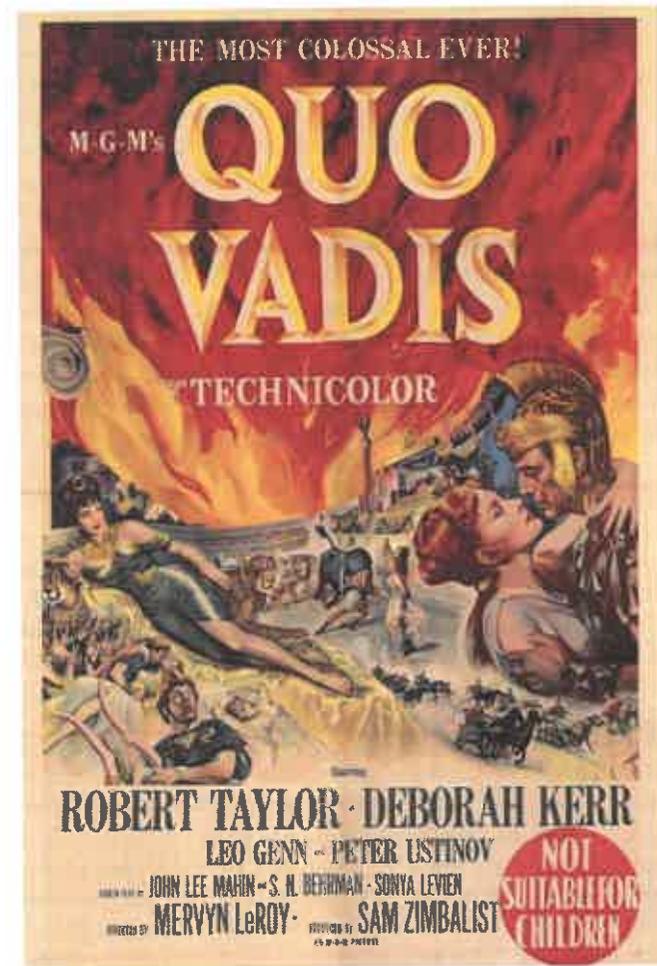


**A ANTIGUIDADE NO CINEMA:
QVO VADIS?
DE MERVYN LEROY (1951)**



Em 1951, o realizador norte-americano Mervyn LeRoy avançou com o projecto de filmar pela terceira vez *Quo Vadis?*¹ Tratava-se da adaptação de um célebre romance homónimo de Henryk Sienkiewicz (1846-1916), publicado originalmente em polaco e em fascículos, entre 1894 e 1896 e que contribuiu para que o seu autor recebesse o Prémio Nobel da Literatura em 1905. Na sua época, este romance foi um autêntico *bestseller*, que acabou por ser traduzido para mais de quarenta línguas. A acção do romance localiza-se em Roma, no tempo de Nero (54-68 d.C.). Mas isso não impede que ao longo da narrativa encontremos fortes conotações com a Polónia do tempo de Sienkiewicz: os cristãos que vivem sob a opressão do Império Romano são uma metáfora dos polacos, particularmente adeptos da fé católica, subjugados pela Rússia e pela Alemanha imperialistas². Há que não esquecer que o romancista foi um acérrimo defensor da identidade nacional polaca o que influenciou toda a sua obra escrita.

Quo Vadis? é um texto em que encontramos fundamentalmente uma apologia do cristianismo, de acordo com o espírito do cardeal Nicholas Wiseman, autor do não menos célebre *Fabiola* (1854)³. Nesta perspectiva, Roma vive tempos difíceis com Nero no poder, o que não deixa de ser uma imagem estereotipada muito colada à apologética cristã do Romantismo ou à discussão fomentada por autores então em voga, como Chateaubriand e Renan. A *factio* de Agripina Menor está em vias de ser totalmente eliminada e quem influencia agora o imperador é a sua segunda mulher, Popeia Sabina, e Tigelino, o prefeito do pretório. Na corte, todos os que se revelam

¹ Houvera já uma produção italiana de 1913, a cargo de Enrico Guazzoni, e uma outra, igualmente italiana, de 1924, realizada por Georg Jacoby. Sobre estas produções, ver R. de ESPAÑA, *El peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, 340-345; J. SOLOMON, *The Ancient World and the Cinema*, New Haven/London, 2001, 215-218.

