

COLECÇÃO AUTORES GREGOS E LATINOS
SÉRIE ENSAIOS

Luísa de Nazaré Ferreira
Paulo Simões Rodrigues
Nuno Simões Rodrigues

PLUTARCO E AS ARTES
PINTURA, CINEMA E ARTES DECORATIVAS

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

PLUTARCO NO CINEMA

NUNO SIMÕES RODRIGUES
(Universidade de Lisboa)

No momento em que escrevemos este texto, lemos duas notícias pertinentes para o tema que aqui propomos tratar. A primeira é a de que o actor inglês Ralph Fiennes iniciou as filmagens de mais uma adaptação da obra de Shakespeare ao cinema. Desta vez trata-se de *Coriolanus*, protagonizado pelo próprio Fiennes, no papel titular, o qual é secundado por Gerard Butler (Aufídio), Vanessa Redgrave (Volúmnia), Brian Cox (Menénio) e Jessica Chastain (Vergília). Escrita muito provavelmente entre 1605 e 1610, o *Coriolanus* de Shakespeare pertence ao grupo das chamadas «peças romanas», uma das últimas a ter sido escrita, baseando-se na vida plutarquiana com o mesmo título¹. A sua apresentação no grande ecrã corresponderá, portanto, a mais uma presença de Plutarco na Sétima Arte, ainda que por via indirecta. Mas lemos igualmente a notícia de que Angelina Jolie será a próxima actriz a encarnar Cleópatra VII no cinema, num novo filme do género *biopics*, que estreará em breve. Como é evidente, Plutarco deverá estar de novo na base desta *reprise* da vida da última rainha do Egipto.

¹ Ver a introdução de Parker (1982) 1-148. Ao mesmo grupo de peças pertencem naturalmente *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*. A adaptação dirigida por Ralph Fiennes deverá estreiar ainda em 2010.

O recurso não é novo. Em alguns casos, foi mesmo sofisticado e pouco evidente. Mas é Plutarco quem motiva o enredo central ou parte dele em vários filmes ou adaptações da História do Cinema. Em *Seven Brides for Seven Brothers*, comédia musical originalmente escrita para cinema e estreada em 1954, pela mão de Stanley Donen, a personagem principal canta uma canção escrita por Johnny Mercer, que começa com a seguinte estrofe:

Tell ya 'bout them Sobbin' women
Who lived in the Roman days.
It seems that they all went swimmin'
While their men was off to graze.
Well, a Roman troop was ridin' by
And saw them in their «me oh my»,
So they took 'em all back home to dry.
Least that's what Plutarch says.

Adam Pontipee (Howard Keel), assim se chama a personagem, canta para os seus irmãos, tendo na mão o livro que lhes acaba de ler e que é uma edição das *Vidas* de Plutarco. É para esse livro que aponta, quando afirma «Least that's what Plutarch says». O enredo deste musical, posteriormente adaptado ao teatro, baseava-se num conto de Stephen Vincent Benét, *The Sobbin' Women*, que por sua vez é uma adaptação da antiga lenda romana «O rapto das Sabinas»². A história, porém,

² *Seven Brides for Seven Brothers* foi nomeado para o Óscar de melhor filme em 1954. O filme foi realizado por Stanley Donen, com música de Saul Chaplin e Gene de Paul e letras de Johnny

passa-se agora em meados do século XIX, no Oregon, o *West* norte-americano, onde sete irmãos procuram desesperadamente sete noivas com quem se casar. Seis deles raptam as suas. A base do argumento é sem dúvida o episódio narrado por Plutarco na *Vida de Rómulo*³. Estamos portanto perante o caso de uma influência clássica num projecto cinematográfico, em que o motivo central apenas se torna perceptível a quem tiver uma formação que lho permita. Este artifício, todavia, ainda que presente em algumas produções, não tem sido a norma no que diz respeito ao aproveitamento da obra de Plutarco por parte da indústria cinematográfica. Efectivamente, a maioria da recepção tem-se feito de uma forma quase directa, como veremos se seguida.

Plutarco deverá ser uma das autoridades que mais inspirou obras de arte na cultura ocidental, do romance à tragédia, da ópera à pintura⁴. A estas formas de arte, podemos acrescentar o cinema. O que verificamos é que assim como a obra do Queronense havia constituído um importante manancial de informação histórica e de inspiração para a Europa culta desde pelo menos o Renascimento, também o cinema se aproveitou dos argumentos e «guiões» pré-feitos pelo tratadista

Mercer. Howard Keel e Jane Powell foram os protagonistas. A base plutarquiiana deste argumento foi tratada por Martín Rodríguez (2007).

³ Plutarco, *Rómulo* 14-20.

⁴ Petrovic (2008) 163; sobre Plutarco na pintura, vide o texto de P. S. Rodrigues neste mesmo volume; em relação à influência de Plutarco no caso concreto da cultura norte-americana moderna e contemporânea, ver Malamud (2009) 29; Winkler (2001a) 50; Solomon (2001) 322.

grego e, em grande parte, reciclou-os, reutilizou-os e pô-los ao seu serviço⁵. Como foi já notado, Plutarco é provavelmente um dos autores mais presentes nos argumentos cinematográficos baseados na Antiguidade, ainda que raramente ele seja explicitado nos créditos de cada uma das produções em que está envolvido⁶. Parte considerável da transposição de Plutarco para a Sétima Arte assenta nas *Vidas*, mas não exclusivamente. A influência faz-se notar não só nos chamados «épicos» como em outros filmes comumente conhecidos como *pepla*⁷. Em todos eles surgem construções e leituras modernas de figuras como Temístocles, Leónidas, Alexandre, Rómulo, Coriolano, Pompeio, Espártaco, Bruto, Júlio César, António e Cleópatra e ainda algumas figuras do período imperial romano, como Otão. Todos estes marcam presença na Sétima Arte e todos eles, sem excepção, reviveram no cinema graças à obra de Plutarco.

Nas páginas que se seguem, propomos uma leitura não exaustiva da recepção de Plutarco no cinema, oferecendo uma perspectiva geral das produções

⁵ Como indica Martín Rodríguez (2007) 633, o nosso autor pode ter inspirado de igual modo, com a evocação da espada de Dâmocles e dos espelhos de Arquimedes, os sábios que escapam, graças à aplicação dos recursos destas anedotas, ao seu sequestro por um *gangster* na comédia de Howard Hawks *Ball of Fire* (1941). Agradecemos esta nota ao Doutor A. Pérez Jiménez. Sobre as referências plutarquianas acerca de Arquimedes, ver Plutarco, *Marcelo* 15-20. Sobre Dâmocles, ver Cícero, *Tusculanas* 21.61-62.

⁶ Como refere Petrovic (2008) 163, a excepção honrosa cabe a Mankiewicz que nos créditos de *Cleopatra* (1963) coloca lado a lado Plutarco, Suetónio e Apiano.

⁷ Sobre este género de cinema escreveremos infra.

baseadas total ou parcialmente na sua obra e até hoje levadas ao ecrã. Analisamos os casos mais significativos dessas reinvenções contemporâneas do Queronense e assinalamos algumas das problemáticas consideradas mais pertinentes neste contexto. Em suma, propomos uma introdução a um tema que, a nosso ver, merece ainda estudos mais aprofundados.

Por uma questão metodológica, começamos com os Gregos e seguem-se os Romanos, na linha do que acontece com a maioria das *uitae* escritas pelo próprio Plutarco. Pontualmente, fazemos referência a outras fontes, passos ou influências⁸.

1. TEMÍSTOCLES E LEÓNIDAS

Temístocles, a quem Plutarco dedicou uma biografia, é uma das personagens do filme de Rudolph Maté, *The 300 Spartans*, produzido pela Fox em 1961. O argumento desta película gira em torno da Batalha das Termópilas, ocorrida em 480 a.C., entre Gregos, representados pelos Espartanos e pelos Téspios, e Persas, quando Xerxes atacou a Hélade. Rodado na Grécia, o filme é reconhecido como uma apologia da História grega antiga e moderna, em que o espírito de união entre Espartanos e Atenenses serve também de metáfora às realidades políticas que então se viviam na região. Aqueles que defendem a unidade e o pan-helenismo

⁸ Nesta apresentação, usamos primeiro um critério civilizacional (os Gregos precedem os Romanos) e, dentro do civilizacional, o cronológico, ainda que tenhamos em conta a ressalva de que figuras como Rómulo e Coriolano não são necessariamente «históricas», mas sobretudo mitológico-lendárias.

surgem como caracteres positivos, enquanto o oposto é igualmente válido.

Os representantes da união são Temístocles (Ralph Richardson), do lado ateniense, e Leónidas (Richard Egan), da facção espartana. O primeiro representa o político por excelência e o segundo é o soldado que está disposto a dar a vida por aquilo em que acredita. Juntos, representam a inteligência e a força⁹. Não deverá ser inocente que, em plena Guerra Fria, as duas personagens sejam interpretadas por dois actores anglófonos, mas em que um é britânico e o outro norte-americano. O paralelo com a realidade antiga parece-nos evidente. Por sua vez, Xerxes (David Farrar) representa o oriente bárbaro cujos exércitos são constituídos por escravos com o objectivo único de aniquilar o ocidente. Estamos perante uma perspectiva das Guerras Medo-Persas que entende o conflito como um combate entre liberdade e totalitarismo, leitura maniqueísta que, como é evidente, não deixa de ser um problema relativo no contexto em questão. Este é o coração da fita e apesar de incluir uma história de amor protagonizada por uma ficcional sobrinha de Leónidas (Diane Baker), de modo a conferir algum romantismo ao enredo, a mesma não tem força suficiente para se sobrepor à mensagem central do filme.

A reconstituição da batalha das Termópilas passa por ser uma proposta interessante enquanto evocação do acontecimento, levando inclusive alguns autores a considerarem esta película no âmbito do *epic film*

⁹ Lillo Redonet (1997) 146.

ou superprodução. Ainda assim, são visíveis alguns anacronismos escusados, como a utilização de um mapa da Grécia, por certo desconhecido à época.

Grande parte do argumento assenta, naturalmente, nas *Histórias* de Heródoto, pois é aí que podemos ler uma extensa descrição destes acontecimentos, reconhecendo-se inclusive citações retiradas do historiador¹⁰. Mas a relevância dada à figura de Temístocles mostra que Plutarco foi uma das fontes também utilizadas na concepção desta fita. O estadista ateniense destacou-se pela política de defesa da Ática, investindo na frota da cidade de Atenas, com a qual veio a vencer em Salamina, em 480 a.C. O *ethos* determinado e ousado da personagem é sem dúvida colhido na *Vida de Temístocles*, onde lemos acerca da sua ambição e determinação, bem como as informações sobre o percurso e projecto político de talassocracia do governante¹¹. Ao contrário da versão de 2006, que foca acima de tudo o confronto no desfiladeiro das «Portas do Inferno», este argumento insiste mais na conjuntura política vivida na Grécia, o que justifica o desenvolvimento da figura de Temístocles. Até o aparecimento da rainha da Cária, Artemísia de Halicarnasso (Anne Wakefield), tema bastante desenvolvido no filme, ainda que seja um tema herodotiano, pode ser igualmente lido na *uita* do ateniense¹².

¹⁰ Cf. Heródoto 7.

¹¹ Plutarco, *Temístocles* 5. O filme concentra-se, porém, na fase da vida de Temístocles até às Termópilas, sendo que o relato de Plutarco vai além disso. Sobre as fontes herodotianas do filme, ver Lillo Redonet (1997) 149-158.

¹² Plutarco, *Temístocles* 14.4; cf. e.g. Heródoto 7.99; 8.67-70, 87-89, 101-103.

Apesar de Leónidas não ser uma figura de proa na obra de Plutarco, é também no biógrafo de Queroneia que cineastas e argumentistas têm colhido elementos para compor a sua figura na tela. No tratado que Plutarco escreveu sobre a malícia de Heródoto, o biógrafo de Queroneia afirma que voltará ao tema das Termópilas quando escrever sobre os feitos e a bravura de Leónidas. A intenção seria suplantar as notícias que Heródoto dá sobre o tema nas *Histórias*. O projecto teria ficado reservado para uma *Vida de Leónidas*¹³. Acontece que esta suposta biografia do general espartano não chegou até nós ou nem sequer chegou a ser escrita. Este pormenor teria bastado para pensarmos que as representações da figura do rei de Esparta pouco ou nada deveriam a Plutarco, baseando-se sobretudo nas informações transmitidas pelo *Pater Historiae*. Mas estaríamos equivocados se o fizéssemos. Com efeito, *300*, a recente adaptação do tema das Termópilas ao cinema feita por Zack Snyder (2006), ainda que baseado numa obra de banda desenhada de F. Miller, recorre também, tal como a sua fonte imediata, a Plutarco para a construção das personagens. O processo é particularmente evidente nos diálogos de Leónidas (Gerard Butler), o rei de Esparta, da mulher deste, Gorgo (Lena Headey), e do rei da Pérsia, Xerxes (Rodrigo Santoro). A rainha, por exemplo, diz ao embaixador persa que «só as mulheres espartanas dão à luz verdadeiros homens», o que é um dito atribuído a Gorgo por Plutarco quer na *Vida de Licurgo* quer nos

¹³ Plutarco, *Moralia* 866B.

*Ditos das Mulheres Espartanas*¹⁴. A proclamação feita pelo rei, à partida para as Termópilas, de que Esparta precisa de filhos tem eco na frase «Casa-te com um bom homem e dá à luz bons filhos» que, segundo Plutarco, Leónidas teria dito à mulher¹⁵. E nessa sequência ainda, a comovente fala da rainha que diz ao marido «volta com o escudo ou sobre o escudo», sugerindo que prefere vê-lo morto a derrotado ou desertor, provém da mesma fonte¹⁶. A alusão que no filme é feita por um persa de que as flechas que serão disparadas contra os Gregos taparão o sol – o que aliás é visualmente recriado – e a afirmação de que em consequência disso os Espartanos combaterão na sombra são igualmente transmitidas por Plutarco, que atribui a última delas a Leónidas¹⁷. A resposta apropriadamente lacónica do espartano à exigência persa para depor as armas, i.e. o arremesso da lança contra Xerxes, é equivalente ao plutarquiano *molon labe*, expressão grega que significa «Vem buscá-las!» e que se tornou antológica em relação à Batalha das Termópilas¹⁸. E uma das mais famosas falas do filme, «Almoçai agora como se fosseis jantar no Inferno» (*Aidou deipnesontes*), surge em dois tratados de Plutarco, nos *Ditos dos Espartanos* e nas *Histórias Paralelas*¹⁹. Também o diálogo entre os reis de Esparta e da Pérsia é, como mostrou N.

¹⁴ Plutarco, *Licurgo* 14.8; *Moralia* 240G5.

¹⁵ Plutarco, *Moralia* 225A2.

¹⁶ Plutarco, *Moralia* 242F16.

¹⁷ Plutarco, *Moralia* 225B6. Este tema aparece igualmente em Heródoto, que a atribui a Diéneces, Heródoto 7.226.

¹⁸ Plutarco, *Moralia* 225D11. O contexto literário é o das palavras trocadas entre Leónidas e Xerxes.

¹⁹ Plutarco, *Moralia* 225D13; 306 D.

C. Santos, uma recriação feita a partir essencialmente de Plutarco. O confronto entre os dois monarcas baseia-se quer ao nível dos diálogos quer ao nível da imagem no relato do encontro entre Sólon e Creso²⁰ e as falas são extraídas dos *Ditos dos Espartanos*²¹. A maioria destas referências havia sido já usada por Rudolph Maté, no filme de 1962²².

Há dois outros filmes de tema grego que incluem temas plutarquianos, embora não sejam propriamente inspirados em narrativas de Plutarco. O primeiro é *La battaglia di Maratona*, produção de 1959 realizada por Jacques Tourneur. Como se vê pelo título, a acção centra-se naquele acontecimento da História da Grécia. Mas é pertinente para o nosso estudo referir que inclui um grupo ao qual se dá o nome de «Guarda Sagrada», cuja função era assegurar a vigilância da cidade de Atenas. Este pormenor sugere o tema do Batalhão Sagrado. O *hieros lokhos* é mencionado por Plutarco, mas associado a Górgidas (século IV a.C.) e à cidade Tebas, com o objectivo de defender a cidade dos Espartanos, e não ao que se vê nesta fita. O Batalhão caracterizava-se ainda pela sua natureza homofílica, o que é ignorado por Tourneur, e teria sido derrotado em 338 a.C., em Queroneia. O Beócio todavia conta que a guarnição

²⁰ Plutarco, *Sólon* 27.3-4.

²¹ Plutarco, *Moralia* 225C-D; como nota Santos (2008), a diferença está no facto de Plutarco dizer que os dois soberanos trocaram missivas entre si. Outro passo do mesmo texto, 225C10, está igualmente implícito no diálogo de contornos também bíblicos. Ver ainda Dias (2007); Loureiro (2007) e Murray (2007).

²² Eventualmente através do romance de Paul Nord, no qual o argumento do filme se inspira.

era constituída por trezentos homens, o que permite uma associação ao exército espartano das Termópilas, realidade historicamente mais próxima do tema da Batalha de Maratona²³. O segundo filme, *Damon and Pythias* (Curtis Bernhardt, 1962), conta uma lenda grega, a de dois amigos adeptos do pitagorismo, que vivem em Siracusa, no tempo de Dionísio II. No entanto, a lenda conhecida e transmitida por Aristóxeno e Cícero localiza a acção no tempo de Dionísio I e não do filho. No filme, a história é alargada em termos cronológicos. Seja como for, ambos os monarcas são figuras tratadas por Plutarco em vários dos seus textos e a forma como o tirano de Siracusa é representado nesta fita deve por certo parte da sua caracterização ao que se lê no Queronense²⁴.

²³ Plutarco, *Pelópidas* 18-19. Sobre este assunto ver Rodrigues (2009).

²⁴ Cf. e.g. Plutarco, *Dion*, *passim*. Estes dois filmes pertencem ao género dos *pepla*. Em 2006, estreou *Minotaur* de Jonathan English. É uma adaptação do mito de Teseu, que em parte se relaciona com a vida desse herói escrita por Plutarco. Mas o filme é uma fantasia vai muito além do que se lê na *uita* grega. O mesmo foi feito por John Madden, na série *The Storyteller*, do grupo «Jim Henson», que inclui *Theseus and the Minotaur* (1991), escrito por Anthony Minghella. Como se verifica, realizador e argumentista são aqui nomes de peso. Ambos os filmes focam apenas o mito do Minotauro, ainda que o segundo incluía a personagem de Medeia (Lindsay Duncan), que aparece em Plutarco. Cf. Plutarco, *Teseu* 12; 18-20. Com mais afinidades com o que a tradição grega conta acerca do mito de Teseu, incluindo as fórmulas e informações fornecidas por Plutarco, é *Teseo contro il Minotauro*, um filme do tipo *peplum* de 1960, realizado por Silvio Amadio. Os passos plutarquiandos contemplados por este filme são os que se podem ler em Plutarco, *Teseu* 15-20.

2. ALEXANDRE

Apesar da importância da figura de Alexandre III da Macedónia na História da Antiguidade Clássica, até hoje, não foram muitos os filmes a ele dedicados. São essencialmente três as produções que tomaram Alexandre Magno como personagem central. A primeira, *Alexander the Great*, data de 1956 e é uma realização e produção de Robert Rossen, que escreveu igualmente o argumento, com Richard Burton no papel principal. A segunda, com o mesmo nome mas originalmente concebida como telefilme, data de 1968 e foi dirigida por Phil Karlson e interpretada por William Shatner. A terceira, simplesmente chamada *Alexander*, data de 2004 e é de Oliver Stone, com Colin Farrell no papel titular²⁵. Além destes, existem outros filmes em que Alexandre da Macedónia aparece, mas cuja fraca divulgação comercial levou a que fossem menos conhecidos. São os casos de *Sikandar*, uma produção indiana de 1941, realizada por Sohrab Modi, e *Megalexandros*, produção franco-italo-alemã de 1980, realizada por Theo Angelopoulos. Para a televisão foi ainda rodado em 1981 *The Search for Alexander the Great*, ao estilo de documentário dramatizado, com Nicholas Clay (Alexandre), James Mason (narrador), Julian Glover (Filipe II), Gabriel Byrne (Ptolemeu), Ian Charleson (Heféstion) e Jane Lapotaire (Olímpia) nos principais papéis. É ainda de assinalar que, em 2005, se previa a rodagem de um outro filme sobre Alexandre, com direcção de Baz Luhrmann,

²⁵ Chegou a falar-se em Tom Cruise para interpretar Alexandre, cf. Lillo Redonet (1997) 160.

com Leonardo DiCaprio no papel titular e Nicole Kidman como Olímpia do Epiro²⁶. Aparentemente, esta intenção não saiu do papel.

