

**OLHARES E USOS SOBRE A ROMA ANTIGA.
UM BREVÍSSIMO PANORAMA EM PRODUÇÕES
CINEMATOGRAFICAS NA DÉCADA DE 1950.**

***PERSPECTIVES AND USES OF THE ANCIENT ROME.
THE BRIEFEST OVERVIEW IN CINEMATOGRAPHIC
PRODUCTIONS IN DECADE 1950.***

Juliana B. CAVALCANTI*

Resumo: Imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema teve como uma das principais temáticas o gênero épico, em especial a Roma Antiga. Apenas na década de 1950, foram produzidos cerca de vinte e dois filmes sobre o assunto, sendo que desses: apenas um foi produzido pelos suecos e os demais ficaram a cargo dos italianos e americanos. O exercício, neste artigo, será apresentar um brevíssimo panorama dessa produção, dando especial atenção às películas que retratam o período do Alto Império.

Palavras-Chave: Antiguidade; Cinema; Roma.

Abstract: Immediately after the end of World War II, the cinema was one of the main issues the epic genre, especially ancient Rome. Only in the 1950s were produced about twenty-two films on the subject, and of these: only one was produced by the Swedes and the others were in charge of Italians and Americans. The exercise, this article will present a very brief overview of this production, paying particular attention to films that portray the period of the High Empire.

Keys Works: Antiquity; Cine; Rome.

I. A História do Cinema tem suas bases ainda em finais do século XIX e início do século XX. Podendo ser atribuído dois marcos para essa datação. O primeiro é a exibição pública do filme, de 45 segundos, *Sortie de L'usine Lumière à Lyon*, feita no *Grand Caffè* de Paris pelos irmãos Lumière, em dezembro de 1895, com o intuito de apresentar o seu cinematógrafo. O segundo seria os primeiros filmes lançados ainda em 1896 por George Méliès, considerado o “pai dos efeitos especiais” e fundador do primeiro estúdio cinematográfico.

Nesse primeiro momento uma das principais finalidades do cinema era de ser uma atração autônoma, se encaixando em diferentes programações dos teatros de

* Juliana B. Cavalcanti. M. T. Mestre em História Comparada – Programa de Pós-graduação em História Comparada – Instituto de História – UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ – Brasil. Coordenadora na área de Cristianismos no LHER-UFRJ – Laboratório de História das Experiências Religiosas. E-mail: julianajubcmt@yahoo.com.br

variedades. Tendo como traços predominantes: composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Como marca de representação temos planos abertos e forte detalhamento, com um predomínio de pessoas e várias ações simultâneas.

Todos esses elementos reunidos levaram os historiadores, como Tom Gunning, a chamarem esse primeiro cinema de “cinema de atrações” que tinha como assunto sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento. Em outras palavras, “em vez de mostrar uma narrativa baseada em personagens que atuam num ambiente ficcional cuidadosamente construído, o cinema de atrações apresenta para o espectador uma variedade surpreendentes de “vistas”” (COSTA, 2012, p. 24-25).

Essas “vistas”, como chama Flávia Costa, podiam ser atualidades não ficcionais ou encenações de incidentes reais, números de vaudeville (pequenas gags, acrobacias ou danças), filmes de truques e narrativas em fragmentos. Esse último merece nossa atenção, pois é a partir dessas narrativas em fragmentos que o Cinema, já em suas primeiras décadas, se voltou para o Mediterrâneo e Oriente Médio Antigos. Destacam-se aqui principais momentos de peças famosas, como o filme de 1896 dos irmãos Lumière *Neron essayant des poisons sur des esclaves*, a primeira adaptação de *Ben-Hur*ⁱ em 1907, por Sidney Olcott, e ainda os passos da paixão de Cristo já em 1897, gravado por Walter Freemanⁱⁱ.

Outro aspecto desse “Cinema das Atrações”ⁱⁱⁱ é que ele já trazia consigo a ideia de um produto voltado para os grandes públicos, abandonando rapidamente ambientes restritos a classe média e voltando-se para os *nickelodeons*. A explosão, em 1905, dos *nickelodeons* tinha como objetivo exibir exclusivamente filmes em espaços maiores (armazéns ou grandes depósitos adaptados) que os vaudevilles, atendendo no geral trabalhadores com poucos recursos. Isso resultou numa reorganização da produção. As companhias se dividiram em diferentes setores da produção e organizaram-se industrialmente, adotando uma estrutura hierárquica e centralizada.

Esses dados são importantes, pois nos remetem às seguintes questões: qual é o papel que o Cinema tem para a sociedade que o produz? E quanto a sua construção de realidade, ela pode ser entendida como História? Neste sentido, se torna interessante retomar aqui quatro considerações feitas pelo historiador francês Marc Ferro logo no primeiro capítulo de seu livro “História e Cinema” (1992, p. 13-19):

1. O Cinema como “agente da história” ou construtor de ideologias. Com filmes produzidos na União Soviética e na Alemanha nazista, Ferro pondera que desde que os dirigentes perceberam o potencial do cinema, eles tentaram usá-lo a seu favor. De forma que o cinema passou a intervir na História, criando discursos e ideias hegemônicas que tem muito mais a ver com o contexto em que o filme se insere do que com o passado/tempo em que o filme se propõe a remontar.

2. A intervenção do cinema se exerce por meio de um certo número de modos de ação que o tornam eficaz e operatório. Essa capacidade está diretamente ligada à sociedade que a produz e a que a recebe. Em outras palavras, o cinema se vale de mecanismos e modos de expressão próprios, que não são uma simples transposição da escrita literária, de forma a dialogar com as questões e demandas da sociedade, sendo a sua linguagem um diferencial frente a outras formas de comunicação, uma vez que lida com imagem e texto.

3. A utilização e a prática de modos de escrita específica do Cinema são armas de combate ligadas às sociedades que o produz e o recebe. Essa sociedade se trai inicialmente pela censura em todas as suas formas, instaurando ainda autocensura. Com isso, quer se afirmar que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura.

