



# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Quando os antigos romanos entram em cena: corpos, vestimentas e masculinidades no cinema

[doi https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i1.67205](https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i1.67205)

Renata Senna Garraffoni

[ID https://orcid.org/0000-0002-4745-8161](https://orcid.org/0000-0002-4745-8161)

Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba-PR, BR

E-mail: resenna93@ufpr.br

Maria Claudia Bonadio

[ID https://orcid.org/0000-0001-9704-9780](https://orcid.org/0000-0001-9704-9780)

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Juiz de Fora-MG, BR

E-mail: mariacbonadio@uol.com.br

### When the ancient Romans enter the scene: bodies, clothing and masculinities in cinema

**Abstract:** Based on the Classical Reception Studies, the aim of this paper is to examine the establishment of discourses of power and masculinity in three films: Spartacus, directed by Stanley Kubrick, Gladiator, by Ridley Scott, and Satyricon, by Federico Fellini. Building up an analysis focused on the film protagonists, their costumes and bodies appearance, the symbolic meanings of masculinity and contemporary cultural clashes, the paper discusses how the dialogues between past and present not only build hegemonic narratives of masculinity, but also provoke its deconstruction in the context of the counterculture of the 1960s.

**Key words:** Reception Studies; masculinity; History of Clothing; Visual Culture.

### Quando los antiguos romanos entran en escena: cuerpos, vestimentas y masculinidades en el cine

**Resumen:** Basado en los estudios de recepción de la Antigüedad Clásica, este artículo examina la constitución de los discursos de poder y masculinidad en tres películas: Spartacus, dirigida por Stanley Kubrick, Gladiator, de Ridley Scott, y Satyricon, de Federico Fellini. A partir de un estudio de los protagonistas cinematográficos, el aspecto de sus trajes y cuerpos, los significados simbólicos de la masculinidad y los choques culturales contemporáneos, discutiremos cómo los diálogos entre pasado y presente no solo construyen narrativas hegemónicas de la masculinidad, sino que también provocan su deconstrucción en el contexto de la contracultura de la década de 1960.

**Palabras clave:** Estudios de Recepción; masculinidad; historia de la ropa; cultura visual.

### Quando os antigos romanos entram em cena: corpos, vestimentas e masculinidades no cinema

**Resumo:** Tendo como premissa o campo de estudos de recepção da Antiguidade Clássica, o presente artigo visa examinar a constituição de discursos de poder e masculinidade em três filmes: Spartacus, dirigido por Stanley Kubrick, Gladiator, de Ridley Scott e, Satyricon, de Federico Fellini. A partir de um estudo dos protagonistas dos filmes, da aparência de seus trajes e corpos, dos significados simbólicos de masculinidade e dos embates culturais contemporâneos, discutiremos como os diálogos entre passado e presente não só constroem narrativas hegemônicas de masculinidade como, também, provocam sua desconstrução em âmbito da contracultura dos anos de 1960.

**Palavras-chave:** Estudos de Recepção; masculinidade; história do vestuário; cultura visual.

Recebido em: 20/02/2023

Aprovado em: 04/04/2023

## Da construção do problema

Os estudos sobre recepção ou os usos políticos dos clássicos se fazem presentes no Brasil há algum tempo e cada vez mais nos permitem refletir sobre os entrecruzamentos temporais na definição de traços da cultura e identidade contemporâneas.<sup>1</sup> Mesmo que se tenham desenvolvido mais entre os estudiosos da Literatura, atualmente há um aumento do interesse pela questão no campo da História e das Artes e, independentemente das diferenças teóricas que possam haver entre as noções de “recepção” e “usos do passado”<sup>2</sup>, acreditamos que é importante discutir como os povos antigos que viveram há séculos impactam na construção de discursos sobre nosso mundo atual, pois é fato que operam na produção de sentidos e em nossa percepção como “ocidentais”. Seguramente o campo de abordagem é vasto e, entre tantas formas de se aproximar do tema, optamos, nesta ocasião, por discutir a construção da masculinidade romana na cultura de massa do século XX, mais especificamente em alguns filmes por nós selecionados.

O motivo central dessa escolha está baseado em algo que nos intriga há um certo tempo: mesmo conhecendo a vasta documentação acerca do mundo romano, tanto a literária como a relacionada à cultura material — que apresenta um cotidiano bastante plural —, chama atenção o fato de que as pessoas, de maneira geral, têm uma visão bastante específica dos romanos: fala-se, por exemplo, em República ou em Império Romano, e a figura do guerreiro conquistador aparece quase que automaticamente no imaginário. Não há dúvidas que eles conquistaram um imenso território na Antiguidade e fizeram uso da força e da violência em muitos momentos de sua história — embora nem todos —, mas é curioso perceber o fato de que as pessoas dificilmente imaginam um romano na sua infância ou velhice ou mesmo os diferentes momentos da vida de uma mulher romana.

Com base nesse estranhamento, o objetivo central desta reflexão é propor uma discussão no campo dos estudos clássicos acerca da relação entre passado, presente e masculinidades. Sabemos que não se trata de um tema usual. Por isso entendemos que seja um desafio e que o diálogo interdisciplinar, nesse contexto, é de fundamental importância. O que explica nossa proposta de trabalho em parceria de uma estudiosa do campo da História de Roma e de outra da História Contemporânea.

Sendo assim, compartilhamos da perspectiva na qual discutir como a noção de guerreiro romano conquistador está arraigada em nossa cultura implica refletir sobre como os filmes, com

---

1 Contamos com uma produção importante na área. Além dos trabalhos pioneiros de Coelho (2009; 2016; 2014; 2013) e Silva (2007), podemos citar alguns dossiês em periódicos, cf., por exemplo, o dossiê da Revista *Aletria* de 2009 (<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/104/showToc>) e o dossiê da Revista *Nuntius Antiquus* de 2015 ([http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/issue/view/505/showToc](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/issue/view/505/showToc))

2 Para saber mais detalhes sobre essa questão, cf. SILVA, Garraffoni et al., 2017; SILVA, Funari e Garraffoni 2020.

suas narrativas de heróis, com corpos musculosos e bem definidos e suas formas de vestir, são construídos e operam no imaginário popular. Nesse sentido, exige um esforço e uma ousadia de pensar como a indústria cinematográfica dialoga com algumas perspectivas historiográficas produzidas em universidades e faz usos do passado antigo para disseminar valores heteronormativos do presente, além de como tais valores podem ser negociados ou questionados cultural e historicamente.

Para examinar a constituição de determinados discursos de poder e força dos heróis, selecionamos os filmes *Spartacus*, dirigido por Stanley Kubrick, e *Gladiator*, por Ridley Scott. Ademais, para contrapor a essas narrativas, escolhemos *Satyricon*, de Federico Fellini. O fio condutor de nossa análise é, portanto, bastante específico: um estudo dos protagonistas dos filmes, da modelagem de seus trajes e corpos, dos significados simbólicos de masculinidade e dos embates culturais contemporâneos. Salientamos que não pretendemos aqui julgar os filmes ou investigar qual deles se encontra mais próximo do contexto romano, mas, ao contrário, analisar os entremeios das narrativas, os diálogos entre passado e presente na construção de narrativas hegemônicas de masculinidade e, também, sua desconstrução em âmbito da contracultura dos anos de 1960.

