

COLEÇÃO FILOSOFIA E TRADIÇÃO

ESTUDOS CLÁSSICOS

IV

PERCURSOS

GABRIELE CORNELLI
LUCIANO COUTINHO

Capítulo 23

Júlio César entre Suetônio e Bruno Heller³⁰³

Julius Caesar between Suetonius and Bruno Heller

João Fontoura³⁰⁴

Resumo: Análise comparativa do personagem Julio César nas obras ficcionais de Suetônio (*Os Doze Césares*) e de Bruno Heller (“Roma”, série televisiva para o canal HBO). Ambas são aqui consideradas como ficção para diferentes meios e, portanto, baseadas na verossimilhança, não na história. História e arte não objetivam o mesmo, e desde Aristóteles essas distinções são claras. Esclarecer ou expor fatos raramente é um objetivo narrativo: nesse sentido, algumas narrativas podem, no máximo, objetivar dar sentido ao passado de uma cultura. Toda obra assumidamente ficcional retratará conscientemente os eventos que melhor definem os personagens e favorecem a progressão da narrativa. Essas escolhas precisam, porém, obedecer às características do meio em que são apresentadas. Tais características exigem formas próprias de exposição, que não seguem as mesmas regras em biografias e dramas televisivos: “Roma” objetiva entreter um hipotético “telespectador médio” dos anos 2000-2010, enquanto as biografias de Suetônio objetivam moralizar um leitor romano do século II. César não pode ser o mesmo nas duas obras se seus meios, objetivos e públicos são diferentes. Assim, são as escolhas narrativas a respeito da interação da suposta personalidade de César com os eventos políticos de sua época – escolhas essas guiadas por certos objetivos e limitadas pela verossimilhança – que nos interessam neste artigo.

Palavras-chave: Roma; Júlio César; teledramaturgia; biografia; Suetônio.

Abstract: Comparative Analysis of the Julius Caesar character in the fictional works of Suetonio (*The Twelve Caesars*) and Bruno Heller (“Rome”, the HBO series). Both are considered fictional works in distinct areas, thus based in verisimilitudes, not in History. History and Art do not have the same objectives, and since Aristotle these distinctions are clear. To clear up or expose facts is rarely a narrative objective: in this sense, some narratives can, at most, intend to grant meaning to the past of a culture. Every assumed fictional work will consciously portray the events that best define the characters and favors the narrative’s progression. These choices should, though, obey the characteristics of the environment from they are presented. Such characteristics demand their own forms of exposure, which do not follow the same rules in biographies and TV Dramas. “Rome” has the objective of entertaining a hypothetic average TV viewer from the 2000-2010s, while Suetonio’s biographies have the objective of

303 Trabalho orientado pelo Prof. Dr. José Luís Brandão da Universidade de Coimbra (UC).

304 Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: <joao-rayol@gmail.com>.

teaching morality for a Roman reader from the II century. Caesar cannot be the same in the two works if their environment, objectives and audiences are different. Therefore, what take our interest in this article are the narrative choices in regards the interaction of the assumed Caesar personality with the politics events of his time, choices which are guided by specific objectives and limited by the verisimilitudes.

Keywords: Rome; Julius Caesar; television drama; biography; Suetonius.

O César de Suetônio

Como gênero literário, a biografia antiga não tem compromisso com os fatos históricos, mas com o exemplo: pessoas ilustres do passado servem de modelos pedagógicos para pessoas comuns do presente.³⁰⁵ Suetônio é parte de uma tapeçaria de influências literárias e retóricas que, ao longo do tempo, leva-nos a considerar indivíduos como forças sociais de poder. Essa tapeçaria, formada da tradição de *encomium*, canto fúnebre, hino, elegia, *laudatio*, *vituperatio* e outras formas de narrativa, em um mosaico não necessariamente cronológico ou completo, é particularmente presente em campos em que se considera que a influência de um indivíduo pode ser grande, dedicando-se a filósofos, heróis e reis. Esses elogios podem vir muito mais tarde: enquanto Xenofonte teve a sorte de estar vivo durante a morte de Sócrates, Diógenes Laércio e Plutarco estavam à distância de séculos de seus biografados. E o fizeram não fielmente, até pela dificuldade da distância temporal, mas de acordo com a imagem que sobreviveu ao tempo.

Esse tipo de obra obedece a uma veia ficcionista e pedagógica: não interessa narrar tudo, mas selecionar o que melhor se adapta à imagem que deve ser transmitida, sem que o produto final cause represálias ao autor. Essas escolhas se fazem presentes nas biografias antigas não como desvio ou inexatidão, mas como exemplo e comprovação do ponto a ser demonstrado, frequentemente em tom anedótico. Não são importantes as palavras exatas de Sócrates, mas o sentido

305 Ver (BRANDÃO, 2009, p. 15).

de sua vida. Os fatos escolhidos para serem imortalizados são aqueles que melhor representam o *ethos* de uma pessoa. Ao narrar a vida de homens considerados maus exemplos,³⁰⁶ também a mesma regra é seguida:³⁰⁷ pela construção de um retrato da personalidade de pessoas importantes, dá-se o exemplo para o cidadão comum e explica-se a origem humana de certas características da sociedade (como a organização dos jogos públicos). Diz Brandão que “a forma como Suetônio dispõe as rubricas e o material que as integra visa desencadear emoções”, e que “o biógrafo consegue deleitar o leitor e mesmo desencadear emoções fortes” (BRANDÃO, 2009, p. 37, 69).

É também por meio de uma organização calculada para emocionar o espectador que o drama televisivo constrói sua narração e transmite imagens que, longe de serem neutras, defendem atitudes e ideologias. Hoje é necessária certa ingenuidade para crer ainda em neutralidade ideológica na comunicação pública. Tanto a comunicação pública quanto uma certa pedagogia são parte da construção da biografia dos Césares feita por Suetônio, assim como de boa parte da escrita ficcional. Ao tratar da vida dos Césares, Suetônio destaca regularmente o momento de suas mortes, considerando ser aí “onde o *ethos* definitivamente se realiza e se revela” (BRANDÃO, 2009, p. 65). O sentido do fato é dado pelo narrador e cada detalhe é, certamente, uma escolha autoral.