4. Com o Cinema se estabeleceram duas leituras quando o historiador volta-se para o objeto: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História. Esses dois olhares implicam diretamente no próprio tratamento que o historiador faz sobre o passado. Isso é, sendo o historiador um agente de seu tempo, o trabalho de ler o passado é feito por quais filtros de leituras?

II. Essas assertivas podem se tornar ainda mais latentes quando pensamos em que Antiguidade é essa que o Cinema (re)construiu, em especial no contexto de pós-Segunda Guerra Mundial. Estamos falando de uma realidade em que a Europa não era mais a magna casa das grandes artes. As Grandes Guerras acabaram por corroborar para a exportação de muitos atores e cineastas europeus para os Estados Unidos, já garantindo praticamente, logo após a Primeira Guerra Mundial, a Hollywood o monopólio do cinema internacional (HOBBSAWM, 1994, p. 104-106; p. 183).

Outro sintoma que esse mundo de grandes guerras produziu foi à forte utilização, por parte de estados nazi-fascistas, de Roma como o modelo de passado a ser remontado ou continuado e a ideia estava disseminada na Arquitetura, no Cinema, nas

Artes, no militarismo, enfim em todos os níveis propagandísticos. Um bom exemplo disso foi o sentimento de *romanità* evocado pelo regime fascista italiano. Com o intuito de obter apoio às campanhas africanas de 1935-1936 foi produzido um filme espetacular, do ponto de vista cinematográfico, por Carmine Gallone, chamado *Scipione l'africano* (1937).

Na película, o herói é apresentado como um líder rural e guerreiro, capaz de levar Roma à vitória sobre a África. O general romano era o modelo ideal de um cidadão fascista, tendo claras analogias com Mussolini. O filme pode ser entendido, dentro de um processo iniciado pelo próprio líder fascista em 1922, ao se apropriar de um discurso *romanità*, como o suporte histórico para o Fascismo. Maria Wyke em seu livro “Projecting the Past” (1997) recupera a atmosfera e o sentimento despertado com a produção da película com a crítica do cineasta Luigi Freddi publicado no *Il popolo d'Italia*:

Scipione foi concebido na véspera da campanha africana e foi iniciado logo após a vitória. Ele foi desejado porque parecia mais adequado para simbolizar a união íntima entre o passado grandioso de Roma e da realização corajosa de nossa época. E parecia também que nenhuma representação fílmica foi capaz de mostrar e enquadrar a tradição da raça augustana, antes de nós mesmos e do mundo, a campanha africana de hoje como um corolário lógico de um passado glorioso e razão indiscutível de um presente ardente para a vida. Talvez nunca mais, na história do cinema, ocorra uma iniciativa tão cheia de profundo significado espiritual derivada de consideração ativa da história (WYKE, 1997, p. 21-22).

A fala do cineasta, na verdade, revela a sistematização de um programa político-cultural que estava no cinema italiano, mas também presente na Arquitetura e nas Artes de modo geral de que o Fascismo era uma extensão da Antiga Roma. Nesse sentido, podemos dizer que apropriação da história de Roma tinha como efeito servir de instrumento de controle ideológico, de forma a manipular a população para o culto de um certo modelo nacional que estava sendo desenhado pelo regime fascista.

Esses dois elementos reunidos parecem estar impactando toda uma produção sobre filmes romanos na década de 1950. Uma produção que de um lado demonstrava estar preocupada em reerguer princípios de moralidade e memória essenciais para uma construção identitária no contexto pós-Segunda Guerra Mundial e que de outro buscou se valer desse mesmo passado romano para denunciar o horror trazido pelos governos nazi-fascistas. Isso se torna ainda mais latente quando observamos a quantidade de

filmes e os países que estavam evocando esse passado romano (Tabela 1). Ou como colocou Maria Wyke:

[...] muitos filmes italianos bem sucedidos das décadas de 1910 e 1920 foram relidos sobre as óticas das crueldades imperiais e martírios cristãos, em vez de seus triunfos republicanos da Roma Antiga. Enquanto histórias de Hollywood sobre Roma se apropriaram de construções fascistas de *romanità* para transformá-los contra o regime que as produziu [...] Exploram ainda constantemente as ambiguidades e contradições inerentes ao discurso nacional americano de *romanitas* para abordar as iniquidades dentro dos próprios Estados Unidos. O rastreamento da Roma Antiga poderia fornecer aulas de história equívocas para ambos, italianos e americanos. (WYKE, 1997, p. 2)

Tabela 1. Lista de Filmes Rodados na Década de 1950.

Título	Ano	Diretor	País
The Last Days of Pompeii	1950	Paolo Moffa	Itália/França
Quo Vadis?	1951	Mervyn LeRoy	EUA
Barabbas	1953	Alf Sjöberg	Suécia
Julius Caesar	1953	Joseph L. Makiewicz	EUA
Serpent of the Nile	1953	William Castle	EUA
Salome	1953	William Dieterle	EUA
Sins of Rome	1953	Riccardo Freda	Itália/França
The Robe	1953	Henry Koester	EUA
Attila, il Flagello di Dio	1954	Pietro Francisci	Itália/França
Demetrius and the Gladiators	1954	Delmer Daves	EUA
Sign of the Pagan	1954	Douglas Sirk	EUA
The Silver Chalice	1954	Victor Saville	EUA
Jupiter's Darling	1955	George Sidney	EUA
Mio Figlio Nerone	1956	Stefano Vanzina	Itália/França
Afrodite, Dea dell'Amore	1958	Mario Bonnard	Itália
La Spada e La Croce	1958	Carlo Ludovico Bragaglia	Itália
Ben-Hur	1959	William Wyler	EUA
Erode il Grande	1959	Viktor Tourjansky	Itália/França

Gli Ultimi Giorni di Pompei	1959	Sergio Leone, Mario Bornnad	Alemanha Occidental/Espanha/ Itália/Mônaco
Hannibal	1959	Edgar G. Ulmer/ Carlo Ludovico Bragaglia	Itália
Le Legioni di Cleopatra	1959	Vittorio Cottafavi	Itália/França/ Espanha
Nel Segno di Roma	1959	Guido Brignone	Itália

Conforme aparece na Tabela 1, nos anos de 1950 foram rodadas vinte e duas películas que evocavam Roma, podendo ser considerada com a década seguinte a era de ouro dos filmes épicos. Hollywood continuou se mantendo como uma referência na indústria do cinema, sendo responsável por dez filmes. O segundo país que emergiu como grande produtor, em especial na segunda metade da década de 1950, foi a Itália com onze filmes, sendo que a grande maioria deles foi contando com parcerias quase sempre a França, e em dois casos a Espanha.