### **Os antigos romanos e a Contemporaneidade**

Na década de 1980, em meio aos debates sobre teoria de história e aos impactos da virada linguística, que possibilitaram o entendimento da História não como o fato em si, mas como discurso sobre o passado, Lowenthal (1985: XV) afirmou que o passado está em todos os lugares. Celebrado, rejeitado ou ignorado, ele é, para o autor, onipresente ao longo do século XX. Sua manifestação é multifacetada, podendo estar na historiografia, nos museus, mas também na literatura, nas pinturas, no cinema, na moda, na música, entre tantos outros lugares. Em cada campo, seja acadêmico, literário, artístico ou na cultura de massa, o passado é trabalhado e moldado. Para ele, portanto, o passado não é um fato que liga o que já passou ao nosso presente, mas um artefato aberto a múltiplas abordagens e modelagens; por isso tem diferentes formas na cultura.

Ao adotarmos essa perspectiva, sem dúvida tomamos o pensamento pós-colonial e pós-estruturalista como inspiração, pois fazemos coro aos que questionam a ideia de que a Antiguidade Clássica está afastada do presente e defendemos que ela faz parte da construção de valores e normas culturais em nossa sociedade — esse movimento modificou a forma como vários estudiosos da Antiguidade olharam para seus objetos de estudo. Bernal (1987), por exemplo, questionou e denunciou a presença do pensamento antisemitista nos estudos sobre a Grécia Antiga do início do século XX; mais recentemente Hingley (2000) e Settis (2006) provocaram os estudiosos do mundo antigo, mostrando como os antigos romanos foram usados para a construção de imagens de força do

império britânico, para construções de superioridade racial e, até mesmo, da identidade ocidental, destacando e discutindo perspectivas que negam as trocas culturais que gregos e romanos historicamente tiveram com povos do Norte da África ou da Mesopotâmia. Esses estudos exemplificam os esforços de muitos especialistas da Antiguidade em colocar suas disciplinas dentro dos contextos históricos e, de certa forma, atuar politicamente ao entender os textos produzidos pela academia como discursos de poder com formas bastante definidas, construindo, muitas vezes, o passado romano como branco, masculino, heteronormativo e conquistador. Trazendo à tona formas alternativas de entender as relações de poder em Roma, focando nos nativos, nas mulheres ou em grupos étnicos menos estudados, redimensionando aspectos do próprio marxismo, o que temos é uma historiografia renovada que visa construir novas propostas críticas, destacando a urgência de rever conceitos e modelos interpretativos, de repensar como construímos a identidade dos romanos na academia.

O quadro que se delineia, com base nesses estudos das últimas décadas, é que a academia da virada do século XIX para o XX almejou, por meio dos romanos, construir uma imagem de força para o Ocidente. Assim, mesmo que mais recentemente intelectuais e estudiosos questionem tais abordagens, nota-se que elas estão profundamente arraigadas no imaginário popular, em grande medida graças a sua divulgação pelo cinema. Nesse sentido, o trabalho de Maria Wyke (1997) é fundamental para analisarmos essas contradições. A autora defende que o cinema é um importante meio para perceber as formas de recepção dos estudos clássicos, como os estudos acadêmicos circulam e como passado e presente se misturam moldando valores culturais. Em linhas gerais, expõe um problema interessante para nossa reflexão: compreende que o cinema produz percepções sobre o passado romano e sintetiza, muitas vezes, as visões acadêmicas mais conservadoras. É por isso que ela defende que, em vez de buscarmos entender qual filme sobre a Antiguidade mais se aproxima da realidade narrada, é preciso perceber criticamente o contexto político em que foi produzido. Por esse ângulo, chama atenção que os países que mais fizeram filmes sobre Roma foram a Itália e os Estados Unidos, sendo que o grande período da produção italiana se deu durante o fascismo.

Diante do exposto, entendemos que a predominância da noção de herói viril no imaginário contemporâneo sobre o mundo romano é parte de uma série de discursos históricos articulados com a cultura de massa que sobrepuseram as conquistas romanas do período republicano às expansões imperialistas e fascistas dos estados nacionais modernos. Nesse sentido, há um recorte específico do cotidiano histórico romano e, em consequência disso, a predominância, nos meios de comunicação em massa, de uma determinada visão sobre Roma e suas conquistas, na qual a virilidade agressiva é o tema central. O resultado disso tudo não deixa de ser curioso: estamos diante de um quadro em

que os antigos romanos, sejam eles cidadãos ou seus escravos, aparecem vinculados quase que exclusivamente ao âmbito da força, da violência, do poder e do autoritarismo.

Por certo, é verdade que Stanley Kubrick foi hábil ao retomar o nome do gladiador que se revoltou contra os romanos em *Spartacus* (1960), usando de uma metáfora potente já conhecida nos meios de esquerda — a Liga Espartaquista (*Spartakusbund*), liderada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht na Alemanha do fim da década de 1910 — e criando algo bastante inusitado: um filme épico que apresenta críticas ao macartismo dos EUA. No entanto, mesmo que traga uma certa ousadia do ponto de vista político, ao questionar o poder de Roma, o longa-metragem tem seus limites quando olhamos de uma perspectiva da construção da masculinidade do protagonista.

Estamos, portanto, diante de uma perspectiva essencializada do que é ser homem. Sendo assim, não há muito espaço para contradições e, mesmo que o protagonista seja escravo e esteja contra o poder, não escapa aos estereótipos que definem o que é ser “viril” e “ocidental”. Fica claro que os cidadãos romanos ou seus escravos foram moldados nesses discursos para cumprir o ideal de virilidade contemporâneo. Serviram, então, à manutenção de determinada ordem em que virilidade, masculinidade e heterossexualidade se acomodam sem deixar espaço a outras formas possíveis de experiência ou desejo. Logo, é o predomínio dessa lógica que nos permite aproximar *Spartacus*, vivido por Kirk Douglas, e *Maximus*, interpretado por Russell Crowe quase quarenta anos depois: mesmo que as narrativas dos filmes estejam em contextos políticos diferentes e as missões dos protagonistas sejam diversas, o primeiro lutando contra Roma e o segundo por uma outra Roma, ambos estão em consonância com um tipo de masculinidade hegemônica em que força e luta são centrais na construção de valores.