² A primeira ortodoxa e a segunda protestante. Como notou M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997, 117-118, este jogo metafórico repetiu-se ao longo do século XX, com as adaptações cinematográficas de *Quo Vadis?*, em particular no pós-guerra e início da Guerra Fria.

³ Em parte, o romance de Wiseman foi escrito como resposta à publicação de um romance profundamente anti-católico *Hipátia*, de Charles Kingsley, publicado em 1853. Da mesma época fazem ainda parte *Os últimos dias de Pompeia* de Edward Bulwer Lytton (1834); *Salambo* de Gustave Flaubert (1862); e *Ben-Hur* de Lewis Wallace (1880). Todos estes romances conheceram adaptações cinematográficas.

opositores desta corrente estão à mercê dos caprichos imperiais, como é o caso de Petrónio, aqui identificado como o «Árbitro das Elegâncias». Estas são as personagens históricas, a que se juntam as figuras dos apóstolos Pedro e Paulo, que constituem a base da narrativa tecida por Sienkiewicz⁴.

Seguindo uma técnica comum entre os romancistas históricos, o autor dá vida a uma série de personagens fictícias, relacionando-as com as que são reconhecidamente verídicas e encontrando nas narrativas historiográficas antigas, como as de Tácito e Suetónio, as oportunidades para a liberdade da criação literária. O argumento do filme segue de perto o enredo do romance. Assim, Marco Vinício é um oficial romano à frente da XIV legião que, no Verão de 64 d.C., regressa a Roma, depois de ter passado três anos na Britânia, controlando uma revolta que aí emergira. Vinício é sobrinho de Petrónio e é através dele que conhece Aulo Pláucio e a sua mulher Pompónia Grecina, sendo estes personagens igualmente referidos por Tácito⁵. Também Pláucio servira Roma na Britânia, mas é agora um cristão convertido, tal como toda a sua família. Vinício, porém, desconhece ainda o cristianismo. É em casa do velho general que conhece Lígia Calina, uma refém de origem real eslava, sendo ela a mais evidente (metáfora tipológica da própria Polónia), que vive com os *Plautii* e que comunga da mesma fé que eles. Lígia é protegida por Urso, um gigante igualmente convertido ao cristianismo, que não hesitaria em oferecer a vida pela da sua senhora. É ainda na casa de Aulo Pláucio e de Pompónia Grecina que Vinício conhece Paulo de Tarso, que ele identifica como um filósofo oriental. O apóstolo das nações vem discutir com os cristãos de Roma problemas relacionados com as congregações ali sediadas. Impressionado pela beleza de Lígia, Vinício consegue que Petrónio convença o imperador a convidar a refém para um banquete no palácio imperial. O *arbiter elegantiae* ainda tenta persuadir o sobrinho a contentar-se com uma bela escrava hispânica de nome Eunice, mas Vinício está decidido, tendo olhos apenas para Lígia. A rapariga é levada para o palácio, onde é recebida por Acte, a liberta de Nero. Acte converteu-se ao cristianismo e faz

⁴ Outras figuras históricas, como Séneca e Lucano, também aparecem, mas são pouco relevantes na economia da história.

⁵ TAC., *Ann.* 13, 32. O caso de Pompónia Grecina, tida por alguns como uma das primeiras matronas romanas a aceitar o cristianismo, fornece igualmente a Sienkiewicz a oportunidade da criação ficcional. Sobre o processo de Pompónia, ver o nosso estudo «O processo de Pompónia Grecina, um caso de opressão religiosa no século I d.C.», *Humanitas* 61, 2009 (no prelo).

