

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS NO CINEMA E NA TELEVISÃO: UM ESTUDO DO *SATYRICON* DE FEDERICO FELLINI, DAS SÉRIES *ROMA* E *SPARTACUS*.

SILVA, Neemias Oliveira da¹

RESUMO: Este estudo tem como objetivo a partir de obras clássicas do mundo Antigo, como o *Satyricon* de Petronônio, os manuais militares de Polieno e Sexto Julio Frontino (*Estratagemas*), das *Sátiras* de Décimo Júnio Juvenal e das missivas Plinianas de Plínio, o jovem dialogar com as produções cinematográficas e televisivas do mundo contemporâneo. Assim, ao pensar os estudos clássicos por meio dos recursos audiovisuais visamos analisar as diferentes formas de recepção e apropriação dessas obras em contextos históricos distintos. Com isso, propomos o estudo do filme *Satyricon* de Federico Fellini, das séries *Roma* e *Spartacus*.

PALAVRAS-CHAVE: Recepção, obras clássicas, audiovisual.

Introdução:

A proposta deste estudo partiu da necessidade que temos de nos questionarmos constantemente a partir de nosso presente olhando para os registros históricos passados. Assim, muitas produções audiovisuais, entre elas o cinema e a televisão, tem despertado grande interesse em buscar na História enredos e narrativas que explorem o universo da antiguidade. Produções estas que marcaram o cinema ocidental, como *O Gladiador*, uma produção americana dirigida por Ridley Scott no ano de 2000 e que narra a trajetória do general Maximus durante o governo de Marco Aurélio e que se transformou em gladiador ou então o épico *Spartacus* também uma produção americana de Stanley Kubrick filmado em 1960 e que narra duas rebeliões comandadas por um escravo originário da Trácia, chamado de Espártaco. O filme de Kubrick baseado na

¹ Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), Bolsista CAPES/Orientadora: Prof. Dr.ª Denise Bernuzzi de Sant'anna, Prof. Ms. de História Antiga da Universidade Estadual de Goiás (UEG) da UnU Goiás, e-mail: neemias.oliveiradasilva@gmail.com

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

obra literária de Howard Fast, de 1951, trouxe para as telas analogias e referências sobre a Guerra Fria, período de produção do filme. Neste sentido, todo filme ou produção audiovisual revela características do momento de sua produção e execução. Para o historiador francês Marc Ferro, ele cita que:

[...] o ‘cinema’ destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus ‘lapsus’ . É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...] A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma outra análise da sociedade. (FERRO, 1976, p. 202-203)

Seguindo esta mesma linha de discussão, podemos destacar ainda a produção de Anthony Mann e Yakima Canutt com o filme de 1964 intitulado “A Queda do Império Romano”, “Cleópatra” dirigida por Joseph L. Mankiewicz (1962) além de fazermos referências aos filmes: “Tróia” dirigido por Wolfgang Petersen em 2004 baseado na Iliada de Homero, o épico “Ben-Hur” dirigido por William Wyler (1959) que se passa em Jerusalém no início do século I e narra a história de Judah Bem-Hur (Charlton Heston) vencedor de onze oscars, e “Quo Vadis” com direção de Mervyn LeRoy (1951) nos Estados Unidos, drama épico que se passa na Roma Antiga e mais recentemente as produções “300” filme também americano baseado na história em quadrinhos de Frank Miller sobre a batalha das Termópilis que tem como referência histórica o confronto entre gregos e persas no ano de 480 a.C, com direção de Zach Snyder (2006) e que deu origem a “300 – A ascensão do Império” dirigido por Noam Murro (2014), sem perder de vista o épico “Os 300 de Esparta” dirigido por Rudolph Maté (1962), e também “Pompéia” de Paul W. S. Anderson (2014) que se refere à destruição de Pompéia pela erupção do Vesúvio em 79 d.C.

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

O fato é que a representação da Antiguidade através do épico moderno jamais é “inocente” já que nunca é arbitrária ou incoerente: Espártaco pode ser visto como uma reafirmação das liberdades burguesas na esteira do McCarthysmo, A Queda propõe o Império como a base de uma hegemonia internacional pacífica e multilateral, Gladiador começa com uma sangrenta cena de batalha que pode ser interpretada como um modo de dizer que o Império tem direito a fazer o que quiser. Mas, e quanto à bem sucedida série da HBO, Roma? (MENDONÇA; MEDEIROS, 2008, p. 10-11)

Ao retomar estes exemplos de clássicos adaptados para o cinema mesmo que de forma aleatório, e com base na citação de Marc Ferro percebemos que o cinema revela o comportamento de uma sociedade. Dessa forma, mesmo o filme sendo uma representação e aqui podemos considerar o conceito proposto por Roger Chartier, no qual cita que a representação é como “um instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem, capaz de reconstituí-lo em memória e de figurá-lo como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 20), a produção fílmica traz em si suas próprias tensões, isto é, ela é contemporânea ao momento de sua produção. Assim, a relação histórica e historiográfica da leitura fílmica se expressa pela construção da narrativa do objeto estudado, que por sua vez ocorre através da conjunção de sentidos que os filmes atribuem ao tempo que constroem. Dessa forma, cinema e televisão se distinguem tanto na forma como veiculam a informação, quanto em seus aparatos tecnológicos de recepção e percepção do espectador. A televisão diferentemente do cinema possui uma programação, é neste meio que as séries se destacam.

