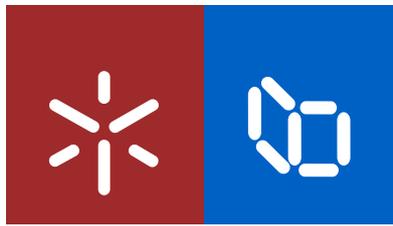


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Ana da Cruz Nelas

**Evolução da Produção Cinematográfica de  
Tema Clássico: dos anos 50 à actualidade**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Ana da Cruz Nelas

## **Evolução da Produção Cinematográfica de Tema Clássico: dos anos 50 à actualidade**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Mediação Cultural e Literária:  
Ramo Cinema e Literatura

Trabalho realizado sob a orientação da  
**Professora Doutora Ana Lúcia Curado**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## Agradecimentos

Muitas foram as peripécias, os episódios e as pessoas que contribuíram para o modo como esta dissertação foi elaborada. Assim, é imperativo agradecer a quem acompanhou este processo, sem contestar o rumo que tomava.

À Professora Doutora Ana Lúcia Curado, orientadora desta dissertação, que foi e continua a ser incansável, motivando-me para elevar sempre a fasquia e atingir os meus objectivos. A conclusão desta dissertação, assim como o adquirido fascínio pela vida académica, deve-se muito ao seu apoio. Será, sem qualquer dúvida, uma pessoa marcante na minha vida, impossível de esquecer.

Aos professores do curso de mestrado em Mediação Cultural e Literária: Ramo Cinema e Literatura, pela influência que, de uma maneira ou de outra, se reflecte no trabalho académico aqui apresentado. Aos meus colegas de curso, pela boa disposição e preocupação, que muito influenciaram a minha motivação e o modo como olhei este curso.

À minha avó, Idalina Costa, e à minha madrinha, Angelina Cruz, pelo orgulho e inspiração.

Aos meus pais, Luís e Teresa Nelas, porque sempre acreditaram e me fizeram acreditar que sou capaz de concluir o que me proponho fazer, apoiando-me e chamando-me à razão sempre que necessário. À minha irmã, Carolina Nelas, pelo ar incrédulo com que fica sempre que se fala em dissertações ou novos percursos académicos, e porque me ensinou a rir de mim própria quando as coisas, por vezes, não corriam tão bem.

Ao Pedro Silva, por me lembrar que para atingir objectivos é preciso trabalhar muito, mesmo quando menos apetece; por ter visto comigo todos os filmes que constam desta dissertação e por ter aguentado os comentários, os desesperos e as conversas, que algumas vezes não tinham grande sentido.

A todos, obrigada.

## Nótula Introdutória

A inspiração para o tema da dissertação surgiu de um seminário ministrado pela Professora Doutora Ana Lúcia Curado, a convite do Professor Sérgio Sousa, no âmbito da disciplina de Produção Cinematográfica. No seminário em questão foi abordada a influência da Antiguidade greco-romana na produção cinematográfica do início do século XXI, o que me levou a questionar essa influência noutros períodos, sobretudo após a II Guerra Mundial. Apesar de a Antiguidade Clássica não ser, de todo, a minha especialidade - sendo a minha licenciatura Ciências da Comunicação: Jornalismo -, o tema revelou-se um desafio, facilitando o processo de pesquisa e investigação, também motivando a escrita.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Por não concordar com o actual Acordo Ortográfico, não o utilizei neste trabalho de investigação.

## Índice

Agradecimentos	i
Nótula Introdutória	ii
Índice	iii
I. Contextualização	6
1. Contextualização histórica	6
2. Contextualização cinematográfica	8
II. O recuperar dos clássicos depois da década de 50	11
1. <i>Cleópatra</i>	11
1. Sobre a produção de <i>Cleópatra</i>	11
2. Análise do filme	14
2. <i>Spartacus</i>	19
III. No fecho do século XX	29
1. <i>O Clube dos Poetas Mortos</i>	30
2. <i>O Paciente Inglês</i>	41
IV. Na viragem do milénio	58
1. <i>Gladiador</i>	58
2. <i>Trezentos (300)</i>	68
Filmografia	78
Bibliografia	80
Webografia	82

## I. Contextualização

### I.1 - Contextualização histórica

Com o fim da II Guerra Mundial, em 1945, o mundo assiste a uma reestruturação do poder. A Europa, antes tida como símbolo do progresso, sobretudo científico e intelectual, e como “conquistadora” – uma tradição que remontava ao século XV, com a expansão marítima -, passa a ser uma Europa retalhada, devastada pela guerra, onde vencedores e vencidos se deparam com problemas semelhantes e se vêem obrigados a debruçar-se sobre si mesmos e a esquecer tudo o resto. Apesar de vencedores, países como o Reino Unido e a França, palcos de guerra, encontravam-se tão destruídos como os vencidos, nomeadamente a Alemanha. Depois de 1945 assiste-se a uma lenta reconstrução da Europa, que tenta recuperar económica, militar e socialmente da devastação que seis anos de guerra haviam provocado.

O grande vencedor, os Estados Unidos, depara-se com um cenário bem diferente do europeu. Com o país intacto, já que as batalhas se travaram essencialmente noutros continentes, e com uma economia forte e estável – os EUA foram grandes fornecedores de material bélico e de mantimentos durante a guerra -, assumem uma posição de liderança mundial. Os países europeus, que tinham contraído dívidas avultadas durante a II Grande Guerra, ficam completamente à mercê dos EUA. Ao mesmo tempo, estes oferecem ajuda (maioritariamente económica) a muitos outros países, sobretudo na América do Sul, mas também na Ásia e na África, dando lugar ao Plano Marshall. Os Estados Unidos adoptam a imagem de salvador, sob a bandeira da liberdade e da democracia. No entanto, a URSS, outra vencedora da guerra, começa também a afirmar-se, sob a bandeira comunista. À semelhança dos Estados Unidos, a URSS toma partido do poder que detém, oferecendo ajuda não só a países comunistas mas também a outros, numa tentativa de “conversão” ao comunismo – COMECON (Conselho para Assistência Económica Mútua). O Mundo assiste assim a uma bipolarização do poder e à entrada num longo período de tensão entre as duas potências, designado por Guerra Fria, período que só terminaria em 1991, com a extinção da URSS.

O período imediatamente a seguir ao fim da II Guerra Mundial é caracterizado por uma corrida ao armamento. Este facto vai aumentar a tensão mundial, bem como o medo de uma III Guerra à escala global, protagonizada pelos EUA - apoiados pela NATO, que é criada em 1949, e pela URSS - apoiada pelos países do Pacto de Varsóvia, assinado em 1955. Sob o efeito da mútua desconfiança, multiplicam-se os casos de espionagem e contra espionagem (CIA vs. KGB). Nos Estados Unidos, o Senador McCarthy protagoniza uma “caça às bruxas”, perseguindo todos os que eram suspeitos de “actividades anti-americanas”. A competitividade entre americanos e soviéticos é levada ao extremo em todas as áreas do conhecimento, não se limitando à militar.

Rapidamente se multiplicam os conflitos que opunham as duas potências. Qualquer pequena questão militar, mesmo que interna de países remotos, merece uma intervenção. Em 1950 rebenta a Guerra da Coreia, um verdadeiro braço de ferro entre EUA e URSS, que terminaria três anos depois com incontáveis prejuízos e, ainda assim, sem vencedores. Com o fim da Guerra da Coreia e com a morte de Estaline, Nikita Khrushchev e Eisenhower, os governantes das duas potências, protagonizam uma nova fase da Guerra Fria: a coexistência pacífica. É então tempo para a competição intelectual em vez da corrida ao armamento. A tensão alivia um pouco e a eminência de uma nova guerra esbate-se. Ao mesmo tempo, a atenção das duas potências vira-se para territórios por explorar e começa a corrida ao espaço.

Os anos 60 revelam uma época de realização de projectos vanguardistas, sobretudo em termos culturais. O conceito de rebelião associa-se ao espírito das camadas jovens e, em termos políticos, assiste-se a um afastamento das políticas extremistas. Icónicos desta década são os *hippies* – uma filosofia de vida ligada ao pacifismo e à natureza -, a revolução sexual e os movimentos civis a favor de minorias, como os negros e os homossexuais. Em 1961 é construído o muro de Berlim, símbolo da “cortina de ferro”, que separa o mundo capitalista do comunista.

A guerra no Vietname (1964-1975) torna-se o verdadeiro confronto entre capitalistas e comunistas. O Vietname do Norte é apoiado pelos Estados Unidos, enquanto que o Vietname do Sul é apoiado pela URSS. A Guerra do Vietname ficaria conhecida por ser o primeiro conflito bélico com impacto mediático: a transmissão televisiva da guerra e a cobertura de outros *media* provocam uma onda de manifestações contra a guerra por parte dos pacifistas, que pressionam o governo americano para que se retire do Vietname. Finalmente, em 1975, Norte e Sul assinam os Acordos de Paz de Paris, de onde surge um Vietname unificado e... socialista. Tal facto traduz-se numa grande derrota para os EUA.

Com a chegada do homem à Lua em 1969 e da sua transmissão televisiva em todo o mundo, os *media* afirmam-se mais que nunca. A televisão começa a fazer parte de um grande número de lares em todo o mundo. A opinião pública ganha poder e o cidadão comum toma consciência de muitos assuntos, sobretudo políticos, que antes lhe eram vedados. Em 1974, o escândalo *Watergate* faz com que o presidente norte-americano Richard Nixon peça a demissão, provando assim o poder dos meios de comunicação social.

Por outro lado, na URSS os cidadãos eram “alimentados” com a informação seleccionada pelo governo soviético. A “cortina de ferro”, de que Winston Churchill falava, funciona para manter o capitalismo fora das repúblicas soviéticas, mas cria ao mesmo tempo um isolamento dos cidadãos em relação ao que se passa no mundo e às novidades tecnológicas, políticas e culturais.

Nos anos 80, a “revolução tecnológica” dissemina-se um pouco por todo o mundo. Com a banalização de novas tecnologias, como o computador e o CD, e com a popularização da Internet, o conceito

de globalização, associado ao conceito de capitalismo, torna-se cada vez mais uma realidade. Há uma troca de informação e de bens a uma escala nunca antes vista e os meios de comunicação aproximam países outrora distantes. Com os avanços na ciência espacial, o imaginário colectivo é repetidamente levado para a existência de vida noutros planetas e para um certo futurismo (reminiscente do imaginado, em 1932, por Aldous Huxley, em *Admirável Mundo Novo*). O fascínio por outros universos é representado por filmes como *E.T. O Extra Terrestre* (1982); *Regresso ao Futuro* (1985), que conta com duas sequelas *Regresso ao Futuro II* (1989) e *Regresso ao Futuro III* (1990); *Star Wars: O império contra-ataca* (1980) e *Star Wars: O regresso de Jedi* (1983). Também as séries televisivas apostam nesta temática, com *Capitão Power e os Soldados do Futuro* (1987), *Star Trek: Nova Geração* (1987-1994) e *Twilight zone: First Revival* (1985-1989). Estas duas últimas séries são sequelas de séries dos anos 60, que se popularizam nos anos 80.

Depois de ter estado bipolarizado, o mundo vira-se para o Médio Oriente e para os sucessivos conflitos que aí têm lugar. A guerra Irão-Iraque, no início dos anos 80, conta com a atenção da comunidade internacional. Por outro lado, esta década fica marcada pelo impacto negativo da globalização e do capitalismo, aquando da crise financeira nos Estados Unidos, que rapidamente se propaga ao resto do mundo, situação que se viria a repetir em 2007 e 2008.

Com a queda do Muro de Berlim, em 1989, o mundo respira finalmente de alívio e terminam as tensões entre EUA e URSS, que viria a desmembrar-se. Uma série de novos países nasce na Europa. O capitalismo prevalece sobre o comunismo, salvo algumas excepções como a China e alguns países Sul Americanos. A derradeira vitória dos EUA apenas reforça a sua hegemonia, mas países como a China e o Japão lentamente “renascem das cinzas” e tornam-se grandes potências, incapazes de encontrar rivais no mundo ocidental.

À medida que o fim do milénio se aproxima, surgem inúmeras teorias e medos relativos ao fim do mundo, o que potencia uma crescente mudança no Homem ocidental e moderno. Levantam-se questões existenciais e os dogmas são questionados. Estamos perante uma busca de identidade individual.

## **I.2 Contextualização cinematográfica**

Desde a criação do cinema que os Estados Unidos se destacaram no meio da produção cinematográfica. Depois da Grande Depressão, nos anos 30, vêm os “anos dourados de Hollywood”, com as grandes produções que privilegiaram a comédia e o musical. Em 1929 é celebrada a primeira edição dos Óscares, sendo o filme vencedor *Asas* (1927), de William A. Wellman, um drama/romance cuja acção se passa durante a I Guerra Mundial, uma realidade bem presente nas mentes dos espectadores, ainda que os Estados Unidos não tivessem participado de forma expressiva na I Guerra Mundial.

É então afirmado o *star system* de Hollywood. Frequentemente, os estúdios seleccionavam jovens actores e criavam toda uma febre em torno destas figuras, muitas vezes atribuindo-lhes nomes artísticos sonantes e explorando a beleza e a sensualidade até ao extremo. Cria-se a imagem do mundo de Hollywood – um mundo onde tudo é possível e os “sonhos se tornam realidade”. *Glamour* é, sem dúvida, a palavra de ordem.

Inicialmente, os géneros mais populares eram o documentário, o drama e a comédia. Desde cedo o cinema representou um “escape” à realidade, uma oportunidade para os espectadores se isolarem do quotidiano e mergulharem num mundo distinto do seu.

Nos anos 30, os Westerns adquirem “vida própria”. Baseados no período inicial da história dos Estados Unidos – um período conturbado, mas que definiria as fronteiras e a superioridade dos colonos em relação aos indígenas – constituem o *ego boost* perfeito como antídoto para a Grande Depressão, que se inicia com o “crash” da bolsa de Nova Iorque, em 1929. Os cenários inóspitos, naturalmente disponíveis no país, potenciam a imaginação e a ideia de que uma nação que conquistou um território tão vasto ultrapassaria tudo, mesmo uma crise económica de tal dimensão. Paralelamente, desenvolve-se o gosto pelos filmes de Terror e Policiais.

Na sequência do sucesso dos filmes de terror dos anos 30, como uma resposta diferente à Grande Depressão, surge nos anos 40 um novo estilo cinematográfico – o filme *noir*. Influenciado pelo expressionismo alemão, é um género extremamente conotado com a Europa, apesar de Hollywood ter também produzido vários filmes deste género. O filme *noir*, caracterizado por heróis problemáticos, uma temática existencialista e uma estética que joga com os contrastes preto-branco e sombra-luz, popularizou-se com filmes policiais e histórias de crime, com bastante suspense. Notabilizam-se realizadores como Orson Welles e Alfred Hitchcock. Mais tarde, nos anos 60, surge o cinema *neo-noir* que recupera as temáticas e a estética dos anos 30, desta vez para ser um pouco mais aceite e melhor compreendido.

O cinema da década de 50 traz outro tipo de novidades. A panóplia de estilos cinematográficos é grande, não se podendo propriamente escolher um único género que defina esta década. No entanto, os anos 50 ficam marcados pela estética: é a década das grandes estrelas e das personagens marcantes (Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn, James Dean, Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot), transversais a todos os géneros. É uma época glamorosa, marcada pelo terminar de meio século abalado por guerras à escala mundial. Há uma generalização dos cosméticos e o cultivar do corpo feminino e da silhueta bem definida, muito ligado ao apogeu da alta costura, que ganharia um espaço próprio nos anos 50.

A década de 60 é marcada pelos movimentos artísticos como a Pop Art, por exemplo. Hollywood, apesar de forte, começa a sentir competição por parte da Europa e até da América Central e do Sul – surgem

vagas de Cinema Novo, com grandes produções como *A Doce Vida* (1960) de Federico Fellini. Nos EUA, as grandes produções de tema clássico ocupam um lugar importante nos ecrãs. Influenciadas ainda pelo sucesso dos musicais, movem milhares de dólares e de figurantes. Em 1960, o filme *Ben Hur* – um épico bíblico – arrecada onze Óscares da Academia, um recorde até então. Em 1963, o cinema consegue totalizar 16 bilhões de espectadores em todo o mundo.

Os anos 70 e 80 representam a ascensão de grandes nomes do cinema contemporâneo - Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, George Lucas e Steven Spielberg. Surgem novas temáticas – mais profundas e para públicos mais adultos e instruídos. Os filmes de acção e de catástrofe tornam-se populares. Hollywood descobre que o sucesso de bilheteiras passa pelo público adolescente: *Febre de Sábado à Noite* (1977), *Brilhantina* (1978) e *Guerra das Estrelas* (1977) marcam a década de 70 e *Fama* (1980), *Indiana Jones* (1981, 1984 e 1989), *E.T. O Extra-Terrestre* (1982) e *Ases Indomáveis* (1986) a década de 80, em termos de sucessos de bilheteira. A temática clássica é praticamente ultrapassada, preterida em favor da acção, do *suspense* e da violência.

A partir de 1990, a palavra de ordem é diversidade. Muito inspirado ainda nos anos 70, inclusive com vários *remakes*, o cinema busca também inspiração nos heróis imaginários, recorrendo à banda desenhada americana. Ao mesmo tempo, com o aproximar da viragem do milénio, intensificam-se os filmes com a temática do apocalipse, como *Armageddon* (1998) ou *Dia da Independência* (1996), de destruição e, sobretudo, futuristas como *O Quinto Elemento* (1997), numa tentativa de adivinhar o que o novo milénio poderá trazer.

O ano 2000 e os que se seguiram trouxeram uma lufada de ar fresco à sétima arte. Há um “renascer” do cinema de tema clássico – logo com *Gladiator*, no ano 2000 -, bem como a interpretação de clássicos da literatura – como a trilogia *Senhor dos Anéis* (2001, 2002 e 2003). Existe também uma afirmação do cinema alternativo e colaborativo. Vários países coproduzem filmes, sobretudo históricos, mas não exclusivamente. É uma época virada para o optimismo, para a possibilidade de reviver o passado e de aprender com ele.

## II. O recuperar dos clássicos depois da década de 50

### II.1 Cleópatra

*“ESQUEÇAMOS a quantia astronómica que se diz que «Cleópatra» terá custado. Esqueçamos o tempo que demorou a ser feito e todo o rol de problemas que surgiram, incluindo o comportamento de duas das suas estrelas na ribalta. O mais memorável deste filme, que estreou ontem à noite no Rivoli, é ser entretenimento sem comparação, um dos grandes filmes épicos dos nossos tempos.”<sup>1</sup>*

Bosley Crowther in *The New York Times*

13 de Junho de 1963

#### II.1.1 Sobre a produção de Cleópatra

Apesar de se ter revelado um êxito de bilheteira, o filme *Cleópatra* (1963), parecia condenado desde o início da sua (longa) história. Tudo começou em 1959, quando o presidente da 20th Century Fox – estúdio que contava com figuras como John Wayne, Elvis Presley e Marilyn Monroe -, Spyros Skouras, lutava contra os problemas financeiros da empresa. Depois de vender alguns terrenos da empresa, enviou David Brown em busca de um argumento nos arquivos da 20th Century Fox que fosse simples, rápido de produzir e com um orçamento reduzido. A escolha recaiu sobre *Cleópatra*, de J. Gordon Edwards, que havia sido um grande sucesso em 1917, ainda na era do cinema mudo.

Foi Walter Wanger quem aceitou o desafio de produzir *Cleópatra*, um filme que seria praticamente mudo. Com um orçamento de dois milhões de dólares, Wanger teria pouco mais de dois meses e alguns terrenos do estúdio para produzir o filme que deveria trazer grandes lucros para a 20th Century Fox. No entanto, o produtor pensava de forma diferente: a sua paixão pelo argumento inspirou-o a apostar em *Cleópatra* e a dedicar-lhe bastante tempo. Contratou John de Cuir, vencedor de um Óscar, para desenhar cenários e guarda-roupa luxuosos e exóticos. Depois destes reajustes, o orçamento é esticado para os cinco milhões de dólares.

Quando Elizabeth Taylor foi abordada pela 20th Century Fox para representar o papel de Cleópatra, terá dito algo como “se alguém for tolo o suficiente para me dar um milhão de dólares...” O presidente do estúdio acedeu, acreditando no sucesso que o filme viria a ter. Elizabeth Taylor torna-se então na primeira atriz a receber um milhão de dólares. No entanto, o orçamento voltaria a sofrer alterações, graças às exigências de Walter Wanger. A produção teria de ser filmada fora dos Estados Unidos e num formato relativamente novo,

---

<sup>1</sup> *“FORGET the fantastic sum that “Cleopatra” is reported to have cost. Forget the length of time it took to make it and all the tattle of troubles they had, including the behavior of two of its spotlighted stars. The memorable thing about this picture, which opened last night at the Rivoli, is that it is a surpassing entertainment, one of the great epic films of our day.”*

bastante mais caro (Todd-Ao, de 70mm). Spyros Skouras acabou por concordar, sabendo que se o filme não fosse um sucesso estaria a condenar a 20th Century Fox à falência.

Com a mudança para Inglaterra, o realizador Rouben Mammoulian tomou as rédeas do projecto, escolhendo vários actores ingleses. O orçamento continuava a subir: os testes de guarda-roupa sucediam-se, utilizando os materiais e a mão-de-obra mais cara; os terrenos da Pinewood Studios foram transformados na cidade de Alexandria; tudo isto sem que uma única cena fosse filmada entretanto. A primeira cena foi filmada a 28 de Setembro de 1960, cerca de um ano depois da ideia inicial. Porém, a produção estaria longe ainda de estar completa.

O clima inglês ameaçava constantemente as filmagens e destruía os cenários meticulosamente construídos: estátuas de pasta de papel, palmeiras, etc. Este clima também não abonava em favor da saúde de Elizabeth Taylor, conhecida por ter uma saúde frágil: em solo inglês, adoecia constantemente, ficando impossibilitada de filmar. A produção teve de parar várias vezes, sendo a actriz a estrela do filme, praticamente todas as cenas requeriam a sua presença. A 18 de Novembro de 1960, as filmagens pararam completamente durante um mês, já que mais nenhuma cena poderia ser filmada sem a presença da actriz principal. Durante este tempo, o guião foi, mais uma vez, revisto.

Mas a revisão do guião acabou por trazer ainda mais problemas à produção de *Cleópatra*. O realizador, Rouben Mamoulin ameaçou despedir-se caso o seu argumento não fosse aceite, o que veio efectivamente a acontecer. Dezasseis semanas de trabalho de produção cinematográfica, sete milhões de dólares gastos e dez minutos de filme, foi o que Mamoulin deixou à 20th Century Fox.

É então que, a 1 de Fevereiro de 1961, Joseph Mankiewicz assume o papel de realizador de *Cleópatra* e volta a rever o guião, modificando-o quase totalmente. Londres deixa de servir como local para as filmagens. Todos os cenários foram desfeitos e a produção voltou a mudar de local, desta vez para Roma, para o Cinecittá Studio. Foi em Roma que a grandiosidade do filme pensado por Mankiewicz se manifestou verdadeiramente. Muitos dos cenários excediam as dimensões reais, para provocarem um maior impacto junto dos espectadores – o preço não era um obstáculo. Um ano depois, devido a compromissos profissionais, os dois actores principais, Peter Finch (César) e Steven Boyd (Marco António), – são forçados a afastar-se do filme. Eis que surgem Rex Harrison e Richard Burton para preencher as vagas, o que exigiu vários milhares de dólares, visto que Richard Burton tinha um contrato na Broadway que teve de ser quebrado e esses custos suportados pela 20th Century Fox.

As filmagens começaram finalmente a 29 de Setembro de 1961, quase dois anos após o início do projecto. Para remediar a imagem da produção de *Cleópatra*, a imprensa foi convidada a conhecer os estúdios, em Roma. No entanto, o fracasso em termos de organização e o orçamento constantemente revisto

saltou imediatamente à vista e a imagem do filme ficou ainda mais manchada, com rumores sobre corrupção e desvio de verbas.

Finalmente, a 24 de Julho de 1962 terminavam as filmagens. Elizabeth Taylor amealhava sete milhões de dólares e a 20th Century Fox, sem nenhum filme em produção, encontrava-se a um passo da ruína. Entretanto, Wrangler fora despedido da função de produtor e Daryl Zanuck tomara o seu lugar, batalhando contra Mankiewicz e o seu sonho de transformar *Cleópatra* em dois filmes – César & Cleópatra e Marco António & Cleópatra. A 13 de Outubro desse ano, Mankiewicz apresenta a Zanuck uma versão de cinco horas e vinte minutos, que desagradou ao produtor. Oito dias depois, Zanuck despede Mankiewicz. Rapidamente Daryl Zanuck percebeu que seria impossível terminar o filme sem Mankiewicz, pelo que voltou a contratá-lo.

A 12 de Junho de 1963 foi finalmente marcada a ante-estreia de *Cleópatra*.

A estreia da super-produção da 20th Century Fox excedeu todas as expectativas. O Rivoli Theatre, em Nova Iorque, pagou um milhão e duzentos e cinquenta mil dólares pela exibição do filme; os bilhetes estiveram esgotados durante quatro meses. As críticas foram avassaladoras e a moda seguiu o *look* de Elizabeth Taylor enquanto Cleópatra. O romance de Taylor e Richard Burton alimentou os *tabloids* e rapidamente se percebeu que apesar da demora na produção, *Cleópatra* acabava por se tornar um dos maiores êxitos de bilheteira até então, amealhando vinte e quatro milhões de dólares na estreia e vencendo ainda quatro Óscares, nas categorias de Efeitos Especiais, Direcção de Fotografia, Direcção Artística e Melhor Guarda-roupa.

Quando *Cleópatra* estreia, em 1963, o mundo encontra-se em plena Guerra Fria. Nos Estados Unidos, o Presidente J. F. Kennedy, eleito em 1960, vivia um período conturbado: o Muro de Berlim havia sido construído em 1961 e a crise dos mísseis de Cuba quase levou a um conflito nuclear. Kennedy viria a ser assassinado em Outubro de 1963, sendo sucedido por Lyndon Johnson. Na União Soviética, Nikita Khrushchov presidia ao Partido Comunista (PCUS) desde 1953, e geria, à semelhança de Kennedy, os conflitos causados pelo clima de tensão da Guerra Fria, de acordo com os interesses da URSS. Seria sucedido, em 1964, por Leonid Brejnev.

No Egipto, Gamal Abdel Nasser era o Presidente do Egipto desde 1958, depois de liderar uma revolução para depor o rei em 1954. Participou no movimento terceiro-mundista e promoveu sempre uma política nacionalista. Contou, pontualmente, com o apoio da URSS, sobretudo na Guerra do Suez, quando decidiu nacionalizar o Canal do Suez, contra a vontade da Inglaterra e da França. Durante a Guerra Fria, no entanto, Nasser adopta uma política de neutralidade, não pendendo nem para os EUA nem para a URSS.

Apesar da tensão política que se vive no início dos anos sessenta, *Cleópatra* consegue manter-se

afastado dos temas de guerra, remetendo-os para um passado longínquo, dois milénios antes. Com uma boa dose de diplomacia, acaba por transformar uma temática pesada e que encontraria eco na sociedade de então, numa história de amor, um drama romântico que atrai milhares de espectadores às salas de cinema. Apesar de pequenas mensagens subliminares – como a questão que fica: para que lado pende o Egipto? – aplicáveis quer no contexto do Império Romano quer no contexto da Guerra Fria, trata-se de um filme leve e facilmente compreendido pelo espectador comum, com uma boa dose de teatralidade, remetendo muitas vezes para o teatro musical, ao gosto da época.

### II.1.2 Análise do filme

Apesar de um início atribulado, *Cleópatra* tornou-se um dos filmes mais reconhecidos da história do cinema. Centrado inequivocamente na personagem Cleópatra (como o próprio título indica) o filme assume, desde a sua produção, que tudo gira à volta de Elizabeth Taylor. Tudo isso está bem patente desde o genérico inicial, onde a primeira referência é “Elizabeth Taylor” seguida por “in Joseph Mankiewicz’s” e só depois vem o título “*Cleopatra*”. Os créditos referentes aos outros actores e à equipa de produção são relegados para segundo plano, tendo em conta que existem referências à equipa particular de Elizabeth Taylor, nomeadamente maquilhagem, cabeleireiro e costureiras. Na verdade, são poucas as cenas em que a figura de Cleópatra não aparece. Tal facto explica a necessidade de parar a produção durante vários meses por Elizabeth Taylor ter ficado doente, contribuindo para que o filme se tornasse extremamente dispendioso. A partir de uma determinada altura, mais nenhuma cena podia ser gravada sem a presença de Taylor.

