

CADMO

Revista de História Antiga

Centro de História
da Universidade de Lisboa

20



ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ
ΜΗΝΙΝ ΑΕΙΔΕ ΘΕΑ ΠΗΛΗΙΑΔΕΩ

CINEMA E HISTÓRIA ANTIGA. A PROPÓSITO DO FILME *CLEOPATRA* (1963) DE JOSEPH LEO MANKIEWICZ – II PARTE⁽¹⁾

JOSÉ DAS CANDEIAS SALES

Universidade Aberta
jcsales@clix.pt

Resumo

O objecto central da reflexão apresentada é o filme *Cleopatra* (1963) de Joseph Leo Mankiewicz. Nesta II Parte efectua-se uma análise detalhada desta superprodução de Hollywood, tentando determinar até que ponto as suas cenas se afastam ou ajustam dos/ aos eventos históricos que a investigação científica entretanto estabeleceu.

Palavras-chave: Cinema; História Antiga; Cleópatra VII.

Abstract

Joseph Leo Mankiewicz's *Cleopatra* (1963) is the main object of this reflection. In Part II is carried out a detailed analysis of this Hollywood's super production, with the purpose of realizing how far do their scenes diverge from or actually suit historical events that scientific research has established, in the meantime.

Key-words: Cinema; Ancient History; Cleopatra VII.

Comentário ao *Cleopatra* de Mankiewicz – Da Lenda à História

São muitos os especialistas do Egipto ptolomaico que, como Christian-Georges Schwentzel, consideram que «Le chef-d'oeuvre cinématographique consacré à la reine d'Égypte demeure sans conteste le *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz (1963)»⁽²⁾. Trata-se, de facto, de um filme emblemático sobre a célebre rainha do antigo Egipto.

No genérico inicial do filme, os produtores assinalaram que o filme é «based upon histories by Plutarch, Suetonius, Appian, other ancient sources and “The life and times of Cleopatra” by C. M. Franzero»⁽³⁾. Há, portanto, subjacente à dimensão do espectáculo e da superprodução, uma tentativa de verosimilhança histórica através da pesquisa, consulta e trabalho sobre as antigas fontes disponíveis sobre o período histórico em causa e sobre algumas das suas personagens históricas.

Há, realmente, um conjunto de fontes disponíveis para o estudo do I século a. C. e da vida de muitos dos seus protagonistas, nomeadamente para traçar os contornos da vida e actuação da sétima Cleópatra da família real dos Lágidas: Flávio Josefo (37-100)⁽⁴⁾, Plutarco (45-125)⁽⁵⁾, Suetónio (69-141)⁽⁶⁾, Apiano (95-165)⁽⁷⁾, Díon Cássio (163/164-229)⁽⁸⁾. Graças a eles, embora em muitos casos a partir de fragmentos e elementos dispersos, alguns – poucos – coevos, outros muito posteriores, pode esboçar-se um quadro e uma visão de conjunto mais ou menos consistente, embora com algumas «áreas» e «aspectos» menos evidentes ou totalmente esclarecidos.

Sobre a rainha do Egipto, há também alusões em Veleio Patérculo (19 a. C.-31 d.C.), Plínio-o-Velho (23-79), Floro (séc. I-II d. C.) e Aulo Gélio (séc. II d. C.) e servem nos ainda alguns dos poetas oficiais de Augusto, como Horácio (65 a.C.-8 d. C.) na *Ode* I, 37, Propércio (47 a.C.-15 d. C.) na *Elegia* III, Vergílio (70 a.C.-19 d. C.) na *Eneida* e Lucano (39-65) em *Farsália X*.

Estes autores e poetas latinos, que, na maioria dos casos, escreveram em épocas posteriores aos factos, foram particularmente influenciados pela propaganda oficial de Octávio. Ao serviço do senhor de Roma, encarregaram-se de passar uma imagem negativa e deformada do Oriente, do Egipto e de Cleópatra, qual «rainha das meretrizes», que, em última instância, o cinema herdou e trabalhou desde os tempos do mudo⁽⁹⁾.

Para completar o quadro das fontes disponíveis, é justo aludir aos testemunhos contemporâneos de Júlio César (100-44 a. C.)⁽¹⁰⁾, de Cícero, que revela o seu ódio a Cleópatra numa carta dirigida ao seu

amigo Ático (*Ad Atticum* XV, 15), e de Nicolau de Damasco (64 a. C.-10 d. C.) que, antes de entrar ao serviço do rei Herodes, foi tutor dos filhos de Cleópatra e de cuja obra nos chegaram alguns fragmentos.

