podem resgatar a perda quase total das numerosas obras citadas pelas fontes literárias. Às vezes, as estatuetas de bronze provenientes de contextos votivos oferecem um pálido reflexo de obras da estatuária, mas têm o mérito de documentar os progressos da escultura na definição da iconografia atlética. Entre os melhores exemplares, merece ser lembrada uma estatueta conservada no Museu da Universidade de Tübingen, que representa um atleta na corrida com armas (em grego, *hoplitodrómos*), uma modalidade de fortes conotações paramilitares introduzida no programa olímpico em 520 a.C. (LXV Jogos Olímpicos). Além da qualidade da execução, o interesse por esse bronze reside na possibilidade de derivá-lo da estátua de Epicarino, herói da guerra ateniense que, à sua morte, teve o raro privilégio de ser homenageado, em memória de seu sucesso agonístico por volta de 480 a.C., com uma estátua na Acrópole, conhecida graças à menção de Pausânias (*Descrição da Grécia*, I 28.1) e à descoberta da base inscrita.

O papel social dos jogos e da prática gímnica entre os gregos reflete-se não somente na ampla difusão da iconografia atlética na pintura em vasos, como também na produção de relevos com fins votivos e funerários. A escultura funerária em especial apropriou-se dos valores fundamentais do agonismo grego e os repropôs como exemplos de excelência cívica. Entre os exemplos mais antigos estão os fragmentos de estelas funerárias do fim do século VI a.C., provenientes da área da maior necrópole ateniense, a de Ceramico, com as imagens de um discóbolo e de um pugilista, esta última caracterizada pela presença de traços típicos dos atletas praticantes dessa modalidade. Nos séculos V e IV a.C., as numerosas imagens

de efecos em nudez atlética reproduzidas nas estelas funerárias confirmam o enraizamento dos valores associados à imagem atlética.

## A RECEPÇÃO NO MUNDO ROMANO: ORIGINALS, RÉPLICAS E REEVOCAÇÕES

O panorama da produção estatuária de tema atlético, além de contar com a documentação literária e epigráfica, esta última surgida das escavações arqueológicas nos maiores santuários pan-helênicos, baseia-se na identificação de alguns tipos estatuarios que podem ser reconstituídos graças à produção copista para atender às encomendas romanas, cujo interesse pela iconografia atlética apresenta características totalmente diferentes em comparação ao mundo grego.

Embora não falem testemunhos do interesse dos expoentes da liderança política romana pelos jogos pan-helênicos, como atestam a doação votiva equestre erigida pela vitória de Tibério na quadriga em IV a.C. (CXCV Jogos Olímpicos) e a visita de Nero a Olímpia (Suetônio, *Vida de Nero*, 23, 53), a prática de dedicar um ex-voto após uma vitória agonística permaneceu como exclusividade do mundo grego. O interesse dos romanos pelas estátuas de atletas esteve ligado ao colecionismo de obras de arte gregas e às amplas modas helenizantes às quais a sociedade romana foi profundamente sensível a partir do fim da época republicana.

A presença na capital do império de estátuas de atletas, retiradas de seus contextos originais para alimentar as coleções particulares romanas, é fato comprovado. Sabemos pelas fontes literárias que Nero, depois da visita a Olímpia, mandou retirar do santuário a estátua do lutador Cheimon de Argos (campeão olímpico em 448 a.C. = LXXXIII Jogos Olímpicos), obra de Naukydes, para colocá-la na *Domus Aurea*, de onde depois foi removida por Vespasiano, que a expôs no *Forum Pacis*.

Outra ocorrência análoga teve como protagonista o *Apoxyómenos* de Lisipo, levado a Roma como butim de guerra de Agripa, que o colocou como elemento decorativo nas Termas no Campo Marzio. Removido pelo imperador Tibério, retornou, por veemente insistência do povo, à sua sede original.

Além dos exemplares transferidos para Roma, os copistas romanos dispunham de um imenso patrimônio de modelos, concentrados principalmente nos santuários pan-helênicos, que, como atestam as descrições de Pausânias, haviam se tornado museus ao ar livre.