questão de o confessar a Lígia. Para isso, recorre ao desenho de um peixe, símbolo que entre os primeiros cristãos era associado ao Cristo⁶. Mas no momento em que Vinício faz questão de revelar os seus sentimentos à bela refém, a imperatriz faz sentir os ciúmes que nutre pelo soldado e que a invadem e o conflito está instalado. Entretanto, Lígia foge na companhia do seu guarda-costas e é junto dos cristãos de Roma que ela encontra refúgio. Com a ajuda de um filósofo cínico grego, Quílon, Vinício encontra a jovem ao mesmo tempo que assiste aos rituais nocturnos dos seguidores do Cristo. Urso agride Vinício e acaba por ser Lígia quem cuida do tribuno romano, que convalesce na casa dos *Plautii*. Inicia-se assim a conversão de Vinício que, no entanto, não é imediata. O conflito entre o amor e a fé tem ainda de se revelar no coração de Lígia Calina.

A acção centra-se então de novo na corte, que se instala em Âncio, e onde Nero sonha com uma Nova Roma, uma Nerópolis. Anuncia-se assim o tema do incêndio, igualmente tratado por Tácito e que acabará por ser um dos momentos centrais no romance de Sienkiewicz. Roma arde e a população desespera para não perecer no meio das chamas. Durante a tragédia, alguns dos amigos cristãos de Lígia não sobrevivem. Entre eles está Míriam, uma jovem de origem judaica, cujo filho, Nazário, acabará por vir a ser o fiel companheiro de Pedro na Urbe. Depois da catástrofe, a plebe acusa Nero de ser o autor do incêndio e o imperador, instigado pelos seus conselheiros entre os quais está a própria mulher, decide proclamar como verdadeiros culpados os cristãos, que acabam por ser condenados *ad bestias e igni necari*⁷.

Na sequência destes acontecimentos, as prisões sucedem-se. Entre as vítimas da perseguição imperial está o próprio Petrônio que se decide pelo suicídio, assumindo desse modo uma posição marcadamente estoíca. Eunice segue-o. Na arena, os cristãos começam a sofrer o martírio. Entre eles estão Pompónia Grecina e Aulo Pláucio. Pedro, que entretanto chegara à Cidade, decide fugir. Nazário acompanha-o. É nesse momento que o apóstolo passa pela experiência da epifania, dando corpo ao passo apócrifo relatado pelos *Acta Petri* e por Santo Ambrósio no *Contra Auxentium*: Jesus aparece a

⁶ Como é conhecido, a associação deriva do facto de o termo «peixe», em grego *ichthys* (ἰχθύς), funcionar como acróstico da expressão Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, «Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador».

⁷ Sobre o lançamento às feras e a morte pelo fogo para os incendiários, ver o estudo de E. CANTARELLA, *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano, 1991.

Pedro e este pergunta-lhe *Quo uadis, domine?*⁸ O Messias responde então ao apóstolo que vai a Roma para ser crucificado pela segunda vez, insinuando a cobardia de Pedro. Este reconsidera e regressa, para acabar por ser martirizado sob a forma da crucifixão invertida.

As sequências finais centram-se na tentativa de martirizar Lígia, entretanto presa, a quem Popeia reservou um desempenho especial. A jovem refém deveria desempenhar o papel de Dirce, figura da mitologia grega que protagonizara um episódio particularmente cruel⁹. Este motivo teria suscitado a imaginação de quem organizava os jogos em Roma, sendo comum recorrer aos enredos mitológicos para encenar na arena episódios que dessem algum interesse ao castigo dos condenados. Curiosamente, Clemente Romano, autor cristão de finais do século I, refere que algumas mulheres cristãs interpretaram o papel de Dirce na arena¹⁰, pelo que por certo terá sido nesta informação que Sienkiewicz se inspirou para escrever o final do seu romance. LeRoy, contudo, prescinde de colocar a sua Lígia sobre o dorso do touro, optando por amarrá-la a um poste, enquanto o fiel Urso (na sequência dobrado pelo português Nuno Salvação Barreto) pega o animal e lhe parte o pescoço, salvando a sua senhora¹¹.

