

A ARENA DA ILUSÃO: A REPRESENTAÇÃO DO GLADIADOR DENTRO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA - SPARTACUS (STANLEY KUBRICK, 1960) E GLADIADOR (RIDLEY SCOTT, 2000)

Marcela Regina Fórmico
Graduação em História, Unicamp

Resumo

A presente pesquisa estuda a representação da figura do gladiador dentro da linguagem cinematográfica a partir de uma análise comparativa entre dois filmes, *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) e *Gladiator* (Ridley Scott, 2000). O estudo se baseia na relação entre cinema e história proposta por Marc Ferro, segundo a qual o filme ultrapassa o seu caráter de obra de arte para ser um produto das relações sócio-históricas, e alia-se ao trabalho de Edgar Morin sobre as características de projeção e identificação presentes na relação do público com as imagens projetadas no écran, assim como no processo de construção destas imagens. Por fim, busca entender como uma imagem de Antigüidade é reconstruída e compreendida dentro de concepções que estão presentes na atualidade.

Palavras-chave: Cinema e História, Gladiadores, Reinterpretação do passado.

Abstract

My research analyses the image of the Roman gladiator in the cinema, based on a comparative study between *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) and *Gladiator* (Ridley Scott, 2000). The study follows the cinema-history relationship proposed by Marc Ferro, who states that the film is far beyond its status of work of art, because it results of social and historical established relations. The research also takes into account the works of Edgar Morin about the processes of projection and identification unveiled by the cinema, in order to understand the relation écran-audience and the construction of the images in cinema. In this sense, my research aims at studying how the images of Antiquity are rebuilt and understood according to contemporary concerns.

Key Words: History and Cinema, Gladiators, Past reinterpreted

1. INTRODUÇÃO:

“Historians are not ... only concerned to explain the past; they also seek to reconstruct or re-create it – to show how life was

experienced as well as how it may be understood – and this requires an imaginative engagement with the mentality and atmosphere of the past ...”

*John Tosh*¹

“To learn about the present in the light of the past means also to learn about the past in the light of the present. The function of history is to promote a profounder understanding of both past and present through the interrelation between them.”

*E. H. Carr*²

“ ... the artistic truth of characters within the drama is what counts, not their relations to history ...”

*P. M. Pasinetti*³

A combinação das palavras proferidas por estes três historiadores da atualidade, ressaltando que o último trabalhou como consultor para o filme “*Julio César*” (1953) de Joseph L. Mankiewicz, descreve o que significa ter filmes de cunho histórico como a fonte principal de uma pesquisa realizada por um historiador, ou melhor, retrata aspectos com o que deparei durante a presente pesquisa em estudar a construção da figura do gladiador dentro dos filmes *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) e *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

As palavras de John Tosh sobre a necessidade do uso da imaginação no tratamento do historiador em recriar o passado para ser melhor compreendido dentro da época que lhe é contemporânea são semelhantes ao que ocorre no processo de produção dos filmes épicos, pois tanto o cineasta quanto o estudioso acadêmico trabalham com reconstruções de uma idéia de passado as quais permanecem inseridas dentro de um “espírito de época”, um pensamento que vigora até mesmo no inconsciente dos indivíduos de um período. Apesar dessa semelhança, os fins se distinguem totalmente. Enquanto o primeiro trabalha com uma construção imagética do passado, o qual tem por finalidade o entretenimento, diferentemente do acadêmico que procura reconstruir o passado buscando um cunho analítico de um determinado fato histórico a

¹ TOSH, John. *The Pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in the Study of Modern History*. London: Longman, 2002, pp.175-6

² CARR, E. H. *What Is History?* Basingstoke; Pangrave, 2001, p.62

³ PASINETTI, P. M. “Julius Caesar: The Role of the Technical Adviser”. *Film Quarterly*, nº8 (1953), pp.135-136.

partir de um enfoque escolhido, história social, cultural entre outras linhas de pesquisa.

A análise dos filmes abordados na pesquisa reflete a idéia de E. H. Carr de inter-relação em compreender o passado e o presente. Os filmes, embora retratem um determinado momento da Antigüidade, ao mesmo tempo, permanecem impregnados com concepções, valores e signos da época contemporânea à produção do filme. Sendo assim, o ponto chave da análise da construção do gladiador, uma imagem de um indivíduo/coletivo histórico que agrega em sua composição imagética dentro da película qualidades da atualidade, o que não significa necessariamente pertencer a um cunho anacrônico, mas gerar informações que sejam inteligíveis ao público que para o qual o filme é voltado.

“O que realmente aconteceu?” Esse é o paradigma dos filmes históricos, pois o cinema desde os seus primórdios, segundo Edgar Morin⁴, tem como característica a fotogenia, conseguir transferir qualidades próprias da imagem mental para dentro do universo material, palpável (fotografia, ou no caso do cinema, a película cinematográfica projetada no écran), criando a partir de uma união de vários elementos sonoros e visuais uma excitação afetiva que promove a idéia de um mundo que está ao alcance das mãos do expectador. Ressaltando a questão dos efeitos afetivos que o cinema proporciona, é importante levar em consideração que o foco dramático é o principal impulsor da construção cinematográfica, o responsável por realizar a façanha de que milhares de pessoas permaneçam sentadas, no caso dos épicos por mais de no mínimo duas horas, nas salas de cinema. Resultado: a autenticidade histórica passa a ser apenas um elemento subordinado aos fatores de intensificação dramática, conforme retrata o consultor Pasinetti no trecho acima citado.

A fim de melhor entender a subordinação do caráter histórico ao fator dramático é viável adiantar um elemento abordado na análise realizada, as características técnicas da construção da imagem de uma cena. Segundo Roland Auguet⁵, em seu livro, *Cruelty and civilization: the Roman games*, sobre os jogos romanos, as lutas realizadas na arena usualmente eram travadas dentro de um esquema de duelos entre gladiadores, podendo também ocorrer duelos entre pares e a finalidade primordial não é ocasionar a morte de seu opositor, mas sim demonstrar sua coragem e habilidade guerreira. No entanto, no filme

⁴ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa. Grande Plano. 1997, pp.32-124

⁵ AUGUET, Roland. *Cruelty and civilization: the Roman games*. London and New York. Routledge. 1994, pp.40-68

“Gladiador” são exibidas diversas cenas de combates coletivos que envolvem muitas imagens de ação, movimentos rápidos de câmera, conferindo a idéia de agilidade por todo o filme, e principalmente, imagens de sangue e membros sendo decepados por laminas cortantes. A mais marcante destas cenas é a reconstituição da Batalha de Cartago no Coliseu, onde o *lanista*, Próximo (Oliver Reed), demonstra sua indignação ao encarregado pela divisão dos combates: “*O massacre de Cartago (...) Se quiser sacrificar nossos melhores gladiadores, dobro as taxas*”. A iminência da morte é um usual intensificador dramático, o que é destacado nesta fala, ou seja, por seus gladiadores estarem representando Cartago na reconstituição da batalha, eles estão destinados a morrer.