Centramo-nos essencialmente nas produções de 1956 e de 2004, aquelas em que a presença de Plutarco e da sua *Vida de Alexandre* são mais pertinentes. De um modo geral e sem desconsiderar outras fontes, o argumento escrito pelo próprio Rossen – como mais tarde acontecerá com Stone –, nos anos 50 do século XX, segue quase *pari passu* a estrutura do texto plutarquiano. Em alguns casos, encontramos mesmo citações directas das fontes antigas, designadamente de Plutarco²⁷. Neste filme, assistimos ao percurso do príncipe, desde os presságios manifestados aquando do seu nascimento até à sua morte, passando em revista pormenores como a lenda do nascimento divulgada por Olímpia (Danielle Darrieux)²⁸, a educação orientada por Aristóteles (Barry Jones)²⁹, a batalha de Queroneia³⁰, as dissensões na casa de Filipe da Macedónia (Fredric March)³¹, o banimento

²⁶ Carmona (2006) 35. Alexandre foi ainda recuperado em 1997, com *Alexander Senki*, uma célebre série de animação de origem japonesa (*manga*), escrita por Hiroshi Aramata e Sadayuki Murai. O tema da demanda pelo túmulo do Macedónio foi incluído num episódio de uma série televisiva norte-americana de grande popularidade no final do século passado, *MacGyver* (episódio 14, temporada 6 – *Eye of Osiris*, 1991). Agradecemos à Dra. Nídia C. Santos estas informações.

²⁷ Esta questão foi tratada por Shahabudin (2010).

²⁸ Plutarco, *Alexandre* 3.

²⁹ Plutarco, *Alexandre* 7.

³⁰ Plutarco, *Alexandre* 9.

³¹ Plutarco, *Alexandre* 9. Sobre esta questão, ver o nosso estudo «O rosto esfíngico das rainhas helenísticas. Olímpia, Laódice, Berenice, Arsínoe, Cleópatra e a leitura grega da alteridade

dos companheiros de Alexandre³², a aura aquilina do general³³ e a entronização³⁴, a batalha de Granico³⁵, a relação com Barsine (Claire Bloom)³⁶, a batalha de Isso³⁷, o encontro com as mulheres da família de Dario III (Harry Andrews) – apesar da fusão das personagens de Estatira Menor e Roxana (Teresa del Rio) nesta sequência³⁸ –, a morte de Dario³⁹, a morte de Clito (Gustavo Rojo) – cena que inclusivamente integra os versos da *Andrómaca* de Eurípides referidos por Plutarco⁴⁰ –, as bodas de Susa⁴¹ e a morte de Alexandre que, no entanto, em vez de ocorrer em Babilónia acontece em Susa⁴². Os avanços militares e as campanhas alexandrinas são aqui contudo reduzidos ao mínimo, optando-se por uma metáfora apresentada sobre um mapa demasiado moderno para o século IV a.C. Com efeito, o realizador-argumentista privilegia os diálogos à acção, tendo como objectivo talvez uma

feminina» in *O Nascimento da Ideia de Europa*, vol. II – *O Mundo Helenístico* (no prelo).

³² Plutarco, *Alexandre* 10.

³³ Plutarco, *Alexandre* 8.

³⁴ Plutarco, *Alexandre* 11.

³⁵ Plutarco, *Alexandre* 16.

³⁶ Plutarco, *Alexandre* 21. Todavia capturada em Damasco, segundo Plutarco, e não em Mileto, como acontece no filme.

³⁷ Plutarco, *Alexandre* 19-20.

³⁸ Plutarco, *Alexandre* 21. O artifício da fusão é muito provavelmente uma solução de economia no argumento. Ambas as princesas foram mulheres de Alexandre, mas, na verdade, Plutarco conta que Roxana acabou por assassinar Estatira, Plutarco, *Ale.* 77. Chamamos Estatira Menor à filha de Dario III para a distinguir da mãe (Carmen Carulla), sua homónima.

³⁹ Plutarco, *Alexandre* 43.

⁴⁰ Plutarco, *Alexandre* 50-52.

⁴¹ Plutarco, *Alexandre* 70.

⁴² Plutarco, *Alexandre* 73-77.

perspectiva mais erudita ou intelectual de um tema que facilmente poderia resvalar para o mítico-popular. Essa opção, porém, saiu cara ao produtor e igualmente realizador, dado que os distribuidores decidiram cortar mais de 30 minutos do filme original, por o considerarem demasiado extenso.

Em contrapartida, há intervenções que vão claramente contra o que dizem as fontes plutarquianas, como chamar «Eurídice» (Marisa de Leza) à princesa macedónia que desposou Filipe II a seguir a Olímpia e não «Cleópatra», como referem os textos antigos⁴³. Talvez esta opção se tenha devido à intenção de evitar confusões onomásticas com Cleópatra VII, descendente dos diádocos alexandrinos, perante uma audiência pouco informada. A apresentação de Mémnon (Peter Cushing) como ateniense ostracizado é igualmente engenhosa, mas pouco convincente enquanto elemento plutarquiano. De igual modo, Barsine, que Plutarco diz ser filha de Artabazo⁴⁴, surge aqui sobretudo como a mulher de Mémnon, meio persa meio ateniense, qual metáfora do mundo idealizado por Alexandre. O momento em que Barsine declara ao ainda seu marido

⁴³ Plutarco, *Alexandre* 9. Cleópatra era sobrinha de Átalo (Stanley Baker). Talvez haja aqui uma fusão com uma outra figura da época, Ada Eurídice, neta de Filipe II, sobrinha de Alexandre e mulher de Filipe Arrideu e que aparece também na produção dirigida por Phil Karlson. Sobre essa personagem, ver Diodoro Sículo 18.39.2-4; 19.11.1-8; e o nosso estudo «O rosto esfingico das rainhas helenísticas. Olímpia, Laódice, Berenice, Arsínoe, Cleópatra e a leitura grega da alteridade feminina» in *O Nascimento da Ideia de Europa*, vol. II – *O Mundo Helenístico* (no prelo).

⁴⁴ Plutarco, *Alexandre* 21.

mas já mercenário Mémnon que a Pérsia é um mundo a desfazer-se e pronto a ser substituído por uma nova era soa a utopia que poderá estar relacionada com os ideais defendidos por Robert Rossen. Há que ter presente que o realizador, tal como outros intelectuais norte-americanos da época, foi dos que se teve de apresentar à Comissão de Actividades Antiamericanas, por suspeita de ligações ao Partido Comunista, acabando por figurar na lista negra daquele órgão⁴⁵.

Encontramos também anacronismos, como os já referidos mapas que aparecem como instrumentos militares pouco adequados ao contexto, bem como o livro que Aristóteles lê numa das cenas da película.

O tema do homoerotismo, evocado no texto plutarquiano através da caracterização da figura de Heféstion⁴⁶, está praticamente ausente do filme de Rossen, apesar de o argumento incluir a personagem (Ricardo Valle), aliás relegada para segundo plano. Já Bagoas, o eunuco persa por quem Alexandre nutria particular afeição⁴⁷, foi simplesmente esquecido nesta versão cinematográfica. Este será um dos principais pontos diferenciais em relação à produção dirigida por Oliver Stone já no século XXI, traduzindo uma postura consonante com o que se via e discutia em 1956. Mas parte considerável deste filme concentra-se nos episódios macedónicos e familiares da vida de Alexandre. Note-se que metade da fita diz respeito aos primeiros catorze parágrafos da *Vida de Alexandre*,

⁴⁵ Shahabudin (2010) 102-104.

⁴⁶ Plutarco, *Alexandre* 47.9-10; cf. Skinner (2010).

⁴⁷ Plutarco, *Alexandre* 67.8.

enquanto a outra metade abarca os restantes 62 parágrafos.

Rodado em Espanha, este é dos aspectos que por vezes se torna demasiado evidente, pelo aproveitamento de cenários naturais nem sempre adequados aos contextos que se pretendem apresentar, como acontece com a cena em que uma procissão passa por uma aldeia medieval espanhola. O conjunto da cenografia, aliás, não é famoso. A solução para a falta de cenários imponentes que reconstituíssem Péla, Atenas, Persépolis ou Susa é encontrada na instalação de tendas, às quais se adicionam motivos da arte persa ou mesopotâmica. Como se isso bastasse para o impacte visual. De igual modo, em determinadas sequências há claramente um abuso do tema romântico das ruínas clássicas. Por outro lado, é mais convincente o guarda-roupa, em particular o das personagens orientais, que merece uma palavra de destaque pelo cuidado que os figurinistas parecem ter tido ao seguir sobretudo a iconografia da cerâmica ática do século V a.C. Noutros pormenores não se poupou. Rossen recorreu a 45000 figurantes para darem vida aos soldados de Alexandre, o que por si só representa um número quase cinco vezes superior ao utilizado de facto pelo general quando deixou a Grécia⁴⁸. Quanto à construção da imagem física de Alexandre, tenta-se seguir, como acontece no filme de Stone, o conhecido modelo escultórico helenístico do general macedónio. Mas como acontecerá também com Colin Farrell – também ele demasiado louro para a crítica –, um

⁴⁸ Lillo Redonet (1997) 159.

Richard Burton louro não convence ninguém. Na verdade, Burton louro parece aquilo que precisamente é: Burton a fazer de louro⁴⁹.

Ao nível conceptual, há ainda alguns aspectos a destacar. Tem sido salientada a complexa estrutura freudiana do Alexandre de Stone, mas essa mesma conceptualização do *ethos* do Macedónio, que na verdade está já presente em Plutarco, havia sido também aproveitada por Rossen. Recordamos, e.g., o momento em que Barsine diz que os únicos rivais que tem na sua relação com o general são a mãe e o pai dele, visto que são esses que Alexandre deseja, acima de tudo, suplantar. Esta perspectiva faz também parte da tragicidade, significativamente enunciada pelas personagens atenienses, que acusam Alexandre de querer tornar-se um deus, insinuando desse modo a *hybris* da personagem que contribuirá para a conduzir à desgraça⁵⁰. É ainda pertinente e original que o filme de 1956 dedique alguma atenção ao universo ateniense, através das figuras de Ésquines (William Squire) e Demóstenes (Michael Hordern). Com efeito, foram estes homens que, em Atenas, representaram a discussão em torno do pan-helenismo vigente na época.

Há outro aspecto curioso neste filme: o momento em que Barsine desafia as outras mulheres

⁴⁹ Sobre esta questão ver também Cyrino (2010). A versão menos conhecida, protagonizada por W. Shatner em 1968, é talvez aquela que oferece um Alexandre mais credível a este nível.

⁵⁰ Como notou Shahabudin (2010) 100, este episódio, em que Alexandre se reclama filho de Zeus Ámon, relaciona-se especialmente com o *Romance de Alexandre*.

que acompanham os Gregos na expedição militar de conquista do Oriente a incendiarem o palácio em que estão instalados, assinalando desse modo a vingança consumada da Grécia em relação à Pérsia e o momento em que podem por fim regressar a casa. A sequência parece-nos ser inspirada num passo vergiliano, mais concretamente no episódio da *Eneida* em que as mulheres troianas decidem incendiar os navios em que viajaram até Itália, forçando assim os Troianos a fundar a sua nova casa no território em que se encontram⁵¹. Seguindo esta mesma técnica de recorrer à intertextualidade e usar outro autor clássico além de Plutarco, o argumentista escolheu palavras de Sófocles para encerrar o filme, em consonância com as notas que encontramos na *Vida de Alexandre* acerca do gosto do Macedónio pelo património cultural grego, em particular pelas tragédias dos dramaturgos atenienses⁵². Ainda que a escolha corra o risco de ser pouco adequada ao contexto: «Muitos prodígios há; porém nenhum maior do que o Homem». Trata-se de uma citação da *Antígona* de Sófocles⁵³.

Apesar do dinheiro gasto na promoção do filme, o *Alexander the Great* de Rossen ficou aquém das expectativas. Talvez o desaire se tenha devido à falta de coincidência entre o que o público esperava, designadamente espectáculo, extravagância e erotismo

⁵¹ Cf. Vergílio, *Eneida* 5.605-700.

⁵² Plutarco, *Alexandre* 8.3.

⁵³ Sófocles, *Antígona* 333-334. Citamos a trad. M. H. da Rocha Pereira, Lisboa, FCG, 192010, 62. A produção de 1956 é ainda especial para o público lusitano, porque entre o seu elenco encontra-se o português Virgílio Teixeira, que encarna o papel de Ptolemeu, um dos companheiros de armas de Alexandre Magno.

como acontecera com filmes da mesma época (e.g., *Samson and Delilah*, *Quo Vadis?*, *The Robe*, *The Ten Commandments*), e o que veio a encontrar de facto⁵⁴.

Quanto ao projecto de Stone, apesar das evocações da infância e da adolescência do herói, a sua proposta concentra-se sobretudo nos oito anos em que Alexandre se afirmou como general e conquistador de um vasto território a oriente da Hélade. Basta este aspecto para assinalar a diferença significativa em relação à obra de Rossen, apesar das várias comunhões que podemos verificar entre ambos os realizadores e respectivas obras⁵⁵.

Recentemente, I. Petrovic publicou um estudo em que aborda as principais questões relacionadas com a película e a sua fonte plutarquiana⁵⁶. Como não podia deixar de ser, o contributo da *Vida de Alexandre* para o filme de Oliver Stone é amplo e significativo enquanto fonte do enredo e do argumento⁵⁷. Há cenas, sequências e iconografias completamente decalcadas do texto grego, de que são exemplos a domesticação de Bucéfalo⁵⁸, a referência ao facto de Alexandre dormir com a *Iliada* sob

⁵⁴ Como nota Shahabudin (2010) 94-95, o facto de Olímpia se insinuar a jovens com a idade do seu filho ou o de Filipe a rejeitar para se casar com uma rapariga igualmente jovem não foi suficiente para atrair o público.

⁵⁵ Sobre esses aspectos, ver Shahabudin (2010).

⁵⁶ Petrovic (2008).

⁵⁷ Apesar de Stone referir que usou outras fontes, como Quinto Cúrcio, Diodoro Sículo, Pompeio Trogo e Arriano, *apud* Petrovic (2008) 169. Plutarco é, porém, de todos eles, aquele que mais atenção dá ao *ethos* de Alexandre.

⁵⁸ Plutarco, *Alexandre* 6.

a almofada⁵⁹, o capacete usado pelo general na batalha de Gaugamelos⁶⁰ ou ainda a construção dos caracteres de Olímpia⁶¹ e de Heféstion⁶². Outras vezes, fazem-se adaptações do texto plutarquiano, como acontece com o encontro entre Alexandre e as mulheres de Dario III, com Estatira (Annelise Hesme) em particular, aqui colocado em Babilónia e não em Isso, como relata Plutarco⁶³.

Mas a principal influência da obra do Queronense faz-se sentir sobretudo ao nível da concepção do filme como um todo. É evidente que ali encontramos os «factos»: a filiação, a ascensão ao poder na Macedónia, os confrontos políticos, as batalhas e as conquistas. O filme de Stone é aliás bem mais bélico, por exemplo, do que o de Rossen. Mas é também, senão essencialmente, um filme em torno do *ethos* de Alexandre, um filme de caracteres, o que levou alguns comentadores a elogiarem-no como *biopics*.⁶⁴

Neste sentido, em Stone encontramos amiúde metáforas e símbolos, eventualmente acessíveis apenas aos que conhecerem de antemão a vida plutarquiana do

⁵⁹ Plutarco, *Alexandre* 8.

⁶⁰ Plutarco, *Alexandre* 16.7. Plutarco descreve o elmo, mas no contexto da batalha de Granico. Outras sequências inspiradas em Plutarco terão sido cortadas, como se depreende de Lane Fox (2010) 70.

⁶¹ Plutarco, *Alexandre* 2-3.

⁶² Plutarco, *Alexandre* 47; 49; Reames (2010) 198.

⁶³ Plutarco, *Alexandre* 21. A figura da rainha-mãe é também omitida.

⁶⁴ É ainda significativo que Stone tenha apontado o *Spartacus* de Kubrick como um modelo do seu *Alexander*; *apud* Shahabudin (2010) 94.

Macedónio⁶⁵. A forma como o percurso biográfico de Alexandre é apresentado não segue o mesmo esquema linear que encontramos no filme de 1956. Esta nova versão oscila entre as remissões para o passado e o presente vivido pelo general. Esse jogo de reminiscências permite que o herói desenvolva da forma mais significativa o seu carácter num fundo trágico, à maneira do drama grego que, aliás, como enunciámos, germinava já na escrita de Plutarco. Os dramas familiares são um tema profundamente plutarquiano. É neles que se insere o enredo amoroso, que oscila entre a relação edipiana de Alexandre com a mãe (Angelina Jolie) e as que estabelece com o pai (Val Kilmer) e com a mulher Roxana (Rosario Dawson). Há ainda a vivência afectiva e amorosa com o seu companheiro de armas Heféstion (Jared Leto) e com o eunuco Bagoas (Francisco Bosch), desta vez não esquecido. Que os grandes amores de Alexandre, neste filme, se tenham centrado nestas personagens e não nas várias mulheres com quem se casou, como Estatira, Roxana e Barsine – esta última aliás simplesmente eliminada do enredo – levou a que vários investigadores considerassem o argumento do filme de Stone freudiano e ao mesmo tempo homoerótico⁶⁶.

É a partir de Plutarco que se constrói grande parte da história amorosa entre o general e o seu companheiro Heféstion, quais ecos da parelha Aquiles/Pátroclo. Mas também aquela que se desenrola entre Bagoas e Alexandre⁶⁷. Como foi já apontado, ao longo do filme

⁶⁵ Petrovic (2008) 165.

⁶⁶ Petrovic (2008) 167.

⁶⁷ Plutarco, *Alexandre* 67.8; Skinner (2010) 128.

de Stone encontramos as várias facetas da vida sexual do general macedónio: um Alexandre heterossexual, outro bissexual, outro homossexual e outro ainda «trisssexual»⁶⁸. Estes são conceitos modernos que pretendem ir ao encontro da época que se pretende retratar no filme, ainda que desconhecidos no âmago da mesma. Neste aspecto, o filme de Stone é particularmente ousado e inovador. É ainda fundamental referir a importância da influência da trilogia que Mary Renault dedicou a Alexandre, também conhecida de Stone, e em que estes aspectos são particularmente valorizados⁶⁹.

Ao lado da tragédia familiar, marca presença a tragédia do poder e das paixões que, na verdade, sintetiza toda a vida de Alexandre da Macedónia⁷⁰. Talvez tenha sido precisamente este conjunto de factores que levou os críticos norte-americanos a desvalorizarem o filme, apesar de se ter relevado sobretudo uma alegada excessiva colagem do argumento aos factos históricos bem como um alegado excesso de academismo. Por outro lado, é evidente que esta opção de Stone é herdeira da historiografia patética, particularmente importante no período helenístico e na qual, em certa medida, se podem inserir também as biografias de Plutarco⁷¹.

⁶⁸ Petrovic (2008) 182.

⁶⁹ Lane Fox (2010) 63. Na tradução portuguesa, estes romances chamaram-se *Fogo do Céu*, *O Jovem Persa* e *Jogos Fúnebres* e foram publicados pela Assírio e Alvim.

⁷⁰ Skinner (2010) 128.

⁷¹ Não entramos na discussão em torno do problema biografia/história, particularmente significativo no âmbito dos estudos plutarquianos, uma vez que se trata de um assunto que ultrapassa o nosso objectivo do momento. Ainda assim, cf. Plutarco, *Alexandre*

Juntamente com o fundo trágico, há ainda o tom épico. Tal como acontece com a tragédia, é também em Plutarco que Stone recolhe essa complementaridade. É o Beócio quem por exemplo associa Alexandre a Aquiles⁷². Nas cenas militares, valorizadas ao longo de todo o filme, é evidente o sabor homérico, na visualização do combate e da refrega corpo a corpo. A sequência da Batalha de Gaugamelos poderia mesmo ter sido inspirada em qualquer momento bélico da *Iliada*.