Naturalmente, muitas das informações recolhidas nestas fontes são transmitidas ou trabalhadas no filme de Mankiewicz através dos cenários, dos figurinos, dos diálogos, dos elementos materiais das cenas; procuram conferir a necessária consistência histórica à narrativa cinematográfica e, embora esta não seja um «exercício histórico» nem um documentário, as suas propostas, leituras e recriações de ambientes, personagens, factos e situações moldam a nossa percepção dos eventos reais, históricos. É indiscutível que há no *Cleopatra* de Mankiewicz áreas de enorme verosimilhança e plausibilidade histórica.

No meio dessa verosimilhança e plausibilidade histórica recriadas pela narrativa fílmica, é, no entanto, possível detectar e comentar alguns desajustes, por vezes altamente significativos pelo eco que transmitem de imagens preconcebidas e construídas pelo devir histórico.

O «épico intimista» de Hollywood de 1963 é, no fundo, um épico duplo: o primeiro (a primeira parte do filme) conta a história de César e Cleópatra (como Bernard Shaw fizera no argumento do filme de 1945) e o segundo (a segunda parte) centra-se na história de António e Cleópatra (como William Shakespeare fizera na peça *Antony and Cleopatra*)⁽¹¹⁾.

Cada parte do filme tem a sua cena épica: na primeira parte é a entrada triunfal de Cleópatra no *forum* romano⁽¹²⁾, com o pequeno César e com uma esfinge de «granito cinzento» tão grande que mal cabe sob a reconstrução do Arco de Constantino⁽¹³⁾. Na segunda parte é a cena da chegada de Cleópatra a Tarso na sua barca, descrita em pormenor por Plutarco e por Shakespeare. O que vemos no filme é a passagem para o cinema de uma autêntica epifania divina⁽¹⁴⁾.

Sendo naturalmente impossível comentarmos todas as cenas e informações históricas contidas no filme de Mankiewicz – nem sequer é essa a nossa intenção –, vejamos alguns aspectos importantes para um correcto enquadramento desta superprodução de Hollywood, tentando determinar até que ponto se afastam dos (ou ajustam aos) eventos históricos que a investigação científica entretanto estabeleceu.

Do ponto de vista histórico, a primeira parte parece-nos globalmente mais bem conseguida e até mais fiel ao espírito e à letra de algumas das narrativas antigas ao nosso dispor. Em contraste, a segunda parte, talvez devido ao «peso» da peça de Shakespeare, é menos consistente e talvez por isso de maior «liberdade criativa»,

pontuada aqui e além por alguns significativos «afastamentos» em relação ao que a moderna historiografia propõe e que interessa comentar.

1. A situação político-militar pós-Farsália

O filme inicia-se no pós-batalha de Farsália: a batalha travada numa planície do sul da Tessália (Grécia Central), a 9 de Agosto de 48 a. C., entre Júlio César e os seus oponentes chefiados por Pompeio⁽¹⁵⁾. Esta batalha assinala e é resultado de um momento particularmente importante de perturbações civis que desde o final dos anos 50 a. C. haviam mergulhado Roma e o mundo do Oriente num ambiente de constantes sublevações e lutas e que, no fundo, só terminaria com o confronto entre as hostes egípcias de Cleópatra VII e Marco António e as forças romanas do pré-*princeps* Octávio, em 31 a. C., em Áccio, ao largo das costas ocidentais da Grécia continental. Aliás, o Oriente tornar-se-ia teatro de confrontos, território de recrutamento de tropas e seu tesouro de abastecimento⁽¹⁶⁾.

Mesmo em inferioridade numérica perante o seu antagonista (24.000 cesaristas para 47.000 pompeianos), a refrega de Farsália foi favorável aos interesses de César, pondo termo ao primeiro triunvirato de Roma e consolidando dessa forma, decisivamente, o seu controlo sobre a República romana. César saqueou o acampamento do adversário e executou muitos prisioneiros, após ter feito cerca de 15.000 mortos em batalha entre as hostes comandadas por Pompeio, contra as 1.200 perdas do seu lado⁽¹⁷⁾. As várias piras com corpos a arder das primeiras cenas do filme exprimem exactamente a vitória das hostes de César. Em consequência, Pompeio fugiu para o Egipto, em busca de um apoio especial da corte alexandrina do jovem Ptolomeu XIII.

De seguida, Júlio César vai a Alexandria, justamente no encalço de Pompeio, e à sua chegada e na sua estadia de sete meses precipitam-se uma série de acontecimentos marcantes. Desde logo, receos dos efeitos que a protecção a Pompeio poderia provocar em César, Ptolomeu XIII e os seus acólitos e conselheiros (o eunuco Potino, *tropheus*⁽¹⁸⁾ e preceptor do rei, Teódoto de Quios, professor de retórica, e o *strategos* egípcio Áquila, comandante do exército) assassinam e decapitam, a 29 ou 30 de Setembro, o «amigo» romano⁽¹⁹⁾. A corte ptolomaica considerava que ter Pompeio sob a sua protecção era uma provocação a César e não correu o risco de entrar em guerra com ele.