O filme “*Spartacus*” não é exceção à regra de subordinação da autenticidade histórica, onde alguns aspectos da revolta de Spartacus são suprimidos ou anulados em favor à usual dicotomia Hollywoodiana do mocinho e o vilão. Fontes da Antigüidade como Plutarco, escritos biográficos sobre Crassus, e Alpiano em seu livro a respeito de guerras civis, menciona vários personagens históricos de grande relevância para o contexto da revolta, que, no entanto, não recebem a devida ênfase em seu correspondente cinematográfico⁶. De acordo com o filme, Spartacus foi o único líder da revolta de escravos, porém a revolta historicamente tinha mais dois gladiadores que dividiam a liderança, os gauleses Oenomaus e Crixus, sendo que o último foi reduzido no filme a apenas a um dos gladiadores mais próximos de Spartacus, com relevância terciária. Plutarco menciona a existência de outro poderoso general romano, Pompeu, personalidade que contribuiu para a emboscada feita por Crassus. Pompeu estava retornando com suas legiões para Roma quando interceptou cinco mil fugitivos da batalha realizada por Crassus. Segundo estes escritos, Pompeu foi o primeiro a anunciar a derrota da rebelião ao Senado, conseqüentemente, ficando com a maior parte da glória pela vitória. No filme, todavia, a figura de Pompeu não chega a ser nem mencionada como um personagem terciário como ocorre com Crixus.

Antes de iniciar com a análise propriamente dita, é importante esclarecer que as conclusões realizadas por este trabalho são provenientes de leituras de artigos retirados dos jornais e revistas: Variety, TIME Magazine e o New York Times conjuntamente com leituras de livros e artigos acadêmicos a respeito dos filmes abordados e seus respectivos diretores, e um enfoque secundário em

⁶ Informações retiradas de trechos dos textos de PLUTARCO. *Crassus*, pp.8-11 e ALPIANO. *The Civil Wars*, pp.116-121. Encontradas em: WINKLER, Martin M (org.). *Spartacus: Film and History*. Blackwell Publishing. 2006, pp.234-241

livros que tratam sobre o gladiador da Antigüidade, a questão do cinema e a história e uma fonte antiga, os escritos de Sêneca em sua obra *Cartas a Lucílio*, objetivando reconhecer como diferentes contextos cinematográficos e influências de pensamentos contemporâneos, para não utilizar o termo generalizante, ideológicas transparecem dentro da construção da Antigüidade dentro do veículo cinematográfico Hollywoodiano.

1. ANÁLISE COMPARATIVA – *SPARTACUS* e *GLADIADOR*:

Durante as pesquisas realizadas a respeito dos dois filmes foram encontrados diversos aspectos do pensamento norte-americano e do contexto social, político e cultural os quais os filmes de Kubrick e Ridley Scott se inserem. Portanto, a análise será desenvolvida em pequenos grupos temáticos, onde é possível perceber as diversas influências na elaboração do gladiador cinematográfico.

• Prólogo

Em ambos os filmes abordados, o prólogo é a chave que apresenta o conteúdo que será transmitido aos expectadores, cada palavra é escolhida minuciosamente a fim de fechar com um caráter não tão explícito o resultado encontrado em sua conclusão. No entanto, aspecto da ideologia que será transmitida no decorrer do filme é posta às claras desde o início.

Em *Spartacus*, as idéias de um herói que luta pela liberdade, ao mesmo tempo que possui um caráter messiânico em comparação com Cristo, são introduzidas por um narrador nas seguintes palavras:

"No século anterior ao nascimento de uma nova fé, o Cristianismo cujo o objetivo era destruir a tirania pagã de Roma e criar uma nova sociedade ... a República Romana era o centro do mundo civilizado.

"De tudo que há de mais belo" dizia o poeta ... "a mais bela das cidades e lar dos deuses é Roma."

Mas mesmo no apogeu de seu orgulho e poder a República sofria de uma doença chamada a escravidão humana.

A era do ditador era iminente esperando na escuridão pelos ventos que a trouxesse à tona.

*No mesmo século, na província grega da Trácia uma escrava analfabeta enriquecia seu mestre dando a luz a um menino que chamou de *Spartacus*.*

Um garoto orgulhoso e rebelde vendido às cruéis minas da Líbia antes de completar 13 anos.

Lá, sob o chicote, correntes e sol passou sua juventude e adolescência sonhando com o fim da escravidão dois mil anos antes de acabar de vez.”

Embora o filme não aborde a relação de Roma e o Cristianismo, no prólogo, a primeira menção realizada é a despeito do caráter cronológico da revolta, um acontecimento que ocorreu antes do surgimento da fé cristã, o que enfatiza mesmo não presente, o signo reconhecível da imaginação popular americana de que a história de Roma está intrinsecamente ligada ao nascimento do Cristianismo.

A menção proposital deste fator cronológico tem por interesse enfatizar o caráter messiânico da figura de Spartacus, um gladiador que lidera os escravos de Roma em busca de uma terra onde eles encontraram a liberdade, assim como Moisés liderou os judeus na fuga do Egito.

A referência bíblica a figura de Moisés persiste durante o discurso de Spartacus sobre a nova necessidade de ficar e lutar contra os romanos, como o Sermão da Montanha no filme “*Os dez mandamentos*” de Cecil B. DeMille. O jogo de câmeras realizado por Kubrick se assemelha a dos filmes bíblicos anteriores a esta produção, pois das tomadas dos escravos retratam todos com vestimentas semelhantes às togas utilizadas em outros filmes e os olhares voltados a Spartacus com expressões de esperança. Ao mesmo tempo, Spartacus se encontra em uma posição elevada, pois aparece no papel de orador, no entanto, a utilização de tomadas abertas coloca a figura de Spartacus entre seus ouvintes, promovendo a idéia de igualdade, mas ao mesmo tempo, uma imagem paternalista. No final do discurso é utilizado o recurso do *close-up*, dentro de um ângulo de 45 graus que remete à idéia de divindade, pois ao fundo se encontram nuvens que lhe conferem uma essência celestial, tal qual ocorre nos filmes sobre a vida de Cristo, pois o *close* tem por origem o ponto de vista de um casal idoso que observa seu orador/pregador.

A semelhança da construção de Spartacus e a imagem religiosa de Cristo é retratada na cena final, onde o gladiador é então crucificado, diferentemente de sua morte segundo Alpiano como sendo morto durante a batalha, o que repercute a proposta de Dalton Trumbo em construir um Spartacus como símbolo, ou mesmo, mártir da luta pela liberdade. Ainda mantendo uma ótica religiosa, quando Spartacus crucificado e vê seu filho no colo de Varínia, um bebê livre, remete a idéia de esperança à causa pela liberdade, enquanto ela declara a Spartacus que não deixará que seu filho se esqueça de quem foi seu pai e a causa pela qual lutou. Na mesma cena coexistem duas passagens cristãs:

o nascimento de Jesus, a criança que trás a esperança de salvação e a Paixão de Cristo, com Spartacus preso à cruz⁷.