Outro compromisso ausente da biografia romana é a cronologia. Não a reconhecemos sempre como a história da vida de alguém, do nascimento à morte, embora os eventos possam se apresentar assim.³⁰⁸ É comum que seja organizada em tópicos ou que uma narrativa

306 Como na “Vida de Nero”, de Suetônio, ou em “Tiranos da Sicília”, de Félias.

307 : “O bom imperador preocupa-se com o mos maiorum, com a restauração das tradições antigas, como é o caso de Augusto; o mau irá corromper as tradições e costumes, como sucede com Calígula e Nero” (BRANDÃO, 2009, p. 34).

308 Para tornar a leitura agradável, Suetônio “dá ao leitor a ilusão de que está a ler uma narrativa continuada”.(Grifo ausente do original) (BRANDÃO, 2009, p. 71)..

seja interrompida por uma lista; o uso de exemplos e anedotas fora de contexto cronológico ou histórico, mas adequadas ao traço de personalidade a ser ilustrado, é comum, bem como criticado como falta de rigor metodológico pelos que preferem a historiografia como relato fidedigno do passado.

Assim, sem compromisso com os fatos ou com a ordem temporal, a biografia romana não pode ser lida como uma biografia moderna, que busca contextualizar a vida de uma pessoa em relação à sua época, nem como uma estória³⁰⁹ no sentido ficcional. Ela possui características próprias: é moralizante e organizada como mosaico ou em tópicos, envolve muitos exemplos pontuais e frequentemente descuida de eventos históricos importantes nos quais ou a influência ou a participação do biografado é pequena, ou não caberia incluir nenhum comentário moralizante ou definidor de personalidade. Se temos a impressão de que é cronológica, é pelo mesmo motivo que temos a impressão de que é uma coleção confusa de anedotas: ela é escrita para ser lida e “o vulgo prefere uma boa [e]stória à verdade histórica” (BRANDÃO, 2009, p. 76). Dito diretamente: a jocosidade e a fofoca despertam o interesse do leitor, reaproximando dos humanos aqueles imperadores que foram vistos como deuses.

Como autor, Suetônio será malvisto se cremos ser a biografia uma forma indigna se comparada à historiografia, especialmente considerando que o autor tinha acesso a vasto material nas bibliotecas imperiais, incluindo cartas de imperadores anteriores, como Augusto, e mesmo ficção autoral do próprio César, que não eram públicas à época. Quanto às fontes, diz Brandão que “Suetônio parece usar mais fontes do que cita. Serviu-se certamente de obras de propaganda ou

309 A divisão entre estória, ficção e História disciplina acadêmica, usada até recentemente no português brasileiro, marcava bem essa diferença e é lamentável que não mais exista. Ainda assim, usaremos esta diferença neste artigo para evitar ambiguidades, já que aqui ambos os conceitos, de História e de estória, são relevantes.

de circunstância, panfletos, panegíricos, recolhas de belas palavras, coleções de anedotas, memórias e outros escritos” (BRANDÃO, 2009, p. 52). Isso é mais uma indicação de uma pesquisa ampla por um estudioso capaz e bem localizado. A forma de organização das *Vidas dos Doze Césares* não é uma falha, mas um ato intencional. As vidas se sucedem e se influenciam mutuamente, comparáveis entre as famílias e entre os membros destas famílias: a sequência César, Augusto e Tibério enfraquece no tempo, mas ainda representa um conjunto mais digno de imperadores mais virtuosos do que a série seguinte (Calígula, Cláudio, Nero). Ligando aos vícios e às virtudes da raça humana tanto imperadores individuais quanto sequências de imperadores e contexto social, Suetônio constrói e dá sentido, por meio de um grande mosaico escrito, à história de Roma. As técnicas usadas para isso são comuns ao drama filmado:

[...] o valor relativo que se dá aos factos em função da imagem do imperador; uma sucessão aparentemente cronológica, mas virada para surtir determinado efeito, através da sugestão de uma mudança ou evolução no comportamento dos protagonistas; a retenção de informação para a apresentar no momento em que provoca mais impacto; a procura de finais dramáticos, sobretudo com as cenas de morte e suas circunstâncias – processos subtis que quebram a monotonia e visam a empatia do leitor (BRANDÃO, 2009, p. 71).

Todas são recursos dramáticos eficientes no teatro, na televisão e no cinema. A partir do momento em que a emoção do leitor é conquistada, a mensagem moralizante pode ser transmitida. Assim, atitudes pontuais se tornam exemplos de caráter:³¹⁰ “qualquer ato, por accidental que seja, é manifestação da essência do indivíduo” ((BRANDÃO, 2009, p. 85).

310 Ver (BRANDÃO, 2009, p. 83-84) para diversos exemplos.

Portanto, a biografia de Suetônio não é neutra, mas pedagógica; se baseia em personagens que agem determinados por seu *ethos* particular e serve de exemplo, positivo ou negativo, à conduta humana.

O César de Bruno Heller

Os princípios da dramaturgia adaptam-se ao meio de apresentação; cada forma dramática, mesmo seguindo os principais gerais já discutidos por Aristóteles, tem especificidades determinadas por suas condições de produção e encenação. Assim, trataremos primeiramente desses princípios gerais e então das exigências do drama televisivo, até podermos nos concentrar na obra de Bruno Heller.

Compreendamos que, assim como a biografia romana, o drama não representa a realidade e não é História.³¹¹ Seu objetivo é emocionar o público e se estrutura nesse sentido, independentemente dos fatos que o inspiram. Autores e teóricos de diversos veículos afirmam essa diferença: Aguinaldo Silva na telenovela,³¹² Aristóteles no teatro,³¹³ Robert McKee no cinema.^{314 315} A verossimilhança e a adequação à

311 “A desculpa mais fraca possível para incluir qualquer coisa em uma história [estória] é: ‘mas isso realmente aconteceu!’” (McKee, 2006, p. 36).

312 “A ideia de que a novela pode ser um retrato fiel da realidade pra mim é uma balela [...] e o telespectador não vai aceitar” (22m50-23m05s).

313 “Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. [...] Diferem [o historiador e o poeta] em que um diz as coisas que se sucederam, e o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (Aristóteles IX, 1451a, 36). Todas as traduções da Poética de Aristóteles citadas são de Eudoro de Souza.

