

**“Convergenza d’interessi, forze, costumi, religioni, vizi e vertu”: O Império Romano como metáfora visual no Cinema Italiano (1909-1937)**

---

José Maria Gomes de Souza Neto

**Resumo:** Este artigo se propõe a apresentar a discussão sobre a utilização de imagens da Roma Antiga pela Cinematografia Italiana, dos seus inícios (começos do século XX) ao final dos anos 1930, caracterizando-as como metáforas visuais e relacionando-as à política da época.

**Palavras-chave:** Cinema, Política, Antiguidade, Itália, Roma.

**“Convergenza d’interessi, forze, costumi, religioni, vizi e vertu”: the Roman Empire as a visual metaphor in the Italian Cinema (1909-1937)**

**Abstract:** This article aims to introduce the discussion about the use of images of ancient Rome by the Italian Cinematography, from its beginnings (early XX century) to the 1930’s, characterizing them as visual metaphors related to contemporary politics.

**Keywords:** Cinema, Politics, Antiquity, Italy, Rome.

Artigo recebido em 23/03/2015 e aprovado em 18/05/2015.

Do alto do seu cavalo, o general Cipião se dirige aos seus comandados. Preparam-se para enfrentar terrível inimigo: Aníbal, general cartaginês que durante anos invadira a Itália e assombrara os romanos, um grande estrategista armado com terríveis elefantes de batalha, em tudo e por tudo um inimigo incomparável. E perante tal ameaça, conclama o romano:

Legionários! Jamais esqueçam suas vitórias!

Sede dignos do passado glorioso de Roma!

Peço a todos vocês: façam de Roma, uma vez mais, senhora do mundo!

Legionários, hoje os deuses nos olham a todos, e esperam de nós que cumpramos nosso dever.

Quem preferiria, ao invés da vitória e da liberdade, a vergonha de cair perante os inimigos? Ninguém!

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

Temos uma sagrada missão a cumprir.

Lembrem-se, Legionários, que nosso grito seja: Vitória! Luta até a morte!

Este trecho abre espaço para algumas interpretações importantes.

Primeiramente, não é algo retirado das fontes antigas, e sim originário do roteiro de uma produção fílmica: **Cipião, o africano**, de 1937. É, portanto, produto da lavra de escritor hodierno, eco dos interesses contemporâneos no retrato da velha Roma, algo que fica particularmente evidente quando Cipião afirma “Peço a todos vocês: façam de Roma, uma vez mais, senhora do mundo!”; ora, esta cena retrata os últimos momentos antes da batalha de Zama, 202 AEC, início da expansão latina pelo Mediterrâneo. Logo, Roma não fora, ainda, o Império imenso que conhecemos – era, no máximo, promessa para séculos vindouros. Logo, a sentença estimulante do general não condiz com as fontes da Antiguidade.

A Itália, país de produção do filme, vinha, ela mesma, de uma aventura africana: quando o filme estreou, em 04 de agosto de 1937, fazia pouco mais de um ano que suas tropas tinham sobrepulado as defesas etíopes, conquistando a última grande extensão de terra africana ainda livre do colonialismo europeu. Nesse contexto, as palavras de Cipião sobre “missão sagrada”, “dever a cumprir” e a “luta até a morte” extravasavam os limites da Antiga Roma; sua grandiloquência falava aos italianos contemporâneos, estabelecia uma continuidade entre tempos tão distantes, e instilava uma “consciência histórica” crucial para a formação tanto da imagem conhecida da Antiga Roma quanto do Reino da Itália recém-unificado, uma consciência que se aproveitou dos documentos antigos, mas não se limitou a eles. Transformou-os, desprezou-os (muitas vezes), no desejo de ressuscitar um passado vívido e intimamente conectado com os interesses hodiernos – ou como precisamente discutiu Marcel Detienne (2007, p. 11), “em uma Europa então rica e poderosa em escala mundial, os Nacionais inventam uma ‘ciência histórica’ destinada a forjar a identidade de uma raça, e de suas forças de terra e de sangue”.

Uma das definições mais significativas a respeito da relação entre a História e o Cinema foi cunhada, em 1915, por um dos criadores do gênero épico, o polêmico diretor norte-americano D. W. Griffith:

O cinema não é tão-somente um instrumento frio para o registro da realidade, como nos filmes documentários, mas também, e acima de tudo, uma poderosa forma de escrita histórica, que pode transmitir uma consciência histórica para o público muito melhor que meses de estudo (apud WYKE, 1997, p. 09).