Com relação às séries televisivas, destacamos que a profundidade de visualização se limita em relação ao espaço de visão de projeção das telas no cinema. Assim, no cinema a recepção das imagens faz-se em sala escura, onde a tela do filme propicia a concentração, diferentemente da televisão que se encontra em ambiente doméstico. No espaço doméstico temos os ruídos e as interrupções, com isso, a leitura dos conteúdos televisivos é fragmentada, até mesmo pela diversidade de programas

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

disponíveis. Neste sentido, a imagem e o som usados tanto no cinema quanto na televisão são servidos de formas distintas em ambos os meios de comunicação, assim, o cinema se serve mais da imagem e a televisão mais do som, pois se torna necessário manter o espectador atento à programação.

As séries também se diferenciam dos filmes pela estrutura narrativa fragmentada, que podem durar anos, na qual os personagens podem ser explorados em seus limites, criando junto ao espectador uma relação afetiva ao longo dos episódios, o espectador torna-se cativo da produção, permitindo que o produto televisivo se mantenha no mercado. Neste viés, o tempo nas séries é irregular, a história não se resolve como no filme, nas séries elas são mais complexas e extensas. Sobre a produção televisiva, Marcos Napolitano cita que:

[...] Enquanto a indústria cinematográfica produz uma mercadoria cultural que deverá ser explorada e difundida por vários anos, a indústria televisiva – bem como a radiofônica – tem a tendência de produzir programas que se consomem no instante de sua difusão. (NAPOLITANO, 1998, p. 152)

Portanto, a recepção dos clássicos tem sido objeto de estudo e análise tanto no cinema quanto nas séries, haja vista, a produção do seriado *Roma*, uma série criada por Bruno Heller, John Milius e William J. MacDonald (2005 – 2007), e que foi considerada o seriado mais caro da história da TV americana até 2008. *Roma* foi uma superprodução em parceria com a HBO dos Estados Unidos e a BBC do Reino Unido que duraram duas temporadas e que foi cancelada pelo alto investimento, grande parte da produção das séries foi filmada nos estúdios do *Cinecittà* nos arredores de Roma. A história nas séries inicia em 51 a.C., com o retorno de Júlio César a Roma depois de oito anos de luta e conquista da Gália (primeira série), e termina em 44 a.C., com a encenação das disputas políticas suscitadas pela ocupação do poder após o assassinato de César. Na trama principal estão César e Pompeu e, em segundo plano, as histórias de

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

Marco Antônio, Brutus, Otávio, sua mãe Atia, Cícero, Catão (o Jovem), Cleópatra e a do centurião *Lucius Vorenus* e do legionário *Titus Pullo*, os dois únicos soldados comuns mencionados nos relatos de César sobre a guerra na Gália. Para Lourdes Conde Feitosa e Maximiliano Martin Vicente:

[...] A preocupação em enriquecer o drama conduziu os produtores à busca pela autenticidade com a investigação e a incorporação de muitos detalhes da vida cotidiana como os objetos utilizados, a riqueza e diversidade dos figurinos de acordo com a posição social ocupada, os detalhes nas roupas dos soldados, os adereços, as comidas, o ambiente e até mesmo a reprodução de gestos. Também figuras históricas reais como o centurião Voremus e o legionário Pullo, integrantes da legião de César na guerra gálica, mencionados por ele em seu relato *Commentarii de bello gallico* (Comentários sobre a Guerra Gálica) ganharam vida com o intuito de intensificar a ideia de real desejada para o filme. Esse período de conflito e guerra civil que caracteriza o fim da República Romana e o início do Império é apresentado na série como um momento em que o predomínio da corrupção, da cobiça, dos excessos e das lutas entre os grupos acabam por destruir os antigos valores de disciplina e de unidade social republicana. (FEITOSA E VICENTE, 2012, p: 184-185).

