

Pugilato, uma paixão na África Romana: entrecruzando textos escrito e imagético

Regina Maria da Cunha Bustamante*

Resumo: Neste trabalho, abordaremos o pugilato na África Romana, inserido em seu contexto, visando apreender a sua historicidade cultural. Para tanto, entrecruzaremos documentos escrito e imagético, observando as práticas sociais, os valores e a percepção de mundo da sociedade que os elaborou e consumiu. Estes discursos, por pertencerem a uma mesma temporalidade e espacialidade, possuem sincronia, propiciando a compreensão dos códigos de cada texto, seus signos e sentidos.

Palavras-chave: África Romana – Pugilato – Discursos Escrito e Imagético.

Abstract: In this paper, we deal with the pugilism in Roman Africa, in its context, aiming to conceive its cultural historicity. Therefore, we will cross examine written and pictorial records, observing the social practices, the values and world perceptions of the society that created and consumed them. These discourses, by dint of belonging to the same temporality and spaciality, have synchronicity, allowing the comprehension of the codes of each text, their signs and meanings.

Keywords: Roman Africa – Pugilism – Written and Pictorial Speeches.

Havia diversas modalidades de competições de combate na Antigüidade Clássica: a luta em pé, o pancrácio e o pugilato (*pugilatio*). Este era a contenda com o punho (*pugnus*) (THUILLIER, 1996:15-22; MARROU, 1990:195; RICH, 2004:517), em que os lutadores tinham suas mãos cobertas por *cæstus*, manopla de correias de couro atadas em torno das mãos e dos punhos, subindo algumas vezes até o cotovelo, e que podia ser equipada com chumbo ou cravos de metal. (RICH, 2004:91; THUILLIER, 1996:46-147)

De origem antiga, etruscos e gregos já praticavam o pugilato. Este tipo de luta foi moda na Roma Republicana e Imperial (TITO LÍVIO. **História de Roma** I, 35; SUETÔNIO. **Vida de Augusto** 45). No século II a.C., o comediógrafo latino Terêncio, na peça *A sogra* 33-36, gracejou que o fracasso da primeira encenação da sua comédia em Roma deveu-se à concomitância com uma luta de um famoso pugilista. No período imperial, este apreço manteve-se: Suetônio (**Vida de Augusto** 44) narra a pressão popular sobre Augusto (27 a.C.-14) para que houvesse uma luta. O pugilato, a luta em pé e a corrida compunham o triatlo romano (THUILLIER, 1996:113-114), uma variação do pentatlo helênico.¹ É o mesmo

* Professora de História do Laboratório de História Antiga e do Programa de Pós-graduação em História Comparada / UFRJ. Bolsista de produtividade do CNPq.

¹ Envolveva corrida a pé, salto em distância, lançamento de disco, lançamento de dardo e luta em pé. O pentatlo exigia diversificação dos movimentos corporais, força física, velocidade, destreza e resistência; seu vencedor, portanto, seria o atleta mais completo. (LESSA, 2005a:59; MARROU, 1990:194)

Suetônio (**Vida de Calígula** 18) que nos informa que este tipo de contenda estava difundido na África Romana desde o século I: Calígula (37-41) “deu, várias vezes, combates de gladiadores, (...), no qual reunia grupos de pugilistas escolhidos entre os mais hábeis da África e da Campânia”. O mosaico² abaixo comprova esta situação. Uma das características do estilo musivo da escola africana³ foi a renovação do seu repertório iconográfico, inspirado na realidade ao seu redor, privilegiando aspectos apreciados da vida cotidiana, tais como caça, pesca, jogos e outras atividades de lazer.



Imagem 1 – Pugilato

Extraído de KHADER, BALANDA e URIBE ECHEVERRÍA, 2003: fig. 225.

Datado do século IV e medindo 0,80m X 1,05m, este mosaico decorava o chão do *tepidarium* (sala de banho morno) da denominada “Terma do Labirinto” em *Thuburbo Maius*⁴ (atual Henchir Kasbet na Tunísia), pertencente à província romana da África Proconsular, próspera região produtora e exportadora de cereal, vinho e azeite (DECRET e FANTAR, 1988; FÉVRIER, 1989 e 1990; JULIEN, 1994; MAHJOUBI, 1983:473-509; MANTON, 1988; PICARD, 1990; RAVEN, 1984). Este mosaico é um emblema⁵ em tesselas⁶ policromáticas, figurativo em fundo branco, condizente com o estilo musivo africano. A opção pelo mosaico para decorar uma terma satisfazia requisitos que a pintura não tinha,

² Acervo do Museu do Bardo na Tunísia (registro A 373).