É significativo que justamente este cineasta tenha proferido tal assertiva: Griffith, um dos mais importantes diretores do início do cinema, era um dedicado revisionista da história, e em sua filmografia destaca-se a perversa reconstrução da formação dos Estados Unidos pós-Guerra de Secessão, Nascimento de uma nação (*Birth of a Nation*, 1915), no qual ele exhibe os negros como selvagens violentos e os membros da Ku Klux Klan como cavaleiros corajosos e galantes. Embora tais teses não mereçam

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

credibilidade, sua afirmação diz muito sobre o que os cineastas do início do século pensavam a respeito de sua nova mídia. Numa era de exacerbado avanço técnico, o cinema se colocava como uma nova forma de construção da História, que atingia um nível de precisão e envolvimento jamais conseguido pelas formas tradicionais de narrativa historiográfica, e conquanto tal ímpeto tenha diminuído a partir dos anos 1920, permaneceu válido como proposta do cinema oficial italiano.

A historiadora norte-americana Maria Wyke, em seu livro *Projecting the Past* (1997), discorre sobre a importância do cinema como produtor do que chama de consciência histórica. Para ela, através do século XX, e mais especificamente durante a década de 1930, nenhuma outra fonte foi mais relevante para o conhecimento da Antiguidade que o cinema, e menciona a “grande força imaginativa do cinema para dar forma às nossas percepções do passado”. Esta consciência, afirma, se manifesta através de intenso diálogo com as questões contemporâneas, que fala, sim, do mundo representado na tela, mas também daquilo que a sociedade que produziu aquela obra deseja, de alguma forma, ver refletida de si mesma no passado.

Cercada pelos vestígios materiais da Antiguidade romana, “lembrança onipresente, nas ruínas e na paisagem” (Bertonha in SILVA, 2009, p. 259), a Itália buscou, desde os alvares de sua produção cinematográfica, o retrato do império pretérito. Não era ainda, necessariamente, o filme autoral italiano, que ganhou o público e a crítica a partir do final dos anos 1940, e sim filmes comerciais, do olho atento à bilheteria, produzidos para atrair espectadores pagantes, seguindo fórmulas tão simples quanto eficientes. Pelo menos desde o início do século XX foram produzidos filmes de época, de tal maneira populares que acabaram criando um sub-gênero fílmico, o Peplum, caracterizado por sequências de ação e edulcorado romantismo.

Peplum é uma palavra de origem latina, e se refere às vestes femininas usadas na Grécia; do ponto de vista da história do cinema, dá nome a um sub-gênero de filmes de aventura situados na Antiguidade – donde provém esta denominação, bem como a norte-americana, *sword-and-sandal* (espada e sandália), evocativa das lutas nas arenas. Originaram-se majoritariamente e primordialmente na Itália, que lhes desenvolveu a fórmula e produziu alguns dos títulos mais relevantes, seguindo posteriormente para os Estados Unidos e em alguns outros países europeus.

Há certa controvérsia a respeito do período durante o qual tais produções foram rodadas: estrito senso, seus anos áureos deram-se entre as décadas de 1950 e 1960, quando não apenas eram campeões de bilheteria em seu *paese* natal como atravessaram fronteiras, exportados para o mundo inteiro. Todavia, já desde muito antes o cinema italiano conheceu filmes sobre a Antiguidade, tais como **Marcantonio e Cleopatra** (1913), de Enrico Guazzoni, nominalmente um épico, mas que já trazia determinados elementos que caracterizariam este sub-gênero.

Como já dissemos, quando remetemos ao Peplum não nos referimos ao cinema de autor italiano, experimental, criativo, às criações, hoje clássicas, de artistas como Federico Fellini ou Roberto Rossellini, para citar apenas dois importantes cineastas, mas antes às produções voltadas ao grande público. E para atraí-lo, seguiam uma fórmula tão simples quanto eficiente:

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

a) Enredo situado na Antiguidade: a Itália já possuía, desde os anos 1910, tradição nos filmes de época, e o reino italiano recentemente unificado buscava na tradição romana o seu mito fundador:

o Império Romano ajuda a construir os pertencimentos, as identidades, as nacionalidades, em universo de empréstimos simbólicos, sentidos construídos e interpretações falseadas, em muitas tentativas das nações europeias de estabelecer ‘passados apropriados’. A expressão invenção das tradições, cunhada por Hobsbawm, a isso se aplica com perfeição. Para ele, toda tradição inventada utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal”. (SILVA, 2007, p. 36)

Tal opção temática não foi casual: somente durante a Antiguidade Imperial a península estivera unificada pela última vez, e desde então a Itália se caracterizara pela fragmentação política e por acirrados sentidos de identidades locais, manifestos principalmente na grande diversidade de dialetos do italiano. O local-chave dessa nova nação era, pois, o mundo antigo, pois como bem colocou Charo Lacalle (2007, p. 194), “el interés de los italianos por forjar una conciencia nacional después del *Risorgimento* y la admiración que la joven democracia americana manifestaba hacia la República romana (reflejada en la arquitectura y en la escultura del período), tampoco eran ajena la exaltación de una identidad histórica destinada a construir toda una *tradicción inventada* del espíritu nacional tanto en Italia como ultramar”.