Isso implica em dizer que durante a década de 1950 o que a grande população absorveu sobre Roma Antiga no cinema é diretamente proveniente de construções ideológicas dos EUA e da Itália. Ou ainda é entender que o mercado de filmes épicos foi basicamente dominado por esses dois países, que do ponto de vista estético e artístico estavam muito próximos, uma vez que os italianos ao entrarem decididamente no circuito^{iv} buscaram cada vez mais se valer de cenários e figurinos de Hollywood (HUGHES, 2011, p. 1-2; p. 14-15).

Outro dado que pode ser constatado a partir dos filmes é sobre que momentos da história de Roma são adaptados e se há alguma preferência por país (Tabela 2).

Tabela 2. Produções por Recorte Temporal Romano.

Roma			
País	República	Alto Império (Principado)	Baixo Império (Dominato)
EUA	2	7	1
Itália	3	6	2

Conforme a Tabela 2, verifica-se que o Baixo Império e o período republicano foram os menos acionados. As únicas vezes em que se acionou o Baixo Império abordaram-se as invasões e fragmentações internas do império. Nesse sentido, aparecem em primeiro lugar dois filmes sobre Átila. O primeiro é “Sign of the Pagan” do alemão Douglas Sirk e o segundo é “Attila, il Flagello di Dio” do italiano Pietro Francisci. Ambos apresentam uma perspectiva negativa de Átila e exaltam a cristianização do Império. Esses elementos devem ser colocados ao lado da descrição de Átila e o contexto político de Guerra Fria. O que queremos dizer com isso é que o Império Romano Cristão estaria personificando o ocidente capitalista. Tendo pouco a dizer sobre o Império Romano Cristão e sobre Átila, como bem observou Francisco Ventura em seu artigo “Un Perfil Del Rey de los Hunos en *Sing of the Pagan* (D. Sirk, 1954)” (2011).

Ventura, conclui que é o filme do diretor alemão Douglas Sirk que se torna referência para todas as produções posteriores que trabalham a personagem Átila e que do ponto de vista histórico nenhuma dessas adaptações está pensando em Átila ou no Império Romano, o interesse é sempre pensar o tempo presente e projetando determinados discursos para o passado, sendo um dos mais latentes o conceito de democracia e civilidade.

A segunda menção ao Baixo Império é com o filme *Nel Segno di Roma* (1959) de Guido Brignone. O contexto político de *Nel Segno di Roma* é mais detidamente a fragmentação do Império, em que logo de início nos é informado a tomada da Síria, mais especificamente a Palmira, pela rainha Zenobia com apoio assírio, que é o tema central do filme. Sendo este apenas mais um evento em meio a outros (revoltas na Gália e Germânia também são mencionados), que tem uma marcação de liberdade nacional. Isto é, emergem ao longo do filme conceitos de democracia e emancipação colonial de nações estrangeiras, no caso o Império Romano.

As películas sobre a fase anterior ao Principado são ao todo cinco, sendo duas delas americanas (*Julius Caesar* e *Jupiter's Darling*) e as demais italianas (*Sins of Rome* ou *Spartaco*, *Hannibal*^v e *Le Legioni di Cleopatra*). A partir dessas produções o que fica explícito é a opção por se filmar três eventos distintos: a Segunda Guerra Púnica, a revolta escrava e a momentos finais da República Romana que desencadeiam no processo que leva Augusto ao poder.

Essas opções não chegam a propor uma certa linearidade temporal da história de Roma por não estarem sendo cronologicamente produzidas. Contudo é inegável um sintoma convergente entre elas: a busca pela liberdade. Isso fica ainda mais latente quando levamos em consideração a reinvenção da revolta escrava liderada pelo gladiador Espartaco. Falamos em reinvenção, porque do ponto de vista da documentação textual há pouco ou nada a se dizer sobre a insurreição escrava, o que implica dizer que são poucos os vestígios sobre os objetivos e ambições dos rebeldes. As fontes que retratam a revolta, que se deu entre os anos 73 a 71 AEC, como uma ameaça a estabilidade de Roma são tardias e não dão voz à perspectiva servil. Mesmo a síntese da rebelião expressa por Plutarco^{vi} em *Vidas Paralelas* é datável cerca de cem anos após o evento e parece em muitos aspectos incidental, por ser tratar da biografia de Marco Licínio Crasso. Neste sentido, a incorporação da narrativa estaria em diálogo com a preocupação em demonstrar os perigos da ambição política (WYKE, 1997, p. 34-35).

Do ponto de vista arqueológico, a documentação é ainda mais escassa. Juan Luis Posadas (2015, p. 42-43) nos lembra de que o que temos de concreto são acampamentos de diferentes exércitos, a localização de algumas batalhas e um estudo *in situ* do muro construído ao sul da Itália para conter Espartaco. Contudo, esses elementos se encontram em estado de fragilidade enquanto atestação. Uma vez que, pesquisas recentes colocam em dúvida a localização do muro, por exemplo, podendo estar entre Pizzo e Soverato ou entre Maratea e Roseto Capo Spulico. E há ainda autores, como o próprio Posadas, que ponderam que essa parede deve ser na realidade uma vala simples e feita com madeira. O que torna difícil a preservação de traços no terreno.