Outros elementos que o prólogo de Spartacus alude, como o fato da conquista pelo fim da escravidão só alcançada dois mil anos após a revolta dos escravos, trecho que repercute em uma alusão a abolição realizada por Abraham Lincoln, será melhor trabalhada na análise da oposição da construção das duplas Spartacus/Draba e Maximus/Juba.

O prólogo do filme “Gladiator” diferentemente do que ocorre em “Spartacus” não apresenta nenhum enfoque religioso embutido ao imaginário de Roma, pelo contrário, apresenta uma concepção fortemente política, abordando o Império Romano como análogo aos poderes do governo norte-americano:

“No auge de seu poder, o Império Romano era vasto estendendo-se dos desertos da África às fronteiras do norte da Inglaterra.

Mais de um quarto da população mundial viveu e morreu sob o domínio dos Césares.

No inverno de 180 d. C., a campanha de 12 anos do Imperador Marcus Aurelius contra os bárbaros da Germânia chegava ao fim.

Apenas uma barreira impõe-se no caminho da vitória romana e da promessa de paz em todo Império.”

Segundo Peter W. Rose⁸, o Império Romano é descrito cinematograficamente como um poder análogo à influência norte-americana no mundo contemporâneo, no lugar de um poder imperialista, evidência o poder capitalista, com ênfase na indústria do entretenimento, pois o filme como um todo possui como elemento principal a questão do controle das turbas através das batalhas travadas nas areias do Coliseu, como demonstra a fala do senador Gracchus: “*Acho que ele (Commodus) conhece Roma. Roma é o povo. Ele lhes dará um espetáculo mágico e os distrairá. Vai lhes tirar a liberdade e, ainda assim, vão aplaudir. O coração de Roma não é o mármore do Senado, mas a areia do Coliseu. Ele lhes trará a morte. E eles o adorarão.*”. Contudo a exaltação da invencibilidade bélica faz alusão à arrogância do poder militar que os Estados Unidos possuem frente ao restante do mundo.

⁷ WINKLER, Martin M. “The Holy Cause of Freedom: American Ideals in *Spartacus*.”

In: WINKLER, Martin M (org.). *Op. Cit*, pp.183-186

⁸ ROSE, Peter W. “The Politics of *Gladiator*”. In: WINKLER, Martin M (org.).

Gladiator: Film and History. Blackwell Publishing. 2004 pp.152-157

Os segundos finais, em que a câmera vai subindo mostrando desde o Coliseu até chegar no horizonte de Roma onde acontece um nascer do sol, a imagem implica a idéia de um renascimento político e espiritual, no qual a *pax romana* é alcançada. Todavia o significado desta paz se aproxima aos ideais americanos de democracia, restituído o poder ao povo, representado pelo senador Gracchus, cujo nome possui uma associação aos ideais republicanos desde 1960, graças ao papel interpretado por Charles Laughton no filme de Stanley Kubrick, “*Spartacus*”, conforme o historiador Jon Solomon⁹.

• Sombras e Pó – a morte para o gladiador

Na arena, como mencionado anteriormente, a morte não é a principal finalidade, mas ela é a sombra que contorna o personagem histórico do gladiador desde a origem dos combates, os quais surgiram como rituais funerários Etruscos e do norte da Itália, em homenagem especialmente de cidadãos proeminentes¹⁰. No caso dos filmes abordados a presença desta sombra ganha um destaque, pois seja em meio às areias da arena, em batalhas de exércitos inimigos ou em uma conversa casual no acampamento dos escravos rebeldes a discussão sobre a morte se faz presente.

Antes de iniciar o segundo enfoque da análise propriamente dito, é relevante elucidar a conexão da discussão sobre a morte e a concepção de gladiador para Sêneca.

A partir da leitura de *Cartas a Lucílio*¹¹, se torna evidente a abominação que o filósofo Sêneca possui das mumeras que ocorriam próximas a sua casa, os combates sangrentos que as multidões enaltecem são em sua concepção indícios de uma nação em decadência. Contudo ao utilizar acontecimentos vivenciados na arena para ensinar sobre valores comportamentais ou mesmo discutir o que seria uma morte honrosa, o caráter pejorativo dos combates se dilui em meio a um ensinamento a ser passado.

O gladiador que encara um combate corpo a corpo sem receio dos golpes que serão revidados é aquele que pode ter a esperança de vencer, ou seja, a coragem dentro da arena é uma característica apreciada por Sêneca. O mesmo

⁹ SOLOMON, Jon. “Gladiator from Screenplay to Screen”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Gladiator: Film and History*. Blackwell Publishing. 2004 p.10

¹⁰ AUGUET. Roland. *Op. Cit.* p.12

¹¹ SÊNECA. Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução de J. A. Segurado e Campos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 2004.

é elucidado por Monica S. Cyrino¹², ao caracterizar os jogos de gladiadores como a exaltação da coragem do povo romano, o qual ironicamente em sua maioria não é protagonizado por cidadãos legítimos, mas por homens seja ele escravo ou livre, o qual não possui a cidadania. Segundo Michael Parenti¹³, o critério apontado por Cyrino é o elemento que torna os jogos a idéia de controle alienante através do status que os diferencia dos homens livres das províncias romanas. No caso dos filmes a coragem é abordada de diferentes formas. Enquanto Kubrick retrata a coragem de Draba como o alicerce que Spartacus irá fundamentar a força de sua revolta. Para Scott, a coragem não é o que impulsiona Maximus a lutar, mas seu desejo de vingança, ao mesmo tempo, em que retrata a falta desta virtude, como elemento dramático, quando os gladiadores esperam para entrar na arena pela primeira vez no filme, um gladiador franzino que está acorrentado ao forte gladiador germânico, acaba por urinar no seu próprio corpo por medo do que o espera por detrás dos portões.

A coragem perante a morte é uma virtude para Sêneca, provavelmente o filósofo concordaria com a fala de Maximus, baseada em um trecho da obra de Marcus Aurelius, intitulada *Meditações*, a Commodus antes do confronto final entre o gladiador e o Imperador: “*A morte sorri para todos. E só o que podemos fazer é sorrir de volta.*” Marcus Aurelius era um estoicista, assim como também Sêneca. Ambos acreditavam nos três aspectos do Estoicismo: 1- a vida deve ser governada e a morte aceita em concordância com a razão, natureza, a ação política, ou melhor, é importante ter a sabedoria durante a vida para poder entender que a morte é um acontecimento natural. 2 – a morte pode ser um refúgio para a dor da vida, o significado de morrer com ímpeto para Sêneca provavelmente se refere ao suicídio, já que segundo aspecto, a morte pode trazer a liberdade. 3 – o fatalismo, a morte é algo inevitável.

Segundo Francisco Javier Tovar Paz¹⁴, o Spartacus criado por Kubrick seria um perfeito estoicista, ao considerar os três aspectos apontados acima como absolutos dentro desta filosofia. Durante a conversa de Spartacus com o

¹² CYRINO, Monica S. *Big Screen Rome*. Blackwell Publishing. 2005, pp.208-218

¹³ PARENTI, Michael. “Roman Slavery and the Class Divide: Why Spartacus Lost?”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Spartacus: Film and History*. Blackwell Publishing. 2006, p.145

¹⁴ PAZ, Francisco Javier Tovar. “Spartacus and the Stoic Ideal of Death”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Spartacus: Film and History*. Blackwell Publishing. 2006, pp.195-196

mercador pirata, Tigranes Levantus, é perceptível na fala do gladiador a presença destes três aspectos:

Tigranes – “Se olhasse numa bola de cristal e visse seu exército destruído, e você morto, se visse isso no futuro, e sei que você prevê isto, continuaria a lutar?”