Para além do próprio patrimônio cultural que ardeava os recém-unificados italianos, havia o espírito de uma época propenso à antiga Roma, perceptível através de alguns best-sellers de então: o romance norte-americano *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, de Lew Wallace, publicado originalmente em 1880, alcançara tal sucesso que fora traduzido internacionalmente – na Itália, não por acaso, a primeira edição data de 1900. Este livro, contudo, não foi o primeiro grande sucesso filo-romano nas livrarias italianas, e na primeira página de sua apresentação, os tradutores H. Mildmay e Gastone Cavalieri não puderam deixar de trazer à tona um outro título:

Depois da revolução trazida por Quo Vadis ao campo dos romances históricos, parece pelo menos uma ousadia apresentar ao público nova obra do mesmo gênero – embora argumentando que, em termos de conceitos inspiradores e ampla erudição, este autor não é menos recomendado ou encomiável que Sienkiewicz.<sup>1</sup>

Escrito cinco anos antes pelo polonês Henryk Sienkiewicz, dedicado estudioso do Império Romano, foi um enorme sucesso editorial (ou uma “revolução”, segundo os próprios tradutores de Ben Hur), e ambos os livros não tardaram a ser transportados para um veículo de entretenimento que se afirmava, o cinema, disposto a satisfazer o apetite das audiências por homens vestindo togas, corridas de bigas e feras em anfiteatros.

b) Roteiros simples e cativantes. Ora, sendo um gênero destinado ao grande público, seus argumentos tinham de ser, o máximo possível, atraentes e marcados pela simplicidade. Sucintamente, era uma costura de elementos de ação (corridas de bigas,

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

lutas, revoluções), romance e, eventualmente, fantasia. Amiúde, um homem extremamente forte figurava com destaque, fosse o Hércules da mitologia clássica, ou Maciste, herói popular italiano, estes personagens habitavam o imaginário juvenil e foram levados às películas. Seu complemento era a donzela em apuros, a mocinha a ser resgatada. As mulheres destes filmes eram usualmente sensuais (quando vilãs) ou puras e indefesas, uma oposição simplória, mas extremamente funcional.

Outro aspecto fundamental para o sucesso dos Peplum era a definição dos vilões. Não havia muito espaço para tergiversações: o inimigo é claramente determinado como o outro. Se se trata de uma produção sobre o Cristianismo, ele é o pagão inveterado – os politeístas de bom coração serão, mais cedo ou mais tarde, convertidos à nova fé, com a exceção de algumas figuras nobres, como Petrônio de Quo Vadis. Se o local do enredo, porém, for a Roma Imperial, o perverso é sempre o bárbaro, que enquanto não for incorporado ao *imperium* permanecerá selvagem – talvez o melhor exemplo desta caracterização seja **Cabíria**, um filme mudo de 1914, dirigido por um especialista na transposição da Antiguidade para as telas, Giovanni Pastrone.

c) ‘Liberdades poéticas’ em relação à História. Conquanto a Antiguidade fosse um cenário preferido, não havia o menor intuito de fazer destes filmes aulas para a tela grande. Não eram documentários. Ao contrário, os personagens históricos que eventualmente surgissem tinham suas vidas transformadas ao bel-prazer dos roteiristas e produtores, adequando-se às necessidades da trama. Desta feita, a caracterização dos personagens e as situações nas quais se envolviam eram ditadas menos por aquilo que a historiografia produzia e, muito mais, pelos objetivos da produção (algo que vimos logo no início deste texto, em relação ao discurso de Cipião). Se esta prática já era comum desde os primeiros momentos do cinema italiano, o regime fascista, a partir dos anos 1920, acentuou-a ainda mais:

De todos os países europeus, a Itália talvez seja aquele em que o uso da Antiguidade a serviço de governos autoritários tenha atingido seu ponto máximo (...) É sobre a Cidade Eterna que, na luta pelo poder, o Duce conduzirá sua Marcha, evocando, oportunamente, a continuidade e a herança da Roma imperial. (...) O discurso retórico em torno da superioridade latina irá se centrar na continuidade da Roma moderna em relação à grandiosidade da antiga Roma imperial, em uma exaustiva apelação ao mito da romanidade. (SILVA, 2007, p. 39)

Ansioso por recriar no presente as glórias imperiais pretéritas, *Il Duce* e seus partidários investiram nas metáforas da Antiguidade, tirando proveito de um ambiente pré-existente de aceitação para as produções situadas nesses tempos longínquos.