O que restringe essa rebelião escrava a apenas dois dados arqueológicos hipotéticos:

1. A destruição do templo de Apolo Aleo (Figura 1) a cidade calabresa de



Crimissa (perto de Ciro Marina), atribuído por Orsi, numa primeira fase à Guerra Púnica a respeito do exército de Aníbal, e numa segunda fase definitiva, a guerra de Espartaco.

Figura 1: Templo de Apolo.

Fonte: Posadas, J. L. Espartaco en la arqueología. Panta Rei. *Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 43, 2015.

2. Foi localizado na cidade de Policoro na Basilicata um pequeno tesouro de um rico proprietário, que possibilita perceber a rota seguida pelos rebeldes no ano 72 AEC. É possível sugerir que este era devido à chegada iminente de bandidos ou talvez rebeldes. A hipótese é levantada por conta da chega dos gladiadores a região. Mesma região em que se situava a cidade Thurii Policoro (Turios), considerada uma espécie de capital de Espartaco por alguns estudiosos.

Todos esses elementos parecem ausentes na narrativa fílmica. Dado que a imagem construída pelo diretor e recebida pela sociedade da época é a de que eles estavam de frente de um dos maiores homens da História Antiga, como mesmo nos recorda George Kleine. Espartaco era antes de tudo o modelo de herói na busca pela liberdade em meio a uma Roma tirânica e autoproclamadora dona do globo. Contudo, é importante recordar que esses gatilhos de memória acionados pelo filme já estavam em circulação, sendo empregados em outros momentos. O teatro francês do século XVIII, atrelado a Revolução Francesa, deu início à produção de toda uma tradição ocidental que expandiu para o campo da política, da historiografia e mesmo outros setores das Artes em que Espartaco sempre era remontado como o ideal de luta contra a opressão e em um segundo momento contra a escravidão (WYKE, 1997, p. 36-37).

Julio César e, por tabela, Augusto também estariam nesse *hall* de heróis ocidentais na luta contra regimes despóticos. A película de Joseph L. Makiewicz é precisa na construção harmoniosa e idealista ocidental sobre César. Mesmo a conturbada fala inicial, na película, atribuída a Plutarco, como pode se ler abaixo, não nos deixa perder de vista que a morte de César estava ligada a tirania e a escravidão em que os opositores dos mesmos estavam interessados em cultivar:

Que conquista traz para casa? Que tributários o acompanham a Roma para adornar as rodas de sua carruagem de grilhões de cativos? Vocês são blocos, são pedras, são piores que as coisas inanimadas! Ó

Página | 318

História e Cultura, Franca, v. 6, n. 1, p. 310-330, mar. 2017.

corações duros, homens cruéis de Roma não conheciam Pompeu? Diversas vezes subiram em muros e ameias, escalaram torres e janelas, sim, até o topo das chaminés com os filhos nos braços e lá sentaram o dia todo com paciente expectativa para verem o grande Pompeu passar pelas ruas de Roma. E quando viam sua carruagem aparecer não davam vivas com tanto ardor que estremeciam o Tigre em seu leito com o eco dos brados em suas margens côncavas? E agora vestem seu melhor traje? E agora inventam um feriado? E agora espalham flores no caminho de quem marcha triunfante sobre o sangue de Pompeu? Fora! Vão para as suas casas, ajoelhem-se, rezem para os deuses afastarem a praga que deve se alimentar da tamanha ingratidão. (*Julius Caesar*, 1953)

Assim, a trama fílmica parece ecoar leituras da obra shakespeariana de nome homólogo. Ecos encontrados no enredo em si e, inclusive, no perfil psicológico de César: estabelece-se uma tensão entre bom e mau, até o ápice da narrativa em que vemos quem são os verdadeiros inimigos da liberdade. Neste sentido, essas leituras romantizadas de Espartaco e César paulatinamente passaram a ser entendidas como uma herança cultural compartilhada coletivamente no Ocidente e que os cinemas italiano e americano parecem estar em pleno diálogo.

III. Esses dados são interessantíssimos quando entendemos que em curta, média e longa duração o cinema também é um produtor de memórias e memórias que são sempre entendidas como verdades históricas. Halbwachs em seu livro “Memória Coletiva” (1990) defende que o indivíduo apenas se recorda por estar sempre inserido e mergulhado por grupos de referências, que seriam grupos em que o indivíduo fez parte e estabeleceu uma comunidade de pensamentos. Estes grupos estariam presentes para o mesmo, não necessariamente pela sua possibilidade física, mas por intermédio de retorno aos modos de pensamento e a experiência comum próprios do grupo. Assim, a memória seria uma construção grupal inserida num contexto social preciso, mas também é fruto de uma ação do sujeito.

Halbwachs atenta ainda para o fato de que a lembrança é sempre reconhecimento e reconstrução. É reconhecimento, pois ela porta o “sentimento do já visto” e é reconstrução porque é um resgate de elementos/fatos e vivências no contexto de um quadro de interesses do tempo presente. Além de ser diferenciada dos demais fatos e vivências evocáveis e localizada num tempo e espaço, fruto de um conjunto de relações sociais.

Essas colocações de Halbwachs nos parecem ser centrais para entender não apenas, mas principalmente, o último grupo de produções aqui a ser problematizado: películas sobre o Alto Império. De imediato uma questão se coloca que é o tratamento dado a esse período, o imperador vigente e o tema de fundo ou que norteia o enredo. Em outras palavras, as impressões que poderiam ser positivas ou negativas sobre esse passado romano estavam diretamente ligadas ao perfil do governante e o enredo, tendo como única exceção, como veremos a frente, a obra de William Wyler.

Partindo dessa indagação observa-se que do lado americano (Tabela 3), dos sete filmes rodados, os governantes mencionados por filme são: *Quo Vadis?* e *The Silver Chalice* no período de Nero; *The Robe* e *Demetrius and the Gladiators*, mostram duas passagens de governos, o primeiro de Tibério para Calígula e o segundo de Calígula para Claudio; e os demais filmes trazem Augusto em *Serpent of the Nile* e Tibério nas obras *Salome* e *Ben-Hur*. Além disso, constatamos que com exceção de *Serpent of the Nile* todos os demais abordam o impacto do Cristianismo nessa Bacia Mediterrânea Antiga e o comparam com o regime imperial.

