



O MITO DO IMPÉRIO ROMANO: PONDERAÇÕES SOBRE AS INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E CULTURA MIDIÁTICA

Carlos Eduardo Rebello de Mendonça*
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ
crebello@antares.com.br

Bianca Freire-Medeiros**
Fundação Getúlio Vargas – FGV/RJ
freiremedeiros@fgv.br

RESUMO: Uma análise sociologicamente produtiva das ficções de fundo histórico produzidas pela Indústria Cultural não pode limitar-se a distinguir entre “verdade” e “ficção”, mas sim analisar as diversas circunstâncias históricas que produziram esta ou aquela ficcionalização de um fato histórico, o que o artigo abaixo pretende analisar fazendo um estudo de caso das vicissitudes sofridas pela representação midiáticas da História da Roma antiga.

PALAVRAS-CHAVE: Império Romano – Cultura de Massa – Indústria Cultural

ABSTRACT: The sociological approach to a historically based Mass Culture fiction cannot limit the content itself at telling the “truth” from “fiction”, but must strive at analyzing the historical context/ circumstances in which produces various versions of the same historical events/ facts have been concocted – something for which the “mediatic” portrayal of Roman History in Mass Culture offers itself as a ready case study.

KEYWORDS: Roman Empire – Mass Culture – Cultural Industry

A História é sem dúvida alguma a nossa mitologia. Ela combina o ‘pensável’ com suas origens [concretas] de acordo com o modo pelo qual uma sociedade entende a si mesma.

* Doutor em Sociologia pelo IUPERJ. Professor Adjunto do Departamento de Ciências-Sociais da UERJ.

** Doutora em Teoria e História da Arte e Arquitetura pela Binghamton University – SUNY. Pesquisadora do CPDOC/FGV.

MARCEL DE CERTEAU¹

Sempre que se tenta realizar um estudo sobre a apresentação de acontecimentos históricos reais – especialmente se situados no passado remoto – pela Cultura de Massa, deve-se sempre evitar o truísmo de uma “verdade” sobre os acontecimentos que se encontraria, no essencial, nas *narrativas* disponíveis em fontes secundárias. No caso da História da Antiguidade Clássica, estas narrativas de há muito entraram no cânon literário ocidental, o que lhes deu a dúbia distinção de serem percebidas como acima da crítica,² e que poderíamos tranquilamente opô-las às “mentiras” da cultura midiática.

Nossas principais fontes escritas para a História da Roma Antiga são as narrativas dos historiadores antigos, que escreveram séculos ou até milênios após os acontecimentos que supostamente “descrevem”, e cuja escala de prioridades não é a de um historiador positivista. Como diz Paul Veyne, o historiador antigo assumia, diante daquilo que escrevia, uma postura muito mais próxima a de um jornalista investigativo atual (*História*, em grego, significando “investigação”, “inquerito”) do que a de um historiador moderno: ele era, *em si mesmo*, uma “autoridade”, e era isto que o tornava capaz de preencher as (inevitáveis) lacunas de informação dos seus relatos de acordo uma idéia preconcebida sobre aquilo que *deveria* ter acontecido.³

Já nos acostumamos à idéia de que a História remota de Roma, como a encontramos em Tito Lívio, seja uma coleção de lendas alinhavadas pelo historiador.⁴ Mas ainda temos dificuldade em abordar períodos mais recentes da mesma História Antiga sob esta ótica: foi necessário um artigo expressamente produzido para tal para que pudéssemos perceber que a descrição que Tácito faz da morte da imperatriz Messalina, com suas descrições mais do que detalhadas, não é útil por aquilo que ela efetivamente diz, mas por revelar aquilo que Tácito pensava que *devia ter acontecido*.⁵

¹ CERTEAU, Marcel de. **L'écriture de l'Histoire**. Paris: Gallimard, 1975, p. 38.

² “O moderno estudioso da Antiguidade [...] não pode escrever uma história de Roma reelaborando o latim de Lívio [...]. O ‘patrimônio comum da pesquisa histórica’ que surgiu no século XVIII tornou este procedimento inaceitável. Mas devemos acrescentar que [isto] não parece interferir na prática de ‘resgatar’ Lívio através da reescrita dos seus relatos [o que] termina tacitamente por aceitar a veracidade essencial do original” – FINLEY, M. I. **História Antiga** – Testemunhos e Modelos. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 13.

³ Cf. VEYNE, Paul. **Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Paris: Seuil, 1983, p. 21.

⁴ “Não é de espantar que, mesmo no estado irremediavelmente fragmentário do material sobre a primitiva Roma que conseguiu sobreviver, exista uma incrível variedade de versões, variedade que continuou a crescer e a se multiplicar até o início do Principado” (FINLEY, 1994, op. cit., p. 14.)

⁵ Cf. JOSHEL, Sandra R. Female desire and the discourse of Empire: Tacitus's Messalina. **Roman Sexualities**, editores J. P. Hellett & M.N.B. Skinner, Princeton, Princeton U.P., p. 221-254, 1997.

Não nos adianta querer resolver o problema opondo, através de um amálgama de Positivismo com Marxismo vulgar, “fatos” a “ideologia”, uma falsa consciência a uma real. No caso da História Antiga, fora dos fatos mais elementares – e.g. a existência do Império Romano, a lista dos seus imperadores – o que temos para “começar” é apenas uma narrativa literária, duvidosa em tudo, e que não pode ser “purgada” dos elementos ideológicos sem, ao fim e ao cabo, praticamente deixar de existir. Comparada à História Moderna, com suas incontáveis evidências – documentais, literárias, iconográficas – a História Antiga *não é real*, e, de fato, *nunca o foi*. Vivendo num mundo sem jornais e sem compilação de estatísticas sociais, o que os antigos gregos e romanos podiam esperar de um historiador era um significado adicionado.

Este é o fato: como escreveu Moses Finley, não temos – e talvez jamais teremos – uma história *real* das Antigas Grécia e Roma em termos de uma seqüência de eventos políticos definidos.⁶ Júlio César é uma personagem histórica; mas ele o é de maneira bem diversa de Cromwell ou Lenin, já que sua biografia pessoal carece de profundidade, e os eventos políticos de que participou não podem ser descritos detalhadamente. O biógrafo que desconsiderar tal coisa tenderá a escorregar, mesmo que imperceptivelmente, na ficção.

Como coloca Finley, uma História Antiga séria terá necessariamente de se converter em Sociologia: deverá testar modelos weberianos sobre *as regras gerais de funcionamento das sociedades que estuda*, e não lutar inutilmente contra a escassez de evidências.⁷ Mas o que fazer, então, com os relatos “clássicos” remanescentes e com a massa de ficções que eles geraram através dos séculos? Descartá-los não teria sentido, já que eles nos falam sobre o que cada época, cada autor, em um dado tempo e lugar, achou que *deveria* ter acontecido – assim nos contando sobre a história da *sua própria* sociedade.

Neste artigo, seguimos a sugestão de Finley, e buscamos um entendimento sociológico da gênese e desenvolvimento do Império Romano como um conceito meta-histórico e como um produto midiático extremamente bem-sucedido. Este conceito – desenvolvido, de fato, pelos próprios romanos para estabelecer uma identidade política separada da dos gregos clássicos – foi reinventado pela Hollywood dos anos 1950-60 e

⁶ Cf. FINLEY, M. I. **História Antiga** – Testemunhos e Modelos. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 138-139.