Os enredos nas séries Roma traçam o perfil do cotidiano do homem romano, do poder dos magistrados, do convívio no espaço dos espetáculos, das relações entre o público e o privado, das estratégias de conquista e domínio territorial. Com relação a séries *Spartacus*, que também explora o mundo antigo, dividem-se em três temporadas: *Spartacus: Blood and Sand* (2010), *Spartacus: Gods of the Arena* (2011), *Spartacus: Vengeance* (2012) e retrata a história de um escravo que se tornou gladiador e que liderou uma das mais conhecidas revoltas de escravos na Roma Antiga durante o governo de Crasso (115 – 53 a.C). *Spartacus* teria vivido entre os anos 120 a 70 a.C, período republicano, muitos registros históricos de autores clássicos abordam o assunto, tais como: Apiano (95 – 165 d.C), Floro (século II d.C), Plutarco (46 – 120 d.C). A série é uma adaptação livre dos diretores Joshua Donem e Sam Raimi, que mostra a história

deste escravo de origem Trácia, comprado por um mercador de escravos e gladiadores, treinado na Campânia, Itália, para a arte da gladiatura. Por meio dessas considerações e do muitos exemplos citados de adaptações e recepções feitas para o cinema e a televisão, passamos a dar mais ênfase à produção fílmica de Federico Fellini, em especial o filme *Satyricon* e as séries Roma e Spartacus.

O Satyricon de Federico Fellini:

O cineasta e diretor Federico Fellini nasceu em Rimini (Itália) no ano de 1920. Cidade esta que viveu até os seus 17 anos e que foi cenário de muitos de seus filmes. Iniciou sua carreira como desenhista e roteirista de esquetes de humor. Considerado um gênio dentro do mundo cinematográfico, Fellini recebeu o adjetivo de felliniano por trazer para as telas do cinema seu próprio universo permeado por uma estética carnavalesca, com retoques grotescos e circenses. O cineasta explorou o mundo da imaginação e da memória, mesclando lembranças e invenções, trouxe delírios e performances em diálogo com o espectador.

Ao sair de Rimini e mudar-se para Florença, foi trabalhar como desenhista de história em quadrinhos na revista satírica 420, colaborou ainda com vinhetas para o periódico “La Domenica Del Corriere”. Ao ficar conhecido como cartunista faz retratos de personalidades famosas para o Cine Fulgor. Em 1939 já morando em Roma, faz caricatura em restaurantes e cafés, além de trabalhar na revista satírica “Marco Aurélio”.

A oportunidade para Fellini apareceu mesmo quando ele teve contato com Aldo Fabrizi, ator de cinema e teatro italiano, que o levou para o teatro de revista, e lhe concedeu a chance de colaborar como roteirista no primeiro filme, eram comédias humorísticas de Macário. Além de escrever monólogos para o comediante Aldo Fabrizi e esquetes para o programa de rádio “Cico e Pallina”, conheceu Giuletta Masina, que se tornaria sua esposa em 1943. Fellini e Giuletta deixaram na cinematografia filmes

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

memoráveis, como *La Strada*, *Noites de Cabíria* (1957), na qual ganhou o Oscar e *Ginger e Fred*, em *Noites de Cabíria*, a esposa de Fellini, Giuletta, recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes, por sua interpretação como prostituta que dá nome ao filme. Ao conhecer Roberto Rosselini em 1945 este o convidou para escrever o roteiro de *Roma, cidade aberta*. E ainda com Rosselini, colaborou também com *Paisà* (1945), e em seguida, com Alberto Lattuada, contribuiu em *Il Delitto de Giovanni Episcopo*; *Senza Pietà* (estreia de Giulietta), *Duilio Coletti* (Il Passatore), o episódio *Il Miracolo*, do filme *L'amore* (de Rosselini). Sobre Rosselini, Fellini cita que: “[...] Compreendi, graças a Rosselini, que se podia fazer cinema no meio de milhares de pessoas, de máquinas, de gruas, com a mesma tranquilidade com que, na minha infância, eu fazia um pequeno desenho” (FELLINI, 1995, p. 66).

Fellini estreia como diretor em *Mulheres e Luzes* (1950) ao lado de Alberto Lattuada. Em 1952 produz sozinho *Abismo de um sonho*, filme que já traz um pouco do universo felliniano. No ano de 1953 dirigiu *Os Boas Vidas*, indicado ao Oscar de melhor roteiro original, ganhando o Leão de Prata no Festival de Veneza, fato que se repete com *A Estrada da Vida* (1954) ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro. O cineasta ainda recebe a Palma de Ouro no Festival de Cannes por *A Doce Vida* (1960), sendo um marco para a década, com a participação no elenco de Marcello Mastroianni, Anita Ekberg e Anouk Aimée. Com *Oito e Meio* (1963) Fellini recebeu seu terceiro Oscar, esta produção foi considerada por muitos críticos como sendo autobiográfico, o diretor retratou a história de um cineasta em crise artística e pessoal. Em relação à discussão autoral em Fellini observamos:

No quadro dessa carreira geralmente aclamada, mas de curso analogamente denegado e sujeito à incompreensão, observa-se que, a cada novo trabalho, a mídia repisa, pelo seu lado, o slogan corrente de que Fellini seria um autor autobiográfico, um obcecado por si mesmo e pelo cinema. De outro lado, tem-se o realizador, em suas irônicas aparições aos jornalistas,