Spartacus – “Sim (...) Todos perdem quando morrem, todos morrem [fatalismo]. Mas um escravo e um homem livre perdem coisas diferentes (...) O homem livre perde o prazer da vida. O escravo perde a dor da vida. A morte é a única liberdade que o escravo conhece [morte como ação libertadora]. Por isso não tenho medo dela. Por isso ganharemos.”

O aspecto da sabedoria da vida para entender a natureza da morte, é a própria essência da fala de Kirk Douglas, seu personagem passou por diversas experiências de vida até chegar no momento da fala. Spartacus foi um escravo ignorante, movido a ações de instinto, como morder o calcanhar de um soldado romano da mesma forma que um cachorro faria para se defender. Na escola de gladiadores aprendeu a disciplinar o corpo através do treinamento físico. Neste mesmo lugar, conheceu o que é ter o sentimento de amor por outra pessoa ao se encontrar com a escrava Varínia e aprendeu sobre a diferença da morte na arena para a morte impetuosa, aquela que só se consegue ao lutar por um ideal, ao ver Draba encarar a morte de frente ao tentar atacar Crassus. O resultado é a sabedoria estoicista presente em suas palavras, mesmo quando o próprio personagem não reconhece essa sabedoria em si mesmo ao se sentir diminuído por não ter conhecimento de escrita como o escravo Antoninus e sua amada Varínia.

No filme de Ridley Scott, a filosofia do estoicismo não chega a ser muito enfatizada, enquanto a presença da morte é abordada dentro de outros aspectos. A primeira imagem mostrada após o prólogo escrito é a mão de Maximus tocando um vasto campo de trigo. Em um primeiro momento se pode concluir que é a lembrança do lar de Maximus, pois antes de ser gladiador, ou até mesmo um general romano, ele é um fazendeiro. No entanto no decorrer do filme a hipótese de que esta imagem seja a concepção individual do herói do que seria o Elísio por Jon Solomon¹⁵, agrega maior plausibilidade, pois o trigo é a planta associada à rainha da terra dos mortos, Proserpina, que para intensificar a analogia mitológica, é mãe de Ceres, a deusa da agricultura. É

¹⁵ SOLOMON, Jon. “Gladiator from Screenplay to Screen”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Gladiator: Film and History*. Blackwell Publishing. 2004 p.13

possível adicionar outras evidências desta intencionalidade de Scott, utilizando o próprio filme. No discurso de Maximus aos seus soldados antes da batalha com os bárbaros germanos, o general acaba por descrever exatamente a concepção do Elísio: “*Se virem-se sozinhos, galopando por campos verdes com o sol em suas faces não se perturbem, pois estarão no Elísio e mortos!*” Os momentos em que Maximus se encontra em um estágio de quase perda da consciência, a imagem deste campo de trigo, onde sua mulher e filho o aguardam retorna a película com tons azulados para diferenciar da imagem da fazenda etérea, proporcionando a idéia de um outro mundo, ao qual se inicia quando Maximus atravessa os portões do Elísio.

A relação da questão da morte e a família, mais especificadamente os ancestrais, é um elemento sutil, mas muito recorrente em toda a construção do filme “*Gladiator*”. Antes de toda cena de ação, onde Maximus é obrigado a lutar, o personagem sempre pega um punhado de terra a esfrega entre as mãos, este gesto ritualístico, tem por significado segundo Jon Solomon¹⁶, a invocação de seus ancestrais através do contato com a Mãe Terra, além de servir de lembrete a respeito de sua própria essência um fazendeiro que também é guerreiro.

A evocação da família está sempre presente em suas preces, até mesmo pelo fato do personagem carregar consigo réplicas em miniatura de sua esposa e de seu filho, como pequenas imagens a ser cultuadas: “*Ancestrais, peço-lhes sua orientação. Mãe, mostre-me o desejo dos deuses para o meu futuro. Pai, proteja meu lar com uma espada em prontidão. Diga-lhes que só vivo para poder abraçá-los. Ancestrais, eu os reverencio e viverei com a dignidade que me ensinaram.*” Por fim, Maximus termina sua prece dando um beijo na miniatura que representa sua esposa.

A lealdade religiosa que Maximus mantém para com a sua família é um aspecto de exaltação à índole do herói em oposição às relações familiares incestuosas dos romanos, protagonizadas pelo desejo de Commodus por sua irmã Lucilla, a fim de criar uma descendência pura. A oposição da moral entre a figura do herói e a vilã Roma reflete a existência de valores próprios da sociedade americana. No caso da construção do herói Maximus que apesar ser capaz de realizar atos de extrema violência, ela ainda tem um propósito nobre, vingar sua família e o objetivo, agregado no decorrer do filme, em satisfazer o último desejo do Imperador Marcus Aurelius, devolver Roma ao povo, restituindo a república.

A figura de Maximus como um homem simples, desejoso apenas por voltar a ser fazendeiro e ter a família a sua volta reflete o querer da sociedade

¹⁶ *Idem. Ibidem.* p.13

americana, pela busca de valores morais, uma vida familiar baseada no ideal de simplicidade, os quais também estão presentes em outro filme lançado no mesmo ano, “*O Patriota*”, de Roland Emmerich. O herói vindo de fora, cheio de valores simples, como o de um fazendeiro, remete a construção do perfil político de vários presidentes americanos como Jimmy Carter, Roland Reagan, Bill Clinton e George W. Bush¹⁷.

- **Política e Arte**

Dentro do tema da relação da comparação da construção do herói Maximus com valores morais os quais alguns presidentes dos Estados Unidos personificaram durante suas campanhas para eleição, procuro iniciar este novo bloco de análise abordando um artigo do NY Times, “Gephardt Uses Films to Inspire the Troops.”, publicado em 29 de junho de 2000. O artigo de jornal retrata como é possível a política e arte se misturarem, onde o político democrata, Richard A. Gephardt, utiliza trechos de filme como elemento motivacional durante as reuniões de seu partido. No caso do filme “*Gladiador*” foi selecionado a cena da teatralização da batalha de Cartago do “*Gladiador*”, colocando os democratas como os gladiadores liderados por Maximus e os gladiadores do “mal” seriam os republicanos. Richard A. Gephardt utiliza esta cena para enfatizar o seu argumento de que só com uma união durante as votações do parlamento é que eles ganharam, ou seja, a mesma tática do herói do filme para vencer o confronto na arena, que grita ao seu exército de gladiadores: “*Whatever comes out of these gates, we have a better chance of survival if we stick together.*”¹⁸ A utilização de filmes como motivador eleva o sentido de fotogenia desenvolvido por Edgar Morin a um nível superior, pois o sentimento de identificação emocional torna-se obsoleto já que o real quer imitar a união encontrada apenas no campo ficcional.