⁷ Cf. *Ibid.*, p. 81.

reemergiu recentemente, de forma peculiar, na série da HBO, *Roma*. A Roma monumental, heróica e asséptica dos épicos cede lugar a uma Roma tardo-republicana e “terceiromundista”. Se nos épicos de Hollywood tínhamos música sinfônica, cenários extravagantes e figurinos de lamê dourado, na série da HBO temos musica de percussão, batalhas sangrentas, e nudez frontal para ambos os sexos. Assistir a *Roma* é uma oportunidade de refletir sobre as mudanças na base ideológica da “Roma” meta-histórica, e, portanto, sobre a idéia que a sociedade pós-moderna faz de si mesma.

O MITO DE “ROMA”

Na Antiguidade Clássica, o trabalho do historiador englobava, sob o mesmo nome, duas atividades bastante diversas: a primeira, o trabalho do historiador “sério”, que oferecia informação técnica precisa aos líderes; o segundo, o do historiador “trágico”, que oferecia narrativas “inspiradoras”, voltadas para a formação ética do leitor. Um problema (adicional) para o leitor moderno era o de que estas atividades, sob a pena do historiador antigo, tendiam a sobrepor-se: o historiador sério editava os fatos de acordo com suas idéias éticas; os historiadores trágicos, ao mesmo tempo em que buscavam entreter o leitor, ainda assim criavam uma tradição de relato dos eventos por eles descritos.⁸

Se queremos tratar da descrição da história romana pela Cultura de Massa atual, podemos começar do começo e pensarmos em um dos primeiros apresentadores do *mito* de Roma, o historiador grego Políbio. Escrevendo por volta de 140 a.C. sobre a história da ascensão do Império Romano, Políbio oferece uma descrição das instituições políticas romanas apenas no meio do seu livro com a seguinte justificativa:

O traço da verdadeira virtude em um homem certamente reside na sua capacidade em suportar, com espírito forte e dignidade, as mais completas transformações da Fortuna, e o mesmo princípio [aplica-se] ao nosso julgamento de um estado. Uma vez que não pude encontrar mudanças de fortuna maiores do que as que tiveram de ser suportadas pelos romanos, reservei este lugar no meio de minha história para o estudo da sua constituição.⁹

⁸ “A heterogeneidade do público deixava ao historiador uma certa margem: ele poderia apresentar a verdade sob uma cor mais crua ou mais edulcorada, à sua escolha, sem, entretanto, traí-la”. VEYNE, Paul. **Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Paris: Seuil, 1983, p. 25. Um problema similar ao do roteirista de uma ficção histórica moderno, que escolhe a versão dos fatos mais adequada aos *interesses da sua audiência*.

⁹ POLYBIUS. **Hist: The Rise of the Roman Empire**. Tradução inglesa e edição de Ian Scott-Kilvert. Harmondsworth: Penguin, 1981. VI, 12.

Em outras palavras, para Políbio a constituição romana – e com ela a história de Roma, a descrição do processo pelo qual os romanos conseguiram estabelecer uma hegemonia sobre as esferas de influência dos gregos e dos cartagineses – *não* era algo que o historiador pudesse desejar contar como um fato em si mesmo, mas uma narrativa que necessitava *justificar a si mesma* pela sua utilidade moral.

Políbio nos parece hoje obviamente tendencioso,¹⁰ mas criticar sua falta de objetividade óbvia não deve nos deixar esquecer que, mesmo hoje, *descrever e discutir* acontecimentos históricos é emitir um julgamento moral sobre eles. Como dizia Edward Said: “[...] as notícias [...] são menos dados inertes e mais o resultado de um processo, normalmente deliberado, de seleção e expressão”.¹¹

Tivesse Políbio “escolhido” descrever a ascensão do Império Romano simplesmente “como de fato ocorreu”, ele não teria enfrentado o fato principal com o qual seus leitores putativos (aristocratas gregos educados) tinham de haver-se: a necessidade que estes leitores tinham de uma racionalização que lhes permitisse reconciliar sua consciência de si mesmos como gregos “civilizados” dominados por italianos semibárbaros. Daí sua necessidade de descrever a hegemonia romana não apenas enquanto tal, mas como algo louvável e moralmente justo.¹²

Quando, no início do século XX, a Indústria Cultural emergente lançou mão da História Antiga, ela o fez pela apropriação de noções recebidas do cânon da erudição burguesa a respeito do que deveria – ou não – ser preservado do registro histórico da Antiguidade Clássica. Tal implicava repelir-se abertamente a “democracia extrema” da Atenas Clássica (Péricles, Alcibíades e a Guerra do Peloponeso jamais foram representados por Hollywood¹³) e concomitantemente idealizar o “sadio” “governo

¹⁰ “Políbio abriu o caminho para outros intelectuais gregos que aceitaram a hegemonia romana e colaboraram com ela [...] Sua tarefa foi a de persuadir os líderes romanos a comportarem-se de uma maneira tal que não alienasse a maioria dos seus governados e conseqüentemente não por em perigo a posição daqueles provinciais de classe alta que haviam identificado seus interesses com o governo romano”. MOMIGLIANO, Arnaldo. **Alien Wisdom: The limits of Hellenization**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 30.

¹¹ SAID, Edward Said. **Covering Islam: How the media and the experts determine how we see the rest of the world**. Nova Iorque: Vintage, 1997, p. 50.

¹² Cf. GREEN, Peter. **Alexander to Actium: The historical evolution of the Hellenistic Age**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 281-282.

¹³ Em oposição a Roma Antiga, a Grécia Clássica, para a Cultura de Massa, simplesmente inexistente, na medida em que a Grécia de Hollywood é apenas a Grécia *mitológica*, seja a de *A Fúria dos Titãs* ou a de *Xena a Princesa Guerreira...* A Antiguidade *histórica*, para a Cultura de Massa, começa em Alexandre o Grande.

misto” de Roma. Um homem do Iluminismo inglês, tal como Edward Gibbon, já resumia assim as vantagens do sistema legislativo da República Romana tardia:

Quando as tribos [i.e. os membros das circunscrições eleitorais] davam em voz alta seus sufrágios, a conduta de cada cidadão era destarte exposta [...] diante de seus amigos e compatriotas. *O devedor insolvente consultava os desejos de seu credor* [...] e a gravidade do magistrado oferecia uma lição à multidão. Mas um novo método de sufrágio secreto aboliu a influência do temor e do pejo, da honradez e do interesse; e o abuso da liberdade acelerou os progressos do medo e do despotismo.¹⁴

“Medo e Despotismo” aparecendo como uma reação ao fato de que as paixões da “turba” pudessem prevalecer sobre a opinião dos cidadãos responsáveis. Como diria o contemporâneo americano de Gibbon, “[...] a mais durável fonte das lutas fracionárias sempre foi [...] a distribuição desigual da propriedade” e nenhuma Democracia pode ser estável enquanto a segurança pessoal e os direitos de propriedade não forem intangíveis.¹⁵ Destarte, para que a Democracia parlamentar burguesa do século XVIII anglo-americano pudesse começar a existir, ela teria que buscar sua ascendência numa República Romana idealizada governada por estadistas “responsáveis”, não fosse ela aceitar a suposta hegemonia helênica da “turba” e das suas paixões infrenes em todas as questões políticas. Certamente que tal idealização era inteiramente a – histórica, mas que importa se ela podia ser apresentada de maneira inspiradora na tela?