No entanto, o predomínio dessa ordem no cinema não acompanha, necessariamente, a lógica da Literatura da Roma Antiga. É sabido, pois, que muitos autores romanos narraram os amores entre homens, que Priapo é uma divindade rústica cultuada em diferentes contextos romanos, que Baco tem um papel importante nos banquetes e nas festividades, que Vênus protegia cidades. Essa tradição pagã, atualmente mais pesquisada pelos historiadores, localizada fora dos valores cristãos, inclusive foi fonte de inspiração para muitos poetas do fim do século XIX e ao longo do século XX. Morales (2008), por exemplo, afirma que Oscar Wilde conhecia o *Satyricon* de Petronio, e Willer (2010, 2014), por sua vez, argumenta que alguns autores da geração *beat* — poetas que de certa forma encabeçaram um movimento a partir dos anos de 1950 que ajudou a definir os rumos da contracultura americana das duas décadas subsequentes — se diziam herdeiros dos poetas franceses Rimbaud, Baudelaire e Verlaine e, com isso, construíram um outro tipo de conexão com o mundo antigo: estariam vinculados à uma tradição transgressora de leitura dos antigos gregos e romanos via ocultismo ou heresias medievais.

Essas abordagens abrem espaço para pensar a presença romana nos discursos de contestação do *status quo*, e, no caso de Willer, mais especificamente entre os atores centrais da contracultura da década de 1960, ou seja, outro universo de reflexão que pode explicar a inusitada decisão de Federico Fellini de adaptar a obra romana *Satyricon* (1969) para as telas. O fato é que este filme é um contraponto interessante, uma quebra discursiva radical que não poderia ficar de fora desta reflexão. Sua atitude ímpar, assim como sua estética e postura diante da indústria do cinema, nos remetem ao campo dos conflitos políticos, sociais e culturais dos anos de 1960. Dito de outro modo, se os filmes épicos de Hollywood da época apresentavam um discurso linear do passado romano, Fellini propõe uma narrativa com ênfase no popular, fragmentada, onírica e de experimentação estética.

Defendemos que isso foi consciente, ou seja, que ele buscou um meio de ironizar com as convenções do seu tempo e as visões de Roma com as quais convivia. Em suas conversas com Goffredo Fofi e Gianni Volpi (2009), pouco antes de sua morte (em 1993), por exemplo, o diretor italiano discorreu sobre muitos aspectos que fundamentaram sua obra e que são perceptíveis em seu longa. Ele comenta, em diferentes momentos, que filmar *Satyricon* foi a possibilidade de explorar o humor. O fato é que, ao buscar um trânsito entre linguagens, fluidez, descontinuidade, prazeres e humor, nos presenteou com uma adaptação singular e teve uma atitude ousada no sentido de abrir espaço para um diálogo entre passado e presente de maneira crítica, retirando o homoerotismo romano do silêncio e o trazendo para o centro do debate (GARRAFFONI, 2015).

Desse modo, a estética de *Satyricon* de Fellini ainda hoje causa em muitos de nós um choque visual, pois o diretor foi bastante ousado em sua maneira de retratar Roma e os romanos, não só do ponto de vista da multiplicidade de personagens ou de crítica ao autoritarismo, mas também, nas diversas formas de filmar os ritos religiosos, o corpo e expressar masculinidades. É exatamente por esta razão que decidimos contrapor à épica hollywoodiana ao humor onírico de Fellini: para problematizar a virilidade compulsória dos homens de época romana presente no imaginário popular.

### **Alguns romanos em cena: escolhas e abordagem**

Antes de passarmos para as análises mais detalhadas, acreditamos ser importante apresentar os três filmes, *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960), *Satyricon* de Federico Fellini (1969), e *Gladiator* de Ridley Scott (2000), e explicitar a abordagem que vamos adotar.

O primeiro deles conta a história do escravo romano Spartacus, que, tendo sido vendido como gladiador para Batiatus e treinado para matar na arena, depois de duas semanas, se rebela contra seus donos e lidera os outros escravos em sua luta contra o exército romano. Por conseguinte,

sob sua liderança, todos vão a caminho do Sul da Itália, onde podem atravessar o mar e voltar para suas casas. Embora tal episódio faça alusão a um acontecimento do período republicano, que aparece em algumas passagens de Plutarco ou de Apiano, por exemplo, o roteiro do filme, escrito por Dalton Trumbo, é baseado em um romance histórico homônimo, publicado em 1951, de autoria de Howard Fast, militante de esquerda e crítico ao macartismo.

Já o segundo filme é uma adaptação de *Satyricon*, obra de Petrônio, escrita em meados do século I de nossa era. Como ela chegou fragmentada até nós, esta adaptação é interessante, na medida em que Fellini recorre a interrupções bruscas de cenas e quebras na narrativa para passar a sensação de incertezas que temos ao ler a obra como a conhecemos hoje. Resumidamente, é possível dizer que o filme narra as viagens do jovem Encólpio e Ascilto, bem como as disputas pelo afeto do escravo Giton, e inicia de forma contundente: após seu jovem amor, Giton, o deixar por um outro homem, Encolpio decide se matar, mas um súbito terremoto destrói sua casa antes de ele ter a chance de completar seu plano. Vagando por territórios sob domínio romano no tempo de Nero, ele passa por inúmeras situações que, no universo onírico de Fellini, ganham cores e formas que se aproximam da estética surrealista. Entre as aventuras, Encolpio é convidado para uma leitura de poesias que acaba em violência, é feito refém por piratas e é forçado a lutar com um gladiador disfarçado de minotauro em um labirinto gigante, até se reencontrar com seus amigos e recuperar sua virilidade perdida.<sup>3</sup>

Por fim, *Gladiator* é um filme produzido após um hiato de décadas entre os grandes épicos hollywoodianos, tendo se tornado um grande sucesso de bilheteria. Com roteiro de David Franzoni, John Logan e William Nicholson, é baseado em uma pintura do século XIX, intitulada *Pollice verso* (1872), de Jean-Léon Gérôme — pintor orientalista que se dedicou também ao estilo neoclássico —, e dialoga com o filme épico *A Queda do Império Romano* (1964) de Anthony Mann. O longa narra a saga do general fictício *Maximus* em 180 de nossa era. Servindo ao imperador Marco Aurélio, após lutar contra os povos germânicos, Maximus recebe a notícia de que será o próximo imperador romano. Commodus, filho legítimo de Marco Aurélio, revoltado com a situação, assassina o pai e assume o comando, mandando matar Maximus. Enquanto Commodus assume o poder, Maximus escapa da morte, luta como gladiador nas arenas, recupera seu prestígio e parte para vingar-se do imperador.

A partir desse breve resumo destacamos que o que norteou nosso recorte dos filmes foi a possibilidade de pensar continuidades e rupturas nas narrativas sobre o poder de Roma e as formas

---

3 Para o roteiro completo, cf. Silva, 2009, p. 166-271. Vale ressaltar que nos referimos ao filme analisado como "Satyricon de Fellini", pois em 1969 também saiu a versão dirigida por Gian Luigi Polidoro, intitulada somente *Satyricon*. O fato do nome de Fellini aparecer no título de seu filme foi um acordo na época para diferenciar as versões.

de apresentar ao público os cidadãos romanos ou seus escravos. Nessa perspectiva, temos filmes que representam momentos históricos diferentes de Roma — o Republicano e o Principado —, com protagonistas homens, e apresentam personagens masculinas das camadas populares e das elites romanas, o que permite uma discussão sobre as diversas representações de poder e *status* social<sup>4</sup>. Além disso, *Spartacus* de Kubrick e *Satyricon* de Fellini foram filmados em momentos próximos, na década de 1960, o que nos auxilia a pensar as diferenças estéticas fílmicas sobre Roma em uma década atravessada pela contestação social e pela efervescência cultural e artística. Quando esses filmes são analisados junto com *Gladiator*, ajudam a problematizar como as tramas são construídas e costuradas, o que muda e o que permanece em termos de narrativa sobre Roma, figurino, tipos de corpos e padrões de masculinidades.