314 “A ‘estória pessoal’ é um retrato de uma porção de vida subestruturado, que confunde verossimilhança com verdade. Esse roteirista acredita que quanto mais precisa for sua observação dos fatos do dia a dia, quanto mais exata for sua reportagem sobre o que realmente acontece, mais verdades ele conta. Mas o fato, não importando quão bem observado, é verdade com ‘v’ minúsculo. A Verdade do ‘V’ maiúsculo se localiza atrás, além, dentro e debaixo da superfície das coisas, suportando e dilacerando a realidade, não podendo ser diretamente observada”. (Grifo ausente do original)

315 “A estória é uma metáfora para a vida” (McKee, 2006, p. 36).

estória são mais importantes do que os fatos;³¹⁶ a chamada “licença poética” também existe na dramaturgia.³¹⁷

Estória não é História: “a arte da estória é a força cultural dominante no mundo” (McKee, 2006, p. 27); contra³¹⁸ o conceito de indústria cultural da Escola de Frankfurt,³¹⁹ McKee dirá que

abrigar-se atrás da noção de que o público simplesmente quer se livrar dos seus problemas ao entrar no cinema e fugir da realidade é abandonar covardemente a responsabilidade artística. A [e]stória não é uma fuga da realidade, mas [...] nossa melhor tentativa para descobrir algum sentido na anarquia da existência (McKee, 2006, p. 25).

Ou seja, uma estória tem como função dar sentido à vida, interpretar o mundo atual ou aquilo que é universal no ser humano.³²⁰ “a estória arquetípica desenterra a experiência humana universal, e então a encasula em uma expressão sociocultural única” (McKee, 2006,

316 “Não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais, donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda que as coisas conhecidas são conhecidas de poucos e, contudo, agradam elas a todos igualmente” (Aristóteles, Poética, IX, 1451 b, 19).

317 Como exemplo, há a defesa de Heller e Stamp quanto ao comentário de que os personagens, no caso o legionário Tito Pullo, se curam com muita facilidade: “personagens que lutam por dez ou quinze anos se curam com rapidez e seriam mais resistentes do que qualquer um vivo hoje” (E12, comentários, 10m10s). Contudo, ao fim da segunda temporada, que já se sabia ser a última, as improváveis agonia e morte de um personagem de grande importância dramática e experiência militar demonstram que a necessidade dramática é mais importante do que a realidade.

318 O diálogo entre McKee e Adorno é impossível: para McKee, existe uma essência humana universal e prévia à qual as estórias falariam, mas os autores da Escola de Frankfurt entendem que a consciência humana é determinada por suas condições materiais de existência.

319 “Com efeito – argumenta Adorno – os atuais veículos de comunicação não são instrumentos neutros, preenchidos, em seguida, por conteúdos ideológicos, mas instrumentos ideológicos já de saída. Tanto é verdade que a I. Cultural é qualificada não tanto pelos conteúdos, ou seja, por aquilo que diz, porém mais pelas técnicas expressivas usadas, ou seja, pelo modo como diz o que diz. Técnicas que visam substancialmente a produzir, nos indivíduos, estados de paralisia mental acompanhados de aceitação passiva do existente” (ABBAGNANO, 2007, p. 645).

320 “Cada narrativa que você cria diz para o público: ‘eu acredito que a vida é assim’” (McKee, 2006, p. 73).

p. 18). Não é uma sequência cronologicamente organizada de fatos; a estória é uma sequência de ações interligadas, que altera tanto o mundo externo quanto interior de ao menos um personagem, servindo como fonte de sentido e valores existenciais.³²¹ A sequência dos eventos é construída para isso, e, embora seja fundamental (sem ação não há estória; drama, do grego *dran*, significa ação) (Aristóteles, *Poética*, III, 1448b), é sempre subordinada.^{322 323}

Como se cria esse sentido? Ao expor conflitos humanos universais, gera-se identificação entre espectadores e personagens: a estória é contada a alguém cujas referências de vida devem ser levadas em conta, sob pena de não se reconhecer a Verdade com V maiúsculo de que fala McKee.³²⁴ A quem se conta a história? Se cremos que há uma essência humana, é preciso explorar um conflito humano natural, que nosso público potencial tenha atravessado e, assim, seu contexto sociocultural é relevante.³²⁵ McKee aponta como exemplo (McKee, 2006,

321 Essa definição, adequada a aristotélicos, hollywoodianos e frankfurtianos, adequa-se tanto a uma visão de mundo na qual a arte é criadora e mantenedora desse sentido em um espectador passivo, objetificado e economicamente determinado, quanto a outra visão, na qual ela serve como reverberadora de um arquétipo humano em um espectador ativo, um sujeito com poder de rejeitar sua falsidade ontológica.

322 Mesmo a telessérie/sitcom “Seinfeld”, meta-anunciada como uma série “sobre nada”, era sobre os valores de certa classe média nova-iorquina dos anos 1990. Com “sobre nada” queria se dizer apenas que era sobre o dia a dia, nada que se diferenciava muito da vida do público-alvo; mas esse cotidiano era o pano de fundo para situações que expunham os valores dos personagens ao obrigá-los a tomar decisões. A série continha, portanto, eventos, que forçavam decisões causadoras de mudanças e reveladoras de caráter. Havia, assim, estória.

323 Na série “Roma”, Heller narra a dificuldade de incluir as mulheres de alta classe no drama, porque “era uma luta constante encontrar algo que pudessem fazer [na tela]” (E07, comentários, 12m), já que mulheres dessa classe social não tinham muitas atividades.

324 Heller informa nos comentários do E02, aos 31m, que neste momento o roteiro dizia que Voreno bateria na esposa; porém, a cena foi retirada porque “people felt that it would be pushing limits of our sympathy for him” – sentiu-se que forçaria os limites da simpatia [do público] por ele.