Ainda abordando o filme “*Gladiador*” e suas relações com o cenário político contemporâneo. É pertinente ressaltar uma comparação entre o Imperador Commodus e o presidente George W. Bush, realizada pela estudiosa

¹⁷ ROSE, Peter W. “The Politics of Gladiator”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Gladiator: Film and History*. Blackwell Publishing. 2004 p.162

¹⁸ SCHMITT, Eric, “Gephardt Uses Films to Inspire the Troops.” *The New York Times*. (Junho 29, 2000); retirado de publicação eletrônica encontrada no site: [http://www.nytimes.com/ \(17/10/2007\)](http://www.nytimes.com/ (17/10/2007))

Monica S. Cyrino¹⁹, a qual contrapõe a realizada anteriormente sobre o presidente e a figura do herói. A comparação entre os dois governantes aparece em suas habilidades, ambos passam uma imagem de ignorância com relação às virtudes de um bom líder, segundo Marcus Aurelius, sabedoria, justiça, resistência e temperança. Ambos têm por objetivos dar continuidade aos trabalhos de seus pais através de um governo de caráter bélico. Assim como Commodus não quer parar de conquistar territórios, George W. Bush retoma os ataques ao Iraque que ocorreram no governo de Bush (pai) no final da década de 1980.

A relação política presente em *Spartacus* vai além de questões de comparações de personagens da ficção com presidentes. O contexto político é o germe da criação de *Spartacus*, o panorama político que envolve a produção do filme é originário das perseguições anticomunistas da Era McCarthy que ocorreram a partir da segunda metade da década de 1940, as quais apenas se iniciaram a se modificar após a estréia do filme de Kubrick.

Hollywood dos anos 40²⁰ havia se convertido a um “centro de propaganda vermelha”, segundo o presidente da House of Un-American Activities Committee (HUAC), J. Parnell Thomas, o que resultou em uma forte represália que atingiu principalmente os roteiristas de Hollywood, cujo exemplo mais conhecido é o grupo *The Hollywood Ten*, o qual o roteirista de *Spartacus*, Dalton Trumbo fez parte. Era um grupo formado por dez roteiristas que foram indiciados por atividades comunistas que se recusaram a testemunhar afirmando a alegação imposta a eles. O resultado da negação foi um ano de prisão aos acusados e o exílio deles para fora de Hollywood. No entanto, os trabalhos destes roteiristas continuaram a circular na clandestinidade. Dalton Trumbo continuou escrevendo utilizando pseudônimos, como o nome que ganhou o Oscar de Melhor Roteiro de 1957 pelo filme “*The Brave One*”, Robert Rich.

¹⁹ CYRINO, Monica S. “Gladiator and the Contemporary American Society”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Gladiator: Film and History*. Blackwell Publishing. 2004 p.148

²⁰ FRIED, Albert. *McCarthyism – the great American Red Scare: a documentary history*. New York e Oxford. Oxford University Press. 1997.

PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1991.

CEPLAIR, Larry e ENGLUND, Steven. *The Inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1930-1960*. Berkeley, Los Angeles e Londres. University of California Press. 1983, pp.418-421

Dentre os vários artigos de jornais pesquisados, a maior questão envolvendo o filme ocorre pelo fato de Dalton Trumbo ter retornado a assinar os filmes que escreve, desde as organizações de boicotes de bilheteria de Spartacus até alegações do próprio Estúdio da Universal justificando a contratação de Trumbo, alegando que o contrato assinado não seria diretamente com o Estúdio, mas a Bryna Productions, cujo dono é o próprio protagonista do filme, o ator Kirk Douglas²¹. Contudo, ironicamente o autor do romance homônimo em que o filme é baseado, Howard Fast, que também foi perseguido durante o McCarthismo, sob as mesmas alegações, não recebeu destaques da imprensa da mesma forma que ocorreu com Trumbo.

Esta breve contextualização do envolvimento político do passado de Trumbo antes da produção cinematográfica de Spartacus tem por finalidade a compreensão da oposição do “Large” e o “Small” Spartacus, segundo as observações de Duncan L. Cooper²². Existia um consenso entre Trumbo e Fast na caracterização de Spartacus como o símbolo da luta da liberdade, o *Large Spartacus*, necessário para manter na memória de que nenhum poder opressivo pode se manter no patamar mais alto quando existe um número suficiente de pessoas que estão determinadas a derrubá-las, em outras palavras, a capacidade do homem em todas as eras da história de se levantar e lutar contra a tirania e a repressão ou ainda, utilizando concepções marxistas, a união do proletariado é capaz de derrubar o capitalismo alienante. Para ambos a derrota de Spartacus é fruto do poderio bélico de Roma. A concepção Trumbo e Fast, no entanto, não condiz com o Spartacus histórico, pois segundo fontes da Antiguidade, Spartacus não almejava alcançar a libertação de todos os escravos de Roma, e sim, sair de seus domínios.

Em oposição existe o *Small Spartacus*, uma construção que recebeu contribuições de Kubrick, Kirk Douglas e o próprio Estúdio da Universal. A participação do diretor ocorre na concordância à teoria de Koestler, à relativa incapacidade das massas, o povo não é forte suficiente para se unir, pois é burro e corrupto, sendo o único responsável por sua própria miséria. Segundo

²¹ SCHUMACH, Murray. “U-I.is Pondering Credit to Trumbo”. *The New York Times*. (Fevereiro 22, 1960) Encontrado no seguinte site: <http://www.nytimes.com/> (26/09/2007)

²² COOPER, Duncan L. “Who Killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick’s Epic Film”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Spartacus: Film and History*. Blackwell Publishing. 2006, pp.14-55
COOPER, Duncan L. “Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus”. In: WINKLER, Martin M (org.). *Spartacus: Film and History*. Blackwell Publishing. 2006, pp.56-64

Cooper, para Koestler, a revolta de Spartacus prosseguiu dentro de uma visão Stalinista de mundo, na qual os homens vivem em conjunto dentro de uma concepção de irmandade humana, e é dentro desta concepção que a revolta encontra a sua ruína. No ponto de vista de Koestler, a derrocada da comunidade utópica de Spartacus serve como um modelo para o fim da revolução socialista na Rússia, ao utilizar um curso Stalinista de revolução, ela também encontrou a derrota.

O produtor-executivo e protagonista de Spartacus, o ator Kirk Douglas, também faz uma contribuição para construir um *Small Spartacus*, pois segundo um depoimento de Tony Curtis, interprete do escravo italiano Antoninus, Douglas durante a produção queria enfatizar o lado romântico do enredo com o mesmo valor de importância que é concedida à revolta de escravos. Na posição de produtor-executivo, Douglas procura realizar o filme a sua maneira, enfatizando o caráter sensível da personagem, suas angústias e seus medos, um líder que não se distingue da massa de escravos revoltosos, como a figura de um populista.²³ É provável que este seja o fator responsável pela sensação de quebra narrativa perceptível na crítica do artigo do NY Times, “Screen: 'Spartacus' Enters the Arena; 3-Hour Production Has Premiere at DeMille”²⁴, a qual divide o filme em três momentos, a escola de gladiadores, o acampamento e as longas e tediosas conversas no senado, onde o filme cai para subir novamente só na cena da batalha.