A CRISE DO IMPÉRIO NA TELA: *ESPÁRTACO* E A *QUEDA DO IMPÉRIO ROMANO*

Martin M. Winkler argumenta que Hollywood representou, via de regra, a Roma Imperial de maneira negativa, um antro de poder e vício, de práticas perversas, crucifixões e gladiadores – no limite, uma antecipação da Alemanha nazista.¹⁶ Mas pode-se argumentar que as representações de uma Roma “má” são, na verdade, um subgênero do corpus, já que se referem mais ao *nascimento do Cristianismo* do que propriamente a “história” romana. Estas representações, por mais que descrevam a

¹⁴ GIBBON, Edward. **Decline and Fall of the Roman Empire**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 73. V. II. (Destaque nosso)

¹⁵ Cf. MADISON, James. *The Federalist Papers*, #10. **The Federalist Papers**, Clinton Rossiter, Nova Iorque: Mentor, p. 47, 1999.

¹⁶ MARTIN, M. Winkler, “The Roman Empire in American Cinema after 1945”. **The Classical Journal**, v.93, Dec.1997/Jan.1998.

perseguição aos cristãos como perversa, jamais dão o passo adicional de atacar “Roma” – isto é, a *idéia de Império em geral* – como sendo em si mesma “má”.

Winkler fundamenta seu argumento em filmes como *Quo Vadis*, *Ben Hur*, *Rei dos reis*, *O manto sagrado*. Mas estes são produtos, na maior parte, da década de 1950, isto é, do imediato pós-Segunda Guerra Mundial, de um momento em que já não havia necessidade de representar uma Alemanha nazista alegórica. Parece-nos que, mais do que comemorar o que era então o seu passado recente (a derrota do Fascismo), estes filmes estão preocupados com o seu presente contemporâneo – a Guerra Fria. Os filmes americanos dos anos 50 são eloqüentes sobre uma ansiedade que, em certo sentido, era a mesma que arrebatava Cícero¹⁷ e seus pares: como criar uma base ideológica *ad hoc* para o fato consumado. Jamais exaltam o Império enquanto tal, mas como um Império *moralmente regenerado*. Não seria abusivo interpretar tal traço como um modo de relembrar à *América* que não esquecesse suas origens cristãs, sob pena de perecer como o Império Romano.¹⁸

À medida que os anos 60 aproximam-se, no entanto, os velhos épicos da era áurea, cujo tema era a conversão ao Cristianismo, cedem lugar a *approaches* menos convencionais. É o caso de *Espártaco* (1960) e de *A Queda do Império Romano* (1964). Visto contra o pano de fundo do reacionarismo da época, *Espártaco* parece uma exceção: um conto sobre a luta pela liberdade numa Roma viciosamente escravocrata, que tem por base um romance roteirizado pelo membro da lista negra McCartyhysta Dalton Trumbo. O nome do gladiador trácio, nos anos 60, já era de há muito – no mínimo desde Rosa Luxemburgo¹⁹ – um rótulo para tudo o que fosse de “Esquerda”.

¹⁷ “Ora, diz Cícero [no *De Officiis*], oprimir os aliados ou os súditos significa destruir o domínio romano [...] Cícero está tão certo de que Roma tem o direito de dominar, que com total boa-fé confunde dois problemas diferentes: o exercício correto de uma autoridade e o direito de existir que esta autoridade tem”. VEYNE, Paul. *Humanitas: Romanos e não-romanos*. In: GIARDINA, Andréa. (Ed.). **O Homem Romano**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1992, p. 296.

¹⁸ O que, inversamente, significa legitimar uma idéia do mesmo molde da abrigada por parte da patrística latina: a de que se o cristianismo legitima o império, o império torna possível o cristianismo, já que, “é [no Império Romano] que estão os santos sacerdotes e o pudor das virgens consagradas, coisas que não existem entre os bárbaros, ou que não estariam seguras se aí existissem”. (Santo Ottato Apud Ibid., p. 284.)

¹⁹ A historiadora inglesa Maria Wyke chama a atenção para o fato de que Espártaco já havia sido “ressuscitado” em finais do século XIX pelo *Risorgimento* italiano como um herói “jacobino”, popular e “anticlerical” (isto é, sem qualquer ligação com a hagiografia cristã) – em oposição ao nacionalismo romântico e pró-cristão da literatura “antiga” da época (*Quo Vadis*), e que só no final do século XIX mais tarde o personagem teria sido “fagocitado” pelo movimento socialista: Cf. WYKE, Maria. **Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History**. Londres: Routledge, 1997, p. 37-38 e 47-48.

No entanto, um *nome* não é tudo. Especialmente porque o episódio histórico original foi já um caso excepcional: menos uma rebelião dos deserdados da terra do que um motim de um grupo relativamente privilegiado da classe escrava como um todo.²⁰ Apesar de não tão difundida quanto comumente é suposto (escravos eram uma mercadoria cara), a escravidão antiga era ainda assim parte da vida quotidiana – uma dimensão de que o filme de Kubrick carece. O Espártaco interpretado por Kirk Douglas é menos um membro anônimo de uma classe explorada do que a vítima de um abuso sexual – um “homem sadio e viril” (nas palavras do roteirista) constrangido a fazer amor com uma mulher diante dos olhos de seu amo e de seu técnico (algo ao qual um escravo romano real mal reagiria²¹). A fúria surpresa do Espártaco cinematográfico (“Eu não sou um animal!”) ao descobrir-se objeto do prazer escopofílico de seu amo talvez tenha mais a ver com o desconforto americano com a homossexualidade do que com verossimilhança. Ao transformar o abuso sexual na questão central da escravidão – em oposição à morte por sobre trabalho numa mina ou galera –, o filme coloca a idéia de que o poder político trás consigo a idéia sádica de que se pode agir a seu bel-prazer para com os inferiores, algo que tornava os governantes de Roma, para uma audiência americana, “insuportavelmente decadentes”.²²

O Espártaco cinematográfico é produzido não a partir do (obscuro) personagem histórico, mas em oposição ao personagem de Howard Fast. Se o Espártaco de Fast era um quadro stalinista que “decide tudo”, e que pairava muito acima das massas alienadas, ele era, ainda assim, um personagem muito político, que funcionava como o arauto de uma mudança sócio-política em larga escala. O Espártaco do filme era um indivíduo comum pego involuntariamente numa situação traumática e que tentava sair

²⁰ Vender-se voluntariamente como gladiador a um “técnico”, *lanista*, podia implicar toda espécie de tortura física, porém era mais um último recurso do que uma degradação total (Cf. VEYNE, Paul. **L'Élégie Érotique Romaine**. Paris: Seuil, 1983, p. 155.) e apresentar gladiadores forçados a matarem-se uns aos outros é uma imprecisão histórica: em princípio, eles eram todos voluntários treinados – caso contrário, o espetáculo seria medíocre.

²¹ Era normal que os amos romanos deixassem um criado pessoal escravo *dentro* de seu quarto – algo que é mostrado diversas vezes na *Roma* da HBO (Cf. *Ibid.*, p. 241. nota 51.) E para um escravo, o abuso sexual era, em princípio, *business as usual*: “Não é vergonha fazer o que o amo ordena”, *nec turpe est quod dominus jubet* (Petrônio Apud *Ibid.*, p. 228, n. 59.)