325 “É verdade que desde o início dos tempos os jovens não ouvem seus pais, mas hoje, se em um filme Mamãe e Papai fizessem objeção e os dois pombinhos realmen-

p. 102) o caso de “Amor à primeira vista”, filme feito quando o divórcio não era opção viável e estar casado com alguém e apaixonar-se por outro era um grande problema. Voltado para o contexto de 1950, não surtia tanto efeito no público dos anos 1980, incapaz de sentir o sofrimento que compreendiam apenas intelectualmente.³²⁶ A cientificização política *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, ilustra a mesma incapacidade ao falar da “grande arte” e da nova arte.^{327 328}

Também há o risco oposto, o de oferecer respostas prontas. O papel da arte envolve oferecer temas e ferramentas para reflexões próprias.³²⁹ A óbvia intenção de passar uma mensagem enfraquece a narrativa: maniqueísmo e condescendência afastam o público.

Portanto, uma dramaturgia eficiente cria no espectador identificação em qualquer meio dramatúrgico, mas é mais eficiente se gerada de modo específico para teatro, cinema ou televisão. Há a economia de tempo (uma obra audiovisual tem limites no número de eventos possíveis de se representar em certo número de minutos) e a economia dramática (cada evento deve ser único e indispensável). Seu mau aproveitamento no cinema, como uma quebra simples de ritmo, causa te obedecessem a eles, o roteirista seria ridicularizado pelo público” (McKee, 2006, p. 101).

326 “Certo ou errado, aquele era o temperamento da época [...]. O público quer saber como é estar vivo na ponta da faca do agora. O que significa ser um ser humano hoje?” (McKee, 2006, p. 102).

327 “– É realmente idiota. [...] Escrever quando nada há a dizer...

– Justamente. E isso exige a maior habilidade. Os senhores fabricam calhambeques com o mínimo absoluto de aço, obras de arte com praticamente nada mais que sensação pura”. (HUXLEY, *Admirável Mundo Novo*, p. 338). No cinema, som, cor, CGI e 3D reaqueceram todos a mesma questão.

328 Certamente, não é um acidente que as visões de Huxley, de McKee e da Escola de Frankfurt convirjam precisamente ao tratar do superestímulo sensorial; a discussão não se trata realmente do dano desse superestímulo, mas do que pode ser considerado “super” o suficiente para anular o significado da estória, aniquilando seu sentido ao reduzi-la de arte como sentido existencial a mero passatempo.

329 Mesmo no caso de documentários, vistos como próximos ao jornalismo. Assim como não há notícia neutra, não há estória neutra. “o documentário que se preza não pretende convencer o espectador, mas fazer refletir sobre aquele tema” (COMPARATO, 2009, p. 328).

uma dispersão temporária, mas na televisão pode levar à troca de canal: está-se em “um ambiente iluminado, onde as pessoas falam entre si, o telefone toca, uma criança chora, a panela está no fogo etc.” (COMPARATO, 2009, p. 362). Esse é um contexto de regras próprias para manter a atenção do telespectador, facilmente dispersa.³³⁰ Por isso, tantos personagens e eventos são fundidos ao passar dos livros às telas.

O drama televisivo exige suas adaptações em relação ao conteúdo justamente para que os princípios gerais que regem toda a narração e a dramaturgia sejam adequadamente obedecidos. Embora não sejam fórmulas imutáveis, têm funcionado tanto narrativa quanto comercialmente, conquistando públicos maiores, acostumados a elas. Como experimentações costumam encontrar um público reduzido, o investimento financeiro é maior nas obras que seguem as formas já experimentadas.³³¹ Nesse caso, não é uma questão de qualidade artística, mas de viabilidade comercial. Assim, “Roma”, filmada na Cinecittà e supostamente a série mais cara da história,³³² cede à mais segura forma de narrativa: o *design* clássico de McKee, “espelho para a mente humana” (McKee, 2006, p. 70):

Eterno e transcultural, fundamental para toda sociedade terrestre, civilizada e primitiva, vindo de milênios de narração oral nas sombras do tempo [...], uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, le-

330 “Na televisão o tempo de atenção é de apenas três minutos, com tendência a cair a cada dia até os segundos” (COMPARATO, 2009, p. 362). Esta frase foi escrita, no máximo, na revisão para a edição de 2009, podendo ser mais antiga.

331 “[...] se o público diminui, o orçamento deve diminuir. Essa é a lei” (McKee, 2006, p. 71).

332 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1808200504.htm>>.

vando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis (McKee, 2006, p. 55).

Assim como as telenovelas brasileiras, também “Roma” contém núcleos de personagens, sendo a principal divisão por classe social.³³³ Essa divisão faz ainda mais sentido se ambientada à época da República romana, de mobilidade social quase nula: Cícero e Pompeu são os únicos senadores de famílias “baixas” no princípio da série (isso muda em E12, 16m25s). Em “Roma”, Heller informa (26min do comentário do E01) que tudo na perda da águia (E01) é fictício, criado para ilustrar a habilidade de César em transformar azar em oportunidade, já que isso dará confiança a Pompeu para atacá-lo, fazendo com que não seja César o culpado pelo rompimento da amizade.

Mas esse *plot* tem outra função: apresentar-nos o foco de nossa simpatia, os protagonistas, legionários Pullo e Voreno, destacados para recuperar a águia. É irrelevante à série se a águia foi ou não perdida. Pullo e Voreno também não se definem aqui. Temos aqui um *subplot*, estória menor que nos apresenta o mundo e os personagens antes dos eventos importantes, para que sejamos afetados emocionalmente quando eles, agora queridos, entram na estória principal:

Quando a Trama Central chega tarde [...] um vácuo de estória surge nos primeiros minutos, e ele deve ser preenchido por subtramas para atrair o interesse do público e familiariza-lo com o protagonista para provocar uma reação completa a seu Incidente Incitante [evento que “inicia” a Trama Central]. Uma subtrama de ambientação dramatiza a exposição da Trama Central de modo que é absorvida de uma maneira fluida e indireta (McKee, 2006, p. 218).

333 “Estórias com múltiplos personagens ganham multitramas. Ao invés de guiar a história a partir do desejo de um protagonista, seja ele singular ou plural, esses trabalhos tecem várias pequenas histórias, cada qual com seu protagonista, para criar um retrato dinâmico de uma sociedade específica” (McKee, 2006, p. 137).