Entretenimento acessível, estes filmes exerciam, também, papel político, pois como bem colocou Glaydson José da Silva (2007, p. 36), ajudaram a construir pertencimentos, identidades, nacionalidades, um “universo de empréstimos simbólicos, sentidos construídos e interpretações falseadas, em muitas tentativas das nações europeias de estabelecer ‘passados apropriados’”. Eric Hobsbawm (1997, p. 14) situa muito bem este debate ao afirmar que os elementos antigos são utilizados para a elaboração de novas tradições, uma vez que sempre há “no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório desses elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas”, processo que faz uso da

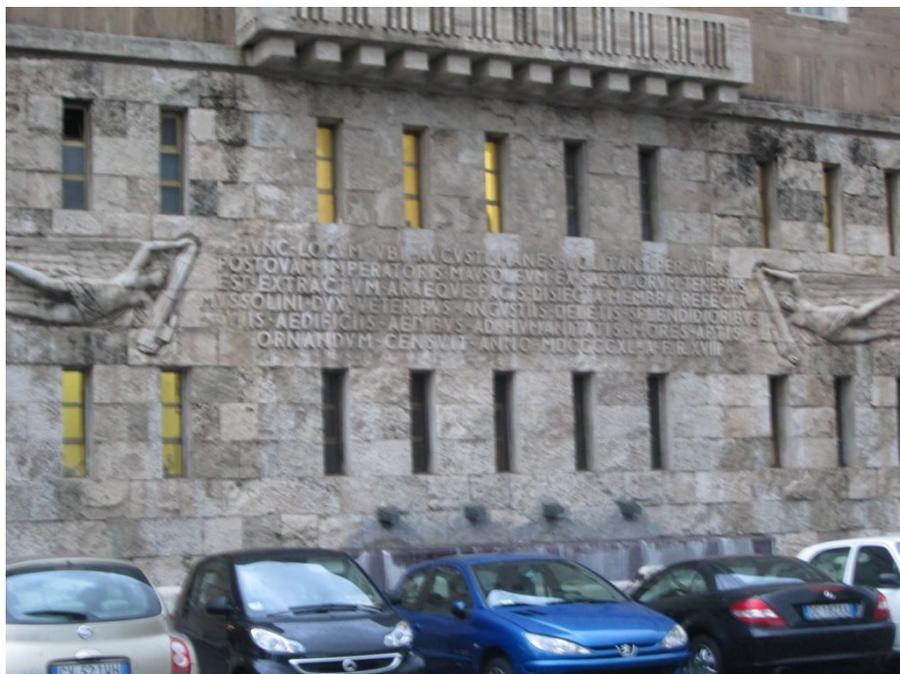
“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

história como legitimadora de ações e cimento de coesão social, posição reforçada pela interpretação de Charo Lacalle (2007, p. 194), para quem houve um interesse dos italianos por forjar uma consciência nacional depois do *Risorgimento*, e a exaltação de uma identidade histórica destinada a construir toda uma tradição inventada do espírito nacional, tanto na Itália quanto no ultramar.

O Movimento Fascista cultuou o passado imperial italiano – na realidade, o próprio símbolo que o definia, o *fasces*, machado de dupla lâmina cujo cabo é uma reunião gravetos amarrados. Logo, essa retórica centrará seu foco na “na continuidade da Roma moderna em relação à grandiosidade da antiga Roma imperial”, anseio expresso, inclusive, materialmente, com a reestruturação da capital italiana. No afã de salientar os vestígios imperiais, vastas porções do patrimônio histórico medieval e mesmo renascentista romano foram derrubados, criando a imagem que se tem hoje da Cidade Eterna: o fórum, aberto e com colinas eretas; o Teatro de Marcelo, com seus contornos livres. Mas talvez nenhuma outra intervenção urbana fascista revele tão bem esse intento que a *Piazza Augusto Imperatore* (Praça Imperador Augusto).

Espaço público à beira do rio Tibre, em seu centro encontra-se o mausoléu do imperador Augusto, em ruínas até os anos 1930, quando, por ordem pessoal do Duce, foi restaurado, e nesse processo, um grande altar de mármore, o *Ara Pacis*, foi encontrado e reconstruído, e o espaço público criado a partir dessas escavações celebrava a conexão dos dois líderes – Augusto e Mussolini, este se apresentando como continuidade daquele.



Esta foto, tirada em 2011, retrata um particular da Piazza Augusto Imperatore. Perceba-se que há um diálogo com a tradição arquitetônica clássica, perceptível na impressão que as janelas dão de uma colunata. As proporções super-humanas (os carros estacionados adiante conferem esta percepção) também são típicas das edificações imperiais, que contavam com abundância de material oriundo das províncias e

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

construíam os prédios públicos em escala grandiosa. Mas além de todas estas referências implícitas, uma se destaca: a legenda.