Tendo como base a História do período do fim da República Romana, mas sobretudo com foco nas relações amorosas Cleópatra/Júlio César e Cleópatra/Marco António, o filme *Cleópatra* passa-se maioritariamente no Egipto. Este facto permite a produção grandiosa que está associada ao filme: os cenários majestosos, o guarda-roupa surpreendentemente rico e os costumes exóticos, transportam o espectador para uma realidade diferente da que está habituado: um ambiente sumptuoso, personificado por Cleópatra, o que não aconteceria se as cenas em Roma se multiplicassem.

Podemos reconhecer que o filme se divide em duas partes: numa primeira, a história de amor entre Cleópatra e Júlio César, e, numa segunda, a história de amor entre Cleópatra e Marco António. Apesar de parecerem semelhantes, cada uma das partes prima por uma caracterização – sobretudo emocional – única, sem nunca esquecer os factos históricos e políticos que acompanham o período de cada relação, se bem que relegando-os um pouco para segundo plano.

A chegada de Júlio César a Alexandria fica marcada por uma cena chocante, quando o Rei Ptolomeu, irmão de Cleópatra, oferece a Júlio César a cabeça de Pompeu. Apesar da luta pelo poder entre Pompeu e

César - e de Pompeu ter fugido para o Egípto depois de ter perdido a batalha de Farsalo -, este fica visivelmente incomodado, como se esse não fosse o desfecho que esperara para o amigo de longa data. Ptolomeu é-nos apresentado quase como um fantoche dos seus conselheiros, que lhe dizem o que fazer, o que vestir e até como pensar, o que não agrada a Júlio César. Habitado a lidar com personalidades fortes no senado romano, César chega a repreender o camareiro de Ptolomeu por se intrometer enquanto fala com o príncipe.

Depois de acomodado no palácio, Júlio César recebe Apolodoro que traz Cleópatra enrolada num tapete, escondida. Cleópatra não adopta, no entanto, uma postura submissa, mas tenta sobrepor-se a César. Não admite que este tente tirar-lhe o poder no seu próprio país. Mas é óbvio, logo à partida, que dali surgirá uma aliança: através de alguns compromissos de ambas as partes. Júlio César assume ajudar Cleópatra a recuperar o trono, tornando o Egípto num aliado importante de Roma. Quando Ptolomeu decide cercar o palácio, Júlio César prepara uma diversão: incendiar a frota egípcia. Mas o fogo alastra-se à cidade, tomando a biblioteca de Alexandria, o que irrita Cleópatra. César assume que esse é o preço a pagar para que as tropas de Ptolomeu sejam derrotadas. No calor da discussão surge o primeiro beijo entre César e Cleópatra.

Com a derrota de Ptolomeu, Cleópatra é coroada Rainha do Egípto, mas não pretende governar sozinha. O romance entre Cleópatra e César vai crescendo ao longo do filme, culminando no nascimento do único filho de ambos: Cesário. Logo após o nascimento do filho, Júlio César tem de voltar a Roma, onde acaba por permanecer durante dois anos, até que o senado o proclama "Ditador de Roma". Imediatamente, César envia os seus homens para trazerem Cleópatra e Cesário para Roma, para que toda a cidade fique a conhecê-los.

A entrada de Cleópatra em Roma é algo que fica na memória de quem vê o filme. Digno de um musical, bailarinos e músicos desfilam pelas ruas de Roma, transmitindo o exotismo egípcio. E eis que surgem Cleópatra e Cesário, ambos cobertos de ouro dos pés à cabeça, transportados por uma série de escravos. Não só conquistam o povo romano - que espera horas ao sol para os ver -, mas também o senado e toda a nobreza, que, ainda que reticentes pela "imposição" de César, acabam por se render à magnitude do cortejo.

Nos Idos de Março de 44 a.C., César dirige-se ao senado para a votação que lhe poderá atribuir mais poderes. No entanto, um grupo de senadores liderado por Bruto rodeia César, esfaqueando-o até à morte. Com a nomeação de Octaviano, o sobrinho de César, como seu herdeiro, Cleópatra e Cesário não têm outra alternativa senão regressar ao Egípto, mas não sem antes fazer Marco António prometer que encontraria os assassinos de Júlio César.

Assim surge o fim do primeiro acto, à semelhança de uma peça de teatro ou de um musical. Duas

horas volvidas, o filme parece ter tido um “princípio, meio e fim” e seria mais que suficiente para satisfazer o espectador actual. No entanto, um segundo acto, marcado pela turbulenta história de amor entre Cleópatra e Marco António, acaba por revelar novas facetas da Rainha do Egipto.

Em termos políticos, é no início do segundo acto que é estabelecido um triunvirato para a governação de Roma: Octaviano recebe Espanha e Gália, Lépido recebe África e Marco António toma conta das províncias de leste. No entanto, o ambiente entre Marco António e Octaviano deteriora-se progressivamente e Marco António vê-se obrigado a recorrer a Cleópatra, se quiser manter as províncias a seu cargo. Cleópatra nega encontrar-se com ele, excepto em solo egípcio, o que leva a um clima de tensão entre os dois, já que nenhum quer ceder. Por fim, Cleópatra decide encontrar-se com Marco António em Tarso, mas exige que este se desloque a bordo da sua embarcação, tecnicamente considerado solo egípcio. Aqui se vê a astúcia da rainha que, apesar de diplomata, consegue sempre levar a sua opinião por diante e, mais uma vez, vergar um ilustre cidadão romano à sua vontade.

Este encontro em Tarso, na minha opinião, é o equivalente à entrada em Roma, na primeira parte do filme, na medida em que recorre a luxuosos cenários, coreografias e bastantes figurantes para servir um propósito semelhante: o de afirmar a superioridade e poder de Cleópatra perante o povo e, sobretudo, as figuras poderosas de Roma. É nesta cena que fica bem patente a paixão de Marco António por Cleópatra, apesar de todos os “jogos psicológicos” a que é submetido. Depois de muito vinho e uma coreografia dedicada a Baco, mais uma vez retomando os musicais da Broadway, Cleópatra retira-se, mas não sem antes deixar uma escrava vestida como ela, em seu lugar. Marco António fica furioso quando se apercebe e persegue a rainha até aos seus aposentos, onde depois de uma acesa discussão acabam por se envolver amorosamente.

Apesar do reforço de poder de Marco António pela aliança com o Egipto, a relação com Octaviano continua a degradar-se e este decide dar mais um golpe contra Marco António: num gesto de suposta amizade, propõe o casamento de Octaviana, sua irmã, e Marco António. Este não pode recusar por razões diplomáticas, o que enfurece Cleópatra. As relações entre o Egipto e Roma são cortadas e Cleópatra é inflexível no que toca a negociar, mais uma vez reforçando o poder de uma mulher e o oposto da ideia generalizada na altura relativa à vulnerabilidade e fragilidade das mulheres.

Algum tempo depois, quando Marco António se vê encurralado e é forçado a pedir ajuda a Cleópatra, acaba por ter de se sujeitar a uma total humilhação pública. Marco António entra bastante agressivo, uma das características que o diferencia de César, mas Cleópatra não se deixa intimidar e exige que Marco António se ajoelhe perante si, tal como fizera César. Refere ainda que Marco António não chega aos calcanhares de César, o que o deixa ainda mais enfurecido. Engolindo o orgulho por tudo o que estava em jogo, acaba por

ceder à vontade de Cleópatra.

Marco António declara perante o Senado que Cesário seria o único herdeiro legítimo de César. Imediatamente começa uma guerra que viria a destruir o triunvirato: a guerra civil entre Octaviano e Marco António.

Um importante marco desta guerra é a Batalha de Áccio, no ano 31 a.C., uma batalha naval que destruiu as hipóteses de Marco António sobreviver à guerra civil em que se envolvera. Octaviano envia Agripa para comandar a sua frota, enquanto que Marco António, apoiado por Cleópatra, reúne a sua frota e carrega-a com armamento. Rapidamente se apercebe que o peso é uma desvantagem e que a batalha está perdida. Quando o barco onde segue Marco António é atacado e incendiado, Cleópatra toma-o como morto e manda a frota egípcia retirar, fugindo também. Marco António consegue escapar e acaba por fugir, deixando a sua frota sem comando e à mercê de Agripa.

A Batalha de Áccio é uma cena bastante marcante em *Cleópatra*. Se na primeira parte do filme ficamos deslumbrados com a entrada de Cleópatra e Cesário em Roma, a visão das frotas é igualmente imponente. A imensidão de barcos surpreende o espectador, prenunciando uma batalha épica.

Marco António acaba por se encontrar com Cleópatra e explica-lhe como conseguiu fugir, enquanto esta explica o porquê de ter retirado as suas frotas e ter condenado as frotas de António a serem reduzidas a cinzas. Marco António encontra-se bastante deprimido e envergonhado por ter abandonado os seus homens, mas Cleópatra convence-o a reunir as suas tropas para tentar travar o avanço de Octaviano; as tropas não lhe obedecem e abandonam Marco António durante a noite.

Depois de desafiar Octaviano para um combate, num acto de desespero, Marco António é mais uma vez humilhado e forçado a fugir. Quando regressa ao palácio, Apolodoro, tentando proteger a sua rainha por achar que António não era digno, diz-lhe que Cleópatra está morta. Marco António trespassa-se com a própria espada e Apolodoro, tentando remediar a situação leva-o até ao esconderijo de Cleópatra. Marco António acaba por morrer nos braços da Rainha do Egipto.

Entretanto Octaviano conquista a cidade, sem grande esforço, e exige a presença de Cleópatra, para lhe comunicar que vai voltar a Roma, arrastando-a como prisioneira. Cleópatra acaba por descobrir que também o seu filho, Cesário, está morto. Desesperada, pede a Octaviano que a deixe desfrutar dos seus aposentos durante a noite, juntamente com as suas damas de companhia. Assim, durante a noite, prepara o suicídio, vestindo-se da mesma maneira como tinha entrado em Roma, lembrando que fora a primeira vez que Marco António a tinha visto. Deitando-se, é mordida por uma serpente Naja.

Octaviano recebe a mensagem de Cleópatra pedindo para ser enterrada ao lado de Marco António e corre para os aposentos da rainha, mas é demasiado tarde. Também as damas de companhia se encontram

moribundas, junto a Cleópatra, mas Octaviano consegue ainda perguntar a uma delas: “Isto foi obra da tua senhora?”, ao que esta responde: “Sim, como condizente com a última de tantos nobres governantes.” Assim terminam cerca de quatro horas de filme.

Na primeira parte de *Cleópatra*, é apresentada uma mulher forte e decidida, que sabe o que quer e faz tudo o que for preciso para consegui-lo. Consegue equilibrar, no entanto, essa personalidade vincada com a relação que mantém com Júlio César, relação esta que parece, aos olhos do espectador, bastante intensa mas harmoniosa. Júlio César, que chega a Alexandria com toda a pompa e circunstância, acaba por se “vergar” aos pés da grande rainha do Egípto, mas não imediatamente. Júlio César é conquistado gradualmente, gerando-se um romance entre este e a soberana do Egípto. Numa primeira fase conquista o respeito e posteriormente assume-se a relação de onde surgirá o único filho de ambos, Cesário.

Na segunda parte do filme, uma nova Cleópatra parece revelar-se. Turbulenta e explosiva, assim poderia ser descrita a relação que Cleópatra desenvolve com Marco António. Este é um homem bastante mais desequilibrado emocionalmente, ao contrário de César, que age muitas vezes por impulso, sem pensar nas consequências. Parece ser relativamente fácil para Cleópatra dominar Marco António, mas a sua imprevisibilidade, por vezes, acaba por deixá-la desnorteada. A política e a estratégia, apesar de presentes, assumem um papel secundário, sendo toldadas pela paixão e pela intensidade da relação.

Ao longo de todo o filme, Cleópatra sobrepõe-se a todas as outras personagens. Fica, no entanto, a dúvida se essa sobreposição se deve à personagem, Cleópatra, ou à atriz, Elizabeth Taylor. *Cleópatra* é, sem dúvida, um filme bastante provocador, com bastante nudez, implícita e explícita, e envolto em sensualidade.

Em *Cleópatra*, a figura feminina é colocada numa posição de destaque, não só no contexto histórico do filme (século I a.C.) mas também na época em que o filme é produzido (anos sessenta do século XX), épocas maioritariamente dominadas pelos homens. Poderá este filme funcionar como uma motivação, um exemplo para as mulheres dos anos sessenta? As mulheres americanas assumiram um papel preponderante na sociedade durante a II Guerra Mundial, quando substituíram os homens (soldados destacados para a guerra) nos seus trabalhos e abraçando profissões tradicionalmente masculinas (como mecânico ou trabalhador fabril, por exemplo). As mulheres começam a afirmar-se por si só, reclamando para si direitos muitas vezes reservados aos homens. O exemplo de Cleópatra, uma estadista memorável, servirá também como espelho das transformações que decorriam e continuariam a decorrer na sociedade americana.

## II.2 Spartacus

*“De certo modo, o novo filme, “Spartacus”, que a empresa Bryna, de Kirk Douglas, produziu (em colaboração com a Universal-International) e que estreou ontem no DeMille, é uma expansão moderna e cinematográfica do discurso exuberante do discurso de um estudante. Pois rebenta de fervor patriótico, tragédia sangrenta, bastantes patéticas românticas e inacuidade histórica. Para além disso, corresponde ao nível de exigência de um estudante.”*<sup>12</sup>

Bosley Crowther in *The New York Times*

7 de Outubro de 1960

Em 1960, Stanley Kubrik recupera a história da revolução dos escravos, liderada por Espártaco, por volta de 100 a.C.. Este filme, com uma banda sonora épica, milhares de figurantes e Kirk Douglas, no papel principal, tornou-se um ícone do cinema americano.

O ecrã é preenchido, durante alguns segundos, pela imagem de Kirk Douglas, enquanto Espártaco, acorrentado a uma rocha, para depois ser substituída pelo negro, acompanhado pelo tema de abertura, que dura cerca de quatro minutos. Estátuas romanas surgem na escuridão, sendo apenas revelados pormenores, como mãos, jarros, águias. Ao bom estilo dos anos cinquenta e sessenta, os créditos de abertura são longos, dando atenção a cada um dos actores e membros da equipa técnica. No final dos créditos, uma das estátuas romanas, um busto, começa a estalar, acabando por partir completamente. Poderemos interpretar este momento como uma premonição que o filme trará algum tipo de ruptura com a instituição romana, apesar de não revelar o desfecho do filme.

O narrador faz a contextualização, informando o público que o filme se passa no último século antes do início da era cristã. No ecrã dezenas de homens alinham-se sob a supervisão de soldados romanos, trabalhando nas minas. O narrador explica que o Império Romano controla grande parte do mundo e que Roma se encontra no centro dele. No entanto, apesar de todas as glórias e conquistas são assombradas pela escravatura humana. Espártaco nascera na Trácia, filho de uma escrava, que havia sido vendido antes do seu décimo terceiro aniversário para trabalhar nas minas da Líbia. Aí trabalhava há anos, sonhando com o fim da escravatura, algo que só viria a acontecer dois mil anos depois do seu tempo. É curiosa esta nota do narrador, uma vez que volta a trazer o espectador para o presente, tocando num assunto que em plena entrada da década de sessenta ainda é tabu: o último país a abolir a escravatura seria a Mauritânia, apenas em 1981.

Espártaco apresenta-se como uma figura miserável, extremamente magro e sujo. Quando tenta ajudar

---

<sup>12</sup> *“In a sense, the new motion picture, “Spartacus,” which Kirk Douglas’ Bryna company has produced (in association with Universal-International) and which opened last night at the DeMille, is a modern-day cinematized expansion of that lush and perfervid schoolboy’s speech. For it is bursting with patriotic fervor, bloody tragedy, a lot of romantic fiddle-faddle and historical inaccuracy. Also, it is pitched about to the level of a lusty schoolboy’s taste.”*

um colega, que desmaia sob o intenso sol do deserto, é chicoteado e chamado pelo próprio nome. Este facto ajuda também a perceber que Espártaco se destaca entre os restantes escravos, para já ser reconhecido pelos soldados. Espártaco dá luta, mordendo um dos soldados e criando grande confusão. Um dos soldados diz: “Espártaco outra vez, hein? Bem, desta vez morre!” O que corrobora o que foi dito anteriormente. Entretanto, o trabalho nas minas volta à normalidade.

Batiatus, um nobre romano, aproxima-se, procurando escravos para comprar, mas sem grande esperança. Inspecciona vários escravos, mas nenhum parece agradar a Batiatus; Espártaco chama a atenção do nobre, por estar acorrentado a uma rocha. O capitão explica que foi condenado a morrer de fome, para dar o exemplo aos outros escravos. Mas Batiatus interessa-se pelo escravo, comprando-o de imediato. Juntamente com outros escravos, Espártaco segue para a *villa* de Batiatus, nos arredores de Roma. O espectador é convidado a entrar na casa do nobre, constatando que o pátio foi transformado numa arena de treino, a “escola de gladiadores de Lentulus Batiatus”, onde os escravos serão treinados para lutar em pares, até à morte. Batiatus explica que os gladiadores devem ser mimados e por isso os escravos tomarão banho, receberão massagens e serão bem alimentados, para além de “aprenderem a usar a cabeça”. Esta é uma filosofia interessante, que Batiatus preconiza: “Um bom corpo com um cérebro lento é tão inútil como a própria vida!” O nobre explica como será a vida na escola de gladiadores, que comparada com a vida que Espártaco levava nas minas é um luxo. Alguns gladiadores poderão até alcançar a liberdade. Antes de se retirar, Batiatus avisa Marcellus, o treinador, para ter cuidado com Espártaco.

Depois de lavados, barbeados e com nova roupagem, os gladiadores são marcados a ferro. Marcellus explica aos gladiadores o processo e desafia Espártaco, ordenando a um guarda que lhe entregue a espada. “Mata-me.” Mas Espártaco recusa-se a mexer um músculo, mesmo perante a insistência de Marcellus, que conclui: “Tu podes até ser inteligente! Isso é perigoso para os escravos...” Um dos gladiadores avisa Espártaco para ter cuidado com Marcellus. Quando Espártaco pergunta o nome ao gladiador este responde que não quer saber o seu nome, nem ele o dele, pois os gladiadores não podem ter amigos; a sorte pode colocá-lo na arena com um amigo e ver-se forçado a matá-lo.

Várias mulheres são levadas às celas, sendo distribuídas por Marcellus e Batiatus pelos gladiadores. Varinia é colocada com Dionisius, mas Batiatus contraria a opinião de Marcellus e coloca-a com Espártaco. Varinia, nervosa, entra na cela e Espártaco olha-a atentamente, tocando-lhe ao de leve. Espártaco diz que nunca esteve com uma mulher. A mulher despe-se. Das grades existentes no tecto assomam as cabeças de Batiatus e Marcellus, rindo às gargalhadas. Espártaco pede-lhes para irem embora, embaraçado, gritando: “Não sou um animal!” “Nem eu...” Responde calmamente Varinia. Espártaco entrega o vestido de novo à mulher e pergunta-lhe o nome. Mal Varinia responde, Batiatus e Marcellus entram na cela e levam Varinia.

O dia-a-dia dos gladiadores é passado dentro de uma enorme jaula, cheio de aparelhos de treino. Marcellus supervisiona o treino, sendo particularmente duro com Espártaco. O treinador explica as regras dos gladiadores, indicando os pontos do corpo que permitem uma morte imediata (garganta e coração), ferir gravemente o adversário e incapacitá-lo (braços e pernas) ou uma morte lenta (flancos e abdómen). Os gladiadores deviam sempre procurar matar o inimigo o mais rapidamente possível, porque qualquer hesitação poderia levá-los à sua própria morte.

Os gladiadores são alimentados pelas mulheres, incluindo Varinia. Espártaco parece esperar por esse momento, denotando-se cumplicidade entre os dois escravos. Marcellus está atento. De Verão e de Inverno, os gladiadores aperfeiçoam as suas técnicas, mantendo sempre a mesma rotina, treinar, comer, treinar, dormir (acompanhados ou não). A relação entre Espártaco e Varinia vai evoluindo em silêncio, em segredo.

Batiatus é informado que dois nobres romanos com grande poder se aproximam da *villa*. Um dos nobres é Marcus Licinus Crassus, nome que põe Batiatus em grande alvoroço, ordenando a Varinia que traga uma das suas melhores togas e que coloquem cadeiras no átrio. “O segundo melhor vinho. Não, o melhor, mas taças pequenas.” Ordena ainda que Marcellus reúna os gladiadores e prepare um espectáculo para as visitas.

Os nobres romanos chegam com uma enorme comitiva. O cenário, cuidadosamente pensado, mostra um templo no topo da colina, rodeado por ciprestes e oliveiras, tipicamente clássico. Batiatus recebe as visitas com toda a cortesia: Marcus Licinus Crassus, Claudia Maria, viúva de Lucius Caius Marius, Helena, filha de Septimus Optimus Glabrus, e seu irmão Marcus Publius Glabrus. Helena informa Batiatus que comemoram o noivado de Marcus Publius Glabrus com Claudia Maria. Marcus Licinus Crassus pede a Batiatus que providencie um espectáculo com dois pares de gladiadores, até à morte. Batiatus, reticente, explica a Helena que na sua escola nunca dois gladiadores lutam até à morte. Se tal acontecesse teria um custo extremamente alto. Marcus Licinus Crassus parece distraído, mas é Helena quem faz as exigências, dirigindo-se directamente a Batiatus. Ela é, sem dúvida, uma mulher muito especial, protegida pelo irmão, é certo, mas senhora de si, é uma mulher que sabe bem o que quer.

Um dos gladiadores espalha a palavra que irá haver um confronto até à morte, colocando todos os colegas em alvoroço. Os gladiadores são chamados à arena, para que Helena e Claudia possam fazer as suas escolhas. Helena escolhe Crixus para o duelo de espadas; Claudia escolhe Galino. Um pormenor interessante: Batiatus chama a Claudia “Your Pulchritude”, uma palavra inglesa que deriva directamente do adjectivo latino pulchra, bonita. Claudia escolhe Draba e Helena prefere Spartacus, mesmo contra a vontade de Batiatus. Claudia acrescenta ainda que prefere que os gladiadores usem apenas “o necessário para serem modestos”, despidos das túnicas.

Na galeria, os nobres acomodam-se para ver o confronto. Varinia despeja o jarro “acidentalmente” sobre Glabrus, que tentara insinuar-se sobre a escrava. Helena acha a atitude da mulher deliciosa, uma vez que as escravas não se comporta de modo tão impetuoso; o mesmo chama a atenção de Crassus. Este pergunta-lhe há quanto tempo é escrava, ao que esta responde “desde os treze anos”. Mais um ponto em comum com Espártaco, que também fora enviado para as minas com a mesma idade. Crassus repara que Varinia tem alguma educação; remata dizendo: “Gosto dela. Tem alma.” Afirma a Batiatus que quer comprá-la e oferece dois mil sestércios. Batiatus, ganancioso, não hesita, mas Crassus acrescenta que não quer que os seus pés sejam estragados por caminhar até Roma e que Batiatus deve enviá-la com um mensageiro. A partida fica agendada para o dia seguinte.

Helena fica incomodada com a compra de Crassus, fazendo uma pequena birra. Insiste com Crassus que deverá oferecer um presente de casamento ao irmão. Crassus decide então oferecer a prenda que guardava há algum tempo, nomeando Glabrus chefe da guarda pretoriana. “O único poder em Roma suficientemente forte para fazer cheque mate a Gracchus e ao seu senado”, acrescenta Crassus.

Chega finalmente o momento do confronto entre gladiadores. Os escolhidos são levados até à arena. O primeiro par a degladiar-se é Crixus e Galino. A frase “Aqueles que estão prestes a morrer te saúdam”, do latim *morituri te salutant*, é recorrente nos filmes de gladiadores, ao longo da história, e Espártaco não é excepção. Espártaco e Draba aguardam numa jaula, sem poder ver o que acontece aos companheiros, ouvindo apenas o metal das espadas. Crixus sobrevive ao combate, para alívio de Espártaco. Seguem-se Espártaco e Draba; Varinia observa aterrorizada. Draba luta com o tridente e uma rede, enquanto Espártaco luta com uma pequena espada e um escudo. As mulheres observam delicias e os homens conversam sobre política, perguntando Glabrus a Crassus como conseguira a sua nomeação sem a aprovação de Gracchus. Crassus limita-se a sorrir.

Draba desobedece à vontade de Helena e poupa Espártaco. Os nobres, revoltados, gritam a Draba que mate Espártaco, mas o gladiador atira o tridente em direcção ao público e tenta atacá-lo, mas um dos soldados lança a sua espada e assassina o gladiador. Espártaco assiste, petrificado. Draba é pendurado junto às celas dos gladiadores, para servir de exemplo, até apodrecer. Os gladiadores ficam devastados.

No dia seguinte, Varinia afasta-se numa carroça. Marcellus comenta com Espártaco que Varinia segue em direcção a Roma, vendida a Crassus. Espártaco ataca Marcellus, causando um motim na cozinha, matando o treinador. Batiatus apressa-se a fugir, sob o pretexto de levar Lavinia a Roma. Os gladiadores tomam a *villa* de Batiatus, subjugando os guardas. Espártaco lidera o motim, escapando a uma vida de escravidão.

Pela primeira vez, quase uma hora de filme volvida, o espectador é transportado para Roma. O Senado

já sabe da revolta dos escravos, que se iniciou em Cápua, sendo que estes percorrem a Itália convencendo outros escravos a juntarem-se a eles, deixando um rasto de destruição. Diz-se que o acampamento é no sopé do Vesúvio e que o número de escravos aumenta a cada dia. Um dos senadores propõe chamar as legiões que se encontram em Espanha, mas Gracchus propõe que seja Glabrus a tomar conta da situação, enquanto chefe da guarda pretoriana. Na ausência de Glabrus, será Caius Julius Caesar a assumir o comando da restante guarda.

Crassus chega ao seu palácio e encontra uma prenda do governador da Sicília: um punhado de escravos. Um deles é Antoninus, cuja principal característica é saber cantar, mas explica que era tutor das crianças do amo, ensinando-lhes também “os clássicos”; Crassus escolhe-o para seu escravo pessoal. Glabrus conta a Crassus a missão que o Senado lhe atribuíra, orgulhoso porque toda a Roma sairá à rua para o ver. Mas Crassus compreende imediatamente o plano do Senado e irrita-se com a inocência de Glabrus, que tenta corrigir a situação dizendo que irá recusar, mas Crassus recusa. E quando Glabrus insinua que as legiões de Crassus se encontram acampadas fora das muralhas da cidade, Crassus fica irado, invocando a lei que diz que nenhum general romano poderá comandar as suas legiões para que ataquem Roma. Glabrus refere o caso de Sila - o infame, remata Crassus. Entretanto, Gracchus encurralara Crassus. Mas o general aconselha ainda Glabrus a deixar Roma sem grande alarido, para não piorar a situação, retirando ao comandante da guarda pretoriana o que este mais aprecia: reconhecimento público.

Os escravos continuam a dominar aldeias e vilas, saqueando tudo quanto é possível. Espártaco regressa à *villa* de Batiatus; percorre a escola de gladiadores, visitando mais uma vez a sua cela. Na arena, os escravos obrigam dois nobres a lutar como gladiadores, ridicularizando-os. Espártaco entra na arena e coloca-se entre os dois nobres e ordena que larguem as espadas, para desgosto da multidão: “Jurei que se algum dia sair deste sítio morrerei antes de ver dois homens novamente lutar até à morte”, explica Espártaco, chamando os homens à razão, dizendo-lhes que não poderão cair no erro de se tornarem tão maus ou piores que os romanos. “Não podem ser apenas um gangue de criminosos bêbados”. Espártaco pretende formar um exército de gladiadores, libertando os escravos em cada aldeia por onde passem, para que possam lutar e finalmente deixar o país. A única saída é por mar e Espártaco pretende aliar-se aos piratas sicilianos, em guerra com Roma.

À medida que percorrem o caminho até à costa, o exército de gladiadores continua a crescer. Numa das casas, Espártaco reencontra Varinia. A cena é extremamente romântica e a banda sonora faz-lhe juz. O olhar demorado é cortado pelos soluços de Varinia quando se lembra de Espártaco na arena; conta-lhe que saltou da carruagem e Batiatus, gordo, não conseguiu apanhá-la. Ambos desatam a rir, comemorando a liberdade. Varinia confessa que ama Espártaco, pedindo-lhe que a proíba de o deixar. Apesar de ter escapado

de Batiatus, esta frase revela que pretende ser presa por um homem, por amor. De reparar que o filme se desenrola nos anos 60, onde a mulher, particularmente a americana, vivia para agradar ao marido e para ser uma excelente dona de casa; apesar de dar poder a esta personagem feminina, Kubrik mantém nela as características da mulher do seu tempo. Ambos cavalgam ao pôr do sol, até ao acampamento.