As tramas principais são de Tito Pullo e Lúcio Voreno.³³⁴ Segundo Steve Shill, diretor do E08, o próprio conceito da série é a presença de Voreno e Pullo nos momentos mais importantes da história romana de sua época (“*forrest-gump-like*”), de modo a causá-los (Comentários do E08, 30m30s). Pullo e Voreno são os protagonistas, agentes da história e da História, representando um multiprotagonista,³³⁵ o povo romano: pelo amor do “povo”, César e Pompeu brigam; pela fome do “povo”, o Egito é invadido; e é também “o povo”, não apenas seu sobrenome, que exige de Bruto a morte de César (*Julio Cesar*, LXXX). “O essencial é que o telespectador se sinta dentro da história [...]; é como se estivesse na janela da casa dele vendo a trama acontecer”.³³⁶ Apesar da importância de outros personagens, são Voreno e Pullo os personagens destinados a criar identificação com o espectador, ainda que em alguns casos a admiração não se dirija a eles, mas a personagens mais sagazes, como Átia³³⁷ e Posca. Não há vilões, apenas pessoas tentando viver em tempos difíceis, fazendo escolhas difíceis.³³⁸

Portanto, o Júlio César de Heller não é o de Suetônio, por diferenças no tipo de narrativa (biografia versus história; descrição³³⁹ *ver-*

334 “A relação humana fundamental da série é entre Pullo e Voreno” – Jonathan Stamp, *Shot by Shot: The Gladiator Scene*, 01m18s.

335 Multiprotagonista é um conjunto de indivíduos com o mesmo desejo, que são beneficiados ou prejudicados pelas mesmas ações. McKee exemplifica esse conceito com os soldados de “O Encouraçado Potemkin”. Multiprotagonista difere do pluriprotagonista, situação na qual vários protagonistas de diferentes objetivos convergem para um mesmo ponto, inter-relacionando-se.

336 Aguinaldo Silva, 55min.

337 Ainda que a Átia da série não seja real: por falta de informação sobre a pessoa histórica, ela foi baseada em Cláudia, “oposto das virtudes da esposa romana” (minidocumentário *Rise of Rome*, 9m30s).

338 Aos 33m40, Aguinaldo Silva afirma que “o fulcro do folhetim [...] [é] a história do bem contra o mal”; na série “Roma”, faltam vilões. Heller confirma: “Bruto é retratado costumeiramente como herói, e ele o foi [...], mas achamos mais interessante mostrá-lo sendo arrastado pelo seu nome ao papel que cumpriu” (33m25s, E01). Isso afasta “Roma” do folhetim, escrito ou televisionado, tradicional.

339 A dramaturgia exige que todo traço de personalidade seja representado; ela não pode contar com a simples narração de traços biográficos ou de caráter. Assim, se é fundamental que o público compreenda um traço de caráter de certo personagem,

sus demonstração) e importância do personagem (principal *versus* secundário).

Um exemplo: a morte da filha de César, casada com Pompeu, e de sua filha recém-nascida é um evento menor para Suetônio – que o resolve em uma frase³⁴⁰ – do que para Bruno Heller, não por preferências pessoais dos autores, mas por exigências do meio. Suetônio não tem o interesse de emocionar seus leitores a cada instante, mas de formar um mosaico que retrate César como estadista exemplar; essas perdas não são apenas familiares, mas políticas.³⁴¹ Assim, um exemplo a mais não será jamais prejudicial e ele separa em alguns dias a morte da filha e da neta, elos familiares entre César e Pompeu, ainda que os inclua no mesmo parágrafo que trata da morte da mãe.

Já na série “Roma”, a morte da mãe é ignorada. As outras, narradas nos primeiros dez minutos da série, são o início da separação entre ambos e também da guerra civil. Por pessoais e intensos que sejam, tem um significado maior na estória: a ruptura dos laços familiares representa parte do fim da aliança política. Não sendo parte do mesmo simbolismo, a morte da mãe não é encenada ou mencionada. Como a série não é a respeito desses personagens,³⁴² mostrar César reagindo a ambas as mortes em um mesmo momento, quando recebe a notícia em uma carta, em seu acampamento militar, é adequado. As duas

cenas precisam ser construídas em que esse traço surja ao colocarmos o personagem sob pressão. É preciso que isso seja parte de uma ou mais cenas, que, por sua vez, sejam parte inalienável da estória dramatizada, fazendo com que a ação avance, afetando os personagens e alterando seus valores, sem que se desvie a atenção do espectador.

340 “No mesmo espaço de tempo, perdeu, primeiro, a mãe, depois a filha, e pouco depois o neto” (XXVI).

341 “Para estreitar os laços de parentesco e afeição que o uniam a Pompeu, ofereceu-lhe a mão de Octávia [...] e pediu-lhe em casamento a filha [...]. Chamara a si todas as relações de Pompeu [...]” (XVII).

342 No minidocumentário “Friends, Roman, Countrymen”, disponível no box de DVDs, Bruno Heller declara aos 2m15 que “we tell the story from the street level, about ordinary citizens [...] the lead characters are ordinary roman soldiers”.

mortes têm o mesmo significado político e seria mau aproveitamento dramático usar o dobro de tempo: o espectador tem um limite emocional e a obra tem um limite temporal, assim, há uma necessidade técnica de fazer uso calculado desses recursos em qualquer narrativa.

É preciso mostrar que César e Pompeu não mais são obrigados a apoiarem-se mutuamente por conta de laços familiares, agora não mais existentes. Porém, essa ruptura familiar é apenas parte de uma série de pressões sucessivas que ambos sofrem e que levarão à guerra civil. Deve, portanto, ser mostrada como etapa de uma sequência de cenas³⁴³ que levam os personagens César e Pompeu, pouco a pouco, pelo trajeto família-aliados-inimigos. Além de todas essas funções, a morte de ambas serve de ilustração do caráter de César, que posiciona hierarquicamente afetos pessoais abaixo de interesses políticos.³⁴⁴ Quando sabe de suas mortes, não chora como Pompeu, resumindo-se a dizer: “Pompeu precisará de uma nova esposa” (E01, 9m.). E não é inverossímil que a carta a César tenha sido escrita após a morte da menina, pois foi enviada por Pompeu; este tinha, além do amor por ambas que César não demonstra, interesses políticos na sobrevivência ou na morte da criança, que representa sua aliança com César. Ele somente decide romper essa aliança aos 22m do episódio, tendo defendido César publicamente até este ponto. É compreensível que um enlutado, pressionado politicamente a trair um amigo e familiar, atrasasse o envio de notícias da degradação inevitável na relação. Pode não ser verdadeiro, mas é verossímil.