Tabela 3. Imperadores em Filmes Americanos.

Título	Ano	Imperador
Quo Vadis?	1951	Nero
Serpent of the Nile	1953	Augusto
Salome	1953	Tiberio
The Robe	1953	Tiberio/Calígula
Demetrius and the Gladiators	1954	Calígula/Claudio
The Silver Chalice	1954	Nero
Ben-Hur	1959	Tiberio

Destes filmes as figuras de Nero e Calígula sempre serão descritas como negativas e ligadas aos excessos e ao excêntrico. Havendo uma carga pesada de adjetivações consoantes a essas ideias, tais como: “beberrão”, “gordo”, “promíscuo” e “invejoso”.^{vii} Essas adjetivações têm o seu ápice com o diálogo final entre Diana, esposa do tribuno Marcelo Gálio, e Calígula no final do filme *The Robe*:

- Diana: Os Césares de Roma eram nobres, mas você transformou sangue em veneno. Você corrompeu Roma com ódio e malícia. Você

é um César corrupto, traiçoeiro, embriagado de poder. Um monstro malvado passando-se por imperador...

Calígula interrompe Diana e diz:

- Pare!

Diana prossegue:

- Quanto a mim, achei outro rei. Quero ir com meu marido ao seu reino.

- Então, pelos deuses você irá. Vão vocês dois ao seu reino! – responde Calígula.

(*The Robe*, 1953)

A fala de Diana também dialoga com o pessimismo expresso por Messalina, esposa de Claudio no filme *Demetrius and the Gladiators*: “Roma já teve muitos heróis, mas estão todos mortos. Os imperadores são tiranos”. Se entendermos que *Demetrius and the Gladiators* é uma continuação de *The Robe*, o não dito informado por ambas as personagens é que o governo de Tibério era entendido como o lugar da justiça e da liberdade e como um bom líder. O reinado de Calígula, por sua vez, é marcado por uma constante preocupação com a imagem pessoal do imperador, tornando-se um grande opressor do povo romano.

Não bastasse isso, paulatinamente emergem ditos e não ditos nessas narrativas que demonstram que o maior erro de Nero e Calígula é se equiparem a divindades. Tanto que nos é apresentado um Calígula totalmente descontrolado com a possibilidade de Jesus ser maior que ele, uma vez que Jesus teria superado a morte. Seu desconforto é tamanho que ele se indaga por que sendo ele aquele que tem controle sobre a vida de cada um do império, tem que experimentar a morte. Esse tom dado parece, nesse sentido, decisivo e levado às últimas consequências para se confrontar o Império Romano com outro modelo de sociedade^{viii}: o Cristianismo, como nos dá bons indicativos à abertura de *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy:

Esta é o caminho de Apiano, a mais famosa estrada que leva a Roma, como todos os caminhos levam a Roma. Nesta estrada marchar suas legiões conquistadoras. Roma Imperial é o centro do império e mestre indiscutível do mundo, mas com esse poder inevitavelmente vem à corrupção. Nenhum homem é certeza de sua vida. O indivíduo está à mercê do estado. Assassinatos substituem a justiça. Governantes de nações conquistadas entregam seus súditos indefesos à escravidão. Altas e baixas camadas se tornam igualmente escravos romanos, reféns de Roma. Não há como escapar do chicote e a espada. Que nenhuma força na terra pode abalar os alicerces da pirâmide de poder e corrupção, da miséria humana e da escravidão, parece inconcebível, mas trinta anos antes deste dia, um milagre aconteceu. Em uma cruz romana na Judéia, um homem morreu para nos fazer livre, para

espalhar o evangelho de amor e redenção. A cruz humilde está destinada a substituir as águias orgulhosas [...]. Esta é a história do conflito imortal. E este início foi no verão no início do ano 64 dC, no reinado do Anticristo conhecido na história como o imperador Nero, a décima quarta legião vitoriosa está no seu caminho de volta a Roma sob o comando de Marcus Vinicius. (*Quo Vadis*, 1951)

O tom apresentado na abertura de *Quo Vadis?* anuncia uma leitura que parece ser constante em Hollywood quando se aborda o Cristianismo: a ascensão do Cristianismo e seu triunfo são resultados e respostas diretos sobre os males da Roma de Nero e de Calígula (Tabela 3.1).

Tabela 3.1. Estruturas de Modelos Sociais (Filmes Americanos).

Título	Cristianismo	Império Romano
Quo Vadis?	Liberdade/ Paz	Poder Despótico/ Corrupção/ Sofrimento Humano e Servidão
Serpent of the Nile	-	-
Salome	Liberdade/Justiça	Segregação Étnico-Social
The Robe	Liberdade/ Paz	Escravidão/ Guerra
Demetrius and the Gladiators	Liberdade/ Paz	Tirania/Opressão/ Desigualdade
The Silver Chalice	Liberdade/ Paz	Guerra/Injustiça/ Servidão
Ben-Hur	Fé Inabalável/Liberdade/Salvação	O mal social/ Corrupção/Escravidão

A tabela 3.1 demonstra quais são os modelos sociais construídos nos filmes em que o Cristianismo foi também abordado e o que se observa é sempre a oposição, como: “paz” e “guerra”, “liberdade” e “escravidão”. Maria Wyke (2000, p. 112-113) pondera que apesar de Hollywood apresentar modelos que aparentam ser antagônicos ainda na sua raiz de formação, devemos estar atentos ao fato de que a imagem do “anti-Cristo” é o imperador e não o império. Implica dizer que se o império prega a escravidão e a desigualdade é porque ele está sobre o controle daquele que anseia por corromper com a “lógica natural”: a liberdade cristã.