Neste lugar onde o espírito de Augusto paira pelos ares, o Mausoléu do Imperador e os membros espalhados do Altar da Paz foram extraídos da terra secular. Reconstruído por Mussolini o velho comandante que lhe reviveu o brilho. Foi construído este edifício para ajustar e enriquecer os costumes da humanidade No ano de 1940 A. P. R. XVIII.<sup>2</sup>

Esta legenda latina fabricada em 1940 é a descrição definitiva da relação que o movimento fascista possuía com o passado antigo: vinha remover o secular entulho, reavivar-lhe o brilho, restaurar-lhe a grandeza, e só podia fazê-lo por afirmar-se, a si mesmo, como continuidade. Para tais lideranças, a Antiguidade Romana não era “um passado distante, e sim uma realidade presente e referida com frequência” (SOUZA NETO, 2015, p. 30); esta retórica ultrapassou as veleidades de uma Itália unificada, o anseio pela autoafirmação nacional, e exprimiu-se em termos internacionais, verbalizados pela utilização, na época, de termos como “viril, masculino, colonizador, em oposição a povos fracos, femininos, colonizados” (Bertonha in SILVA, 2009), discurso político para o qual as referências ao militarismo latino vinham muito a calhar.

A expansão colonial é cenário essencial para que se compreenda não apenas o período, mas também o cinema nele produzido. País recentemente unificado, a Itália não pôde participar da maior onda imperialista, liderada na África por britânicos, franceses e belgas, e acabou disputando com potências mais antigas, como Portugal e Espanha, os territórios restantes (LABANCA, 2002). O Império Colonial Italiano, como se chamava em 1936, foi uma realidade política que existiu entre 1882 e 1947: já havia uma presença oficial no além-mar desde 1869, quando a Baía de Assab foi adquirida ao sultão local, e partindo desta base, o Mar Vermelho transformou-se em área de interesse expansionista nacional; a Eritreia foi ocupada e tornou-se colônia oficial em 1889; entretantes, dois terços da atual nação da Somália, então divididos entre sultanatos locais, foram passando ao domínio italiano através de tratados e ocupação militar, movimento abençoado pelos britânicos, desejosos de conter a expansão francesa no Chifre da África.

Como parte dessa política expansionista, a Abissínia (como era então conhecida a Etiópia) passou a ser ameaçado pelos italianos. Em 1886, com a ocupação do porto de Massawa, os etíopes perderam sua última saída para o mar; esta pressão teve continuidade, e entre 1895 e 1896, tropas italianas lutaram em território abissíneo e foram derrotadas, caso único em história do imperialismo europeu em África. Embora reconhecendo a independência etíope, a Itália manteve muito da influência regional: o reino africano era, agora, enclacrado em terra, e os italianos controlavam as mais importantes rotas marítimas até Suez e o lado africano do estreito de Bab el-Mandeb, a entrada do Mar Vermelho, rota vital para o Império Britânico e o comércio internacional.

As primeiras décadas do século XX testemunharam uma expansão ainda maior do anseio imperialista italiano: o decadente Sultanato Turco Otomano, derrotado em 1912, cedeu a Tripolitânia e a Cirenaica, costas mediterrânicas da atual Líbia, regiões

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

que comportavam a maior parte da população local. Até 1919, estas concessões, mal ocupadas pelo poder invasor, seriam transformadas numa colônia efetiva, com território bastante ampliado através de cessões de outras potências estrangeiras, formando o que é, atualmente, a forma do estado líbio.

Segundo João Fábio Bertonha (SILVA, p. 262), nos anos 1930, a Itália “entrou numa espiral de agressividade da qual não sairia mais e que se iniciou concretamente com a invasão e conquistada Etiópia em 1935-1936”. Ora, a derrota para os etíopes em finais do século XIX calara fundo na psicologia italiana, ainda mais quando lembramos que a empresa imperialista tinha, entre seus mais importantes estímulos, o soerguimento da autoestima. Quando inserida no cenário de uma ideologia agressiva e que cultivava a violência como forma de expressão, o resgate da “honra” foi um elemento essencial ao discurso fascista.

Estas ambições imperialistas não se restringiam ao continente africano, e na esteira da I Guerra Mundial posições europeias também foram ocupadas: na década de 1920, as ilhas do Dodecaneso, antigas possessões turcas, se tornaram o *Possedimenti Italiani dell'Egeo*, e às vésperas da II Guerra Mundial, os italianos ocuparam a Albânia. O regime fascista anelava sonhos ambiciosos de reconstrução de parte do Império Romano através da ocupação de vastas áreas do Mediterrâneo, como a ilha de Malta (dominada pelos ingleses) e toda costa iugoslava do Mar Adriático (a Ilíria romana).

