

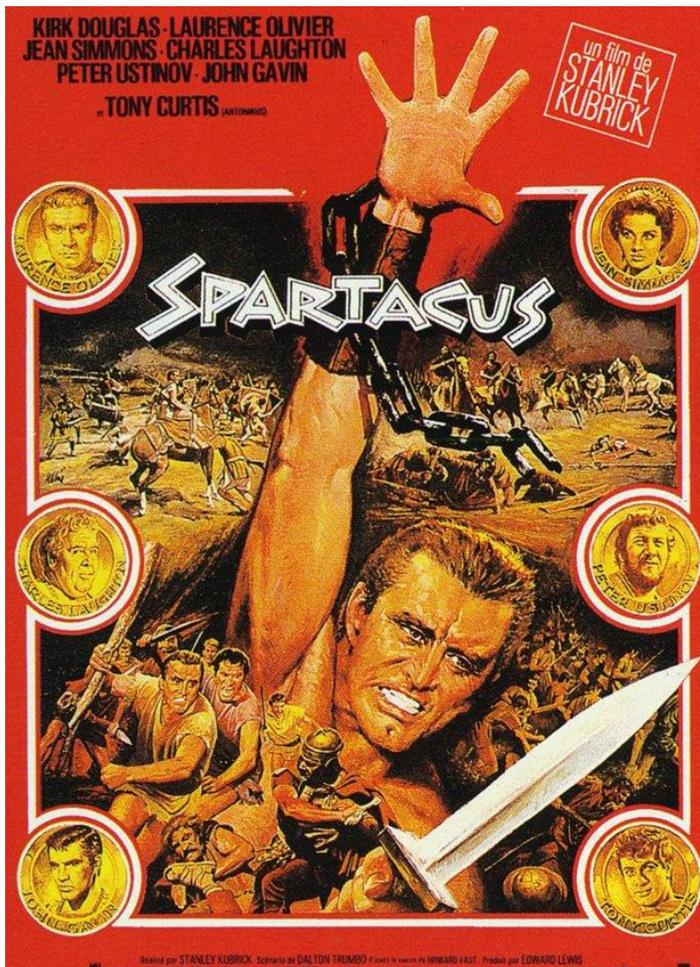
Boletim de Estudos Clássicos

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos
Instituto de Estudos Clássicos



Coimbra
Dezembro de 2010

**A ANTIGUIDADE NO CINEMA:
SPARTACUS
DE STANLEY KUBRICK (1960)**



Ocorrida em 73 a.C., a revolta de Espártaco foi adaptada ao ecrã em 1960, por Stanley Kubrick. Esta é sem dúvida a mais célebre das adaptações cinematográficas da vida do famoso gladiador e essa fama deve-se a vários factores¹. Todas as versões conhecidas são problemáticas, em termos de análise historiográfica, mas as duas primeiras são particularmente excessivas no que diz respeito à liberdade poética dos seus realizadores e argumentistas. Em contrapartida, a versão de Kubrick pretende não só ser uma reconstituição mais ou menos fiel do período final da República romana como também uma apologia dos ideais do seu protagonista, realizador e colaboradores, ganhando vida com o auxílio de uma galeria de estrelas do cinema norte-americano e britânico, designadamente: Kirk Douglas (Espártaco), Laurence Olivier (Crasso), Charles Laughton (Graco), Peter Ustinov (Lêntulo Baciato), Jean Simmons (Varínia), John Gavin (Júlio César), Tony Curtis (Antonino) e Nina Foch (Helena). Este é também um dos filmes em que melhor se percebe um *topos* recorrente em Hollywood, o de associar o sotaque britânico às figuras que representam a tirania, e a sonoridade norte-americana às que configuram os heróis, ainda que esta conclusão não seja universal e válida para todos os casos².

¹ Outras adaptações do tema foram feitas em 1913, por Enrico Vidali (versão que se inspira no romance de Raffaello Giovagnoli, *Spartaco*, publicado em 1874); em 1952, por Riccardo Freda (versão alternativa com Massimo Girotti, que incluía uma sequência com a encenação de uma naumaquia, mas que na verdade é um subproduto derivado de filmes anteriores, como o *Fabiola* de A. Blasetti e o *Quo Vadis?* de LeRoy); em 2004, por R. Dornhelm, numa versão para a televisão com Goran Visnjic e Alan Bates; e já em 2010, *Spartacus: Blood and Sand*, em adaptação igualmente televisiva da autoria de Steven DeKnight, com Andy Whitfield no papel do gladiador trácio. Eventualmente, poderíamos citar ainda uma adaptação *hardcore*, todavia menos divulgada, em que Espártaco se metamorfoseia num herói da pornografia. Trata-se de *Spartacus* de Csaba Borbely, datado de 2006. Sobre esta problemática, ver o interessante estudo de G. NISBET, «“Dickus Maximus”: Rome as pornotopia» in D. Lowe, K. Shahabudin, eds., *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*, Cambridge, 2009, 150-171. (2009). Sobre as primeiras produções, ver M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997, 37-56; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 100-101.