Contudo, para nós a assertiva de Maria Wyke, não parece se verificar no enredo de *Ben-Hur* de William Wyler. O que temos aqui é mesmo a exacerbação de um

violento debate entre a democracia e a tirania. Assim, nos parece muito pertinente a crítica de Bosley Crowther escrita em 22 de Novembro de 1959 ao *New York Times*:

Obviamente, esta história, com seus conflitos pessoais com base nas diferenças religiosas e políticas, é mais concreta para apresentar gerações, que viram tiranos e perseguidores no trabalho do que poderia ter sido para a maioria das pessoas que leram no século XIX. E é essa percepção primordial da presente, significativa e velha história que tem sido adequada acima de tudo nos raciocínios de Sr. Wyler, o homem (ou homens) que preparou o script. Na verdade, é essa percepção que justificou um remake no momento.

Agora, em conversas do herói como Messala, pode-se ouvir ecos do confronto horrível de interesses na Alemanha nazista. E pelas atitudes de ódio em Ben-Hur se pode sentir a paixão feroz de vingança que deve ter movido inúmeras pessoas na Polônia e na Hungria. E no exemplo humilde de Jesus, a maioria com bom gosto promulgada neste filme, perceberá que o genuíno movimento espiritual se envereda em direção ao ideal da irmandade dos homens. (Apud WYKE, 1997, p. 18)

Crowther capta bem o ambiente por vezes apocalíptico gestado pelas produções norte-americanas, sendo *Ben-Hur* o momento do apogeu desse movimento na década de 1950. Como observou Michel Wood em “America in the Movies” (1975) os filmes épicos americanos tendem, ao trabalhar com tradições ou heranças judaico-cristãs, a enaltecer as virtudes dessas tradições e a diminuir as culturas greco-romanas e egípcias. A razão para isso, segundo Wood, está no imaginário americano de que as bases de sua democracia estão intimamente atreladas a esses princípios, além de ser um modo de se distanciar da decadente e tirânica Europa que por meio desse passado greco-romano produziu o Império Britânico, o fascismo italiano, o nazismo alemão e mesmo o socialismo na União Soviética.

Neste sentido, essas produções parecem mesmo dialogar com um ambiente apocalíptico do qual mais uma vez as treze colônias, se entendendo como o “novo Israel”^{ix}, estariam em combate com a “pátria-mãe” (Europa) produtora de sistemas de governo que produzem a violência, a escravidão, a desigualdade e que, acima de tudo, colocavam em risco o futuro do capitalismo mundial e da sociedade liberal (WYKE, 1997, p. 115; HOBBSAWM, 1994, p. 227-228).

No caso italiano o quadro é distinto. Embora a temática cristã esteja presente quase que em sua totalidade, a leitura pessimista do império ou do imperador^x não se faz presente: dos seis filmes rodados, quatro falam sobre Cristianismo (Tabela 4).

Tabela 4. Imperadores em Filmes Italianos.

Título	Ano	Imperador
The Last Days of Pompeii	1950	Tito
Mio Figlio Nerone	1956	Nero
Afrodite, Dea dell'Amore	1958	Nero
La Spada e La Croce	1958	Tiberio
Erode il Grande	1959	Augusto
Gli Ultimi Giorni di Pompei	1959	Tito

Os italianos podem ter tomado esta postura, pois estavam preocupados não apenas em se inserir no mercado cinematográfico, como já comentamos anteriormente, mas também de reconstruir uma memória nacional e esse processo se deu logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, diferentemente dos alemães que levaram alguns anos para se reconstruir. O trabalho inicialmente se deu pela intelectualidade comunista, proveniente do Partido Comunista Italiano (PCI), que já em 1946 percebeu que o cinema era central para a empreitada. Dessa iniciativa são rodados filmes de grande sucesso, tais como: *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945-1946), *O bandido* (Alberto Lattuada, 1946) e *Um dia na vida* (Alessandro Blasetti, 1946).

Contudo, essa esquerda e seu movimento chamado de neorealismo são rapidamente deixados para trás. Mais precisamente, com as eleições de 1948 em que a Democracia Cristã (DC) derrota com 48,5% dos votos o governo de coalizão que estava há três anos no poder. Acompanhado desse embate político que tinha claras relações com a Guerra Fria, a Itália se viu bombardeada por produções hollywoodianas que tinha pleno apoio do Centro Católico Cinematográfico (órgão responsável por garantir “os princípios morais e educativos da Igreja”) (FABRIS, 2012, p. 191-195).^{xi}

Esses elementos podem justificar, primeiramente, a mudança de enredo, cuidado com o cenário e figurino em que filmes italianos tendiam a trabalhar. O que não significa dizer que a atenção aos detalhes tenha sido ignorada pelos cineastas, a diferença só estava no padrão que era hollywoodiano e que tinha sempre como base *Quo Vadis?*.

Em segundo lugar, começamos a entender porque tantas películas com a temática cristã. A Itália em seu contexto Pós-Segunda Guerra Mundial e sob o controle da Democracia Cristã (DC) evocava dois pilares fundadores e/ou complementares^{xii}: de

um lado, esteja a Roma Imperial, representada por Tito, Augusto e Tibério, do outro lado, temos o Cristianismo que se via perseguido não pelo império, mas por outros grupos religiosos que manipulavam informação e faziam autoridades romanas acreditar que os cristãos eram uma ameaça a ordem pública. Mesmo Nero em *Afrodite, Dea dell'Amore* acaba por ter uma leitura diferenciada dos filmes americanos, pois Nero é induzido a praticar atos desrespeitosos a população campesina e cristã. Assim sendo, o Nero italiano é um indivíduo influenciado e não um “anti-Cristo”.

IV. Michel Pollak (1992, p. 2) afirma que o processo de enquadramento de memórias se dá por intermédio de um trabalho de solidificação das memórias e é tão decisivo e importante que este impede a ocorrência de determinadas mudanças, forjando a concepção de uma ideia numa memória oficial (ou global) e outras em memórias subterrâneas. Em outras palavras, nesse processo há memórias que ganham o status de “realidade”/“verdadeira” ou são compreendidas como reais, e no caso mais particular, estes elementos se tornam parte da própria essência do indivíduo. As memórias não oficiais ou subterrâneas não deixam de existir, elas permanecem em negociação ou em disputa com a oficial. E em momento de tensão ou de desconfiguração da estrutura político-social elas tornam-se (mais) evidentes (HUYSSSEN, 2014, p. 13).