Segundo a tese de mestrado de Renato Vieira Filho²⁵, *Introdução à análise da filmografia de Stanley Kubrick*, a presente argumentação é pertinente, pois o único momento das filmagens que Stanley Kubrick obteve maior liberdade de trabalhar o jogo das câmeras, ao mesmo tempo, com menores interferências do roteiro. Nota-se que na escola de gladiadores, Spartacus possui um número menor de falas o que permitiu a Kubrick a criação de cenas memoráveis como a espera silenciosa de Spartacus e Draba para entrar na arena, a câmera se desloca indo do rosto de um gladiador ao outro registrando as expressões de aflição, desafio, complacência, até o acordo realizado na troca de olhares que desembocará na morte de Draba ao atacar Crassus no lugar de Spartacus, em

²³ DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son*. New York; Simon and Schuster, 1988, p.304

²⁴ CROWTHER, Bosley. “Screen: 'Spartacus' Enters the Arena; 3-Hour Production Has Premiere at DeMille”. In: *The NY Times*. (Outubro 7, 1960). Encontrado no endereço eletrônico: <http://www.nytimes.com/> (26/09/2007)

²⁵ VIEIRA FILHO, Renato. *Introdução à análise da filmografia de Stanley Kubrick*. (3 vols.) São Paulo. Tese de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes (ECA / USP). 2001, pp.270-273

meio a essa sucessão de closes ainda há a visão da luta que ocorre do lado de fora sendo abordada magistralmente pela perspectiva dos gladiadores que vêm o seu desenrolar através de frestas. A cena recorrente a esta continua com a mesma excelência em uma simetria que ordena os elementos pares: dois romanos, duas portas ao fundo com Marcellus no centro, dentro de um plano de plongée.



Figura 1: A simetria da lente de Stanley Kubrick

A terceira influência, a censura do Estúdio da Universal Pictures aliada a Legião de Decência da Igreja Católica, que promoveram diversos cortes em cenas onde armas cortam pernas e cabeças na batalha²⁶. No entanto não é necessariamente a diminuição de cenas violentas que ajuda a promover a idéia do *Small Spartacus*, mas sim o fato de suprir as cenas das vitórias dos escravos rebeldes a meras referências durante o diálogo dos senadores e a desenhos no mapa que decora a cabana de Spartacus. Eliminar as cenas das conquistas acaba por diminuir o impacto do discurso sobre a impossibilidade de sair da costa e a

²⁶ Contudo a censura presente em “*Spartacus*” não se resume as cenas violentas, porém dentro da presente análise não chega a ser relevante mencionar os outros gêneros de cenas cortadas como a relação homossexual no diálogo de “oysters and snails”

necessidade eminente de enfrentar os romanos que seguem na direção dos rebeldes, o que enfraquece a concepção de *Large Spartacus*, pois enquanto ele enaltece todas as vitórias já conquistadas a única imagem que o espectador presenciou desta jornada é a caminhada realizada por todos:

“Tivemos uma longa jornada juntos. Lutamos muitas batalhas e tivemos grandes vitórias. Agora, ao invés de navegarmos rumo à nossa casa devemos lutar novamente. Talvez não haja mais paz neste mundo para nós, nem para ninguém. Não sei. Só sei que enquanto vivermos devemos ser fiéis com nós mesmos. Sei que somos irmãos e que somos livres.”

As últimas palavras no discurso de Spartacus sobre todos serem irmãos e livres, remetem a idéia de igualdade e liberdade, as quais são as principais plataformas de governo de Kennedy: *“My fellow citizens of the world: ask ... what we can do for the freedom of man”*²⁷. A busca por liberdade a qualquer preço no discurso de Spartacus se repete em outro discurso do presidente, é como se o personagem histórico poderia se apropriar das seguintes palavras: *“Let every nation know ... that we shall pay any price, bear any burden, meet any hardship, support any friend, oppose any foe, in order to assure the survival and the success of liberty.”*²⁸

A partir da possibilidade desta reapropriação de discursos entre a realidade e a ficção é possível afirmar que a busca pela liberdade e igualdade era algo almejado pela sociedade americana durante a década de 1960, o que instituiu uma relação de identificação entre o espectador e o filme *Spartacus*, o que permite concluir que o sucesso de *Spartacus* nas bilheterias da época é proveniente da presença de ideais que permanecem em alta na sociedade norte-americana, a pesar da polêmica do retorno do nome de Trumbo as telas.

Ainda me atendo à relação entre *Spartacus* e Kennedy: existe um fato curioso, relatado no *NY Times*²⁹, a respeito de uma fuga do presidente para ir ver a exibição do filme escrito por Trumbo em um cinema a três quarteirões de distância da Casa Branca. O fator estranho foi o modo como o presidente chegou no cinema, pois normalmente a sala pode ser reservada para o seu uso pessoal. Todavia, Kennedy entrou no cinema a minutos do filme ter começado

²⁷ WINKLER, Martin M. “The Holy Cause of Freedom: American Ideals in *Spartacus*.” In: WINKLER, Martin M (org.). *Op. Cit*, p.188

²⁸ *Idem. Ibidem*, p.187

²⁹ [S/ Autor]. “Kennedy Attends Movie in Capital – slips out of the White House to see “*Spartacus*” with Sub-Cabinet Official”. In: *The NY Times*. (Fevereiro 5, 1961). Encontrado no endereço eletrônico: <http://www.nytimes.com/> (26/09/2007)

e ter saído meia hora antes do seu final. Seria apenas um acontecimento excêntrico ou um modo de apoiar a queda da política McCarthista que ainda vigorava?

Retornando à questão da liberdade e igualdade, ocorre uma singularidade nos discursos de Spartacus com o de outra figura política contemporânea à época de lançamento do filme, Martin Luther King. Ambos apresentam *um sonho de liberdade* o qual deve ser conquistado com um exército de guerreiros livres, a união dos homens por um ideal. Os discursos de Spartacus e Luther King são muito semelhantes, como se a ficção antecipasse as palavras proferidas no Memorial de Lincoln:

Spartacus – *“Prometi a mim mesmo, Crixus, que se sáísse daqui vivo morreria antes de ver dois homens lutando novamente. Draba também fez esta promessa. Ele a manteve. Também manterei. (...) O que somos, Crixus? O que nos tornamos? Romanos? não aprendemos nada? O que acontece conosco? Buscamos vinho, ao invés de pão (...) Não podem ser um bando de bêbados.”*

Luther King – *“In the process of gaining our rightful place, we must not be guilty of wrongful deeds. Let us not seek to satisfy our thirst for freedom by drinking from the cup of bitterness and hatred. We must forever conduct our struggle on the high plane of dignity and discipline.”*³⁰