O uso que Stone faz de Plutarco está igualmente patente nas mensagens subliminares que o filme transmite através das personagens de Alexandre, Filipe e Olímpia. No que diz respeito a esta questão, remetemos uma vez mais para o excelente estudo de Petrovic. Mas não podemos deixar de sintetizar algumas ideias que aquela autora apresenta, como são a utilização de uma iconografia mítico-religiosa, que vai do uso da água estrategicamente utilizada em determinadas cenas, e que aponta para a tradição que dizia que Alexandre era filho de Zeus, às alusões a Prometeu, Aquiles, Édipo, Medeia, Hércules e Dioniso, algumas colhidas na fonte grega outras complementadas pela perspectiva do próprio Stone, como mostra o caso do herói do mito do fogo. Parece evidente que o desfile destas personagens anuncia aspectos mais complexos do carácter deste Alexandre, como a tal relação de natureza edípica com a mãe ou a tentativa hercúlea e medeiana de matar o próprio filho,

1.2; Momigliano (1993).

⁷² Plutarco, *Alexandre* 8. Sobre as reminiscências épicas do filme, ver Petrovic (2008) 180.

plantado em Roxana⁷³. A apresentação desta galeria de figuras da mitologia e literatura gregas, que se faz no interior de uma gruta, aproxima a cena de uma visão semelhante à catábase clássica, mas que ao mesmo tempo é uma evocação de tipo terapêutico-psicanalítica do herói de tipo freudiano. A sequência valida a proposta de Stone em algo indubitavelmente mais profundo e pouco acessível ao espectador mediano, em particular o norte-americano. Também isso deverá ter contribuído para o desaire comercial e para a crítica pouco favorável de que o filme foi alvo, sobretudo nos EUA.

Mas um dos momentos em que a presença de Plutarco é particularmente forte é o que se vislumbra logo no início, quando o realizador dá voz a Ptolemeu (Anthony Hopkins), que funciona como alter-ego do próprio tratadista grego. Note-se como toda a sequência funciona como uma síntese magistral da cultura grega subjacente à figura e tempo de Alexandre. As estátuas ali presentes, por exemplo, são usadas não como mera decoração mas como símbolos do carácter de Alexandre ou como paralelos das várias perspectivas que a narrativa pode assumir e das diferentes interpretações de que a personagem pode ser alvo⁷⁴. Petrovic chama mesmo a essa sequência «clever little instruction manual for its [filme] viewing», num inteligente esforço da gestão da imagem do biografado, que assenta nos três géneros utilizados por Plutarco há quase dois milénios: a

⁷³ Platt (2010) 290; Petrovic (2008). A cena tem igualmente ecos plutarquianos.

⁷⁴ Análise particularmente feita por Petrovic (2008) 176-177.

tragédia, a epopeia e a biografia⁷⁵. Como afirma ainda essa mesma autora, «Stone offered a sophisticated and provocative view of Alexander's character.»⁷⁶

3. RÓMULO

Tal como acontece com Alexandre, não são muitos os filmes dedicados à figura fundacional de Roma. Na verdade, há apenas uma produção significativa cujo argumento se baseia quase integralmente na vida plutarquiana do primeiro rei romano. Trata-se de uma película italiana, *Romolo e Remo*, realizada por Sergio Corbucci, em 1961. Apesar de ter alguma influência de Tito Lívio, Plutarco e a sua *Vida de Rómulo* são sem dúvida a fonte magna deste filme. O trabalho de Corbucci não é propriamente um épico, à maneira de outras grandes produções como *Ben-Hur*, *Quo Vadis?* ou mesmo *Alexander*. É antes um *peplum*, um tipo de filme, por norma de origem italiana, cuja temática anda em torno de um episódio ou uma personagem da Antiguidade, mas que não constitui propriamente uma superprodução cinematográfica⁷⁷. E, no entanto, os *pepla*

⁷⁵ Petrovic (2008) 176. Esta característica é, aliás, inerente ao próprio Plutarco, que oferece ao seu leitor diversas possibilidades de leitura.

⁷⁶ Petrovic (2008) 183. O «cast estrelado» é um dos pontos fortes desta produção. Aos nomes já citados junta-se ainda o do veterano Christopher Plummer no papel de Aristóteles. De referir que a actriz Jeanne Moreau foi contactada para interpretar a rainha da Pérsia, mãe de Dario III, mas infelizmente declinou o convite de Stone.

⁷⁷ O *peplum* ficou também conhecido entre nós como «filme de túnica e sandália», por oposição aos de «capa e espada».

fizeram furor na cultura popular dos anos 50-70⁷⁸. A. Collognat define o género do seguinte modo: o *peplum* inclui «uma tipologia de personagens» que dão corpo a filmes de série B; estes são «menos célebres do que as superproduções hollywoodescas..., menos inspiradas do que as obras-primas da sétima arte, como as adaptações de Pier Paolo Pasolini, Michaël Cacoyannis ou Federico Fellini, mas realizadas para o ecrã a partir da literatura antiga. Um número considerável destes modestos *pepla* italianos pode no entanto oferecer uma excelente ocasião para a reflexão sobre a recepção moderna de um tema antigo.»⁷⁹

O *Romolo e Remo* de Corbucci tem argumento de Sergio Leone e faz toda a justiça ao *peplum* como género: protagonistas musculados, heroínas que parecem retiradas de revistas de *beautiful people*, uma ou outra estrela para subir o ego dos produtores, produção europeia (italiana). Rómulo é interpretado por Steve Reeves, que protagonizou um número significativo de filmes do género, enquanto Remo é vivido por Gordon Scott, um actor que começou por ser conhecido no meio não tanto por interpretações ligadas à Antiguidade mas sobretudo pelo seu desempenho como Tarzan. Reeves e Scott acabaram por ser identificados como os reis do *peplum*. Ainda assim, vários investigadores consideram esta produção algo acima da média, relativamente às do género, dada a qualidade de algumas partes, como mostra, por exemplo, a sequência inicial. Trata-se da

⁷⁸ Salotti (1997).

⁷⁹ Collognat (1998) 64; ver ainda Attolini (1991) 453-461; Lagny (1992).

cena da fuga de Reia Sílvia (Laura Solari) com os gémeos recém-nascidos, em que não existe uma única fala e em que, contudo, o resultado alcançado é particularmente feliz ao nível do desenvolvimento da narrativa⁸⁰. Dada a sua eficácia, Collognat chega a comparar essa sequência com a funcionalidade da iconografia na pintura. O objectivo do realizador é plenamente cumprido, visto que a cena proporciona uma espécie de leitura prévia e preparadora das audiências para a metalinguagem utilizada⁸¹. Mas não podemos deixar de referir que Corbucci e Leone parecem confiar em demasia na cultura clássica dos seus espectadores.

O segundo núcleo do filme concentra-se nos temas do reconhecimento dos gémeos como legítimos herdeiros de Alba Longa, da formação do grupo de salteadores que acompanha os dois irmãos e do rapto das Sabinas. As Sabinas são tratadas como uma metonímia através da imaculadamente loura Júlia (Virna Lisi), a qual é apresentada como filha do rei dos Sabinos, Tito Tácio (Massimo Girotti), e corresponde à Hersília da tradição antiga. Desconhecemos a razão da mutação onomástica⁸². Segundo Plutarco, Hersília era a única das sabinas que já era casada. A personagem de Cúrcio (Jacques Sernas) configura o carácter que faz as vezes de Hostílio, o marido de Hersília nos textos antigos,

⁸⁰ Collognat (1998).

⁸¹ Collognat (1998) 65-66.

⁸² Plutarco, *Rómulo* 14.7-8. O nome Júlia poderá ser uma evocação do significado e importância dessa forma onomástica na cultura romana do período tardo-republicano e imperial, além de que é um nome mais facilmente identificável com Roma pelas massas do que Hersília.

ao ser apresentado como pretendente de Júlia. No tratamento da relação entre Rómulo e Júlia verifica-se também a intertextualidade através de apontamentos importados de outros textos, como a cena da chuva que cai sobre os heróis, que se vêem obrigados a refugiar-se numa cabana, onde nasce a paixão, e que é sem dúvida retirada da *Eneida*⁸³. Rómulo e Júlia/Hersília são nesta cena alter-ego de Eneias e Dido, protagonistas de um outro texto fundacional romano e, pelo menos desde o período augustano, intrinsecamente ligado ao tema de Rómulo e Remo⁸⁴.

O terceiro núcleo assenta na expedição dos dois irmãos que desembocará no sulco do *pomoerium* e consequente fundação de Roma. Mas como nota R. De España, a forma como o tema é aqui tratado lembra mais o *topos* da caravana presente em qualquer *western* do que uma sequência de *peplum*. O ambiente *cowboy* está presente ao longo de todo o filme, aliás⁸⁵. É também nesta sequência que somos surpreendidos com a cena menos verosímil de toda a produção, porque estranha ao mito antigo: a erupção de um vulcão, ao qual se chama «Montanha Sagrada», que mata grande parte das personagens. Agora parece estarmos perante um filme-catástrofe, género que fez furor nos anos 70 do século passado⁸⁶. Mas é também essa parte do enredo que

⁸³ Vergílio, *Eneida* 4.130-197.

⁸⁴ Galinsky (1996).

⁸⁵ De España (1998) 197; Alonso (2008b) 23.

⁸⁶ A introdução do vulcão deverá estar relacionada com o tema de *Os últimos dias de Pompeia*, romance que foi várias vezes adaptado ao cinema e que fez escola no género *peplum*.

permite ao realizador inserir no argumento o episódio da traição de Tarpeia (Ornella Vanoni), plutarquiano mas redefinido e desfasado do seu contexto original, inusitadamente relacionado com a figura de Remo⁸⁷. O mesmo podemos dizer acerca da inclusão do tema de Horácio Cocles⁸⁸.

A película termina com a fundação de Roma. Ao contrário da *Vida de Rómulo*, em que a criação da cidade é uma alínea quase inicial na estrutura do texto, no filme tudo evolui para esse clímax, que coincide com o momento em que os dois irmãos se defrontarão. A ordem dos factores é invertida ao serviço da eficácia da metanarrativa. Rómulo sulca o solo e Remo, preterido, reage mal, definindo o anticlímax da personagem que, na verdade, vem sendo preparado desde o início. Esta opção narrativa não contraria as fontes e é interessante, visto que, em oposição ao que acontece com as lendas e mitos gregos de gémeos, a hostilidade entre os dois irmãos não se revela na infância, mas sim na idade adulta, contrariando a afectividade inicial que parece predominar entre ambos no início e no mito original romano. Rómulo acaba por matar o irmão, em legítima defesa, de modo a que a reputação do herói não saia manchada no final do filme. Mas apesar da intensidade dramática que o confronto entre os dois irmãos/fratricídio implica, que se exige ao *topos* da violência fundadora e que acaba por resultar ao nível do *pathos*

⁸⁷ Cf. Plutarco, *Rómulo* 17.2-7; 18.1; Rodrigues (2005) 139-144.

⁸⁸ Que apesar de referido por Plutarco, *Publicola* 16.6-9, pertence a um outro contexto. Estes são sobretudo temas livianos, ver Rodrigues (2005) 139-144, 179-182.

sobre o espectador, ainda que este desconheça o mito original, o resultado é sobretudo um filme de aventuras, cujo pretexto é um antigo mito romano. Nem os simbolismos luz/trevas utilizados através das cores dos cavalos e das vestes dos heróis titulares ao longo de boa parte do filme é suficiente para nos convencer da superioridade da produção. Ainda assim, a nossa reacção é ambivalente: se por um lado o figurino dos actores e das atrizes nos remete inevitavelmente para os ambientes dos anos 60, conferindo uma plasticidade artificial à produção a que se junta a estética do *western*, por outro lado é inegável que nestas cenas existe algo de primitivo consonante com a filosofia do *in illo tempore* que remete para um tempo de origens. Por outro lado ainda, não é o *western* no âmbito da cultura contemporânea um género fundacional também?⁸⁹

Mas alguns anacronismos dificilmente passam despercebidos a qualquer leigo no assunto. E não nos referimos apenas aos *jeans* usado por Tarpeia. As personagens deste filme discutem problemas como a falta de trabalho numa região, de liberdade e de igualdade para todos⁹⁰. Outras referências correm o risco de passar despercebidas a quem não tenha uma formação suficientemente erudita, como é o caso da sequência da festa das Lupercais, em cuja encenação se reproduz o ritual de açoitar as mulheres. Quem não conhecer este pormenor da cultura romana não entende o que ali se vê, pois não há qualquer tipo de explicação

⁸⁹ Sobre este problema, ver Viganò (1997).

⁹⁰ Alonso (2008b).

complementar. Supõe-se que, como em qualquer obra de arte, há sempre vários níveis de leitura, de acordo com o receptor. Outro aspecto já notado é o facto de os elementos de maravilhoso e sobrenatural estarem totalmente ausentes desta produção, de acordo com o que acontece com a maioria dos *pepla*⁹¹.

A partir do episódio do rapto das Sabinas, narrado por Plutarco na *Vida de Rómulo*, fizeram-se outros filmes que retomam a lenda do rei de Roma, mas que se centram sobretudo naquele tema. Assim acontece com *El rapto de las Sabinas*, realizado por Alberto Gout em 1960, e com *L'enlèvement des Sabines*, de Richard Pottier (1961). Sem esquecer, claro está, o já mencionado *Seven Brides for Seven Brothers*. O primeiro é uma produção mexicana, apesar de rodado em Barcelona. Como é de esperar, Rómulo (Wolf Ruvinskis) é uma das personagens, mas o foco da acção está agora em Hostílio (Lex Johnson), figura em parte propositadamente criada para o filme, em parte inspirada na personagem plutarquiana de mesmo nome⁹². Por outro lado, é de assinalar que este argumento segue no essencial a estrutura da vida plutarquiana de Rómulo, colocando o rapto das Sabinas após a morte de Remo e da fundação de Roma, o que não acontece com o filme de Corbucci, que faz com que o «rapto» aconteça ainda em Alba Longa. O segundo filme resulta de uma coprodução franco-italo-iugoslava e assenta no humor e na ironia.

⁹¹ De España (1998) 198; sobre as Lupercais, ver Rodrigues (2005) 220-222. Sendo na sua maioria filmes pouco verosímeis em termos históricos, não deixa de ser curioso este pormenor de rejeição dos elementos do maravilhoso.

⁹² Plutarco, *Rómulo* 14.8; 18.6.

O seu protagonista viria a dar que falar na História do Cinema: trata-se de Roger Moore, que interpreta o papel de Rómulo. Outro nome sonante nesta película é o de Jean Marais, que dá vida a Marte, o pai dos gémeos, elemento que aliás é também pouco comum, ao trazer à colação o tema do maravilhoso num filme com estas características⁹³. Outra das curiosidades desta produção é o facto de, no final, se tentar explicar o que aconteceu a Rómulo, que, segundo refere também Plutarco, teria literalmente desaparecido do convívio com os homens aos 54 anos⁹⁴. O filme tenta dar verosimilhança a essa tradição, fazendo com que a personagem abandone Roma, deixando-a entregue ao seu lugar-tenente Numa Pompílio, outra personagem plutarquiana⁹⁵, a quem solicita que divulgue o boato do rapto divino. Mas não deixa de ser caricato que na história surja uma vestal cuja deusa tutelar é Diana e não Vesta. Pormenor, eventualmente, sem importância.

4. CORIOLANO

O *Nachleben da Vida de Coriolano* escrita por Plutarco foi particularmente feliz na tradição ocidental e, em grande medida, isso deve-se ao facto de, tal como acontece com Júlio César e António e Cleópatra, Coriolano ter tido honras de tratamento dramaturgico às mãos de William Shakespeare. Este pormenor, não tão pequeno assim, foi suficiente para que a história do general romano que trai os seus para se juntar aos antes

⁹³ A figura de Marte é omissa no filme de Corbucci.

⁹⁴ Plutarco, *Rómulo* 29.

⁹⁵ Plutarco, *Numa*.

inimigos tivesse um percurso razoavelmente distinto do de outros biografados por Plutarco.

E no entanto conhecemos apenas um filme independente – ou quase – das encenações e adaptações filmadas de Shakespeare, que se tenha ocupado do destino de Gaio Márcio Coriolano⁹⁶. Trata-se de *Coriolano, eroe senza pátria*, dirigido por Giorgio Ferroni em 1964. Esta é uma produção italiana, na linha do *peplum*, apesar da «nobreza» do argumento. A personagem titular é interpretada pelo já aqui famoso Gordon Scott. Mas este filme dá lugar a algumas novidades. Ao contrário do que acontece em Plutarco e em Shakespeare, o Coriolano de Ferroni não é o verdadeiro «vilão» da história. Esse lugar está reservado a uma outra personagem, Sicínio (Alberto Lupo), que funciona como aquele que desestabiliza a população romana e leva Gaio Márcio a desertar e a trair Roma e os Romanos, juntando-se aos Volscos⁹⁷. Esta opção deverá relacionar-se com o facto de durante muito tempo o «herói» cinematográfico seguir um estereótipo romântico e ser simplesmente isso mesmo: um herói no sentido mais estrito do termo, e não o seu oposto. Os heróis/anti-heróis trágicos praticamente não tinham lugar na cinematografia de cariz mais popular e figuras assumidamente negativas não tinha mesmo qualquer direito ao protagonismo⁹⁸. As audiências

⁹⁶ Como é evidente, não levamos em conta o recente projecto de R. Fiennes, assinalado no início deste estudo. Em *The Spread of the Eagle* (1963), inclui-se também a história de Coriolano, adaptada de Shakespeare.

⁹⁷ Sicínio é uma personagem plutarquiana que aparece em Plutarco, *Coriolano* 7; 13 e 18.

⁹⁸ Digamos que uma personagem anti-heróica como *Dexter*, da

pediam essencialmente heróis positivos. Assim, a única forma de levar Coriolano ao grande ecrã seria através da modificação do seu *ethos*. O que acontece neste filme. Note-se como os textos promocionais se referem a Coriolano como «o guerreiro mais valente de Roma», o que não estará longe da concepção original da lenda, mas que neste novo contexto assume uma intencionalidade distinta.

As cenas exteriores, sobretudo preenchidas por movimentos militares, expandem significativamente o guião baseado na estrutura plutarquiana e nos diálogos shakespearianos, que estão inevitavelmente presentes. Com efeito, a visita de Volúmnia (a mãe de Coriolano, interpretada por Lilla Brignone), Virgínia (assim se chama a mulher de Coriolano no filme, interpretada por Rosalba Neri) e da terceira matrona romana ao general desertor e empossado entre os Volscos traz-nos de imediato à memória a biografia antiga e a tragédia da autoria do bardo inglês. Não referimos o nome de Valéria, a outra matrona⁹⁹, todavia, porque no filme essa figura é substituída por uma outra criada de propósito para este enredo: Lívia (Angela Minervini), uma irmã de Coriolano, que acentua o carácter dramático e familiar da cena. Por outro lado, são evidentes alguns outros elementos mais profundamente plutarquianos, como o tratamento do problema do abastecimento de trigo a Roma, que na *Vida de Coriolano* ocupa um

série norte-americana da Showtime, é um fenómeno moderno.

⁹⁹ A Valéria que Plutarco refere era irmã de Públicola. Cf. Plutarco, *Coriolano* 33. Este é um tema bastante tratado na pintura. Cf. texto de P. S. Rodrigues neste mesmo livro.

lugar central¹⁰⁰, assim como a atribuição do cognome «Coriolano»¹⁰¹ ou ainda o saque das cidades satélites de Roma, pelo exército volscos já chefiado por Aufídio (Pierre Cressoy) e Gaio Márcio¹⁰². O tema do altruísmo de Coriolano em relação ao saque assim como o da obsessão pela vingança de Roma são igualmente inspirados em Plutarco.

O final deste *Eroe senza pátria* é, todavia, bem alternativo. Em vez da morte de Coriolano, por que Shakespeare opta, Ferroni segue outro desfecho, permitido por Tito Lívio, mas contrariado pelas palavras de Plutarco, que refere a morte do romano às mãos dos Volscos¹⁰³. Em vez de cair sob os golpes dos agressores, Gaio Márcio Coriolano desafia Sicínio num duelo, mata-o e firma a paz entre Romanos e Volscos. O herói opta depois por ficar juntamente com a sua mulher entre aqueles, garantindo assim que o pacto firmado não será violado. Outros ineditismos são visíveis na inclusão de personagens novas, como a já mencionada Lúvia, a tal irmã de Coriolano, estranha à fontes antigas, mas conveniente à história, porque permite a inclusão no enredo de uma espécie de «Julietta» apaixonada por um «Romeu» plebeu, um tal Marco (Aldo Bufi Landi),

¹⁰⁰ Plutarco, *Coriolano* 16.