Há ainda um outro aspecto importante que norteia essa escolha e que não podemos deixar de mencionar. Enquanto *Gladiator* e *Spartacus* tratam do tema da gladiatura romana, misturando personagens históricos e fictícios, produzindo narrativas que mesclam aspectos políticos e ideológicos do seu período de produção, *Satyricon* é uma adaptação direta de uma obra escrita na Antiguidade. A diferença aqui é bastante relevante, pois enquanto os diretores dos dois primeiros se baseiam em fatos históricos e mediam com ficção de acordo com seus propósitos, Fellini se utiliza de uma obra escrita por um romano, Petrônio, que viveu no século I de nossa era, e a coloca nas telas quase dois mil anos depois, em um contexto de contracultura. Nesse sentido, a análise conjunta permite discutirmos as nuances discursivas sobre masculinidades, quando tensionamos um documento de época adaptado às telas e contrapomos a filmes que são compilações de recepções, ou seja, de pinturas ou obras de outros contextos históricos.

Como se trata de filmes que tiveram bastante sucesso em seus lançamentos, produzidos na década de 1960 e no fim da década de 1990, explorar esses entremeios de sua constituição e construção narrativa nos parece o mais apropriado. É por essa razão que não optamos por um simples recorte temporal, mas para propor nossa análise, levamos em consideração as fontes dos diretores, assim como aproximamos *Spartacus* de *Gladiator*, pois são construídos com base em discursos modernos e contemporâneos, e os contrapomos a *Satyricon*, texto de época romana. Acreditamos, desse modo, que essa opção metodológica favorece uma análise mais aprofundada dos meios de se construir e desconstruir ideais de masculinidade na cultura de massa.

### **Os modos de vestir e as masculinidades em foco: *Spartacus* (1960) e *Gladiator* (2000).**

---

4 Destacamos que a premissa deste trabalho é específica: a análise dos discursos de virilidade presentes nos filmes destacados. No entanto, esses filmes foram abordados de diferentes perspectivas. Para alguns exemplos dessa diversidade de formas de aproximação, cf., por exemplo, Winkler (2004; 2007).

Iniciamos as considerações pelos filmes *Spartacus* e *Gladiator*, destacando, em um primeiro momento, suas semelhanças e continuidades. Embora o filme de Kubrick tenha sido realizado na década de 1960 e o de Scott, cerca de quarenta anos depois, a estrutura narrativa de ambos os épicos é bastante semelhante. Quer dizer, por mais que os protagonistas sejam ou estejam cativos, parte das tramas se desenvolve entre os membros das elites romanas, o que permite a presença de muitas cenas urbanas com edifícios, marcando a grandiosidade de Roma, como é de se esperar nestes tipos de película. Assim, mesmo que haja um hiato entre uma produção e outra, *Gladiator* retoma a noção de força, de grandiosidade e glória, marca registrada nos filmes sobre Roma dos anos de 1950 e 1960, como *Quo Vadis* (1953), *Ben Hur* (1958) ou mesmo *Cleopatra* (1963), por exemplo. Além disso, embora apareçam alguns personagens das camadas populares, eles são quase sempre homens. Há, portanto, poucas mulheres nos enredos de ambos, e as que existem têm a função de fazer par romântico com os protagonistas. Outro ponto importante é que, nos dois filmes, os protagonistas seguem o modelo predominante de virilidade durante o século XX, fundado na ideia de força física e de potência sexual, por um lado, e num ideal de autodomínio e de coragem, por outro (COURTINE, 2013a, p. 11). Vale apontar ainda que eles foram sucesso de bilheteria, público e crítica: *Spartacus* ganhou quatro Oscars<sup>5</sup> — ainda que não tenha levado o prêmio principal — e *Gladiator* cinco, incluindo melhor ator e melhor filme. Em comum, foram contemplados com Oscar de melhor figurino.

Apesar dessas semelhanças, há também várias diferenças, em especial do ponto de vista visual e no que diz respeito ao figurino. Como em ambos os filmes a virilidade está em primeiro plano, notamos que essa questão se apresenta de maneira histórica e, portanto, é possível perceber que sua construção é parte importante de cada narrativa.<sup>6</sup> Em *Spartacus*, ainda que o figurino busque ser fiel ao período e deixe clara a diferença das roupas para os distintos grupos sociais (mostrando, por exemplo, as vestimentas dos escravos em tecidos grosseiros e com as pontas desfiadas — como se não houvesse acabamento — e em cores mais apagadas do que aquelas usadas

---

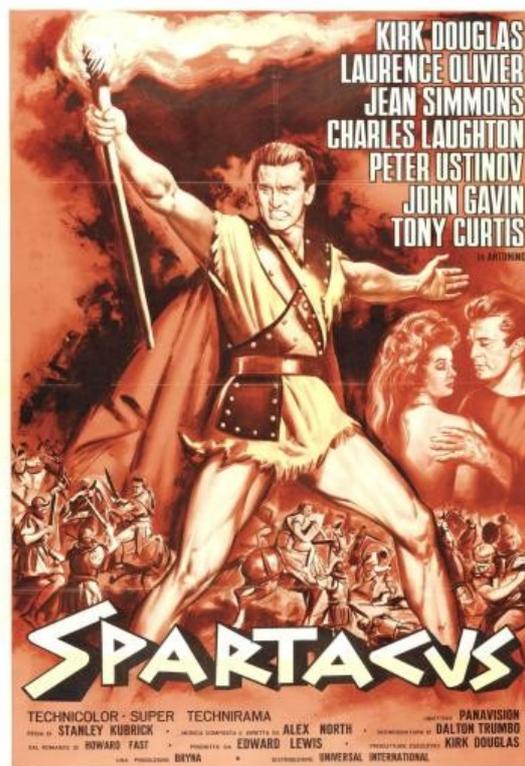
5 *Spartacus* foi indicado em seis categorias e recebeu os seguintes Oscars: melhor ator coadjuvante para Peter Ustinov, melhor direção de arte colorida, melhor fotografia colorida e melhor figurino.