² Sobre esta problemática, ver o estudo de M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997, em que se analisa o caso particular do *Quo Vadis?* de LeRoy.

A música de A. North, a fotografia, o guarda-roupa, a cenografia, os exteriores maioritariamente filmados em Espanha, as interpretações fizeram com que a versão de Kubrick fosse cinematograficamente quase perfeita³. *Spartacus* é o *epic film* por definição, distinto do chamado *peplum*. A filosofia que o sustenta é profunda, assentando no conflito entre a prática da escravatura e o sentimento intrínseco humano de liberdade⁴. Mas esta associação tem perigos e custos e a crítica não poupou os autores pelas referências e concepções anacrónicas do filme, em parte importadas do romance de Howard Fast que lhe deu origem, e não necessariamente das fontes antigas, e que fora publicado em 1951⁵. Algumas dessas concepções foram transplantadas para a tela pelo realizador, outras pelo próprio protagonista, Kirk Douglas⁶. A maioria dos críticos considera que tanto o actor principal (Douglas), como o argumentista (D. Trumbo), como o realizador (Kubrick) transformaram Espártaco num anacrónico rebelde comunista consciente da pertença a uma classe, que encabeça uma revolta organizada contra o poder instituído, corrupto e decadente, retratado através de uma determinada concepção de burguesia. Na realidade, vários dos técnicos e autores envolvidos neste filme estavam referenciados pela Comissão de Actividades Antiamericanas, que fez história na segunda metade do século passado. Além disso, o filme nasce no contexto da Guerra Fria, o que transformou todas essas referências em aspectos politicamente significativos⁷. O essencial do carácter de Espártaco, contudo, parece ter sido

³ O filme foi nomeado para seis Óscares da Academia, tendo recebido quatro: cinematografia, direcção artística, guarda-roupa e melhor actor secundário (Peter Ustinov).

⁴ D. ELLEY, *The Epic Film: Myth and History*, London, 1984, 109-112; J. SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven/London, 2001, 50-56; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 104.

⁵ Sobre essas fontes, ver por exemplo as biografias de Crasso (8-11, 36), Catão Menor (8, 1-2) e Pompeio (31), escritas por Plutarco.

⁶ Ver J. J. ALONSO *et al.*, «*Morituri te salutant*. Un hombre de izquierdas (y su hijo) – Espartaco. El hijo de Espartaco» in *La Antigua Roma en el Cine*, Madrid, 2008, 77-107; C. A. Robinson Jr., «Spartacus, Rebel against Rome» in M. M. Winkler, ed., *Spartacus. Film and History*, Oxford, 2007, 112-123.

⁷ M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997, 59-62. O romance de Fast é rico em metáforas políticas e comparações com temas da contemporaneidade, como a luta pela igualdade de

previamente delineado no texto plutarquiano e daí aproveitado na versão moderna⁸.

Já no século XIX, Marx reconhecera em Espártaco as virtudes que o levaram a definir a personagem antiga como «um genuíno expoente do proletariado antigo», enquanto Lenine o havia classificado como o herói de uma das maiores revoltas servis da História. Do mesmo modo, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht viram nele o mote para o movimento comunista de que fizeram parte no início do século XX: a «Liga Espartaquista» que incluía uma revista precisamente chamada *Spartakus*⁹. Ainda no século XIX, a imagem de Espártaco foi também usada, em particular em Itália, como símbolo da independência nacional, em detrimento do da liberdade individual¹⁰. A manipulação da figura do gladiador trácio não era, portanto, original. Em termos históricos, porém, é totalmente inverosímil que as motivações de Espártaco tivessem sido as mesmas que moveram estas figuras dos séculos XIX e XX. Em termos históricos, o mais provável é que a Espártaco tivesse interessado o simples saque e a fuga de Itália, não havendo lugar a qualquer movimento organizado entre escravos e gladiadores. Mas a figura prestou-se a este tipo de leituras e de aproveitamento, que alguns consideram ser sobretudo «*clichés* esquerdistas»¹¹. O que não implica que o

direitos entre homens e mulheres, as problemáticas relacionadas com o sionismo e o homossexualismo. Neste último caso, porém, note-se como a questão da homossexualidade é usada tanto no romance como no filme como elemento caracterizador da perversão e da decadência moral e política dos Romanos, que por sua vez são apresentados como os vilões do enredo. Todos estes aspectos são específicos, extensa e pormenorizadamente desenvolvidos nos vários estudos publicados em M. M. WINKLER, *Spartacus. Film and History*, Oxford, 2007.