Essas considerações nos parecem gritantes quando nos indagamos sobre a chamada “Idade de Ouro” dos filmes épicos. Idade esta que se assenta temporalmente logo nos primeiros anos pós-Segunda Guerra Mundial. É interessante pensar como o Ocidente, em meio a essa “Idade de Ouro”, deu respostas distintas sobre um mesmo passado: a Roma Antiga.

Essas respostas parecem mesmo sinalizar que a Antiguidade não está lá, mas se faz presente em nosso cotidiano e que a acionamos para respaldar determinados valores, ideologias e identidades em constante ação e transformação. E por isso mesmo enquanto documentação o cinema não deve ser entendido como uma fonte menor ou pior ainda, nem ser considerada como uma fonte de interesse aos historiadores.

Caso contrário, se insistirmos com tais percepções, daremos continuidade em um processo de completa incompreensão, seja por descuido seja por fragilidade teórico-metodológica, a assertiva de Marc Bloch em seu livro “Apologia da História ou Ofício do Historiador” ao refletir sobre certas palavras proferidas por Goethe:

O que é, com efeito, o presente? No infinito da duração, um ponto minúsculo que foge incessantemente; um instante que mal nasce morre. Mal falei, mal agi e minhas palavras e meus atos naufragam no reino da memória. (BLOCH, 2001, p. 60)

Anexos

Anexo 1: Propaganda de cartaz calções rayon pugilista Munsingwear, em associação com Quo Vadis (1951).



Fonte: WYKE, M. *Project the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.

Referências

- ARMSTRONG, Karen. *Em Nome de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BLASETTI, Alessandro. *Um dia na vida*. Itália, 1946.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BONNARD, Mario. *Afrodite, Dea dell'Amore*. Itália, 1958.
- BRAGAGLIA, Carlo Ludovico. *La Spada e La Croce*. Itália, 1958.
- CARTAZ CALÇÕES RAYON. Propaganda de cartaz calções rayon pugilista Munsingwear, em associação com Quo Vadis (1951). In: WYKE, M. *Project the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.
- CASTLE, William. *Serpent of the Nile*. EUA, 1953.
- CHEVITARESE, André. *Jesus no Cinema. Um Balanço Histórico e Cinematográfico entre 1905 e 1927 (Vol 1)*. Rio de Janeiro: Klíne, 2013.
- COSTA, Flávia. “Primeiro Cinema”. In: MASCARELLO, Fernando (Org). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- COTTAFVI, Vittorio. *Le Legioni di Cleopatra*. Itália/França/Espanha, 1959.
- DAVES, Delmer. *Demetrius and the Gladiators*. EUA, 1954.
- DIETERLE, William. *Salome*. EUA, 1953.
- FABRIS, Mariarosaria. “Neo Realismo Italiano” In: MASCARELLO, Fernando (Org). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- FERRO, Marc. *História e Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRANCISCI, Pietro. *Attila, il Flagelo di Dio*. Itália/França, 1954.
- FREDA, Riccardo. *Sins of Rome*. Itália/França, 1953.
- GALLONE, Carmine. *Scipione l'africano*. Itália, 1937.
- GENNARI, Daniela. ‘If You Have Seen it, You Cannot Forget!’: Film Consumption and Memories of Cinema-Going in 1950s Rome. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 35, n. 1, p. 53-74, 2015.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990 (1950).
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos. O Breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HUGHES, Howard. *Cinema Italiano. The Complete Guide from Classics to Cult*. New York: I.B.Tauris, 2011.

- HUYSSSEN, Andreas. (2014) *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- KOESTER, Henry. *The Robe*. EUA, 1953.
- LATTUADA, Alberto. *O Bandido*. Itália, 1946.
- LEONE, Sergio e BORNNAD, Mario. *Gli Ultimi Giorni di Pompei*. Alemanha Ocidental/Espanha/Itália/Mônaco, 1959.
- LEROY, Mervyn. *Quo Vadis?* EUA, 1951.
- MAKIEWICZ, Joseph L. *Julius Caesar*. EUA, 1953.
- MENEZES, Victor. Uma Time Square para Roma. Construções da cidade de Roma em Produções Midiáticas. *Atas da II Semana de Arqueologia da UNICAMP*. Campinas, v. 9, n. 11, 2015, p. 179-194.
- MOFFA, Paolo. *The Last Days of Pompeii*. Itália/França, 1950.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas*. São Pão: L&PM Pocket, 2006.
- POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos*. (1992) Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212.
- POSADAS, Juan. “Espartaco en la arqueología”. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 2015, p. 41-47.
- ROSSELINI, Roberto. *Roma, Cidade Aberta*. Itália, 1945-1946.
- SALMI, Hannu. “Composing the past: music and the sense of history in Hollywood spectacles of the 1950s and early 1960s”. *Screening the Past*, vol. 5, 1998. Disponível em:
<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fir1298/HSfr5d.html>
- Acesso em: 02/06/2015
- SAVILLE, Victor. *The Silver Chalice*. EUA, 1954.
- SIDNEY, George. *Jupiter's Darling*. EUA, 1955.
- SIRK, Douglas. *Sign of the Pagan*. EUA, 1954.
- SJÖBERG, Alf. *Barabbas*. Suécia, 1953.
- TEMPLO DE APOLO. In: Posadas, J. L. Espartaco en la arqueología. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 43, 2015.
- TOURJANSKY, Viktor. *Erode il Grande*. Itália/França, 1959.
- ULMER, Edgar G. BRAGAGLIA, Carlo Ludovico. *Hannibal*. Itália, 1959.
- VANZINA, Stefano. *Mio Figlio Nerone*. Itália/França, 1956.