Batiatus conseguiu escapar e chegar a Roma, sendo acolhido pelo senador Gracchus. Batiatus confessa a Gracchus que nutre um ódio profundo por Crassus, que o arruinou com a sua visita e provocou a revolta dos seus gladiadores. Gracchus interessa-se pela vingança de Batiatus; este vendera Varínia a Crassus, que nunca entregou qualquer pagamento, sendo que Varínia fugira com Espártaco pouco depois, sem chegar sequer a casa de Crassus. Gracchus oferece quinhentos sestércios por Varínia, quando esta for encontrada e Batiatus pergunta como pode ele comprar uma mulher que nunca viu. “Para irritar Crassus e para te ajudar”, responde.

Crassus, no banho, conversa com Antoninus. É uma cena que poderá passar despercebida e parecer descontextualizada no filme, mas é especialmente importante pois, através de metáforas, trata o assunto da homossexualidade. Kubrik foi inteligente tanto nos diálogos como na filmagem, uma vez que a câmara se encontra fixa, atrás de uma cortina de organza, que permite ao espectador visualizar a cena através de um filtro - simbolizando talvez os tabus da sociedade. A certo ponto da conversa, Crassus pergunta a Antoninus se gosta de ostras, se gosta e se costuma comê-las. Antoninus responde que sim. O nobre pergunta se Antoninus gosta e come caracóis, ao que o escravo responde que não. Crassus, pensativo, pergunta se acha que os deuses castigam quem gosta de caracóis. Finalizando, Crassus acrescenta que gosta de ambos: ostras e caracóis. Podemos então assumir a bissexualidade de Crassus, de forma bastante explícita, embora com uma abordagem metafórica. Este era um assunto tabu na década de 60, que apenas uma década mais tarde traria as primeiras manifestações LGBT.

Os gladiadores montam um acampamento incrivelmente completo, com guardas, zona de treino e treinadores e até uma espécie de creche, onde as mulheres cuidam das crianças. Chegam mais escravos ao acampamento e Espártaco comenta que há demasiadas mulheres. Uma delas, de cabelos completamente brancos, dirige-se a Espártaco dizendo que nem ele estaria ali se uma mulher não tivesse passado pelo “inferno” que é trazer uma criança ao mundo; “Consigno manobrar uma faca no escuro tão bem como qualquer outra pessoa”, remata. Spartacus pega na mulher ao colo, chamando-lhe “avó” e dizendo que pode ficar, tal como os outros. No grupo encontra-se Antoninus, fugido da casa de Crassus.

Imagens do acampamento de gladiadores e da guarda pretoriana, liderada por Glabrus, são intercaladas; os primeiros trabalhando e treinando arduamente, os segundos bebendo e divertindo-se. Antoninus encarrega-se de entreter o acampamento, fazendo truques de magia ao serão. Os gladiadores

pedem-lhe que cante, pois todos o conhecem por essa capacidade. Antoninus cita poesia, algo que toca todos os membros do acampamento. Ao mesmo tempo, imagens diurnas do acampamento, sobretudo das crianças, transmitindo uma enorme sensação de paz e tranquilidade. Espártaco fica impressionado com as capacidades de Antoninus, pedindo-lhe que lhes ensine poesia e canto; quando este explica que se juntou aos gladiadores para lutar, Espártaco responde “Há um tempo para lutar e um tempo para cantar. Agora ensinamos a cantar. Canta, Antoninus.”.

Espártaco e Varinia afastam-se do grupo, em paz, como um verdadeiro casal, celebrando a sua liberdade. Espártaco comenta que nada sabe, nem ler. Mas Varinia interrompe-o: “Sabes coisas que não podem ser ensinadas”. Aqui vemos um ponto importante da personalidade de Espártaco - a humildade. Insiste que quer aprender, que nada sabe mas quer ser ensinado. Quer saber “porque cai uma estrela e um pássaro não; onde vai o sol à noite; porque muda a lua de forma; de onde vem o vento...” Parecem os devaneios de um filósofo. Espártaco não é apenas um gladiador, um escravo, pretende tornar-se muito mais que isso.

Antoninus torna-se o conselheiro de Espártaco, provavelmente por ser um dos mais instruídos do grupo. Debaixo de chuva torrencial, aproxima-se um desconhecido, transportado numa liteira. A primeira preocupação de Espártaco é acolher os escravos, abrigando-os e alimentando-os “Dêem-lhes comida, uma cama e a liberdade”, ordena o comandante dos escravos, para horror do mensageiro. O desconhecido é Tigranes Levantus, que traz as suas credenciais. Traz uma mensagem dos piratas, que pretendem negociar com Espártaco o plano que desde o início propôs aos seus companheiros, escapar de Itália por mar. Cinquenta milhões de sestércios por quinhentos navios. Espártaco diz que pretende estar em Brandusium dentro de sete meses, para espanto do mensageiro, que promete ter prontos os navios quando chegarem.

Levantus diz a Espártaco que não tem hipótese e nunca ganhará a guerra contra Roma. Informa-o que seis exércitos se aproximam do acampamento nesse preciso momento, o que sobressalta Espártaco; mas este não se deixa abalar: “A morte é a única liberdade que um escravo conhece. É por isso que não a teme. É por isso que iremos ganhar”. Ao amanhecer, Espártaco decide atacar os exércitos romanos; trazendo mais uma vitória aos gladiadores.

No acampamento romano, Glabrus é capturado e jogado aos pés de Espártaco, que lhe pergunta se tem medo de morrer. “É fácil morrer. Não viste já gladiadores que chegue a morrerem na arena para perceberes o quão fácil é morrer? Claro que já.” Glabrus está preocupado com o que lhe irá acontecer, mas não pára de fixar um bastão que Espártaco segura - “o símbolo do senado, do poder de Roma”, explica Espártaco aos companheiros. Parte o bastão a meio com as próprias mãos e remata “Este é o poder de Roma!” Envia Glabrus de volta a Roma, dizendo que apenas ele e um bastão partido sobreviveram da guarda

pretoriana: “Diz-lhes que não queremos nada deles, excepto a nossa liberdade. Tudo o que queremos é sair deste maldito país.”

Glabrus conta ao senado o que se passara e que apenas catorze soldados regressaram com vida. O castigo é severo: negar a Glabrus fogo, água, comida e abrigo, num raio de cerca de 650 km da cidade de Roma. Crassus retira-se da vida pública, como apoio ao capitão que ajudou a eleger.

Entretanto, os gladiadores e famílias marcham em direcção ao sul, a Brandusium e à liberdade. O espírito de camaradagem é incrível e o número de pessoas que integram o grupo parece aumentar exponencialmente, à medida que o tempo passa. As estações são retratadas no cenário, como modo de mostrar a passagem do tempo. Passado o Inverno, o acampamento borbulha de excitação e de vida, próspero, cheio de comida e crianças. Varinia conta a Espártaco que está grávida, para espanto deste. “Um bebé, na Primavera”, repete Espártaco, visivelmente feliz.

O senado discute se deverão deixar os escravos partir ou não. Gracchus tem uma proposta: nomear César como comandante da guarda pretoriana e enviar duas legiões para interceptarem Espártaco na cidade de Metapontum. No entanto, os escravos são recebidos como heróis na cidade, com vinho, flores e aplausos, num enorme desfile pelas ruas. Os senadores recebem a notícia nas termas: dezanove mil soldados mortos, mais uma vitória dos escravos. Crassus fala com César, perguntando-lhe porque deixou a filosofia dos patrícios e se juntou a Gracchus e ao ideal da república. “Roma é o povo”, explica César. Crassus quer César ao seu lado, mas César recusa-se a trair um amigo. Gracchus propõe a Crassus que lidere as legiões contra Espártaco, mas o preço é demasiado alto: desprover o senado de qualquer poder sobre as legiões, dando a Crassus, fundamentalmente, o poder para instaurar uma ditadura. “Ordem”, corrige Crassus. Gracchus recusa imediatamente. Gracchus revela a César o seu plano: permitir que Espártaco e os escravos partam de Itália, impedindo a vitória de Crassus e, conseqüentemente, abrindo caminho para a República.

Os escravos chegam finalmente à costa do sul de Itália, apenas a seis horas de caminho de Brandusium. O acampamento é montado na praia, com um grande festival, danças e vinho. Espártaco e um punhado de homens preparam o embarque: enquanto uns tratam dos mantimentos para a viagem, outros tratarão do embarque, não esquecendo nunca de vigiar a retaguarda durante todo o processo. Levantus chega ao acampamento com más notícias: não há navios para Espártaco. Crassus pagara aos piratas para retirarem, estragando o plano dos escravos. O plano de Crassus é obrigar Espártaco a marchar sobre Roma, pois este encontra-se encurralado: Lucullus desembarcará em Brandusium e Pompeu encontra-se a caminho, encurralando-os se se mantiverem no mesmo local. A marcha sobre Roma é a única hipótese e coloca Crassus mais próximo de vencer e de conseguir instaurar uma ditadura em Roma. Levantus sugere que os comandantes fujam para um país próximo, mas Espártaco recusa. Reúne todo o acampamento e explica que

terão de marchar sobre Roma. Em Roma, Crassus é eleito o comandante supremo do exército. O tipo de liderança dos dois homens é extremamente diferente, explícito no tipo de discurso. Um promete igualdade, trabalho e luta, o outro promete glórias que não sabe poder cumprir. “Sei que somos irmãos e sei que somos livres”, remata Espártaco. O vermelho e dourado de Roma contrastam com os tons terrenos - castanhos, verdes - envergados pelos escravos.

O filme continua, mostrando ambas as perspectivas - a de Espártaco e a de Crassus - na sua preparação para a batalha. Quando os conselheiros de Crassus o congratulam pela glória que terá, este fica perturbado “Não quero glória. Quero Espártaco”. Toda a empreitada é, então, pessoal para Crassus, mais do que política. Não pretende acabar apenas com Espártaco, mas sim com a lenda de Espártaco e tudo com ela relacionado.

Batiatus é chamado à presença de Crassus, para que lhe dê uma descrição de Espártaco. Batiatus lembra Crassus que já conhecera Espártaco, na sua escola, juntamente com Glabrus. Ainda assim, Batiatus tenta negociar a sua colaboração, pretendendo vender todos os escravos capturados. O negócio é fechado.

Espártaco percorre o acampamento, observando os idosos, as crianças, todos os que tranquilamente dormem e convivem sem prever o amanhã. Espártaco apenas se mostra preocupado quando se encontra com Varinia, praticamente no final do tempo de gravidez. Pede a Varinia que tome conta do seu filho. “Mesmo que ele não me conheça, conta-lhe quem fui e quais eram os nossos sonhos. Diz-lhe a verdade, haverá muitos outros a contarem-lhe mentiras”. Espártaco e Varinia protagonizam um momento especialmente intenso: “Enquanto um de nós viver, todos viveremos”.

O dia da batalha chega e do lado dos escravos todos lutam: homens, mulheres, idosos, jovens. Os soldados romanos parecem ser em menor número, mas rapidamente se compreende que não. A tensão é sentida até pelo espectador, perante o cenário de uma batalha prestes a acontecer. As formações dos soldados romanos são impressionantes pela sua organização, conotada fortemente com o império romano. Começa a batalha, na reta final do filme.

Os escravos são derrotados, com inúmeras mortes em ambos os lados. Os sobreviventes são acorrentados. “Eram escravos e escravos continuarão a ser”, sendo apenas pedido que identifiquem o corpo de Espártaco, que se encontra sentado entre os sobreviventes, juntamente com Antoninus. Vários homens se levantam, dizendo “Eu sou Espártaco”, sob o olhar incrédulo de Crassus. Espártaco deixa cair uma lágrima, emocionado.

Crassus ouve o choro de uma criança e encontra Varinia e o filho de Espártaco. Ordena que sejam levados para a sua casa em Roma. Todas as outras mulheres e crianças deverão ser vendidos como escravos, sendo que os homens serão crucificados por não revelarem a verdadeira identidade de Espártaco. No

entanto, Crassus reconhece Antoninus de entre os escravos e diz aos soldados para crucificarem os escravos ao longo da estrada, até Roma, mas para guardarem Antoninus e Espártaco até ao fim. Ao longo da estrada, escravos choram os crucificados.

Batiatus nunca chegaria a revelar a identidade de Espártaco. Em conversa com Gracchus, falam de Varinia e de como terá feito Crassus apaixonar-se - ou “desapaixonar-se de si próprio”, como refere Gracchus. Sugere que roubem Varinia da casa de Crassus, ferindo o orgulho do comandante. Gracchus oferece um milhão de sestércios a Batiatus, por Varinia.

César entra em casa de Gracchus, pedindo-lhe que o acompanhe ao Senado imediatamente, onde Crassus os espera. Seis mil escravos crucificados e outros serão sacrificados aos deuses. Gracchus será poupado, mas afastado da vida política, sob a condição de convencer os seus apoiantes que a ditadura é o melhor para Roma.

Varinia é tornada mulher-troféu de Crassus, sendo-lhe dados vestidos, jóias e comida. “Porque estou aqui?” pergunta Varinia. Crassus quer preservar Varinia e o seu filho, claramente apaixonado. “Quero o teu amor, Varinia.” “Acha que por ameaçar tirar-me o meu filho irá fazer com que eu o ame?” pergunta incrédula. Mas Crassus não pretende magoar a criança, parece ser apenas um homem apaixonado e não correspondido. Varinia fala de Espártaco com orgulho e Crassus pergunta: “O que era ele? Um deus?” mas a mulher responde apenas “Não era um deus. Era um homem simples. Um escravo.” Desesperado, Crassus tenta perceber porque Varinia amava Espártaco, mas esta diz-lhe que não pode explicar coisas que este nunca irá perceber. “Tem medo dele, não tem?” pergunta Varinia. E remata “E tem tanto medo que nada poderá ajudar. Nada.”

Dos escravos restam apenas Espártaco e Antoninus. Todos os outros foram crucificados. “Poderíamos ter ganho, Espártaco?” - “Só por termos tentado já ganhamos”, responde Espártaco. A esperança que haviam dado àqueles escravos fizera tudo valer a pena. “E agora estão todos mortos”, conclui Antoninus. Espártaco diz que não tem medo de morrer, mas Antoninus sim.

Crassus enfrenta Espártaco, dizendo-lhe que sabe quem ele é. Mas Espártaco não confirma e ainda cospe na cara do seu opositor. Crassus obriga Espártaco e Antoninus a degladiarem-se até à morte e este fere Espártaco: “Não vou deixá-los crucificarem-te”. “Perdoa-me, Antoninus”, diz Espártaco, dando uma morte rápida ao amigo e condenando-se a si mesmo à morte na cruz. Crassus revela que Varinia e o seu filho são agora seus escravos, para espanto de Espártaco, mandando imediatamente crucificar o comandante dos escravos. “Não quero que o enterrem, nenhuma campa. O seu corpo deve ser queimado e as suas cinzas espalhadas em segredo”. Esta atitude prova definitivamente o medo que Crassus tem ao escravo e ao modo como a sua memória poderia ser relembrada e inspirar outros.

Varinia e a criança são trazidos à presença de Gracchus. Batiatus recebe dois milhões de sestércios e um passe, para fugir com Varinia e a criança. Gracchus liberta ainda ambos, cumprindo o sonho de Espártaco. À saída de Roma, Varinia vê o corpo crucificado de Espártaco, ainda vivo para contemplar uma última vez a liberdade da sua mulher e do seu filho.

Apesar da revolta dos escravos ter fracassado, o sonho de Espártaco e a sua memória mantiveram-se vivos em Varinia e no filho de ambos, sendo a sua história contada de geração em geração. Esta é uma obra prima de Kubrik, que tem tanto de épico como de profundo, não se podendo esquecer a época em que estreou (1960). Para um mundo ainda a recuperar de duas grandes guerras, imerso na Guerra Fria, a possibilidade, ainda que remota, do povo triunfar sobre a ditadura e o imperialismo faria pensar os espectadores da época.

Em 2010, a série *Spartacus, Sangue e Areia*, e em 2011 a sequência, *Spartacus, Deuses da Arena*, de Steven S. DeKnight recuperaram a história de Espártaco, desta vez adaptada ao espectador moderno. Ao contrário do filme de Kubrik, estas séries focam-se sobretudo nos vícios e em tudo o que é físico e carnal relacionado com a cultura romana, em particular a referente aos gladiadores. Kubrik dá primazia aos valores revolucionários e à luta pelos ideais, mas as séries de DeKnight parecem esquecer esses valores em prol do entretenimento puro: o contexto histórico e social já não se abala com ideais de revolução, a sociedade prefere um escape à realidade, com muito sangue, suor, violência e sexo, em vez de mensagens complexas sobre valores morais e éticos. A riqueza do tema da escravatura nos dias de hoje não tem a mesma leitura que tinha nos anos sessenta.

### III No fecho do século XX

Com o aproximar do fim do século e da viragem do milénio, as temáticas dos filmes nos anos oitenta e noventa sofrem mudanças. Se com o fim da II Guerra Mundial houve uma forte aposta nos argumentos de tema clássico, numa procura de identidade e de “raízes”, com o aproximar das últimas décadas do século XX os argumentos apostam nos géneros Acção e Ficção Científica. A temática do Apocalipse é uma das mais exploradas, sobretudo nos anos noventa, quando surgem várias previsões do fim do Mundo; também a invasão extra-terrestre, com projectos de paisagens futuristas e de alta tecnologia faz as delícias dos espectadores. O Romance e o Drama ganham cada vez mais importância enquanto géneros filmicos, funcionando como um escape aos problemas do quotidiano, numa sociedade ocidental cujos níveis de *stress* não param de aumentar.

No entanto, podemos considerar o tema clássico meramente “adormecido” durante esta época. Não é

possível dizer que caia em desuso em qualquer era do cinema ocidental. Os clássicos estão, de um modo geral, permanentemente presentes na sétima arte, servindo de inspiração a diversos pontos de vista. *O Clube dos Poetas Mortos* (1989) e *O Paciente Inglês* (1996) são dois exemplos de como os clássicos influenciam subtilmente os filmes das duas últimas décadas do século XX, independentemente do género cinematográfico escolhido.

### III.1 O Clube dos Poetas Mortos

*"WEIR ("Picnic at Hanging Rock," "The Year of Living Dangerously" e "Witness," entre outros) consegue obter performances bastante boas dos actores mais jovens, particularmente de Leonard e de Norman Lloyd, no papel de reitor. No entanto, o realizador não consegue resistir a embelezar o filme com efeitos supérfluos que traz de outras artes: cenas amplas e misteriosas de pássaros a levantar voo (ou a aterrar), cenas nocturnas perfeitamente iluminadas por fontes de iluminação que devem ter sido enviadas pelos deuses, ao lado de cenas de uma produção amadora de "Sonho de uma noite de Verão", na qual Puck (por razões que têm mais a ver com o filme do que com a peça), usa a coroa de espinhos de Cristo. Tal como essa coroa, o filme é demasiado pesado para o seu próprio bem."*<sup>13</sup>

Vincent Canby in *The New York Times*

2 de Junho de 1989

Em 1989, Peter Weir terminava um dos filmes mais marcantes e reconhecidos das últimas décadas do século XX. *O Clube dos Poetas Mortos* (1989) comporta mensagens poderosíssimas, levando a uma reflexão profunda sobre tradição *versus* modernidade, uma temática muito popular durante toda a década de oitenta.

Todo o filme é muito profundo e metafórico. A primeira cena retrata a preparação de uma sessão solene (e cujo motivo não é revelado nos primeiros momentos), onde se vêem alguns rapazes alinhados, segurando estandartes. Nesses estandartes lêem-se palavras (em inglês): tradição, disciplina, excelência e honra. Logo desde esse momento fica clara a importância desses valores - facilmente associados a uma cultura tradicional e conservadora - que irão acabar por pautar os grandes dilemas e pontos de tensão do filme.

Os créditos iniciais misturam-se com o início do filme e são extremamente discretos. A forma como o título é apresentado pode ser considerada um presságio do que se avizinha: num fundo preto vê-se apenas

---

<sup>3</sup> "MR. WEIR ("Picnic at Hanging Rock," "The Year of Living Dangerously" and "Witness," among others) obtains some very good performances from the younger actors, particularly from Mr. Leonard, and from Norman Lloyd, who plays the headmaster. Yet the director cannot resist tarding up the movie with the fancified effects that pass for art: broad, eerie shots of birds taking off (or landing), night scenes prettily lighted from sources of illumination that must have been provided by the gods, along with scenes from an amateur production of "A Midsummer Night's Dream" in which Puck (for reasons that have more to do with the movie than the play) wears Christ's crown of thorns. Like that crown, the movie is too heavy for its own good."

uma vela e uma mão que a acende, do lado esquerdo do ecrã, para logo surgir, do lado direito, o título do filme a letras brancas.

Rapidamente percebemos que se trata da cerimónia de abertura do ano lectivo na Welton Academy, uma escola para rapazes, no ano de 1959. A sessão solene é presidida pelo director da escola, Gale Nolan, que apresenta o corpo docente com a devida reverência: é comunicado aos alunos que, devido à reforma do professor de inglês, será John Keating que o substituirá, um ex-aluno da escola, a quem são feitos os melhores elogios.

A escola emana solenidade. O espectador percebe imediatamente que se trata de uma escola privada e reservada apenas à nata da sociedade, com alunos extremamente protegidos e sem qualquer autonomia. Os próprios alunos acusam essa pressão, organizando imediatamente grupos de estudo, mal chegam aos dormitórios e abraçando a vida académica como se não tivessem mais nenhum objectivo na vida. As personagens principais são apresentadas logo no início do filme, quando os alunos chegam aos dormitórios. Todd Anderson é um aluno novo, designado como companheiro de quarto de Neil Perry, mas mais conhecido por ser irmão de um ex-aluno de Welton (notabilizado pelo seu percurso académico). A "reunião" no quarto de Anderson e Perry começa com os rapazes a declamarem os "quatro pilares": Travesti, Horror, Decadência, Excremento. Fazem-se então as apresentações ao novo aluno: Stephen Meeks, Charlie Dalton e Knox Overstreet. São interrompidos pelo pai de Neil Perry, que vem informá-lo que, numa conversa com o director da escola, decidiu que o filho deve abandonar o projecto do anuário. Neil tenta argumentar, mas o pai chama-o à parte, dizendo: "Nunca mais me contestes em público, compreendes?" e quando o filho tenta retorquir, diz simplesmente: "Depois de teres terminado o curso de medicina e quando fores independente podes fazer o que quiseres. Mas até lá fazes o que eu mando. Entendido?" Neil limita-se a concordar, visivelmente desapontado, mas sem contestar o pai. Este momento é crucial para que o espectador perceba a relação familiar dos Perry, podendo depois compreender a batalha interior de Neil. Após estes momentos, dá-se início ao ano lectivo.

Aqui e ali vislumbram-se as aulas de vários professores: cinzentas, rígidas, tradicionais. Uma das cenas que melhor ilustra esta vertente tradicional é a aula de Latim. Note-se a conotação do Latim, como língua morta, com o passado e o obsoleto. Sob o comando do professor, os alunos recitam mecanicamente as declinações e, quando terminam, o professor pede para voltarem a repetir, como se ali não houvesse espaço nem tempo para agir com inteligência.

A primeira aula de Keating é, sem dúvida, marcante, quer para o espectador quer para os alunos. Keating entra a assobiar na sala através de uma espécie de gabinete, apenas para logo de seguida sair pela porta que se encontra no fundo da sala. Os alunos, incrédulos, parecem não saber como reagir, até que a

cabeça de Keating assoma à porta e diz "Então vamos lá", levando depois a turma para uma sala forrada com vitrines com fotografias a preto e branco, medalhas e taças, relembrando uma espécie de *hall of fame* à boa maneira hollywoodesca. Esta incursão pelo passado da escola, tudo menos ortodoxo, mistura métodos de ensino modernos - manifestamente desaprovados na Welton Academy - com o respeito pela tradição e o passado da escola, mostrando que, apesar de visionário, Keating respeita o passado e pretende que os seus alunos aprendam com ele. É neste clima que o professor introduz o famoso mote clássico "*Carpe Diem*", explicando de uma forma extremamente teatral o sentido e obrigando os alunos a repetirem, quase gritando, o mote horaciano. Reforça ainda dizendo "Somos comida para vermes". Esta lição fica também marcada pela indicação de Keating que os alunos poderão tratá-lo por capitão - recorrendo a um poema de Walt Whitman -, chamando "*Oh Captain, my Captain*". Esta audácia por parte do professor parece contagiar os alunos, que saem da aula sentindo-se mais "ousados".

Depois de uma lição tão intensa, salientam-se os comentários de dois dos alunos: "Isto foi esquisito..." - "Mas diferente!" Aí se vê que, apesar de habituados a uma vida de regras e disciplina, os alunos anseiam por algo diferente. Keating proporciona essa oportunidade de serem eles próprios e não o que os pais esperam que sejam.

Ainda na parte inicial do filme, é dado a conhecer ao espectador o que virá a tornar-se o dilema interior de mais uma personagem: Knox Overstreet. Na sequência de um jantar imposto pelos pais, na casa de uns amigos, os Danburry, conhece a namorada de Chet Danburry e apaixona-se imediatamente por ela. Knox regressa a Welton desolado e conta ao resto do grupo que lhe aconteceu uma tragédia. Quando o grupo sabe que a rapariga é namorada de Chet Danburry, conhecido por ser jogador de futebol americano, compreendem o estado de Knox. Pitts diz ainda: "Que pena", ao que Knox responde: "Pena? É pior que pena, Pitsie, é uma tragédia! Uma rapariga tão bonita apaixonada por um palerma destes." Uma vez mais é possível encontrar aqui referências ao classicismo. O sentimento de Knox pela bela Chris parece arruinado desde o início, mas o desejo de conquistar a jovem foi tão grande que o levou a transformar aquilo que parecia estar condenado ao fracasso num triunfo pessoal.

Ao longo do filme, Keaton refere várias vezes que pretende que os alunos tenham sentido crítico e liberdade de dizer o que pensam e o que sentem, sendo olhado de lado pela maior parte do restante corpo docente. Uma das cenas mais emblemáticas do *Clube dos Poetas Mortos* é uma das primeiras aulas de Keaton, quando este pede a Neil Perry que comece a ler o capítulo introdutório do manual seleccionado pela escola para a disciplina de Inglês. *Understanding Poetry* defende que a grandeza de um poema pode ser medida através de fórmulas matemáticas e da sua representação gráfica. Esta afirmação institucional retira toda a subjectividade e liberdade criativa associada à poesia, colocando-a sob o jugo das ciências exactas, da

objectividade, do certo *versus* o errado que acabam por ser associados à imagem rígida e inflexível da Welton Academy. Terminada a leitura, Keaton ordena aos alunos que rasguem as páginas de todo o capítulo inicial. Como seria de esperar, os alunos ficam sem reacção (algo que Keating parece proporcionar frequentemente) e hesitam. A escolha de palavras de motivação dá que pensar; através de frases como: "Não é a Bíblia, não vão para o Inferno por causa disto!" ou "Vão aprender a pensar por vocês próprios de novo!" É possível compreender qual a opinião de Keating quanto à política da escola, onde tudo é mergulhado numa espécie de solenidade eclesiástica e tudo o que saia dos padrões estabelecidos merece castigo. O professor de Inglês faz muito mais que passar conhecimento aos alunos: encoraja-os a pensar e a fazer algo para mudar o mundo. Fâ-los pegar no saber que adquirem todos os dias e levá-lo para a vida.

Durante um almoço na cantina, Neil mostra o livro de curso de John Keating ao grupo. Imediatamente lêem a descrição junto da fotografia "capitão da equipa de futebol, editor do anuário da escola, futuro aluno de Cambridge, apreciador de coxas e do Clube dos Poetas Mortos. Um homem que provavelmente fará qualquer coisa". Como seria de esperar, a descrição causa um imediato burburinho no grupo e Charlie comenta "O Sr. K era um destabilizador!" Esta cena aumenta ainda mais a admiração que os rapazes parecem ter pelo professor, começando a vislumbrar-se o desejo de pensarem por si próprios e de ignorarem as rígidas regras da Welton Academy.