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

enfazando seguidamente o caráter artificial e inventado dos estilemas pessoais e autobiográficos utilizados em suas obras. Se tal impasse parece ainda muito longe de se solver, a obra, entretanto teria evoluído, radicalizando a desconstrução analítica seja do processo cinematográfico, seja das subjetividades envolvidas tanto na realização como na recepção do cinema. (MARTINS, 1994, p. 21)

As produções bibliográficas sobre o cineasta são múltiplas e contraditórias. No entanto, Fellini situava-se no entremeio da realidade e da fantasia. Neste universo dirigiu as produções de *Julieta dos Espíritos* no ano de 1965, o *Satyricon* em 1969 e *Amacord* em 1973 quando recebeu mais um Oscar de melhor filme estrangeiro. Em 1980 dirige *Cidade das Mulheres*, *La nave va* (1983) e *Ginger e Fred* (1985). O último filme dirigido por Fellini foi *A voz da Lua* (1990), adaptação do romance *Poema de Lunáticos* de Ermanno Cavazzani. Em 1993 o cineasta recebeu o Oscar especial pelo conjunto da obra. Em Zurique, meses após a premiação sofreu um aneurisma e quando se preparava para iniciar as filmagens de *Block Notes di um Regista L'Attore*, teve um derrame e em 31 outubro de 1993 faleceu com uma parada cardíaca aos 73 anos de idade, um dia após completar cinquenta anos de casado.

Ao retomar esta breve biografia de Fellini, notamos que a produção fílmica traz muito do universo do diretor, das suas particularidades, dos estilos e das tecnologias envolvidas no processo de filmagem e montagem. Na filmagem de *Satyricon* que ocorreu na década de 60 nos estúdios do *Cinecittà* o cineasta utiliza-se de uma liberdade poética, da imaginação e do uso dos sonhos como expressão artística, o diretor não faz uma adaptação de Petrónio, nem recria o mundo romano em forma de documentário, mas cria a partir do clássico uma nova expressão, sua visão sobre o mundo que faz parte.

Uma obra de arte nasce sob uma expressão única; eu acho essas transposições ridículas, aberrantes, monstruosas. As minhas preferências vão em geral a sugestões originais escritas para o

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

cinema. Creio que o cinema não tem necessidade de literatura, precisa somente de autores cinematográficos, isto é, de gente que se expresse através do ritmo, da cadência, que são particulares ao cinema. O cinema é uma arte autônoma que não tem necessidade de transposições sobre um plano que, no melhor dos casos, será sempre ilustrativo. Cada obra de arte vive na dimensão na qual foi concebida e na qual é expressa. Que coisa se observa num livro? Situações. Mas as situações, sozinhas, não têm significado. É o sentimento com o qual elas vêm, são expressas, que conta, a atmosfera, a luz: em suma, a interpretação dos fatos. Mas a interpretação literária daqueles fatos não tem nada a ver com a interpretação cinematográfica dos mesmos. São duas maneiras de se exprimir inteiramente diferentes. (FELLINI, 1986, p. 20)

O diretor buscou em *Satyricon* um ambiente de experimentação e alucinação, o filme foi filmado entre Novembro de 1968 e Maio de 1969 em um momento que temos a influência do movimento *hippie* e da contracultura. Este filme para Fellini foi o mais caro, na qual foi utilizado cerca de 90 cenários, construídos todos no *Cinecittà* com a participação de 250 atores. A estreia desta produção ocorreu nos Estados Unidos após um show de Rock no Madison Square Garden, o público presente era em sua grande maioria de *hippies*. Ao ser lançado, muitos críticos afirmaram que não era uma obra que chamaria muito a atenção, pois o filme causava tédio ao espectador, ao contrário de *Doce Vida*, assim, todo o filme foi filmado para que o público não se identificasse com os personagens principais, fato caracterizado pela música em estilo diegético. *Satyricon de Fellini* não era um filme histórico ou uma adaptação, mais se aproximava do mundo de fantasias do cineasta.

A projeção foi entusiasmante. A cada fotograma os rapazes aplaudiam; muitos dormiam, outros faziam amor. No caos total, o filme seguia adiante implacavelmente, sobre uma tela gigantesca que parecia refletir o que acontecia na sala de projeção. Imprevisivelmente, misteriosamente, naquele ambiente entre os mais

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

improváveis, *Satyricon* parecia ter encontrado o seu lugar natural. Nem mesmo parecia meu, na revelação imprevista de uma integração tão secreta, de ligações tão sutis e nunca interrompidas entre a antiga Roma da memória e aquele público fantástico do futuro. (FELLINI, 1986, p. 119)

Fellini busca em Delacroix a reflexão sobre a construção da memória: “As coisas que são mais reais para mim são as ilusões que criei para minha pintura. Todo o resto não passa de areia movediça.” (FELLINI, 1995, p. 34) Nesse processo, a Rimini de Fellini era o lugar onde tinha passado boa parte de sua infância, mas a “verdadeira” Rimini tinha se afastado dele, existindo apenas uma imagem que figurava em seus filmes. O fazer cinema para Fellini (1995, p. 38-40) consistia numa forma de existência e não apenas de expressão. A narrativa em *Satyricon de Fellini* é realizada em primeira pessoa, aproximando-se do *Satyricon* de Petrônio em sua forma fragmentada e desconexa. O filme de Fellini se renova na forma em que se apresenta, como o enredo, a construção dos personagens, o preenchimento das lacunas, as influências sociais e culturais do ambiente em que foi produzido.