³ Este estilo desenvolveu-se a partir de meados do século II, favorecido pela prosperidade norte-africana, quando os mosaístas da região afastaram-se dos padrões italianos e introduziram gradualmente a policromia nas bordas e a integração de elementos florais e geométricos. O estilo africano chegou a sua maturidade a partir do século III e se disseminou noutras partes do Império. (KHADER e SOREN, 1987:132-135; YACOB, 1993:174-177; FANTAR *et al.*, 1994:16-59; FRADIER, 1997:9-20; LING, 1998:77-97; DUNBABIN, 1999:101-129; BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1996:11-15; LAVAGNE, BALANDA e URIBE ECHEVERRÍA, 2000:68-74; KHADER, BALANDA e URIBE ECHEVERRÍA, 2003:25-114; TROMBETTA, 2004:13-33)

⁴ *Ciuitas* de origem púnica, permaneceu de direito peregrino até Adriano (117-138), que a tornou município. Sob Cômodo (177-192), foi alçada à colônia honrária. Justamente a partir do reinado de Constâncio II (primeira metade do século IV), mesma época do mosaico ora analisado, ocorreu uma política de reconstrução na cidade. (LEPELLEY, 1981: 199-204)

⁵ Um ornato em relevo.

⁶ Peças de pedra, vidro ou terracota cortadas aproximadamente no formato de um cubo.

especialmente a durabilidade, quando se tratavam de locais úmidos, como o presente caso. Mesmo reconhecendo que os mosaicos forneciam uma superfície lisa e resistente para ser pisada, seria uma simplificação afirmar que se desenvolveram somente a partir do desejo de tornar os pavimentos mais duráveis. Havia muitos outros pavimentos utilitários – de argamassa, pedra e cerâmica (fragmentos de telhas ou potes) – tão resistentes e à prova de água quanto os mosaicos. Assim, a estética da decoração musiva era um aspecto importante, como comprova a difusão desta técnica.

O cuidado com o corpo entre os antigos romanos se inseria na vida urbana principalmente através da *terma*. Para Grimal (1971:89), a *terma* foi uma invenção romana derivada do ginásio helênico. O arquiteto latino Vitrúvio (**Arquitetura** V, 11, 1) reconhecia que os italianos não eram afeitos a palestras e ginásios, distintamente dos gregos. Esta paixão foi expressa numa carta de Trajano (98-117) a Plínio, o Jovem: “estes pequenos gregos (*Graeculi*) são loucos por seus ginásios” (**Carta** LX, 2). Para os tradicionalistas romanos, o ginásio representava a perversão grega. Daí, o escândalo causado quando Cipião, o Africano, participou de exercícios de ginásio na Sicília em 204 a.C. (TITO LÍVIO. **História de Roma** XXIX, 19, 12).

Veyne (1990:193-194) afirma que a melhor parte do dia dos romanos transcorria na *terma*. Era um local não apenas de cuidado com o corpo, mas de socialização no período imperial. Ao final da tarde, quando a jornada de trabalho se encerrava e antes do jantar, costumava-se freqüentá-la. Passavam-se em média 2 horas diárias neste recinto. Relaxados, seus usuários se entregavam ao convívio social. Assim, além de servir para a higiene, já que as casas populares não tinham banheiros privativos, a *terma* era utilizada para encontros, conversas, negócios, jogos de dados, leituras e exercícios físicos. Durante o Império, não havia cidade que não tivesse pelo menos uma. As construções eram cada vez mais suntuosas; daí, Robert (1995:55) denominar a *terma* de “*villa* do pobre”. Tinha uma grande e variada freqüência. Assim, a sua escolha para expor o mosaico em análise deve-se não apenas a uma das funções sociais do edifício – a prática de exercícios físicos – mas também por sua intensa circulação social, atingindo um amplo público leitor. Ademais, o uso da linguagem visual potencializou sua recepção: as imagens são olhadas e compreendidas sincrônica, global e imediatamente e não demandam um conhecimento tão especializado quanto a escrita. Numa época, em que o domínio da escrita era privilégio de poucos e de circulação restrita, a imagem era uma forma de comunicação mais ampla.