6 Aqui cabe uma ressalva: o ponto de nossa análise está nos protagonistas — *Maximus* e *Spartacus* —, personagens principais de *Gladiator* e de *Spartacus*, nesta ordem. Ambos, assim como praticamente todos os personagens homens, apresentam-se dentro dos padrões de virilidade heteronormativa aos moldes culturais do momento de produção de cada filme. A exceção em *Spartacus* seria Crasso (Laurence Olivier), que, na cena, além de ter um caráter duvidoso, também se veste de forma mais portentosa. Aos 50:20 do filme aparece trajando uma bota branca com detalhes em dourado enquanto assiste à luta de gladiadores. Curiosamente, é especificamente este que mais adiante será desprezado pela personagem de Jean Simmons, que interpreta Varínia, o par romântico do protagonista. O mesmo Crasso, no entender de Jerry B. Pierce (2011), tentaria seduzir o personagem de Tony Curtis, *Antoninus*, durante um banho — o que levaria este à fuga. Já em *Gladiator*, talvez o único personagem que escape um pouco a essa lógica seja *Commodus*, interpretado por Joaquin Phoenix, pois sua sexualidade é, em alguns momentos, ambígua e colocada em xeque. Agradecemos ao Wagner Xavier de Camargo pelos comentários sobre esse ponto em uma primeira versão do artigo.

**GARRAFFONI, Renata Senna; BONADIO, Maria Claudia. Quando os antigos romanos entram em cena: corpos, vestimentas e masculinidades no cinema**

pelas elites), segue, entretanto, de perto alguns dos padrões de beleza masculina em voga no período de sua produção. *Spartacus*, mesmo sendo escravo, só aparece com barba no início do filme, quando chega à escola de gladiadores de Batatius (Peter Ustinov). Em outros momentos, mesmo na longa jornada que faz com seu povo até o litoral, ou após perder uma grande batalha e caminhar por dias acorrentado, seu rosto continua liso, seu cabelo cortado e aparentemente arrumado com gel, bem à moda do que se esperava dos homens elegantes e corretos da primeira metade dos anos de 1960.

Os figurinos do protagonista do filme se dividem em basicamente dois tipos: túnicas mais curtas, com comprimento acima da metade da coxa, e outras um pouco mais compridas. As primeiras foram utilizadas, possivelmente, não apenas para caracterizar o personagem como escravo como também para reforçar a ideia de exibição da potência física, tal como o também recorrente calção em forma de sunga, usado em conjunto com cinto e armadura de metal em um dos braços, deixando dorso e pernas com músculos bem torneados visíveis — segundo o curador da seção de costumes do *Metropolitan Museum* (NY), Andrew Bolton (2003), na Roma Antiga, o uso de roupas curtas pelos soldados se dava, entre outros, com vistas a exhibir as pernas fortes. (Figura 1 e 2)



**Figuras 1 e 2:** Peças de divulgação do filme *Spartacus* (1960): Fotografia e cartaz de divulgação italiano nas quais a forma física e as pernas do personagem estão em destaque. Fonte: IMDb. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0054331/mediaviewer/rm2593766913?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0054331/mediaviewer/rm2593766913?ref_=ttmi_mi_all_sf_3) e [https://www.imdb.com/title/tt0054331/mediaviewer/rm1383757056?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_pos\\_24](https://www.imdb.com/title/tt0054331/mediaviewer/rm1383757056?ref_=ttmi_mi_all_pos_24)

Acesso em 08 abril 2023

Nesse sentido, por mais que o personagem de Kirk Douglas não seja exatamente um *forzuto* — tipo que se popularizou no início do século XX no cinema italiano e cujo talento muscular é o próprio objeto do registro cinematográfico (BAECQUE, 2013, p. 524) —, não seria exagero inserir o filme no que se chama de “encontro entre o músculo e o cinema”, que teria conhecido “sua idade de ouro” nos anos de 1950, “ao fornecer cotidianamente aos estúdios de Hollywood os primeiros batalhões de legionários romanos e gladiadores” (COURTINE, 2013b, p. 557-558). Se para os olhos contemporâneos o ator não parecia assim tão musculoso, seus “muques” — para usar um termo da época — eram adequados a um ator de cinema já na faixa dos 40 anos, até porque o excesso de músculos no período era associado quase exclusivamente aos praticantes de fisiculturismo e ao box (SANT’ANNA, 2014). De qualquer modo, não há dúvidas de que *Spartacus* é um homem forte, resistente, que luta com sandálias ou descalço, no sol ou debaixo de chuva, lembrando mesmo propagandas contemporâneas de “automóveis 4x4” e outros produtos associados ao universo viril e masculino tradicional.

As roupas um pouco mais compridas, que chegam aos joelhos e não estão esfarrapadas, são utilizadas nas cenas nas quais o personagem de Kirk Douglas está atuando como um líder, para quem a força física é menos relevante do que características como capacidade de liderança, honra, autoconfiança e controle. Então, mesmo que vista roupas não bifurcadas e sandálias em modelos tidos contemporaneamente como femininos em todas as cenas do filme, para o olhar do início dos anos de 1960, quando o uso de saias por homens era mesmo visto como coisa do passado, tais peças não parecem ter sido um problema, especialmente pela voga de filmes do gênero que então assolavam Hollywood, como *Quo Vadis* (Dir. Mervyn LeRoy, 1951), *Júlio César* (Dir. Joseph L. Mankiewicz, 1953), *O manto sagrado* (Dir. Henry Koster, 1953) e *Ben-Hur* (Dir. William Wyler, 1958) e, por conseguinte, levaram muitos homens de saias e sandálias para as telas dos cinemas.

No que diz respeito ao filme de Ridley Scott, o diretor, no *making of* de *Gladiator*, demonstra ter clareza acerca da importância do figurino na elaboração do filme, chegando a afirmar que esta é a parte mais delicada de retornar ao épico após tantos anos, pois fazia muito tempo que não se produzia um filme deste gênero (as últimas produções do tipo datavam, então, dos anos de 1970 e, quando da produção de *Gladiator*, *Titus* [Dir. Julie Taymor, 1999], outro filme do gênero, ainda não havia sido lançado). No seu entendimento, para o filme ser aceito dentro de uma certa verossimilhança, depois de tantas evoluções técnicas do cinema, em especial nos gêneros guerra e ficção científica, as cenas não podiam ser limpas e as roupas tão curtas como dos filmes das décadas de 1950 e 1960. Assim, o desafio dos encarregados dos figurinos era criar túnicas que reforçassem a virilidade e o poder dos homens em cena, e dos maquiadores, evidenciar a presença do suor e do

sangue.

A preocupação com o uso de túnicas pelos atores num filme de ação se justifica possivelmente pelo fato de que, apesar das inúmeras transformações ocorridas no vestuário masculino no decorrer do século XX, no limiar do século XXI, os trajes não bifurcados ainda eram (e são ainda hoje) considerados roupas femininas. Por esse ângulo, a associação entre saias, vestidos e túnicas ao vestir feminino pode ser considerada uma das mais longevas convenções culturais da moda. No mundo ocidental e europeu, por exemplo, os homens teriam abandonado as túnicas por volta do século XIV. Desde então, com exceção de membros da Igreja Católica, de modo geral, eles passaram a se vestir com trajes bifurcados (LIPOVETSKY, 1989). Ou, como aponta Andrew Bolton (2003), ao usar roupas que, ainda que se assemelhassem a uma saia (como nos trajes masculinos da Europa do século XVI), deixavam os genitais em evidência com peças como o *codpiece* (estrutura que desenhava os contornos do pênis e pode ser vista em retratos como o de Henrique VIII, de 1536<sup>7</sup>) e/ou evidenciavam a parte de baixo das pernas (como no já referido retrato) em razão de peças como meias justas.