Ainda que consideremos Suetônio historicamente correto, e queiramos por isso dividir a morte das duas em duas etapas por uma questão de fidelidade à fonte (argumento comum dos apaixonados e

343 “Sequência é uma série de cenas – geralmente de duas a cinco – que culminam com um impacto maior do que qualquer cena anterior” (McKEE, 2006, p. 49).

344 Outros eventos que demonstram essa característica de César são seu rompimento com Servília “pelo bem da República” (E05) e o pedido que faz a Bruto para que deixe Roma e administre a Macedônia (E11, 35m).

puristas), isso não seria, aqui, bom. A obra indicaria uma aliança ainda possível por meio da criança, um laço afetivo, ainda que não houvesse obrigação política de aliança nem mesmo com o casamento: tanto na República romana quanto na Roma descrita na série, ele é símbolo, não causa, de aliança política, e não depende de afeto.³⁴⁵ Além de ser inverossímil, isso alteraria todas as cenas posteriores da sequência para um foco dramático familiar, diluiria o poder da sequência e seria redundante em relação a conflitos familiares futuros nesse mesmo núcleo dramático e presentes em outro.

Cabe um breve esclarecimento sobre os três níveis de conflito dramático³⁴⁶ que permitem ao personagem mostrar-se e desenvolver-se.^{347 348} O primeiro nível refere-se a conflitos internos. São os conflitos que Voreno tem em relação à sua hierarquia de fidelidades ao exército, aos deuses, a César e a Marco Antonio; é o tipo de conflito que Átia jamais sofre. Há os conflitos pessoais, segundo nível, quando a oposição vem da família, dos amigos, dos inimigos e dos amantes – vividos exemplarmente por Átia, Servília e Augusta. O terceiro nível, de conflitos extrapessoais, vem do ambiente físico ou de instituições sociais, como governos, igrejas, empresas e polícia. Esse é o de Bruto sob seu sobrenome. Na dramaturgia, o caráter se revela, se constrói e se altera por meio das ações tomadas em relação a esses conflitos.

Privilegiar certos conflitos para certos personagens é uma escolha autoral acertada. Conflitos familiares de poder envolvendo os her-

345 Calpúrnia ameaça separar-se de César, privando-o do nome e do dinheiro de sua família, se ele não terminar sua relação com Servília, e Otávia é obrigada por Átia a separar-se de seu marido para tornar-se uma opção de casamento para Pompeu, em E05, 26m50s e E02, respectivamente.

346 A partir de (McKee, 2006, p.144-145).

347 Aguinaldo Silva, “o personagem é criado sempre em função da trama, ele tem uma história pra viver [...] Não pode ter a história dele que não tem nada a ver com aquilo porque senão ele sobra na novela, ele sobra na sinopse” (30m30s).

348 “Estrutura é personagem e personagem é estrutura. Eles são a mesma coisa, portanto, um não pode ser mais importante do que o outro” (McKee, 2006, p. 105).

deiros de homens poderosos são melhor explorados – e com mais fidelidade histórica – nas oposições entre Cleópatra e seu irmão, no fim da primeira temporada, e entre Augusto e Cesáreo, no fim da segunda temporada.³⁴⁹ O próprio César tem filhos do sexo masculino, não biológicos, mas afetivos e políticos, como Bruto e Augusto, importantes à estória. Esses são eventos históricos registrados, conhecidos pelos autores, e conflito familiar e político tem grande potencial dramático. A chance de que esses eventos não sejam explorados por profissionais capazes, estando disponíveis e sendo historicamente relevantes, é ínfima.

Por isso, a filha de Pompeu, neta de César, representante do afeto, não será incluída na guerra civil: o choque entre o afeto de César e seus objetivos políticos está reservado para mais tarde, em relação a Servília. O foco do conflito de César não é o afetivo. O César retratado em Roma, inclusive, parece dar pouco valor aos afetos pessoais, considerando suas atitudes, suas decisões e suas escolhas em relação a Servília. Em E01, 31min, diz-se de César a respeito de uma discreta e rara carta de amor que envia do *front* para Servília (e apenas após ser solicitado por Bruto a fazê-lo), que “he’s a soldier, not a poet”; porém, Suetônio, em *Jul.* LV, inclui César entre os melhores oradores de seu tempo. Ainda que Heller e Stamp (E07, 16m15s) levantem a possibilidade de que Posca, escravo pessoal de César, fosse o autor dos livros escritos pelo mestre, a intimidade entre Posca e César torna verossímil que ele pudesse também, nesse caso, ser o autor de uma carta de amor menos seca. A possibilidade de que outros tenham escrito parte dos textos de César também é mencionada em *Jul.*, LVI, mas não o torna menos capaz – considere-se o elogio de Cícero, seu inimigo (*Jul.*, LV

349 Além disso, conflitos familiares e civis são o tema do núcleo dramático de Átia e Servília. Se César e Pompeu entrassem nessa seara, haveria desequilíbrio entre os tipos de conflito que a série explora.

e LVI). Se o César de Heller é distante e ausente com Servília, a quem ama, é para demonstrar-nos que o amor não é sua prioridade.

Assim, esperamos ter demonstrado que cada decisão tomada na escolha dos eventos, dos diálogos e da ordem de apresentação tem uma razão dramática, e que isso afetará, necessariamente, a imagem de cada personagem. Sendo parte de um conjunto, o Júlio César de Bruno Heller não pode ser exceção. A série é “Roma”, não “César”.

Porém, a biografia suetoniana é “César”, não “Roma”.