⁸ Plutarco, *Crasso* 8, 3.

⁹ Apud J. J. ALONSO *et al.*, «*Morituri te salutant. Un hombre de izquierdas (y su hijo) – Espartaco. El hijo de Espartaco*» in *La Antigua Roma en el Cine*, Madrid, 2008, 86.

¹⁰ M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 101.

¹¹ J. J. ALONSO *et al.*, «*Morituri te salutant. Un hombre de izquierdas (y su hijo) – Espartaco. El hijo de Espartaco*» in *La Antigua Roma en el Cine*, Madrid, 2008, 86; A. FUTRELL, «Seeing Red. Spartacus as Domestic Economist» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore/London, 2001, 77-118.

desejo de liberdade e de fuga não fosse legítimo e não tivesse motivado o gladiador.

Com efeito, será honesto referir que já em Plutarco, com o pendor humanista que lhe é característico, se evoca a injustiça das condições a que Espártaco e os companheiros de gladiatura haviam sido sujeitos¹².

É um facto que neste filme pouco ou nada é inocente. Situações e personagens assumem papéis claramente metafóricos: o Império Romano é o símbolo do imperialismo norte-americano; o Gaio de Laughton é o paradigma do aristocrata decadente, o *bon vivant* de cepa estoica que olha para Roma com ironia e ao mesmo tempo nostalgia, um eventual símbolo dos Democratas norte-americanos¹³; o Crasso de Olivier recorda a burguesia dos manuais marxistas ou, mais do que isso, encarna mesmo o alter-ego da sinistra figura do senador McCarthy, particularmente presente nos espíritos norte-americanos de então¹⁴; as figuras de Helena – inesquecível o ar petulante e lascivo de Foch – e Cláudia (Joanna Barnes) personificam as mulheres burguesas frívolas e fúteis, que se comprazem com as desgraças alheias, por contraponto à leal Varínia de Simmons, que por sua vez simboliza a libertação da mulher e o desejo de igualdade entre os sexos; o lanista Baciato de Ustinov é o arquétipo do comerciante amoral, que «dança» de acordo com a música – as interpretações de Laughton e Ustinov são arrebatadoras o que valeu o Óscar da Academia ao último¹⁵; o César de Gavin é sobretudo um arrivista político, havendo quem o associe ao então recém-eleito J. F. Kennedy; ao passo que Draba (Woody Strode), o gladiador negro, é uma metonímia da população afro-americana nos EUA, assim como David (Harold J. Stone), o gladiador judeu, representa a judaica; e, claro está, o Espártaco de Douglas é a metáfora completa do «proletário revolucionário»

¹² Plutarco, *Crasso* 8, 2.

¹³ G. FATÁS, «*Espartaco*» in J. Uróz, ed., *Historia y Cine*, Alicante, 1990, 127-162.

¹⁴ C. FRÍAS CASTILLEJO, «*Espartaco* y la lucha de clases en Hollywood de McCarthy», *Quaderns de Cine* 1, 2007, 61-68.

¹⁵ O lanista Lântulo Baciato é uma das personagens citadas por Plutarco, *Crasso* 8. Ustinov teve um papel particularmente activo no filme ao reescrever, de acordo com Laughton, grande parte dos seus diálogos. As cenas com os dois actores dominam artisticamente todo o filme. Sobre esta questão, ver M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 112.

que arregimenta tudo o que é escravo para a construção e concretização da utopia¹⁶.

Na realidade, é sobretudo um pensamento de natureza utópica que está na base do argumento deste filme, pois historicamente é inverosímil uma tal união de escravos. Aliás, em termos históricos, nem sequer há certeza de que Espártaco fosse escravo, ainda que Plutarco refira a transacção que o levou à casa de gladiadores de Baciato¹⁷. As referências à vida anterior do gladiador são no filme um tabu, optando-se pela omissão de modo a alcançar o efeito pretendido¹⁸. Outro pormenor curioso é a construção da personagem de Varínia. Com efeito, Plutarco refere a companheira de Espártaco, que o teria acompanhado na fuga e que seria adepta dos mistérios dionisíacos. Este pormenor é omitido no filme, pois não seria de bom tom criar uma heroína de contornos marxistas e apor-lhe uma espiritualidade religiosa e mística deste tipo. Mas é ainda significativo que o autor grego não diga qual o nome dessa mulher. Com efeito, a Varínia do filme deve o seu nome a uma outra personagem, igualmente plutarquiana, mas eclipsada na versão filmada: o pretor Públio Varínio, comissionado para resolver o problema dos escravos revoltosos e contra quem Espártaco e os seus combateram¹⁹. Esta metamorfose de Varínio levou a que alguns considerassem estarmos perante uma razoável dose de ironia e de humor por parte dos autores do argumento e da película²⁰. Mas a ironia só se revela eficaz conhecendo o texto de Plutarco.