Nenhum diretor de cinema me influenciou. Em todo caso, nem mais nem menos que os demais. O cinema em seu conjunto influenciou-me, mas igualmente influenciaram-me minha família, minha religião, minha educação, meu casamento, meus amigos e assim por diante: tudo que pertence à minha época, tudo que me tornou o que sou. (STRICH; KEEL, 1986, p. 85)

No *Satyricon de Fellini* identificamos a presença de elementos carnavalescos, a música é composta por Nino Rotta, as cenas são teatralizadas, o cineasta trabalha com a subjetividade, de uma Roma inventada aos olhos de Fellini, da liberdade de expressão, da aventura, do moderno, do desapego, da sexualidade, do que se reprimia no dia a dia. O diretor em seus filmes nos convida a pensar sobre a realidade, de pensar sobre o que é real e fantasia, do imaginário, do que é sonho e simbólico, de trabalhar o inconsciente

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

coletivo e o onírico. Dessa forma, *Satyricon de Fellini* transpõe a narrativa tradicional, Fellini deixa sua marca como diretor no uso de câmeras atípicas e de uma história fragmentada. Julia Scamparini em seus estudos sobre o cineasta e suas obras ressalta que:

O impacto de Fellini deu-se, sobretudo, na ordem de sua orientação temática. Ele destacou-se da representação do mundo da penúria, da exclusão do mercado, e também do subjetivismo intimista, explorados diferentemente por Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, por exemplo. Imprimiu uma marca autoral, talvez não alcançada por outro cineasta italiano, ao colocar nos filmes os conflitos dos homens, sem julgá-los, através de si mesmo, expondo sua vida particular, suas crises pessoais, seus questionamentos existenciais, seus sentimentos mais íntimos. Foi esta, segundo Gianfranco Angelucci, sua maior contribuição para a história do cinema. (SCAMPARINI, 2011, p. 5)

A partir de *Satyricon* e, depois, mais evidentemente em *Roma*, o personagem perde importância e torna-se protagonista uma cidade, uma civilização, ou uma ideia. É um passo que Fellini dá no âmbito da história do cinema, desligando-se das amarras da tradição narrativa e colocando-se em paridade com a evolução literária da época moderna. Uma das marcas distintivas do cinema moderno é justamente a superação da sintaxe tradicional e a valorização de marcas enunciativas de direção, como a falta de vínculos entre eventos, a dilatação do tempo, ou usos atípicos da câmera. [...] E *Satyricon* também oferece uma segunda contribuição, desta vez no que diz respeito às imagens: em muitos momentos, uma imagem ou cena consegue compor uma história, criando uma narrativa que não segue uma lógica de combinação com outras, mas somente a da sua própria presença – como nas grandes obras de arte pictórica. A terceira contribuição de *Satyricon* que vale menção é o excesso de “olhares para a câmera” (*sguardi in macchina*) e as passagens em *travelling* que expõem o povo romano, repetidos depois em *Roma* – estabelecendo através dos dois filmes uma linha vertical que une profundamente o presente ao passado. (SCAMPARINI, 2011, p. 12-13)

O *Satyricon de Federico Fellini* mescla o Antigo e o moderno, revela uma sociedade do espetáculo, da sexualidade, da institucionalização, assim como o romance

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

de Petrônio que também traz a fragmentação e nos revela um personagem marcado pelo anti-herói, totalmente autodiegético. Fellini traz para o cinema o mundo pré-cristão, do exótico e da angústia, faz uso da comicidade, dos ritos que regem a vida cotidiana se aproximando da cultura popular. Assim, o imaginário no universo felliniano, da relação entre a subjetividade e os acontecimentos da vida no campo material somente se expressava por meio do subconsciente, numa superposição entre a memória vivida, a memória inventada e o devaneio.

As séries Roma e Spartacus a luz das fontes da Antiguidade.