• **Gladiadores: animais ou humanos?**

A indagação *“Gladiadores: animais ou humanos?”* vem da espetacularização que os gladiadores sofrem ao se verem expostos como animais aos olhos dos romanos. O que aparece no filme Spartacus desde o discurso de Batiatus: *“Um gladiador é como um ganhão. Dever ser bem tratado. Tomarão banho de óleo, serão barbeados e massageados. Aprenderão a usar a sua cabeça. Um bom corpo com cérebro lânguido não valo nada.”*

Este tipo de comparação pode ser percebida em várias partes do filme, enquanto a história se passa dentro da escola de gladiadores. Logo após o pronunciamento de Batiatus, os gladiadores são marcados a ferro como animais, o que eleva o grau de comparação deles com ganhões. Essa intenção de provocar uma sensação de gladiadores como formas animais é

³⁰ WINKLER, Martin M. “The Holy Cause of Freedom: American Ideals in *Spartacus*.” In: WINKLER, Martin M (org.). *Op. Cit.* p.176

comprovada com o comentário de Saul Bass, designer gráfico e cineasta: “Comecei com a idéia de que os gladiadores eram vistos como animais caros. Eram altamente treinados, altamente valiosos, mas essencialmente animais que deveriam ser treinados e controlados, mantidos sempre por perto, mas reconhecendo as vontades psicológicas de tais personalidades combativas.”

O trabalho de Ina Rae Hark também compara o gladiador como um garanhão, mas fugindo de seu teor de animalidade brutal, mas como algo mais próximo da feminilidade, como algo bonito. Como por exemplo, na cena que Claudia (Nina Foch) e Helena (Joanna Barnes), vão até o pátio para escolher uma luta até a morte, visando o seu próprio entretenimento. Quando Helena insiste em escolher Draba (Woody Strode), porque ela quer o mais bonito de todos. “Give-me the big, black one”.³¹

A comparação entre escravo e animal continua presente em “Spartacus”, quando o próprio personagem do título não corresponde às expectativas romanas de masculinidade. Já que ele ao ter a escrava Varínia em sua cela, sua ação é de apenas admirá-la, o que o torna alvo de chacota para Batiatus e Marcellus que observa a cena por entre as grades do teto, na cela de Spartacus:

Spartacus – “Eu nunca tive uma mulher” (olhando para ela maravilhado)

(Ouvem-se risos de fora da cela, são Batiatus e Marcellus)

Batiatus – “Agora tem aproveite.”

Spartacus – “Vão embora.”

Batiatus – “O que ela pensará de você? E eu, o que pensarei?”

Spartacus – “Vão embora.”

Batiatus – “Ora, seja generoso. Devemos compartilhar os prazeres.” (risos)

Spartacus – “Eu não sou um animal!” (enquanto tenta bater em Batiatus e Marcellus por entre as grades)

Batiatus – “Por acaso está tentando escapar? Guarde a coragem para a moça, Spartacus.”

Spartacus – “Eu não sou um animal!” (gritando para eles enquanto se afastam)

(...)

(A dupla entra na cela e levam Varínia embora para o espanhol, enquanto Batiatus se dirige a Spartacus antes de sair da cela)

³¹ HARK, Ina Rae e COHAN, Steven (Org) “Animals or Romans” in: *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. Londres e Nova York. Routledge. 1996. p.154

Batiatus – “Pode não ser um animal, mas esta demonstração pouco me convence de que um dia será homem.”

A primeira prova de humanidade que ocorre no filme de acordo com Howard Fast, na cena da morte de Draba, que após lutar contra Spartacus, Draba se vê obrigado a matá-lo, contudo concentra sua raiva para aqueles que demandam a morte, Crassus e seu protegido, Cláudia, e Helena: *“Era uma briga de seres humanos em uma batalha desesperadora. Também fez surgir o lado da humanidade do homem negro. Pense bem. Desde o começo do filme até agora, a primeira prova de compaixão ou humanidade em qualquer personagem desse filme partiu do homem negro. Eram cidadãos livres e independentes, transformados em escravos. Não nasceram escravos.”*

Enquanto que *“Spartacus”* a dicotomia entre animal e humano se faz presente em quase toda a primeira parte do filme, o mesmo não se pode afirmar em *“Gladiador”*. O que predomina são closes sutis que relacionam algum personagem com um tipo de animal. Quando Maximus ainda é um general romano, a relação perceptível é da presença de um lobo que o acompanha Maximus durante toda a batalha contra os bárbaros germanos. O lobo que o acompanha como um cão de guarda faz referência à alienação do ideal de Roma que o personagem possui, pois ele acredita em uma Roma mítica, *“Roma é a lúx”*, tal qual o mito da sua fundação, Rômulo e Remo irmãos que quando bebês foram alimentados por uma loba. O cavalo é outro animal que pode ser associado a Maximus, sua presença faz parte desde as visitas as cocheiras para afagar seu cavalo, no final da encenação da batalha de Cartago Maximus aparece montado em um cavalo branco, até mesmo, em sua armadura de gladiador a figura de cavalos se fazem presentes. Quando Lucius pergunta a Maximus se há bons cavalos na Espanha, ele aponta as duas figuras em relevo e os nomeia com os de sua época de homem livre, Argento e Scarto.

Outras referências de animais podem ser mencionadas, como o lanista, Próximo, um homem que se auto-intitula como um homem que trabalha com diversão, entretenimento, assim o animal ao qual sua figura é associada é a Hiena que ele mantém em seus aposentos, um animal conhecido por estar supostamente sempre rindo. A mesma relação da personalidade do personagem com o animal ocorre com o opositor de Maximus em sua segunda batalha no Coliseu, Tigris, o gaulês, cujo design de sua armadura remete a idéia de seu nome, a forma de tigre. Contudo esta não é a única relação possível de ser observada entre Tigris e seu correspondente animal. Durante a cena onde o gladiador enfrenta Máximo em um duelo, que na realidade, é uma emboscada para o herói do filme, a qual é mascarada pela idéia de tornar o combate mais emocionante, ao surgir gradativamente vários tigres durante o combate, com o

fim de criar uma luta injusta, já que os tigres estão acorrentados para evitar que o animal agrida tanto Maximus quanto Tigris. O combate remete a idéia de que Maximus deve ser aniquilado por um tigre seja o gladiador ou o animal propriamente dito.

- **O gladiador e o astro esportivo**

Durante as pesquisas realizadas no The NY Times, na Variety e na TIME Magazine, foi possível observar as alusões a esportistas de Hokey, Futebol Americano, lutadores de luta livre, como sendo os gladiadores da atualidade. Durante a Copa do Mundo de 2002 não era difícil a mídia fazer comparações do goleiro da seleção alemã, Kahn, com um gladiador. A personalidade histórica é um sinônimo de virtudes como coragem, força, agilidade, destreza, habilidades as quais são necessárias para a composição de astro esportivo.

Em “*Spartacus*” ocorre uma inversão de papéis. O ator, Woody Strode, que interpreta o gladiador núbio nomeado por Draba, na realidade é um atleta, sendo o primeiro negro a participar na “quase-branca” Liga Nacional de Futebol Americano. Woody Strode por ser um atleta, possui as características do poder da força física necessária para a construção de um gladiador cinematográfico.