²² Cf. HARRIS, W. V. Spartacus. In: CARNES, Mark C. (Ed.). **Past Imperfect** – History According to the Movies. Nova Iorque: Henry Holt & Co., 1996, p. 40-43; note-se, no entanto, que este matiz homofóbico já fazia parte da novela de Howard Fast (Cf. WYKE, Maria. **Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History**. Londres: Routledge, 1997, p. 70.)

dela da melhor maneira possível, lutando pelos seus direitos *individuais* tão-somente.²³ Se aí há “radicalismo”, este é estritamente *burguês* e de classe média.

Na sua representação da crise de legitimidade terminal do Império Romano, *Espártaco*, ainda assim, contrasta claramente com *A Queda do Império Romano*. No filme de Anthony Mann, quando o liberto grego convertido em soldado romano modelo, entusiasta de uma política de educação de bárbaros germânicos nas virtudes da civilização romana, é assassinado, uma cruz de metal²⁴ é achada debaixo de suas vestes. Apresenta-se uma situação similar a da hagiografia tradicional de S. Martinho, que, como nos diz seu biógrafo antigo, Sulpício Severo, também se converteu de soldado romano em missionário cristão.²⁵ Com a diferença, apenas, de que S. Martinho passou a dedicar-se ao trabalho missionário na Gália rural quando o Império Romano do Ocidente chegava ao fim. Ele escolheu, portanto, a Cristandade *no lugar* do Império²⁶. No caso da personagem do filme, cujo trabalho missionário coincide com o apogeu do Império Romano, existe a escolha pela possibilidade de combinar Cristandade e Império.

O filme começa quando do final do reinado de Marco Aurélio, durante uma conferência conjunta da alta hierarquia romana e de reis-clientes num castelo da fronteira do Danúbio. Tanto Marco Aurélio quanto seu homem de confiança, o general Livius, aparecem como estóicos convictos que querem deixar o mundo seguro para alguma espécie de ordem burocrática romana, um *Welfare State* antigo.²⁷ Uma vez que para o verdadeiro estóico nada mais existe na Natureza a não ser a Razão e o Dever,²⁸ Marco Aurélio deseja arranjar as coisas deserdando seu filho e herdeiro presuntivo – o

²³ E justamente esta insistência em atacar a escravidão *em si* (e não como base de uma desigualdade social institucionalizada *entre outras*) é que permite a quem o faz, como diz Finley, “marcar pontos para a nossa sociedade contra uma que já morreu”, o que nada tem de progressista: “A indignação retrospectiva também é uma forma de justificar o presente”. (Bourdieu Apud FINLEY, M. I. **Escravidão Antiga e Ideologia Moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 67.)

²⁴ ‘Ou, mais exatamente, um “chi-ro”, um pendente com uma monograma grega de Cristo (X e P superpostos): Cf. WYKE, Maria. **Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History**. Londres: Routledge, 1997, p. 185.

²⁵ PERNOUD, Regine. **La Vierge et les Saints au Moyen Âge**. Paris: Christian de Bartillat, 1991, p. 72.

²⁶ De acordo com a política de S. Ambrósio, que erigiu a hierarquia eclesiástica *em oposição* à imperial: Cf. BROWN, Peter. **Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do Cristianismo**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 298.

²⁷ Sem sofisticar demais, uma ONU romana: como lembra Maria Wyke, segundo o *house organ* da indústria cinematográfica da época, o *Motion Picture Herald*, “na sua leitura particular das estratégias presentistas adotadas pelo filme, o Império Romano caiu porque carecia do que o mundo tem hoje – as Nações Unidas [com as quais os EUA estavam em bons termos à época]”. WYKE, 1997, op. cit., p. 187.

²⁸ VEYNE, Paul. **L’Élégie Érotique Romaine**. Paris: Seuil, 1983, p. 180.

ambicioso e imaturo Cômodo – colocando Livius como seu sucessor, e ao mesmo tempo casar sua filha (e amada de Livius) Lucila (Sophia Loren) a um príncipe armênio (Omar Shariff), para grande desprazer, tanto de Cômodo quanto de Lucila. Uma vez que Marco Aurélio é rápida (e secretamente) envenenado pelos partidários de Cômodo, Lucila espera que Livius resolva a questão sucessória dando um golpe contra seu irmão – golpe que a deixaria como imperatriz de Roma. Livius, entretanto, é um legalista, que decide tomar a iniciativa em aclamar a Cômodo como “César indubitável” durante o funeral solene de Marco, não dando a Lucila outra alternativa senão a de embarcar para a Armênia.²⁹ Mais uma vez, o que temos é uma leitura seletiva do passado e das ideologias do passado: basta dizer que nem todos os pensadores cristãos da Roma tardia eram entusiastas do Império – o maior deles, Santo Agostinho, considerava os impérios como algo indiferente do ponto de vista da Vida Eterna.³⁰

Quando o conceito do épico antigo reemergiu no início do século XXI, ele o fez precisamente através de um *remake* deste filme específico. O *Gladiador* de Ridley Scott (2000) ressuscitou todas as certezas reacionárias d’A *Queda*: o pano de fundo da Civilização contra a Barbárie, a nostalgia dos bons tempos, o culto do Melhor Homem no Lugar Mais Elevado. A única diferença é que *Gladiador* expõe estes elementos de uma forma mais agressiva, belicista, chauvinista e (neo)conservadora. Ao mesmo tempo, injeta no roteiro uma dose de “valores familiares” para evitar o tédio do elemento romântico da versão anterior: “Livius”, renomeado Maximus, quer vingar a chacina de sua mulher e filhos por Cômodo, e Lucila é uma viúva preocupada com seu filho ainda infantil.

O fato é que a representação da Antiguidade através do épico moderno jamais é “inocente” já que nunca é arbitrária ou incoerente:³¹ *Espártaco* pode ser visto como uma

²⁹ Contrariamente à estratégia de simplificação adotada pela maioria dos filmes históricos, o roteiro cria dois personagens onde historicamente havia apenas um: a Lucila histórica casou-se com um certo Pompeianus, um plebeu idoso que era ao mesmo tempo um oriental (sírio) e o principal general de Marco Aurélio. Lucila acabou por ser executada após envolver-se numa conspiração contra Cômodo – cf. *Historia Augusta, Vida de Marco*, §§ 19/21, & *Vida de Cômodo*, §§ 4/5 – na versão parcial **Lives of the Later Caesars**, tradução inglesa e edição de Anthony Birley, Harmondsworth: Penguin, 1982. O que o filme faz é dividir a personagem exatamente para criar uma oposição entre a Razão *ocidental* – representada por Livius – e a irracionalidade *oriental* do príncipe armênio de Sharif (mais a sensualidade da *diva* italiana Lucila/Loren).

³⁰ Cf. VEYNE, Paul. *Humanitas: Romanos e não-romanos*. In: GIARDINA, Andréa. (Ed.). **O Homem Romano**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1992, p. 296.

³¹ Como Dorfman & Mattelart escreveram, aqueles que sustentam a idéia da “inocência” da representação pop dos eventos históricos deveriam lembrar-se de que “a visão do Tibete [em Disney]

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*?