Tanto no cenário liberal (de 1860 a 1919) quanto durante o fascismo (entre 1922 e 1945), o estímulo à violência colonialista foi nota recorrente no discurso político italiano, e o cinema não apenas não esteve alheio a tal objetivo como foi peça essencial de propaganda. Os cineastas foram arregimentados pelo Estado para estimular o patriotismo, o civismo, e o militarismo da população, e o Império Romano e seu expansionismo tornou-se um local essencial do desenvolvimento desta estética. Era uma Antiguidade imperfeita (cf CANES, 1997), reconstruída o mais cuidadosamente possível para criar a ilusão da verossimilhança, mas que transformava personagens e fatos históricos ao bel-prazer dos roteiristas e produtores, adequando-os às necessidades da trama.

Um elemento fundamental desse discurso foi a clara oposição entre o civilizado e o bárbaro. A civilização é claramente constituída pelo mundo romano, do qual a Itália é descendente direta, guardiã e difusora; já a barbárie pode ser encontrada em diversos lados: na emergência do Cristianismo, em filmes como **Quo Vadis** (1913), ela se encontra nos decadentes costumes pagãos; no apogeu imperial, porém, está sempre localizada no outro (cf HARTOG, 2003), no objeto da conquista. Em filmes como **Cabíria** (1914) e **Cipião, o Africano** (1937) o bárbaro é o africano, com seus costumes selvagens e práticas malévolas, e é digno de nota que tanto um quanto o outro tenham sido filmados na esteira das duas maiores conquistas militares italianas na África, a Líbia e a Etiópia, respectivamente.

Cabíria é importante por diversas razões: ele marcou profundamente a cinematografia italiana, com seus cenários imensos, performances exageradas, e visual espetacular – não por acaso, Federico Fellini, que amava o filme, usou o título como

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

apelido para Maria Ceccarelli, a prostituta de coração de ouro do seu clássico **Noites de Cabíria** (*Le notti di Cabiria*), de 1957 (RONDOLINO, 2008).

O roteiro, obra de ninguém menos que Gabriele D’Annunzio (junto com o diretor Pastrone e Emilio Salgari), intelectual ultranacionalista e renunciador do Fascismo, passa-se durante as Guerras Púnicas, quando uma menina italiana é sequestrada e levada para Cartago; o retrato filmado dos habitantes da cidade é o pior possível, africanos são brutalizados, perversos, hiper-excitados, que fazem sacrifícios humanos em honra à sua divindade horrenda, Moloch – e a menina Cabíria há de tornar-se uma dessas vítimas, se não for resgatada a tempo. A barbárie cartaginesa se opõe à *nobilitas* romana – sobriedade, autocontrole, lealdade... tudo aquilo que os africanos não são. O retrato do africano como bárbaro selvagem não é algo recente (cf GRIMAL, 1992), mas sua transposição à tela grande reavivou este ideal num momento particularmente conveniente: após a guerra Ítalo-Turca de 1911-1912, quando regiões bem próximas à antiga Cartago (os litorais da Tripolitânia e da Cirenaica, atualmente parte da Líbia) foram conquistados pelos italianos ao Sultanato Otomano. Num contexto de narrativa histórica simplificadora, o colonialismo do século XX era posto lado a lado ao da Antiguidade, e se apresentava como sua continuidade – uma aula de história enviesada, mas eficiente, pois não obstante as imprecisões (muitas das quais propositais), possuía a capacidade de tornar verídico o inverossímil, e ao fazê-lo, dizem muito da concepção de História contemporânea e dos olhares lançados à Antiguidade, pois como acertadamente colocou Rosenstone (2010, p. 18), os “filmes históricos [ou seja: aqueles voltados a relatar histórias situadas num dado tempo pretérito], mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”.

Para a historiadora Marnie Hughes-Warrington, em seu livro *History goes to the movies: studying History on film* (2007), a História não trata, somente, de eventos, mas também da relação entre estes eventos, a ordem na qual eles são apresentados, a seleção das ênfases. Logo, para ela, Historiadores e cineastas que retratam a história são, ambos, estetas, os quais moldam seus trabalhos de acordo com os modelos tradicionais de enredo. Neste processo, vários tempos históricos se desdobram, divergindo e reagrupando-se, mas nunca de forma inconsútil: os remendos, as costuras aparecem, e denunciam as origens das narrativas. Os caminhos trilhados pelos filmes históricos terminam por fragmentar a História em histórias menores, as quais reconhecem suas funções, ora convergentes, ora divergentes. Em sendo o filme poderoso catalizador de discursos políticos, sua influência extrapola em muito os limites das salas de exibição, pois em sua popularidade e dinâmica, estabelecem o foco de discussão para populações inteiras.