¹⁰¹ Plutarco, *Coriolano* 11.1.

¹⁰² Plutarco, *Coriolano* 28. O argumento segue a forma «Aufídio» em detrimento de «Tulo».

¹⁰³ Plutarco, *Coriolano* 39; cf. Lívio 2.40. Como nota Elley (1984), Ferroni segue Plutarco nos nomes da mulher e da mãe de Coriolano, mas segue Tito Lívio ao deixá-lo sobreviver no final. O nome da mulher de Coriolano em Plutarco, contudo, é Vergília e não Virgínia.

outra figura desconhecida de Plutarco. A oposição social entre as duas personagens serve essencialmente para marcar a origem patricia de Gaio Márcio, bem vincada, aliás, pelo Queronense¹⁰⁴.

Os aspectos plásticos do filme seguem a tradição do *peplum*. Verifica-se, por exemplo, uma excessiva proximidade às tendências estéticas dos anos 60, característica destas produções. Outros pormenores contribuem para a avaliação negativa do rigor cronológico. As armaduras usadas pelos soldados, por exemplo, são historicamente posteriores ao século V a.C., tempo suposto da acção. Mas não queremos deixar de assinalar o pormenor do aparecimento da loba romana, escultura de origem etrusca, na sala da cúria e do senado, que aparece sem as estátuas dos gémeos. De facto, estas foram-lhe acrescentadas apenas no período renascentista. A atenção a este pormenor parece-nos significativa.

A equipa, os cenários e o guarda-roupa deste *Coriolano* foram posteriormente aproveitados para um outro filme: *Il colosso di Roma*, do mesmo realizador, produzido em 1964 e protagonizado também por Gordon Scott. As personagens centrais são aí Clélia e Múcio Cévola, figuras da tradição lendária romana, sendo ele igualmente referido por Plutarco. Ainda que não o suficiente para que no biógrafo se baseasse o argumento desta película totalmente dedicada a Cévola¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Plutarco, *Coriolano* 1.

¹⁰⁵ Cf. Plutarco, *Publicola* 17. Neste filme, estas personagens, independentes na tradição romana, são unidas pelo casamento.

5. JÚLIO CÉSAR E OS RAPAZES DO SEU TEMPO

Juntamente com António e Cleópatra, que trataremos de seguida, Júlio César é, talvez, a personagem plutarquiana mais tratada pela Sétima Arte. Para isso contribui, sem dúvida alguma, a rampa de lançamento que a dramaturgia shakespeariana preparou previamente¹⁰⁶. Ao existir uma peça como *Julius Caesar*, estão de imediato criadas as condições para que esta se torne uma das mais importantes figuras da galeria criada por Plutarco a ser transportada para o universo cinematográfico. Este factor é tão mais pertinente quanto o facto de *Julius Caesar* ser, eventualmente e apesar das adaptações, amplificações e omissões, o texto shakespeariano mais próximo da sua fonte directa: a *Vida de César* de Plutarco¹⁰⁷. Praticamente todas as grandes cenas e momentos marcantes da peça podem ser acompanhados de uma nota de rodapé que remeta para o Queronense. O aviso relativo aos idos de Março, o envolvimento dos conjurados, a intervenção de Pórcia, a reacção de Calpúrnia aos presságios, o pedido recusado de Cimbro, a reacção e morte de César no senado, o discurso de António, a batalha de Filipos são os exemplos mais

¹⁰⁶ Sobre esta questão, ver Humphreys (1984) 8-9. W. Shakespeare teria utilizado a célebre tradução que Sir Thomas North fez das *Vidas* de Plutarco. Na mesma época, a tradução de Jacques Amyot fez igualmente furor entre as audiências francófonas, influenciando o que nesse domínio se fez inspirado no Beócio. Ver Hamer (1998); Shackford (1929); Alonso (2008) 109.

¹⁰⁷ Na verdade, as vidas de Bruto, Pompeio, Catão Menor, César e António estão todas referenciadas como fonte da peça, Hamer (1998) 1-11; Humphreys (1984) 1-91.

evidentes, pelo que os próprios diálogos devem muito ao texto grego¹⁰⁸.

Como é evidente, figuras como César, António e Cleópatra não são «meras» criações literárias ou ficcionais, como acontece com algumas outras personagens da Antiguidade Clássica. Quase tudo o que sabemos de facto das suas vidas está documentado em fontes antigas. Mas isso não impede o mérito de cada realizador, que recria as formas de entender e interpretar as biografias de personalidades tão significativas na História da Europa, em função dos seus próprios interesses dramáticos e agendas ideológicas. Desde logo, o próprio William Shakespeare contribuiu para o processo ao fixar paradigmas bem significativos na forma de expor estas histórias.

Os filmes dedicados a Júlio César remontam pelo menos a 1914, ano em que em Itália estreou *Gaius Iulius Caesar*, de Enrico Guazzoni. O filme centra-se na vida do *dictator*, com Amleto Novelli no papel titular, sendo de destacar aspectos que nem sempre são valorizados nas produções mais recentes, como a relação do tribuno com Servília. O tema foi recentemente recuperado pelos argumentistas da série televisiva *Rome*, apresentada pela HBO (2005), na qual, à semelhança do que acontece com a fita de 1914, se constrói a personagem de Bruto (Tobias Menzies) com base na ideia de que seria filho ilegítimo de Servília (Lindsay Duncan) e de César (Ciarán Hinds). Esta tradição, contudo, enraíza-se

¹⁰⁸ O discurso de António, por exemplo, é uma amplificação do que se encontra em Plutarco, *Bruto* 20.4.

muito provavelmente nas referências que Plutarco faz na *Vida de Bruto* e na *Vida de Catão Menor* acerca dos amores entre as duas personalidades¹⁰⁹, e coaduna-se com o famoso *kai sy teknon*, citado por Suetónio¹¹⁰. O filme de Guazzoni evidencia-se ainda por focar as campanhas ibéricas e gaulesas de César, com particular incidência na batalha de Alésia¹¹¹, e inclui ainda algumas sequências com Cleópatra. O balanço é uma película aceitável para a época em que foi produzida, com cenas consideráveis do ponto de vista técnico e artístico, e cujo argumento vai um pouco além do texto de Shakespeare. O mesmo não acontece com outras adaptações da vida de César ao cinema, como a que Joseph L. Mankiewicz realizou e John Houseman produziu em 1953 e que, até à data, será de todas a melhor.

Filmada a preto e branco, esta adaptação surge pela mão do mesmo realizador que uma década depois fará estrear *Cleopatra*. De certo modo, portanto, a produção de 53 funcionou como um ensaio para o que se lhe seguiu. Apesar de este ser um filme de reciclagem, isto é, que aproveitou cenários e figurinos do *Quo*

¹⁰⁹ Plutarco, *Bruto* 5.2-4; *Catão-Menor* 24.1-3; ver Rodrigues (2007). Estas personagens são recuperadas também em *Empire* (2005). Como se verifica, Plutarco está presente nas adaptações históricas ao cinema desde praticamente os inícios da Sétima Arte. Notam Malamud (2009) 29 e Reinhold (1984) 250-264 que Plutarco foi um autor bastante lido na América do século XIX.

¹¹⁰ «Até tu, filho?», Suetónio, *César* 82. A referência é feita em grego no original, mas Shakespeare escreve-a em latim, substituindo o termo «filho» pelo nome de Bruto (*Et tu, Brute?* 3.1) e desvalorizando a probabilidade de Júlio César a ter dito em grego, mas tendo também em conta a erudição da sua audiência.

¹¹¹ Cf. Plutarco, *César* 27; 36.

Vadis? de Mervyn LeRoy (1951), o resultado não é de forma alguma de segunda categoria. Em grande parte, isso deve-se ao facto de o filme se centrar sobretudo na palavra e na arte retórica, ao serviço do ideário político e magistralmente dominada por Shakespeare, e não na sumptuosidade da imagem cenográfica ou da recriação do acontecimento histórico, no sentido positivista do termo. Como referem Alonso *et alii*, no filme de Mankiewicz não existem romanos hiper musculados ou armaduras típicas do *peplum*, porque este é sobretudo um filme de palavras¹¹². São elas que fazem com que, em paralelo, se desenrole a tragédia que vinha enunciada desde o texto de Plutarco mas que foi formalizada por Shakespeare. É isso que vemos neste filme: Bruto (James Mason) é a figura trágica por excelência, que se debate perante um conflito interior entre o privado e o público, i.e., ou manter-se fiel a César (Louis Calhern) ou aos valores da República. E a evolução psicológica das personagens reflecte-se sobretudo nos diálogos. Outro exemplo do uso dominante da palavra é a célebre cena do discurso fúnebre proferido por Marco António (Marlon Brando) na escadaria do senado, após a morte de César, em que Brando tem o seu mais memorável e reconhecido desempenho cinematográfico de sempre¹¹³. Este argumento é tão mais pertinente quanto o facto de o então jovem actor contracenar com nomes consagrados do teatro e do cinema britânicos, como

¹¹² Alonso (2008) 110.

¹¹³ Brando teve uma nomeação para os Óscares com este desempenho.

John Gielgud (Cássio)¹¹⁴, James Mason (Bruto), Greer Garson (Calpúrnia) e Deborah Kerr (Pórcia).

Outro aspecto a salientar na concepção estética do filme, já notado por Roland Barthes, é a apresentação das personagens em grande plano, utilizado para fazer passar as metáforas e os símbolos da tragédia vivida pelas personagens e no qual se evidencia a forma como os actores estão caracterizados e, em particular, penteados. Diz Barthes: «todas as personagens ostentam uma franja de cabelos na testa. Se numas ela é frisada, noutras filiforme, noutras com poupa e noutras ainda untada, todas tiveram o cuidado de a pentear bem... Que é que está assim ligado a essas franjas obstinadas? Muito simplesmente a etiqueta da Romanidade... ninguém pode ter dúvidas de encontrar-se em Roma, no passado.»¹¹⁵ Vale a pena citar ainda um outro passo da reflexão de Barthes sobre esta fita: «Outro signo deste *Júlio César*: todos os rostos pingam continuamente suor: homens do povo, soldados, conspiradores, todos banham as suas fisionomias austeras e crispadas numa transpiração abundante. E os grandes planos são tão frequentes que, de toda a evidência, o suor é aqui um atributo intencional. Como a franja romana ou a trança nocturna, o suor é também um signo. De quê? Da moralidade. Toda a gente transpira porque toda a gente trava uma luta interior; supõe-se que estamos aqui

¹¹⁴ Trata-se da primeira aparição de Gielgud no cinema norte-americano. Segundo o próprio actor, ele teria gravado a oração fúnebre de Marco António, a pedido de Brando, para servir de guia a este, ao nível da dicção.

¹¹⁵ Barthes (1957) 25.

no lugar de uma virtude que se tortura horrivelmente, quer dizer, no lugar da própria tragédia, e é o suor que tem por função dar disso conta... suar é pensar... Em todo o filme, só um homem não sua, se conserva glabro, mole, estanque: é César. Evidentemente, César, *objecto* do crime, permanece seco, *não pensa*, deve guardar a granulação nítida, solitária e polida de uma prova de acusação.»¹¹⁶ O grande plano, que é como quem diz os rostos, e a palavra substituem a sumptuosidade dos cenários, dispensam qualquer outra iconografia que se torna supérflua.

Por outro lado, se o ambiente recriado fosse de facto essencial, haveria por certo mais cuidado em evitar que, numa das cenas, aparecesse um retrato do imperador Adriano, que viveu cerca de dois séculos depois destes acontecimentos. Ao pretender ser essencialmente uma filmagem da tragédia shakespeariana, todo o filme é feito em cenário e interiores, com a excepção da sequência da batalha de Filipos.

O *Julius Caesar* de Mankiewicz não é, por conseguinte, um *peplum*, no sentido estrito do termo, nem propriamente um *epic film*. É sobretudo teatro feito na linguagem cinematográfica.

Em 1970, a tragédia de William Shakespeare voltou a ser adaptada ao cinema. Desta vez, o realizador foi Stuart Burge, que dirigiu uma série de actores com lugar reservado no *star system* de então: Jason Robards (Bruto), Richard Chamberlain (Octávio), Robert Vaughn (Casca), Christopher Lee (Artemidoro), Diana

¹¹⁶ Barthes (1957) 26-27.

Rigg (Pórcia) e Jill Bennett (Calpúrnia). Também John Gielgud repete a sua presença numa produção desta peça, mas agora no papel titular. O grande destaque vai contudo para o veterano do *epic film*, Charlton Heston, que encarna o papel de Marco António¹¹⁷. Heston é também a figura que consegue dar algum carisma a esta produção. A fita tem alguma originalidade, como o início, em que um narrador *off* alude à batalha de Munda, vencida por Júlio César em 45 a.C. Mas esta é também uma sequência de algum mau gosto, pois nela vemos um esqueleto caído que parece gritar *Aue Caesar!* O ponto francamente positivo desta adaptação é a cenografia e os figurinos que seguem a tradição teatral shakespeariana, misturando motivos da Antiguidade e do Renascimento. À semelhança da produção anteriormente referida, também a cena da batalha de Filipos é neste filme a excepção à cenografia de interiores.

O facto é que os filmes sobre Júlio César baseados no texto de Shakespeare são na maioria mais interessantes do ponto de vista da construção da metanarrativa do que aqueles que pretendem recriar a personagem na perspectiva do chamado *biopics*. Pelo que se tem verificado, de certo modo, o texto isabelino esvaziou a possibilidade de outro argumento brilhar. E esta ideia é válida inclusive para o César de Gabriel Pascal, interpretado por Claude Rains, que em 1946, ao lado de Vivien Leigh, protagoniza a adaptação da peça

¹¹⁷ Refira-se que um dos primeiros papéis de Heston foi precisamente o de Marco António, numa produção amadora, em 1949, e depois em *Julius Caesar* de David Bradley (1950).

de George Bernard Shaw, *Caesar and Cleopatra*, a que voltaremos infra.

Não obstante, foram vários os filmes que tiveram como objectivo principal reconstituir a vida do *dictator*, deixando para segundo plano a preocupação com a adaptação de qualquer argumento literariamente pré-existente. Esse parece ser os casos de *Giulio Cesare* de Giovanni Pastrone, que interpreta igualmente o papel principal (produção italiana de 1909); *Caesar's Prisoners* de Theo Frenkel (1911); *Oh! Oh! Cleopatra* de Joseph Santley (1931); *Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie* de Tanio Boccia (1962); *Giulio Cesare contro i pirati* de Sergio Grieco (1962); *Deux heures moins le quart avant Jésus Christ* de Jean Yanne (1982); *Caesar* de Uli Edel (2002) e *Vercingétorix* de Jacques Dorffman (2000), com Klaus Maria Brandauer como César e Christopher Lambert no papel titular, apenas para citar os mais significativos¹¹⁸. A estes, poderíamos ainda juntar, numa perspectiva complementar, as produções baseadas em *Astérix*, obra-prima da Banda Desenhada da autoria de Goscinny e Uderzo. Por vezes, quando o argumento não se limita a seguir a tragédia de Shakespeare, a presença do Queronense evidencia-se não apenas através da *Vida de César* mas também das de outras personalidades coevas do *dictator* sobre quem Plutarco escreveu. Do mesmo modo, algumas séries televisivas recriaram com frequência o

¹¹⁸ Uma lista exaustiva pode ser consultada em Carmona (2006) 44-51. Já os *Julius Caesar* de Frank R. Benson (1911), Dallas Bower (1938), David Bradley (1950) e Leonard Brett (1951) são adaptações de Shakespeare.

percurso biográfico de César, como *Empire* (2005) e *Rome* (2005), ainda que nestes dois exemplos a figura apareça por inerência ao contexto alargado e não *per se*¹¹⁹.

A obra de Plutarco subjaz a todas estas produções, sendo fundamentalmente nela que os argumentistas se basearam para construir os enredos de quase todos os filmes citados¹²⁰. O caso de *Rome*, êxito assinalável da HBO, é sintomático. O contributo da obra plutarquiiana é aí ainda mais significativo. Diríamos que praticamente todas as biografias que Plutarco escreveu sobre personalidades do século I a.C. foram utilizadas para a concepção do argumento original, idealizado por B. Heller, W. J. MacDonald e J. Milius. Centrada em duas figuras ficcionais, Lúcio Voreno (Kevin McKidd) e Tito Pulão (Ray Stevenson), a série conta a história de dois soldados romanos que convivem com aqueles cuja memória foi registada nas biografias que o Beócio dedicou às personalidades romanas do tempo de César. Além do conquistador das Gálias (Ciarán Hinds), lá aparecem Bruto (Tobias Menzies), Pompeio (Kenneth Cranham), António (James Purefoy), Cícero (David Bamber), Catão de Útica (Karl Johnson), Cássio (Guy Henry), Lépidio (Ronan Vibert), Octávio (Max Pirkis/Simon Woods) e até as mulheres Servília (Lindsay Duncan), Ácia (Polly Walker), Calpúrnia (Haydn

¹¹⁹ Uma outra série, *The Spread of the Eagle* (1963), reúne as três peças romanas de Shakespeare, com a intenção de dar uma ideia de continuidade aos temas.

¹²⁰ Naturalmente, isso não implica a exclusão de outras fontes antigas, designadamente os escritos do próprio César.

Gwynne), Octávia (Kerry Condon), Lívia (Alice Henley), Cornélia (Anna Patrick) e, como não podia deixar de ser, Cleópatra (Lyndsey Marshal)¹²¹.

O mesmo se passa com outras produções em que a personagem «Júlio César» não passa de um *supporting character* no argumento, como acontece precisamente com a maioria dos filmes sobre Cleópatra, que analisaremos adiante, ou ainda sobre outras figuras suas contemporâneas, como Vercingétorix e Espártaco, em relação a quem possuímos informação de substrato também plutarquiano¹²². Destas, destacamos agora precisamente as produções cinematográficas inspiradas pelo gladiador trácio, como o *Spartacus* de Stanley Kubrick, no qual César é interpretado pelo actor John Gavin.

6. ESPÁRTACO

Ao contrário do que acontece com quase todos os outros casos aqui estudados, não existe nenhuma *Vida de Espártaco* escrita por Plutarco que tivesse inspirado ou originado os filmes dedicados a este revoltoso do século I a.C. Existem sim várias referências nas fontes antigas

¹²¹ Figuras mencionadas nas seguintes biografias, nas quais em grande medida se baseia o argumento da série: *Vida de César*, *Vida de Crasso*, *Vida de Pompeio*, *Vida de Bruto*, *Vida de Catão Menor*, *Vida de Cícero*, *Vida de António*, *Vida de Galba*. Sobre esta série, ver Cyrino (2008). Naturalmente, foram utilizadas outras fontes, como Suetónio, Apiano e Díon Cássio.

¹²² E.g., Vercingétorix é referido em Plutarco, *César* 25-27 e aparece no filme *Vercingétorix* (2000, de J. Dorffman, interpretado por C. Lambert) e na série *Rome* (2005, de B. Heller, interpretado por Giovanni Calcagno).

que pertencem ao *corpus* plutarquiano. Terá sido em grande parte nestas que os diversos argumentistas que até à data reescreveram a história do gladiador rebelde se inspiraram¹²³.

Ocorrida em 73 a.C., a revolta de Espártaco foi adaptada ao ecrã pelo menos cinco vezes: em 1913, por Enrico Vidali¹²⁴; em 1952, por Riccardo Freda (versão alternativa com Massimo Girotti, que incluía uma sequência com a encenação de uma naumaquia, mas que na verdade é um subproduto derivado de filmes anteriores, como o *Fabiola* de A. Blasetti e o *Quo Vadis?* de LeRoy); em 1960, por Stanley Kubrick; mais recentemente, em 2004, por R. Dornhelm, numa versão para a televisão com Goran Visnjic e Alan Bates; e ainda em 2010, *Spartacus: Blood and Sand*, em adaptação igualmente televisiva da autoria de Steven DeKnight, com Andy Whitfield no papel do gladiador trácio. Eventualmente, poderíamos citar ainda uma adaptação *hardcore*, todavia menos divulgada, em que Espártaco se metamorfoseia num herói da pornografia¹²⁵.

A mais célebre destas adaptações, porém, é sem dúvida a de Kubrick, e essa fama deve-se a vários factores. Todas as versões referidas são problemáticas, em termos de análise historiográfica, mas as duas

¹²³ Espártaco é referido por Plutarco nas vidas de Crasso (8-11; 36), Catão Menor (8.1-2) e Pompeio (31).