Quando o grupo encontra Keating, no *campus*, mostra-lhe o anuário e, curiosos, perguntam-lhe sobre o *Clube dos Poetas Mortos*. Keating aproveita o mistério e o secretismo e pergunta-lhes se conseguem guardar um segredo, explicando-lhes que o *Clube dos Poetas Mortos* se dedicava a sugar o tutano da vida. Nesta explicação, Keating envolve a poesia em misticismo, deixando os alunos ainda mais curiosos. Conta ainda que o Clube se reunia na velha gruta índia, lendo poesia de grandes autores mas também poemas escritos por eles. Sobretudo reforça a ideia do *Carpe Diem*, de aproveitar a vida ao máximo, inspirados por grandes figuras da literatura, clássica e não só. Neil Perry assume imediatamente o comando do grupo, organizando uma visita à gruta nessa mesma noite. O resto do grupo mostra-se receoso das punições, das consequências de quebrar as regras. Mas acabam por concordar; todos excepto Todd Anderson, que precisa de ser convencido, uma vez que confessa a Neil que tem problemas em ler em público. Resolvida essa questão, todo o grupo se prepara para reavivar o *Clube dos Poetas Mortos*.

Neil descobre um velho livro no seu quarto, *Five Centuries of Verse*, assinado por J. Keating e com a indicação numa das primeiras páginas "Para ser lido na abertura das reuniões do *CdPM*", seguida de um poema de Thoreau.

Os momentos que se seguem mostram os rapazes, encapuçados, a escaparem da escola, como se de uma prisão se tratassem. A cena à noite, enublada, combinada com uma banda sonora cheia de misticismo,

aumenta o suspense. Chegados à gruta índia, o grupo tenta atear uma fogueira, sem sucesso, e Neil abre a reunião do *Clube dos Poetas Mortos*, com algumas regras, seguidas da leitura do poema de Thoreau. A reunião é preenchida por histórias de terror, poemas e vícios. Quando regressam à escola, o sino bate as duas badaladas.

As aulas de Keating sucedem-se, da mesma maneira que se sucedem os métodos fora do vulgar, os olhares de desaprovação dos outros docentes e o crescente entusiasmo dos alunos. Ao longo do filme, nota-se um distanciamento por parte do corpo docente em relação a Keating, excepto o professor de Latim que, apesar de se manter fiel aos métodos de ensino tradicionais, é retratado várias vezes a observar as aulas não convencionais do colega, chegando a adjectivá-las de "interessantes". Aqui podemos concluir que ao contrário do que o filme possa parecer transmitir, existe uma mensagem subliminar: a de que os clássicos complementam e são complementados por novas áreas, servindo de base à evolução; o classicismo não é estanque e o Latim não é uma "língua morta".

Uma lição marcante é a cena em que John Keating sobe para cima da secretária e pergunta aos alunos porque acham que está ali. Charlie responde imediatamente "Para se sentir mais alto". Todos se começam a rir, mas Keating acrescenta "Subo à minha secretária para vos lembrar que devem olhar as coisas de uma perspectiva diferente, constantemente." Dito isto, incita os alunos a subirem também, a experimentarem uma perspectiva diferente. Esta é uma mensagem muito forte, que desafia os rapazes a pensarem por si, a tentar ver "as duas faces da moeda". A certa altura, Keating diz: "No instante em que pensam que sabem alguma coisa, têm de olhá-la de uma maneira diferente. Mesmo que possa parecer tonto ou errado, devem tentar! Quando lêem, não levem apenas em consideração o que o outor pensa. Levem em consideração o que vocês pensam". Posto isto, pede a todos os alunos que escrevam um poema, mais uma vez incitando-os a serem criativos e a pensarem por si próprios.

Na sequência das aulas de Keaton, Neil Perry entra no quarto, onde Todd está a tentar escrever o poema para a aula de Inglês, entusiasmado e a rir-se. Mostra a Todd um panfleto de uma peça de Shakespear - *Sonho de Uma Noite de Verão* - e diz-lhe que descobriu a sua vocação, o que quer mesmo fazer. O pai nunca o deixara experimentar, mas agora era diferente: "Pela primeira vez em toda a minha vida, sei o que quero fazer. E pela primeira vez vou fazê-lo, quer o meu pai queira quer não! *Carpe Diem!*" Todd vê-se forçado, no entanto, a chamar o amigo à realidade, salientando que o pai nunca o deixará entrar na peça; Todd está visivelmente mais preocupado que Neil, que subitamente parece ter esquecido todas as condicionantes, as proibições, as imposições. Esta cena transmite ao espectador uma sensação de liberdade, o estado de espírito da personagem contagia e arranca um sorriso ao espectador. A liberdade parece ser um sentimento único, que se identifica com a vontade humana.

A figura de Walt Whitman surge várias vezes ao longo do filme. Keating chega a referir-se ao poeta como "Uncle Walt" e, em cima do quadro da sala de aula, à semelhança do que acontecia com o crucifixo ou a figura do chefe de estado, existe uma fotografia de Whitman. Chega até a ser inspiração para Todd Anderson, que, com a ajuda de Keating tenta (ou melhor, é obrigado a tentar) combater o medo de falhar - e também o medo de falar em público. A turma fica incrédula, quando Todd termina de compor o seu poema, inspirado pela fotografia de Whitman.

Neil é, sem dúvida, o elemento do *Clube dos Poetas Mortos* em quem as palavras de John Keating encontram maior eco. Talvez pela educação rígida, sob o jugo do pai, ou por uma questão de personalidade e de vontade de experimentar coisas novas, Neil coloca rapidamente em prática as lições de Keating. Mais tarde, comunica ao grupo que conseguiu o papel de Puck, uma das personagens principais da peça *Sonho de Uma Noite de Verão*. A partir desse momento, o próprio espectador começa a sentir alguma tensão no filme, em crescendo. Neil começa por forjar uma carta do pai, autorizando-o a participar na peça e a frequentar os ensaios. Todd funciona como uma espécie de "grilo falante", alertando Neil para as possíveis consequências desta nova atitude.

Não só Neil é influenciado por Keating. Knox, apaixonado e hormonal, revela a certa altura numa das reuniões do *Clube dos Poetas Mortos* que está farto e que, se não puder ter Chris, se vai matar. Os outros tentam acalmá-lo, mas ele diz "É problema meu. Fui calmo toda a minha vida. Tenho de fazer algo quanto a isso." Posto isto, decide que vai ligar para a rapariga e convidá-la para sair. Quando o espectador vê Knox junto ao telefone, este está visivelmente nervoso e tem uma espécie de monólogo: "Ela vai odiar-me. Os Danburry vão odiar-me. Os meus pais vão matar-me. Bom, está bem, caramba. Tens razão. *Carpe diem*. Mesmo que isso me mate." Na sequência do telefonema, Knox acaba por ser convidado para uma festa em casa dos Danburrys - a casa do namorado de Chris -, mas Knox não parece importar-se com esse "pequeno" pormenor. Na festa, Knox embebeda-se e acaba por se sentar no sofá onde Chris está a dormir e não resiste a tocar-lhe; quando Chet se apercebe parte para a violência e esmurra Knox, que nem reage. Mais tarde, Knox vai até ao liceu de Chris, mesmo depois de Chet o ter ameaçado de morte, e leva um ramo de flores e um poema e, apesar de Chris não dizer nada, Knox transmite um sentimento de missão cumprida.

Charlie Dalton revela-se, ao longo do filme, como o membro mais ousado do grupo. Apesar de partilhar os mesmos limites e o mesmo estilo de educação que os restantes, vai-se afirmando como o que compreende melhor e mais imediatamente a mensagem de Keating. Em pontos chave do filme, como as reuniões do clube em que escreveu um poema no verso de um poster de uma mulher semi-nua ou quando surge com duas raparigas e pede para ser tratado por Nuwanda, Charlie tem, sem dúvida, bastante personalidade. Keaton compreende esse potencial e muitas vezes pede a sua opinião nas aulas, que sabe

que será diferente. "Nada contra a maré", chega o professor a dizer-lhe.

A certa altura, Charlie revela que sairá no jornal da escola um artigo em nome do *Clube dos Poetas Mortos*, exigindo a admissão de raparigas na Welton Academy. O resto do grupo fica incrédulo e o pânico instala-se: o secretismo do *Clube dos Poetas Mortos* está comprometido. Mas Charlie pergunta ao grupo: "Estamos a brincar ou acreditamos no que dizemos? Porque tudo o que fazemos é juntarmo-nos e ler uma data de poemas uns aos outros. Então, o que raio estamos a fazer?" Neil acalma os ânimos e Charlie assegura que se for apanhado nada revelará sobre o *Clube dos Poetas Mortos*.

Quando o artigo sai no jornal da escola, o Director, Mr. Nolan, convoca uma assembleia. Os alunos encontram-se todos sentados na mesma galeria onde havia acontecido a cerimónia de abertura do ano lectivo. Todo o corpo docente, presidido por Nolan, entra rapidamente, com ar grave. O Director fala sobre o artigo e pede que qualquer pessoa que tenha conhecimento do ocorrido se acuse, para poderem evitar a expulsão da escola. Os alunos ficam visivelmente agitados. Subitamente ouve-se o som de um telefone e Charlie atende, fingindo ser uma chamada para o Director: "Sr. Nolan, é para si. É Deus. Ele diz que devíamos ter raparigas em Welton." Os estudantes riem-se, mas os membros do *Clube* lançam olhares de desaprovação.

O castigo de Charlie é um castigo físico, à boa maneira da educação rígida tradicional. Nolan pede nomes. Charlie regressa ao dormitório e é Neil que lhe pergunta se foi expulso, ao que Charlie responde que se pedir desculpas à escola e denunciar o resto dos membros do Clube, tudo será perdoado. Quando Neil lhe pergunta o que irá fazer e, não obtendo resposta, chama por Charlie, este apenas responde, com um sorriso "Caramba, Neil. O nome é Nuwanda."

Na sequência do incidente do *Clube dos Poetas Mortos*, Nolan fala com Keating, em jeito de reprimenda, dizendo que ouviu "rumores" sobre os métodos de ensino do professor e salvaguardando, ironicamente, que isso não quer dizer que Keating esteja envolvido no caso de Charlie Dalton, mas sublinha que os rapazes dessa idade são bastante impressionáveis. Compreendendo a ironia, Keating responde igualmente "Bem, a sua reprimenda teve bastante impacto, tenho a certeza." Nolan avisa Keating que existe um programa para a disciplina e que os métodos adoptados pela academia funcionam. A certa altura, Keating diz "Sempre pensei que a ideia de educação era aprender a pensar por si próprio", ao que Nolan responde imediatamente: "Na idade destes rapazes? Nem pensar!" Aqui se vê perfeitamente o confronto entre a tradição e a modernidade; duas maneiras bem diferente de encarar a situação.

Keating faz de seguida uma visita à sala de convívio dos rapazes, para falar com Charlie e alertá-lo para os perigos da sua atitude. Quando Charlie pergunta por tudo o que Keating lhes ensinou, como o *Carpe Diem* e "sugar o tutano da vida", o professor responde "Sugar o tutano da vida não significa engasgar-se com o

osso. Claro, há uma altura para ser audaz e outra para ser cauteloso, e um homem sábio compreende qual desses momentos se aplica." É neste momento que o espectador - e mesmo o professor - compreende o perigo da metodologia de Keating e da interpretação literal que os alunos tendem a fazer.

A paixão de Neil pelo teatro não é referida durante bastante tempo. A certa altura, quando Neil regressa de um ensaio, encontra o pai no seu dormitório, visivelmente zangado. Neil tenta explicar, mas o pai não deixa e pergunta imediatamente se foi Mr. Keating que o influenciou. O pai ordena ao filho que desista da peça, mas Neil explica, nervoso, que a estreia é no dia seguinte. Mr. Perry não quer ouvir explicações: "Não quero saber se o mundo acaba amanhã. Não tens mais nada a ver com essa peça. Entendido? Entendido?" ao que Neil, derrotado, diz apenas que sim. Apesar de ter tentado fazer frente ao pai, mais uma vez "baixa os braços". Quando o pai vai embora, Neil procura o professor, Mr. Keating, para pedir conselhos e desabafa "Mas ele está a planear o resto da minha vida por mim e eu... Ele nunca perguntou o que eu queria." Keating é extremamente racional e empático com o aluno; pergunta-lhe se alguma vez falou com o pai da mesma maneira que acabara de falar com ele. Mas Neil revela que nunca poderia falar com o pai assim.

Estas duas cenas são de extrema importância para compreender o conflito interior de Neil, o que quer ser e o que os pais querem que ele seja. A intransigência do pai e a vontade de mudar deste filho entram em choque. Keating é imparcial, aconselha Neil a conversar com o pai e a tentar resolver o problema. E mesmo quando Neil diz que está encurralado, Keating diz-lhe apenas "Não, não estás." Keating é, no fundo, a voz da razão: incentiva os alunos a pensarem por si, mas, ao mesmo tempo, a serem razoáveis e a saberem medir os riscos.

O *Clube dos Poetas Mortos*, liderado por John Keating, assiste à estreia da peça de Neil; Charlie diz ao professor "Ele é bom... Muito bom!" A certa altura, Neil vê o pai a entrar na sala, ficando ansioso, mas continua a peça até ao fim. Declama os últimos versos de *Sonho de Uma Noite de Verão* olhando directamente para o pai. Finda a peça, toda a plateia aplaude entusiasticamente, recebendo o elenco, e particularmente Neil, uma ovação de pé. Os amigos esperam pelo artista na parte de fora, mas Neil é "escortado" pelo pai e tenta afastar os amigos. Keating corre atrás dele e diz-lhe "Tens um dom!", dando-lhe os parabéns pela sua actuação. Mr. Perry coloca-se entre o filho e o professor, ordenando a Neil que entre no carro e a Keating que se afaste do filho. O professor e os membros do *Clube dos Poetas Mortos* assistem atónitos à cena, sem saber como reagir. Charlie é o único que avança "Sr. Perry, vá lá!" Keating avisa-o para não piorar as coisas.

Quando Neil chega a casa, a primeira cena que o espectador vê é a mãe a fumar à janela, com um ar preocupado, e mal vê o marido e o filho apaga o cigarro apressadamente. Mal entra em casa, Mr. Perry começa imediatamente a repreender o filho e comunica que este irá para a Academia Militar: "Vais para

Harvard e vais ser médico." Neil fica revoltado e diz "Isso são mais dez anos! Pai, é uma eternidade!", mas o pai diz-lhe apenas para se acalmar e que não há argumentos possíveis que mudem a situação. Neil grita "Tenho de lhe dizer o que sinto!", mas quando o pai lhe pergunta, então, o que sente, Neil consegue apenas dizer: "Nada." Mais uma vez, sucumbe perante a figura do pai autoritário, que justifica as suas acções dizendo que quer dar ao filho o que nunca teve oportunidade sequer de sonhar. Durante toda a discussão, a mãe nada diz, apenas chora em silêncio e quando o pai sai do escritório tenta, a medo, confortar o filho.

A cena que se segue, no quarto de Neil, alerta o espectador para o que está prestes a acontecer. Todos os ingredientes que se relacionaram com esta personagem adensaram o seu perfil psicológico, conduzindo-o para um clímax trágico: a morte. Envolto em sombras e acompanhado por uma banda sonora misteriosa e triste, Neil começa a despir-se, pega na coroa de galhos que trouxera de recordação do teatro e abre as janelas do quarto, carregadas de neve. De seguida, vê-se apenas a sombra de Neil a sair do quarto e descer as escadas, lenta mas determinadamente. Neil pega numa pequena chave e abre uma gaveta, retirando um revólver; sentado à secretária do pai, no escritório, olha fixamente para ele.

O pai de Neil acorda de súbito, perguntando: "O que foi isto?" A mãe acorda apenas com o sobressalto. Quanto ao espectador, também não lhe é perceptível qualquer som. A mãe pergunta repetidamente: "O que se passa?" e enquanto o pai sai do quarto, é possível notar que este parece saber exactamente o que ouviu e temer o pior. Vai de imediato ao quarto de Neil e, quando se apercebe que o filho não está lá, apressa-se a descer as escadas, até ao escritório. É aí que parece cheirar algo e recua, de seguida vê-se uma nuvem de fumo por detrás da secretária e só depois o revólver e a mão de Neil. Enquanto o pai diz: "Oh, meu filho, meu filho, meu pobre filho", a mãe diz repetidamente: "Ele está bem!" Aqui se vê que também a mãe de Neil vive subjugada e em negação, na sombra do marido.

Podemos então concluir que o teatro, em *O Clube dos Poetas Mortos*, é extremamente simbólico. No seu sentido original, o teatro tem um valor religioso, iniciático, de purificação, valor esse que é reafirmado na tentativa de Neil em procurar uma iniciação à sua vida enquanto ser independente, tomando as rédeas do seu próprio destino. Existe também uma certa purificação no Teatro, pois traz à tona a verdadeira identidade de Neil, expondo-a não só perante os pares mas também perante o seu pai. Aqui, o Teatro é a chave para o clímax, o catalizador da catástrofe.

As cenas seguintes mostram o momento em que os membros do *Clube dos Poetas Mortos* contam a Todd que Neil morreu; todos saem atrás de Todd para o pátio, debaixo de um nevão. Talvez Todd tenha, de facto, sido a personagem mais afectada por Neil, assistindo-se até a uma evolução de personalidade, em muito potenciada pelo companheiro de quarto. Todd não se contém e chora compulsivamente, não parando de repetir que teria sido o pai quem matou Neil. Os outros tentam chamá-lo à razão, mas Todd está

visivelmente transtornado e afasta-se caminhando pela neve.

Também o professor é extremamente afectado pela morte de Neil. Na sala de aula, dirige-se à sua carteira para lá encontrar o livro que lhe havia deixado no início do ano "*Five Centuries of Verse*". Também ele, ao ler o poema de Thoreau, não contém as lágrimas.

Mais uma vez, a Welton Academy reúne-se em assembleia. Mr. Nolan refere a morte do aluno e informa que, a pedido dos pais de Neil, será levado a cabo um inquérito e que espera a colaboração dos alunos.

Os poetas mortos reúnem-se numa espécie de arrecadação e esperam por Cameron; mal este chega, Charlie pergunta-lhe se contou ao director algo sobre o *Clube dos Poetas Mortos*. Cameron confirma que contou tudo e Charlie tenta bater-lhe, mas Cameron acrescenta ainda: "E se vocês forem espertos, vão fazer exactamente o mesmo que eu fiz e colaborar. Eles não andam atrás de nós, nós somos as vítimas. Nós e o Neil." É aí que o grupo percebe que querem culpabilizar John Keating pelo sucedido. Cameron começa um discurso sobre como o professor os desafiou e Todd, que nunca se insurgira contra ninguém, grita com Cameron, defendendo o professor. A posição de Cameron é clara: "Acreditem no que quiserem. Mas eu digo: vamos deixar o Keating enterrar-se." É então que Charlie dá um murro a Cameron - e este ameaça-o com a expulsão. Todo o grupo fica revoltado, mas "de mãos atadas". Os inquéritos a todos os membros do *Clube* sucedem-se e a tensão é palpável. Charlie acaba mesmo por ser expulso, mas o espectador nada mais sabe sobre as sessões individuais dos alunos.

Quando chega a vez de Todd Anderson, este entra no gabinete do director e encontra os seus pais. O inquérito gira à volta de Keating e da maneira como o professor potenciava uma relação abusiva com os alunos. É pedido a Todd que assine um documento (que descreve o papel e a culpa de Keating na morte de Neil), sendo que todos os membros do *Clube* o haviam assinado já. Todd, no entanto, hesita e ainda pergunta o que irá acontecer ao professor, mas os pais obrigam-no a assinar.

Curiosamente, a cena seguinte mostra o professor de Latim que leva os alunos pelo jardim, ensinando-lhes expressões latinas para os objectos que os rodeiam (como erva e edifício). Desta vez, é Keating quem observa a aula da janela do seu gabinete. Aqui se vê a mudança provocada por Keating: se no início o professor de latim utilizava os métodos tradicionais - e inflexíveis -, inspirado pelo colega acaba por experimentar métodos novos e mesmo mudar a sua mentalidade.

A aula de inglês que se segue é dada pelo director, Mr. Nolan, que comunica que será o professor até à chegada de um substituto. A aula é interrompida por Keating, que pede para retirar algumas coisas suas da sala. Enquanto Keating atravessa a sala, Nolan pede aos alunos que leiam a introdução do livro, apenas para lhe ser comunicado que as páginas haviam sido arrancadas. Já sem paciência, empresta o próprio livro a

Cameron - numa atitude inflexível e que revela a incapacidade de adaptação do director. Recorde-se que também havia sido Cameron a ler a introdução numa das primeiras aulas de inglês. Quando Keating se dirige para a porta, Todd fica nervoso e parece querer dizer algo. Subitamente, Todd grita ao professor que haviam sido obrigados a assinar o documento, mas é imediatamente interrompido por Mr. Nolan, que o ameaça com a expulsão se continuar a falar. Keating diz calmamente: "Acredito em ti"; mas quando John Keating está prestes a sair da sala, Todd Anderson sobe para cima da secretária e diz: "Oh Captain, my Captain." Nolan fica furioso e não pára de mandar o aluno sentar-se. Mas outros seguem o seu exemplo: Charlie Dalton, Gerard Pitts, Stephen Meeks e, gradualmente, vários alunos da turma. Nolan, desesperado, grita com todos os alunos, mas sem efeito. Keating despede-se dizendo apenas "Obrigado, rapazes. Obrigado."

Ao contrário do que estamos habituados a ver na maioria dos filmes desta temática, não se trata de um grupo de alunos medíocres ou sem aproveitamento escolar, rebeldes. O facto de se tratar de alunos brilhantes na sua maioria, em áreas específicas ou mesmo na generalidade das matérias, dá uma maior profundidade ao filme. Apesar de se encontrarem numa idade geralmente mais influenciável, são jovens com um intelecto bastante desenvolvido, talvez mesmo com uma cultura bastante mais aprofundada que a generalidade dos jovens da sua faixa etária, pelo que a mensagem - liberdade de expressão, de pensamento - ganha uma nova dimensão.

O filme não se centra particularmente em John Keating mas sim nas mudanças que este traz à Welton Academy. A performance de Robin Williams é brilhante, mas discreta, permitindo que outros actores, não tão conhecidos do público em geral, possam brilhar, cada um no seu papel. É o caso de Robert Sean Leonard e Ethan Hawke, actores que se encontravam no início das suas carreiras em 1989 e que actualmente são dos mais conhecidos de Hollywood.

Este é um filme que invoca verdadeiramente o espírito dos anos 70 e 80: o valor da liberdade e do pensamento livre, que nunca deve ser esquecido, e o lutar contra o estabelecido, rompendo dogmas e abrindo portas a novos pontos de vista.

O *Clube dos Poetas Mortos* contou com quatro nomeações para a 62ª edição dos Óscares da Academia: melhor argumento original, actor principal, realizador e melhor filme, tendo apenas Tom Schulman ganhado o Óscar de melhor argumento original. No entanto, ganhou ainda dois prémios BAFTA: melhor filme e melhor banda sonora original, e um César (França) para melhor filme estrangeiro.

É possível compreender o peso da temática clássica em *O Clube dos Poetas Mortos* observando as dicotomias presentes no filme. O clacissismo, começa por ser associado a algo retrógrado e datado, protagonizado pela rigidez da escola e pelo professor de Latim, por oposição ao vanguardista e progressivo, personificado por John Keating. No entanto, à medida que o filme vai evoluindo, o espectador compreende a

importância dos Clássicos para que haja uma evolução; o próprio Keating torna-se amigo do professor de Latim, partilhando experiências e conhecimentos. Esta simbiose é de extrema importância no contexto histórico-social em que o filme se insere. O Mundo encontra-se já no final da Guerra Fria (três anos depois, em 1992, viria a cair o Muro de Berlim), depois de viver durante décadas dividido entre duas ideologias. A mesma problemática pode ser encontrada no filme, em vários momentos, acabando o espectador por concluir que a possibilidade de uma colaboração, ou coexistência, entre duas ideologias distintas é possível.

### III.2 O Paciente Inglês

*"O Paciente Inglês, um feito extraordinário de adaptação literária bem como um triunfo puramente cinematográfico, começa bem depois do seu caso amoroso ter um fim terrível. O homem do título, que outrora perseguira Katharine com tanta intensidade, fora literalmente consumido pelo fogo. Coberto de cicatrizes, jaz num mosteiro italiano bombardeado nos últimos dias da II Guerra Mundial e é velado por Hana, uma enfermeira carinhosa. Hana faz quase milagres. Tal como o faz o filme de Anthony Minghella, que entrelaça beleza extravagante em redor de uma personagem central cuja condição é tão grotesca"<sup>4</sup>*

Janet Maslin in *The New York Times*

15 de Novembro de 1996

Em 1996, Anthony Minghella aventurou-se a transpor para o grande ecrã *O Paciente Inglês*, Booker Prize de 1992, de Michael Ondaatje. O genérico revela-se extremamente simples, apenas com letras creme num fundo negro, que evolui para uma espécie de pergaminho. Acompanhado por um tema étnico - que destaca claramente, no início, o som do vento - e que invoca sons do Médio Oriente, vê-se ainda um pincel que desenha uma figura, difícil de decifrar, mas com extrema delicadeza. Esta cena inicial é bastante longa durando cerca de dois minutos e quarenta e cinco segundos, prevendo a sua importância num outro ponto do filme; mais tarde, viremos a descobrir que se trata de uma das ilustrações que Katharine Clifton pinta na Caverna dos Nadadores.

Logo de seguida, o espectador é transportado para o deserto, onde um avião sobrevoa a paisagem, com dois tripulantes, um homem e uma mulher, e que subitamente é atacado por um grupo de homens camuflados nas dunas. O avião fica bastante danificado e irrompe em chamas. A esta altura o espectador ainda não sabe praticamente nada sobre o enredo do filme, são-lhe dadas apenas pistas. Quem são os

<sup>4</sup>*The English Patient, a stunning feat of literary adaptation as well as a purely cinematic triumph, begins long after this love affair has come to a terrible end. The man of the title, who once pursued Katharine with such intensity, has been literally consumed by fire. Scarred beyond recognition, he lies in a bombed-out Tuscan monastery in the waning days of World War II and is tended by Hana, a luminous nurse. Hana performs near-miracles. So does Anthony Minghella's film as it weaves extravagant beauty around a central character whose condition is so grotesque.*

tripulantes do avião? Onde e quando se passa o filme? Qual o significado daquela pintura inicial?

A cena seguinte é completamente diferente. Um comboio-hospital, em movimento, cheio de feridos, que começa a desvendar que o filme se passa durante uma guerra. Para além dos soldados feridos, destaca-se uma mulher, enfermeira, Hana, que vai conversando com os pacientes. Esta cena é bastante rápida, mas vai dando mais pistas sobre o contexto do filme.

Voltando ao deserto, um grupo de beduínos debruça-se sobre um homem completamente queimado, que deduzimos ter sido salvo do avião em chamas. Curiosamente, recuperam juntamente com o homem um grosso livro. Tratam do homem e transportam-no através do deserto.

No hospital de campanha, voltamos a encontrar a enfermeira, Hana, bem como alguns médicos e outras enfermeiras. Um soldado moribundo pergunta ao médico se há alguém da sua terra natal, no Canadá, no hospital, já que gostaria de ver um conterrâneo antes de morrer. Uma enfermeira pergunta a Hana se não é a terra do seu namorado; uma sombra de preocupação espelha-se no seu rosto. Hana pede ao médico para perguntar ao soldado se conhece o capitão McGan, ao que este responde que havia morrido no dia anterior; mas o médico responde a Hana que o soldado não o conhecia. Ao mesmo tempo, o hospital de campanha começa a ser bombardeado, e Hana percebe que o namorado morrerá.

Os beduínos levam o homem queimado para uma gruta; um homem carregado de pequenos frascos aproxima-se, assumindo o papel de curandeiro. Começam a retirar as protecções da cara do doente, revelando uma figura perfeitamente irreconhecível. O curandeiro espalha alguns óleos e, entre cânticos, somos transportados para uma nova cena, numa praia, com a indicação "Itália, Outubro de 1944".

Só passados oito minutos de filme começamos a compreender o contexto. Esta opção de Minghella é bastante interessante, mas pode ser considerada uma opção arriscada. Para alguns espectadores este mistério poderia "desligar" a atenção do filme, fazendo-os desistir por não conseguirem compreender rapidamente o jogo de analepses e prolepses; para outros poderia funcionar como um elemento positivo, prendendo-os ainda mais ao filme pela curiosidade gerada pela diversidade de cenários e de personagens. Compreendemos, então que em 1944, no final da II Guerra Mundial, o Paciente Inglês se encontra em Itália, já em processo de recuperação das queimaduras. Um soldado tenta saber informações sobre ele "Nome, Patente, Número de Série", escrevendo num caderno o que consegue saber, mas o Paciente diz que não consegue lembrar-se de nada, apenas suspeita que é piloto, uma vez que foi encontrado nos destroços de um avião. No livro do soldado consegue ler-se "Preliminares - 14/10/44. Revista nº 884044-4136, masculino - desconhecido, idade 35/40 aproximadamente, sem identificação/uniforme, queimaduras severas. INGLÊS?" O Paciente pergunta se está a ser interrogado, se o soldado pretende que fale alemão: "Que eu por acaso falo, já agora." O soldado responde imediatamente: "Porquê? É alemão?" A resposta do Paciente é não, mas

o soldado contrapõe: "Como sabe que não é Alemão se não se lembra de nada?"