Bolton (2003) ainda aponta que, pelo menos desde o fim do século XV, as pernas visíveis nas roupas passaram a ser o principal veículo para a projeção da masculinidade. De modo que até hoje o uso de roupas não bifurcadas por homens heterossexuais no Ocidente é mais exceção do que regra. Entretanto, ainda que na Roma Antiga os militares usassem túnicas não apenas por sua facilidade para a locomoção, mas também para exibir, por meio de suas musculaturas, o corpo atlético, a força e até a capacidade do desempenho sexual (BOLTON, 2003), para o espectador contemporâneo, tais associações nem sempre são evidentes e podem colocar em xeque a virilidade do personagem cinematográfico.

Desse modo, o comprimento das túnicas e a palheta de cores sóbrias do figurino criado por Janty Yates para *Gladiator* é o foco de atenção, uma preocupação que pretendia evitar que as pessoas confundissem a túnica romana com saias ou vestidos, ou seja, ela desejava construir uma noção de virilidade e força sem causar desconforto visual no público. No mesmo *making of*, ficamos sabendo que os figurinos foram, então, inspirados em esculturas romanas. No filme, o imperador Commodus (Joaquim Phoenix) é o grande exemplo desse tipo de trabalho: várias de suas roupas possuem tons acinzentados que lembram o mármore. Além disso, todos os personagens masculinos, independentemente do *status* social que representam, tiveram suas vestes feitas com comprimento perto da altura do joelho — isto é, nada de roupas tão curtas como no filme de 1960. Além de alterarem o comprimento e o volume das roupas, sangue, suor e areia passaram a fazer

---

<sup>7</sup> Referimo-nos aqui à pintura *Retrato de Henrique VIII*, de autoria de Hans Holbein, o jovem, 1537, 233,7 x 134,6 cm, cópia da Walker Gallery.

parte do cotidiano de Maximus, personagem de Russell Crowe e protagonista do filme, algo que não observamos em Kirk Douglas, mesmo Spartacus sendo um escravo.

Outra diferença em relação ao primeiro filme diz respeito ao uso das sandálias. Em *Gladiator*, o personagem de Crowe não luta de sandálias, mas sim de botas de couro com amarrações. Acreditamos que, possivelmente, elas foram adotadas para evitar que o espectador associasse o calçado do herói às “sandálias gladiadoras”, que naquele momento já eram conhecidas do público, pois se tornaram moda em meados da década de 1980. Já os pelos faciais, ou seja, barba e bigode, são elementos que possivelmente foram utilizados na composição visual do personagem para reforçar sua virilidade - uma vez que a pilosidade é um aspecto historicamente associado à ideia de virilidade e do qual muitas vezes os pelos faciais costumam ser o aspecto mais visível. (CORBIN, 2013 e VIGARELLO, 2006)

A opção pelas cores sóbrias nos figurinos — que é algo que aproxima os dois filmes, especialmente no que diz respeito aos seus personagens principais — possivelmente se justifica porque as transformações culturais que ocorreram na segunda metade do século XX afetaram o vestuário masculino de forma parcial. Ainda que roupas como bermudas e camisetas possam ser produzidas em cores vivas e/ou estampas, grande parte das profissões masculinas mais respeitadas e mais bem remuneradas (como advogados, administradores e aqueles que realizam trabalhos de escritório) exige o uso de roupas em cores neutras, em especial ternos, ou o conjunto camisa e calça social, no qual tons de azul, preto, cinza e bege são predominantes (CRANE, 2006). Outra semelhança entre os filmes é a utilização de tecidos grosseiros e sem costuras nas bordas, que aparecem nos figurinos de ambos quando escravos e gladiadores.

Uma diferença em relação a *Spartacus* é o uso de couraças, as quais evidenciam e ampliam as formas musculares, ressaltando, portanto, a ideia da virilidade associada à força, que também é evidenciada no uso da bota de metal e couro, elementos estes culturalmente relacionados à força e resistência (ideais reforçados pela presença em sua couraça do desenho de dois cavalos em relevo). Curiosamente, os materiais utilizados para elaborar os figurinos dos personagens de *Spartacus* eram bem mais pesados do que aqueles empregados nas roupas utilizadas em *Gladiator*. Nos anos 1950, as armaduras e as peças metálicas utilizadas no filme eram elaboradas por artesãos que dominavam o trabalho em metal. Já na película de Ridley Scott, as armaduras de “ferro” eram na verdade espuma revestida de couro (FRAYLING, 2012).

Outro elemento importante nas roupas de Maximus são os braceletes de couro sobre seus punhos, presentes mesmo em cenas onde não há luta —, lembrando que tais elementos são comuns também na roupa de alguns super-heróis de histórias em quadrinhos (e, portanto, inerentes ao imaginário do herói contemporâneo), os quais exercem funções essenciais, sendo o local onde se

armazenam alguns superpoderes (caso do Homem Aranha cujo punho guarda suas teias nas primeiras edições dos HQs e do Batman cujo punho das luvas apresenta três garras que o ajudam no “combate ao crime”). (Figura 3)

Por fim, mas não menos importante, a preocupação em fortalecer a imagem viril do personagem central talvez seja também a razão de o mostrar nos momentos iniciais do filme usando calças<sup>8</sup>. Nas cenas, por exemplo, em que segue pelo campo, após o imperador *Commodus* ter determinado sua morte, o uso da peça é evidente.

O figurino, no qual a presença dos tecidos é muito maior do que em *Spartacus*, possivelmente agradou não apenas o público — o filme foi sucesso de bilheteria<sup>9</sup> — como também a crítica, uma vez que dentre os diversos prêmios arrebatados pela obra está o Oscar de melhor filme, e como já mencionado o de melhor figurino.



**Figura 3:** O personagem Maximus com traje de batalha em cena de O Gladiador (2000).

Fonte: IMDb. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0172495/mediaviewer/rm478249984?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_20](https://www.imdb.com/title/tt0172495/mediaviewer/rm478249984?ref=ttmi_mi_all_sf_20). Acesso em 08 abril 2023

8 Segundo a historiadora Kelly Olson, as calças, apesar de serem consideradas um costume bárbaro, tiveram uma primeira difusão em Roma por meio do exército, que passou a copiar o hábito dos grupos inimigos (TRAVERSO, 2017).

9 Segundo matéria do jornal *O Estado de S.Paulo*, entre dezembro de 1999 e julho de 2000, *Gladiator* liderou o ranking dos títulos mais vistos no Brasil, tendo neste período levado 2.252.764 de espectadores aos cinemas. (*O Estado de S.Paulo*, 15 jul. 2000)

Há, portanto, semelhanças e diferenças bem claras. Ambos enfatizam a grandiosidade de Roma e, mesmo que retomem momentos históricos diferentes, o esplendor dos edifícios é notável, assim como as façanhas masculinas e o amor romântico, realizado ou sublimado, mas presente. Além disso, a despeito da velocidade e das posições das câmeras nas filmagens — que claramente mudam dados os avanços tecnológicos e o desenvolvimento dos efeitos de computador amplamente usados em *Gladiator* (possivelmente já influenciado pela linguagem dos videogames no estilo Playstation, que então ganhavam popularidade e nos quais em jogos de luta assassinatos sangrentos, como os que abundam no filme, são uma constante)<sup>10</sup> —, a diferença dos figurinos é visível e marcante.