¹²⁴ Esta versão inspira-se no romance de Raffaello Giovagnoli, *Spartaco*, publicado em 1874. Sobre estas primeiras produções, ver Wyke (1997) 37-56; Cyrino (2005) 100-101.

¹²⁵ Trata-se de *Spartacus* de Csaba Borbely, datado de 2006. Sobre esta problemática, ver o interessante estudo de Nisbet (2009).

primeiras são particularmente excessivas no que diz respeito à liberdade poética dos seus realizadores e argumentistas. Em contrapartida, a versão de Kubrick pretende não só ser uma reconstituição mais ou menos fiel do período final da República romana como também uma apologia dos ideais do seu protagonista, realizador e colaboradores, ganhando vida com o auxílio de uma galeria de estrelas do cinema norte-americano e britânico: Issur Danielovitch Demsky, ou melhor, Kirk Douglas (Espártaco), Laurence Olivier (Crasso), Charles Laughton (Graco); Peter Ustinov (Lêntulo Baciato); Jean Simmons (Varínia); John Gavin (Júlio César); Tony Curtis (Antonino) e Nina Foch (Helena). Em parte, repete-se aqui um *topos* recorrente em Hollywood, o de associar o sotaque britânico às figuras que representam a tirania, e o tom norte-americano às que configuram os heróis, ainda que esta conclusão não seja universal e válida para todos os casos¹²⁶.

Música (da autoria de A. North), fotografia, guarda-roupa, cenografia, interpretações fizeram com que a versão de Kubrick fosse cinematograficamente quase perfeita¹²⁷. *Spartacus* é o *epic film* por definição, distinto do *peplum*. A filosofia que o sustenta é profunda, assentando no conflito entre a prática da escravatura e o sentimento intrínseco humano da liberdade¹²⁸. Mas esta

¹²⁶ Sobre esta problemática, ver o estudo de Wyke (1997), em que se analisa o caso particular do *Quo Vadis?* de LeRoy.

¹²⁷ O filme foi nomeado para seis Óscares da Academia, tendo recebido quatro: cinematografia, direcção artística, guarda-roupa e melhor actor secundário (Peter Ustinov).

¹²⁸ Elley (1984) 109-112; Solomon (2001) 50-56; Cyrino (2005) 104.

associação tem perigos e custos e a crítica não poupou os autores pelas referências e concepções anacrônicas do filme, em parte importadas do romance de Howard Fast que lhe deu origem e que fora publicado em 1951. Algumas dessas concepções foram transplantadas para a tela pelo realizador, outras pelo próprio protagonista, K. Douglas¹²⁹. A maioria dos críticos considera que tanto o actor principal (Douglas), como o argumentista (D. Trumbo), como o realizador (Kubrick) transformaram Espártaco num rebelde comunista consciente da pertença a uma classe, que encabeça uma revolta organizada contra o poder instituído, corrupto e decadente, retratado através de uma determinada concepção de burguesia. Na realidade, vários dos técnicos e autores envolvidos neste filme estavam referenciados pela já referida Comissão de Actividades Antiamericanas, que fez história na segunda metade do século passado. Além disso, o filme nasce no contexto da Guerra Fria, o que transformou todas essas referências em aspectos significativos em termos políticos¹³⁰.

Já no século XIX, Marx reconheceu em Espártaco as virtudes que o levaram a definir a personagem antiga

¹²⁹ Ver Alonso (2008a).

¹³⁰ Wyke (1997) 59-62. O romance de Fast é rico em metáforas políticas e comparações com temas da contemporaneidade, como a luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, as problemáticas relacionadas com o sionismo e o homossexualismo. Neste último caso, porém, note-se como, curiosamente, a questão da homossexualidade é usada tanto no romance como no filme como elemento caracterizador da perversão e da decadência moral e política dos Romanos, que por sua vez são apresentados como os vilões do enredo.

como «um genuíno expoente do proletariado antigo», enquanto Lenine o havia classificado como o herói de uma das maiores revoltas servis da História e Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht visto nele o mote para o movimento comunista de que fizeram parte no início do século XX: a Liga Espartaquista que incluía uma revista precisamente chamada *Spartakus*¹³¹. Ainda no século XIX, a imagem de Espártaco foi também usada, em particular em Itália, como símbolo da independência nacional, em detrimento do da liberdade individual¹³². A manipulação da figura do gladiador trácio não era, portanto, original. Em termos históricos, é totalmente inverosímil que as motivações de Espártaco tivessem sido as mesmas que moveram estas figuras dos séculos XIX e XX. O mais provável é que a Espártaco tivesse interessado o simples saque e a fuga de Itália, não havendo lugar a qualquer movimento organizado entre escravos e gladiadores. Mas a figura prestou-se a este tipo de leituras e de aproveitamento, que alguns consideram ser sobretudo «*clichés* esquerdistas»¹³³. O que não implica que o desejo de liberdade e de fuga não fosse legítimo e não tivesse motivado o gladiador. Com efeito, será honesto referir que já em Plutarco, com o pendor humanista que lhe é característico, se evoca a injustiça das condições a que Espártaco e os companheiros de gladiatura haviam sido sujeitos, quando o autor afirma:

Um tal Lêntulo Baciato mantinha gladiadores em Cápua,

¹³¹ *Apud* Alonso (2008a) 86.

¹³² Cyrino (2005) 101.

¹³³ Alonso (2008a) 86; Futrell (2001).

sendo na sua maioria gauleses e trácios. Estes eram prisioneiros, não por terem cometido algum crime, mas por causa da injustiça daqueles que os haviam comprado e que os forçavam a combater na arena.¹³⁴

É um facto que neste filme pouco ou nada é inocente. Situações e personagens assumem papéis claramente metafóricos: o Império Romano é o símbolo do imperialismo norte-americano; o Gaio de Laughton é o paradigma do aristocrata decadente, o *bon vivant* de cepa estoíca que olha para Roma com ironia e ao mesmo tempo nostalgia, um eventual símbolo dos Democratas norte-americanos¹³⁵; o Crasso de Olivier recorda a burguesia dos manuais marxistas ou, mais do que isso, encarna mesmo o alter-ego da sinistra figura do senador McCarthy, particularmente presente nos espíritos norte-americanos de então¹³⁶; as figuras de Helena – inesquecível o ar petulante e lascivo de Foch – e Cláudia (Joanna Barnes) personificam as mulheres burguesas frívolas e fúteis, que se comprazem com as desgraças alheias, por contraponto à leal Varínia de Simmons, que por sua vez simboliza a libertação da mulher e o desejo de igualdade entre os sexos; o lanista Baciato de Ustinov é o arquétipo do comerciante amoral, que «dança» de acordo com a música – as interpretações de Laughton e Ustinov são arrebatadoras o que valeu o Óscar da Academia ao último¹³⁷; o César de Gavin é

¹³⁴ Plutarco, *Crasso* 8.2.

¹³⁵ Fatás (1990) 36.

¹³⁶ Frías Castillejo (2007).

¹³⁷ Lântulo Baciato é mesmo o nome que Plutarco indica para o

sobretudo um arrivista político, havendo quem o associe ao então recém-eleito J. F. Kennedy; ao passo que Draba (Woody Strode), o gladiador negro, é uma metonímia da população afro-americana nos EUA, assim como David (Harold J. Stone), o gladiador judeu, representa a judaica; e, claro está, o Espártaco de Douglas é a metáfora completa do «proletário revolucionário» que arregimenta tudo o que é escravo para a construção e concretização da utopia¹³⁸.

Mas é sobretudo a utopia que está na base do argumento deste filme, pois historicamente é inverosímil uma tal união de escravos. Aliás, em termos históricos, nem sequer há certeza de que Espártaco fosse escravo, ainda que Plutarco refira a transacção que o levou à casa de gladiadores de Baciato¹³⁹. As referências à vida anterior do gladiador são no filme um tabu, optando-se pela omissão de modo a alcançar o efeito pretendido¹⁴⁰. Outro pormenor curioso é a construção da personagem de Varínia. Com efeito, Plutarco refere a companhia de Espártaco, que o teria acompanhado na fuga e que seria adepta dos mistérios dionisiacos. Este pormenor é omitido no filme, pois não seria de bom tom criar uma heroína de contornos marxistas e apor-lhe uma espiritualidade religiosa e mística deste tipo. Mas o autor

lanista, Plutarco, *Crasso* 8. Ustinov teve um papel particularmente activo no filme ao reescrever grande parte dos seus diálogos. Sobre esta questão, ver Cyrino (2005) 112.

¹³⁸ Sobre a importância do cinema histórico de tema antigo como metáfora da modernidade, ver Winkler (2001a); Futrell (2001); Wyke (1997).

¹³⁹ Plutarco, *Crasso* 8.

¹⁴⁰ Algumas dessas referências constam de Plutarco, *Crasso* 8-11.

grego não diz como se chamava essa mulher. A Varínia do filme deve o seu nome a uma outra personagem, igualmente plutarquiana, mas eclipsada na versão filmada: o pretor Públio Varínio, comissionado para resolver o problema dos escravos revoltosos e contra quem Espártaco e os seus combateram¹⁴¹. Esta metamorfose de Varínio levou a que alguns considerassem estarmos perante uma razoável dose de ironia e de humor por parte dos autores do argumento e da película¹⁴². Mas a ironia só se revela eficaz conhecendo o texto de Plutarco.

Igualmente polémico é o final do filme. Segundo as fontes antigas, Espártaco morreu em combate e o seu cadáver nunca foi encontrado. Mas Kubrick faz alinhar o gladiador com outros revoltosos na execução através da crucifixão, o que não acontece no filme de 1952, por exemplo¹⁴³. Talvez esta opção derive não apenas do facto de a morte por crucifixão, conhecida como *seruile supplicium*, ser a normalmente aplicada a escravos, mas também da intenção de associar o gladiador rebelde à figura e ideais de Jesus de Nazaré, numa versão todavia agnóstica e quiçá herética, uma espécie de «outro lado da mensagem cristã», evocador de temas polémicos mais recentes, como o do casamento de Jesus¹⁴⁴. As associações ao tema da *passio Christi* são claras: Espártaco é crucificado e Varínia mantém-se aos pés da cruz

¹⁴¹ Plutarco, *Crasso* 9.

¹⁴² Fatás (1990) 22. Este filme foi já alvo de uma extensa análise em Winkler (2007). O nome foi retomado na versão de 2004. Ver ainda Theodorakopoulos (2010) 51-71.

¹⁴³ Plutarco, *Crasso* 11.

¹⁴⁴ Como refere Alonso (2008a) 90.

segurando o filho de ambos; Varínia usa uma túnica azul, símbolo reconhecidamente mariano; a mulher toca os pés do marido crucificado; mais longe, Baciato assiste à cena e apressa Varínia, dizendo-lhe «Tem misericórdia de nós»¹⁴⁵.

Spartacus é o único filme épico que mostra a vida de gente comum numa época em que a mesma não era fácil¹⁴⁶. Foi este conjunto de vicissitudes que contribuíram para que o filme sofresse vários cortes, como o da famosa cena homoerótica entre Olivier e Curtis, o da famosa sequência que mostra o sangue sobre o rosto de Crasso ou ainda o da imagem do braço amputado do soldado na cena da batalha final. Algumas dessas cenas só foram reabilitadas nas edições restauradas do filme em 1991.

O essencial do carácter de Espártaco, porém, parece ter sido previamente delineado no texto plutarquiano e daí aproveitado na versão moderna. Eis o que diz o Queronense:

Armados, [os gladiadores fugitivos] escolheram três chefes, sendo o primeiro deles Espártaco, um trácio do país dos Medos¹⁴⁷, que reunia uma enorme coragem e força e uma inteligência e candura superiores, sendo por isso mais grego do que a sua origem indicava.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Sobre esta cena, Cyrino (2005) 113. A fuga de Varínia e Baciato para a Aquitânia é outro aspecto curioso, que poderia dar ocasião a um debate mais aprofundado, mas que por agora deixamos em aberto.

¹⁴⁶ Solomon (2001) 53.

¹⁴⁷ Os *Maedi* eram uma tribo trácia.

¹⁴⁸ Plutarco, *Crasso* 8.3.

O final do *Spartacus* de Kubrick deixou em aberto a possibilidade de uma sequência, que veio a acontecer em 1962, com *Il figlio de Spartacus*¹⁴⁹. Este filme, contudo, já não é um épico cinematográfico, mas sim um *peplum* italiano que, à maneira do romance grego antigo, inclui naufragos e se transfere para o Egipto. É protagonizado pelo popular Steve Reeves (Rando) e realizado por Sergio Corbucci. Algumas das personagens são todavia históricas e muito provavelmente de novo recriadas por inspiração dos textos de Plutarco: são os casos de César (Ivo Garrani), Crasso (Claudio Gora) e Clódia (Gianna Maria Canale)¹⁵⁰. Mas como é próprio do *peplum*, o rigor histórico é uma questão de todo descartável, predominando a fantasia e, apesar de Plutarco sugerir o tema, a adaptação dos seus textos também não é neste filme um problema ou uma preocupação axial.

Espártaco deverá ser a personalidade contemporânea de Júlio César que mais atenção cinematográfica mereceu, e também a mais significativa. Como referimos, há outros biografados por Plutarco que, apesar de não terem tido direito a um filme ou uma série televisiva a si exclusivamente dedicados, aparecem no ecrã sempre que este introduz a figura do *dictator*. Mas, naturalmente que, quando se aborda a biografia de Júlio César, há duas figuras que lhe são praticamente inerentes: Antónia e Cleópatra, tendo a primeira delas sido igualmente tratada numa biografia plutarquiana.

¹⁴⁹ Filme também conhecido como *The Slave*.

¹⁵⁰ Os actores que participam neste filme são quase todos veteranos do *peplum*. Sobre as fontes, cf. Plutarco, *Lúculo* 34.1; 38.1; *Cícero* 29; *César* 10; ver ainda Alonso (2008a).

A forma como o casal tem sido representado ao longo da História da Cultura Ocidental, e em particular no cinema, porém, faz-lhes merecer também uma alínea específica neste estudo.

7. ANTÓNIO E CLEÓPATRA

É evidente que quando assinalamos nesta entrada a fórmula «António e Cleópatra», e não apenas «António», como seria mais correcto na perspectiva de Plutarco, remetemos para o imaginário popular que celebrizou o casal em questão e que em grande parte se deve precisamente aos escritos plutarquianos, eventualmente acentuados pela tragédia shakespeariana e posteriormente difundidos pela imagética cinematográfica. Mas o facto é que, grande parte do que o grande ecrã adaptou, relativamente à vida do tribuno romano e da rainha greco-egípcia, assenta, tal como no caso de Júlio César, em matéria do bardo inglês, não obstante esta basear-se sobretudo na *Vida de António*¹⁵¹.

Até ao momento, a história de António e Cleópatra conheceu mais de uma dezena de adaptações cinematográficas ou televisivas assinaláveis¹⁵². A primeira data de 1912, confirmando o êxito do tema no cinema praticamente desde os seus primórdios¹⁵³. A produção desse *Cleopatra* deveu-se aos «Helen Gardner Players»

¹⁵¹ Wyke (1997) 75.

¹⁵² Não incluímos aqui as encenações televisivas de *Antony and Cleopatra* de Shakespeare. Sobre a recepção do tema de Cleópatra, Hughes-Hallett (1990); Cyrino (2005) 137; sobre as primeiras produções cinematográficas, Wyke (1997) 84-97; Wike (2002) 244-320.

¹⁵³ Trata-se da primeira versão em longa-metragem conhecida.

de Nova Iorque¹⁵⁴. Cleópatra foi então interpretada por Helen Gardner, cuja recriação da última rainha do Egipto fez jus à prática da época, sendo evidentes os excessos mímicos e de expressões faciais, próprios do cinema mudo. Os críticos referem alguns momentos menos conseguidos, como a representação da batalha de Áccio, em que os efeitos especiais levam a que o episódio resvale o humor. Na verdade, estava-se no início do século XX, os produtores do filme fizeram-no com os meios técnicos que tinham então ao seu dispor e há que ter isso em consideração. A prova de que em 1912 a vida de António e Cleópatra despertou o maior interesse ao nível da cultura popular está no facto de o filme ter feito um périplo pelos EUA, acompanhado de conferências que eram feitas por académicos especialistas na matéria¹⁵⁵. Tal como a maioria das produções que se seguiram, o filme centrava-se na personagem de Cleópatra, mais concretamente nas informações e considerações que Plutarco dá e tece acerca dela na *Vida de António*, e não na do oficial romano.

O tema da mulher fatal, poderosa e sedutora viria a confirmar-se atraente para o público moderno. Logo no ano seguinte, Antony Novelli e Giovanna Terribili Gonzales protagonizaram uma nova versão da história em *Marcantonio e Cleopatra*, sob a direcção de Enrico Guazzoni. Pelo título, poderia julgar-se estarmos perante uma adaptação de Shakespeare. Mas o filme acaba de imediato com quaisquer eventuais ilusões. Trata-se

¹⁵⁴ O título original deste filme era mesmo *Helen Gardner in Cleopatra*.

¹⁵⁵ Solomon (2001) 62.

igualmente de uma fita muda, com uma fotografia de inspiração rembrandtiana, em que confirmam as características do cinema da época, mas com inovações que nos induzem à suspeição de que os seus argumentistas e produtores desconheciam de toda a obra de Plutarco, ou que decidiram deliberadamente alterá-la, com o objectivo de obter cenas e episódios de maior dramatismo. Exemplo desta opção é a cena da morte de Carmiana (Matilde di Marzio), a serva de Cleópatra mencionada por Plutarco, que segundo o autor grego morreu envenenada juntamente com a sua senhora, mas que neste filme é devorada por répteis, numa cena de gosto *gore*¹⁵⁶. Outro exemplo é o da sequência em que, no Egipto, Octávia implora a Cleópatra que deixe o seu marido e que mais parece saída de uma telenovela sul-americana do que de qualquer texto greco-latino¹⁵⁷. Por outro lado, é de assinalar que, ao contrário do que acontece com outras produções, esta mostra o suicídio de Cleópatra não logo a seguir ao de António, mas algum tempo depois, o que parece ir no sentido do que Plutarco escreve acerca da morte da última rainha do Egipto¹⁵⁸.

Mas aquela que eventualmente foi a Cleópatra mais célebre do cinema mudo chamou-se Theda Bara.

¹⁵⁶ Plutarco, *António* 60.1; 85.4-8; Solomon (2001) 62. Na verdade, no guião original, a serva chama-se Agar e não Carmiana. A versão inglesa, porém, preferiu dar o nome plutarquiano à serva da rainha, talvez devido ao eco shakespeariano. Este bizarro episódio baseia-se num texto oitocentista de Pietro Cossa. Ver De España (1998) 240.

¹⁵⁷ O mesmo foi já notado por De España (1998) 241.

¹⁵⁸ Plutarco, *António* 79-87.

Esta era uma actriz de origem judaica que imortalizou a imagem da *vamp* no cinema. Foi precisamente esse modelo orientalista que Bara escolheu para a composição da sua Cleópatra, num filme de James Gordon Edwards com o mesmo nome, em 1917, e que por sua vez deverá inspirar-se nos ambientes dos romances oitocentistas e vitorianos de Théophile Gautier e de H. Rider Haggard, bem como na peça de Victorien Sardou¹⁵⁹. Infelizmente, já não possuímos qualquer cópia desta película, de que restam apenas fotografias. Mas o que sobrou permite-nos avaliar a extravagância que foi filmar este *Cleopatra* em plena Grande Guerra, sendo ainda possível ver uma rainha do Egipto vincadamente marcada por elementos da época da produção do filme, designadamente as tendências *Art Déco* e Arte Nova, presentes nos *décors*, e que são influenciadas por uma filosofia neo-egípcia¹⁶⁰.

A primeira Cleópatra sonora foi Claudette Colbert e o seu realizador o não menos famoso Cecil B. DeMille. A produção data de 1934, dois anos depois de o mesmo director ter filmado *The Sign of the Cross*, para o qual chamara também Colbert a interpretar a imperatriz Popeia Sabina. A produção de 34 volta a centrar-se na figura da rainha do Egipto e não nos seus co-protagonistas masculinos, representados por Warren William (Júlio

¹⁵⁹ T. Gautier, *One of Cleopatra's Nights* (1838); H. Rider Haggard, *Cleopatra: being an account of the fall and vengeance of Harmachis, the Royal Egyptian, as set forth by his own hand; Maiwá's revenge; a novel* (1889); e V. Sardou, *Cléopâtre* (1890). Sobre os romances e ensaios biográficos que influenciaram estas produções, ver Wyke (1997) 94-95; (2002) 244-278; e ainda Hamer (2002); sobre a estética da época, Curl (2005).