Hana surge, no uniforme de enfermeira, junto ao Paciente. Este explica ao soldado que se lembra de muitas coisas, mas nada que ajude o soldado a descobrir o que pretende e que, para além disso, está a morrer. Compreendemos então que o acidente de avião ocorreu durante a Guerra e de que maneira os caminhos do Paciente Inglês e de Hana se cruzaram.

A caravana de camiões da Cruz Vermelha atravessa uma cidade devastada pela guerra; as enfermeiras trocaram os uniformes leves brancos e azuis por capacetes de metal e uniformes de guerra, parecidos com os dos soldados. Hana tenta cuidar dos doentes amontoados no camião onde segue, com especial cuidado relativamente ao Paciente Inglês: "Está bem? Sei que detesta ser transferido. Desculpe."

Um jipe apita continuamente enquanto vai ultrapassando a caravana e Mary, também enfermeira, grita por Hana. Quando esta se aproxima da traseira do camião, Mary pede-lhe dinheiro para comprar rendas e sedas, um apontamento feminino em tempos de guerra que relembra ao espectador que, apesar do sofrimento e da frieza com que lidam com os doentes, são mulheres e têm uma relação de cumplicidade que as ajuda a ultrapassar o lado negro do seu trabalho.

A caravana continua o seu caminho quando se ouve uma explosão. O jipe ultrapassa toda a caravana e explode, devido a uma mina terrestre. Hana apercebe-se e fica em pânico, correndo desenfreadamente para o local do acidente, apesar de vários soldados a tentarem parar. Finalmente um soldado consegue agarrá-la. Passados uns momentos, alguns soldados tentam descobrir as minas que se espalham pela estrada de terra batida; mas Hana começa a andar pela estrada, sem hesitar, até que o soldado lhe grita "Não se mexa! Não se mexa! Mantenha-se absolutamente imóvel! Está a andar num campo minado!" O soldado chega lentamente junto dela, mas não sem mostrar a sua irritação pela inconsequência que Hana mostra. Até que Hana, com o olhar fixo numa pulseira no chão, diz simplesmente: "É da Jan." O soldado apanha a pulseira, entrega-a a Hana e agarra-a, trazendo-a de volta para um local seguro.

A cena que se segue, uma vez mais, é bastante diferente, apesar de, desta vez, não mudar as personagens que a compõem. Mantendo o foco em Hana e na caravana da Cruz Vermelha protegida por soldados, acompanha a paragem desta e foca-se no desconforto do Paciente Inglês. Hana, preocupada com o seu paciente, avisa que este não aguentará muitas mais transferências destas. Enquanto cuida dele, confessa-lhe: "Deve ser uma maldição. Qualquer pessoa que goste de mim... qualquer pessoa que se aproxime de mim... Oh, devo estar amaldiçoada." Ao mesmo tempo, vê uma torre no topo de um monte, próximo dali. Hana decide explorar e encontra um antigo convento italiano, parcialmente destruído, sobretudo na zona da biblioteca.

Ao espectador parece que Hana toma a decisão de ficar ali quase imediatamente. Mesmo com os

colegas a tentarem dissuadi-la, Hana está determinada: "Quando ele morrer, eu apanho-vos"; um soldado avisa-a: "Aqui não é seguro. O país inteiro está cheio de bandidos e alemães, e sabe-se lá mais o quê. É uma loucura! Não posso permiti-lo." Mas Hana diz-lhe que a Guerra acabara, portanto não poderia ser considerada uma desertora. De forma fria diz ao soldado simplesmente que precisa de muita morfina e uma pistola, como se pusesse fim à discussão.

Com a ajuda dos soldados, o Paciente Inglês é instalado num quarto do mosteiro e Hana despede-se dos colegas. Todo o quarto está submerso numa luz bastante escura, apesar de duas janelas bastante grandes, o que sugere que a cena se passa ao fim da tarde. Este pormenor aumenta a solidão de Hana, quando todos se vão embora e finalmente a realidade a atinge, assim como ao Paciente Inglês: estão sozinhos e não se sabe por quanto tempo. Mas Hana não perde tempo: tira o uniforme, corta o cabelo bastante curto, sozinha e sem espelho, recolhe livros da biblioteca para consertar as escadas e conseguir um acesso mais fácil até ao quarto do Paciente Inglês. Quando conta ao Paciente, este diz-lhe que poderia dar um melhor uso aos livros se lhos lesse. Hana diz-lhe que acha que estão todos em italiano, mas pergunta-lhe: "Então e o seu livro?" Ao que ele responde: "O meu livro? Oh sim, o Heródoto. Sim, pode lê-lo." Esta frase revela muito sobre a relação do Paciente Inglês com o livro, simplesmente pela maneira como se refere: "o Heródoto" e não "Heródoto". O livro de Heródoto é muito mais que um livro, é como se fosse uma pessoa (ou uma parte de si). Ele representa uma parte da sua vida ou compila vários episódios e lembranças dela.

Enquanto Hana se ausenta do quarto, o Paciente Inglês tenta chegar ao livro, na mesa de cabeceira. conseguindo abri-lo e folhear algumas páginas, mas o livro cai e várias folhas, fotografias e postais espalham-se pelo chão. Esta cena é a porta para o *flashback* que leva os espectadores à vida, e conseqüentemente à identidade - desta personagem misteriosa. Vinte minutos volvidos desde o início do filme e nem uma pista sobre o homem encontrado no deserto, completamente desfigurado pelo fogo.

Transportados para o deserto, vê-se o Paciente a desenhar algo, apoiado no livro de Heródoto, e a falar com um homem, numa língua que o espectador, à partida, assume como árabe. O homem fala-lhe de uma montanha com o formato das costas de uma mulher, que o Paciente Inglês vai desenhando. Ao mesmo tempo um avião aproxima-se e aterra junto do acampamento. Vários homens vão ao seu encontro, num jipe, até que um deles saúda o aviador como Geoffrey. Este reconhece imediatamente o interlocutor, Madox, o que indica que a visita era esperada. Rapidamente as apresentações necessárias são feitas - Geoffrey Clifton, D'Agostino, Bermann (o arqueólogo) e Fouad (egiptologista) - Geoffrey apresenta também a esposa, Katharine, que o acompanha. Apenas o Paciente se mantém junto ao jipe, distante. Só depois, já no acampamento, é que Geoffrey Clifton se apresenta e finalmente é conhecida a identidade do Paciente: Almas. No entanto, quando Katharine se aproxima, um dos membros da equipa apresenta-o como Conde Almas, uma subtileza

que Almas y parece querer ignorar.

Mas Katharine já parece conhecer o nome de Almas y; explica que o marido lhe havia emprestado a sua monografia para que ela a lesse no deserto: "Quería conhecer o homem que conseguiu escrever uma dissertação tão longa com tão poucos adjetivos." Almas y responde: "Uma coisa é uma coisa, independentemente do que lhe coloque à frente. Carro grande, carro lento, carro com motorista. Carro." É neste momento que as diferenças entre Almas y e Katharine começam a revelar-se, adivinhando-se quase uma espécie de fascínio por essas diferenças. Curiosamente, Katharine contrapõe a ideia de Almas y com a palavra amor: "Amor? Amor romântico, amor platónico, amor filial? Coisas bastante diferentes, não?" A resposta de Almas y é simplesmente "Assim apanhou-me", como se se rendesse às evidências.

Almas y não parece convencido com os novos membros de grupo. Em conversa com Maddox, confessa o seu desconforto, mas esse tenta justificar logicamente a necessidade de Geoffrey se juntar ao grupo, para ajudar a mapear a zona. As imagens aéreas do deserto são, no mínimo, deslumbrantes. Almas y e Maddox voam num avião, enquanto Geoffrey e Katharine voam noutra. Almas y e Katharine parecem trocar olhares, revelando algo ao espectador, como se fosse o início da história de amor que vem sendo anunciada.

A memória do deserto acaba por se transformar na realidade, em que Hana muda a roupa de cama de Almas y, no mosteiro, e lhe revela que gostaria de mudar a sua cama de sítio, para que possa apreciar a vista. "Eu já consigo ver", diz Almas y, ao que Hana responde "Como? Como pode ver alguma coisa?" Almas y diz que o problema é a luz, mas que consegue ver tudo até ao deserto. Explica a Hana que desenhava mapas, durante a guerra - revelando um pouco, ou aos poucos, o seu passado. "Consigno ver a minha esposa nessa visão", revela o Paciente. Hana pergunta imediatamente se está a recuperar a memória, mas Almas y pergunta se pode fumar um cigarro e de seguida "Porque está tão determinada em manter-me vivo?" Hana responde sem hesitar: "Porque sou enfermeira." A persistência de Hana traduz-se também na sua solidão, ilustrada pela cena em que joga à macaca sozinha, à noite, no pátio do mosteiro. O espectador fica a saber também mais da personalidade da enfermeira, uma mulher que nunca desiste, que está determinada em tomar conta do "seu" paciente, sacrificando o seu próprio conforto. Que tipo de pessoa é altruísta a este ponto? Haverá algo no passado de Hana que o justifique, como a "maldição" a que esporadicamente se refere, de que todos os que ama acabam por morrer?

Almas y é de novo transportado, através da sua memória, para o acampamento no deserto. Todos os membros do grupo estão reunidos, à noite, à volta da fogueira. Maddox canta ópera e gira a garrafa, calhando a Geoffrey a vez de demonstrar o seu talento, com uma música e coreografia que levam todos a rir. A seguir é a vez de Katharine mas, em vez da cena prosseguir no deserto, subitamente o espectador vê-se de volta ao mosteiro. Hana lê ao Paciente Inglês a história de Gíges e de Candaules, do livro de Heródoto. De novo,

voltamos ao acampamento, onde Katharine conta a mesma história, retomando no ponto onde Hana havia parado, com a diferença de contar a história de cor, sem recorrer ao livro. Esta combinação de *flashbacks* e *flashforwards*, entre Katharine e Hana, repete-se algumas vezes, até Katharine terminar de contar a história. No acampamento, Almasy parece surpreender-se com a história, ao mesmo tempo que o sorriso de Geoffrey desvanece um pouco. Meras palavras parecem ter o poder de transformar uma história em realidade.

De volta ao mosteiro, Hana, atarefada tenta cuidar do jardim, dizimado pelos corvos, até que é surpreendida por um estranho de bicileta que pára junto ao portão. Trata-a pelo seu nome próprio, dizendo que é natural da mesma província no Canadá e que fora Mary quem o enviara, para ter a certeza que Hana estava bem. Hana esboça um sorriso, o estranho entra e entrega algo a Hana, que diz ter sido enviado pela sua amiga Mary. Finalmente apresenta-se: David Caravaggio. Vemos que o presente é um ovo, mas que Caravaggio desastrosamente deixa cair ao chão. Já dentro da cozinha do mosteiro, enquanto Hana prepara o ovo, o espectador começa a desconfiar desta nova personagem, que aproveita para roubar morfina. Caravaggio mete conversa: “Não como um ovo há... reparou que há galinhas? Há galinhas na Itália, mas não há ovos. Em África havia sempre ovos, mas nunca galinhas. Quem os separa?” Hana parece aliviada por ter finalmente um pouco de companhia e revela que também o seu paciente estivera em África. Caravaggio vai directo ao assunto: explica a Hana que tem algumas coisas para resolver na área e diz que gostaria de ficar no mosteiro. Revela ainda que foi recrutado por ser ladrão, uma característica improvável - já adivinhada pelo espectador - mas cuja utilidade é justificada rapidamente por Caravaggio. “Consegue disparar uma pistola?” pergunta Hana; Caravaggio, justificando o não, levanta ambas as mãos, cobertas por uma espécie de luvas velhas e rotas, que revelam a ausência de parte dos polegares. “Se dissesse que sim, teria um motivo. Devia deixar-me refazer essas ligaduras, antes de partir.” Caravaggio insiste, dizendo que pode dormir nos estábulos e que não irá incomodar Hana.

Hana leva a omelete ao Paciente, revelando: “Está um homem lá em baixo. Trouxe-nos ovos. Talvez fique.” Almasy rapidamente questiona: “Porquê? Consegue pôr ovos?” Hana explica que o homem é canadiano e começa uma breve discussão sobre o porquê da origem das pessoas ser tão importante: Hana diz: “Estamos em guerra. De onde vimos torna-se importante”, ao que Almasy responde: “Porquê? Detesto essa ideia.” Entretanto, o espectador vê Caravaggio, que escuta a conversa atrás da porta.

Enquanto Hana tenta colocar um dossel sobre a cama do paciente, para minimizar a luz, Caravaggio bate à porta e pede para entrar. O Paciente Inglês é bastante frio com ele, perguntando-lhe se é ele o ladrão de carteiras canadiano, acrescentando que soube que este estivera em África. “Onde?” pergunta; “Oh... por toda a parte”, responde Caravaggio. Almasy parece gozar um pouco com esta resposta, dizendo que tenta cobrir uma parte bastante modesta e mesmo assim não consegue. Hana deixa-os sozinhos. Os dois entram

numa discussão sobre nomes e sobre opiniões de Hana; Caravaggio começa a revelar-se “Eu digo que podemos esquecer-nos de tudo. Mas nunca esquecemos o nosso nome. Conde Almasy. Esse nome diz-lhe alguma coisa? Ou Katharine Clifton?”

De volta a África, Katharine passeia num *souk*, segurando um tapete, até que encontra - ou melhor, é encontrada - por Almasy, que mete conversa perguntando quanto pagou pelo tapete e insiste em devolvê-lo por achar que o preço terá sido demasiado alto. Pergunta a Katharine se regateou e, quando esta diz que não o quis fazer, Almasy diz que isso é um insulto naquela cultura. “Não acredito nisso, acho que você é que se sente insultado por mim, de algum modo”, responde Katharine. Rapidamente Almasy se desculpa, dizendo que a sua noção de etiqueta está um pouco “enferrujada” - devido a tanto tempo sozinho no deserto, longe de casa. Katharine ignora a conversa de Almasy e continua o seu caminho.

Os exploradores reúnem-se num bar de hotel, no Cairo. Todos de smoking, discutem os próximos passos da expedição, até que chega Geoffrey. Notando a ausência de Katharine, Geoffrey informa que as regras do bar não permitem mulheres, pelo que todo o grupo passa para a varanda, para não excluir Katharine. Através desta atitude, o espectador apercebe-se do choque entre culturas, que até então tinha sido bastante discreto.

Geoffrey explica à mulher que o grupo está de luto, uma vez que não conseguiram obter os fundos suficientes para prosseguir com a expedição. Quando Katharine pergunta o que irão fazer, Maddox diz: “Lembrar as nossas famílias que ainda existimos”; Geoffrey fica surpreso: “És casado Maddox?” ao que este responde: “Bastante. Somos todos, menos este meu amigo”. A câmara foca Almasy. Geoffrey revela-se aliviado por saber que não é o único membro do grupo casado. O brinde revela também algo misterioso, mas que deixa o espectador curioso: “Às esposas ausentes” dizem todos, D'Agostino brinda a Katharine: “E às presentes”, enquanto que esta olha para Almasy e diz: “E às futuras”. Este brinde não parece agradar muito a Almasy. Segue-se uma breve cena em que Almasy convida Katharine para dançar e em que a ligação entre os dois parece começar a evidenciar-se.

A cena da dança dissipa-se, trazendo o espectador de volta ao mosteiro. Hana é acordada pelo Paciente Inglês, que lhe pede que se desvie, uma vez que esta adormecera com o braço em cima do seu peito e não consegue respirar. Na cozinha, lava a cara e despeja um pouco de água sobre a nuca, desatando a chorar compulsivamente. Caravaggio entra na cozinha e pergunta-lhe se está bem; esta apenas responde “Deixe-me em paz.” “Está apaixonada por ele, não está? O seu pobre paciente... Pensa que ele é um santo por causa do aspecto dele. Não creio que seja.” Hana responde que não: “Estou apaixonada por fantasmas. Também ele está apaixonado por fantasmas.” Caravaggio mostra as mãos a Hana e pergunta-lhe o que acharia se lhe dissesse que o seu paciente é o responsável pelo que lhe aconteceu: “Sou um dos fantasmas

dele e ele nem sequer sabe.” Hana não parece acreditar. “Pergunte ao seu santo quem ele é... quem ele matou”, acrescenta Caravaggio. Hana pede-lhe para não assombrar a casa, mas Caravaggio insiste e afirma que não acha que o paciente se tenha esquecido de nada, mas sim que quer esquecer. O paciente ouve toda a conversa e volta a lembrar-se do acampamento no deserto.

O grupo brinda aos fundos angariados por Katharine e Geoffrey, para que a expedição pudesse continuar. Maddox informa que Geoffrey terá de se ausentar por algum tempo, para “devolver o favor” e tirar algumas fotografias para o exército. Almasly parece desconfiado e pergunta: “Que tipo de fotografias?” Mas Geoffrey responde imediatamente que irá tirar retratos ao brigadeiro, desvalorizando o facto. De manhã, Katharine despede-se do marido e este promete voltar numa semana. Almasly deseja a Geoffrey uma boa viagem, mas quando este se afasta vai atrás dele e pergunta-lhe “A sua esposa... Acha que é apropriado deixá-la?” - “Bem, o deserto é... é muito duro para uma mulher. Não será demasiado para ela?” pergunta Almasly. Mas Geoffrey argumenta que a sua mulher adora o deserto e que a conhece desde os três anos, sabe o que é demais para ela... “Acho que ela também sabe”, remata. Antes de subir para o avião ainda pergunta “Porque é que vocês se sentem tão ameaçadas pelas mulheres?”. Tal facto mostra que Geoffrey considera Katharine uma mulher independente, que sabe o que quer, bastante vanguardista para o seu tempo. Ao mesmo tempo, o marido não é dominador e a amizade que o prende à mulher faz com que a compreenda de um modo diferente do comum nas relações da primeira metade do século XX.

Voltando ao mosteiro, Hanna encontra um velho piano na biblioteca, inclinado, consequência dos bombardeamentos que haviam atingido o mosteiro. Enquanto Hanna se entretém a tocar piano, uma valência que todos lhe desconheciam, Caravaggio prepara-se para se injectar com morfina, no quarto de Almasly. A cena volta a Hanna, que está visivelmente divertida a tocar uma sonata no piano, quando se vê um soldado a correr em direcção ao buraco existente na parede e, quando chega junto do mosteiro, dispara para o ar. “Pare de tocar! Por favor, pare de tocar!” diz num sotaque estranho. Vemos um soldado com um turbante, que tenta entrar pela porta - apesar ter passado pelo gigantesco buraco na parede (um toque de graça) - mas Hanna encaminha-o exactamente para a entrada pela parede. O soldado explica que os alemães deixaram minas em toda a região e que os seus locais de predilecção eram os pianos. Hanna, no entanto, não parece preocupada e até acrescenta uma piada “Então talvez seja seguro, enquanto estiver a tocar Bach!... Ele é alemão...” Na impassividade do soldado, Hanna desata a rir. Sério, o soldado diz: “Já a encontrei antes”, ao que Hanna responde: “Acho que não...” Rapidamente o soldado encontra a bomba, debaixo do piano. “Mexa naquilo... e adeus Bach.” Um outro soldado, afogueado, chega, chamando pelo tenente. O espectador fica então a saber, que o homem do turbante é tenente e o outro sargento. Outros dois soldados seguem o sargento, com ar preocupado.

Hanna conta o sucedido ao seu paciente, acrescentando que o tenente quer que saiam do mosteiro, pois devem haver cerca de 50 minas espalhadas pelo edifício. Confessa-lhe ainda que: “Ele acha que eu sou louca porque me ri dele...” esboçando um sorriso e não desviando o olhar do homem, que monta acampamento no pátio do mosteiro. Na cena seguinte, o espectador apercebe-se da intimidade que se criou entre enfermeira e paciente; enquanto Hanna lava Almas, vai falando sobre o tenente e acaba por dizer que provavelmente vai acabar por se casar com ele. Almas ironiza: “A sério? Foi rápido...” Mas Hanna explica: “A minha mãe sempre disse que eu ia encontrar o meu marido tocando piano.” Acrescenta ainda que preferia quando eram apenas os dois naquela casa. Almas pergunta imediatamente se o tenente irá ficar com eles, ao que Hanna responde que sim, com o sargento, Mr. Hardy. “Devíamos cobrar-lhes. Ninguém tem nada que fazer?” Apesar de cansado e da doença, o paciente parece irritado. Hanna explica que vão retirar todas as minas das estradas, o que por si só já é um grande trabalho. “Nesse caso, acho que não podemos cobrar-lhes...”

O paciente balbuceia uma canção quase imperceptível, sendo o espectador de seguida transposto novamente para o deserto, onde uma caravana de jipes atravessa as dunas. Almas e Katharine seguem no mesmo carro, onde Almas é bombardeado com perguntas, especialmente sobre os motivos que o levaram até ao deserto. “Uma vez viajei com um guia que me levou até Faya. Não falou durante nove horas. No final, apontou para o horizonte e disse: Faya. Foi um bom dia.” Katharine compreende a intenção de Almas com a história e sorri, apesar do ar carrancudo do seu companheiro de viagem. “Na verdade, você canta!” retomando Katharine e acrescenta que Almas passa a vida a cantar, apesar de não se aperceber. “Pode perguntar a Al Auf!” diz Katharine. Almas bate no tejadilho do carro, onde segue Al Auf e confirma em árabe, as “acusações”; Al Auf ri-se e começa a cantar, apesar de não se compreender a letra da canção (que Katharine canta alegremente dentro do carro).

Noutra cena, Al Auf canta em árabe, enquanto os exploradores escalam por entre as rochas. O desenho de Almas - remetendo a uma das cenas iniciais do filme - é colocado ao nível do horizonte, onde se vê a montanha que se parece com o corpo de uma mulher. Percebe-se que o cântico corresponde ao chamamento muçulmano para a oração, já que os guias começam o seu ritual, liderados por Al Auf. Mas Almas decide dirigir-se para a montanha, sozinho, não querendo perder tempo. Encontra uma rocha com a impressão de uma mão, parecendo extremamente intrigado. De seguida, entra numa caverna - que se irá revelar essencial para a história: a caverna dos nadadores. A banda sonora muda à medida que Almas se embrenha na escuridão da caverna e, quando aponta a lanterna para as paredes, ri-se efusivamente - pela primeira vez em todo o filme. Rapidamente corre a dar a notícia a toda a equipa de exploradores - note-se que chama várias vezes por Maddox, só depois por D'Agostino e Bergman e nunca por Katharine.

A Caverna dos Nadadores é apresentada ao espectador envolta em misticismo: a música tipicamente do médio oriente e a fraca e intermitente iluminação das lanternas ajudam a este sentimento. Os exploradores observam a caverna estupefactos com as pinturas a toda a volta, em todas as paredes. Apenas Maddox se atreve a falar: “Oh, meu Deus. Estão a nadar! Estão a nadar!”

Quase uma hora de filme e retoma-se a cena inicial: um pincel que pinta numa espécie de folha de pergaminho uma figura - que agora compreendemos tratar-se de um dos nadadores da caverna. É Katharine quem, iluminada por um foco que a envolve numa luz amarelada, pinta as figuras, no silêncio. Fora da caverna o cenário é outro, numa verdadeira azáfama os exploradores procuram tesouros arqueológicos.

Os jipes seguem novamente em caravana pelas dunas, mas desta vez Almasly segue com Bergmann. A relação entre este e o seu guia parece estranhamente íntima, com Bergmann a alimentar o guia - que segue no tejadilho - enquanto conduz pelas dunas. Numa destas acções, o guia, Kamal, cai do tejadilho do jipe e Bergmann, que segue na frente da caravana, guina para a duna, acabando por capotar e acidentar ainda mais dois jipes. Passado o susto, alguns hematomas e um pulso partido, um dos carros, conduzido por Maddox, volta para a cidade mais próxima para assistir os feridos, ficando incumbidos de trazer peças para o automóvel gravemente danificado. Katharine vai com Maddox, mas devido ao excesso de carga o jipe não chega a arrancar, ficando atolado na areia. Katherine disponibiliza-se a ficar, aguardando com o resto do grupo. Almasly fica visivelmente perturbado com a decisão da esposa do colega.

Enquanto esperam no acampamento improvisado e começa a anoitecer, Katharine folheia os seus desenhos da Caverna dos Nadadores. Escolhe alguns e, decidida, levanta-se para os entregar a Almasly, dizendo: “Pensei que talvez quisesse colocá-los no seu livro.” Aqui o espectador aprecia não só a cumplicidade crescente entre os dois, mas também o valor que aquele livro, as *Histórias* de Heródoto, representa na vida de Almasly. O livro é como um diário, o 'seu' livro, que o acompanha e onde, entre as folhas, são colocadas memórias na forma de figuras, postais, papéis gatafunhados ou meio rasgados. No entanto, ao contrário do que Katharine está à espera, Almasly, distante, folheia as figuras, refere que tiraram fotografias da caverna e responde secamente: “não vale a pena.” Katharine fica visivelmente desapontada com a reacção, mas insiste que Almasly fique com elas. Talvez Almasly não saiba como reagir à simpatia e ao carinho de uma mulher, esse homem que parece estar no deserto há demasiado tempo, áspero e seco, como que por osmose com o cenário. Mas acaba por agradecer e dizer que as pinturas são demasiado boas e que isso faria com que ficasse em dívida para com Katharine, que começa a afastar-se mas acaba por voltar, perguntando se esse facto seria assim tão inconcebível, ficar em dívida para com outra pessoa. Desta vez é Almasly que fica sem saber o que dizer, provavelmente porque Katharine é a única personagem que tem a coragem, ou a oportunidade, de o confrontar com os seus sentimentos, expondo-o de uma maneira a que não

está acostumado.

A noite cai e os homens apressam-se a montar um abrigo para passar a noite no deserto. Almasy avista Katharine a fumar, sentada no topo de uma duna; avisa-a que se aproxima uma tempestade de areia e que devem abrigar-se imediatamente. Só na iminência de um perigo de morte, Katharine deixa cair a aparência forte e dura, como se não devesse nada a ninguém, sobretudo a um homem; o facto de Katharine ser retratada a fumar, sozinha, à noite, transmite de imediato o seu carácter independente e nada indefeso. Katharine e Almasy acabam por se abrigar juntos dentro de um dos jipes e Almasy, num tom completamente diferente do que o espectador se habituou até então, conta a Katharine histórias sobre os ventos e tempestades de areia. Quando Katharine contesta a veracidade das histórias, Almasy defende-se dizendo que está escrito, por Heródoto: “o seu amigo”. Continua a contar algumas histórias, afagando ao mesmo tempo o cabelo de Katharine, num primeiro momento de verdadeira intimidade.

A cena desvanece-se, voltando ao quarto do Paciente, no Mosteiro. Mas rapidamente voltam as memórias do deserto, passada a tempestade de areia. Esta breve cena parece despertar o espectador para a realidade do presente, onde tudo não passa de uma memória que se mistura com as areias do deserto. De volta a África, já de manhã, Almasy ouve o barulho de um motor e tenta sair do carro rapidamente, visivelmente chateado por ter adormecido. Katharine tenta chamar a atenção do carro, enquanto Almasy procura um foguete de sinalização. Mas as suas atitudes foram tardias. Katharine começa a entrar em pânico, mas Almasy tranquiliza-a, dizendo que Maddox encontra-los-á depois de recalcular os quilómetros. Depois de um momento de silêncio - e desolação - Almasy pede a Katharine que lhe dê as pinturas para colocar no seu livro; refere-se a Heródoto, acrescentando que “ficaria honrado” com a sua dádiva. Esta cena mostra o quão significativa foi a noite da tempestade de areia, visto que a atitude de Almasy muda literalmente da noite - em que rejeita qualquer contacto ou mesmo algo que lhe possa trazer recordações de Katharine - para o dia - em que é extremamente atencioso com Katharine e tenta remediar a situação. Apesar de tudo, Katharine não é, de todo, indiferente a Almasy, em nenhuma das cenas desde que são apresentados, mas a sua cumplicidade é crescente à medida que o filme se desenrola.