ROMA NA TELA DA TV: A SÉRIE DA HBO

Nas descrições da História Antiga feitas pela Indústria Cultural moderna, o pano de fundo sócio-político sublinha, em princípio, a oposição entre escravos e homens livres, ou entre bárbaros e gregos e romanos. Mas, como se sabe, estas divisões eram encaradas pelo mundo antigo como marginais à oposição propriamente política interna ao corpo cívico, entre os ricos e os cidadãos comuns – uma oposição que alimentou discórdias civis durante a maior parte da História Antiga. Como Marx já havia percebido em meados do século XIX, a sociedade antiga tinha seu caráter excludente sublinhado pelo fato de que a parte significativa, conscientemente reconhecida da luta de classes, era aquela “[...] que envolvia uma minoria privilegiada, [a oposição] entre os ricos livres e os pobres livres”³² pela distribuição do excedente econômico e de meios de expressão políticos. Escravos e bárbaros eram apenas o “pano de fundo”, a base puramente *econômica* sobre a qual os competidores principais lançavam suas demandas *políticas*.³³ Para nós, tal realidade jamais pareceria “inspiradora”, antes nos pareceria como pedir-nos que tomássemos partido numa luta entre abutres e chacais disputando uma carcaça.

Portanto, 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

não é idêntica à sua visão da Indochina”. (DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **How to Read Donald Duck**. Nova Iorque: International General, 1991, p. 56.)

³² MARX, Karl. The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte. In: _____. **Surveys from Exile**. Tradução inglesa de BenFowkes; Edição de David Fernbach. Harmondsworth: Penguin, 1977, p. 144-145.

³³ “[A Antiguidade] não se colocava qualquer perguntas sobre a escravidão, instituição [tida como] mais familiar que política [...]. Uma] revolta [de escravos] era a abominação da desolação, mas produzia menos indignação e fazia correr muito menos tinta ideológica do que [os esquemas de reforma agrária dos] Gracos”. VEYNE, Paul. **Le Pain et le Cirque**: Sociologie Historique d’un pluralisme politique. Paris: Seuil, 1976, p. 528. nota 394.

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 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.³⁴ 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 um invólucro monumental e um recheio mal escondido e miserável.

Em oposição aos gregos, que sempre aceitaram abertamente a dicotomia entre os interesses dos ricos e do homem livre comum, os romanos sempre mantiveram sua política interna subordinada aos interesses gerais de sua oligarquia governante: “[Em Roma,] a liberdade de expressão [pertencia] tanto a esfera da *auctoritas* [a “autoridade” geral de que os dominantes estavam sempre investidos] tanto quanto à esfera da *libertas* [liberdade].³⁵ Assim, portanto, *primo*, o caráter manifestamente elitista da política romana, mas também, *secundo*, o fato de que havia uma não menos completa *solidariedade* ideológica entre os ricos e o povo comum, especialmente no que dizia respeito aos projetos imperiais romanos.³⁶ Daí o fato de que em *Roma* não há simpáticos plebeus democráticos em oposição a aristocratas cobiçosos; todos compartilham da mesma ganância – o que adiciona-se à acuidade histórica geral da série.

O enredo de *Roma* subdivide-se em dois:³⁷ de um lado, as figuras históricas “reais” – Júlio César, seus familiares, amigos e adversários políticos; de outro, as personagens de classe inferior, que são também “históricos” ainda que só em nome: os

³⁴ Em termos de iconografia, a abertura remete a uma das características mais notáveis da arte romana: a sua mistura da descrição realista com um gosto quase-expressionista pelo grotesco, o emocional e o etéreo, herdada pelos romanos da arte helenística, em oposição à fatura idealizada e ao mesmo tempo muito concreta da arte grega clássica (WHEELER, Mortimer. **Roman Art & Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 1996, p. 160; 191; 200.)

³⁵ Arnaldo Momigliano Apud FINLEY, M. I. **Politics in the Ancient World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 139.

³⁶ Como coloca Veyne, os mais radicais reformadores agrários romanos, os irmãos Gracos, eram “oligarcas como quaisquer outros [...] e não desejavam a ruína da oligarquia [enquanto tal, mas] oferecer-lhe tropas [:] Tibério Graco temia que a crise agrária privasse Roma de cidadãos e soldados”. A questão em pauta era de que a “Direita”, os oligarcas extremados como Cícero, reconheciam o “nacionalismo” dos Gracos – todo o problema estando em que eles não gostavam *desta* espécie de “nacionalismo”. (VEYNE, Paul. **Le Pain et le Cirque: Sociologie Historique d’un pluralisme politique**. Paris: Seuil, 1976, p. 468.)

³⁷ Cf. o comentário de NELIS, Jan. **Historia Actual Online**, n. 8, p. 249-252, Outono 2005.

legionários Voreno e Pullo [ou Pulão, para os puristas do vernáculo³⁸], dois nomes desprovidos de biografias retirados do texto da obra de César *De Bello Gallico*. Voreno e Pullo podem ser vistos como os “tipos ideais” do soldado comum do fim da República Romana, ideológica – e pessoalmente³⁹ – ligados ao seu general e com ele compartilhando a mesma psicologia exploradora, a crença no seu direito a uma parte do botim compatível com sua posição subordinada.⁴⁰ Eles não são exatamente bons sujeitos, não se opõem à ideologia dos seus maiores – pelo contrário, compartilham ativamente dela. No início da série, Voreno é um centurião “pequeno-burguês” e respeitável, simpatizante do Senado, enquanto o brutal Pullo é um cesariano e como tal, um *popularis*. Entretanto, suas posições relativas mudam à medida que a série prossegue.

No começo do primeiro episódio (*A águia roubada*),⁴¹ estamos no final das guerras gaulesas de César, e com uma guerra civil entre César e o Senado prestes a começar, disparada pela morte em trabalho de parto de Júlia, filha de César e esposa de Pompeu Magno. Pullo está na prisão militar por quebra de disciplina⁴² e Voreno já está pensando em fazer fortuna após dar baixa, vendendo em Roma os escravos adquiridos no botim da Gália. Quando a águia legionária de César⁴³ é roubada pelos agentes de Pompeu, no entanto, Pullo e Voreno recebem a incumbência de encontrá-la. Ambos

³⁸ CÉSAR, Júlio. **Comentários sobre a Guerra Gálica**. Tradução de Francisco Sotero dos Reis. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967, V, XLIV.

³⁹ Diferentemente do exército imperial – uma força profissional de carreira com um prazo de dezesseis anos entre engajamento e reforma – o exército romano da República recrutava soldados para campanhas específicas sob um comando específico: “Os generais de Roma eram [...] todos políticos, não militares profissionais. Naturalmente eles viam em seus exércitos uma fonte de vantagens políticas potenciais”. (GRUEN, E. S. **The Last Generation of the Roman Republic**. Berkley: University of California Press, 1995, p. 377.)

⁴⁰ FINLEY, M. I. **Politics in the Ancient World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 120. Como descreve Gruen, um general romano tinha de prover seus soldados com oportunidades de saque, o que fazia o exército romano não ser melhor que um bando de bandidos (GRUEN, 1995, op. cit., p. 371.)