No mosaico, os 2 combatentes estão nus, como era costume entre atletas. (LESSA, 2005a:61; **Id.**, 2005b:331; SENNETT, 1997:30; MARROU, 1990:200; THUILLIER,

1996:29-30) Seus rostos foram representados frontalmente, enquanto o corpo, de perfil. O rosto frontal significa uma infração à norma de perfil: é um dos processos gráficos de interrupção das relações visuais entre os atores da narrativa figurada (FRONTISIDUCROUX, 1995). Segundo Bérard (1983:5-37) e Calame (1986), era uma técnica ou habilidade (*téchne*) utilizada pelo artesão para enfatizar uma mensagem: um convite ao leitor para a participação da experiência representada na imagem. Calame (1986) analisou o jogo de olhares entre o enunciado icônico e o receptor na cerâmica clássica. Inferiu 3 situações: o olhar de perfil, quando os personagens olham entre si sem se preocupar com o receptor; o olhar de $\frac{3}{4}$, quando o personagem olha para a situação do enunciado (interior do texto) e para o receptor, convidando-o a participar do enunciado narrativo; e o olhar frontal, em que o personagem estaria totalmente voltado ao receptor e o confrontaria, como no mosaico ora em análise.

O lutador da direita, imberbe, está de pé com os braços estendidos para o adversário, como se acabasse de golpeá-lo, levando-o ao chão. O combatente da esquerda, de barba cerrada, está agachado numa atitude defensiva e da sua cabeça verte sangue, numa clara posição de inferioridade e fragilidade frente ao seu contendidor. Tradicionalmente, a barba na imagética clássica era um diacrítico de idade adulta (LESSA, 2005a:61); portanto, concluímos que o lutador mais jovem está submetendo o mais idoso. Se nas atividades política, judiciária e intelectual, a experiência e a autoridade eram demandadas, distintamente, o vigor físico do jovem era uma vantagem que se sobrepunha às demais nas competições esportivas.

Uma outra diferenciação entre os lutadores, é a massa corpórea: o jovem é mais corpulento, enquanto o outro é mais delgado e alto. A robustez do lutador e sua baixa estatura proporcionavam trunfos no combate: um centro de massa (ponto no qual, caso toda a massa do corpo fosse concentrada, não tombaria para nenhum lado) mais baixo acarreta um melhor equilíbrio. No pugilato, os golpes eram dados essencialmente na cabeça, o que levava à guarda alta e ao braço distendido, como representado nesta imagem musiva. Os golpes no corpo não eram expressamente proibidos. Não havia assaltos regulares e o combate terminava quando um dos concorrentes estivesse exausto ou reconhecesse sua derrota levantando o braço. (THUILLIER, 1996:114-115; MARROU, 1990:195) Não era ainda o caso neste mosaico, mas o desfecho estava bem próximo e já delineamos o vencedor. Lessa (2005b:327-328) enfatiza que, diferentemente da concepção atual de que “O importante é competir”, entre os antigos, “o importante era vencer”, pois imortalizava o vencedor na memória da sociedade.

No período romano, os combates costumavam ser patrocinados pela elite local, que buscava eternizar e difundir a lembrança da sua munificência. Deste modo, faziam-nos

reproduzir nas imagens, que decoravam suas residências e edifícios públicos, como a terma no caso do presente mosaico, exaltando assim a sua própria benemerência. O patrocínio deste tipo de atividade lhes trazia prestígio social. A prática de financiamento de espetáculos, construções públicas, embelezamentos do espaço coletivo, banquetes, distribuição de dinheiro e alimentos para os cidadãos pela elite local inseria-se no gênero de vida urbana do Império Romano; criava uma solidariedade ao abranger os diferentes grupos sociais. Era uma questão de obrigação (*munus*) para a elite local, especialmente por ocasião da sua ascensão às dignidades públicas (LUSSANA, 1952:100-113, DUNCAN-JONES, 1963:159-177, VEYNE, 1976). Neste processo, como se objetivava a promoção social, era imprescindível o reconhecimento público, condição necessária para uma carreira local, o que ocorria através das prodigalidades, como a organização e o financiamento de espetáculos.