O filme termina com a agonia de Nero, que acaba por eliminar todos os que o rodeavam, incluindo Popeia, e com a fuga de Lígia e Vinício, que entretanto se convertera ao cristianismo. Quanto ao imperador, apenas a cristã

⁸ O uso do latim deve-se ao facto de o passo em causa ter sobrevivido apenas numa tradução latina dos *Acta Petri*. Cf. *Acta Petri* 6; Santo Ambrósio, ep. 21. Refira-se que o título do filme americano dispensou a marca interrogativa «?», por se considerar que o pronome *quo* implicava já a interrogação.

⁹ Dirce era irmã de Antiope, a quem tratava como escrava. Mas Antiope tinha dois filhos de Zeus que, quando cresceram, decidiram libertar a mãe e vingar-se da tia. Para isso, amarraram Dirce ao dorso de um touro, que a arrastou e despedaçou, lançando-a contra rochedos. Ver APOLODORO, *Biblioteca* 3, 5, 5.

¹⁰ CLEMENTE ROMANO, *Carta aos Coríntios* 6. Tratámos já esta questão em «O imaginário taurino no mundo greco-romano», in C.V. Fernandes coord., *O Touro. Mitos. Rituais. Celebração*, Alcochete, 2006, 41-60.

¹¹ A este propósito, R. de ESPAÑA, *El peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, 343, referiu estarmos perante um infantilismo norte-americano, que apresenta a heroína amarrada a uma estaca como se fosse uma *squaw* presa por índios comanches.

Acte se lhe mantém fiel até ao fim, sendo ela a ajudá-lo a morrer com dignidade¹².

Como anotámos e facilmente se percebe, o essencial do enredo do romance e do argumento do filme baseia-se nos *Annales* de Tácito e nas vidas dos Césares da autoria de Suetónio. É sobre essa trama que Sienkiewicz tece o essencial da sua ficção. Há ainda as informações baseadas nos *Actos dos Apóstolos*, mas principalmente nos apócrifos *Acta Petri* e *Acta Pauli*, onde se colhem informações acerca do martírio de ambos os apóstolos¹³. Como referimos também, a estética metatextual da adaptação de LeRoy preserva a tradição essencialmente romântica do tempo de Nero como um tempo de terror, em que o imperador se revela como o Anticristo, senão mesmo a besta do *Apocalipse*, e os cristãos como os cavaleiros do Cristo. Esta concepção, porém, radica nos tempos flávios, que se seguiram à queda daquela que é conhecida como a dinastia júlio-cláudia. A literatura proto-cristã beneficiou também dessa perspectiva, que acabou por ser particularmente desenvolvida, quer ao nível da aceitação quer ao nível da rejeição, no século XIX¹⁴.

A história-base de *Quo Vadis?* continha todos os ingredientes para fazer da sua adaptação cinematográfica um êxito retumbante: uma heroína de fé inabalável e em perigo, um herói viril, um imperador vilão, uma imperatriz ciumenta, uma cena de catástrofe. *Quo Vadis?* reunia portanto todas as condições para se inserir na categoria *epic movie*, em que sobressairiam a oposição entre o governo totalitário e decadente de Roma e as virtudes da

¹² As fontes antigas nada referem em relação à intervenção de Acte no suicídio de Nero, referem antes o seu liberto Epafrodito, mas contam que ela foi efectivamente uma das três mulheres, juntamente com Égloga e Alexandria, que acompanharam o corpo do imperador à sua sepultura. Esta referência torna o fim de Nero extraordinariamente próximo do que se conta acerca de Jesus de Nazaré, o que nos remete para outras questões fora do âmbito deste pequeno texto. Remetemos para a polémica obra de J.-C. PICHON, *Saint Néron*, Paris, 2000; *idem*, *Néron et le mystère des origines chrétiennes*, Paris, 1971, e para o nosso estudo «História, Filologia e Problemáticas da Antiguidade Clássica», in M.F. Reis coord., *Rumos e escrita da História*, Lisboa, 2007, 643-659.

¹³ Quando Sienkiewicz publicou o seu romance, decorria igualmente na Europa uma importante discussão académica em torno do martírio dos dois apóstolos em Roma.