O César de Suetônio e Heller

A imagem de César que conseguimos ao comparar Suetônio e Heller, ainda que cada um tenha escolhas e objetivos próprios, é relativamente una. Suetônio descreve César como um predestinado, porém desejoso de mais do que a imensa parte que lhe caberia. Protegido da Fortuna, (sabedor de ser) herdeiro de reis e deuses (*Jul.* VI), próximo de heróis míticos e históricos (*Jul.* VII), mas sem respeito às tradições religiosas e seus representantes (E03, 6m25s e E09, 18m, por exemplo). O César descrito por Suetônio é, na verdade, personagem ideal para um drama, pois possui a força de vontade para vencer uma guerra civil e criar um império: “outros Césares chegarão ao poder por azar, de forma passiva ou até contra a vontade. Mas [Júlio] César é o motor inicial que conduz ao Império” (BRANDÃO, 2009, p. 102.).

Para Heller, essa força de vontade é suficiente, não precisando de explicação anterior, baseada em heranças divinas ou familiares. César pode ser retratado diretamente como adulto, sem necessidade de *flashbacks* ou de “inicia[r] pela morte de Meléagro o regresso de Diomedes, [ou] pelo par de ovos a guerra de Tróia” (HORÁCIO, 2005, p. 59). Consideremos Bruto, também homem de importância e herança familiar, que se torna joguete entre obrigações opostas, que em momentos demais demonstra ser incapaz de assassinar ou de proteger

seu pai adotivo. Jonathan Stamp declara (*Friends, Roman, Countrymen*: 42s) que a série começa com a luta entre Pompeu³⁵⁰ e César; isso significa o momento em que César começa a destacar-se até mesmo dos outros grandes de sua época, e equivale a Suetônio, XXV. Não é necessário iniciar a série construindo a personalidade de César desde a juventude, embora Suetônio possa dar-se a esse luxo, narrando a comparação que César fazia entre si e Alexandre (*Jul.* VII): com uma frase, Heller estabelece esse paralelo mais tarde (E08), ao fazê-lo declarar que sua capacidade de lidar com as legiões de todos os outros senadores (além de “a small boy and an eunuch”, referindo-se ao rei do Egito e seu conselheiro), “só é arrogância [*hubris*] se eu falhar”.

Porém, Suetônio começa sua obra desde o nascimento, embora só tenha sobrevivido seu relato a partir dos dezesseis anos de César, época na qual inicia uma trajetória de reveses: perseguido por Sila, a riqueza e os amigos lhe protegem. A declaração do ditador de que “em César há mais de um Mário” (*Jul.* I) é de tom profético. Quando morre Sila, preocupa-se em não se precipitar em más alianças. É um estrategista, não cedendo a impulsos de aparente boa fortuna; sabe diferenciar a oportunidade e a armadilha (em *Jul.* LXXV e no E03, César proclama neutros os que não se declararem inimigos dele, e em *Jul.* LXXIII, abandona sentimentos pessoais em nome da política). Planeja com os sentimentos da plebe em mente (*Jul.* XIV), mas busca constantemente o poder seja em grupo e em posição subalterna (*Jul.* IX) ou nas oportunidades particulares que surgem (*Jul.* XVIII). Sabia que, sem apoio político, as leis e as ofensas não pesam e nada garantem, sendo apenas ferramentas para um poder pré-existente: Bíbulo, sofrendo injustiça, nada pode fazer contra César por não encontrar quem se digne a falar contra ele (*Jul.* XX). O poder o torna confiante de não ter inimi-

350 Segundo Heller e Stamp, nos comentários do E01, 34m45s, Pompeu recebe apoio pois, vencendo, não se tornará rei: é “de classe média”, se pudermos usar o termo anacrônico.

gos capazes de enfrentá-lo (E08 e *Jul.* XXIII), inclusive dando-se ao luxo de dispensar suas próprias tropas, se desobedientes (*Jul.* LXIX), e guarda-costas (E12, 18m35, “All Roads Lead To Rome”: “it was important to Caesar to show that he was unafraid of death”), e ter a certeza de que não seria traído por subordinado militar algum, fossem covardes (*Jul.* LXII) ou revoltosos (*Jul.* LXIX), ainda podendo reuni-los facilmente (*Jul.* XXIX).

Na série, o primeiro episódio mostra César se aproveitando de um revés fictício, a perda da águia, símbolo da Legião, para provocar Pompeu a atacá-lo primeiro (comentários ao E01, 26min). Sua preocupação com a imagem pública, nos dois casos, não é apenas vaidade, mas estratégia: em *Jul.* IV, opõe-se ao avanço de Mitrídates “para não parecer inativo”, e perdoa seus inimigos (entre eles Bruto e Cícero, lamentando não poder fazê-lo a Pompeu e Catão) para demonstrar poder. Também coloca seus militares como senadores, sabendo que o protegerão fisicamente (E12, 16m25s), mas pouco mais faz para proteger-se de conspirações (E12, 18m35), mesmo sabendo que existiam (E12, 27m10s), confiando que era ele a estabilizar a “República” e que mais mal haveria em sua morte do que em sua vida (*Jul.* LXXXVI).

Não domina apenas a estratégia política,³⁵¹ mas a militar: além de diversas derrotas impostas a inimigos quando estava em condições adversas (Pompeu narra sua própria derrota em E07, 44m30), César cruza o Rubicão³⁵² nos meses de inverno, fora da temporada de guerra (comentários, E02, 41m`), o que não era esperado, e pega Pompeu de surpresa, sem legiões a defender a cidade. Entre *Jul.* LVII e LXIV, Suetônio narra as atitudes militares deste líder, que conquistava o respeito

351 Outro exemplo é enviar Marco Antonio, E02, comentários aos 19m25, para negociar a paz: ele é a pior pessoa para isso, e César sabe. Mas é preciso aparentar disposição para a paz, e ainda assim falhar em consegui-la. Aos 21m30s, uma narração o confirma.

352 Na série, o próprio ato de cruzar o Rubicão já estabelece o necessário sobre o personagem, sem discursos ou gestos, e sem que nada sobrenatural ocorra.

de seus soldados tratando-os como “companheiros de armas” (*Jul.* LX-VII) e exigindo-lhes deles coisas que ele mesmo fazia com regularidade, marchando à frente em qualquer clima e atravessando rios a nado com grande velocidade.