A proveniência da maioria das réplicas dos tipos estatuários atléticos identificadas até hoje confirma a atitude romana de apreciar a função decorativa e, portanto, o valor artístico e estético desse gênero de esculturas, e não apenas o seu significado original. É sintomático que, ao contrário de outros gêneros iconográficos, como as estátuas de divindades, heróis, generais e filósofos, nenhum romano jamais tenha utilizado um modelo atlético para uma estátua em que inseriria sua própria efígie.

Com a época imperial, quando as oficinas copistas iniciaram uma maciça produção em série de obras extraídas ou livremente inspiradas nos modelos gregos, várias obras-primas da escultura atlética foram incluídas no repertório dos *nobilis opera*, listas das criações artísticas de maior valor redigidas na época helenista. As réplicas extraídas dessas obras destinavam-se à decoração escultórica de palácios e residências imperiais, termas e grandes palacetes particulares. Já no século XIX, utilizando o método de comparação entre as réplicas, os estudiosos puderam reconstituir a imagem de célebres tipos estatuários atléticos: o discóbolo e o atleta com o protetor de orelhas de Míron, o *Apoxyómenos* de Lisipo, o Discóforo de Naukydes, o discóbolo em gesto de lançamento, talvez atribuível a Pitágoras

de Reggio, para citar os mais conhecidos. Novas descobertas confirmaram a difusão de tipos estatuários atléticos, como a ocorrida nas águas do Adriático perto da ilha croata de Lussino, onde surgiu a estátua brônzea de um atleta com o estrígil, precioso testemunho do valor de um tipo estatuário já conhecido por meio de outros exemplares.

A natureza eclética do classicismo romano teve raízes gregas, e a imagem atlética como síntese de harmonia e beleza, que o Doríforo de Policleto encarna plenamente, tornou-se ponto de referência constante. Já na primeira metade do século I a.C., o escultor de origem magnogrega Pasíteles deu forma a seu eclético classicismo maneirista, com a criação de uma escultura que representava justamente uma figura de tipo atlético, conhecida por diversas réplicas, entre elas uma do discípulo Stephanos, hoje na Villa Albani.

Mesmo após a introdução de competições aos moldes gregos no programa festivo romano admitido no circuito pan-helênico, desde os *Actia* de Augusto até a *Agon Capitolinus* de Domiciano, não se veio a retomar o costume grego de erigir ex-votos dedicados à vitória.

Findo o interesse pelas imagens pertencentes às modalidades do atletismo "leve" (*péntathlon*), o gosto do público romano deu preferência às imagens que representavam os pugilistas, cujo aspecto e papel esportivo aproximavam-se claramente da figura do gladiador. De vários edifícios termais, públicos e privados (em Roma, Termas de Caracala; em Ostia, Termas de Porta Marina; além de Herculano e Estábia) provêm mosaicos e gessos com imagens de pugilistas e lutadores caracterizados pela brutalidade do aspecto, reforçada pela presença de *caesti*, precursores das modernas luvas de boxe, convertidos no mundo romano em mortíferas armas de ataque (fig. 4). Também à arte em mosaico deve-se um dos documentos



6. MOSAICO COM MULHERES TREINANDO (século IV d.C.), proveniente da Villa del Casale, Piazza Armerina (Itália). Foto DeAgostini Picture Library/Scala Florença, Florença © Concessão do Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

mais conhecidos, mas ao mesmo tempo problemáticos da iconografia atlética: o mosaico com mulheres lutadoras e pugilistas, da Villa del Casale, nas proximidades de Piazza Armerina, na Sicília. Caso único em todo o desenvolvimento da arte antiga, a cena mostra nove personagens femininas vestidas – exceto uma – com uma espécie de biquíni, praticando esportes à maneira grega e recebendo a coroa da vitória (fig. 6). Os esquemas iconográficos adotados ecoam vagamente os modelos da tradição clássica e parecem elaborações bastante livres de imagens atléticas (fig. 5).

Uma das últimas estátuas atléticas que foram dedicadas com funções honorárias, antes que os éditos antipagãos dos imperadores cristãos decretassem o encerramento definitivo dos jogos no século IV d.C., foi aquela erigida na *curia athletarum* em Roma (a sede da associação atlética) e da qual se conserva a base inscrita. O personagem em efígie, um pugilista e lutador de nome Filomeno, era de origem grega.