¹⁴ M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997, 113-114.

minoria cristã. E os seus produtores investiram precisamente nisso, como provam a qualidade da cenografia e do guarda-roupa, do elenco, da música, da assessoria e do próprio orçamento dispensado pelos estúdios: mais de sete milhões de dólares, que foram largamente compensados pelos 25 milhões de dólares de receitas em todo o mundo¹⁵.

A versão de LeRoy foi filmada na mítica Cinecittà, em Roma, havendo também cenas de exteriores rodadas nos arredores da própria cidade. A cenografia foi cuidadosamente pensada, como atestam as cenas passadas no palácio imperial, cuja magnificência evoca o poder de quem nela habita e manda, bem como as que se desenrolam na casa helenicamente minimalista de Petrónio ou no pátio rústico de Aulo Pláucio. O diálogo entre o cinema e a pintura revela-se aqui uma vez mais presente, muito ao gosto da Hollywood da época, sendo possível perceber a influência de pintores românticos, como Jean-Luc Gérôme, e de obras como *Aue Caesar! Morituri te salutant* (1859) e *Os mártires cristãos* (1883), nesta filmografia de LeRoy¹⁶. Isto significa que o realizador recorre a iconografia coeva do romancista em quem se baseia para enriquecer as imagens que pretende transmitir. Não fugindo à regra dominante, estas influências acabam por ser mais marcantes do que a própria iconografia antiga, que supostamente deveria ter marcado o processo fílmico de uma forma mais eficaz. O filme, contudo, tal como o romance, acaba por ser uma criação artística e não um ensaio historiográfico onde o rigor científico seria a palavra de ordem, pelo que as liberdades e opções do realizador são compreensíveis. Ainda assim, não deixa de ser pertinente e

¹⁵ Efectivamente, como nota J. SOLOMON, *The Ancient World and the Cinema*, New Haven/London, 2001, 217-218, um dos peritos contratado como consultor foi Hugh Gray, formado pela Universidade de Oxford e especialista na área da Antiguidade Clássica, e é graças a ele que Nero toca uma cítara no terraço, que Vinício ouve a expressão «Lembra-te que és mortal» no cortejo triunfal, que os cristãos cantam hinos efectivamente datados dos primeiros tempos do cristianismo, que Nero usa uma esmeralda como lente de aumento e que Petrónio deixa um recado para Nero no momento da sua morte (cf. TÁCITO, *Anais* 16, 19). Quanto à música, saliente-se que a partitura de Rózsa acabou por funcionar como matriz para todas as bandas-sonoras de filmes épicos posteriormente produzidos. Ver ainda M.S. CYRINO, *Big Screen Rome*, Malden 2005, 20, 27.

¹⁶ Este tipo de técnica fora já utilizado nas produções anteriores de *Quo Vadis?*, tendo sido particularmente apreciada. M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997.

inevitável que os críticos olhem sempre para estes pormenores quando estão perante uma realização cinematográfica de natureza histórica.

Efectivamente, no meio de tanta sofisticação, é impossível não depararmos por vezes com deslizes que não escapam ao historiador da Antiguidade, como o crucifixo que adorna as paredes dos aposentos de Lígia, que é um anacronismo evidente, assim como a maqueta mussoliniana de Roma, de onde sobressai a cúpula do panteão tal como reconstruído no tempo de Adriano. Por vezes, como no caso do assassinio de Popeia, a verdade histórica é mesmo ignorada, adaptando-se o guião às conveniências da cena¹⁷. O recurso a outros artificios chega a resvalar para o humorístico, como a composição de um São Paulo de ar medieval, aparentemente decalcado da tradição da arte europeia e que pouco tem que ver com a descrição física que lhe conhecemos, ou até mesmo a importação do tema da Última Ceia de Da Vinci para compor a cena descrita por São Pedro aos cristãos romanos.