Não é, porém, sem medo dos deuses que vive: recusa-se a castigar Voreno e Pullo por deixarem Pompeu escapar (E07, 50m20s), pois teme ofender os deuses que os protegem (embora também haja necessidade dramática de não matá-los). Mas não vê os sacerdotes e instituições destes mesmos deuses como pessoas respeitáveis (em E03, 06m25s, suborna-os e pede-lhes recibos), chegando a saquear templos (*Jul.* LIV). Também não vê as instituições e costumes como sagrados, alterando-os de acordo com seu interesse (*Jul.* LXXVI e E10, para desespero de Voreno).

Observe-se que, quanto a papéis de gênero, Suetônio narra diversas vezes como César era comparado a uma mulher (a “acusação” de ter “características femininas” era vaga e afetava todos os aspectos da vida ao “agredir” o *ethos* masculino do romano), o que jamais ocorre na série. Esta ausência (ainda que fossem ataques comuns na política) deve-se talvez à moralidade presumida do espectador médio atual, mas certamente é relevante também o tempo da série que seria consumido. No drama em geral, é comum que características fora do que é considerado “padrão” ao espectador não sejam retratadas a não ser que tenham grande influência na estória, pois consomem tempo de exposição e, sem contexto, atrasam o andamento dos eventos; o ataque à vida sexual de César na série resumiu-se à tentativa de Átia de separá-lo de Servília. Se isso descaracteriza a personagem em relação à pessoa original, ou torna o drama não representativo da variedade humana, isso não parece ser encarado como um problema pelos profissionais envolvidos ou responsáveis. Ainda assim, cenas sem importância direta na trama, como as conversas entre Voreno e Pullo so-

bre as estrelas (E02, 28min), são mostradas para ilustrar o caráter dos personagens e o pensamento da época – por que não fazê-lo também com César e com o caráter e pensamento da época quanto aos papéis sociais, independente de serem os boatos verdadeiros? Se forem, representam César; se não forem, representam Roma. De qualquer forma são adequados para representação. Não se pode dizer que este é tema que passe em silêncio, sendo neutro, já que o próprio César acusa um escravo egípcio eunuco de ser uma “vile woman” (E08, 15m35s), e aos 50min do E04 a opção “All Roads Lead To Rome” informa que o pior insulto a um homem romano era ser chamado de mulher. Além de papéis de gênero, também a orientação sexual, ou os atos sexuais, de César são diferentes em Suetônio e Heller: em E03, 45m, atribui-se à epilepsia de César a fonte dos boatos sobre a prostituição de Augusto a ele. E mesmo assim, *All Roads Lead To Rome* afirma (E05, 6m10s) que a época considerava aceitáveis relacionamentos hetero e homossexuais, desde que não entre classes sociais diversas. César, porém, só é ofendido nas pinturas de rua, na série, por ter um relacionamento com Servília; nenhuma relação homossexual é mencionada, embora diga-se em Suetônio, *Jul.* LII, 3, que ele foi “marido de todas as mulheres e mulher de todos os maridos”. Por que em uma série que naturaliza a nudez e o sexo é aceitável representar o tabu de Átia ter uma relação heterossexual interclasse com seu empregado Tímon, mas não é aceitável César ter uma relação homossexual intraclasse, considerada mais digna à época, se Servília e Augusta desenvolvem uma? Seria adequada uma explicação não baseada na atual moralidade machista para ignorar na série estes traços de César atribuídos a ele por Suetônio.

De qualquer modo, sua vaidade, uma das razões das ofensas, é retratada por ambos: recusa uma casa caríssima que não ficou de seu agrado (*Jul.* XLVI), recusava a calvície (*Jul.* XLV) e desejou sugerir sua

divindade e realeza por discursos (*Jul.* VI) e vestimentas (E10, 16m). Ainda assim, mais retratada por Suetônio do que por Heller.

Voltando às semelhanças, César é, embora aristocrata, um homem do povo, defensor antigo do partido da plebe. Amado pelo povo, chega a visitar plebeus, dando-lhes “a honra de beber da nossa água” (E09, 40m) e nomeando-os magistrados (*Jul.* XLI). Em resumo, a maior parte dos traços de caráter destacados está presente nos dois retratos de César, em exemplos ou ações.

Concluindo, podemos ver que, apesar de uma omissão relevante, não houve intenção de Heller em construir um César “modernizado” para o público contemporâneo: a série *Roma*, com seus consultores históricos e fontes de pesquisa amplas, demonstra-o como o mais próximo possível do que se acredita ter sido o homem real, desde que isto não atrapalhe sua função dramática. Deste limite, porém, nenhuma forma de adaptação em dramaturgia pode escapar, ou privilegiará o personagem em detrimento da estória. O respeito pela obra de Suetônio e outros autores (como de Plutarco, Augusto e o próprio César) foi o maior possível dentro destes limites, pois as características a serem demonstradas coincidiam. Ainda assim, dada a fidelidade primária da dramaturgia com a estória, e não com a História, tanto *Roma* quanto a *Vida de César* não buscam ser relatos históricos literais, mas fontes de sentido existencial que usam o passado como inspiração para o presente. César não é, portanto, um homem, mas um símbolo, que será usado ao longo dos séculos dependendo de como cada sociedade verá a si mesma e o que procurará no passado para justificar-se ou inspirar-se.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão, trad. direta do grego e latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRANDÃO, José Luis Lopes. *Os Césares segundo Suetônio: elementos dramáticos e novelísticos*. Disponibilizado para o curso de pós-graduação em Estudos Clássicos Archaic-Universidade de Brasília, [s.d.].
- BRANDÃO, José Luis Lopes. *Máscaras dos Césares: teatro e moralidade nas Vidas suetonianas*. Coimbra: CECH, 2009.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. 2. ed., revisada. São Paulo: Summus, 2009.
- HORÁCIO. *Arte Poética/ Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão, trad. direta do grego e latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MCKEY, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- REY, Jovany Sales. *O papel do cinema: guia prático de roteiro cinematográfico*. Vitória: Edição do Autor, Vitória, 2005.
- ROMA, a coleção completa: temporadas 1 & 2. HBO, 2007. 1 série em vídeo.
- SILVA, Aguinaldo. *A arte de escrever novela*. Produzido por Virgílio Silva. [S.n.], 2010. 1 DVD. Disponível em: <http://asdigital.tv.br/portal/?page_id=4080>.
- SUETÔNIO. *Os doze Césares*. Trad. e notas: João Gaspar Simões. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.