A série Roma produzida pela indústria cultural, a norte americana HBO em parceria com a italiana RAI e a BBC (Reino Unido) e assinada por vários roteiristas, como Bruno Heller, John Milius, William J. MacDonald e vários diretores já observados nos levam ao momento da transição da República para o Império, ponto de partida da série. As imagens das ruas romanas e dos becos como labirintos, bem como os muitos grafites rabiscados pelas paredes parecem tomar vida. Todo este emaranhado de percepções é um sentimento de arte realista com uma mistura do belo e do grotesco. Freud provavelmente se realizaria nesta Roma permeada de manifestações eróticas e exposta em grafites pornográficos, influência da arte helenística, isto é, da arte grega clássica. Com esta visão, dos becos, dos labirintos, a série parece nos remeter a lugares que já nos são conhecidos na contemporaneidade, próprios dos grandes centros urbanos, das metrópoles globalizadas e de suas periferias.

[...] não é um dos menores méritos da série da HBO que ela comece por nos oferecer uma Roma de fins da República que não pretenda, ou finja, ser “inspiradora”. Este é o ponto de partida de toda a série: um sentimento de estranheza enojada que se torna, ao fim, reconhecimento. A abertura dos episódios joga com esta idéia: uma câmara subjetiva nos faz passear pelas tortuosas ruas secundárias de uma cidade romana, ao som de uma trilha de World Music. Mas, à medida que prosseguimos neste labirinto, os grafites rabiscados nas

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

paredes tornam-se cada vez mais sangrentos e pornográficos; a erudição irônica converte-se numa espécie de pesadelo freudiano – tão mais freudiano quanto mais lida com a idéia do sinistro, unheimlich, como produto de uma mistura do familiar com o aberrante. Pois já não vimos estes becos e grafites antes – em alguma cidade do Terceiro Mundo? Ou na periferia de uma metrópole globalizada? A abertura joga com a idéia de uma sociedade profundamente dividida entre o indivíduo monumental e um recheio mal escondido e miserável. (MENDONÇA; MEDEIROS, 2008, p. 12)

Na minissérie *Roma* em sua primeira temporada traz a conquista das Gálias comandada por Caio Júlio César, em seu enredo é possível perceber os conflitos entre os que lutavam a seu favor e aqueles que o combatiam. A segunda temporada se passa durante o período de guerra civil, na qual após o assassinato de César, seu sobrinho *Caio Otávio Augusto* assume o poder. Em ambas as temporadas a narrativa trouxe personagens pouco explorados pela historiografia, como os legionários *Lúcio Voreno* e *Pullo* (ou Pulão), únicos soldados que César faz referência em sua obra “Comentários sobre a Guerra das Gálias (*Commentarii de Bello Gallico* v.44)”. Ambos os soldados eram considerados os tipos ideais subordinados ao seu general. Tendo em vista que se trata de uma produção ficcional com elementos históricos, torna-se viável o exercício do diálogo com outras fontes históricas do período romano que nos revelam características próprias do cotidiano, da vida romana, dos fatores políticos, das relações sociais e pessoais, para isto cito a importância de obras como: as *Sátiras* de Décimo Júnio Juvenal ou *Decimus Junius Juvenalis*, que foi um poeta satírico romano nascido em Aquino, Apúlia (55-60), seus poemas fazem uma crítica a sociedade romana do século I d.C, contém 16 poemas satíricos, separados em cinco livros que criticam a corrupção e decadência da sociedade romana. Plínio, o jovem, *Gaius Plinius Caecilius Secundus* (Caio Plínio Cecílio Segundo) que foi um físico, escritor e orador romano, natural de Como (61-112 d.C) escreveu cartas que nos legaram um testemunho da vida cotidiana na Roma Imperial. Suas missivas são conhecidas hoje em dez livros, na qual escreveu

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

nove desses dez volumes, as *litterae curiosius scriptae* (97 – 109), sendo que 247 missivas foram dirigidas a seus amigos. O décimo livro refere-se a sua estadia na Bitúnia e compreende 122 cartas que evocam consultas feitas ao imperador Trajano sobre questões administrativas. Sobre as estratégias de conquistas militares destacamos os documentos textuais de Sexto Julio Frontino (35 – 104 d.C) intitulado *Stratagema*, obra dividida em quatro livros, escrita por volta de 84 e 96 d.C e o documento *Strategica* de Polieno (autor macedônio) que é dividido em oito compêndios dedicados primeiramente aos imperadores *Lucio Vero* e *Marco Aurélio* escritos entre os anos de 161 a 163 d.C aplicados as questões militares e a todos aqueles que possuíssem cargo de comando no Principado romano. Dessa forma, todo documento do mundo antigo torna-se importante para compreendermos as interlocuções entre o presente o passado, entre o real e o ficcional na produção da narrativa televisiva e cinematográfica. Ainda sobre a série Roma os professores e pesquisadores Carlos Eduardo Rebello de Mendonça e Bianca Freire Medeiros destaca que:

O elemento trágico da história está em que os personagens principais, movidos primariamente por sua cobiça, acabam prisioneiros de suas próprias armadilhas. César quer o poder político; Átia uma posição de eminência parda – seja garantido a Otaviano a posição de herdeiro presuntivo, ou por meio de sua ligação com o auxiliar de César, Marco Antônio; Vorenus quer melhorar a situação de sua família. Cada um irá dar cabo de sua ambição ao persegui-la ativamente. Ironicamente, é Pullo, o homem comum que se deixa arrastar pela corrente, o único a terminar a série com algum saldo positivo. A série descreve a política doméstica romana nas pegadas de uma controvérsia que foi fortemente discutida pela historiografia: a de se a política interna de Roma consistia apenas em querelas entre famílias dentro da oligarquia dominante (o chamado approach prosopográfico) ou se, de alguma maneira, esta política refletia os interesses concretos do povo comum (reforma agrária, as distribuições de trigo, a repartição dos lucros do Império). O que a série da HBO faz é tacitamente aceitar esta última visão:

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

independentemente de quais fossem os motivos dos reformadores romanos da classe superior (os irmãos Gracos, Mário, Saturnino, e, last but not least, César), o fato é que eles construíram suas carreiras estabelecendo algum tipo de conexão política com a plebe livre, com seus “agravos reais e descontentamentos genuínos”. Tal é o cerne da série: a descrição da conexão entre os maiores com “classe para si” e os seus inferiores com classe apenas “em si”. (MENDONÇA; MEDEIROS, 2008, p. 15)

A série em suas duas temporadas com 12 e 10 episódios respectivamente distancia-se da Roma aristocrática, presente nos épicos, para dar lugar a uma Roma de poucos, de uma política de privilégios, de favores, de alienação, de uma população sem voz e marginalizada. O fato de a série Roma ter dado uma atenção significativa a dois personagens esquecidos pela historiografia, os centuriões romanos *Tito Pullo* e *Lúcio Vorenus*, refere-se mais ao momento de produção da série do que propriamente a importância de suas biografias, como o interesse em transformar pessoas comuns em celebridades, fato que ocorre nos realitys shows atuais, explorando suas vidas privadas, angústias e subjetivismos. Assim, “e se o principal objetivo for o de oferecer uma audiência aos patrocinadores, não surpreende que a HBO tenha escolhido, para Roma, um formato que combina ‘o melhor de dois mundos’: uma visão indiscreta das alcovas da elite e a heroicização dos membros da plebe.” (MENDONÇA; MEDEIROS, 2008, p. 20). Para o co-produtor e consultor histórico da série ele cita que:

Roma não é cem por cento precisa em termos históricos e nunca pretendeu ser. Ela é, afinal um drama e não um documentário, distinção sobre o qual fui muito claro, desde o início. Ela foi inspirada por eventos reais do período final da República Romana – e permaneceu bem próxima deles – mas ficcionalizou-os, preencheu algumas lacunas e forjou algumas novas e imaginativas conexões. (STAMP, 2007, p. 08)²

² Apud: PRADO, J. B. T. *A intersemiose texto-história-cinema na minissérie Roma da HBO*. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, SP, v. 10, n. 2, p. 01 – 14, dez. 2012, p. 06.

Neste universo de produções de contexto histórico destacamos ainda a série: *Spartacus*, dividida em três partes: *Deuses da arena*, com a participação de John Hannah, Peter Mensah, Dustin Clare e Lucy Lawless, *Sangue e areia*, com os atores Andy Whitfield, John Hannah, Peter Mensah e Lucy Lawless, e a terceira parte intitulada: *Vingança*, com os atores Liam McIntyre, Peter Mensah, Dustin Clare e Lucy Lawless. A série é uma produção de Joshua Donem e Sam Raimi (diretor da trilogia Homem Aranha), e de criação de Steven S. DeKnight como citado. Foi filmada em boa parte na Nova Zelândia e narra a clássica história do escravo que se tornou gladiador, sentenciado a morrer nas arenas por ter desafiado as ordens do comandante *Claudius Glaber*, que era comandante do exército romano e pretor no ano de 73 a.C.

Neste sentido, *Spartacus* retorna ao vilarejo onde morava para salvar sua esposa, após aquele ter sido atacado por bárbaros. No entanto, ele acaba sendo capturado e vendido como escravo. Sua esposa é separada dele e também vendida para mercadores Sírios. Após várias lutas nas arenas romanas e movido pelo desejo de vingança, tema de uma das partes do seriado, parte em busca do reencontro de sua amada. *Spartacus* foi o homem que desafiou Roma, comandou um exército formado por escravos, em sua maioria sem nenhuma experiência militar. Este fato somente foi possível graças às conquistas territoriais de Roma pelo mediterrâneo. Roma havia incorporado para si vastos territórios que abasteciam a capital pela diversidade dos recursos agrícolas dos territórios dominados, muitos dos derrotados durante o processo de expansão e conquista militar romana acabavam se tornando escravos. Por possuir esta população de escravos, Roma deixou de ser uma civilização de homens livres e de pequenos proprietários. Esta multidão de escravos favorecia os grandes proprietários de terras que passaram a adquirir as pequenas propriedades dos camponeses livres, muitos destes pequenos proprietários ficaram empobrecidos, favorecendo os levantes nos campos. Nem todos os escravos eram aproveitados na agricultura, havia um contingente de