O que gostaríamos de chamar atenção nessa contraposição é que tanto *Maximus* como *Spartacus*, representados, respectivamente, por Russell Crowe e Kirk Douglas, são personagens consagrados por sua beleza e forma física em cada um dos momentos históricos e reconhecidos pelo perfil de virilidade aceito em cada contexto de filmagem. No entanto, seus trajes não poderiam ser os mesmos. Sendo assim, houve, um claro processo de construção de verossimilhança da virilidade hegemônica tanto em um quanto em outro. Nesse sentido, mesmo que ambos deem vida a personagens másculos e viris, aquilo que se espera de um herói nos padrões contemporâneos — honra, glória, humildade, submissão aos deuses, amor dedicado à mulher e à família — precisa de vestimentas distintas para que as pessoas se identifiquem com eles. Em outras palavras, os modos de vestir e caracterizar essa masculinidade, que poderíamos chamar de hegemônica, se alteram ao longo dos tempos e, portanto, são construções históricas em constantes afirmações e negociações culturais.

No entanto, algo completamente diferente ocorre em *Satyricon* de Fellini. Ao ser comparado com o seu contemporâneo *Spartacus*, percebemos que não há semelhanças, somente diferenças. Ao ponto de podermos dizer que o filme de Fellini também não foi, seguramente, uma referência para o *Gladiator*. A lista de diferenças é longa. Destacamos uma por ser emblemática, os cartazes de divulgação e capas dos DVDs em suas diversas versões: enquanto Spartacus aparece com arma em punho pronto para o ataque ou cenas de luta nos cartazes (**Figura 2**), o que também ocorre com o personagem Maximus na publicidade em torno de *Gladiator*, no cartaz de divulgação de *Satyricon* de Fellini, temos dois belos jovens abraçados e a cavalo, com uma frase bastante provocativa da versão em inglês: *Rome. Before Christ. After Fellini* (**Figura 5**). Ou seja, a maquiagem e o homoerotismo são explícitos nos cartazes, muito diferente do guerreiro másculo de divulgação de *Spartacus*, tradição seguida pelo *Gladiator* (**Figura 4**). A frase do “antes e depois” é provocação

<sup>10</sup> Os videogames Playstation foram lançados em 1995.

**GARRAFFONI, Renata Senna; BONADIO, Maria Claudia. Quando os antigos romanos entram em cena: corpos, vestimentas e masculinidades no cinema**

que dá o tom ao filme: irreverência, humor e crítica aos costumes, temas que abordaremos na sequência.



**Figuras 4 e 5:** Cartaz de divulgação de lançamento do VHS e DVD de *O Gladiador* (2000). Cartaz de divulgação de *Satyricon de Fellini* (1969). Fonte: IMDb. Disponível em:

[https://www.imdb.com/title/tt0172495/mediaviewer/rm2795931649/?ref=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0172495/mediaviewer/rm2795931649/?ref=tt_ov_i) e

[https://www.imdb.com/title/tt0064940/mediaviewer/rm428677377/?ref=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0064940/mediaviewer/rm428677377/?ref=tt_ov_i); Acesso em 08 abril 2023

### ***Satyricon* de Fellini: um filme hippie?**

As diferenças entre o filme de Fellini e a obra de Kubrick (filmada nove anos antes) vão muito além do cartaz. Além da diversidade de estilo dos dois diretores, também pesam sobre os trabalhos as transformações socioculturais ocorridas no mundo ocidental capitalista entre o início e o fim dos anos de 1960, que fazem com que seja possível dividir a década em dois momentos bem distintos. A primeira metade, mais conservadora em termos de costumes e aparências; e um novo momento a partir de 1966, quando as mudanças no âmbito da cultura juvenil e a instauração da contracultura foram mais evidentes — especialmente na moda, na publicidade e no comportamento jovem (BONADIO, 2014, HAYE; MENDES, 2003; LIPOVETSKY, 1989; RAINHO, 2014).<sup>11</sup> Foi

<sup>11</sup> Em seu livro *Moda e Revolução nos anos 1960* (2014), Maria do Carmo Rainho, com base no estudo do fotojornalismo e da fotografia de moda, afirma que a década de 1960 em sua primeira metade seguirá em termos de papéis de gênero a ideia de clareza na distinção entre os sexos em roupas e poses, bem como a associação entre moda e respeitabilidade, luxo e sofisticação. Só a partir de 1966 é que mudanças em termos de gênero e aparências, em diálogo com ideias da contracultura serão visíveis na fotografia. Tal afirmação está em acordo com o que aponta Gilles Lipovetsky (1989) em seu livro *O império do efêmero*, que até meados dos anos de 1960, a moda, além de ser propagada de cima para baixo, tendo a alta-costura como principal vetor, era de modo geral também pautada pelo

a partir deste momento que a moda jovem, especialmente a partir da chamada *Swinging London*<sup>12</sup>, se difundiu em larga escala, em especial após o sucesso estrondoso da minissaia e da mudança de corte nos ternos masculinos (ROSS, 2014), que naquele momento ganham também cores mais vivas — as quais, desde o século XIX, estavam relegadas ao guarda-roupa feminino. Portanto, arriscamos dizer que os figurinos do filme criados por Danilo Donati para *Satyricon* de Fellini, são contaminados pelo “espírito da época”, é por isso que, em nossa leitura, o azul, o vermelho e o verde aparecem nos figurinos de ambos os sexos, não havendo uma clara distinção entre masculino e feminino, no que diz respeito à cartela de cores.

Se em *Spartacus* e, por consequência, em *Gladiator*, as roupas dos escravos parecem feitas de tecidos rústicos, no filme felliniano, os personagens masculinos na mesma condição muitas vezes vestem roupas feitas com tecidos fluídos e esvoaçantes (**Figuras 6-8**). Ademais, algumas das túnicas utilizadas em cena por cidadãos romanos parecem ainda fazer referência visual aos plissados de seda e aos botões de vidro Murano, que caracterizavam os vestidos Delphos, criados no início do século XX por Mariano Fortuny (que por sua vez eram inspirados em esculturas gregas).<sup>13</sup> A referência à peça possivelmente não é fortuita, pois no período em que Mariano Fortuny atuou, no início do século XX, ficou conhecido por criar uma espécie de antimoda — uma vez que sua produção se focava em produzir variedades de vestidos plissados, qualquer que fosse a moda então em vigência (**Figuras 9 e 10**). Ou seja, considerando que os figurinos do filme não buscam ser verossímeis às roupas usadas no período em que se passa a trama, a utilização de uma peça associada à antimoda, ou “uma tentativa de encontrar um estilo sem época, de eliminar por

---

refinamento, ao passo que, a partir da segunda metade, importantes mudanças reestruturarão o campo da moda, fazendo com que as tendências vindas das ruas, da moda jovem passassem a se sobrepor à ideia de sofisticação e respeitabilidade. A divisão de capítulos do livro *A moda do século XX*, de autoria de Amy de La Haye e Valerie Mendes, também corrobora com essa ideia, pois as autoras não entendem os anos de 1960 como um todo e tratam da década em dois capítulos diferentes: o primeiro, “A moda e o desafio adolescente: 1957-1967”, e o segundo, “Eclético e ecologia: 1968-1973”. Já no livro *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*, Maria Claudia Bonadio observa que há, nas publicidades de moda, uma acentuada transformação, especialmente a partir de 1966, quando temas como juventude, contracultura e sexualidade ampliarão gradativamente o espaço nas peças publicitárias da Rhodia Têxtil no Brasil.