Trazendo esta discussão para a Cinematografia Italiana do início do século XX, percebe-se que três filmes – quais sejam Marcantonio e Cleopatra; Cabíria; e Cipião, o Africano – retratam a presença romana na África em dois momentos (1913 e 1937) nos quais a Itália exibiu vitórias no mesmo continente. Portanto, eles estabelecem uma consciência (segundo Wyke) ou uma verdade (segundo Rosenstone) da continuidade romano-italiana, não obstante os milênios que separam as duas entidades.

A caracterização do africano selvagem também segue um padrão, pois segundo Marcos Melo (2011, p. 200), na cinematografia ocidental,

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

o sofrimento de membros da cultura eurocêntrica geralmente é acompanhado por nuances na narrativa e por uma carga de densidade psicológica que não é atribuída aos africanos, personagens que são construídos monoliticamente, geralmente ou vítimas ou vilões.

Shohat e Stam (2006, p. 139) situam com precisão este pecado original do cinema europeu, o qual já em “sua infância, herdou o discurso racista e colonialista” e prometeu apresentar à sua audiência as “culturas desconhecidas, aquelas que viviam do “lado de fora” da história. O cinema tornou-se, assim, um mediador epistemológico entre o espaço cultural do espectador ocidental e o espaço das culturas representadas na tela, relacionando temporalidades e lugares separados em um único momento de exposição”. É essencial percebermos o local de fala destes discursos fílmicos. Como bem situou Martin Bernal (2005), interesses ideológicos (ele cita nomeadamente o racismo e o antissemitismo) historicamente constituídos no século XIX, subjaceram a fabricação e a persistência do modelo civilizacional greco-romano como padrão para a civilização ocidental, a qual, precisamente nesta época, tinha sob o jugo de sua bota todos os demais conjuntos civilizacionais. Edward Said, por sua vez, afirma em *Cultura e Imperialismo* (1995), que os romances de aventura produzidos no século XIX eram, a um só tempo, reflexo de uma mentalidade e elemento partícipe no condicionamento dessa mesma mentalidade, definição que serve como luva aos filmes italianos da primeira metade do século: em seu retrato frequentemente inferior do outro africano, ecoam as crenças daquela população e contribui para a aceitação do seu lugar de sujeito da agressão imperialista.

Esta representação atávica da inferioridade alheia se apresenta das mais variadas formas; nos três filmes citados, Cleópatra, do primeiro, e Sofonisba dos dois últimos, são importantes personagens femininas, rainhas reinantes, mas claramente situadas como contra-exemplo de decência feminina, excessivamente maquiadas e sexualmente ativas, o contrário das romanas de rosto liso e modos serenos. Nota importante: as três personagens são mortas ao final das produções.

Uma das imagens mais marcantes de Cabíria é a figura de Moloch, cuja gigantesca estátua cuspidora de fogo marcou a imaginação de gerações inteiras. Essa divindade bárbara é adorada fanaticamente pelos cartagineses, que se curvam perante o ídolo e lançam pessoas ao fogo. Em contraste, os cultos romanos são sempre apresentados com imaculada pureza, executados em frente a alvas estátuas clássicas, cujo branco imaculado produz sensação diversa àquela percebida em África. Este contraposto fica patente em Cipião, o Africano, quando o general deixa seu lar para servir à pátria: sua esposa toma uma pomba branca e a coloca aos pés de uma estátua de Vênus, prática não-sanguinolenta que diz muito pouco a respeito das tradições romanas, e bastante sobre que tipo de passado se deseja exibir.

Análises dessa natureza são fundamentais ao estudo do artefato fílmico, um elemento de maleabilidade ímpar, que fala da sociedade que o produziu, mas, igualmente, estabelece discursos sobre o passado. Como colocou Robert Rosenstone (2010, p. 24):

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

as ricas imagens e metáforas visuais que nos fornecem contribuem para que pensarmos historicamente’ (...) o objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionem, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional.

A Cinematografia italiana do começo do século XX invocou a Antiguidade, uma herança da educação escolar, dos monumentos circundantes, da literatura popular que então existia. Essa invocação dialoga com a produção historiográfica sobre a Antiga Roma, mas não se limita a ela, pois seus objetos são diferentes: não se trata de conhecer o passado do ponto de vista científico, ou mesmo cultural, mas antes de retratar este passado da maneira como ele precisa sê-lo para que atenda a determinados interesses contemporâneos. Não é uma narrativa que se passa no vácuo, ou que pode ser refeita a qualquer momento, mas um intenso diálogo entre aquilo que é conhecido do passado (via historiografia) com aquilo que o tempo vivido precisa/deseja ver. Em suma, as representações fílmicas do Império Romano durante as primeiras três décadas do cinema italiano foram profundamente marcadas pelo elemento político, e constituíram um potente meio de propaganda para o Estado e seus projetos expansionistas e militares.