¹⁶⁰ Sobre os elevados custos da produção, ver Solomon (2001) 63.

César) e Henry Wilcoxon (Marco António). Confirma-se assim a atenção dada pela contemporaneidade a esta figura da História da Antiguidade, privilegiando-a em detrimento das restantes do seu tempo. *Cleopatra* de DeMille joga obviamente com a presença de Colbert, que era uma mulher vistosa e senhora de uns olhos particularmente apelativos. Mas aposta também nos efeitos especiais e na cenografia, de que se destaca o exemplo da barca da rainha. Como nota R. De España, «habitual em DeMille, o indiscutível brilho visual mistura-se com uma absoluta falta de sentido histórico»¹⁶¹. Com efeito, por momentos, o espectador parece estar a assistir a um espectáculo do tipo *Ziegfeld follies* e não a uma dramatização da vida de António e Cleópatra. O mesmo se diga acerca do banquete em casa de César e Calpúrnia (Gertrude Michael), em que os convivas e a forma como se comportam sugerem os ambientes da alta-sociedade burguesa dos anos 20-30 e de forma alguma a *domus* de uma família da aristocracia romana do século I a.C. Na perspectiva histórica, os nomes das personagens-figurantes, apesar de clássicos, são inverosímeis enquanto formas onomásticas femininas da época (e.g. *Lady Flora*, *Lady Leda* ou *Lady Vesta*¹⁶²).

¹⁶¹ De España (1998) 243. Como nota o mesmo autor, na verdade, jamais saberemos se estas características correspondiam efectivamente aos sentimentos do cineasta ou se simplesmente traduziam aquilo que ele sabia que o público esperava do seu trabalho. Como tem sido notado, a maioria destes filmes diz-nos mais sobre a época que os produziu do que sobre a época que pretende retratar.

¹⁶² Personagens interpretadas por Florence Roberts, Celia Ryland e Jane Regan, respectivamente. Apesar de Plutarco, *Pompeio*

O mesmo se diga acerca do comportamento social das mulheres que na cena em causa se vêem representadas, tal como o guarda-roupa que envergam ou os penteados que ostentam e que de novo resvalam os ambientes da estética Arte Nova¹⁶³. Estas ideias são válidas também para a arquitectura dos aposentos privados da rainha ou para a composição das suas aias, inusitadamente platinadas e usando sapatos prateados de saltos altos. Igualmente ridículo é o facto de César passar quase todo o filme com uma coroa de louros sobre a cabeça. Talvez seja para nos lembrar de forma contínua que se trata de Júlio César, o general romano. Mas é sem dúvida um desgaste desnecessário do ícone. Por outro lado, o realizador teve a preocupação de fundamentar historicamente alguns aspectos, como os adornos que Colbert usa ao longo do filme¹⁶⁴. De assinalar ainda que DeMille utiliza já algumas técnicas de encenação radicadas na pintura e no teatro, que há-de recuperar mais tarde, em produções como *Samson and Delilah* (1949) e muito em particular na segunda versão de *The Ten Commandments* (1956).

Foram várias as fontes utilizadas por Bartlett Cormack, o autor do guião que fez as adaptações a partir do material histórico. Mas duas das cenas centrais do *Cleopatra* de 1934 são claramente plutarquianas¹⁶⁵.

2; 53 nos dar notícia de uma Flora amante de Pompeio Magno.

¹⁶³ Questão abordada por Curl (2005) 382-383.

¹⁶⁴ Solomon (2001) 64-65.

¹⁶⁵ Aqui é possível percebermos outros motivos desenvolvidos tanto por Plutarco como Shakespeare, como o do aviso acerca dos idos de Março (cf. Plutarco, *Bruto* 10.3; 14.3; 35.4; 40.8; *César* 63.5-6). O uso de Josefo neste filme é também assinalável, como se

A primeira é a entrada de Apolodoro, o servo da rainha, carregando um tapete, dentro do qual vem a soberana que assim se apresenta ao chefe romano. A segunda é a da chegada da barca da rainha a Tarso, para o encontro com Antônio. As potencialidades dramáticas e cénicas bem como a centralidade de ambas as sequências na economia do enredo fez com que elas fossem continuamente tratadas. O primeiro episódio é referido na *Vida de César*, onde se afirma que o siciliano Apolodoro escondeu Cleópatra dentro de um «embrulho» e fê-lo chegar ao general romano¹⁶⁶. Plutarco afirma mesmo que aquela teria sido a primeira artimanha com que Cleópatra teria seduzido César, elemento que não foi desconsiderado pelos realizadores. O segundo episódio consta da *Vida de Antônio* e concentra a informação acerca da forma como a rainha seduziu o cunhado de Octávio:

... resolveu subir até Cidno, num navio com popa de ouro, velas púrpura soltas ao vento e remos de prata, que se moviam ao som da música de flautas com sirenges e cítaras. Cleópatra ia reclinada sob um dossel de ouro, vestida tal como os pintores representam Afrodite. De ambos os lados dela, abanavam-na com leques, refrescando-a, crianças que pareciam os Amores que se vêem pintados nos quadros. De igual modo, junto a si, estavam as mais belas servas, vestidas como Nereides e Graças, dispostas umas ao lado do leme e outras dos cabos... Corria o rumor que era Afrodite que vinha para partilhar o prazer com Dioniso, para bem da

verifica pela importância da figura de Herodes-o-Grande (Joseph Schildkraut) no argumento.

¹⁶⁶ Plutarco, *César* 49.2.

Ásia. António convidou-a para cear, mas ela respondeu que preferia que fosse ele a visitá-la e como ele queria mostrar-lhe cortesia e agradar-lhe aceitou o convite. Ele encontrou tudo preparado de tal modo que está além do que se possa dizer, mas ficou particularmente deslumbrado com a abundância de luzes...¹⁶⁷.

É esta descrição que serve de mote a uma das mais inesquecíveis cenas do filme de DeMille. Nela, surge o navio com popa em forma de cabeça de cisne, feita em ouro, ao som de um fundo musical que transpira o exotismo do Oriente. Cleópatra não aparece logo reclinada, tal como o texto indica. Além disso, Colbert usa na cabeça uma coifa de tipo egípcio, desenhada a partir da iconografia antiga oriental. Trata-se, portanto, de uma imagem que pouco se coaduna com a ideia das representações de Afrodite. Mas no momento em que António entra no interior do navio, surgem as servas da rainha que, ainda que não se pareçam a Nereides ou a Graças, assumem a função descrita no texto de Plutarco. Aliás, uma vez mais, a coreografia dificilmente executada pelas bailarinas está muito próxima da dos espectáculos típicos da mais pura tradição «hollywoodesca». As crianças referidas pelo texto grego foram também substituídas por homens eroticamente sugestivos que erguem as plumas que refrescam a rainha do Egipto. E esta lá aparece reclinada, ainda que mais com um ar de revivalismo oriental do que propriamente grego. A cena, tal como DeMille a faz representar, recorda-nos

¹⁶⁷ Plutarco, *António* 26.1-6.

mais o episódio de Ulisses e Circe na *Odisseia*, do que a fonte plutarquiana em que é suposto basear-se¹⁶⁸. Isso poderá dever-se às semelhanças do carácter da Cleópatra de Plutarco com a figura da feiticeira homérica. Cecil B. DeMille utiliza nesta sequência uma coreografia que repetirá anos mais tarde em *The Ten Commandments*, na cena da adoração do bezerro de ouro, no deserto, por parte dos Hebreus decepcionados com a liderança de Moisés. O António aqui delineado faz jus ao do texto grego, caracterizando-se pela imbecilidade do homem que cede traído pelo estômago, pela ganância, e não só, à inteligência felina e ardilosa da mulher. A cena é misturada com laivos de humor próprio das comédias dos anos 30-40 e culmina numa fantasia extravagante e igualmente «hollywoodesca», enriquecida pela coreografia e pela música de toque oriental, que, apesar de tudo, faz justiça à narrativa de Plutarco. As formas escolhidas pela rainha para seduzir António são uma interpretação das palavras do Queronense, quando afirma que ela «trazia António embevecido com um novo prazer e uma nova graça»¹⁶⁹. Terá sido mesmo este conjunto de circunstâncias que terá levado Plutarco a referir que António e Cleópatra levavam um estilo de vida inimitável e que conferiu às figuras o *glamour* que as caracteriza no cinema¹⁷⁰.

Uma terceira cena no filme de DeMille deve

¹⁶⁸ Cf. *Odisseia* 10.135-574. De notar em especial os romanos embriagados, que se assemelham aos companheiros de Ulisses no palácio de Circe.

¹⁶⁹ Plutarco, *António* 29.

¹⁷⁰ Plutarco, *António* 71.

parte dos seus créditos à biografia plutarquiana. Trata-se do momento em que a rainha do Egipto experimenta venenos em condenados à pena capital, no sentido de analisar as formas de morte que dali adviriam. No filme, contudo, sugere-se que Cleópatra procedia a tais experiências com vista ao envenenamento de António, acentuando-se desse modo o *ethos* político da personalidade da rainha e que está de acordo com a ideia de que a lágida usava o romano, enquanto ele lhe devotava uma paixão incontrolável. Esta era uma das atracções para o público contemporâneo, que assim via na rainha alguém que colocava o interesse político acima da paixão e do devaneio amoroso, qual vingança consequente do desgosto que Júlio César lhe proporcionara. Em Plutarco, porém, a referência vem num contexto em que se insinua ser ela própria, eventualmente com o amante, o alvo de tais poções¹⁷¹.

Reduzida a alguns segundos apenas, a batalha de Áccio está neste filme ainda longe do impacte que terá na economia de produções futuras e é na cena final, naturalmente, que se narra o suicídio de António e depois o de Cleópatra. Aí voltamos a aproximar-nos da narrativa plutarquiana. Apesar de o enquadramento ser diferente do que conta Plutarco, o dramático episódio da áspide, aliás problematizado pelo autor antigo¹⁷², é o que mais se destaca no final do filme de DeMille. Apesar de haver diferenças evidentes: a picada do réptil é aqui dada no peito e não no braço, como refere o tratadista, e

¹⁷¹ Plutarco, *António* 71.

¹⁷² Plutarco, *António* 86.

Carmiana (Eleanor Phelps) e Iras (Grace Durkin), as aias de Cleópatra, não morrem na mesa ocasião, como se lê no texto grego¹⁷³. DeMille também rejeita o estereótipo da aia negra e da aia caucasiana, seguido noutras produções. Em vez disso, oferece-nos duas loiras platinadas, inverosímeis é verdade, mas funcionais do ponto de vista da estética dos anos 30 do século XX.

A Cleópatra que ficou para a História do cinema e para o imaginário popular foi, sem qualquer sombra de dúvida, a que Elizabeth Taylor interpretou para o filme de Joseph L. Mankiewicz, em 1963. Mas para trás ficaram várias outras composições e recriações, como as de Vivien Leigh (*Caesar and Cleopatra*, 1946) e de Rhonda Fleming (*Serpent of the Nile*, 1953).

No primeiro caso, rodado ainda em período bélico¹⁷⁴, a célebre actriz inglesa reencarnou a personagem criada pelo dramaturgo George Bernard Shaw, ao lado de Claude Rains, que nesse filme deu vida a Júlio César. O argumento da peça, e por conseguinte do filme realizado por Gabriel Pascal (o próprio Shaw escreveu o argumento para o filme), centra-se no primeiro encontro entre o *dictator* e a jovem soberana. Nesta versão, que passa por ser mais um caso de uma encenação filmada, emerge uma rainha ingénuo e ainda imatura, que passa por ter uma relação paternal com César, em detrimento da imagem erótica predominante na restante cinematografia. Na verdade, nesta leitura, é César quem ensina Cleópatra a ser rainha. Além do

¹⁷³ Plutarco, *António* 75-76.

¹⁷⁴ O custo do filme trouxe alguns dissabores ao seu realizador precisamente por causa desta questão.

tema, pouco há de Plutarco aqui. A própria serva da monarca é designada por um exótico «Ftatatita» (Flora Robson), nome bem distinto, e mais propício ao humor – e há que salientar que Shaw pretendia uma comédia e não uma tragédia –, dos que Plutarco refere serem os das servas de Cleópatra¹⁷⁵.

Quanto à versão de William Castle, apesar de o título sugerir a tragédia de Shakespeare (na qual lemos o verso atribuído a António: *Where's my serpent of old Nile?*¹⁷⁶), ela surge como uma proposta inusitada, em que a rainha dedica os seus amores não a António (Raymond Burr) mas ao melhor amigo deste, uma personagem chamada Lucílio (William Lundigan), inspirada num passo de Plutarco¹⁷⁷. O mais curioso é que o próprio António parece não prestar muita atenção à rainha, pois também ele aparenta estar mais interessado no mesmo Lucílio do que em Cleópatra. Como nota De España, «as cenas em que [António e Lucílio] aparecem juntos têm um inegável sabor homossexual»¹⁷⁸. Trata-se portanto de uma subversão total da história, tal como as fontes antigas a apresentam¹⁷⁹. Na verdade, todo o filme

¹⁷⁵ Ftatatita é magistralmente interpretada por Flora Robson. Note-se como César tenta desesperadamente dizer o nome da serva, acabando por nomeá-la com um simples «Tota», e conquistando o público com o apontamento humorístico.

¹⁷⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 1.5.25.

¹⁷⁷ Cf. Plutarco, *António* 69.1-2; *Bruto* 50.

¹⁷⁸ De España (1998) 245.

¹⁷⁹ Ainda que a homofilia de António não esteja excluída das fontes antigas, essa não é a tónica principal na caracterização da sua figura. Não é impossível que a criação do António de Burr se inspire nas referências Joséficas à atracção que o tribuno mantinha por Aristobulo, o cunhado de Herodes-o-Grande, Josefo, *Antiguidades*

é uma subprodução. O guarda-roupa e a decoração, por exemplo, foram um aproveitamento dos utilizados nesse mesmo ano na rodagem de *Salome* de William Dieterle, com interpretação de Rita Hayworth. Apesar de o enredo e alguns diálogos sugerirem a radicação shakespeariana, o resultado final está muito longe da qualidade desejada. Para tal, contribuem não só os elementos já aduzidos, como também anacronismos evidentes, de que se destacam os bilhetes escritos em inglês, o aparecimento de *dominatrices* ao estilo *soft-porn* na cena da barca, as estruturas arquitectónicas que lembram os interiores de algumas dependências bancárias novalquínas dos anos 50, as tiradas dos soldados egípcios – como «*Get the girl!*» –, mais próprias do *western*, mas que pretendem ser uma ordem para prender a irmã fugitiva de Cleópatra VII, ou ainda sequências menos bem conseguidas como a do suicídio apressado da rainha na sequência do do tribuno romano. Nota positiva merece todavia a composição de Rhonda Flemming, apesar de tudo uma Cleópatra convincente, mais até do que qualquer outra das suas antecessoras ou mesmo sucessoras. A voz profunda e o olhar esmeralda reptilíneo, enquadrado pelas perucas que permitem uma estética de época verosímil, somaram pontos a favor da actriz que será o único elemento positivo deste filme¹⁸⁰. Novidade em relação aos enredos em torno de Cleópatra é a inclusão da irmã da rainha, Arsínoe (Jane Easton), num argumento que, apesar

Judaicas 15.25-30.

¹⁸⁰ Efectivamente, segundo Plutarco, um dos atributos de Cleópatra VII Teia Neotera Filopator era a voz, o que valoriza a prestação de Flemming. Ver Plutarco, *António* 27.2-4.

de tudo, mantém alguma proximidade com o que as fontes antigas referem, designadamente Flávio Josefo, que dá testemunho desta filha esquecida de Ptolemeu Auletes XII¹⁸¹. Mais directamente plutarquiana é a cena da chegada da barca de Cleópatra a Tarso. Mas a forma como Castle a apresenta é «cecilbedemilliana». Foi por certo na versão de 1934 que este realizador se inspirou para dirigir a sequência em causa, como prova a coreografia das bailarinas de Cleópatra e o momento em que António lança moedas aos servos. Como nota G. N. Dougherty, «screenwriters and producers may not always read the ancient sources, but they do watch old movies and draw upon popular culture in general.»¹⁸² Carmiana (Jean Byron) é uma das personagens referidas por Plutarco com algum protagonismo no filme, mas o que aconteceu a Iras?

Do período que vai de 1934 a 1963, anos que correspondem às produções de DeMille e de Mankiewicz, fazem ainda parte os filmes de Mario Mattoli (*Due notti con Cleopatra*, 1953), Vittorio Cottafavi (*Le legioni di Cleopatra*, 1959) e Victor Tourjansky (*Una regina per Cesare*, 1962). Nenhum deles prima pela excelência estética, artística ou narrativa. O primeiro é uma comédia de segunda categoria, fraca precursora do futuro *Carry on Cleo*, que define Cleópatra com um *cliché*: «Messalina do Nilo». Trata-se por conseguinte de uma versão que insiste no aspecto erótico do tema, para o qual contribui uma

¹⁸¹ Josefo, *Antiguidades Judaicas* 15.89-90.

¹⁸² Dougherty (2008) 145.

quase estreante Sophia Loren, que encarna o papel da rainha qual ninfómana, cujo passatempo é executar os variados amantes na manhã que se segue às noites de amor. Anacronismos óbvios e tentativas desesperadas, mas mal sucedidas, de humor fazem parte da receita. Ao lado de Loren, Alberto Sordi tenta salvar a comédia no papel de Cesarino, nome nada inocente do mercador egípcio que se torna guarda da rainha. Mas o que ali nos faz rir é sobretudo o *nonsense* da película em si mesma, cujo enredo assenta na personagem ficcional de uma escultural escrava sócia de Cleópatra, de nome Nisca, igualmente interpretada por Loren, todavia loura, por meio da qual se engendra uma história de enganos de sabor plautino, mas totalmente falhada.

Quanto ao segundo filme, vem na linha do de W. Castle, centrando-se sobretudo nos momentos pós-Áccio. Nestas produções, a não ser o tema, pouco há de Plutarco. A insípida Cleópatra de Cottafavi (Linda Cristal), por exemplo, assume um papel de bailarina cuja verdadeira identidade é desconhecida pelos que a rodeiam. Este é um *topos* comum, atribuído desde a Antiguidade a várias figuras de poder com fama negativa, como Messalina ou Nero¹⁸³, mas desconhecido nas fontes antigas em relação à última rainha lágida. Deverá tratar-se de uma importação temática, contaminada de outras figuras, portanto. Como tem sido notado, o António (Georges Marchal) desta versão tenta introduzir um ideário político que justifique a sua inimizade com

¹⁸³ Sobre Messalina, ver Juvenal 6.118; sobre Nero, ver Suetónio, *Nero* 26.

Octávio (Alfredo Mayo). Mas a proposta apresentada é de todo inverosímil, pois o general defende uma República quando ele próprio se porta como um monarca e de tipo oriental¹⁸⁴. De qualquer forma, este último aspecto vai ao encontro das linhas plutarquianas. Já o anterior...

O terceiro filme deste período centra-se na vida de Cleópatra na corte ptolemaica até à chegada de Júlio César. Os protagonistas da acção são a rainha (Pascale Petit) e seu irmão-marido, Ptolemeu XIII (Corrado Pani). De salientar é a presença do texto de Plutarco na cena da morte de Pompeio, bem como nas questões em torno da relação de Roma com o Egipto¹⁸⁵. Mas este enredo é sobretudo um terreno fértil para desenvolver a ficção, como a que dá vida à figura de Aquiles (Giorgio Ardisson), oficial egípcio que salva a sua rainha das mãos do irmão e se transforma no primeiro amor da soberana. Dada a coincidência do nome, talvez este Aquiles seja uma recuperação do que em Plutarco aparece como conselheiro de Ptolemeu XIV e que foi encarregado de executar Pompeio¹⁸⁶. Mas se o é, a liberdade poético-artística dos autores é significativa. De certo modo, este filme é propedêutico em relação ao que se lhe segue.

Em 1963, estreou *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz. O historiador J. Solomon chama a esta película a «quintessential version» dos filmes dedicados

¹⁸⁴ De España (1998) 246; Akinin (1998).

¹⁸⁵ Cf. Plutarco, *Pompeio* 77-79.

¹⁸⁶ Cf. Plutarco, *Pompeio* 77.3; 78.1-7; 79.1-5; 80.8; *César* 49.10.