Com efeito, apesar do drama, o humor é recorrente neste filme. A genial composição de Peter Ustinov como Nero, que acaba por roubar todo o protagonismo da película, oscila entre a maldade sádica e a ingenuidade de um menino mimado que tenta captar constantemente todas as atenções para si – lembramos a genial sequência em que o imperador aparece pela primeira vez e tenta desesperadamente mostrar os seus (poucos) dotes líricos aos que o rodeiam¹⁸. O efeito é obtido através de atitudes algo *dandiescas* que assentam como uma luva neste Nero¹⁹. O contraste com a serenidade de Petrônio acentua essa faceta do imperador e a qualidade artístico-interpretativa de Ustinov faz-nos inclusivamente esquecer as figuras

¹⁷ Provavelmente, Popeia morreu na sequência de um aborto, apesar de Tácito referir que um acesso de ira de Nero a teria matado, TÁCITO, *Anais* 16, 6. Ver F. HOLZTRATNER, *Poppaea Neronis potens. Studien zu Poppaea Sabina*, Horn/Wien, 1997.

¹⁸ Mais tarde, um outro actor inglês, Anthony Andrews, utilizaria a mesma técnica para compor o seu Nero, na produção *A.D. Anno Domini*, de V. Labella. Alguns autores chegam ao ponto de afirmar que o pior do filme é mesmo o par Vinício/Lígia, J.J. ALONSO *et al.*, *La Antigua Roma en el Cine*, Madrid, 2008, 140.

¹⁹ Efectivamente, cremos que o Nero de Ustinov é mais *dandy* do que propriamente efeminado, como alguns sugeriram. Ver R. de ESPAÑA, *El pepum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, 1998, 338.

demasiado estereotipadas e muito pouco conseguidas de Pedro e Paulo, que parecem inclusive não pertencer ao mesmo filme.

Ao nível das figuras femininas, reconhecemos igualmente o antagonismo entre o carácter felino e predador de Popeia, aliás apresentada como dona de animais de estimação que são felinos²⁰, e o despojamento e a austeridade plácida de Lígia. A clássica ingénua contra a *femme fatale*. O guarda-roupa contribui para esse contraste: os tons terra e céu, telúricos e ao mesmo tempo uranianos das vestes de Lígia, contra os verdes fortes – evocando o seu carácter reptilíneo – e os tecidos luxuosos e ostensivos dos vestidos de Popeia, ainda que pouco tenham que ver com a moda da época que pretendem evocar. O mesmo se diga acerca dos penteados: a sobriedade, luminosidade e simplicidade loira de uma contra a sofisticação tenebrosa e exuberância morena da outra. Nelas, prefigura-se a necessidade da escolha que o herói deve fazer entre o vício e a virtude, tema, aliás, bem clássico.

Quanto ao herói propriamente dito, não podemos deixar de referir um Vinício que surge um pouco já fora do prazo para o objectivo a que se propõe: personificar o heroísmo. Tal factor deve-se tão-somente a vicissitudes várias que se prendem com o *star system* norte-americano e o *casting* do filme, cujo protagonismo fora prometido anos antes a Robert Taylor, bem como com o imperativo da escolha de um hipermasculino e bem americano Marco Vinício. O facto é que o intérprete escolhido, todavia, tinha já passado a idade credível para interpretar jovens heróis²¹. Ainda assim, consubstanciava a figura ideal para personificar a *Bildungsreise* do bom romano que se converte ao cristianismo pelas conotações de identificação que possuía. Nele se reconheceria todo o americano de boa índole. De igual modo, o casal composto por Aulo Pláucio e Pompónia Grecina não pode

²⁰ Tema reaproveitado por Goscinny e Uderzo no álbum *Astérix e Cleópatra*.

²¹ Robert Taylor era já um actor veterano no momento desta produção, possuidor de um sotaque próprio do Nebraska, cuja fama hollywoodesca se havia construído à base de filmes como o *western Billy the Kid*. Este é um elemento importante com que os produtores jogaram, visto que o protagonista teria um efeito particular no público norte-americano. Já no público europeu, poderiam surgir críticas menos abonatórias. A experiência e maturidade de Taylor contrastava com a estreia e juventude da escocesa Deborah Kerr, no papel da heroína. Caberia referir aqui igualmente o contraste obtido pelas diferenças nos sotaques, derivado das origens, britânica ou norte-americana, dos actores.

deixar de nos recordar um típico casal rural norte-americano, que no campo cria a sua família.