Igualmente polémico é o final do filme. Segundo as fontes antigas, Espártaco morreu em combate e o seu cadáver nunca foi encontrado.

¹⁶ Sobre a importância do cinema histórico de tema antigo como metáfora da modernidade, ver M. M. WINKLER, «The Roman Empire in American Cinema after 1945» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore/London, 2001, 50-76; A. FUTRELL, «Seeing Red. Spartacus as Domestic Economist» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore/London, 2001, 77-118; M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997.

¹⁷ Plutarco, *Crasso* 8.

¹⁸ Algumas dessas referências constam de Plutarco, *Crasso* 8-11.

¹⁹ Plutarco, *Crasso* 9.

²⁰ G. FATÁS, «Espartaco» in J. Uróz, ed., *Historia y Cine*, Alicante, 1990, 127-162. O nome foi retomado na versão de 2004.

Kubrick, todavia, faz alinhar o gladiador com outros revoltosos na execução através da crucifixão, o que não acontece no filme de 1952, por exemplo²¹. Talvez esta opção derive não apenas do facto de a morte por crucifixão, conhecida como *seruile supplicium*, ser a normalmente aplicada a escravos, mas também da intenção de associar o gladiador rebelde à figura e ideais de Jesus de Nazaré, numa versão todavia agnóstica e quiçá herética, uma espécie de «outro lado da mensagem cristã», evocador de temas polémicos mais recentes, como o do casamento de Jesus²². As associações ao tema da *passio Christi* são claras: Espártaco é crucificado e Varínia mantém-se aos pés da cruz segurando o filho de ambos; Varínia usa uma túnica azul, símbolo reconhecidamente mariano; a mulher toca os pés do marido crucificado; mais longe, Baciato assiste à cena e apressa Varínia, dizendo-lhe «Tem misericórdia de nós»²³.

Spartacus é o único filme épico que mostra a vida de gente comum numa época em que a mesma não era fácil²⁴. Foi este conjunto de vicissitudes que contribuiu para que o filme sofresse vários cortes, como o da famosa cena homoerótica entre Olivier e Curtis, o da famosa sequência que mostra o sangue sobre o rosto de Crasso ou ainda o da imagem do braço amputado do soldado na cena da batalha final. Algumas dessas cenas só foram reabilitadas nas edições restauradas do filme em 1991, sendo a da homofilia latente entre Crasso e Antonino a mais célebre de todas e a mais frequentemente citada.

O final do *Spartacus* de Kubrick deixou em aberto a possibilidade de uma sequência, que veio a acontecer em 1962, com *Il figlio de Spartacus*²⁵. Este filme, contudo, já não é um épico cinematográfico, mas sim um *peplum* tipicamente italiano.

²¹ Plutarco, *Crasso* 11.

²² Como refere J. J. ALONSO *et al.*, «*Morituri te salutant. Un hombre de izquierdas (y su hijo) – Espartaco. El hijo de Espartaco*» in *La Antigua Roma en el Cine*, Madrid, 2008, 90.

²³ Sobre esta cena, M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 113. A fuga de Varínia e Baciato para a Aquitânia é outro aspecto curioso, que poderia dar ocasião a um debate mais aprofundado.

²⁴ J. SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven/London, 2001, 53.

²⁵ Filme também conhecido como *The Slave*.

Ficha Técnica	Ficha Artística
Produção – Kirk Douglas, James C. Katz, Edward Lewis Duração – 198 minutos Realização – Stanley Kubrick Argumento – Dalton Trumbo, Howard Fast Fotografia (colorido) – Russell Metty Música – Alex North Cenografia – Eric Orbom, Russell A. Gausman, Julia Heron Guarda-Roupa – Valles, William Ware Theiss Montagem – Robert Lawrence, Irving Lerner	Kirk Douglas – Espártaco Laurence Olivier – Licínio Crasso Jean Simmons – Varfúnia Charles Laughton – Semprónio Graco Peter Ustinov – Lêntulo Baciato Tony Curtis – Antonino John Gavin – Júlio César Nina Foch – Helena Joanna Barnes – Cláudia John Ireland – Crixo Herbert Lom – Tigranes Charles McGraw – Marcelo Harold J. Stone – David Woody Strobe – Draba John Hoyt – Gaio
<p>Observações: Filme nomeado para seis Óscares da Academia, tendo ganhado os de Melhor Actor Secundário (Peter Ustinov), Melhor Direcção Artística e Cenografia, Melhor Fotografia e Melhor Guarda-Roupa. As outras duas nomeações foram para Melhor Música e Melhor Montagem. Ganhou ainda um BAFTA e um Globo de Ouro.</p>	

NUNO SIMÕES RODRIGUES