à última rainha do Egipto¹⁸⁷. Para protagonizá-lo, foi escolhida Elizabeth Taylor que, segundo se diz, não terá ficado muito entusiasmada com a proposta¹⁸⁸. Talvez por isso mesmo, terá pedido um milhão de dólares de honorários acrescidos de dez por cento da bilheteira, esperando que os produtores da Twentieth Century Fox a recusassem. O que, todavia, não aconteceu. Mas o *cachet* de Liz Taylor foi apenas uma parcela da enorme despesa que este filme significou para a empresa produtora. Cenários gigantescos afectados pelos mais diversos acidentes do quotidiano, filmagens itinerantes entre Itália e os EUA, passando pelo Reino Unido, trocas de realizador e de actores¹⁸⁹, doença da actriz principal¹⁹⁰, compra de direitos de filmes potencialmente concorrentes¹⁹¹, escândalos amorosos e sexuais, tudo contribuiu para que este *Cleopatra* ganhasse fama de o maior épico cinematográfico de todos os tempos e talvez um dos mais conturbados¹⁹². Uma adjectivação

¹⁸⁷ Solomon (2001) 67.

¹⁸⁸ Para o papel titular foram antes considerados nomes como Joan Collins, Audrey Hepburn e Susan Hayward.

¹⁸⁹ Os papéis de Júlio César e Marco António teriam sido inicialmente pensados para Peter Finch e Stephen Boyd, que na época protagonizou também *Ben-Hur*, ao lado de Charlton Heston, e *The Fall of the Roman Empire*, com Sophia Loren e Alec Guinness. O nome de Laurence Olivier foi também sugerido para interpretar Júlio César, mas o actor declinou o convite.

¹⁹⁰ Que obrigou os médicos a fazerem uma traqueotomia em Taylor.

¹⁹¹ Como aconteceu com o filme de Vittorio Cottafavi, *Le legioni di Cleopatra*, que, por mais surreal que nos pareça, terá emergido aos contemporâneos como uma possível ameaça ao êxito do projecto da Fox, ver De España (1998) 248.

¹⁹² Uma síntese da atribulada história desta produção pode ser

eventualmente exagerada, porém... A não ser que contemos com a duração do filme – 264 minutos – e os custos que atingiu – trinta milhões de dólares¹⁹³.

De facto, se os filmes rodados nos anos 50 pertencem sobretudo ao género do *peplum*, o *Cleopatra* de Mankiewicz é o *epic* que veio a tornar-se um dos filmes mais controversos da História do Cinema. Sem prejuízo para o facto de ser igualmente um dos mais espectaculares alguma vez realizado. A história de amor que se revelou durante as filmagens entre Taylor e Burton funcionou como uma poderosa alavanca publicitária, que intencionalmente confundia a vida real com a das personagens vividas na tela pelos actores¹⁹⁴. Em causa estava a construção do «mito Taylor», que de certo modo ainda hoje perdura e que se baseia em muito na vida amorosa da actriz, em particular nos sucessivos e atribulados casamentos.

Quando estreou, em Junho de 1963, o filme tinha uma duração de 4h 24m. Mas duas semanas depois, tinha

lida em Solomon (2001) 67-70. Este é também um dos filmes de tema antigo mais estudados. Ver e.g. Sales (2009).

¹⁹³ Note-se, porém, que o tempo de cenas filmadas ultrapassa as 96 horas, Solomon (2001) 67.

¹⁹⁴ A expressão de Plutarco «os da vida inimitável» caía como uma luva à dupla Taylor/Burton. A este propósito, lembramos que em 1960 Fellini rodava *La dolce vita*, cuja filosofia de base estava muito de acordo com o que agora se via no ecrã. A este propósito, não deixa de ser pertinente que, no momento em que Liz Taylor aparece sentada sobre o trono-esfíngico-móvel, os mais de 4500 figurantes presentes começaram a gritar «Liz! Liz!», em vez de «Cleópatra! Cleópatra!». Na verdade, a reacção dos figurantes, que está na origem do termo «Lizpatra», está mais de acordo com aquilo a que De España (1998) 251 chama de «estética *Broadway*» da sequência. Ver Solomon (2001) 74, e Wyke (2002) 302-315.

já apenas 4h 03m. E meses depois, contava com somente três horas. Estranha metamorfose que levou os críticos a chamarem-lhe *The Amputee*¹⁹⁵ e que por certo se deveu às exigências comerciais. Com efeito, em muitos aspectos, o resultado não foi de todo o esperado. A própria Elizabeth Taylor, depois de ter assistido à estreia, considerou o filme uma peça vulgar. Ao que parece, a actriz tinha consciência de que parte dessa vulgaridade se devia a ela própria, pois chegou a oferecer-se para dobrar algumas das cenas em que intervinha, de tão má que era a qualidade da sua voz na película. A voz pouco encorpada de Taylor associada ao sotaque da actriz é de facto um dos pontos fracos na composição da figura da rainha, o que se agrava quando levamos em conta o elemento já assinalado e atribuído a Plutarco, segundo o qual a voz de Cleópatra era um dos atributos mais atraentes da soberana¹⁹⁶. O produtor, todavia, recusou-se a gastar mais dinheiro com a fita.

Mas é também inegável que o filme possui qualidades como a belíssima música de Alex North – que pouco antes compusera a de *Spartacus* –, em particular o *Cleopatra's Theme* da abertura, as reconstituições de Alexandria e de Roma, os figurinos, cenografia e *set decoration* e as representações de Rex Harrison (César) e Richard Burton (António).

Seguindo o modelo plutarquiano, o António de Burton emerge sob o signo de um homem fraco, moralmente desintegrado, submisso às paixões, dissoluto

¹⁹⁵ *Apud* Solomon (2001) 69.

¹⁹⁶ Plutarco, *António* 27.2-4. Segundo Solomon (2001) 70, a voz de Taylor é a terceira grande fragilidade do filme, juntamente com a sua duração e montagem.

mesmo. O produto final preocupa-se em mostrar essa faceta, desprezando a imagem de homem de confiança de Júlio César que António fora também um dia, dadas a sua competência e qualidades estratégicas. Esta opção resultou não da realização do filme mas dos cortes que os produtores decidiram efectuar para tornar a produção economicamente viável. Pois, na versão integral, o António de Mankiewicz era uma fiel leitura de Plutarco, em que a estrutura psicológica do tribuno se ia desagregando, de modo a construir uma imagem trágica da personagem. Essa representação ficou comprometida no metatexto, pois a queda do herói tornou-se omissa, ao apresentá-lo já caído. O mesmo pode dizer-se em relação à intenção de mostrar Cleópatra como uma mulher mística, dependente de oráculos e superstições, tal como o texto de Plutarco sugere. Uma vez mais, a montagem final do filme praticamente anulou essa característica da rainha¹⁹⁷.

Como noutras produções, a relação de César e Cleópatra é algo exagerada, havendo intenção de intensificar a aura erótica da mesma. Esta leitura vai um pouco além do que recolhemos em Plutarco, embora não o contradiga. Mas é indiscutível que a relação amorosa entre a rainha e António é o centro e o motor deste filme. Tal como em versões anteriores, designadamente na de DeMille, a cena da chegada a Tarso é uma das grandes apostas dado o impacte visual que proporciona ao espectador, mas também pela envolvência erótica que acarreta. Mas se DeMille havia recorrido a um

¹⁹⁷ Plutarco, *António* 54; ver Solomon (2001) 71.

modelo mecânico para «sugerir» os exteriores da cena, Makienwicz optou por investir e construir uma barca em tamanho natural e filmar a sequência na baía de Nápoles. Além disso, o realizador não prescindiu da descrição plutarquiana, segundo a qual a rainha se aproximou de Tarso viajando na barca tal como Afrodite, quando era pintada pelos artistas¹⁹⁸. De igual modo, as vestes aí usadas por Marco António, designadamente a túnica de pele de felino, remetem para a figura de Hércules, à qual Plutarco o associa¹⁹⁹. O mesmo se diga a respeito do banquete báquico que se segue, que permite definir as personagens da rainha e do tribuno de acordo com as comparações e os epítetos que Plutarco faz e lhes atribui: a associação aos deuses e heróis – Dioniso/Afrodite, Hércules/Ônfale – que lhes valeu passarem a ser conhecidos por aqueles que levavam uma vida inimitável, a que aludimos²⁰⁰.

A única cena que no filme rivaliza com a da chegada a Tarso, pela imponência, é a da entrada da rainha em Roma, que, no entanto, não corresponde propriamente a uma recriação de Plutarco. Em termos de análise historiográfica, essa mesma cena, ficou também marcada pelo anacronismo grosseiro, pois nela figura o arco de Constantino, ainda que com pequenas alterações, que viria a ser construído apenas mais de três séculos depois²⁰¹.

¹⁹⁸ Plutarco, *António* 26.1-6.

¹⁹⁹ Plutarco, *António* 4.2.

²⁰⁰ Plutarco, *António* 25.

²⁰¹ Em defesa do filme histórico, alguns autores têm sustentado que é de ambiente e de sugestão que a fita necessita e não de absoluto rigor histórico. É uma posição defensável, claro.

Apesar de alguns considerarem a sequência de Áccio particularmente realista, também neste caso Plutarco não foi de grande ajuda, ainda que os parágrafos a ela dedicados sejam dos mais informativos. Mas a acção exigida pelo metatexto vai além das descrições plutarquianas, não se compadecendo da longa descrição textual²⁰². Eventualmente, a fuga de Cleópatra no meio da refrega e a reacção de António poderão ser de lá decalcadas²⁰³.

Como acontece com outros casos, no final, o filme reaproxima-se do biógrafo beócio. Apesar de alguma da informação da *Vida de António* ser liminarmente elidida, tal como algumas personagens²⁰⁴, por serem pouco atraentes para a economia cinematográfica, o enredo que gira em torno do suicídio é aproveitado, talvez na sequência da opção de Shakespeare. O episódio do encerramento de Cleópatra e das servas no túmulo, que em Plutarco recupera o mito egípcio de Ísis e Osíris, é também chamado à colação por Makienwicz²⁰⁵ e fecha o filme com chave de ouro. O essencial da sequência final, todavia, é indiscutivelmente shakespearano.

A Plutarco devem-se ainda as sequências do tapete transportado por Apolodoro e a recriação de uma Cleópatra culta e erudita. Outros apontamentos são

²⁰² Plutarco, *António* 61-68; sobre as vicissitudes ligadas a esta cena, ver Cyrino (2005) 141.

²⁰³ Plutarco, *António* 66.

²⁰⁴ Como Eros, o escravo de António, Plutarco, *António* 76, aqui substituído por Apolodoro, o servo de Cleópatra.

²⁰⁵ Plutarco, *António* 77-79. Sobre este episódio, ver Rodrigues (2002) e bibliografia aí citada. O tema de Ísis e Osíris é, por si só, um tema plutarquiano, pelo que neste caso estamos perante uma dupla influência do moralista, cf. Plutarco, *Moralia* 351C_{ss}.

particularmente notáveis, como o do momento em que Febo, o cantor cego, diz para a rainha um poema que, dada a referência a Lésbia, sugere a obra de Catulo. A composição das aias da rainha segue a tradição de mostrar uma mais morena do que a outra – Carmiana (Isabelle Cooley) que aqui não é negra, e Iras (Francesca Annis) que no caso é mesmo loura. Mas não deixa de ser estranho que também aqui elas surjam praticamente mudas, quando Plutarco lhes confere relevância política²⁰⁶. Na verdade, o protagonismo plutarquiano de Carmiana e Iras é anulado em praticamente todas as adaptações cinematográficas até hoje feitas da vida de Cleópatra.

Cleopatra de Joseph L. Mankiewicz foi nomeado para nove Óscares da Academia, tendo arrecadado quatro²⁰⁷. Mas a generalidade dos críticos considera a primeira parte do filme, dedicada à relação da rainha com César, francamente superior à segunda, que se centra na paixão de António. Esta divisão chegou a sugerir ao realizador a autonomização de cada uma das partes em dois filmes distintos, proposta que, no entanto, a Fox rejeitou e não se concretizou²⁰⁸. De certo modo, a opção tomada funde numa única obra as tradições associadas às mais famosas peças romanas de William Shakespeare: *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*.

No ano seguinte, em 1964, Cleópatra foi a personagem escolhida para a sátira na conhecida série

²⁰⁶ Plutarco, *António* 60.1.

²⁰⁷ O filme recebeu os prémios pela fotografia, direcção artística, guarda-roupa e efeitos especiais visuais.

²⁰⁸ Solomon (2001) 69. Os filmes seriam: *Caesar and Cleopatra* e *Antony and Cleopatra*.

britânica *Carry on...* O argumento deste *Carry on Cleópatra*, dirigido por Gerald Thomas, é sobretudo uma paródia eficaz do filme de Mankiewicz. A companhia constituída pelos actores do filme era formada por um elenco fixo, o que, à partida, garantia o riso, pois cada um dos intérpretes, apoiado por um público fiel, assume a personagem histórica respectiva, atribuindo-lhe os tiques próprios das suas representações. Assim é com o sotaque *cockney* de Marco António (Sidney James), a atitude histérica de Júlio César (Kenneth Williams) ou com a esganiçada mas fabulosa Calpúrnia (Joan Sims), cuja aparição no ecrã delicia todos os que a ela assistem, ao vê-la com um apelativo e demasiado evidente laço no topo da nuca. Cleópatra (Amanda Barrie), que surge sempre com os olhos esbugalhados, alimenta o estereótipo do banho de leite, atribuído a várias figuras da Antiguidade, entre as quais a Popeia Sabina (Claudette Colbert) de DeMille, que dele usufrui no filme *The Sign of the Cross* (1932). Em tom de paródia, esta Cleópatra passa praticamente todo o filme imersa num banho lácteo. Pela bizarria humorística, este motivo equivale ao das «pérolas dissolvidas em vinagre» da Cleópatra de Goscinny e Uderzo. O tom geral do filme é, aliás, o de «Astérix», que se evidencia pelos trocadilhos feitos à base da Britânia, que César nunca chegou a invadir. Não deixa de ser surpreendente e cómica pela auto-crítica que implica, à boa maneira britânica, a representação daquela região como vivendo ainda na «Idade da Pedra», quando em Roma já mandava César e no Egipto reinava Cleópatra.

Em 1973, o tema ressurgiu no cinema, desta vez pela mão de Charlton Heston, o grande veterano dos *epics*. Neste *Antony and Cleopatra*, Heston interpreta a personagem titular, ao lado de Hildegard Neil (Cleópatra), Carmen Sevilla (Octávia) e John Castle (Octávio). Esta versão, que vem na sequência da que S. Burge fez da tragédia *Julius Caesar* em 1970, com o mesmo Charlton Heston a interpretar Marco António, consiste numa transposição assumida para cinema da peça de Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, escrita entre 1603 e 1607²⁰⁹. Sendo quase toda baseada em Plutarco, a tragédia do bardo inglês transfere para o palco e depois para a tela as marcas do biógrafo de Queroneia. Heston é a estrela do filme, conseguindo um Marco António interiormente sofrido e ferido pela paixão, apesar de pouco convincente nas cenas em que deveria mostrar submissão passional à rainha. Como se Heston tivesse receio de manchar a sua reputação de herói másculo e viril. Ainda assim, não deixa de ser cativante o momento em que Cleópatra põe sobre António as suas jóias de mulher, oferecendo-lhe desse modo uma aura feminina, tal como Hércules perante Ônfale, muito ao jeito de Plutarco²¹⁰. Já Neil, foi um erro de *casting*. É mesmo surpreendente que a sua interpretação chegue a ser ofuscada pela da actriz que interpreta Carmiana (Jane Lapotaire). Em contrapartida, é de toda a justiça uma referência especial a Lapotaire, que recria a aia e que veio a ser uma das mais extraordinárias Cleópatras

²⁰⁹ Recordamos que em 1950 havia integrado o elenco de *Julius Caesar* de David Bradley.

²¹⁰ Plutarco, *António* 90.4.

no teatro e no ecrã, como mostra a encenação da peça de Shakespeare feita pela BBC em 1981. Igualmente assinalável é a interpretação de Emiliano Redondo, no papel do eunuco da rainha²¹¹.

Nesta produção, rodada em Espanha, a teatralidade alterna com cenas mais cinematográficas, como a que recria a batalha de Áccio, de modo a obter um equilíbrio para o ambiente de cinema. Uma palavra ainda para os cenários e guarda-roupa. Heston optou por recriar os ambientes antigos e rejeitar a cenografia de tipo renascentista, comum nas adaptações shakespearianas e que revivera na produção de 70, ainda que tivesse de contentar-se com os restos de *The Fall of the Roman Empire* (1964)²¹². Não deixa de nos surpreender o momento, porém, em que Charlton Heston aparece quase integralmente nu no ecrã, uma opção ousada e pouco usual para a encenação shakespeariana, e menos ainda para o *establishment* cinematográfico norte-americano da época. Apesar da dignidade das origens, este filme acabou por ser incluído nas listas de *pepla* das décadas de 60 e 70.

Em 1999, *Memoirs of Cleopatra*, um romance de Margaret George, foi adaptado para televisão, com realização de Franc Roddam. O melhor desta adaptação está em Enrico Sabbatini, autor credenciado dos figurinos. Cenários e guarda-roupa passam no exame. Mas as interpretações e os diálogos ficam aquém do esperado. Nem o britânico Rupert Graves escapa no papel de Octávio. A actriz titular, a sul-americana Leonor Varela,

²¹¹ Também notada por De España (1998) 254.

²¹² De España (1998) 254. De igual modo, a cena de Áccio foi feita com recurso a partes de *Ben-Hur*, de 1959.

foi um erro de escolha. A opção denuncia um estereótipo cultural moderno tipicamente norte-americano que tende a associar o Outro mediterrâneo a tipos sul-americanos, o que não deixa de nos «soar» ridículo, pois resulta numa macedónia com ar de mexicana ou porto-riquenha, senhora de uma incomum faceta filantrópica²¹³. De Plutarco, lá subsistem os episódios do tapete, da barca em Tarso, a identificação de António com Dioniso, Áccio e o motivo final do suicídio. Os temas shakespearianos estão também presentes, bem como a tradição da aia negra e da caucasiana²¹⁴ ou o assassinato de César. Igualmente pertinente é a ênfase dada à personagem de Cesarião e à tradição que a tem como filho de Júlio César. Menos ortodoxa é a visão de Cleópatra armada e a combater, evocando talvez o tema próximo-oriental da deusa guerreira... Apesar de tudo, a forma como o filme se desenrola é historicamente verosímil e, a favor desta produção, há ainda o suicídio de António e Cleópatra, que não acontece logo a seguir à batalha de Áccio. O que está de acordo com a narrativa plutarquiiana.

Data de 2007 aquela que é talvez a mais original adaptação da vida de Cleópatra VII ao cinema. Também pouco comum é o facto desta adaptação ter sido feita em língua portuguesa, por um realizador brasileiro, Júlio Bressane, que considerou a sua obra «um pequeno filme sobre um grande tema». A fita, porém, foi particularmente mal recebida por alguma da crítica

²¹³ Sobre estes estereótipos, ver Wyke (2002) 273.

²¹⁴ A actriz que interpreta o papel de Carmiana (Indra Ove) não é caucasiana.

brasileira, para quem, o motivo plutarquiano passou ao lado e que motivou adjectivações como «perturbador, difícil, cansativo, devasso e intolerável»²¹⁵. Talvez por isso também lhe tenham chamado «filme-esfinge». Na verdade, não se trata de um filme épico, no qual se vejam grandes cenas como a da entrada triunfal em Roma, a da chegada a Tarso ou a da batalha de Áccio. Longe disso. O argumento deste *Cleópatra* centra-se nas palavras e na plasticidade onírica, quase surreal, das imagens, destacando-se uma marca teatral que se foca nos actores e na maneira de dizer e que domina toda a produção. Decerto, uma herança da tragédia isabelina.

Como afirmou o seu realizador à imprensa local, este filme é sobretudo poesia, reencarnada em Cleópatra, e não prosa. Neste quadro, os acontecimentos históricos passam para segundo plano e a vida da rainha transforma-se num mero pretexto ao serviço da mais pura estética cinematográfica. Mas ainda assim, não deixa de ser a relação entre a rainha do Egipto, interpretada pela actriz Alessandra Negrini, com Júlio César (Miguel Falabella) e Marco António (Bruno Garcia) o centro da trama. A sequência em que Cleópatra suga o peito de César foi considerada de mau gosto por alguns mas interpretada por outros como o símbolo da absorção da cultura egípcia por parte de Roma. Mas, se foi essa a intenção, não deveria ser ao contrário? Outra das características que poderá ter desagradado ao público brasileiro foi o facto de, em parte, os actores falarem

²¹⁵ Classificações que, na imprensa brasileira, foram atribuídas com outras que consideraram o filme «poético, belo e intenso».

um português mais próximo do europeu do que do sul-americano. Mas a variedade de pronúncias ouvidas, que vai do português europeu às formas de falar em várias regiões do Brasil, é algo que se sugere intencional, numa evocação da referência plutarquiana acerca do carácter poliglota da rainha. Factor a que os críticos não estariam obrigados a conhecer, claro, mas a que se junta o desconforto que para eles será ouvir ainda algumas falas em grego clássico.