---

Notas:

1. “Dopo que il Quo Vadis hà portato una vera rivoluzione nel campo del romanzi storici, parrà per lo meno ardito presentare al pubblico una nuova opera dello stesso genere sostenendo che, per la elevatezza di concetti ispiratori, i per parghezza di erudizione, l’autore di essa non sai meno raccomandabile ed encomiabile dello Sienkiewicz”. Apresentação da primeira edição italiana de Ben-Hur. Disponível em <https://archive.org/stream/benhurunastoria00walliala#page/n9/mode/2up>. Acesso em 9 de agosto de 2015.
2. *HUNC LOCUM UBI AUGUSTI (?) MANES VOLITANT PER AURAS POST QUAM IMPERATORIS MAUSOLEUM EX SECULORUM TENERRIS EST EXTRACTUM ARAQUE PACIS DISIECTA MEMBRA REFECTA MUSSOLINI DUX VETERIBUS AUGUSTIIS DELETIS SPLENDIDIORIBUS (?) IS AEDIFICIIS AD HUMANITATIS MORES APTIS ORNANDUM CENSUIT ANNO MDCCCXCL A. P. R. XVIII.*

FONTES PRIMÁRIAS: FILMES

**Cipião, o Africano.** Título Original: *Scipione l'africano*. País de Origem: Itália. Duração: 117m. Ano de lançamento: 1937. Direção: Carmine Gallone. Roteiro Adaptado: Carmine Gallone, Camilo Mariani Dell’Aguillara, Sebastiano A. Luciani, Silvio Maurano. Elenco principal: Annibale Ninchi, Camillo Pilotto, Fosco Giachetti, Francesca Braggiotti, Marcello Giorda, Guglielmo Barnabò.

**Cabíria.** Título Original: *Cabiria*. País de Origem: Itália. Duração: 148m. Ano de lançamento: 1914. Direção: Giovanni Pastrone. Roteiro Adaptado: Gabriele D’Annunzio, Giovanni Pastrone, Emilio Salgari. Elenco principal: Carolina Catena, Lidia Quaranta, Gina Marangoni, Dante Testa, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano, Rafeale di Napoli.

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

**Quo Vadis?** País de Origem: Itália. Duração: 90m. Ano de lançamento: 1925. Direção: Gabriellino D’Annunzio e Georg Jacoby. Roteiro Adaptado: Gabriellino D’Annunzio e Georg Jacoby. Elenco principal: Emil Jannings, Elena Sangro, Rina de Liguoro, Lillian Hall-Davis, Andrea Habay, Raimondo Van Riel.

FONTES PRIMÁRIAS: LIVROS

WALLACE, Lewis. *Ben Hur: Uma Storia di Cristo*. Prima Traduzione Italiana di H. Mildmay e Gastone Cavalieri. Milano: Casa Editrice Baldini, Castoldi e C°, 1900.

BIBLIOGRAFIA

BERNAL, Martin *et alli*. *Repensando o Mundo Antigo*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2005.

CANES, Mark C. *Passado imperfeito: a História no Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável*. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

GRIMAL, Pierre. *Virgílio, ou o segundo nascimento de Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HARTOG, François. *El espejo de Heródoto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUGHES-WARRINGTON, Marnie. *History goes to the movies: studying History on film*. Taylor Print on Demand, 2007.

LABANCA, Nicola. *Oltremare*. Storia dell’espansione coloniale italiana. Bolonha: Il Mulino, 2002

LACALLE, Charo. *Gladiator: Memoria del Peplum y reescritura genérica*. Revista Cambiassu. Publicação científica da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. São Luís – MA, Vol. XVII – Nº 3.

MELO, Marcos José de. “*Como se fossem insetos*”: África e política no cinema contemporâneo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes: Programa de Pós-Graduação em História, 2012.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

RONDOLINO, Gianni. *Storia del cinema*. Roma: UTET, 2008.

“CONVERGENZA D’INTERESSI, FORZE, COSTUMI, RELIGIONI, VIZI E VIRTU’”:  
O IMPÉRIO ROMANO COMO METÁFORA VISUAL NO CINEMA ITALIANO (1909-1937)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes e os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et alli (orgs). *Impérios na História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

SILVA, Glaydson José da. *História Antiga e usos do passado*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

SOUZA NETO, José Maria Gomes de. *Antiguidade e Conservadorismo*. In Silva, Francisco, et alli. *Enciclopédia de Guerras e Revoluções: vol. I: 1909-1919: a época dos imperialismos e da Grande Guerra (1914-1919)*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

WYKE, Maria. *Projecting the past: Ancient Rome, History and Cinema*. New York: Routledge, 1997.