

ROMA E O CINEMA, PARA UMA NOVA ABORDAGEM DA HISTÓRIA DA ANTIGUIDADE

Nuno Simões Rodrigues

Um dos mais recentes textos publicados pela Routledge, no âmbito da Antiguidade Clássica, é o de Maria Wyke, leitora de Clássicas na Universidade de Reading, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*¹. O trabalho é o resultado de uma investigação que se aproxima de um conjunto de projectos que têm vindo a desenvolver-se, na década de 90 (como por exemplo o de Ken MacKinnon sobre a tragédia grega no cinema e o de Bruce Babington e Peter William Evans sobre as adaptações cinematográficas das epopeias bíblicas). Aparecendo como um projecto no âmbito da Filologia Clássica, o estudo de Maria Wyke poderia ser, na verdade, tanto, ou mais, um trabalho de História Antiga como de História Contemporânea, pois os resultados a que a autora chegou sobre as “projeções do passado” antigo não fariam qualquer sentido sem uma devida contextualização, que faz, e bem, das épocas históricas que produziram os textos e os metatextos que estudou e usou como fontes da sua investigação.

Neste livro, a autora assume o cinema como uma metanarrativa histórica, uma gramática metatextual que usa a imagem como veículo da mensagem, uma forma de divulgação cultural de grande amplitude e extremamente ambiciosa, pois o cinema assumiu funções de “universalidade popular”, mas também como uma forma de auto-identificação que permite servir fins propa-

¹ Maria WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*, New York, London, Routledge, 1997, 237 pp.

gandísticos, políticos e ideológicos. É, por isso, uma “metahistoriografia” (p. 20). A própria Maria Wyke define os objectivos do seu trabalho: “The aim... is to explore, through the consideration of some notable cinematic representations of ancient Rome, the place of antiquity in twentieth-century mass culture.” (p. 33)

A obra divide-se em três grandes partes: uma primeira, teórica, onde Maria Wyke traz à discussão a problemática dos usos pouco inocentes do passado, épocas-chave em particular (como a civilização romana), em períodos posteriores, ao serviço de ideologias e regimes. Nesta primeira parte, Maria Wyke parte das reflexões de Gore Vidal e de Frederico Fellini sobre a cidade de Roma e a forma como esta influenciou o espírito de ambos os autores. Propõe-se, assim, estudar as variadas “visões” de que a capital do Império foi alvo a partir de obras cinematográficas, desde o *Quo Vadis?* dos tempos mudos ao alucinante e onírico *Satiricon* de Fellini. Na verdade, tal influência expressa a modernidade das temáticas clássicas e a omnipresença das culturas antigas, em particular a greco-latina, na cultura ocidental contemporânea. A contribuição de Vidal e de Fellini é a evidência do começo da massificação e divulgação do mundo antigo no século XX. Citando os casos de *Chinatown*, *Clash of the Titans* e *Superman*, Maria Wyke prova a existência dos antigos valores clássicos, transportados pela mitologia grega, estilizados no cinema contemporâneo de grande divulgação e aceitação.

Porém, a maior veiculação, pela sua evidência temática, da Antiguidade Clássica, vem, como é óbvio, dos filmes de temática histórica. Foi grande a contribuição do cinema para a construção de uma imagem da Roma antiga assente no espectáculo exibicionista da pompa e da majestade, das multidões alucinadas, da arquitectura monumental, das orgias, das seduções lascivas e dos martírios sádicos. No fundo, o cinema épico não era mais do que uma auto-metáfora da própria Hollywood (p. 31), bem como da época que o produziu. Neste contexto, os projectos de Griffith, no início do século, e de Cecil B. De Mille foram fundamentais para essa divulgação. O cinema revela-se assim como fundamental para estudar e compreender a retórica política, as mentalidades e ideologias do século XX, que se manifestam na forma como tratou, por exemplo, os temas históricos.

Como não podia deixar de fazer, Maria Wyke salienta os enquadramentos sócio-políticos que acabaram por originar as grandes epopeias do cinema. Estando a Itália e os EUA nas origens do cinema épico, e sendo o século XX o seu século por antonomásia, não deixa de ser pertinente estudar os regimes políticos deste período que mais influenciaram o cinema: tanto os fascismos e as repúblicas democrático-liberais, como os grandes acontecimentos históricos, as duas Grande Guerras e a Guerra Fria. Serão precisamente estes momentos que aproveitarão em especial o romance histórico

oitocentista, já por si apologético, e o converterão em obras ao serviço das suas próprias necessidades ideológicas: os casos de *The Last Days of Pompeii* (1834), *Fabiola* (1854), *Ben-Hur* (1880), *Quo Vadis?* (1895) ou *The Robe* (1942). Uma das conclusões a que a autora chegará é que as representações de Roma não são uniformes ao longo do século; as leituras dependeram das épocas e respectivos objectivos político-ideológicos (p. 33).