O filme é rico em símbolos, metáforas, alusões e remissões que não se compadecem com uma erudição mediana: a concha afrodisíaca em que Cleópatra se senta e domina César (uma transferência do tema que conhecemos em relação a António), a cabeça de Pompeio, o exotismo erótico patente na silhueta itifálica do deus Min, a alusão à polémica pintura de Gustave Courbet, *L'origine du Monde*, o trocadilho com a língua latina posto na boca de César («o mundo chama-se mundo porque é imundo»), a semelhança de Falabella com os retratos romanos do século I a.C., o banho de leite que se transforma em sangue, a descrição do *modus uiuendi* dionisíaco de António e Cleópatra, as alusões à pintura histórica oitocentista como a que se vê na cena da morte da rainha, entre outros. Estes são elementos que se misturam com a base plutarquiana do enredo, patente nas personagens, como as aias (ambas caucasianas) ou as mulheres de César e António, Calpúrnia e Octávia²¹⁶.

Nos diálogos está presente a percepção do

²¹⁶ E.g. Plutarco, *Catão-Menor* 33.7; *César* 14.8; 63.8-11; 64.4-6; *Pompeio* 47.10; *António* 15.1; 31.1-5; 87.3.

significado do episódio «Cleópatra» na História do Mundo, em particular o processo de fusão cultural entre o Oriente e o Ocidente que ocorreu nos séculos I a.C. e I d.C. O belo e significativo discurso de Cleópatra no momento em que evoca a pintura de Courbet é pura poesia e sintetiza esta ideia com a de erotismo que reencontramos em outras versões:

Contemple com o seu olhar todo o cosmos, todos os tempos. O desejo é a sede. O amor é a água. Aqui, a bela flor, a origem de tudo, a fonte, a água da vida... Em mim, só em mim, a polaridade funde-se. Misturada em meu corpo, ordenação grega *versus* fantasia do Oriente. Lógica *versus* magia. Matemática *versus* mitologia. Atenas *versus* Alexandria. Em meu espírito, essas forças são uma coisa só. Sou Alexandria e sou Atenas... Sou Cleópatra, sou Alexandria, sou Atenas.

A aparição mais recente de Cleópatra no ecrã foi através da já mencionada série *Rome*, produzida pelo canal HBO²¹⁷. Esta Cleópatra, interpretada pela actriz britânica Lyndsey Marshal, continua alguns dos temas já antes tratados por actrizes e realizadores, mas foge também a alguns estereótipos. Esta não é uma Cleópatra de rosto angelical ou sequer reptilíneo. Pelo contrário, a figura que encontramos aqui surge controlada por estupefacientes²¹⁸, num corpo que está longe de ser o

²¹⁷ Em rigor, trata-se de uma aparição em televisão. Mas não deixa de ser numa forma artística ligada à Sétima Arte. A rainha é introduzida no episódio 8 da primeira série.

²¹⁸ Como nota Daugherty (2008) 145, este pormenor da composição da Cleópatra de Marshal deverá basear-se na Cleópatra

modelo de sensualidade a que nos habituámos a ver associado à figura da última rainha do Egipto lágida. A beleza não é de todo um atributo desta composição, pelo menos na perspectiva estereotipada, o que poderá coincidir com o que Plutarco afirma relativamente à macedónia. O biógrafo considerava que a beleza não era um atributo da rainha, mas sim as suas qualidades enquanto mulher inteligente, sagaz, culta, poliglota e audaz²¹⁹. Os argumentistas da série parecem ter estado atentos a esse pormenor²²⁰. Por outro lado, emergem outras variantes, como o facto de Cleópatra não ser levada a César num tapete mas sim dentro de um saco ou de o fiel Apolodoro ser substituído por Voreno, uma das personagens centrais, ainda que ficcional, da série. Igualmente interessante é a opção de fundir elementos macedónicos com egípcios no *set* em que se passam as cenas com esta Cleópatra. A intenção terá sido proporcionar ao espectador uma estética grotesca que sugerisse um Egipto decadente e já não apoteótico como havia sido o dos tempos faraónicos. O que, quanto a nós, parece ter resultado com eficácia. Quanto à figura de Carmiana (Kathryn Hunter), que uma vez mais se destaca sobre a de Iras, parece assentar sobretudo na Ftatatita de Shaw e não em qualquer eventual

de Shakespeare, por um lado, onde a rainha se confessa adepta de bebidas alucinogéneas (Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 1.5.4-7), e nas fontes antigas por outro, visto que os autores a associam à feitiçaria, o que poderá ser indício das drogas. Sobre esta questão, ver Rodrigues (1999) e (2002). Mas a modernidade do tema é evidente

²¹⁹ E.g. Plutarco, *César* 49.

²²⁰ Daugherty (1998) 144.

referência plutarquiana²²¹. Mas será pouco credível que a personagem interpretada por Kathryn Hunter tivesse já a idade que ali aparenta.

A Cleópatra de *Rome* enquadra-se no *leit-motiv* que tem orientado as mais recentes leituras cinematográficas da rainha: a sexualidade/sensualidade. De facto, é essa característica que parece atrair os públicos contemporâneos e que por isso orientou as interpretações da personagem em filmes como *Cleopatra* (1999), *Julius Caesar* (2002) e *Imperium: Augustus* (2003)²²². Até mesmo a Cleópatra recriada pela belíssima Monica Bellucci em *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002) segue essa orientação, apesar de o argumento provir de uma conhecida BD que inclui audiência infanto-juvenil entre o seu público. Significa isso que a perspectiva da rainha sedutora, igualmente fornecida por Plutarco, tem triunfado no cinema. Como aconteceu com outras figuras do seu tempo, a personagem chegou mesmo à pornografia, *viu e venceu...*²²³. O mesmo se verificou também com o seu parceiro António, que inclusivamente fez incursões em todo o tipo de cinema *underground*

²²¹ Influências da peça de Shaw e da respectiva adaptação ao cinema feita por Pascal podem igualmente ser detectadas no guarda-roupa escolhido para *Rome*, como nota Daugherty (2008) 146.

²²² Filmes em que a rainha é interpretada por Leonor Varela, Samuela Sardo e Anna Valle, respectivamente. Wyke (2002) 198-199 salientou esse aspecto sedutor da rainha sobre antigos e modernos. Diz a autora: «Cleopatra VII appears to have seduced scholars as well as Romans», aos quais acrescentamos os cineastas. Ver ainda Cyrino (2005) 154, que salienta o facto de, ao contrário de outros épicos, ou mesmo *pepla*, este filme ignorar por completo o físico masculino, apostando no feminino.

²²³ Daugherty (2008) 149; Nisbet (2009).

de públicos alternativos²²⁴. O par plutarquiano acabou assim por se transformar num casal de heróis da cultura *pop* no sentido mais lato da palavra.

8. CONCLUSÕES

Leónidas é o exemplo de como a presença do tratadista de Queroneia pode estar disseminada por várias produções cinematográficas, sem que as personagens desses filmes tenham necessariamente dado origem a uma biografia conhecida da autoria de Plutarco. E há outros textos e outros nomes a ter em conta. Há personagens plutarquianas, que poderíamos designar como

²²⁴ Títulos sugestivos como *The Notorious Cleopatra* (1970, de P. Perry Jr.), *Sogni erotici di Cleopatra* (1985, de R. Silvestro), *Antonio e Cleopatra* (1996, de J. D'Amato, publicitado como «History's hottest couple in an orgy of wine, women and debauchery»); *Cleopatra* (2003, de A. Adamo), *Cleopatra II – Legend of Eros* (2004, de A. Adamo), *Os Prazeres de Cleópatra* (2004, do brasileiro P. Aquirre), e um *Marc Anthony* (2003, de S. Brogi), no domínio da pornografia *gay*, dão conta do êxito desta fórmula na cinematografia do género. Encontra-se inclusivamente uma «actriz» da especialidade cujo nome é... «Cleopatra»! E até o cinema de animação inclui este tema, em *Kureopatora*, filme japonês de O. Tezuka e E. Yamamoto (1970). Sobre estas problemáticas, ver Daugherty (2008) 150; Nisbet (2009). São várias as personagens da Antiguidade, como Espártaco, Calígula, Messalina, Nero, Afrodite, que servem de pretexto para produções deste tipo de indústria, traduzindo um género específico de popularidade do tema entre as massas, associado a uma imagem manipulada do Mundo Antigo. Este aproveitamento dos temas romanos pela pornografia contemporânea traduz um fenómeno curioso da História das Mentalidades, que associa a Roma Antiga a esses contextos menos ortodoxos. Nisbet refere-se ao conceito de «pornotopia», como «um conjunto de práticas entendidas como as ideais no domínio da sexualidade e da pornografia» (p. 150). Mas terá Plutarco, em última instância o motivador das temáticas, sido efectivamente lido pelos autores destes argumentos?

«secundárias», que aparecem destacadas em variadas produções e filmes. Leónidas é um desses exemplos. Tal como Cleópatra. Neste estudo citámos também Múcio Cévola, mencionado na *Vida de Publicola* e a quem foi dedicado um filme em 1964²²⁵. Há ainda o caso de Aníbal (Victor Mature), figura tutelar de *Annibale*, filme de 1959, cuja acção se baseia em Tito Lívio mas também na *Vida de Fábio Máximo*, carácter que integra também o elenco das personagens (interpretado por Gabriele Ferzetti)²²⁶. Em contrapartida, outras figuras foram alvo de maior atenção por parte de Plutarco, mas o cinema contemporâneo apenas as secundarizou, não lhes reconhecendo suficiente interesse metanarrativo, como por exemplo Otão, a quem o Beócio dedicou uma biografia e que aparece quase como mero carácter de apoio em *Poppea, una prostituta al servizio dell'impero* de Alfonso Brescia-Müller (1972), onde é interpretado por Don Backy²²⁷. E os exemplos poderiam multiplicar-se.

Por conseguinte, o método para estudar a presença de Plutarco no cinema deve ter em consideração estas variantes e especificidades. O que propomos com esta investigação é essencialmente uma introdução a um

²²⁵ Plutarco, *Publicola* 17.

²²⁶ Caso semelhante acontece com *Scipione l'Africano* de C. Gallone (1937), que tem a particularidade de ter sido rodado no período mussoliniano. Ver Attolini (1991) 449-453.

²²⁷ Cf. Plutarco, *Otão*. Otão aparece de forma fugaz em *A.D. – Anno Domini* de S. Cooper (1985) e é a personagem central da adaptação ao cinema de *Othon*, peça de Corneille baseada em Plutarco, feita em 1969 por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, com Adriano Aprà no papel principal. O título original desta produção é *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*.

tema que tem mais potencialidades de pesquisa. Para já, avançamos com o levantamento e conspecto das fontes disponíveis para análise, e com a enunciação e perspectivação de problemáticas a serem equacionadas. Os últimos anos têm assistido a um *boom* significativo de trabalhos acerca da Antiguidade no cinema, em particular da Antiguidade Clássica. Concretizar essa mesma tarefa a partir das fontes antigas utilizadas, no sentido de averiguar as metamorfoses ou continuidades das culturas antigas na contemporaneidade é, quanto a nós, um projecto que tem ainda frutos a dar. Os resultados permitem-nos perceber as formas como o Mundo Antigo tem vindo a ser entendido, recepcionado, reutilizado e manipulado nos nossos dias e em que sentidos seguem essas releituras. No caso do cinema, este aspecto é particularmente pertinente. Não esqueçamos que houve e continua a haver milhões de espectadores em todo o mundo para estes filmes e que nunca a Antiguidade chegou a tanta gente ao mesmo tempo²²⁸. Mas a mensagem segue filtrada pelo olhar moderno que pretende que a mesma seja entendida a partir de um determinado ângulo. É pois importante desmontar e reorganizar os elementos em jogo. Foi essa avaliação e desmontagem que aqui tentámos fazer, olhando para algum do cinema de tema antigo a partir dos textos de Plutarco.

A popularidade do Beócio entre os argumentistas e autores de guiões para cinema tem uma razão de ser, apesar de ter sido já afirmado que «screenwriters almost

²²⁸ Cf. Winkler (2001) 83.

never read Plutarch»²²⁹. Mas grande parte do essencial da intriga que surge no enredo destes filmes, quer no *epic film*, mais nobre, quer no *peplum*, mais popular, está já presente nas *Vitae* de Plutarco. Os guionistas apenas têm que adaptá-la. É isso que em grande medida justifica o êxito de Plutarco no cinema. Os motivos romanescos, trágicos e épicos que consubstanciam as histórias fílmicas estão já presentes na obra do tratadista. Em alguns casos, a semente foi lançada a partir da própria matéria histórica. Noutras resulta da elaboração do autor grego e da sua concepção de «biografia». Histórias de vida e dramas familiares – Plutarco dá uma particular atenção aos pormenores genealógicos e aos conflitos familiares vividos pelos seus heróis –, lutas de afirmação pelo poder ou pela simples existência, viagens e roteiros formativos, combates ideológicos fazem parte da longa lista de elementos que definem o herói plutarquiano. O mesmo se diga acerca dos seus dilemas morais, psicológicos e afectivos. Com a adjuvante de Plutarco ser rico na montagem de «grandes cenas»²³⁰. Ora estas são matérias apelativas para as audiências hodiernas e há que ter presente que a nossa cultura ocidental radica na do mundo de Plutarco. Assim, se o percurso biográfico fornece matéria para o *biopics* e para o *epic film*, aventuras e registos romanescos revelaram-se essenciais para a composição do *peplum*.

A utilização do cinema como fonte histórica é complexa e problemática. Mas não deixa de ser

²²⁹ Daugherty (2008) 144.

²³⁰ Cf. Frazier (1992), (1996).

pertinente. Tanto mais que vivemos num tempo em que a cultura popular e a educação de massas faz-se, em grande medida, à base do cinema e de formas de arte afins. Para muitos, um filme de temática histórica será o que de mais parecido conhecerão com um ensaio sobre História. Faz sentido por isso incluir aqui o conceito de «historiophoty», usado por H. White, que mantivemos subjacente ao longo da nossa pesquisa e exposição e que tentamos/propomos traduzir por «historiofotia», i.e., a «representação da História e do que sobre ela pensamos através da visualização da imagem e do discurso fílmico»²³¹.

Enquanto fonte e objecto de análise, o cinema de tema histórico implica uma postura dupla. Trata-se de uma forma de aproveitamento e divulgação de factos passados, mas também da afirmação de uma perspectiva e de uma tomada de posição por parte de quem olha para esses mesmo factos, não raramente entendidos como metáforas dos tempos vividos no presente. Neste sentido, o cinema de tema histórico tanto é matéria do domínio da história do objecto filmado como do da história de quem filma. No caso do cinema que trata da Antiguidade Clássica, que é um fenómeno com pouco mais de um século, os filmes produzidos são tanto objecto da História e Culturas Antigas quanto da História e Cultura Contemporâneas, porque o cinema representa sempre o passado em função da mentalidade do presente. Uma reinterpretação do passado em função da mentalidade

²³¹ White (1988).

contemporânea²³². É no espaço que medeia cada uma destas fronteiras que embatem as críticas em torno do rigor histórico neste tipo de produções. Mas esse pode ser de facto um problema relativo para o historiador, que procura vestígios para organizar a sua ciência em toda a matéria que analisa. A aplicação do «rigor histórico» num filme é uma questão objectiva. Mas a opção por não ser «rigoroso» é igualmente útil e pertinente para o investigador. É por isso que afirmamos que os filmes sobre Júlio César dizem tanto ou mais sobre quem os concebeu e produziu do que acerca do próprio *dictator*.

Ao mesmo tempo, poder-se-á alegar que o objectivo do realizador e dos produtores é entreter as suas audiências, divertir o espectador, através da identificação das personagens e dos ambientes com o público, e não ministrar uma lição de História. Como é sabido, este princípio é hoje utilizado de forma recorrente. Um filme não é um manual de História e tem como objectivo principal divertir o seu público, que por seu lado deseja rever-se naquilo a que assiste. Há que não esquecer-lo. Por vezes, o resultado a que um filme equivale depende de vários membros da equipa que o concretiza (argumento, cinematografia, guarda-roupa, cenografia, som, produção, etc.) e não apenas do seu realizador. Mas por norma é a este que cabe a decisão final, pelo que é ao director que atribuímos as opções tomadas, embora conscientes de tudo o que está envolvido²³³. Estas perspectivas foram também por nós consideradas.

²³² De España (1998) 252.

²³³ Cf. Winkler (2001) 81.

O facto de estas leituras terem vindo a revelar-se sobretudo anglo-saxónicas deriva de a indústria cinematográfica ser maioritariamente originária desse contexto. Essa é também a razão pela qual a cultura anglófona ter vindo a ser um motor cultural importante do Ocidente no último século, tendo por isso responsabilidades acrescidas no quadro da recepção e divulgação das heranças culturais de que Plutarco e a sua obra fazem parte. Já o êxito do *peplum*, que é um fenómeno europeu, sobretudo italiano, justifica-se pela conjuntura em que apareceu²³⁴.

Com estas questões presentes, torna-se menos difícil compreender a razão pela qual o cinema tem reinventado as histórias dos homens e dos acontecimentos narrados por Plutarco. As narrativas modernas e pós-modernas nem sempre coincidem com o que o Queronense escreveu, nem sempre seguem a *outline* concebida no século II d. C., preferindo tomar decisões diferentes e optar por outros caminhos. De todas as figuras biografadas, os séculos XX e XXI têm mostrado preferência e apetência por gerais e conquistadores, como Alexandre e César. De certa forma, a História Positivista ressuscitou neste novo *medium* de transmitir a memória. Mas até no cinema a perspectiva sobre eles tem variado ao longo das décadas, dependendo de conjunturas e interesses sócio-político-culturais. É isso que justifica as constantes revisitações destas temáticas pelos cineastas e os vários níveis de leitura envolvidos. Mas o importante a destacar é que

²³⁴ Sobre o caso italiano, ver Attolini (1991).

seja qual for a perspectiva, épica ou trágica, colectiva ou intimista, familiar ou psicológica, erudita ou popular, é sempre à primeira fonte que se vai beber, é lá que se colhe o tema de base: a Plutarco. Mesmo quando acontece haver um intermediário da craveira de Shakespeare. Assim acontece com as personalidades supracitadas, mas também com Coriolano ou até mesmo Espártaco. As variantes não cessam e até o universo alternativo da pornografia foi atingido pela onda plutarquiiana. O caso mais sintomático de todos, porém, é sem dúvida alguma o de Cleópatra. Apesar de não ser uma «biografada» de excelência de Plutarco, é, a par com Júlio César, a figura plutarquiiana que mais leituras tem suscitado neste domínio²³⁵. E avistam-se mais para breve...

No final, balanço feito, talvez cineastas, realizadores, argumentistas e produtores contemporâneos simplesmente sigam à risca as lições do mestre, ainda que não o leiam com a atenção merecida. Devolvemos pois a palavra a Plutarco e ao que o biógrafo de Queroneia escreveu no início da *Vida de Alexandre*, em defesa da liberdade do autor/artista. A generosidade de Plutarco e da sua obra permite que seja o próprio a sair em defesa de todos os que o glosam, oferecendo-lhes o mais eficaz dos argumentos:

Tendo-nos proposto a escrever neste livro a vida do rei Alexandre e a de César, que derrotou Pompeio, dada a grande quantidade de façanhas de um e de outro, advertimos o leitor de apenas um pormenor e fazemos-lhe um único

²³⁵ O mesmo acontece na pintura. Cf. o texto de P. S. Rodrigues neste volume.

pedido: não nos recriminem ou censurem pelo facto de não sermos exaustivos, ou por não sermos demasiado prolixos em cada um dos aspectos mais conhecidos, ou porque eliminámos ou suprimimos alguns aspectos. É que não escrevemos sobre a História mas sobre vidas.²³⁶

²³⁶ Plutarco, *Alexandre* 1.