Rapidamente os dois se recordam que o resto da equipa está soterrada e apressam-se a ajudá-los, desvanecendo-se o momento de cumplicidade. Em poucos instantes encontram o carro e libertam os colegas. Na cena que se segue vemos as mãos delicadas de Katharine, que folheia as *Histórias* de Heródoto e coloca as suas pinturas no meio do livro; encontra fotografias e uma espécie de carta, que lhe tira o sorriso dos lábios. No entanto, é interrompida por Almasy, que a chama quando encontram um dos cantis enterrado na areia; Katharine apressa-se a dobrar de novo a carta e a colocar a última pintura no livro, sendo que a última imagem desta cena é a mão de Katharine sobre o livro de Heródoto, mostrando as alianças no dedo anelar.

O negro invade o ecrã e é cortado por um foguete de sinalização. Quebrando o silêncio, Katharine confessa que Geoffrey não se encontra no Cairo, nem a tirar fotografias, como havia comunicado à equipa; o avião, propriedade do governo inglês, foi-lhe oferecido para que Geoffrey fizesse mapas aéreos do norte de África. Almasly pergunta de imediato: “E o casamento... é ficção?” desconfortável, Katherine responde “Não, o casamento não é ficção.” Mas o desconforto é quebrado por gritos: é Maddox que se aproxima. Mas antes de se juntarem ao resto do grupo, Katharine pergunta-lhe “Sou a K do seu livro? Acho que devo ser...” - cria-se um momento de intimidade entre Katharine e Almasly, mas este não responde à pergunta.

O espectador tende a embrenhar-se na atracção crescente entre Katharine e Almasly, esquecendo a situação em que se encontra o Paciente Inglês no presente. Mas rapidamente Anthony Minghella traz o espectador de volta à realidade do momento presente, onde o soldado lê um livro ao Paciente; este explica-lhe a maneira como deve ler um livro, devagar, pensando na velocidade da caneta enquanto escreve essas mesmas palavras. O soldado retira-se para procurar mais uma lata de leite condensado para o Paciente e Hana queixa-se que o livro tem homens a mais, “tal como esta casa”. Aqui, o espectador apercebe-se que Hana deixou de ser apenas uma enfermeira determinada a manter vivo o seu paciente, passou a olhar o mosteiro como a sua casa e o paciente como um amigo e confidente. Aliás, o Paciente tem à vontade suficiente para perguntar “Gosta dele, não gosta? A sua voz muda...” Hana nega rapidamente, não convencendo nem o Paciente nem o espectador, acrescentando ainda que Kip lhe é perfeitamente indiferente.

De volta ao passado, Almasly e Katharine são colocados num ambiente completamente diferente, uma grande cidade, o Cairo, cheia de sons, movimento, vida. Chegados ao hotel onde Katharine está alojada, Almasly muda de postura, recusando-se a entrar e tratando-a por Mrs. Clifton, o que irrita visivelmente Katharine. Quando esta vira costas, Almasly chama-a e pede o seu livro de volta, como que simbolizando uma separação amorosa, definitiva, carregada de tensão. Na casa de Almasly, as malas espalhadas pelo chão e o homem que dorme completamente vestido mostram displicência, cansaço profundo e quase uma atitude de desistência, derrotista. Batem à porta, mas Almasly limita-se a dar voltas na cama. Katharine entra, de vestido branco e saltos altos, contrastando com a sujidade e a indumentária a que o espectador se habituou nas cenas do deserto. Almasly, surpreendido, avança em direcção a Katharine, que lhe dá um estalo. A tensão estala e Katharine apenas diz: “Ainda tens areia no cabelo”, antes de os dois se envolverem numa cena de intensa paixão. A cena que se segue, em que Almasly está no banho e Katharine o observa a partir da cama, transmite uma série de sensações que o espectador ainda não experienciara: Almasly canta e sorri, descontraído. Katharine levanta-se e lava o cabelo de Almasly, mostrando total à vontade e intimidade, como se se tratassem de amantes de longa data. Almasly pergunta: “Quando foste mais feliz?” ao que Katharine responde: “Agora.” “E menos feliz?” sendo a resposta simplesmente: “Agora.” A conversa transforma-se

numa lista de coisas que Katharine ama e odeia. Mas quando esta refere o marido na lista do que ama e quando coloca “mentira” na lista do que odeia, os sorrisos e a descontração desvanecem-se. Almas acrescenta que o que mais odeia é “posse... ser de alguém”. Sério, diz: “Quando partires, deves esquecer-me.” O silêncio instala-se e Katharine abandona o banho.

De volta ao Mosteiro, é a vez de Hana folhear o livro de Almas e de descobrir as fotografias, pinturas e cartas, pedaços da vida do Paciente Inglês, compilados entre as páginas de Heródoto. Descobre ainda um papel, com uma nota, que lê em voz alta: “22 de Dezembro. Traições em tempo de guerra são crímenes quando comparadas a traições em tempo de paz. Amantes recentes são nervosos e ternos, mas destroem tudo. Porque o coração é um órgão de fogo.” Mas ainda pergunta quem é “K” - ao que Almas responde “K... é de Katharine.” O espectador é novamente transportado pelas memórias, onde Almas pede a Katharine que finja que desmaia, para que possa estar com ele. Os dois escondem-se num armário, onde matam saudades, com músicas de Natal como banda sonora. Todos os outros membros da equipa, bem como centenas de soldados, comemoram o Natal, sem se aperceber do que acontece na sala ao lado. Geoffrey, vestido de pai natal, encontra Almas e pergunta-lhe pela mulher, ironicamente, mas acaba por encontrá-la num canto. Katharine pergunta a Geoffrey se podem voltar a casa de vez, alegando que precisa de um pouco de chuva e de verde, mas o marido diz que não podem, uma vez que poderá haver guerra. Geoffrey abraça a mulher e detecta um cheiro estranho em Katharine; a expressão desta muda completamente, mas Geoffrey acaba por concluir que tem maço no cabelo, não descobrindo a traição.

O Paciente Inglês é acordado a meio da noite, no Mosteiro, por Caravaggio, que lhe pergunta: “É tu?”, mas o Paciente não compreende. Caravaggio parece procurar respostas que o Paciente não tem.

Geoffrey liga a Katharine, avisando que não poderá estar com ela no primeiro aniversário de casamento, para depois a surpreender. É aqui que um pouco da identidade de Caravaggio é revelada: o espectador percebe que “Moose” trabalhava com Geoffrey, no primeiro ano de casamento deste com Katharine. Quando Geoffrey chega ao hotel, vê Katharine a entrar num táxi, que o espectador presume, correctamente, que a levará a Almas. Enquanto isso, Geoffrey aguarda no táxi, até ao cair da noite, já bêbedo e desolado. Katharine não regressa. No dia seguinte, Almas e Katharine passeiam despreocupadamente no *souk*. Geoffrey continua no táxi, até que vê a esposa a regressar ao hotel.

No Mosteiro, Caravaggio coloca vinis num gira-discos, enquanto o Paciente adivinha todas as músicas. Hana reforça que o Paciente canta constantemente e refere que Kip também o faz. Hana observa o soldado embevecido e dirige-se ao acampamento montado no exterior do Mosteiro. Ao passar por Hardy faz questão de lhe dizer que não se esquece que este lhe salvara a vida. Kip canta, enquanto lava o cabelo, comprido e geralmente ocultado pelo turbante, sendo interrompido por Hana, que lhe traz azeite (para

amaciado o cabelo) e se afasta rapidamente.

O Paciente insiste com Caravaggio para que este lhe diga o que tem debaixo das luvas. Este retira-as, mas o espectador não consegue ver nada pois é transportado para a cidade de Tobruk, em Junho de 1942, uma cidade mergulhada no caos, com sirenes, fumo e muita agitação. “Moose”, ou Caravaggio, de fato de linho, movimenta-se nesse caos, recebendo ordens de um militar que explica que os alemães tomaram posse dos mapas do Norte de África. Surge então o nome de Maddox na conversa e o militar explica que se trata de um excelente explorador que tivera a infelicidade de ser traído por Almas, o seu melhor amigo. Aqui, o público começa a perceber não só as intenções de Caravaggio, mas também o passado de Almas, reforçando as suas traições.

Caravaggio surge numa fila com dezenas de outras pessoas, numa espécie de recenseamento. A secretária de Caravaggio chega acompanhada por um soldado alemão, visivelmente mal tratada e torturada; o soldado fá-la procurar em todas as filas, até que Caravaggio tenta fugir, mas é detido e algemado. Um militar mostra-lhe fotografias, tiradas no Cairo, e acusa-o que ser um espião canadiano, ao serviço dos aliados. Moose parece estar detido há várias semanas, quando o militar o interroga; pede um médico mas é-lhe negado, sendo enviada apenas uma enfermeira. Confessa que cometeu adultério e o militar tenta conseguir informações ameaçando cortar-lhe os dedos das mãos. A proposta é simples: Caravaggio mantém um dedo por cada nome que fornecer aos alemães. Os soldados alemães ficam aterrados e lembram ao superior a Convenção de Genebra, mas este manda-os ignorar e avançar com a tortura. O militar ordena à enfermeira que lhe corte os polegares.

Entretanto, Caravaggio conta ao Paciente Inglês que, eventualmente, encontrou e matou o homem que o torturou, bem como o homem que tirou as fotografias ao serviço dos alemães. Mostra ao paciente as mãos, apenas quatro dedos em cada, dizendo que procura o homem que indicou aos alemães como posicionar espiões no Cairo.

De volta às memórias, Maddox e Almas estudam mapas numa biblioteca e Maddox irrita-se com Almas por deixar os mapas do governo inglês no escritório, pois podem cair em mãos erradas. Explica que irá haver guerra e que as expedições deverão ser abortadas até Maio de 1939. Almas não compreende o porquê de cobiçarem os mapas da expedição, uma vez que procuram apenas tesouros arqueológicos; mas Maddox explica que quem possui o deserto possui o norte de África, uma grande vantagem estratégica. Para Almas é ridículo pensar que alguém poderá possuir o deserto.

Almas e Katharine encontram-se num cinema improvisado. “Não posso fazer isto... Não posso fazer mais isto”, terminando a relação, contra a vontade de Almas. Iriam reencontrar-se num jantar oferecido por Maddox, para comemorar o “International Sand Club”, como o grupo se autoproclamava. Almas chega tarde

ao encontro, disparatando sobre o significado de internacional e sobre o estado da política; os convidados ficam incomodados e Maddox vê-se obrigado a chamar o amigo à razão. A imagem de Almsy a observar Katharine atrás de grades é recorrente ao longo de todo o filme, simbolizando a relação proibida, a cobiça de uma mulher que não pode ser sua, a condenação. Quando se cruza com Katharine, Almsy revela que a tem observado, de longe é certo, mas tem acompanhado todos os seus passos, numa atitude quase doentia.

Hana vela o seu paciente, mas este acorda e diz-lhe para dormir um pouco. Quando sai do quarto, vê uma série de velas, como que indicando o caminho que deverá seguir. O caminho leva-a a Kip, que aguarda no anexo do Mosteiro para a levar à igreja da vila. Coloca um arnês em Hana e acende um foguete de sinalização, suspendendo-a do tecto para que possa ver as incríveis pinturas que preenchem as paredes da igreja. É um momento incrível, que culmina no assumir da relação entre Kip e Hana. No entanto, Hana fica aterrorizada de cada vez que Kip tem de trabalhar, sendo que se trata de um emprego de risco. Esta atitude é compreensível, uma vez que a vida de Hana é marcada pela tragédia de perder todas as pessoas de quem gosta. Num dos momentos em que Kip trabalha, soldados americanos festejam a vitória e comunicam a Kip, Hardy e Hana que os alemães acabaram por se render. Celebra-se o final da II Guerra Mundial.

Hana chega ao quarto do Paciente totalmente encharcada, rindo e comemorando... porque chove. Com a ajuda de Kip e do Sargento Hardy, Hana e Caravaggio levam o Paciente num passeio à chuva, para que também ele possa aproveitar. A festa continua ao som do gira-discos e, na vila, todos comemoram o final da guerra. Os soldados misturam-se com a população e quando Hardy sobe à estátua da praça para colocar a bandeira inglesa, gritando: "Vamos para casa!" a estátua explode. Hardy não sobrevive e Kip fica extremamente abalado, não recebendo nem falando com ninguém, nem mesmo com Hana.

O Paciente conversa com Caravaggio, que irá deixar o Mosteiro. Caravaggio confessa que uma enfermeira, Mary, lhe contara a história de Hana e do Paciente Inglês, presos num Mosteiro. "Sabia que eras tu", revela Caravaggio, o que confunde Almsy. Hana consegue ouvir toda a conversa, do quarto por cima do do paciente. Caravaggio revela que já se havia cruzado com Almsy, no Cairo, e acusa-o de passar informações aos alemães, levando à sua tortura. Almsy explica que a única coisa que lhe interessava na altura era voltar ao deserto, nada mais. Nem a guerra, nem aliados, nada, apenas o deserto. Fizera uma promessa que não poderia quebrar e ninguém conseguiria entender. Caravaggio chama Almsy à razão, culpando-o pela tortura e comunicando a morte de Maddox. Maddox suicidara-se quando descobrira que Almsy era na realidade um espião. Almsy exalta-se e conta a sua versão da história.

Maddox disponibilizara o seu avião, estacionado no oásis de Kufra, para o caso de Almsy precisar dele. Com um punhado de areia do deserto no bolso, Maddox despedira-se de Almsy, no final da expedição, convidando-o para uma visita a Dorset: "quando este disparate terminar", sabendo, de antemão, que Almsy

nunca chegaria a visitá-lo. Almasly não sabia que Maddox se suicidara. “E não matou os Clifton?” pergunta ainda Caravaggio. O paciente, perturbado, abana a cabeça e conta que Katharine havia morrido. “Talvez o tenha feito... Talvez o tenha feito.”

Almasly conta que esperava por Geoffrey perto da Caverna dos Nadadores, uma vez que este se havia oferecido para o ir buscar. Geoffrey, tentando assassinar Almasly, acaba por despenhar o avião em que seguia, morrendo de imediato. Katharine, no entanto, sobrevive ao acidente. De imediato, conta a Almasly que Geoffrey havia descoberto tudo sobre a traição. Almasly transporta Katharine, gravemente ferida, ao colo até à Caverna dos Nadadores. Pelo caminho, Almasly repara que esta usa o dedal que lhe havia oferecido. “Idiota. Uso-o sempre, sempre o usei... Sempre te amei.”

Na Caverna dos Nadadores, Almasly acende uma fogueira e imobiliza o tornozelo partido de Katharine. Diz-lhe que provavelmente também fracturou o pulso e algumas costelas, pelo que terá de caminhar até El Taj, a população mais próxima, prometendo regressar. “Prometes?” pede Katharine, “Não quero morrer aqui... Não quero morrer no deserto.” Explica ainda a Almasly onde e como pretende que seja o seu funeral. “Prometo... Voltarei para ti. Prometo... Nunca te deixarei.” Deixa Katharine com comida, água, uma lanterna e o livro de Heródoto.

No caminho, Almasly é encontrado por militares, a quem pede ajuda. No entanto, e na ausência de documentos de identificação, os soldados britânicos prendem Almasly, acreditando que se trata de um alemão. Na caverna, Katharine escreve no livro de Heródoto, ficando a lanterna sem pilha. O ecrã é invadido pelo negro, uma premonição do que iria acontecer a Katharine na ausência de Almasly.

Almasly é transportado num comboio, juntamente com outros prisioneiros, em direcção à costa - Benghazi, diz o soldado. Sob o pretexto de usar o WC, mata o soldado que o acompanha e foge do comboio. Ferido, continua a caminhar, tentando cumprir a sua promessa. Ajudado por alemães, acabaria por trocar os mapas das expedições pelo avião de Maddox. Regressou à caverna, “no avião inglês de Maddox, com gasolina alemã.”

Finalmente, Caravaggio compreende Almasly. “Pensei que iria matar-te”, confessa Caravaggio, mas Almasly responde: “Não podes matar-me. Morri há anos.” “Não, agora não te posso matar”, conclui Caravaggio.

Kip faz as malas e diz a Hana que foi transferido para o norte de França. Diz ainda que chegou a uma conclusão: “O Paciente e Hardy... São tudo o que a Inglaterra tem de bom.” Desabafa sobre Hardy, a relação que tinham e acaba por mostrar, finalmente, alguma revolta pela morte do colega.

O espectador, volvidas duas horas e vinte minutos de filme, compreende a cena inicial. Almasly regressara à Caverna dos Nadadores, apenas para encontrar Katharine morta.

No mosteiro, Hana zela pelo Paciente. Sai apenas para despedir-se de Kip, dizendo que irá sempre voltar à igreja... “Para ver as minhas pinturas”. Kip promete regressar também, pairando a promessa de que algum dia os dois voltarão a encontrar-se. Quando regressa ao quarto do paciente, pronta para lhe administrar a sua dose de morfina, Almasy, extremamente fraco, empurra várias doses de morfina na direcção de Hana, como que pedindo a eutanásia. A troca de olhares entre os dois é uma das cenas mais intensas do filme. Hana chora e o paciente apenas diz “Obrigado” e pede-lhe que leia, até que finalmente adormeça. Hana lê a última carta de Katharine, escrita enquanto esperava por Almasy... e pela morte.

Almasy carrega o corpo inerte de Katharine até ao avião de Maddox, num pranto silencioso. No Mosteiro, Almasy acaba por morrer, sob o olhar atento de Hanna. Antes de partir, Hanna recolhe o livro de Almasy, *Histórias* de Heródoto, e parte em direcção a Florença.

O espectador é subitamente remetido para o início do filme, como se de um círculo se tratasse, mas agora com uma interpretação diferente da cena inicial “onde um avião sobrevoa a paisagem, com dois tripulantes, um homem e uma mulher, e que subitamente é atacado por um grupo de homens camuflados nas dunas.” Sabemos agora que a mulher era Katharine, já sem vida, e que o homem tentava apenas cumprir a sua promessa final.

*O Paciente Inglês* é um filme singular, que deixa a sua marca na história do cinema. A temática da II Guerra Mundial pode ser considerada já gasta na década de noventa, no entanto o espectador é levado a recordar a Guerra, fazendo a ponte com assuntos ainda por resolver na viragem do milénio. Apesar de volvidos cerca de cinquenta anos, são vários os assuntos que se mantêm actuais, levantados pelo filme: a traição amorosa, a traição política, a espionagem, o espírito de sobrevivência, os traumas da guerra... Também a questão das minas terrestres no pós-guerra encontra eco no início dos anos noventa, graças às populares acções da Princesa Diana de Gales para consciencializar o mundo ocidental da problemática das minas em África.

O próprio título do livro - e do filme - pode levantar algumas questões em termos de interpretação: será o nome Paciente relativo a uma condição médica, como ao princípio poderá parecer devido ao estado em que encontramos Almasy nas primeiras cenas, ou será um traço do seu carácter, a Paciência? Será que o Paciente Inglês personifica a humanidade, que teve de enfrentar variadíssimas contrariedades ao longo do século XX?

O elemento que remonta de uma forma mais óbvia para o tema clássico é sem dúvida o livro que acompanha o Paciente Inglês ao longo de todo o filme, as *Histórias* de Heródoto. No fundo, o livro é como uma extensão de si próprio, contendo não só o texto original mas também pedaços da história de Almasy: recortes, cartas, desenhos, fotografias. Mas o próprio Paciente Inglês parece ter características clássicas,

mostrando possuir uma personalidade estóica, aguentando todas as adversidades que se lhe apresentaram ao longo da vida.

## IV Na viragem do milénio

### IV.1 Gladiador

*“Ninguém havia tentado uma revisão deste épico de ranger de dentes, torsos suados e barulho de metal desde que Arnold Schwarzenegger destruiu todas as consoantes sob as suas sandálias em "Conan, o Bárbaro" há quase 20 anos. É a história de um orgulhoso soldado Romano que é vendido como escravo e deve lutar para recuperar a sua liberdade. "Gladiador" sugere o que aconteceria se alguém fizesse um filme da liga de futebol e o filmasse como um anúncio da Chanel.”<sup>5</sup>*

Elvis Mitchell in *The New York Times*

5 de Maio de 2000

O filme *Gladiador*, de Ridley Scott, marca o início de uma nova era temática no cinema, com recurso aos clássicos e ao género épico. Depois de uma década marcada pelos filmes de acção, sob a temática do apocalipse e explorando um futuro incerto, devida também à incerteza e superstição provocada pelo virar do milénio, assiste-se a um período bastante mais calmo, onde o filme *Gladiador* é, sem dúvida, um ícone. Procura-se nos Clássicos, isto é, apoiados na antiguidade clássica, a sabedoria do passado, para enfrentar o presente. Para além de ser um tema que transmite segurança financeira aos produtores, uma vez que se trata de um tema que já havia provado o seu valor noutras décadas, nomeadamente nos anos cinquenta e sessenta, traz também segurança aos espectadores, lembrando-os da história e das glórias passadas, transmitindo ao mesmo tempo um sentimento positivo, de calma e de que tudo é possível, pois já os Clássicos muito conseguiram. A banda sonora de Hans Zimmer e Lisa Gerrard transmite tranquilidade durante todo o filme, mesmo nas cenas mais violentas, como se todas essas cenas tivessem um propósito, um sentido, ao contrário da violência gratuita e despropositada que povoou o cinema dos anos noventa. No fundo, existe uma procura de uma nova identidade global, sendo que os clássicos fornecem um excelente ponto de partida para essa busca.

Desde o primeiro momento, o ecrã é invadido por imagens apenas a duas cores, preto e dourado, dando um cunho misterioso ao filme, mas transmitindo uma sensação de esperança, isto é, o dourado

---

<sup>5</sup>No one has tried a revisionist take on the gnashing-teeth, sweaty-torso, clanging-steel epic since Arnold Schwarzenegger crushed all the consonants under his sandaled feet in "Conan the Barbarian" almost 20 years ago. The story of a proud Roman soldier who is sold into slavery and must fight his way back to freedom, "Gladiator" suggests what would happen if someone made a movie of the imminent extreme-football league and shot it as if it were a Chanel commercial.

permite ao espectador pensar que o filme terá um final positivo. A música que acompanha o genérico é igualmente misteriosa, funcionando como uma quebra entre a realidade e o filme. A introdução do filme permite ao espectador concentrar-se no tempo e no espaço do filme, esquecendo tudo o resto. O realizador opta por colocar a contextualização em legenda, em vez de quebrar o momento potenciado pela música: *“No auge do seu poder, o Império Romano era vasto. Desde os desertos de África às fronteiras na Inglaterra. Mais de um quarto da população vivia e morria sob as regras dos Césares. No Inverno de 180 a.C., a campanha do Imperador Marcus Aurelius, que durara doze anos, contra as tribos bárbaras da Germânia chega ao fim. Apenas um confronto final está entre a vitória Romana e a promessa de paz por todo o Império.”*

A primeira personagem que surge no ecrã é Maximus, protagonizado por Russel Crowe. Num primeiro momento, o espectador apenas vê uma mão de homem a percorrer um campo de trigo. Imediatamente é associada uma cara a essa lembrança: Maximus, num terreno e clima inóspitos, com trajes de batalha, parece recordar boas memórias. A música é épica quando a câmara mostra as várias legiões, estacionadas numa terra negra, queimada, destruída. Os soldados respeitam cegamente Maximus, o General, olhando para ele com carinho. Preparam-se para a batalha, ansiosos, quando um cavalo, transportando um mensageiro degolado, é enviado na direcção das tropas. Está declarada a guerra entre romanos e os bárbaros da Germânia, que surgem aos milhares por entre as árvores.

O carácter e personalidade do General é transmitido desde cedo, não só pelo respeito que os soldados mostram, mas sobretudo pelas suas palavras e ações. Quando Quintus desabafa: “O povo deve perceber quando é conquistado”, Maximus pergunta-lhe: “Saberias tu, Quintus? Saberias eu?” De seguida, ajoelha-se, tocando o solo, como que se de um acto solene se tratasse - o respeito pela terra, antes da batalha. O facto de ser acompanhado por um cão denota também um carácter amigável e confiável. Quando Maximus se dirige aos soldados, com palavras de coragem, diz uma das frases que mais tarde se tornaria icónica do filme *Gladiator*: “O que fazemos em vida ecoa na eternidade.”

A batalha começa e a organização dos soldados romanos é impressionante, sobretudo quando contrastando com os bárbaros. Maximus luta juntamente com os soldados de cavalaria, não se limitando a ver do alto da colina, como outros o fazem. Este é um início extremamente intenso, bélico, que anuncia o teor do filme que apenas acaba de começar. As cores são predominantemente azuis e preto, sendo que, contrariamente ao que seria de esperar, não são cortados pelo vermelho, tipicamente associado ao sangue e às cenas bélicas, bem como aos trajes dos soldados romanos. Esteticamente, este é um filme que rompe com o que é habitual, talvez por tentar recuperar os clássicos, mas querendo introduzir alguma novidade, uma interpretação completamente nova dos filmes de tema clássico, por parte do realizador.

A cena que se segue mostra uma carruagem, associada imediatamente à nobreza, onde viaja um

casal. O homem pergunta: “Achas que ele está mesmo a morrer?” ao que a mulher responde: “Ele está a morrer há anos!” O homem, Commodus, divaga sobre os motivos de “ele” - que o espectador ainda desconhece quem seja, a menos que saiba a história de Roma - ter mandado chamá-los e ter reunido os senadores. Pode-se, então, concluir que se trata de um homem extremamente influente em Roma. Mas Commodus rapidamente dissipa qualquer dúvida quando diz: “Ele vai nomear-me” e que a primeira coisa que fará será honrá-lo com jogos à altura de um rei. Trata-se então do Imperador Romano, sendo Commodus o seu filho.

De volta ao cenário de guerra, o Imperador dirige-se a Maximus, para o felicitar pela vitória, e pergunta-lhe: “Como posso recompensar o maior general de Roma?” A resposta do general é simples: “Deixe-me voltar para casa”. Os soldados rejubilam quando o Imperador, acompanhado por Maximus, passeiam entre as fileiras. Ao longe, Commodus observa, desagradado, e acaba por descer até junto do pai. Quando chega, pergunta surpreendido se perdera a batalha, mas o Imperador responde ironicamente: “Perdeste a guerra”. Commodus não se deixa abalar e promete sacrificar 100 touros em honra da vitória do pai. No entanto, o Imperador diz-lhe para poupar os touros e homenagear Maximus, o responsável pela vitória na batalha decisiva. Commodus não parece contente com a atitude do pai.

No acampamento comemora-se a vitória com um banquete. Oficiais romanos saúdam Maximus e questionam sobre o futuro: novas batalhas ou Roma? Mas Maximus mantém-se fiel às origens, mesmo quando os oficiais troçam dele, dizendo que apenas deseja ir para casa, ver a mulher e o filho e trabalhar nas colheitas. Mais uma vez, a humildade de Maximus é impressionante.

Commodus surge e apresenta Maximus a dois Senadores, Gaius e Falcus, avisando-o que Gaius tem o poder da palavra e facilmente o convencerá a apoiar a república. Gaius responde: “Porque não? Roma foi fundada como República.” Commodus parece ter medo da República e do Senado e quando os senadores insinuem que, com os exércitos a apoiá-lo, Maximus poderia ser extremamente influente na vida política, Commodus apressa-se a afastar-se com o general, pedindo a sua ajuda e verbalizando o medo que nutre pelos senadores, que “conspiram, discutem, elogiam e enganam”, rematando “Devemos salvar Roma dos políticos.”

O Imperador descobre Lucillia, a mulher que acompanhava Commodus, a observar a conversa entre este e Maximus. O Imperador diz simplesmente: “Se ao menos tivesses nascido homem... Que grande César darias!” Aqui compreende-se que Lucillia é também filha do Imperador e irmã de Commodus. O Imperador pede ajuda a Lucillia, que deverá apoiar o irmão, pois ele precisará dela mais que nunca.

O Imperador define de dia para dia. Chama Maximus e começa a pôr em causa tudo o que construiu em vinte e cinco anos - um grande império à custa de vinte anos de guerras e nada mais. Maximus fica

revoltado e fala de todos os soldados que morreram e ficaram feridos, muitos dos quais nunca irão voltar para casa, recusando-se a aceitar que tudo teria sido em vão. Mais uma vez, Maximus coloca-se em segundo plano, pensando primeiro nos “seus” soldados, revelando humildade. Mas o Imperador diz-lhe que está a morrer: “Quando um homem enfrenta o seu fim, quer saber que houve algum propósito na sua vida”; insinua que o seu último desejo será devolver Roma à grandeza de outros tempos.