⁴¹ Diretor Michael Apted, roteiro de Bruno Heller, conforme site da **HBO**, disponível em: www.hbo.com/rome/episode/season1/episode01.html

⁴² Como é bem sabido, o exército romano lutava como uma unidade, daí abandonar a formação ser uma infração disciplinar séria. Mas leve-se em conta que esta disciplina legendária era aplicada de forma às vezes frouxa, em função das relações pessoais que os generais romanos tinham com seus soldados. O Pullo e o Voreno *históricos* – ambos centuriões, aliás – são descritos por seu general César (*De Bello Gallico*, V, 44) como tendo ambos cometido esta mesma falta (“Por que é que hesitas, Voreno? Ou que ocasião esperas para mostrar o teu valor? Este dia será juiz das nossas competências”) e César é o primeiro a elogiá-los (“De tal sorte provou a fortuna a um e outro [...] que, sendo um inimigo do outro, levou socorro e salvação a seu inimigo, sem que se pudesse decidir qual o mais valoroso”).

⁴³ Que não era apenas um objeto religioso, mas ela mesma uma divindade, *Bellorum Deos*: cf. GIBBON, Edward. **Decline and Fall of the Roman Empire**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 674, V.I. nota 34.

realizam a tarefa brilhantemente, entrementes resgatando o sobrinho-neto de César, Otaviano, que havia recebido de sua mãe, a intrigante Átia,⁴⁴ a tarefa de presentear César com um cavalo que ela havia comprado, após uma barganha sexual, de seu amante Timon,⁴⁵ um judeu negociante de cavalos por ofício e eventual assassino contratado.

À medida que a história desenvolve-se, ficamos com um grupo de personagens sórdidos, cada qual aderido ao seu motivo vil. A presença de Timon lembra-nos, através de uma paráfrase involuntária de Marx, que aqui o romano ideal é o “judeu” real⁴⁶ – que a ética cívica de uma Antiguidade Clássica idealizada, se traduzida na prática, não difere da ética de um negociante de cavalos, um burguês em germe. Em outras palavras: o homem cívico da antiguidade anuncia o homem de negócios moderno.

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 garantindo a Otaviano a posição de herdeiro presuntivo, ou por meio de sua ligação com o auxiliar de César, Marco Antônio; Vorenius 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* prosopográfico⁴⁷) ou se, de alguma maneira, esta política refletia os interesses concretos do povo comum (reforma agrária, as distribuições de trigo, a repartição dos

⁴⁴ Otaviano é claro, é o futuro imperador Augusto; Átia, a sobrinha de César, é também uma figura histórica, se bem que, como Pullo e Vorenius, pouco mais sabemos dela além do seu nome. Seu papel, aqui, é o de representar o tipo da matrona romana aristocrática, sexualmente livre, ultrapolítica, superlativamente intrigante e insensível até a crueldade.

⁴⁵ Como seu nome grego nos revela, Timon *não* é o judeu usual dos épicos antigos, um protocristão piedoso; ele é o judeu helenizado da era alexandrina: “Os homens empregam o pão e o vinho no seu prazer, vivendo para se banquetear: e todas as coisas obedecem ao dinheiro” (*Eclesiastes*, 10:19, tradução Pe. Antônio Pereira de Figueiredo, Apud GREEN, Peter. **Alexander to Actium: The historical evolution of the Hellenistic Age.** Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 502, nota 33.)

⁴⁶ MARX, Karl. On the Jewish Question. In: _____. **Early Writings.** Tradução inglesa de Rodney Livingstone e Gregor Bentley. Harmondsworth: Penguin, 1992, p. 240.

⁴⁷ “O estudo da República Romana é o estudo, principalmente, da sua classe dominante” (Ernst Badian, Apud G.E.M. de Sainte Croix. **The Class Struggle in the Ancient Greek World.** Londres: Duckworth, 1983, p. 351.)

lucros do Império). O que a série da HBO faz é tacitamente aceitar esta última visão: independentemente de quais fossem os motivos dos reformadores romanos da classe superior (os irmãos Gracos, Mário, Saturnino, e, *last but not least*, César⁴⁸), o fato é que eles construíram suas carreiras estabelecendo algum tipo de conexão política com a plebe livre,⁴⁹ com seus “agravos reais e descontentamentos genuínos”.⁵⁰ Tal é o cerne da série: a descrição da *conexão* entre os maiores como “classe para si” e os seus inferiores como classe apenas “em si”.

O que explica o papel desempenhado na série por Pullo e Vorenus, que, ao mesmo tempo, têm toda a consciência da sua posição inferior e seguem leais aos seus patronos de classe alta. Há diferenças entre eles, é claro: Pullo é o membro da plebe que não tem o que fazer – quando não engajado no exército – salvo pedir por pão, circo, e um emprego ocasional como sicário;⁵¹ Vorenus é o respeitável membro emergente de uma futura burocracia imperial.⁵² Ainda assim, ambos são fantoches dos seus maiores, dos quais dependem para implementarem suas agendas. Não é surpreendente que, no segundo episódio da série, seja Pullo, que se liga imediata e incondicionalmente a César – e a Otaviano – que prevaleça sobre Vorenus, com suas simpatias platônicas pelo Senado.⁵³

⁴⁸ Como diz Tácito, as leis da República tardia, “posto que algumas estabelecidas contra os maus, para prevenir os delitos, nasceram as mais das vezes das dissensões das ordens [...] da animosidade contra cidadãos ilustres, e outros motivos condenáveis [...] Daí surgiram os Gracos e Saturninos, agitadores da plebe” (*Ann.*, III, 27- Tácito, **Anais**, tradução Leopoldo Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967).

⁴⁹ “Não foi sem razão que Arnaldo Momigliano [...] objetou que [as figuras políticas da Roma republicana] não foram apenas predestinadas a serem elencadas na enciclopédia Pauly-Wissowa, mas eram classes, grupos sociais em luta”. (CANFORA, Luciano. **Júlio César** – O Ditador Democrático. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 25.)

⁵⁰ BRUNT Apud G.E.M. de Sainte Croix. **The Class Struggle in the Ancient Greek World**. Londres: Duckworth, 1983, p. 352.

⁵¹ Como o historiador grego do século III d.C., Dio Cássio, argumentaria, o exército permanente imperial deveria engajar nas suas fileiras “os membros mais ativos da população [...] que, sendo freqüentemente compelidos a ganhar a vida pelo banditismo, possam ser mantidos sem maltratar a outrem”. (*História Romana*, 52, § 27- tradução parcial **The Roman History: the Reign of Augustus**, tradução inglesa de Ian Scott-Kilvert. Harmondsworth: Penguin 1987). Era conveniente ao estado romano tratar de incorporar diretamente bandidos às fileiras do exército de preferência a reprimi-los (SHAW, Brent D. O Bandido. In: GIARDINA, Andréa. (Ed.). **O Homem Romano** Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1992, p. 247-280, 279.)

⁵² Tácito, em **Historiae**, I, 4 (**Histoires**. Tradução francesa de Henri Goelzer. Paris: Le Livre de Poche, 1963.) opõe à “parte sábia da plebe, ligada às grandes famílias”, a “plebe sórdida, os frequentadores do circo e do teatro”.