A este propósito talvez valha a pena referir ainda, com outros autores, que o *Quo Vadis?* de LeRoy acentua mais a sensualidade e o corpo feminino do que outros *epic movies* que se lhe seguirão e que farão sobressair essencialmente o corpo masculino. A título de exemplo, recordemos a magnífica cena em que a escrava gaditana Eunice beija apaixonadamente o busto do seu amo, sugerindo a tão clássica prática de agalmatofilia²².

Mas uma das grandes atracções do filme é sem dúvida a sequência do incêndio de Roma. M. Silveira Cyrino refere que para a filmar, M. LeRoy recorreu às suas memórias de infância, que guardavam a imagem do terramoto de S. Francisco e o incêndio que se lhe seguiu (1906)²³. Igualmente apelativa, pelo impacte popular que provoca, é a sequência da arena e das condenações *ad bestias*. Para o efeito, o realizador reconstruiu um Circo Máximo com capacidade para sessenta mil lugares, cuja exibição no *big screen* e em *Cinemascope*, sendo o espectador colocado no papel dos romanos que assistem aos jogos em que os condenados são devorados pelas feras e queimados vivos, era efectivamente assinalável. Juntemos a estes factores o já assinalado simbolismo que o filme continha relativamente a minorias religiosas «boas» oprimidas por um Estado totalitarista «mau», num contexto de pós-Guerra e de início da Guerra Fria em que fascismos e comunismos estavam na ordem política do dia, e percebemos quais as razões suplementares do êxito. Alguns autores salientaram inclusive o paralelismo entre a decisão de Nero exterminar os cristãos e as atrocidades cometidas pelo regime nazi poucos anos antes da produção deste filme²⁴. Outras cenas

²² Sobre esta parafilia e sua importância na Antiguidade Clássica, ver o nosso estudo «A donzela de marfim. A agalmatofilia como representação estética na Antiguidade Clássica», *Artis* 6, 2007, 61-72.

²³ M.S. CYRINO, *Big Screen Rome*, Malden 2005, 21.

²⁴ M.S. CYRINO, *Big Screen Rome*, Malden 2005, 21; M.M. WINKLER, «The Roman Empire in American Cinema after 1945» in S.R. Joshel, M. Malamud, D.T. McGuire eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore/London, 50-76. A título de curiosidade, refira-se ainda que entre os figurantes desta produção encontravam-se duas jovens atrizes que viriam a dar que falar: Elizabeth Taylor e Sophia Loren, a primeira como uma das jovens cristãs na arena, a segunda como escrava de Lúcia. E. Taylor chegou mesmo a ser considerada para interpretar Lúcia, assim como Lana Turner e Audrey Hepburn.

típicas destas produções estão igualmente presentes, como a corrida de carros tão ao gosto do *peplum*, tendo contribuído também para o resultado satisfatório alcançado.

Para o êxito desta produção contribuiu ainda a gigantesca máquina de publicidade montada pela MGM. Recordemos, como exemplo, até a publicidade a uns meros *boxers* foi baseada no filme: o jovem do anúncio nada tinha que ver com a imagem do Nero de Peter Ustinov. Mas a criação deste tornou-se símbolo da luxúria associada aos prazeres do consumismo da América dos anos 50 do século XX²⁵.

Apesar de nomeado para oito óscares da Academia de Artes Cinematográficas, incluindo o de melhor filme do ano, o *Quo Vadis?* de LeRoy não ganhou nenhum. Em seu favor, recordemos que os adversários desse ano eram muito fortes: *Um Americano em Paris* de Vincent Minnelli conquistou o prémio para melhor filme e Karl Malden roubou a estatueta dourada a Ustinov, pelo seu desempenho em *Um eléctrico chamado desejo* de Elia Kazan. Mas não serão poucos a imaginar Nero com o rosto e atitudes de Peter Ustinov.