A Itália do Fascismo mussoliniano e os EUA do *American Dream*/*Promise Land* reverão a Antiguidade Clássica nas formas que melhor lhes aprouver: quer nas conquistas de Cipião, o *Africano*, alter-ego de Mussolini no Norte de África, quer na constituição dos valores e ideais da moral republicana romana, expressa na arquitectura de Washington ou no martírio dos cristãos, alter-ego dos perseguidos pelos regimes totalitários que acabarão por procurar refúgio na liberdade redentora de sociedades de valores politicamente diferentes, mas propagandisticamente iguais. Assim, surgirão *Scipione, l'Africano* (1937) ou *The Sign of the Cross* (1932), por exemplo. Os regimes fascistas, o italiano em particular pelas óbvias conviências, encontraram na cultura da antiga Roma uma “fonte rica para a disseminação massiva de propaganda que legitimasse o seu governo” (p. 50). Mussolini, por exemplo, foi identificado com Júlio César, por ter atravessado o seu Rubicão na marcha sobre Roma em 1922; com Cipião, o Africano, por ter conquistado a Etiópia em 1935; e com Augusto, por ter transformado a Itália liberal numa monarquia imperial.

Porém, não foram apenas italianas as tipologias feitas entre a história antiga dos factos e a história contemporânea do cinema. Os filmes resultaram em variadas tipologias históricas, utilizadas consoante os objectivos a alcançar: a República Romana surgiu como paradigma da América livre, legal e democrática; o Império surgiu como paradigma dos fascismos italiano e alemão (modelo revisto em Augusto ou anti-modelo revisto em Nero), mas também como o anti-paradigma da América do pós-guerra (revista nos cristãos perseguidos ou no escravo revoltado). Não deixa de ser sintomática a opção de Stanley Kubrick ao colocar um escravo negro a ser morto pelo patriciado romano no seu filme de 1960, *Spartacus*; decerto uma alusão aos problemas de racismo que os EUA viviam nos anos 50-60.

A segunda parte do texto de Maria Wyke assenta no estudo dos casos paradigmáticos que lhe permitirão alcançar as suas conclusões. A autora selecciona quatro temas, a que chama “segmentos específicos da História Romana”, que, quer pela frequência com que foram tratados, quer pela sua pertinência, merecem distinção e aprofundamento: as figuras histórico-míticas de Espártaco, Cleópatra e Nero e a destruição da cidade de Pompeios.

A principal função de Espártaco na história do cinema, americano e italiano, foi a de representar o herói da liberdade. Apesar de, historicamente,

pouco ou nada sabermos sobre a figura do escravo que liderou uma importante revolta no século I a.C., o cinema popularizou suficientemente a figura. Com duas produções italianas (1913, 1952) e uma americana, *Spartacus* (1960), a utilização desta personagem variou consoante o período: foi tanto um sinónimo do nacionalismo italiano, referenciado em Garibaldi, como símbolo de luta anti-americanismo maccartista, contra o qual Stanley Kubrick nunca cessou de se manifestar em seus trabalhos (não deixa de ser curioso notar que o próprio Marx expressou a sua admiração por Espártaco como um “genuíno expoente do antigo proletariado” (p. 48).

A figura de Cleópatra tem sido também bastante propensa a representações e interpretações históricas, tanto na literatura, como na pintura e no cinema. A sua utilização pela Sétima Arte tem-se baseado mais na construção shakespereana da última rainha do Egipto que em qualquer outra fonte literária. O fascínio que o Egipto e as suas antiguidades ofereceram ao século XIX foi também aproveitado pelo cinema do início do século, e Cleópatra, imortalizada pelas interpretações de Theda Bara, Claudette Colbert e Elizabeth Taylor, foi assim apresentada ao ocidente como o modelo do exotismo oriental que encerra em si tudo o que há de atraente e proibido às morais ocidentais: a luxúria, a volúpia, o adultério, a sedução em geral. O aproveitamento feito do tema roda, essencialmente, em torno dos grandes debates sobre a sexualidade dos anos 60. A relação dos escândalos Burton/Taylor, nos anos 60, com a produção, de Mankiewicz, de *Cleópatra* (1963) aponta para uma maquiavélica conspiração da produtora (*Twentieth Century Fox*), que teria preparado o adultério dos actores nos bastidores tendo em vista a promoção e o marketing do próprio filme. Porém, a ideia que surgiu a público foi precisamente a oposta: da rodagem do filme sobreveio a paixão de Burton e Taylor. Uma situação que não deixa de ser “assustadora” e “terivelmente” sintomática do consumismo do nosso século.