⁵³ **How Titus Pullo brought down the Republic**. Direção: Michael Apted. Roteirista: Bruno Heller. Cf. www.hbo.com/rome/episode/season1/episode02.html

César e seus associados – Marco Antônio e Otaviano, respectivamente o braço direito e o herdeiro presuntivo emergente⁵⁴ – são retratados como tão intrigantes e corrompidos quanto seus inimigos políticos. César, na série, é o representante da “ação e da esperança” e “ainda que, *paradoxalmente* [destaque nosso], de forma ilegal, de uma promessa de mudanças e justiça elementar”.⁵⁵ De fato, se César representa a justiça, tal se dá pelo *por conta* de sua negação da ordem legal, que é apresentada como um consenso estreito que não oferece aos inferiores oportunidade alguma.

No oitavo episódio da série, *Caesarion*,⁵⁶ enredo e história convencional separam-se: César, agora no Egito, é enganado e aceita como sua a paternidade de uma criança gerada pelo legionário Pullo numa Cleópatra viciada em heroína fumável, a qual desejava estabelecer uma conexão de sangue com César o mais rapidamente possível, num desenvolvimento fantasioso que um historiador sério dificilmente aceitaria.⁵⁷ Mas, na ausência de fatos incontrovertíveis, o que temos aqui, em qualquer das versões existentes, não são descrições, mas apólogos morais: quando Plutarco contou a famosa história de Cleópatra num tapete, o que ele queria era apenas dar um exemplo da astúcia feminina. Quando o roteirista de *Roma* escolheu mostrar César enganado, talvez pretendesse explorar a idéia de *engano mútuo* que é central à série: para César (que não parece subseqüentemente haver sido afetado por seu ludíbrio), o nascimento de Cesarião é um fato *conveniente*, pouco importando sua paternidade; e o papel de Pullo na história é o de um instrumento útil.⁵⁸

⁵⁴ Segundo Luciano Canfora, é provável que o herdeiro presuntivo de César fosse seu primo Sexto, o qual, no entanto, foi assassinado pelos partidários de Pompeu na Síria e cujo desaparecimento abriu caminho à ascensão do jovem Otaviano. Cf. CANFORA, Luciano. **Júlio César** – O Ditador Democrático. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Capítulo XXVII.

⁵⁵ NELIS, Jan. **Historia Actual Online**, n. 8, p. 249-252, Outono 2005.

⁵⁶ Dirigido por Stephen Shill, roteiro de William J. McDonald. Ver em www.hbo.com/rome/episode/season1/episode08.html

⁵⁷ Ainda assim, Carcopino supunha que este Cesarião era, de fato, filho de pai desconhecido – ou até mesmo de Marco Antônio (cf. Joel Schmidt, *Júlio César*. Porto Alegre: L& PM, 2006, p. 209). Para Green, Cleópatra e César eram um casal perfeito, o que seria provado pela própria maneira como Cleópatra arranhou de ser apresentada a César, “escondida num tapete [...] numa brincadeira de ‘atrás das linhas inimigas’ da qual ele gostou” (GREEN, Peter. **Alexander to Actium**: The historical evolution of the Hellenistic Age. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 663.) Preferimos dizer que, com dois mil anos de intervalo, é simplesmente impossível saber que espécie de relacionamento pessoal César e Cleópatra tiveram. As especulações de Carcopino e Green são tão “aceitáveis”, em princípio, quanto o enredo de *Roma*.

⁵⁸ Como Green observa, “de preferência a converter o Egito em província, com toda a intriga senatorial [...] que isto provocaria, César tinha a intenção de preservar o regime ptolomaico em seus próprios termos. Ter um filho seu como herdeiro do trono não seria de modo algum um problema, pouco importando o status da criança em Roma”. (Ibid, p. 667.)

A perda de César na série virá das suas conexões na alta sociedade romana: sendo amante de Servília, a mãe de Brutus, ele é forçado a romper o relacionamento para evitar o desprazer de sua esposa Calpúrnia, que toma conhecimento do *affair* através de grafitos pornográficos que passam a decorar as paredes de Roma por obra de Átia. Servília não apenas relega César e Átia à vingança dos deuses subterrâneos,⁵⁹ mas começa também a conspirar contra César. Entre outras coisas, ela inicia uma relação sexual com a irmã de Otaviano, Otávia, que lhe proverá uma informação valiosa: a criança que Vorenus acreditava ser seu neto em verdade era filho de sua mulher, Niobe, com seu cunhado. Esta informação adquire toda a sua importância quando César, ao retornar vitorioso de suas campanhas, decide aumentar seu controle sobre o Senado nomeando uma série de suas criaturas como senadores – entre os quais Vorenus.⁶⁰ Para Servília, é fácil então incitar seu filho Brutus contra César, e, quando chegam os Idos de Março de 44 a.C., levar Vorenus, transtornado pela notícia da traição de Niobe, a abandonar sua posição de guarda-costas dissimulado de César, de modo a garantir que o ditador seja massacrado⁶¹ no plenário da Cúria.

A primeira temporada termina, assim, numa confusão trágica: César expirando sobre uma poça de sangue, Átia e Otaviano humilhados por uma Servília exultante, Vorenus diante do corpo de sua esposa. Resta algo vagamente próximo a um *happy ending* apenas para Pullo: a cena final do último episódio o mostra buscando alívio num santuário rural com a moça escrava que ele de há muito desejava, a qual finalmente o perdoou por ter matado seu amante.

Estamos, assim, bem longe da Roma aristocrática e impecável dos antigos épicos de Hollywood. O que temos é uma tentativa de representar os esforços de um ditador populista em governar “acima de todas as classes” – para, finalmente, fracassar nesta tentativa. Roma, como terra das oportunidades, desaparece diante de Roma como terra do privilégio estabelecido. A política como delegação falhou: os inferiores são deixados de lado na sua alienação usual, enquanto os superiores prosseguem suas querelas sangrentas e intermináveis. Nesta “Roma” pós-moderna, a simples idéia de um

⁵⁹ Uma *defixione*. Cf. VEYNE, Paul. **L'Élégie Érotique Romaine**. Paris: Seuil, 1983, p. 216. nota 22.

⁶⁰ Histórico: esta *adlectio* é descrita em SUETÔNIO. **Vidas dos Doze Césares, Vida de César, LXXVI** – Vie des Douze Césars. Tradução francesa de Henri Ailloud. Paris: Le Livre de Poche, 1961.

⁶¹ “E César, cercado por todos os lados, seja para onde se voltasse confrontado a golpes de armas dirigidas a sua face e olhos, atirado para lá e para cá como uma fera, foi enlaçado entre as mãos de todos” – PLUTARCO. **Vida de César, LXVI**, § 5 sqq – PLUTARCH, *Lives* tradução inglesa Bernadotte Perrin, Cambridge, Mass./Londres: Harvard University Press, 1994, coleção Loeb.

pequeno movimento progressista que pudesse trazer os inferiores para dentro do palco, ainda que num papel coadjuvante, falhou.⁶² E assim, mais do que a Roma Antiga *histórica*, é Roma como *símbolo* que é levada a um ajuste de contas.