O filme de Ridley Scott promove uma inversão dessa concepção de astro esportivo em gladiador. O segundo recebe uma abordagem em “*Gladiador*” como se este fosse um astro esportivo. Primeiramente é necessário ressaltar o surgimento dos efeitos de CGI (Computer-Generate Image) que tornou possível o retorno dos épicos a Hollywood, pois tornou as super-produções do porte de “Cleópatra”, “Ben-Hur” e o muito mencionado neste trabalho, “*Spartacus*”, muito mais baratas de ser realizadas. Não é mais necessário contratar centenas de figurantes³², o cenário não precisa receber todo o acabamento, como no caso da construção de um Coliseu em tamanho natural, apenas um dos lados da arena fosse realmente trabalhado dentro de uma existência física-material, o restante foi adicionado por computador durante a pós-produção. A tecnologia permite que quadros como o *Pollice Verso* de Jean-Léon Gérôme crie versões cinematográficas.

³² Em “*Spartacus*” este foi um elemento positivo da produção, pois gerou muitos empregos em Hollywood, já que o filme foi rodado quase inteiramente dentro de Estúdio, com exceção da batalha entre os exércitos de Crassus e Spartacus, que foi rodada em umas Colinas no norte da Espanha.



Figura 2: Jean-Léon Gérôme. *Pollice Verso*. Phoenix Art Gallery. 1872

Os efeitos de CGI permitiram que a idéia de Ridley Scott em abordar os jogos de gladiadores como uma fonte de entretenimento dentro dos mesmos parâmetros da atualidade, como os nossos jogos esportivos. Possibilitando de ir além dos elementos da multidão que não para de ovacionar seus heróis da arena, da saída dos gladiadores por grandes portões onde esperam os vários “fãs” para cumprimentar o vencedor, e a presença do Box Lateral, tal qual existem nos jogos de futebol, onde permanecem os treinadores, no caso do filme este lugar é reservado para o lanista, Próximo. A tecnologia computacional permitiu que o diretor alcançasse tomadas dignas das vistas na televisão, como a tomada de cima do Coliseu, como se fosse um Estádio Olímpico.



Figura 4: O Coliseu em CGI

A relação do gladiador como astro-esportivo ocorre entre a figura de Maximus e o menino Lucius. Quando os gladiadores chegam a Roma e esperam a sua vez de entrar na arena, é a primeira vez que Maximus se depara com Lucius, o menino conversa com o gladiador apresentando muita admiração, seus olhos brilham de encanto por estar conversando com o famoso Espanhol. Outro aspecto reconhecível em Lucius do gladiador como sendo um astro, se encontra na cena em que Commodus vê o menino brincar de luta de espada com alguns serviçais, o imperador pergunta se ele está fingindo ser um legionário, a resposta é negativa: “*Sou um gladiador (...). Sou Maximus, o salvador de Roma!*”. Durante esta cena de menos de cinco minutos é perceptível através da ótica de Commodus, a posição não grata que os gladiadores ocupam na pirâmide social romana, homens que apenas lutam nos jogos, embora representem a coragem não são verdadeiros guerreiros romanos como Júlio César, porém Maximus ultrapassa esta posição nas palavras de Lucius o que acaba por revelar a conspiração para derrubar Commodus.

- **Conclusão:**

A escolha de diferentes enfoques analíticos teve o propósito de demonstrar como os filmes épicos são construções cinematográficas que

agregam à sua composição imagética aspectos do contexto histórico e ideológico de seus realizadores: diretores, atores e produtores. O historiador Hobsbawm já apontara como Mommsen, especialista em história antiga, que estudou o império romano na época da unificação alemã, acaba aproximando as figuras de Otto von Bismarck e Julio César, chama assim a atenção para como toda história pode ser considerada uma história contemporânea. Conseqüentemente, a história e o cinema são construções e, mesmo que tenham propósitos diferentes, não deixam de apresentar o caráter construtivo que agregam códigos e signos para serem inteligíveis ao pensamento contemporâneo, a fim de propagar um determinado discurso.

- **Agradecimentos**

Primeiramente gostaria de agradecer a minha orientadora, a Prof^a Dr^a Cristina Meneguello, pertencente ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. A Prof^a Dr^a Renata Senna Garrafini cujo trabalho serviu de inspiração para o tema da pesquisa de Iniciação Científica a qual resultou no presente artigo. Aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth. E, especialmente, ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC/CNPq que possibilitou a realização e concretização da pesquisa.

Referências bibliográficas

- **Livros**

- AUGUET, Roland. *Cruelty and civilization: the Roman games*. London and New York. Routledge. 1994.
- CARR, E. H. *What Is History?* Basingstoke; Pangrave, 2001.
- CEPLAIR, Larry e ENGLUND, Steven. *The Inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1930-1960*. Berkeley, Los Angeles e Londres. University of California Press. 1983.
- CYRINO, Monica S. *Big Screen Rome*. Blackwell Publishing. 2005.
- DOUGLAS, Kirk. *The Ragman's Son*. New York; Simon and Schuster, 1988.
- FRIED, Albert. *McCarthyism – the great American Red Scare: a documentary history*. New York e Oxford. Oxford University Press. 1997.
- HARK, Ina Rae e COHAN, Steven (Org). *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. Londres e Nova York. Routledge. 1996.
- HOBSBAWN, Eric. *Sobre História – Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras.

- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa. Grande Plano. 1997.
- PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1991.
- SÊNECA. Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução de J. A. Segurado e Campos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 2004.
- TOSH, John. *The Pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in the Study of Modern History*. London: Longman, 2002.
- WINKLER, Martin M (org.). *Gladiator: Film and History*. Blackwell Publishing. 2004.
- _____. *Spartacus: Film and History*. Blackwell Publishing. 2006.

- **Tese:**

VIEIRA FILHO, Renato. *Introdução à análise da filmografia de Stanley Kubrick*. (3 vols.) São Paulo. Tese de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes (ECA / USP). 2001.

- **Artigo Acadêmico**

PASINETTI, P. M. “Julius Caesar: The Role of the Technical Adviser”. *Film Quarterly*, n°8 (1953), pp.131-138

- **Artigos**

- [S/ Autor]. “Kennedy Attends Movie in Capital – slips out of the White House to see “Spartacus” with Sub-Cabinet Official”. In: *The NY Times*. (Fevereiro 5, 1961). In: <http://www.nytimes.com/> (26/09/2007).
- CROWTHER, Bosley. “Screen: 'Spartacus' Enters the Arena; 3-Hour Production Has Premiere at DeMille”. In: *The NY Times*. (Outubro 7, 1960). In: <http://www.nytimes.com/> (26/09/2007).
- SCHMITT, Eric, “Gephardt Uses Films to Inspire the Troops.” *The New York Times*. (Junho 29, 2000); In: <http://www.nytimes.com/> (17/10/2007).
- SCHUMACH, Murray. “U-I.is Pondering Credit to Trumbo”. *The New York Times*. (Fevereiro 22, 1960) In: <http://www.nytimes.com/> (26/09/2007).