cativos que serviam para os afazeres domésticos, muitas mulheres tornavam-se escravas sexuais e outros, os mais apreciados pelos romanos, eram destinados às lutas de gladiadores, aqueles que se destacavam eram enviados as escolas de gladiadores onde eram treinados. Neste contexto, o visual da série se aproxima da estética das histórias em quadrinhos, dos videogames, com muitas cenas de nudez frontal tanto masculina quanto feminina, explorando a violência com muito sangue captado em câmera lenta e em alta definição.

Assim sendo, a série *Spartacus* de produção da emissora *Starz*, que conta a história do gladiador e de seus homens que venceram muitas batalhas e que liderou cerca de 90 mil homens revoltosos nos faz refletir sobre muitas questões que se acham presentes em nossa sociedade atual, tais como a exploração da mídia, dos excessos de violência, como a atração pelas lutas nas arenas do UFC, do uso do marketing para influenciar nas decisões políticos por meio do uso das emoções, da corrupção constante e do sentimento de passividade, da busca pela fama e pelo dinheiro nos reality shows, da exploração e da banalização do sexo e do corpo como produto de consumo, da exploração das imagens dos corpos dentro da construção do conceito de beleza ocidental, bem como do preconceito, das ameaças terroristas frente aos avanços imperialistas norte americano. Com isso, a liberdade de *Spartacus* somente se tornou possível por meio da sua conscientização do real significado do conceito de liberdade, isto é, a liberdade da mente.

Portanto, a recepção dos clássicos no cinema e na televisão permite fazer uma análise das produções audiovisuais não somente como ilustração, mas como percepções do meio social e histórico, levando em consideração o diálogo com fontes documentais, vestígios materiais e relatos de memória. Dessa forma, toda produção audiovisual dialoga com o seu momento de produção e vai além da representação em sí, estabelece diálogos com as tensões, os eventos e as relações sociais. Neste sentido, a construção da

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

narrativa fílmica e televisiva surge como o epicentro da análise histórica, entre os documentos históricos clássicos e os documentos que se renovam na atualidade.

Referências:

- CHARTIER, R. **A História Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 20.
- FEITOSA, L. C.; VICENTE, M. M. *Masculinidade do soldado romano: uma representação midiática*. In: CARVALHO, M. M.; FUNARI, P. P. A.; CARLAN, C. U; SILVA, E. C. M da (orgs). **História Militar do mundo antigo. Guerras e representações**. Rio de Janeiro: ANNABLUME, 2012, v. 02.
- FELLINI, F. **Eu sou um grande mentiroso, entrevista a Damien Pettigrew**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. **Entrevista sobre o cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- FERRO, M. *O Filme: uma contra-análise da sociedade?*. In: LE GOFF, J; NORA, P (orgs). **História e Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- FRONTINO. **Estratagemas**. Lisboa: Sílabo, Ltda., 2005.
- JUVENAL, D. J. **Sátiras**. São Paulo: Edições Cultura, 1943.
- MARTINS, L. R. **Conflito e Interpretação em Fellini: construção da Perspectiva do Público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1994.
- MELO, A. **Poesia e movimento no cinema de Federico Fellini: Ensaio sobre Arte, Mídia e Espetáculo**. 2010. (Dissertação). Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de teoria literária e literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília.
- MENDONÇA, C. E. R; MEDEIROS, B. F. *O mito do Império Romano: ponderações sobre as interfaces entre história e Cultura Midiática*. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, MG, v. 05, ano V, n. 01, Jan /Fev/Mar, 2008.

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

NAPOLITANO, M. *A História depois do papel*. In: PINSKY, C. B (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, M. *A televisão como documento*. In: BITTENCOURT, C. M. F. **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1998.

PETRÔNIO. **Satyricon**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POLIENO. **Estratagemas**. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

PLINIO EL JOVEN. **Panegírico a Trajano**. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2010.

_____. **Cartas**. Madrid: Editorial Gredos, 2005 (Biblioteca Clásica Gredos).

PRADO, J. B. T. *A intersemiose texto-história-cinema na minissérie Roma da HBO*. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, SP, v. 10, n. 2, p. 1-14, dez. 2012.

SCAMPARINI, J. **Do simbólico ao subjacente: nuances de um discurso sobre a identidade Italiana no Cinema de Fellini**. 2010. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCAMPARINI, J. **Fellini e o Cinema felliniano**. Casa de Machado, v. 1, p. 30-45, 2011.

SILVA, N. O. **Carpe Diem: rituais cotidianos no Satyricon – Petrónio e Fellini**. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

STRICH, C; KEEL, A. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.