A historiografia, a partir do século XIX, sintetizou esta prática à expressão *panem et circenses* do poeta latino Juvenal (*Sátira* X, 81), construindo uma imagem do povo romano como ocioso e alienado (GARRAFFONI, 2005a:264-267). Desde fins do século I a.C., a popularidade dos espetáculos fez com que o seu oferecimento se convertesse num meio eficaz de obter prestígio. Ademais, constituía-se num vetor de exibição da riqueza do ofertante. A tendência dos espetáculos de servirem como instrumento de vantagens políticas acentuou-se no Império, pois os jogos era uma atividade que congregava todos os grupos sociais e canalizava a energia popular.⁷ Entretanto, a perspectiva passiva do espectador e o efeito “alienador” dos espetáculos devem ser relativizados, pois estes também podiam se tornar num lugar de manifestação das insatisfações populares, pressionando as autoridades no atendimento das suas exigências, ainda mais numa época em que as assembléias foram esvaziadas de poder (VEYNE, 1976; VILLE, 1981; ACTES DE..., 1993; WIEDEMANN, 1995; KÖHNE e EWIGLEBEN, 2000). Os espetáculos romanos foram, portanto, um fenômeno bastante complexo com diferentes usos e significações (GARRAFFONI, 2005b). Ocorreram por todo o Império e, na África do Norte, os vários mosaicos com cenas de espetáculos demonstram a pronunciada predileção pelo circo (corridas de carro) e anfiteatro (combate de gladiadores e caçadas). Entretanto, o pugilato também contava com apreciadores, como deduzimos pelo presente mosaico.

Conclusão

⁷ Em virtude do reconhecimento do potencial político dos espetáculos como instrumento para obter apoio popular, as autoridades imperiais passaram a organizar e centralizar o oferecimento dos principais jogos públicos na cidade de Roma, inseridos no calendário religioso romano.

É imprescindível analisarmos os documentos escrito e imagético, inseridos em seu contexto específico, o que nos permite apreender a sua complexidade, a sua historicidade cultural. O termo cultural é utilizado num sentido mais amplo, abarcando atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações. Para se compreender a cultura da antiga sociedade romana, devemos atentar para o consumo social que, basicamente, tece hierarquias e consolida bases, lugares e relações de poder.

Partimos da premissa de que o produtor da imagem – no caso, o comanditário do trabalho do mosaísta – escolheu a temática e o local de exposição. É um registro permanente do apreço pelo combate, reafirmando sua pertença à civilização romana. A ascensão da dinastia dos Severos, de origem afro-síria, ao poder imperial beneficiou muito a África Romana. No século IV, esta região era próspera, sobretudo, por sua produção e comercialização de cereais, azeite e vinho, o que favoreceu o financiamento pela elite de espetáculos. O poder desta elite advinha das suas propriedades fundiárias; era ela que, comumente, comissionava os mosaicos. Estes expressavam uma sociabilidade condizente com a unidade cultural do período romano, utilizando um código visual comum com símbolos conhecidos, necessários para tornar compreensível a mensagem aos leitores. Havia temáticas que eram reproduzidas e se inseriam na retórica, que teve papel central na construção do pensamento e expressão da elite do mundo clássico. Era uma maneira de comunicar experiências e acontecimentos dentro de certa espécie de moral ou rede social; era uma forma de expressar alguns “significados compartilhados” (HUSKINSON, 2000:7), que fundamentavam a cultura da qual se originava, construindo e consolidando uma identidade romana no Mediterrâneo.

Referências Bibliográficas

- ACTES DE LA TABLE RONDE DE ROME (3-4 mai 1991). **Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique**. Rome: École Française de Rome, 1993.
- BÉRARD, C. *Iconographie, iconologie, iconologique. Essais sémiotiques*. In: **Études de Lettres**. Vol. 4. Lausanne: Faculté de Lettres de l'Université de Lausanne, 1983. Pp. 5-37.
- BLANCHARD-LEMÉE, M. *et al.* **Mosaics of Roman Africa**. London: British Museum Press, 1996.
- CALAME, C. **Le récit en Grèce Ancienne: énonciations et représentations de poètes**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- DECRET, F.; FANTAR, M. H. **L'Afrique du Nord dans l'Antiquité**. 2.ed. Paris: Payot, 1988.