A análise feita à figura de Nero é das melhores conseguidas pela autora. A figura do último imperador júlio-cláudio é uma das mais polémicas da historiografia e literatura clássicas. Aos olhos de uma certa Antiguidade, como aos do século XX, a sua figura é associada à do Anticristo. Realidade a que não foi estranho o contributo do cinema de *Hollywood*. *The Sign of the Cross* (1932) e *Quo Vadis?* (1951) refizeram a figura do imperador, acentuando sempre o seu carácter profundamente negativo em atitudes como a perseguição e o martírio dos primeiros cristãos de Roma. Uma imagem em grande parte devedora da obra de Sienkiewicz (1894-1896), que por sua vez foi influenciado pelo trabalho de E. Renan (1873), um leitor atento de Tácito e Suetónio. O sadismo inerente a estes textos foi metatextualizado pelo cinema em cenas que parecem responder a apelos *voyeuristas* de um público ávido de uma catarse redentora eficaz. O investimento feito pelos realizado-

res nas cenas dos mártírios de cristãos nos circos de Roma deve-se às políticas de *marketing* que visam assegurar o lucro através das elevadas audiências para essas produções cinematográficas. Porém, as constantes produções e *remakes* destes filmes ao longo do século XX, tanto nos EUA como em Itália, correspondem mais uma vez a estratégias cronológicas e tópicas bem definidas. Justificam-se por motivos essencialmente políticos que originam alterações radicais nos *scripts*. Desde as dualidades Igreja/Estado e Protestantismo/Catolicismo, à imagem do estado totalitarista que persegue minorias religiosas e ideológicas (como a Itália fascista, a Alemanha nazi e a União Soviética), as produções de *Quo Vadis?* e de *The Sign of the Cross*, onde surgem os respectivos Neros, obedeceram e estiveram sempre ao serviço de objectivos ideológicos bem definidos, que também se exprimem pelo reverso da medalha: a ausência dessas mesmas produções em regimes fascistas, durante períodos fascistas. Na verdade, as imagens de Charles Laughton e de Peter Ustinov como Nero lembravam, inevitavelmente e por demais, as de um tirano fascista (saliente-se o pormenor curioso, notado pela autora, de que enquanto os heróis destas produções são interpretados por actores americanos, cujo sotaque se identifica com o do público americano, os vilões são frequentemente actores clássicos ingleses, cujo *accent* é soberbamente utilizado para sugerir ao espectador americano um “estrangeiro” ameaçador que assume as características do imperialismo britânico, de Hitler, Mussolini, Franco ou Estaline, por exemplo (p. 23). Lembra-se, apropriadamente, o *remake* “fellinesco” de *Quo Vadis?* feito em 1985 para a televisão, onde o alemão Klaus Maria Brandauer, uma vez mais um estranho à língua inglesa, desempenha um Nero fabuloso e se evocam novas concepções históricas e historiográficas.

O quarto e último exemplo analisado encontra na cidade de Pompeios, e respectiva destruição no ano de 79 d.C., o seu tema de desenvolvimento. As adaptações cinematográficas da obra de Bulwer Lytton, que voltam a distribuir-se pelos estúdios norte-americanos e italianos, recorrem de novo à literatura histórica oitocentista para construir os respectivos guiões (apesar de o resultado final de algumas delas, como a americana de 1935, pouco lhes ficar a dever). Começando por ter como objectivo a reconstrução da cidade-sombra através das ruínas escavadas no século XIX, as adaptações do romance de Lytton acabaram por estar também ao serviço da defesa e da apologia de interesses sócio-políticos que o cinema voltava a reclamar para si. Assim, a ideia da decadência social, punida com a destruição do fogo do céu, serve de imaginário filosófico para a representação de uma América convertida ao *gangsterismo* nos anos 20-30. A produção de *The Last Days of Pompeii* de 1935 é acima de tudo um importante documento da Grande Depressão e da forma como algumas camadas a tentaram avaliar e ultrapassar: uma demons-

tração de que o crime não compensa. Significativamente, Maria Wyke não refere para este tema, ao contrário do que faz para *Quo Vadis?*, a produção e adaptação televisiva anglo-italiana do romance de Bulwer Lytton. Talvez porque as filosofias ideológicas presentes nas produções anteriores não foram aí tão evidentes. Na realidade são mesmo inexistentes. O que se pretendeu fazer nos anos 80 foi uma revitalização da televisão, moribunda graças ao fracasso e ao falhanço de grandes projectos de entretenimento.

O trabalho de Maria Wyke termina com uma reflexão extremamente actual, já manifesta por personalidades como Godard e Fellini, sobre a posição do cinema face à Antiguidade em geral, e sobre o papel que este deve ter enquanto difusor cultural e educador de massas. Os méritos deste texto residem precisamente na descodificação desse mesmo cinema que, necessariamente não isento dos vícios do tempo que o produz, usa uma linguagem subtil e simuladora que urge um estudo atento e profundo. Também assim poderemos compreender os cortes drásticos que o cinema trouxe, a partir da década de 60, às interpretações da Antiguidade e a que M. Wyke chama “A Farewel to Antiquity”. Essas mesmas alterações podem ser vistas nas versões e produções de Fellini (*Satiricon*), Pasolini (*Edipo Re*, *Medea*), Cacoyannis (*Electra*, *The Trojan Women*, *Iphigenia*) e Cocteau (*Orphée*). Obras que por si sós mereciam um estudo semelhante.

A importância capital deste tema é evidente. O papel que o cinema tem em finais do século XX, a sua importância para a cultura e educação de massas, atestam-na. Daí que esteja plenamente justificada a última afirmação de Maria Wyke: “The question... would not be whether cinema should have a place in the classical tradition but what else could best capture the mysterious, obscure and ethereal quality of the ancient world today.” (p. 192).