A pedido do Imperador, Maximus fala sobre a sua casa, podendo o espectador concluir o carinho com que fala da família e das pequenas coisas que fazem parte da sua quinta e da sua vida quotidiana, como o jardim de ervas aromáticas ou as pedras que aquecem com a luz do sol. O Imperador pergunta quando foi a última vez que esteve em casa. De imediato, recebe a resposta: dois anos, duzentos e sessenta e quatro dias e uma manhã.

O Imperador informa que há apenas mais uma tarefa que Maximus deverá cumprir antes de voltar a casa - tornar-se o protector de Roma quando o Imperador morrer, com um único propósito: “Para devolver o poder ao povo de Roma e acabar com a corrupção que a definiu.” Mediante o silêncio de Maximus, o Imperador pergunta se não aceita a tarefa, ao que Maximus responde: “Com todo o meu ser, não”. O Imperador tem a sua confirmação: apenas Maximus poderá levar a cabo o seu desejo, por não ter sido corrompido pela política. Maximus pergunta o que será de Commodus, mas o Imperador, falando do seu próprio filho, diz: “Commodus não é um homem de moral. (...) Commodus não pode governar. Ele não deve governar. Tu és o filho que eu devia ter tido.” O filho do Imperador terá de aceitar a decisão.

Maximus pede ajuda aos deuses, não só para tomar uma decisão, mas também para proteger a sua família. Este é um homem simples, que reza aos deuses e que se mantém fiel às suas raízes, apesar de tudo. Conta com a ajuda de Cícero, o seu escravo, que o acompanha em tudo.

Commodus encontra-se com o pai, que lhe comunica que não será Imperador. Commodus fica em choque, sobretudo quando o pai explica que o poder passará para Maximus até que o Senado esteja pronto para governar, como uma República. Desesperado, Commodus chora e fala ao pai dos seus sentimentos; quando o Imperador abraça o filho, este asfixia-o contra o seu peito, matando-o. Apenas Commodus e Maximus saberiam das intenções de César antes de morrer.

Maximus é acordado a meio da noite para receber a notícia da morte do Imperador. Lucillia, nas sombras, chora a morte do pai, mas a expressão de Commodus mantém-se inalterada, preocupando-se apenas em pedir a lealdade de Maximus, que o rejeita. Lucillia bate no irmão, mas, de seguida, beija-lhe a mão, em sinal de lealdade. Maximus abandona os aposentos do Imperador e apressa-se a reunir os senadores, mas é travado por soldados, que, sob as ordens do Imperador, deverão cavalgar até ao amanhecer e executar o traidor. Estas ordens são verbalizadas por Quintus, que não consegue sequer olhar

Maximus nos olhos. A única preocupação de Maximus é que Quintus tome conta da sua família, mas este diz apenas: “A tua família irá encontrar-te na outra vida”.

Os soldados param ao amanhecer e Maximus pede apenas uma morte limpa, uma “morte de soldado”. Estes acedem, mas no momento em que está prestes a ser assassinado consegue escapar, matando todos os soldados que o escoltavam. Apesar de ferido, cavalga em direcção a casa, abandonando todos os pertences pelo caminho. Enquanto isso, soldados romanos chegam a casa de Maximus. A jornada do soldado é alternada com imagens da tragédia que assola a sua família: mãe e filho mortos e todo o terreno e bens completamente destruídos pelo fogo. Quando Maximus chega a casa é apenas isso que vê: destruição e os cadáveres da esposa e do filho pendurados no topo do portão da entrada. Em poucos minutos, o espectador assiste à espiral que arrasta um General romano para a penúria: sem uniforme, sem glória, sem família, apenas por se ter mantido fiel aos seus princípios. Desidratado e exausto, desmaia junto das campas e é encontrado por uma tribo nómada.

Quando acorda, imagens e sons misturam-se de maneira confusa, indicando que Maximus está a ser transportado numa espécie de carro, sendo velado por um homem negro. Tendo em atenção a contextualização temporal, é possível concluir que se tratará de comércio de escravos, corroborada pela “jaula” em que se encontra Maximus, juntamente com animais e outras pessoas acorrentadas. A cavalo seguem indivíduos de turbante e cara coberta por um lenço, presumivelmente muçulmanos. O braço de Maximus, ferido quando escapava à morte, encontra-se visivelmente infectado, mas é tratado pelo homem que o acompanha, Juba. No ecrã surge a indicação de que chegam à província romana de Zucchabar, localizada na actual Argélia.

No mercado, um homem vestido de preto observa o movimento, fumando. Outro homem aproxima-se, chamando-lhe Proximo. Pela conversa, o espectador compreende que Proximo é comprador frequente de animais exóticos e escravos; acaba por ver a “mercadoria” do vendedor, onde se incluem Maximus e o homem negro, e compra vários escravos e animais. Rapidamente compreende-se que Proximo é treinador de gladiadores e compra escravos para esse fim, que será também o de Maximus. Os escravos são despidos e enviados para o treino, onde são marcados consoante as suas habilidades com a espada. Quando chega a vez de Maximus, este limita-se a atirar a espada para o chão, negando o combate. É apelidado de “*Spaniard*”, Hispânico.

Uma cena bastante breve, mas significativa, é a que retrata Maximus cortando a própria pele, para eliminar a tatuagem da legião romana. Neste momento, Maximus perde o último elemento físico que o liga ao passado, que parece já demasiado longínquo.

Chega o dia do primeiro combate e os gladiadores alinham-se para entrar na arena. Os espectadores

gritam: “Mata, Mata, Mata...” e o barulho intensifica-se à medida que chega a altura de os gladiadores entrarem na arena, acorrentados em pares. Maximus mantém-se sereno, mas muda de atitude quando tem de lutar pela sua sobrevivência, acorrentado a Juba. Ambos conseguem sobreviver.

Em Roma, Commodus é recebido como Imperador. No entanto, há algo estranho na coloração desta cena, vários tons de azul e cinzento substituem outras cores, sobretudo nos trajes do povo que enche as ruas de Roma. Apenas as pétalas de rosa são mostradas a vermelho. Todo o cenário é ominoso do reinado de Commodus enquanto imperador, um reinado que se prevê negro e sombrio.

No Senado, Gracchus tenta orientar o novo Imperador para as necessidades da cidade, mas este não pretende ouvir ninguém. Alega que o pai passou demasiado tempo mergulhado em livros e pergaminhos do senado, não sobrando tempo para compreender o povo. Os senadores alegam terem sido escolhidos pelo povo e representá-lo, mas Commodus, mordaz e irónico, diz que duvida que o povo coma tão bem como Gracchus ou que tenha amantes esplêndidas como Gaius. Logo na primeira reunião com o Senado, o novo César cria inimigos. Lucillia vê-se obrigada a intervir, apaziguando os ânimos e prometendo aos senadores que o irmão fará tudo o que Roma necessitar. Tal como o seu pai prevera, Lucillia viria a ter um papel importantíssimo junto do irmão, que desde o início se revela um homem desequilibrado e sem princípios éticos. Em conversa com Lucillia, Commodus insinua que pretende acabar com o Senado e que um império apenas necessita de um imperador. Lucillia fica visivelmente ansiosa e chocada, mas tenta chamar o irmão à razão, invocando a grandeza de Roma. Commodus garante que o povo irá amá-lo exactamente por exaltar a grandeza de Roma. O espectador assiste a uma transformação gradual de Commodus, que de dia para dia parece mais lunático e perverso. Historicamente, o reinado de Commodus é visto como o início do declínio do Império Romano.

A corrupção e o medo continuam a povoar Roma. Gracchus e Gaius conversam sobre a mais recente medida do Imperador: 150 dias de jogos, com gladiadores, para agradar o povo. “Medo e ilusão: uma combinação poderosa.” Gracchus diz uma frase com extrema importância: “O coração pulsante de Roma não está no mármore do Senado, está nas areias do Coliseu” - ao mesmo tempo a câmara aproxima-se desta personagem, enfatizando as suas palavras - “Ele trar-lhes-á morte... e eles irão adorá-lo por isso.”

De volta aos gladiadores de Proximo, Maximus afia a sua espada. De modo semelhante ao que acontecia com os soldados, os escravos saúdam-no quando passa, mostrando respeito e lealdade para com o antigo General. Os combates de Maximus sucedem-se, bem como as vitórias. Estamos perante um homem renovado, frio e revoltado, que assumiu uma nova identidade. A armadura da Legião é substituída por uma armadura negra, mas ainda assim mantém-se o propósito: o gosto pela luta. Ao contrário de qualquer outro Gladiador, Maximus tem a coragem para se dirigir ao público e questionar o propósito das lutas, chocando

muitos nobres e para deleite do povo, que clama o seu nome: Hispânico.

Proximo chama Maximus, para lhe contar que irão para Roma, para os 150 dias de jogos em memória de Marcus Aurelius; que, tal como Proximo refere, haviam sido proibidos pelo falecido imperador, sendo assim irónica a decisão de César. Proximo entusiasma-se quando fala do Coliseu e Maximus percebe que em tempos este fora um gladiador, que conseguiu a sua liberdade, dada por Marcus Aurelius. Aí está a resposta que Maximus procura: como conseguir a liberdade; Proximo disponibiliza-se para o ensinar a ser o melhor, o mais amado pelo povo, e, assim, conquistar também ele a sua liberdade: “Conquista a multidão e conquistarás a tua liberdade.” Proximo oferece a Maximus a armadura que presumivelmente terá sido a sua em tempos. Os gladiadores de Proximo dirigem-se então para Roma, prontos para lutar na arena do Coliseu.

A grandiosidade de Roma é espelhada nos olhos dos gladiadores que a visitam pela primeira vez. Juba deixa escapar: “Não sabia que os homens conseguiam construir algo assim.” A grandeza da cultura romana face à pequenez da vida de um gladiador.

Commodus volta a falar com Lucillia sobre a dissolução do senado, procurando o seu conselho; mas Lucillia volta a fugir ao assunto, dizendo-lhe apenas que precisa de descansar; mas o Imperador pede à irmã que fique com ele, dizendo que ainda tem medo do escuro (e sempre terá). Lucillia, no entanto, nega o pedido.

Os gladiadores desfilam pela cidade, até ao Coliseu, sendo aclamados pelo povo. Proximo é informado que irão retratar a batalha de Cartago (ou o massacre de Cartago, como o treinador se refere) e teme pelos seus homens. Entretanto, o filho de Lucillia, Lucius, visita a arena, chamando Maximus para conversar, separados por grades. Lucius diz-lhe que irá torcer por ele, mas Maximus fica surpreendido por autorizarem um rapaz a assistir aos jogos. “O meu tio diz que me faz mais forte”, responde Lucius, acrescentando que o pai já tinha morrido. O escravo que acompanha o rapaz chama por ele, deixando Maximus surpreendido por conhecer o filho de Lucillia em condições tão improváveis.

Tal como em situações de batalha, Maximus mantém a mesma tradição, a de segurar um pouco de terra antes do combate. Afinal, ainda existe algo do General Maximus por baixo da *persona* do Hispânico. Ao entrarem na arena, os gladiadores ficam atordoados com a magnitude do Coliseu; o povo ecoa o nome de César. Enquanto é apresentada a história da batalha de Cartago, Maximus fala discretamente com os restantes gladiadores, dizendo-lhes que se se mantiverem juntos terão mais hipóteses de sobrevivência, sem saber o que saíria dos portões da arena. Vários carros puxados por cavalos entram na arena, prontos para a matança. Mas Maximus utiliza técnicas de guerra para derrotar os adversários, resultando num desfecho que nunca havia sido previsto pelo Imperador: a vitória dos gladiadores. O povo aclama os vencedores; Maximus conquista o povo. O Imperador pede, então, para conhecer o Hispânico.

Quando Commodus pergunta o nome a Maximus, este diz apenas que o seu nome é Gladiador, virando as costas ao Imperador, ofendendo-o. Maximus, obedecendo às ordens do Imperador, retira o capacete, vira-se e responde que o seu nome é “Maximus Decimus Meridius, comandante dos exércitos do norte, general das Legiões Felix, servo leal do verdadeiro Imperador, Marcus Aurelius”, para choque do Imperador e de Lucillia. Quando o Imperador dá ordem aos soldados para subjugarem Maximus, não só os restantes gladiadores parecem prontos a lutar pelo colega, mas o povo grita para que o Imperador poupe o Hispânico. O Imperador fica aterrorizado, constatando que um gladiador possa gozar de tanta popularidade, mas acaba por poupar a vida a Maximus. O momento em que Maximus é obrigado a revelar o seu nome em pleno Coliseu é uma marca no filme. Deixa de ser o Hispânico, frio e misterioso, para voltar a ser Maximus, o legionário.

Lucillia, disfarçada, visita Maximus. Maximus não esconde o ódio, dizendo que sabia que Commodus enviaria assassinos, mas que não esperava que enviasse o melhor: Lucillia. Mas esta diz que não é por isso que o visita e que não sabia de nada sobre a família de Maximus, vivendo aterrorizada desde a morte do seu pai. “Hoje vi um escravo tornar-se mais poderoso que o Imperador de Roma”, diz Lucillia. Esta história é remanescente da história de Spartacus, o gladiador que luta pela sua liberdade. Lucillia, ao contrário do que seria de esperar, conta a Maximus o ponto fraco do irmão: o Senado. Ela pede ao gladiador que aceite encontrar-se com um homem que dedicou a sua vida a preservar Roma, para que juntos tentem travar Commodus. Mas Maximus recusa a ajuda de Lucillia e pede-lhe que nunca mais o procure.

No 64º dia de jogos, Commodus opõe Maximus ao “único campeão nunca antes derrotado”, Tigris da Gália, numa tentativa de acabar com o rival sem “sujar as mãos”. Esta cena retrata especialmente bem o conceito de “pão e circo”, que muito ajudou à popularidade de vários Imperadores ao longo dos anos. Para dificultar ainda mais o combate, são colocados tigres acorrentados na arena, diminuindo o espaço disponível para a luta. Os tigres, controlados por escravos, são ataçados a Maximus e afastados de Tigris, mas nem isso faz Maximus desistir da luta, acabando por ferir gravemente Tigris. O povo pede a morte para Tigris, que o Imperador concede, mas Maximus não o faz. Rapidamente o povo o aclama como Maximus, o misericordioso, aumentando a ira do Imperador, que desce à arena para ameaçar Maximus, dizendo-lhe que não sabe mais o que fazer para o matar. Apesar das provocações, Maximus sai da arena de cabeça erguida, enquanto o povo chama pelo seu nome.

Cícero reencontra o seu amo, na arena. Tenta falar com ele, mas os guardas impedem Maximus de se aproximar da multidão. Consegue trocar apenas algumas palavras com ele, dizendo-lhe onde a sua legião se encontra acampada e passando-lhe um pequeno saco de veludo. Maximus pede-lhe que diga aos homens que está vivo e pede que o encontrem. Na sua cela, Maximus abre o saco de veludo e encontra as duas figuras de

madeira que representavam o filho e a esposa, que Cícero guardara desde o dia em que Commodus enviara Maximus para a morte, o que emociona o Gladiador.

No palácio, o Imperador desespera com a popularidade de Maximus, sem saber o que fazer. Gaius une-se a Commodus e aconselha-o a matar Maximus, pois a sua popularidade reforça o poder do povo, desacreditando o Imperador. Mas Commodus responde que não: “Não farei dele um mártir.” No entanto, Gaius continua a incitar a vingança do Imperador.

Cícero regressa para visitar Maximus e este pergunta-lhe como estão os homens. Mais uma vez, a faceta de Legionário fala mais alto, a preocupação com os soldados e com a maneira como são liderados deixam transparecer o homem que o espectador conheceu desde o primeiro momento, por baixo da camada fria e despersonalizada do “Hispânico”. Maximus pergunta a Cícero quando acha que os homens poderão estar prontos. “Para ti, amanhã.” Antes de Cícero partir, Maximus pede-lhe ainda um favor.

Na cena seguinte, Cícero observa a passagem de Lucillia e tenta falar com ela, dizendo que serviu o seu pai em Vindobona. Lucillia apenas manda parar a comandita quando Cícero diz que serviu também o General Maximus e continua a fazê-lo. Cícero comunica então o recado de Maximus, que se encontrará com o político que Lucillia havia pedido.

Lucillia arranja o encontro entre Gracchus e Maximus, para que possam conversar. Maximus pede a Gracchus que compre a sua liberdade e o coloque fora dos muros da cidade, para que possa chegar a Óstia, onde se encontra estacionado o seu exército, prometendo voltar em dois dias, com 5000 homens. Gracchus não concorda com a medida, alegando que não deseja trocar “um ditador por outro”. Maximus promete partir logo que a ordem seja restaurada, deixando os soldados ao comando do Senado, para proteção. Gracchus tem imensa dificuldade em acreditar que, uma vez conquistando o poder, Maximus abandonará Roma. Esta atitude do senador, de desconfiança, é um espelho da atitude de Roma, mergulhada em corrupção, tal como Marcus Aurelius avisara Maximus. Gracchus pergunta porquê e Maximus responde, solene: “Porque esse foi o último desejo de um homem moribundo”, mas acrescenta ainda: “Matarei Commodus. O destino de Roma, deixo para ti”. Gracchus acede, concluindo que se Marcus Aurelius e Lucillia depositaram nele a sua confiança, também ele o fará. Promete comprar a liberdade de Maximus no prazo de dois dias.

O Imperador toma conhecimento que Lucillia se encontrou com Gracchus e manda prendê-lo. Lucillia nega qualquer ligação amorosa com Gracchus, mas o irmão, ciumento, não acredita. Temendo que o plano seja descoberto, e com Gracchus na prisão, Lucillia compra a liberdade de Maximus e acelera o processo, dizendo-lhe que Cícero o espera fora dos portões da cidade. Existe um momento de verdadeira intimidade entre Lucillia e Maximus, pela primeira vez sendo sinceros um com o outro acerca dos seus sentimentos, descobrindo um imenso carinho mútuo, reforçado pela ligação com Marcus Aurelius.

Commodus é acordado pelo sobrinho, que luta com os escravos com espadas de brincar. Quando questionado sobre a brincadeira, Lucius informa que é um Gladiador, especificamente Maximus, “o salvador de Roma”, o que não agrada ao Imperador. Lucillia chega ao quarto do filho, sendo informada que Lucius se encontra com o Imperador. Os dois lêem e conversam sobre a história de Marco Antônio e Cleópatra, um famoso casal da história romana, sendo que Commodus aproveita para enviar mensagens subtis à irmã sobre as loucuras que as mulheres cometem por amor, bem como sobre traições entre famílias, ameaçando-a de morte.

A guarda pretoriana surge em casa de Proximo, exigindo que este abra os portões, mas este demora bastante tempo, dando oportunidade a Maximus para escapar. Os gladiadores reúnem-se para proteger Maximus, mais uma vez remetendo para a história de Spartacus e da revolta dos escravos. Entretanto, Proximo retira-se para os seus aposentos, sendo assassinado pelos guardas por traição. Maximus consegue escapar, encontrando Cícero, mas tudo não passa de uma emboscada. Maximus é capturado pelos guardas.

Ao amanhecer, Commodus encontra a paz que tanto deseja: fica com a custódia do sobrinho, Lucius. Maximus foi capturado e a irmã, Lucillia, está à sua mercê, sabendo que qualquer coisa que faça contra o Imperador será vingada no filho. Espera-lhe uma vida de sofrimento, obrigada a desposar o próprio irmão, sem poder fugir do seu destino. Commodus parece cada vez mais louco.

No Coliseu, o povo clama por Maximus, que aguarda nas catacumbas, acorrentado. Commodus faz questão de o visitar, de o provocar: “O general que se tornou escravo... o escravo que se tornou gladiador... o gladiador que desafiou um Imperador.” Informa-o que irá enfrentar o Imperador na arena, mas Maximus limita-se a rir-se de Commodus, acusando-o ainda de assassinar o pai, Marcus Aurelius. Enquanto o abraça, Commodus crava um punhal nas costelas de Maximus, para que este fique em clara desvantagem na arena.

O Imperador e Maximus sobem à arena, para se degladiar até à morte. Mesmo gravemente ferido, Maximus não desiste. Ironicamente, Maximus continua vestido de negro, enquanto que Commodus enverga um traje completamente branco. A ideia de bem e mal é desafiada, questionando o espectador sobre o que realmente significa esta dicotomia. Nota-se uma forte ironia, por parte do realizador: a dicotomia negro-branco é desafiada no seu sentido habitual, sendo o negro associado ao bom, Maximus, e o branco associado ao mau, Commodus.

Maximus consegue desarmar o Imperador, que recorre a Quintus, exigindo uma nova espada. No entanto, e para espanto de todos, Quintus não move um músculo. Desesperado, Commodus pede uma espada aos pretores, mas Quintus intervém e ordena aos soldados que nada façam. Maximus acaba por largar a sua espada, como sinal de igualdade para com o adversário, mas Commodus retira um punhal escondido na roupa e tenta atacar o gladiador. Maximus subjuga Commodus, matando-o. O silêncio é

aterrador no Coliseu. O Imperador está morto.

Maximus vê a sua quinta, um sinónimo de que está a morrer para se reencontrar com a sua família. Pede a Quintus que liberte os seus homens e informa que será o senador Gracchus, personificando o Senado, quem deverá assumir o governo de Roma, tal como Marcus Aurelius havia desejado. Finalmente, Maximus pode descansar em paz. Lucillia corre para Maximus, que apenas diz: “Lucius está seguro.” Lucillia responde “Vai ter com eles”, aceitando a morte do Gladiador.

No ecrã surge a esposa e o filho de Maximus, como que esperando alguém que chega ao longe. Maximus caminha entre o trigo, finalmente reunido com a sua família. No centro da arena do Coliseu, o corpo inerte de Maximus repousa, rodeado de pétalas de rosa. Lucillia pergunta a Gracchus se Roma valerá a vida de um homem bom. “Acreditámos em tempos. Faz-nos acreditar de novo.” Lucillia ordena que honrem Maximus, um soldado de Roma. Gracchus é o primeiro a aproximar-se do corpo, pedindo ajuda para o carregar. Imediatamente, gladiadores e soldados seguram o corpo de Maximus, deixando a arena escoltados pela guarda pretoriana e observados por Lucillia e Lucius. O corpo de Commodus é ignorado, deixado a um canto da arena.

Juba enterra solenemente as figuras de madeira de Maximus. Dirige-se a Maximus: “Agora somos livres... Vou ver-te de novo. Mas ainda não... ainda não.”

## IV.2 Trezentos (300)

*“Um melhor equivalente dos tempos modernos para 'Espartano' poderia ser 'doido beligerante', e quem tiver dúvidas não precisa de procurar mais longe que 300, que se apresenta como uma declaração opulenta, brutal e sangrenta desse facto. Uma adaptação do romance gráfico do criador de Sin City, Frank Miller, 300, que conta os tempos áureos daquele país: Esparta deu cabo de muitos povos ao longo dos anos, mas foi nas Termópilas, em 480 a.C., que conquistou a glória eterna. O que aqueles guerreiros conquistaram em vida (e muitas mortes) ainda ecoa na eternidade.”*<sup>6</sup>

Will Lawrence in *Empire*

19 de Março de 2007

O filme *Trezentos* (2006) é uma adaptação cinematográfica do romance gráfico com o mesmo nome (1998), de Frank Miller. Retrata a Batalha das Termópilas entre Espartanos e Persas, no ano 480 a.C., sob o

---

<sup>6</sup> “A better modern-day equivalent to ‘Spartan’ might be ‘belligerent nutcase’, and anyone in doubt need look no further than 300, which stands as an opulent, brutal and bloody declaration of that fact. An adaptation of Sin City creator Frank Miller’s graphic novel, 300 recounts the country’s finest hour: Sparta kicked plenty of ass over the ages, but it was at Thermopylae, in 480 BC, that she earned eternal renown. What those warriors achieved in life (and lots of death) still echoes through eternity.”

ponto de vista dos Espartanos, particularmente do rei Leónidas.

Em termos estéticos, *Trezentos* não é um filme típico. Com uma vasta gama de cinzentos e cores pastel, todo o filme está envolto num clima ominoso, mergulhado em mistério e prendendo o espectador, como se de um policial à moda antiga se tratasse. A própria história propicia este clima: o rei Leónidas lidera o que, desde o início, parece ser uma missão suicida, deixando o espectador ansioso pelo seu desfecho. No entanto, ao consultar o romance gráfico que inspirou o filme, fica a questão se a estética é da responsabilidade do realizador, Zack Snyder, ou se se deve atribuir a Frank Miller. Desde as cores utilizadas à estruturação dos acontecimentos, dá a sensação que os "quadrinhos" ganharam vida e saltaram para o ecrã.

*Trezentos* é um filme sem grande complexidade temática, mas com uma intensa caracterização. O espectador fica "preso" ao ecrã graças à intensidade estética e temática que a história oferece. A existência de apenas um fio condutor permite que o espectador se concentre completamente na história dos trezentos espartanos que decidiram combater um exército gigantesco de persas.

Ao mesmo tempo, importa salientar o tipo de personagens que têm maior destaque ao longo do filme. Apesar de o principal foco ser o grupo de trezentos soldados, liderados pelo rei Leónidas, também a rainha Gorgo tem um papel preponderante na história, sendo representada como uma mulher com uma personalidade forte, que não se subjeta às vontades de nenhum homem. É uma mulher que compreende a política e a estratégia que tem de reger Esparta, substituindo o marido quando este se ausenta para as Termópilas.

Para além de Leónidas e Gorgo, existem várias outras personagens que merecem devida referência, como Xerxes, Efiates, os Éforos ou os soldados que acompanham Leónidas (Dilios, Capitão Artemis, Astinos, Daxos e Stélios, apenas para mencionar alguns). Um dos sentimentos que mais predomina no filme é a complementaridade existente entre as personagens. Se Leónidas é, sem dúvida, a personagem principal, não poderia sê-lo sem todos os outros, incluindo o seu antagonista, Xerxes.

O genérico é acompanhado por uma banda sonora extremamente misteriosa, combinada com o som de uma tempestade, mantendo o espectador em constante sobressalto, não sabendo o que esperar. Imediatamente a seguir ao genérico, a primeira cena com que o público se depara são caveiras amontoadas. O filme é narrado por Dilios, um dos afamados trezentos soldados espartanos que dão nome ao filme. Desde o início, há algo de bastante ponderado e calmante na voz do narrador, que só no final revela a sua identidade (talvez ao descobri-la o espectador consiga compreender o porquê dessa calma e ponderação). Começa por contextualizar o público, contando a maneira como eram escolhidos os guerreiros de Esparta; mal nasciam, as crianças do sexo masculino eram inspecionadas, sendo que qualquer deformidade ou imperfeição

significava que a criança seria “descartada”. Este pormenor é muito importante, uma vez que encontra ressonância na limpeza étnica que marca a II Guerra Mundial, levada a cabo pelo fascismo alemão, e recuperada no final do século XX, com a guerra no território da ex-Jugoslávia

Desde cedo, as crianças aprendiam a lutar, sem nunca se retirar ou render, esperando a morte no campo de batalha. Para o espectador actual parece uma cultura aberrante, mas o filme aborda-a de modo perfeitamente natural, sendo que passados alguns minutos o público tende a aceitar a tradição espartana. Aos sete anos, as crianças seriam retiradas da guarda da mãe, enfrentando provas onde apenas os mais fortes sobreviveriam. Os guerreiros de Esparta não sentem medo, nem frio, nem fome. São guerreiros.

O narrador conta a história de um rapaz em particular, que sobreviveu a todas as privações, a todas as provas. Esse rapaz viria a tornar-se o rei de Esparta, Leónidas, e a história é contada por Dilios a um conjunto de soldados espartanos, que remata dizendo que 30 anos depois dessa história, um novo perigo se aproxima, mas desta vez assume a forma de milhares de escravos e soldados, prontos para “devorar a minúscula Grécia, prontos para extirpar a única esperança de razão e justiça do mundo”. Esse perigo é o exército Persa, que se prepara para atacar a Grécia. “E foi o próprio rei Leónidas que o provocou.”

Em câmara lenta, alguns cavaleiros aproximam-se da cidade, de forma impestuosa. Os cavalos negros carregam homens também de pele escura; sem falar, o líder retira de uma bolsa crânios com coroas, antigos reis presumivelmente. A atitude não deixa margem para dúvidas, os homens estão ali para marcar uma posição.

Num pátio interior, uma criança luta com um adulto, sob supervisão da mãe; um soldado aproxima-se e informa que o emissário persa procura Leónidas. Antes de sair, o rei aproveita ainda para dar mais alguns conselhos ao filho, reforçando a importância de confiar nos soldados que lutam ao seu lado e dizendo-lhe para, acima de tudo, “lutar com a cabeça”, ser inteligente. “E depois lutas com o coração”, remata a mulher.