VENTURA, Francisco. Atila. Un Perfil Del Rey de lós Hunos en *Sing of the Pagan* (D. Sirk, 1954). In: *Revista de Cine e Historia*, vol. 8, 2011. Disponível em: http://www.metakinema.es/metakineman8s3a1_Francisco_Salvador_Ventura_Atila_Sig_n_Pagan.html Acesso em: 10/08/2015

WOOD, Michel. *American in the Movies*. New York: Basic Books, 1975.

WYKE, Maria. *Project the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.

WYKE, Maria. Ancient Rome and the traditions of film history. *Screening the Past* 6 (1999). Disponível em:

<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0499/mwfr6b.htm>

Acesso em: 02/06/2015

WYKE, Maria. (Ed.) *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

WYLER, William. *Ben-Hur*. EUA, 1959.

ⁱ Vítor Menezes (2015, p. 180) nos lembra de que os cinemas italianos foram os primeiros a dialogarem com descobertas arqueológicas na construção dos cenários. Contudo, essa utilização estava ligada a constante preocupação em exaltar um passado entendido como glorioso de Roma. Essa questão é ainda mais acentuada com a ascensão de Mussolini ao poder.

ⁱⁱ André Chevitaese em seu primeiro volume de “Jesus no Cinema” (2013) apresenta uma interessante análise de como se deu os primeiros anos de filmagem sobre Jesus e os impactos dessas películas no público em geral e para aqueles que se entendiam como os únicos portadores do falar dessa personagem.

ⁱⁱⁱ É interessante ponderar que no Brasil já em 1900 são registradas as primeiras imagens sobre a Antiguidade por intermédio de personagens bíblicas, como Jesus, Judas e Moisés ou não bíblicas, mas que fazem parte desse imaginário cristão, como o filme de George Méliès *O Judeu Errante*, exibido em 1908 em Ribeiro Preto. A mais antiga exibição que temos é no Rio de Janeiro sobre a vida, a paixão, a morte e a ressurreição de Jesus no Rio de Janeiro (ARAÚJO, 1976, p. 125; p. 153).

^{iv} H. Hughes (2011, p. 1) afirma que a Itália passa a definitivamente produzir filmes épicos, depois de ter passado a pegar cenários de empréstimo de filmes como *Quo Vadis* (1951) e *Helen of Troy* (1955), que tiveram grande recepção no país.

^v Howard Hughes (2011, p. 55-56) faz um interessante comentário sobre essa preocupação em traçar uma historicidade italiana e em especial em se abordar Aníbal. O que se verifica é que para além do fato de ter sido uma mega produção, com várias locações externas fora da Itália, o pano de fundo é a sinalização do Senado como o elemento chave para a defesa de um governo republicano desde os tempos mais remotos da Itália.

^{vi} Outra importante referência provém do século II EC e é atribuída a Floro. Sendo esta ainda mais breve e mais partidária, projetando a ignomínia dos romanos em atender em uma guerra contra gladiadores.

^{vii} O que não significa dizer que essas personagens não tenham sido reapropriadas pelo mercado americano. Maria Wyke (1997, p. 110-111; 1999, p. 5-6) pondera que Nero foi um instrumento comercial de sucesso criado pela companhia americana MGM na década de 1950, criação essa que está intimamente relacionada ao tremendo sucesso da atuação de Peter Ustinov como Nero no filme *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy. Um ótimo exemplo dessa apropriação por parte do mercado está no anúncio de calções rayon pugilista Munsingwear (Anexo 1). Na propaganda é possível ver essa reconstrução por intermédio da figura de um homem americano moderno que alegremente toca um violino, enquanto era observado com grande admiração por sua “imperatriz” pessoal. Ele ostenta uma coroa de flores e sandálias, um colete, e um par de cuecas samba-canção de rayon que são decorados com imagens de

lanças e uniformes militares romanas. Assim sendo, Nero se tornou um grande ícone da virilidade, da luxúria e dos prazeres do consumismo nos anos de 1950.

^{viii} Quando falamos em modelos de sociedade, queremos sinalizar que o Cristianismo é entendido por esses diretores muito mais que um simples sistema religioso. O Cristianismo configura no imaginário, como veremos, um caminho a ser percorrido para a construção do pensamento democrático. E talvez seja por isso que é projetada na boca de Tibério a seguinte fala no filme *The Robe*: “o desejo do homem ser livre é a maior loucura de todas”. Tibério ao falar isso, estaria profetizando o fim do império. Poderíamos assim, usar um conceito cunhado por John Crossan (1995, p. 13-15) “profecias historicizadas”, que nada mais é que nós contemporâneos a um evento, projetamos para um passado com tom profético o que está ocorrendo ou já estamos cientes de que ocorreu.

^{ix} O termo foi empregado para fazer referência direta às colocações de Karen Armstrong em “Em Nome de Deus” (2001) que ao estudar a questão do conceito de fundamentalismo verifica que a história norte-americana está intrinsecamente a apropriações do texto bíblico. É o Destino Manifesto que instaura a ideia de Estados Unidos como o “Novo Israel”.

^x A tabela 4 evidencia dois filmes no tempo de Nero, contudo a leitura feita parece em alguma medida ecoa uma película dos anos de 1930, nos referimos ao *Nerone* de Alessandro Blasetti que por intermédio de uma paródia, que tem como cenário o Império Romano no período de Nero, faz duras críticas a Mussolini.

^{xi} O impacto da cinematografia americana é tão grande nesse momento de reconstrução da memória nacional italiana que ainda hoje é possível perceber ecos desse processo. Daniela Gennari produziu um interessante estudo sobre memória italiana e o cinema da década de 1950. Sua conclusão foi de que os primeiros filmes clássicos a serem lembrados são sempre os de gênero épico e destes os nomes mais citados são *Quo Vadis?* e *Ben-Hur*. Para maiores detalhes sobre o seu trabalho e metodologia ver: GENNARI, 2015, p. 53-74.

^{xii} É chave para essa assertiva a afirmação à fala de Glaucus a Gallinus em *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (1959): “A justiça romana não é pautada em tortura”.

Artigo recebido em 17 de março de 2016 e aprovado em 23 de junho de 2016.