Depois desta versão, *Quo Vadis?* voltou a ser adaptado ao cinema por duas vezes: em 1985 foi filmado para televisão, numa mini-série de grande qualidade protagonizada por Frederic Forrest como Petrónio e pelo alemão Klaus-Maria Brandauer como Nero. Já em 2001, foi adaptado de novo ao cinema, numa produção polaca, em homenagem ao papa João Paulo II. A título de curiosidade, note-se que nesta última versão, Lúcia passa a sua provação em cima do touro e não amarrada a um poste.

Ficha Técnica	Ficha Artística
Produção – Sam Zimbalist, Metro-Goldwyn-Mayer (EUA)	Robert Taylor – Marco Vinício
Duração – 171 minutos	Deborah Kerr – Lígia Calina
Realização – Mervyn LeRoy	Peter Ustinov – Nero
Argumento – John Lee Mahin, S. N. Behrman, Sonya Levien	Leo Genn – Petrônio
Fotografia (colorido) – Robert Surtees, William V. Skall	Patricia Laffan – Popeia Sabina
Música – Miklós Rózsa	Finlay Currie – Pedro
Cenografia – William A. Horning, Cedric Gibbons, Edward Carfagno	Abraham Sofaer – Paulo
Guarda-roupa – Herschel McCoy	Marina Berti – Eunice
Montagem – Ralph E. Winters	Buddy Baer – Urso
	Felix Aylmer – Aulo Pláucio
	Nora Swinburne – Pompónia
	Grecina
	Ralph Truman – Tigelino
	Rosalie Crutchley – Acte
	Elsbeth March – Míriam
	John Ruddock – Quilon
	Norman Wooland – Fábio
	Nerva
	Peter Miles – Nazário
	Geoffrey Dunn – Terpno
	Nicholas Hannen – Séneca
	Alfredo Varelli – Lucano

Observações: Filme nomeado para oito óscares da Academia, incluindo Melhor Filme, Actor Secundário (P. Ustinov e L. Genn), Montagem, Direcção Artística, Guarda-Roupa, Música e Fotografia.

NUNO SIMÕES RODRIGUES

***NO MORE BOOKS. JUST GIVE ME THE HERODOTUS*¹.
RELER HERÓDOTO EM *THE ENGLISH PATIENT* DE MICHAEL
ONDAATJE**

*In the emptiness of deserts you are always surrounded by lost history*²

Em 1996, chegou às salas de cinema a adaptação de Anthony Minghella da obra de Michael Ondaatje, *The English Patient*, vencedora do Booker Prize em 1992. Os estudos têm-se multiplicado, centrados, na sua esmagadora maioria, na temática pós-colonialista. Todavia, na prosa cativante do autor canadiano, aliás, muito semelhante à do próprio Heródoto, encontramos um fluir contínuo das *Histórias*. Neste pequeno ensaio, iremos concentrar a nossa atenção em três personagens, Lazlo Almasy, o deserto e Heródoto.

Uma Narrativa Fragmentada

O Paciente Inglês (PI) apresenta uma narrativa descontínua e fragmentada, onde o presente e o passado se confundem. A acção decorre em simultâneo no Norte de África (1938-1944), nos primeiros dias da Segunda Guerra Mundial e em Itália (1945), quando o conflito caminha para a sua conclusão. O romance conta, através de um mosaico de recordações (evocadas ambigualmente quer na primeira quer na terceira pessoa [PI, 244, 247]), pensamentos e conversas, a história de Lazlo Almasy, um explorador húngaro, que nos anos trinta cartografou e percorreu com a *Royal Geographic Society* o deserto norte africano, em busca dos oásis perdidos e do romance com uma mulher casada, que tragicamente alterou para sempre a sua vida.

Horrivelmente queimado e conhecido apenas como «O Paciente Inglês», o enigma que rodeia a sua identidade – revela-se incapaz ou recusa revelá-la – é o fio condutor da narrativa, à semelhança do conflito entre Gregos e Bárbaros, que unifica as *Histórias* de Heródoto. Mas, em simultâneo, é também uma busca pela identidade de Hana, uma enfermeira canadiana que abandonou as suas funções no hospital militar para cuidar do

²⁵ Ver M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, 1997, 111.

¹ Michael Ondaatje, *The English Patient* (PI), Picador, 1992, London, 118.

² PI, 135.