ALGUNS COMENTÁRIOS FINAIS

A *representação* de um acontecimento histórico e o acontecimento em si mesmo não são comensuráveis – Oliver Stone *dixit*. Há uma entrevista na qual o polêmico cineasta, ao ser censurado pelo historiador que o entrevistava pelas suas tentativas de racionalizar acontecimentos políticos reais pela via de uma teoria conspiratória qualquer, respondia com uma pergunta: qual o sentido de buscar os fatos “duros” enquanto tais, se o resultado for apenas a perplexidade diante da evidência conflitante?⁶³ O “passado” em si mesmo é tantas vezes uma espécie de não-entidade, uma coleção de acontecimentos que começam a ser racionalizados, distorcidos, mal lembrados tão logo ocorrem. Qualquer tentativa de estabelecer “o que realmente aconteceu” passa facilmente a ser uma questão de ideologia e não de estabelecer fatos.⁶⁴

Paul Veyne argumenta que a realidade ou irrealidade, *em si mesmas*, de Teseu, o mitológico Rei de Atenas, e das câmaras de gás de Auschwitz, não deixam margem a dúvidas; a *consciência* desta realidade, ou irrealidade, infelizmente, está sujeita à dúvida, na medida em que depende da ideologia dominante do momento. Diz Veyne: “[...] a materialidade [das coisas] está *no* ato, mas como o velho Duns Escoto disse, não é o ato *de* nada. A materialidade das câmaras de gás não traz consigo o conhecimento que se pode ter delas”.⁶⁵ O fato em si (e.g. a existência de um movimento neonazista e de sua ideologia própria) pode até gerar um não-fato (o negacionismo da “Solução Final”).

Quando a lenda torna-se fato, “imprime-se” a lenda? Não exatamente, mas eventos remotos, que são eliminados da memória viva, não podem ser recordados senão pelas suas interpretações rivais, e que no caso da História Antiga, a maior parte dos

⁶² “A ‘História’ nos traiu [...] Esta traição é tão profunda que não pode ser esquecida pela justaposição de um ‘pós’ [...] Há uma sensação de tragédia na destruição dos sonhos da modernidade”. (BUCK-MORSS, Susan Apud MULVEY, Laura. Then and Now: Cinema as History. In: NAGIB, Lucia. (Ed.). **The New Brazilian Cinema**. Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris, 2003, p. 264.

⁶³ “A Conversation between Mark Carnes & Oliver Stone”. In: CARNES, Mark C. (Ed.). **Past Imperfect** – History According to the Movies. Nova Iorque: Henry Holt & Co., 1996, p. 305-312, p.306.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁶⁵ VEYNE, Paul. **Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Paris: Seuil, 1983, p. 117.

fatos “duros” de há muito desapareceu. Nossa capacidade de “ver” os fatos passados depende, em grande parte, dos desenvolvimentos atuais.

Pense-se, por exemplo, em duas pessoas que (tanto quanto podemos saber) realmente existiram – os centuriões romanos Tito Pullo e Lúcio Vorenus. Por dois mil anos, estes dois nomes só geraram um eco na história séria, e, subitamente, no início do século XXI, ambos emergem, armados e togados, numa série de TV americana, com suas biografias infladas para que possam aparecer como os tipos ideais do cidadão romano comum da República tardia. Por que nesta série? Por que neste momento preciso?

Certamente que *Roma*, a série de TV, não foi concebida para revolucionar a apresentação audiovisual de acontecimentos históricos, mas como mais um exemplo da tradição da HBO em oferecer entretenimento comercial de boa qualidade. HBO foi associada a bons roteiros, direção, elenco e produção, assim como a um *approach* a tópicos “difíceis” que deixa pouco à imaginação. Através dos anos, os assinantes da HBO viram mulheres solteiras refinadas discutirem abertamente tópicos como masturbação, lesbianismo e sexo anal (entre outros) em *Sex and the City*; a autópsia de uma criança e um ato sexual homossexual detalhadamente apresentado no primeiro episódio de *A Sete Palmos*; um mafioso discutindo seus problemas com um terapeuta em *Os Sopranos*; um negro sendo queimado vivo em detalhes em *Carnivale*; e assim por diante. Estes excessos jamais prejudicaram a reputação destes programas, que receberam boa acolhida da crítica, incontáveis prêmios, e, finalmente, bons índices de audiência.

Até hoje, quem quer que sentisse interesse em produzir um conto que tivesse como base uma adaptação da história romana para a tela – grande ou pequena – acabava por contar um conto sobre *líderes* – quer este fosse um senador ou um imperador, um aristocrata judeu assimilado, ou até um gladiador trácio convertido numa cruz entre um Secretário-Geral do Partido e um sindicalista. Todos, no entanto, eram líderes que *sumarizavam* em si e por si tudo que era necessário saber do Império Romano. Mas, obviamente, as coisas mudaram. Foi precisamente por chamar os indivíduos anônimos e a vida quotidiana ao centro do palco que os assim chamados *reality shows* puderam tornar-se mundo afora uma contra-programação eficiente e lucrativa, uma alternativa tanto ao drama quanto à comédia no horário nobre. Transformando pessoas comuns em celebridades e supostamente dando acesso às dimensões mais reservadas e íntimas da

vida cotidiana dos célebres, os *reality shows* impuseram novos padrões à mídia como um todo. 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.

Mas uma leitura política também é possível: escolher dois membros comuns da plebe como heróis pode ser visto como algo provocado pela consciência de uma *crise de legitimidade*, de um *gap* entre “líderes” e “seguidores”, um *gap* que poderia ter algo a ver com a consciência da “plebe” norte-americana de hoje estar no meio de uma versão atualizada das Guerras Gaulesas de César – a adição feliz de uma província à civilização – que gradualmente se transforma numa infeliz reedição das Guerras Párticas de Trajano no século II d.C. Como sabemos, foi nestas guerras que o exército romano tomou Babilônia e Trajano navegou pelo Golfo Pérsico – apenas para perceber, quando do seu retorno, que “[...] todas as regiões conquistadas estavam lançadas em confusão e revolta, e as guarnições instaladas entre os diferentes povos ou expulsas, ou massacradas”.⁶⁶

Ou, resumindo: talvez o que encontramos em *Roma* seja um *combo* destas duas coisas – um *combo* causado por um mecanismo que “funcionou” em outras épocas históricas: sempre que temos uma crise na ideologia dominante, este “invólucro” usualmente não “explode” de uma só vez, mas “racha”; no processo, aquilo que estava escondido vem à tona: a vida cotidiana, suas angústias pessoais, aspirações particulares e subjetivismos. De certo modo – todas as diferenças históricas consideradas – o que a *Roma* pós-moderna da HBO expressa é análogo em espírito ao mundo da Antiguidade Tardia, no qual o contemporâneo de Marco Aurélio, o orador grego Élio Aristides, compôs – e publicou – suas inumeráveis orações sobre suas visitas aos diversos santuários de Esculápio onde ele buscava alguma espécie de terapia médico-religiosa para seus problemas de intestino.⁶⁷ Já era o mundo do terapeuta e do mantra – mas também um mundo que testemunhava a crise do Mundo antigo e a queda do Império Romano.

⁶⁶ DIO CÁSSIO. **História Romana**, LXVIII, § 29 (resumo de Zonaras e Xifílnio), – *Roman History, Books 61-70*. Tradução inglesa de Earnest Cary/Herbert Baldwin Foster. Cambridge, Mass./Londres: Harvard University Press, 2000, coleção Loeb.

⁶⁷ Apud VEYNE, Paul. **L'Élégie Érotique Romaine**. Paris: Seuil, 1983, p. 192/193. (felizmente para os seus leitores, Aristides tinha habilidade oratória suficiente para cobrir suas descrições exatas com metáforas adequadamente nebulosas).