O mensageiro persa encontra-se com Leónidas, mas este avisa-o que, em Esparta, todos são responsáveis pelas suas palavras, mesmo um mensageiro do rei. Desde já se verifica a moral e os princípios que regem Esparta, bem como a inflexibilidade no seu cumprimento. Quando a rainha fala directamente com o mensageiro, este coloca um ar de escárnio, perguntando o porquê de uma mulher se intrometer na conversa; a rainha tem resposta imediata: “Porque apenas as mulheres espartanas dão à luz homens de verdade.” O mensageiro deixa finalmente a sua mensagem, uma ameaça: se os espartanos valorizam a vida, então vergar-se-ão a Xerxes, o grandioso rei Persa. A mensagem não agrada a Leónidas que claramente não gosta de ser ameaçado, nem enquanto rei nem enquanto espartano. Mas a ameaça continua: o mensageiro diz-lhe para escolher as suas palavras com cuidado, pois poderão ser as suas últimas enquanto rei. Leónidas para um pouco para absorver o que o rodeia. Homens, mulheres e crianças observam em silêncio a situação.

A rainha encontra-se imediatamente atrás do marido, numa atitude de apoio que geralmente não pertence às mulheres neste contexto temporal. As mulheres espartanas são, sem dúvida, bem diferentes de todas as outras.

Leónidas ameaça o mensageiro, condenando-o, juntamente com os companheiros, à morte, por ter trazido cabeças cortadas de reis para Esparta, por ter insultado a rainha e ameaçado o povo com escravidão e morte. O mensageiro, em pânico, grita que a atitude de Leónidas é a de um louco. O rei procura o olhar da rainha, que acena com a cabeça, como que autorizando a matança. “Isto é Esparta!” Grita Leónidas, antes de acabar com os persas.

Na cena que se segue, Leónidas encontra-se no sopé de uma montanha, sozinho, ao anoitecer. Uma tempestade parece aproximar-se. Leónidas crava a sua lança no solo e escala o penhasco, determinado. Com esforço chega ao topo, onde um homem encapuçado segura uma tocha e revela que estariam à sua espera. Rapidamente se compreende que os homens encapuçados, disformes, são éforos, “mais criaturas que homens”, que segundo a história, seriam os oficiais de Esparta que presidiam ao conselho dos anciãos. Este conselho poderia mesmo prender o rei, caso não cumprisse com as suas obrigações. Nenhum rei havia ido para a guerra sem a benção dos éforos e Leónidas cumpria a tradição, apresentando o seu plano ao conselho; os éforos, no entanto, querem apenas saber das contrapartidas. Apesar de estarem em desvantagem numérica, o plano de Leónidas é usar a estratégia a seu favor, bem como a geografia; posicionados num desfiladeiro, os espartanos pretendem lutar contra as hordes persas, que se dizem serem milhões de soldados, vaga atrás de vaga, até que desistam e abandonem a batalha. Os éforos insistem em consultar o Oráculo, pedindo a benção dos deuses, mas Leónidas parece descrente nos deuses, pedindo que escutem antes a razão. Mas o oráculo prevê que Esparta cairá, bem como toda a Grécia. A lei obriga a que Leónidas respeite a vontade dos deuses.

O rei regressa a Esparta e das sombras chega um persa, acompanhado por um dos soldados de Leónidas, traidor. Estes subornaram os éforos para demover Leónidas, recebendo em troca ouro e a promessa de entrega jovens mulheres provenientes de todo o império. Até os éforos são corrompidos pelas promessas persas.

Leónidas, visivelmente preocupado, tem dificuldade em dormir. Procura o conselho da esposa, que incentiva o marido a avançar para a batalha, mesmo contrariando as ordens do oráculo. Os esposos partilham um momento de intimidade, explícito, sem tabus. Neste momento, o filme parece ser a preto e branco, ajudado por um jogo de sombras, *fade ins* e *fade outs* coordenados que concedem uma estética diferente à obra de Zack Snyder.

Ao nascer do dia, Leónidas encontra-se com trezentos soldados, fora das portas da cidade. Os

trezentos soldados haviam sido escolhidos pelo capitão, sendo uma das condições terem um filho homem que possa dar continuidade ao nome da família. Desde o início, o rei e os soldados parecem ter perfeita consciência que se trata de uma missão suicida. Ao passar revista às tropas, Leónidas repara no filho do capitão e comenta que é demasiado jovem para ter um filho. O capitão, friamente, responde que tem outros filhos que possam substituí-lo. O rei não deixa passar esta demonstração de lealdade, agradecendo-lhe por ser um bom amigo e um capitão incomparável.

Os anciãos de Esparta, acompanhados pelo traidor, aproximam-se dos trezentos soldados, contrastando nas suas vestes brancas com as capas vermelhas e a pele morena dos soldados. Chamam a atenção de Leónidas, avisando que o exército não deverá ir para a guerra, contrariando as ordens dos deuses. Mordaz, Leónidas diz que o exército não o fará, nem terá dado ordens para tal; diz que apenas irá dar um passeio, escoltado por trezentos homens da sua guarda pessoal, ficando o exército a defender Esparta.

A rainha, Gorgo, e o filho despedem-se de Leónidas, sem palavras nem demonstrações de carinho. Apenas quando Leónidas se afasta, Gorgo chama por ele, dando-lhe o seu colar e dizendo-lhe: “Volta com o teu escudo... ou sobre ele.” As sombras apoderam-se do ecrã. Ao longe, uma figura disforme observa os trezentos espartanos. Leónidas encontra Daxos, que fica surpreendido por serem tão poucos soldados. Mas o rei rapidamente dissipa as dúvidas que possam existir, concluindo que são apenas trezentos, mas todos soldados, enquanto Daxos traz oleiros, escultores, ferreiros.

No acampamento, nem todos dormem. O rei mantém-se acordado, observando os seus homens, guardando-os. A figura disforme segue os soldados, sendo avistada por um destes; segura uma flecha e um escudo igual ao dos soldados, envergando a capa vermelha, mas não se revela, observa apenas de longe. No entanto, outra imagem chama a atenção dos espartanos: uma aldeia totalmente destruída e consumida pelo fogo. Batedores persas, concluem. Encontram apenas um sobrevivente, um rapaz, que explica a Leónidas o que aconteceu, morrendo de seguida nos braços do rei. Os soldados encontram os corpos dos aldeãos, pregados a um tronco de árvore com lanças, de forma grotesca.

Finalmente, os espartanos chegam às Termópilas, prontos a enfrentar o grande exército persa. Centenas de barcos aguardam no mar. Leónidas diz apenas que parece que vai chover. E assim, na escuridão da noite, os navios persas são fustigados pela tempestade, sob o olhar atento dos espartanos, que celebram entusiasticamente. Todos menos o rei, que mantém o semblante carregado.

Em Esparta, a rainha encontra-se em segredo com um dos conselheiros do rei, com medo que Theron descubra as suas preocupações. O conselheiro diz-lhe que deverá falar com o conselho e conseguir o apoio necessário para que Leónidas possa ser bem sucedido na batalha contra os persas, prometendo ajudá-la no que puder.

Três soldados espreitam sobre as rochas das Termópilas, para se depararem com a imensidão do exército persa, milhares e milhares de soldados alinhados até se perder de vista, auxiliado por centenas de navios, sobreviventes da tempestade. Um dos soldados explica a um arcadiano que nunca conseguirão vencer tal exército, sorrindo. Perante o espanto do colega, explica que em todas as batalhas que travou nunca nenhum adversário lhe pôde oferecer uma “bela” morte, como os persas o poderão fazer.

Um punhado de soldados persas aproxima-se dos soldados espartanos, através de fileiras de soldados persas empalados; constroem um muro junto ao desfiladeiro e ignoram o mensageiro persa. Este pede a atenção, mas rapidamente perde a voz, quando vê que entre as pedras do muro estão dezenas de cadáveres persas. Stelios refere que apenas reconstroem o muro que os antepassados construíram com pedras gregas e que os soldados persas forneceram a argamassa perfeita. O mensageiro solta o chicote sobre os espartanos, mas Stelios antecipa-se e corta-lhe o braço. Os soldados persas ficam aterrorizados, mas é ainda enviada uma mensagem final a Xerxes, o rei da Pérsia: que enfrentará homens livres, não escravos. O mensageiro ameaça que as mulheres e crianças espartanas serão escravos, sim, mas não os soldados, esses serão mortos até ao meio dia. Todo o Império cairá sobre os trezentos espartanos - “As nossas flechas bloquearão o sol.” O espartano diz apenas: “Então lutaremos na sombra.” Cada vez mais se afirma a disciplina espartana, pronta para enfrentar qualquer adversidade.

O Capitão conversa com Leónidas sobre a estratégia da batalha. Tudo corre como o previsto. Leónidas pergunta-lhe se existe alguma rota que vá até à rectaguarda dos espartanos, que possa estragar os planos, mas o Capitão nega. No entanto, das sombras, surge a figura disforme que seguia os soldados de longe; informa Leónidas que de facto essa rota existe, um antigo caminho de cabras. O Capitão aponta a lança à criatura, chamando-lhe monstro, o que faz apenas com que este recue, com medo, escondendo-se atrás do escudo, pedindo apenas uma audiência com o rei. Leónidas pede desculpa ao homem, pelas maneiras do Capitão. O rei comenta que o homem usa o traje dos soldados; este apresenta-se, dizendo que se chama Efiartes e nasceu em Esparta, mas os pais haviam fugido, para que o filho não fosse “descartado”. O escudo pertencera ao pai. Efiartes pede ao rei que o deixe servi-lo, pois o pai ensinara-lhe a não sentir medo e a encarar a lança, o escudo e a espada como parte de si próprio. Leónidas explica-lhe que a origem da força do seu exército está em lutarem como uma só unidade, em que cada soldado protege com o seu escudo o homem à sua esquerda, da coxa ao pescoço. “Desculpa, amigo, mas nem todos nascemos para ser soldados.” Leónidas aceita a ajuda de Efiartes, mas não no campo de batalha, poderá apenas ajudar a cuidar dos feridos e a remover os cadáveres. Efiartes fica perturbado, atirando o escudo pelo desfiladeiro. A raiva de Efiartes é perturbadora, sobretudo porque se assiste a uma transformação de um ser submisso e curvado para um homem irado e desiludido com o mundo.

Leónidas diz ao Capitão para enviar alguns homens para o caminho de cabras, esperando que “ninguém conte aos persas sobre ele”. O chão treme e o Capitão pensa que é um terramoto; mas Leónidas corrige: “Não, Capitão. Formações de batalha.” O exército persa avança para as Termópilas, aos milhares. Comandados por Leónidas, os espartanos estão preparados.

Um soldado persa ameaça os espartanos, dizendo-lhes para pousarem as armas. Uma espada arremessada trespassa o soldado e Leónidas grita ferozmente: “Persas, venham cá buscá-las!” Os persas carregam sobre os espartanos, que mantêm a formação. Leónidas luta na linha da frente, ao lado de todos os outros. Centenas de persas perecem sob as lanças espartanas, deixando um rasto de morte. “Nenhum prisioneiro, nenhuma piedade!” As capas vermelhas dos soldados espartanos contrastam com os tons de cinzento que variam desde as pedras aos trajes dos soldados persas. O sangue derramado é negro e não vermelho. Os espartanos derrotam a primeira horde, mas os festejos são curtos. Tal como o mensageiro ameaçara, o sol é encoberto por milhões de flechas persas. Mas nem um soldado espartano perece; rapidamente recuperam formação e preparam-se para novo ataque, desta vez levado a cabo pela cavalaria. A estratégia vence, mais uma vez, o número.

Em Esparta, a vida continua normalmente, sem ser perturbada pelo que se passa nas Termópilas. Gorgo percorre as ruas da cidade, encontrando-se em segredo com o Conselheiro, que a informa que falará no conselho dentro de dois dias e que deverá transformar Theron num aliado, para vencer perante o conselho.

Os trezentos espartanos gozam de um dia de “descanso”, matando todos os persas que ficaram feridos na batalha. O Capitão diz que os gregos estão ansiosos para lutar e Leónidas acede, diz que precisa de Daxos e vinte dos seus homens, sóbrios e prontos para a próxima batalha. Stelios chega, trepando entre cadáveres persas, com notícias para Leónidas: comunica que se aproxima um pequeno contingente, demasiado pequeno para um ataque. O Capitão fica no comando e Leónidas sossega o amigo, dizendo que se o assassinares toda a Esparta entrará em guerra.

Leónidas apresenta-se frente aos persas, que carregam Xerxes e um enorme trono dourado, sozinho, sem escolta. Xerxes é uma figura gigantesca, um homem alto e com voz cavernosa, com o corpo coberto de adereços em metais preciosos. Para além de ser uma figura imponente, tudo o que o rodeia o é também. Tenta negociar com Leónidas, dizendo que não há necessidade de condenar os soldados e Esparta à morte, podendo as duas culturas partilhar muito. “Não reparaste? Temos estado a partilhar a nossa cultura convosco toda a manhã!” diz Leónidas, que se mantém inabalável. Xerxes considera-se um deus, podendo tudo e destruindo tudo. Mas Leónidas explica que Xerxes possui muitos escravos, mas muito poucos guerreiros; acrescenta ainda que rapidamente temerão muito mais as espadas espartanas do que os chicotes persas.

Xerxes insiste, reclamando o poder divino, mas nada impressiona ou demove Leónidas, o que ira ainda mais Xerxes.

Os corpos de soldados persas amontoam-se, aumentando o tamanho do muro. A noite cai e com ela, ao som de tambores, chegam criaturas “sem alma”, a guarda pessoal do rei Xerxes, os *Imortais*. Mas os espartanos não se deixam impressionar, atacando os *Imortais* como qualquer outro adversário, sem hesitar. A luta é mais acesa, morrendo vários soldados espartanos. Uma criatura gigante e grotesca é lançada sobre os espartanos e é Dillios quem o enfrenta, juntamente com Leónidas, que finalmente consegue decapitar o monstro. Os arcadianos servem como distração e os soldados espartanos voltam à carga, em formação, tomando os *Imortais*, um a um, sob o olhar atento de Xerxes.

Os soldados comemoram a vitória, iluminados por uma enorme fogueira, o primeiro apontamento de luz desde a sua chegada às Termópilas. Este elemento simboliza a esperança que os soldados se permitem a ter, depois de derrotados os *Imortais*, um dos exércitos mais temidos do mundo. Ao amanhecer são enviadas as tropas bárbaras, derrotadas pelos espartanos uma depois da outra, bem como todas as criaturas enviadas por Xerxes. A escolha da banda sonora é particularmente interessante nesta altura do filme, sendo escolhida uma música metal-rock para acompanhar as batalhas, conferindo à cena uma modernidade que só os clássicos sabem inspirar. Antiguidade clássica e actualidade cruzam-se, sem se sobrepor, coexistindo. As lutas são ainda mostradas em sucessões de câmaras lentas, enfatizando os jorros de sangue e os golpes certos das espadas. Astinos é assassinado. Apesar da vitória, não se ouvem comemorações.

A corte de Xerxes é povoada por aberrações, monstros, renegados. Criaturas disformes, que só ali encontraram refúgio. Efiates, também ele uma aberração, procura Xerxes, depois da rejeição de Leónidas. Xerxes oferece a Efiates tudo o que possa desejar, em troca de liderar os homens de Xerxes através do caminho de cabras, na retaguarda dos espartanos. Efiates pede apenas mais uma coisa: um uniforme. Mais uma vez se conclui que o único desejo de Efiates é o de pertencer a um exército, algo que lhe fora negado desde sempre, por causa da sua deformidade.

Gorgo encontra-se com Theron, no palácio, para lhe pedir ajuda: precisa de conseguir votos suficientes para enviar o exército para norte, para auxiliar o marido e os trezentos espartanos que combatem o avanço persa. Mas Theron pretende saber o que ganhará com isso, não se preocupando minimamente com a guerra. Acrescenta ainda que Gorgo irá ao conselho mas as suas palavras não serão ouvidas, nenhum exército será enviado e se Leónidas regressar a Esparta espera-lhe a cadeia... ou pior. “Amas a tua Esparta?” pergunta Theron a Gorgo, encostando-a contra a parede. Gorgo responde que sim, sem hesitar, e de igual modo responde quando Theron pergunta: “E o teu rei?” Pergunta o que tem a rainha a oferecer, em troca da sua ajuda. “O que quer um realista da sua rainha?” ao que Theron responde: “Acho que sabes.” Gorgo acede e

entrega-se a Theron, que ainda reforça o trágico da situação: “Isto não vai acabar rapidamente. Não vais gostar. Não sou o teu rei.”

Nas Termópilas, os soldados recuperam da batalha. Daxos chega a cavalo, ofegante, com a notícia de que um “traidor corcunda” guiou o exército de Xerxes pelo caminho de cabras na retaguarda. Para Daxos tudo está perdido. Mas Leónidas reúne o seu exército dizendo: “Espartanos! Preparem-se para a glória!”. Daxos crê que o rei espartano está louco, pois não existe outro destino senão a morte. Os gregos baterão em retirada.

“Sem retirada. Sem rendição. Esta é a guerra espartana” começa assim Leónidas o seu discurso. A batalha final aproxima-se e todos saberão que trezentos espartanos deram a vida para defender a liberdade do seu povo. Leónidas pede a Dilios que o acompanhe, pedindo-lhe que entregue as suas últimas ordens ao Conselho e que conte a sua história. “Que todos os gregos saibam o que aconteceu aqui. Terás um conto extraordinário para contar. Um conto de vitória.” Dilios pergunta se tem alguma mensagem para a rainha e Leónidas devolve o colar, sem mais nada. Apenas alguns homens ficam.

Em Esparta, chega a hora de Gorgo se dirigir ao Conselho. Os homens parecem surpreendidos por uma mulher se dirigir ao Conselho, mas ouvem-na atentamente. Gorgo simboliza todas as mulheres espartanas e fala pelas trezentas famílias que sofrem. Esparta está em guerra e os trezentos guerreiros precisam de ajuda para a preservação da liberdade e da justiça. A banda sonora é épica e acompanha perfeitamente o discurso de Gorgo. No entanto, Theron levanta-se e contraria o discurso da rainha, alegando que Leónidas trouxera a guerra a Esparta. Acusa a rainha de adultério em pleno Conselho, revelando que esta se oferecera a ele, horas atrás. Acusa-a ainda de o ter feito também com o conselheiro de Leónidas. O Conselho está chocado. “Minha pequena rainha cabra”, termina Theron, antes de ordenar que retirem a rainha da sala. Mas Gorgo retira a espada a um dos guardas, trespassando Theron. Ao ouvido diz-lhe: “Isto não vai acabar rapidamente. Não vais gostar. Não sou a tua rainha.” Ao retirar a lâmina, dezenas de moedas de ouro persa espalham-se no chão, para espanto do Conselho. O traidor fora revelado. Gorgo retira-se.

Os *Imortais* atacam os soldados espartanos, agora por duas frentes, observados por Xerxes. No meio de milhares de soldados persas, uma pequena formação em carapaça abriga os soldados espartanos. Um mensageiro tenta demover Leónidas de continuar com a batalha, oferecendo terras, riqueza e poder a Esparta e o reinado sobre toda a Grécia a Leónidas. O preço é largar as armas... e ajoelhar-se perante Xerxes. Leónidas começa a vergar-se, absorvendo o silêncio. Retira o capacete e larga o escudo. Dirige-se a Efiltes directamente: “Que vivas para sempre” - as piores palavras que um guerreiro espartano poderia ouvir. Leónidas ajoelha-se perante Xerxes, em profundo sofrimento. À semelhança do que acontece no filme *Gladiator*, de Ridley Scott, as imagens de Leónidas no campo de batalha misturam-se com recordações da

mulher e do filho, reforçando a importância da família na Grécia Antiga como no Império Romano.

“Trezentos homens... Preparados para morrer.” Ajoelhado, Leónidas grita por Stelios, que emerge da formação, saltando sobre Leónidas e matando o mensageiro persa. A batalha final começa. Chovem setas, mas Leónidas preocupa-se apenas com uma só tarefa - acertar no seu alvo. Mais uma vez recorrendo à câmara lenta, o espectador pode visualizar o trajeto da lança do rei espartano, atravessando o ar e roçando apenas a cara de Xerxes. Os espartanos são massacrados, um após outro, mas Xerxes perde a sua pose, sangrando pela bochecha, prova da sua humanidade. Leónidas, trespassado por setas, luta até ao último fôlego, tal como todos os seus homens. “Meu rei... É uma honra morrer ao teu lado”, diz Stelios. Leónidas responde apenas “É uma honra... ter vivido ao teu lado”. Num último suspiro, Leónidas chama por Gorgo. “Minha rainha. Minha vida. Meu amor.”

Gorgo encontra-se com Dilios, no local onde se despedira do marido, fora das portas da cidade. Não são necessárias palavras: Dilios devolve simplesmente o colar à rainha e continua o seu caminho, para narrar a história de Leónidas. Eis o narrador do filme, revelado nos momentos finais, contando o sucedido ao Conselho e comunicando o último desejo do rei: “Lembrem-nos”.

A imagem final, do corpo de Leónidas cravejado de setas, de braços abertos, faz lembrar um quadro bíblico. À medida que a câmara se afasta, capas vermelhas, escudos e soldados cobrem todo o solo.

Dilios volta a contar a história dos trezentos soldados um ano depois, a hordes de soldados espartanos, voltando a enfrentar os milhares de soldados persas. No entanto, Dilios não dispõe apenas de trezentos soldados, como Leónidas, mas sim de dez mil soldados espartanos e vinte mil gregos livres, reduzindo a desvantagem de três para um. “Hoje regatamos um mundo do misticismo e tirania e apressamo-nos para um futuro mais risonho que o que possamos imaginar. Fiquemos agradecidos, homens, a Leónidas e aos bravos trezentos! À VITÓRIA!”

De notar ainda que os créditos finais são claramente inspirados na banda desenhada de Frank Miller, confirmando a influência estética que esta obra teve na realização do filme.

## Filmografia

### *Cleopatra* (1963)

Realização: Joseph K. Mankiewicz

Produção: Walter Wanger

EUA: 20<sup>th</sup> Century-Fox

Com: Elizabeth Taylor (Cleópatra), Richard Burton (Marco António), Rex Harrison (Júlio César), Pamela Brown (Sacerdotiza), George Cole (Flavius), Cesar Danova (Apollodoro), Kenneth Haig (Brutus), Andrew Keir (Agripa)

### *Dead Poets Society* (1989)

Realização: Peter Weir

Produção: Steven Haft, Paul Junger Witt, Tony Thomas

EUA: Touchstone Pictures

Com: Robin Williams (John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry), Ethan Hawke (Todd Anderson), Josh Charles (Knox Overstreet), Gale Hansen (Charlie Dalton), Dylan Kussman (Richard Cameron), Allelon Ruggiarto (Steven Meeks), James Waterston (Gerard Pitts).

### *Gladiator* (2000)

Realização: Ridley Scott

Produção: David Franzoni, Branko Lustig, Douglas Wick

EUA: DreamWorks / Universal Pictures

Com: Russel Crowe (Maximus), Joaquin Phoenix (Commodus), Connie Nielsen (Lucilla), Oliver Reed (Proximo), Richard Harris (Marcus Aurelius), Derek Jacobi (Gracchus), Djimon Hounsou (Juba).

### *Rome* (2005-2007)

Criadores: Bruno Heller, William J. MacDonald, John Milius

EUA/UK: HD Vision Studios, BBC, HBO

Com: Kevin McKidd (Lucius Vorenus), Ray Stevenson (Titus Pullo), Polly Walker (Atia), Kerry Condon (Octavia), James Purefoy (Marco António).

*Spartacus* (1960)

Realização: Stanley KUBRIK

Produção: Edward Lewis

EUA: Bryna Productions

Com: Kirk Douglas (Espártaco), Lawrence Olivier (Crassus), Jean Simmons (Varinia), Charles Laughton (Gracchus), Peter Ustinov (Batiatus), Tony Curtis (Antoninus), John Gavin (Júlio César).

*The English Patient* (1996)

Realização: Anthony Minghella

Produção: Saul Zaentz

EUA: Miramax Films

Com: Ralph Fiennes (Laszlo de Almásy), Juliette Binoche (Hana), Willem Dafoe (David Caravaggio), Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton), Naveen Andrews (Kip), Colin Firth (Geoffrey Clifton), Julian Wadham (Madox)

*Spartacus, Blood and Sand* (2010)

Criador: Steven S. DEKNIGHT

EUA: Starz

Com: Manu Bennett (Crixus), Lucy Lawless (Lucrecia), Peter Mensah (Doctore), Nick Tarabay (Ashur)

*Spartacus, Gods of The Arena* (2011)

Criador: Steven S. DEKNIGHT

EUA: Starz

Com: John Hannah (Batiatus), Manu Bennett (Crixus), Lucy Lawless (Lucrecia), Peter Mensah (Oenomaus), Nick Tarabay (Ashur)

*300* (2006)

Realização: Zack Snyder

Produção: Mark Canton, Bernie Goldmann, Gianni Nunnari, Jeffrey Silver

EUA: Warner Bros

Com: Gerard Butler (Rei Leônidas), Lena Headey (Rainha Gorgo), Dominic West (Theron), David Wenham (Dilios), Vincent Regan (Capitão), Michael Fassbender (Stelios), Tom Wisdom (Astinos), Andrew Pleavin (Daxos), Andrew Tiernan (Ephialtes), Rodrigo Santoro (Xerxes).

## Bibliografia

CYRINO, Monica Silveira (2005). *Big Screen Rome*. Oxford: Blackwell Publishing.

FERREIRA, J. Ribeiro e Silva, Maria de Fátima Sousa (1994). *Heródoto. Histórias. Livro I*. Introdução geral de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, versão do grego e notas. Lisboa: Edições 70.

FERREIRA, Luísa de Nazaré, RODRIGUES, Paulo Simões E RODRIGUES, Nuno Simões (2010). *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

FREDOUILLE, Jean-Claude (1992). *Dicionário Temático Larousse: Civilização Romana*. Paris: Larousse.

GAGARIN, Michael (2010). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*. Direcção. Oxford: Oxford University Press

GRIMAL, Pierre (2009). *Dicionário da mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Difel.

KROHN, Bill (2010). *Masters of Cinema. Stanley Kubrick*. Paris: Cahiers du cinéma Sarl.

MILLER, Frank e Varley, Lynn (1998). *300. Chapter One to Five*. Oregon: Dark Horse Comics.

PIZE, Adilson e Pize, Mauren Turra (2006). *Um sucesso de bilheteira nem sempre é um projeto bem sucedido*. Santa Catarina: Project Management Institute.

PUCCINI-DELBEY, Géraldine (2010). *A vida sexual na Roma Antiga*. Tradução de Tiago Albuquerque Marques. Lisboa: Edições Texto & Grafia

ROCHA PEREIRA, Maria Helena (2012). *Estudos de História da Cultura Clássica, I Volume - Cultura Grega*. 11ª Edição Revista e Actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena (2009). *Estudos de História da Cultura Clássica, II Volume - Cultura Romana*. 4ª Edição Revista e Actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SANTOS, Nidia Catorze (2009). *No more books. Just give me the Herodotus. Reler Heródoto em The English Patient de Michael Ondaatje*. In Boletim de Estudos Clássicos, volume 52. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SIMÕES, João Gaspar (2007). *Suetónio. Os doze Césares*. Tradução e notas. Lisboa: Assírio & Alvim.

WYKE, Maria (1997). *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. New York and London: Routledge.

## Webografia

CANBY, Vincent. (1989). *Shaking Up a Boys' School With Poetry*. Disponível em:

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=950DE0DE1F31F931A35755C0A96F948260>.

CROWTHER, Bosley. (1960). *'Spartacus' Enters the Arena:3-Hour Production Has Premiere at DeMille*.

Disponível em:

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A06E3DE1738EF32A25754C0A9669D946191D6CF>

CROWTHER, Bosley. (1963). *'Cleopatra' Has Premiere at Rivoli:4-Hour Epic Is Tribute to Its Artists' Skills*.

Disponível em:

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9F02E0DA1430EF3BBC4B52DFB0668388679EDE>

KUBRIK, Stanley. (NA). *Spartacus Script - Dialogue Transcript*. Disponível em:

[http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/s/spartacus-script-transcript-kirk-douglas.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/s/spartacus-script-transcript-kirk-douglas.html)

MASLIN, Janet. (1996). *Adrift in Fiery Layers of Memory*. Disponível em:

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C01E6DE163AF936A25752C1A960958260>.

Outros websites consultados:

**Internet Movie Data Base** - [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

**Hollywood.com** - [www.hollywood.com](http://www.hollywood.com)