- DUNBABIN, K. M. D. **Mosaics of the Greek and Roman World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- DUNCAN-JONES, R. P. *Wealth and munificence in Roman Africa*. In: **Papers of the British School at Rome**. Vol. 31 (n.s. vol. 18). London: British Academy, 1963. Pp. 159-177.
- FANTAR, M. H. *et al.* **La mosaïque en Tunisie**. Tunis: Méditerranée, 1994.
- FÉVRIER, P.-A. **Approches du Maghreb Romain**. 2 vols. Aix-en-Provence: ÉDISUD, 1989 e 1990.
- FRADIER, G. **Mosaïques romaines de Tunisie**. Tunis: Cérès, 1997.
- FRONTISI-DUCROUX, F. **Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce Ancienne**. Paris: Flammarion, 1995.
- GARRAFFONI, R. S. *Panem et circenses: máxima antiga e a construção de conceitos modernos*. In: **Phoînix**. Vol. 11. Rio de Janeiro: Mauad, 2005a. Pp. 246-267.
- GARRAFFONI, R. S. **Gladiadores na Roma Antiga**. São Paulo: Annablume – FAPESP, 2005b.
- GRIMAL, P. **Les villes romaines**. Paris: PUF, 1971.
- HUSKINSON, J. (ed.). **Experiencing Rome**. London: Routledge – Open University, 2000.
- JULIEN, Ch.-A. **Histoire de l'Afrique**. 3. ed. Paris: Payot, 1994.
- KHADER, A. B. A.-B.; BALANDA, É. de; URIBE ECHEVERRÍA, A. (dir.). **Image in stone; Tunisia in mosaic**. Paris: *Ars Latina / Union Latine / Tunisian Agency for the Development of Heritage and Cultural Promotion*, 2003.
- KHADER, A. B. A.-B.; SOREN, D. **Carthage; a mosaic of Ancient Tunisia**. New York – London: The American Museum of Natural History – W. W. Norton, 1987.
- KÖHNE, E.; EWIGLEBEN, C. **Gladiators and Caesars**. London: British Museum Press, 2000.
- LAVAGNE, H.; BALANDA, É. de; URIBE ECHEVERRÍA, A. (dir.). **Mosaïques, trésor de la latinité**. Quetigny: *Ars Latina / Union Latine*, 2000.
- LEPELLEY, Cl. **Les cités de l'Afrique Romaine au Bas-Empire**. Vol. 2. Paris: Études Augustiniennes, 1981.
- LESSA, F. de S. *Atividades esportivas nas imagens áticas*. In: **Phoînix**. Vol. 11. Rio de Janeiro: Mauad, 2005a. Pp. 57-70.
- LESSA, F. de S. *O esporte como memória e festa na Hélade*. In: LESSA, F. de S.; BUSTAMANTE, R. M. da C. (org.). **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005b. Pp. 327-334.
- LING, R. **Ancient mosaics**. London: British Museum Press, 1998.
- LUSSANA, A. *Munificenza nell'Africa Romana*. In: **Epigraphica**. Vol. 14. Bologna: Università di Bologna. 1952. Pp. 100-113.
- MAHJOUBI, A. *O período romano e pós-romano na África do Norte*. In: MOKHTAR, G. (coord.). **História Geral da África**. Vol. 2. São Paulo – Paris: Ática – UNESCO, 1983. Pp. 473-509.
- MANTON, E. L. **Roman North Africa**. London: Seaby, 1988.
- MARROU, H.-I. **História da educação na Antigüidade**. 5. ed. São Paulo: E.P.U., 1990.
- PICARD, G.-Ch. **La civilisation de l'Afrique Romaine**. 2. ed. Paris: Études Augustiniennes, 1990.
- RAVEN, S. **Rome in Africa**. 2. ed. London – New York: Longman, 1984.
- RICH, A. **Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques**. Singapour: Molière, 2004.
- ROBERT, J.-N. **Os prazeres em Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SENNETT, R. *Nudez*. In: SENNETT, R. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1997. Pp. 29-60.
- THUILLIER, J.-P. **Le sport dans la Rome Antique**. Paris: Errance, 1996.

- TROMBETTA, S. **O cotidiano e sua representação nos mosaicos das províncias romanas da Gália, Norte da África e Palestina**. Tese. MAE / USP. Orient.: M^a. B. B. Florenzano. São Paulo, 2004.
- VEYNE, P. **Le pain et le cirque**. Paris: Seuil, 1976.
- VEYNE, P. *O Império Romano*. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (org.). **História da vida privada**. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Pp. 20-223.
- VILLE, G. **La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien**. Paris: École Française de Rome, 1981.
- WIEDEMANN, T. **Emperors and gladiators**. London: Routledge, 1995.
- YACoub, M. **Le Musée du Bardo**. Tunis: Éd. de l'Agence Nationale du Patrimoine, 1993.