12 *Swinging London* é um termo que se popularizou depois da sua propagação na capa da revista *Time* de maio de 1966. A reportagem publicada no mesmo número considerava Londres uma cidade fervilhante, especialmente pelos seguintes motivos: cultura juvenil propagada pelo rock britânico; moda da minissaia e outras tendências no vestir que se propagavam por meio das butiques voltadas para o público jovem e concentradas em ruas como King’s Road e Carnaby Street; liberação sexual e ativismo antinuclear. Sobre o tema, ver o capítulo IV do livro *Anos 60*, de Luiz Carlos Maciel (1987), e a tese de Andrade (2016).

13 Mariano Fortuny (1871-1949) era um artista e designer de moda espanhol que atuou na Itália e obteve sucesso internacional. Abriu sua casa de costura em 1906, em Veneza, e se projetou internacionalmente a partir do ano seguinte, quando em parceria com sua esposa criou o vestido Delphos, que ganhou esse nome por se inspirar na obra conhecida como *Charioteer of Delphi*, 478 a.C., hoje pertencente ao Delphi Museum – Grécia. O modelo era reproduzido em diversas cores. Os vestidos foram usados, entre outras, pela bailarina Isadora Duncan, pela atriz Eleonora Duse e pela milionária Peggy Guggenheim. Para um estudo mais detalhado sobre Fortuny, cf, por exemplo, Garraffoni 2022.

completo o elemento da mudança da moda” (WILSON, 1985, p. 247), parece bastante apropriado.

Além disso, em boa parte do figurino do filme, as cores são intensas, os corpos raramente musculosos, porém dos mais diferentes tipos — velhos, jovens, magros, gordos, andróginos, femininos —, e os vestidos são feitos de tecidos esvoaçantes, coloridos, brilhantes e costurados com muitos, mas muitos tipos de dourado. Nada parece estar no lugar. As escolhas de figurino são completamente distintas de *Spartacus*: enquanto os figurinos do filme de Kubrick são confeccionados em palhetas de cores que dão sobriedade à trama, como tons de branco, bege, marrom ou cinza, Fellini abusa nas cores fortes e na leveza dos tecidos. Os corpos, independentemente das formas, são expostos; o ambiente erótico, que muitas vezes está presente em *Satyricon* de Petrônio, ganha cores e formas do realismo de Fellini. Alguns podem pensar que é um exagero do diretor, mas no original romano, Petrônio é detalhista em descrever feições de seus personagens, olhares e corpos, e isso não escapa a Fellini em sua adaptação.





**Figuras 6, 7 e 8:** Cenas de *Satyricon de Fellini* (1969) que exemplificam a variedade de corpos e cores, o uso de maquiagem por personagens de ambos os sexos e o homoerotismo. Nas, imagens, respectivamente os personagens/atores (de cima para baixo, da direita para a esquerda): Encolpio (Martin Potter) e Lica (Alain Cuny) Trimalcione (Mario Romagnoli). Trifena (Capucine) e Alscito (Hiram Keller). Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0064940/mediaviewer/rm2030307328/>; [https://www.imdb.com/title/tt0064940/mediaviewer/rm3070625792?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_11](https://www.imdb.com/title/tt0064940/mediaviewer/rm3070625792?ref_=ttmi_mi_all_sf_11) e [https://www.imdb.com/title/tt0064940/mediaviewer/rm1049033216?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_43](https://www.imdb.com/title/tt0064940/mediaviewer/rm1049033216?ref_=ttmi_mi_all_sf_43) Acesso em 08 abril 2023.



**Figuras 9 e 10:** Vestido plissado de Mariano Fortuny e detalhe com os botões de vidro de murano, cuja visualidade se aproxima dos detalhes dos figurinos dos personagens das Figuras 7 e 8 (à direita). Fonte: Metmuseum. Accession Number: 2011.443.1a, b. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/146074?sortBy=Relevance&ft=Mariano+Fortuny&offset=40&rpp=40&pos=45>, Acesso em 08 abril 2023

Ao assistir a *Satyricon* de Fellini, desde as primeiras cenas, percebe-se uma quebra de narrativa dos padrões esperados para um filme sobre Roma: ausência de grandiosidade ou de cenários que emulam o real, e sim que revelam o cotidiano, e presença de uma cenografia que em grande parte do tempo evidencia que se trata de um cenário de teatro. Nada de grandes decisões políticas, mas situações comezinhas, cenas de amores, sexo, banquetes, paixões, sorrisos. Nota-se também mulheres nas mais diferentes situações, conduzindo, liderando e amando. Esse tipo de caracterização, aliás, é muito próxima à obra original, assim como sua fragmentação. Os cortes bruscos entre as cenas são fidedignos aos trechos da obra que não chegaram até nós, assim como o realismo de Fellini é bem próximo ao realismo histriônico de Petronio e de seus exageros. Nas mãos do cineasta italiano, inclusive, estes se transformam em uma narrativa na contramão dos épicos: o riso no lugar da seriedade, os corpos múltiplos no lugar do padrão de beleza esperado, o erotismo livre no lugar do amor romântico. Também destoando dos heróis viris comuns aos filmes que se passam na Roma Antiga, o personagem principal usa maquiagem. Os olhos de Encolpio estão sempre delineados na cor preta, e a maquiagem está presente também em outros personagens

(Figuras 6 e 8).

Alguns elementos do filme parecem ter sido pensados para dialogar diretamente com o tempo presente, como por exemplo a cena (4:47) na qual Vernacchio (Fanfulla – nascido Luigi Visconti) parece ingerir um ácido (**Figura: 11**) droga que naquele momento ganhava popularidade, especialmente por conta da curiosidade por parte dos hippies de expandir a consciência, por meio do uso de drogas psicodélicas (ROSZAK, 1972). Mas, para além da referência direta, a estrutura narrativa fragmentada e em episódios fantasiosos que não tem uma amarração clara entre si faz com que por vezes o filme seja, ele mesmo, uma experiência psicodélica para o espectador — o que fica ainda mais evidenciado no uso das cores fortes e da trilha sonora, que por seus tambores e suas cornetas parece feita propositadamente para induzir a uma espécie de transe! A película acaba por propagar também o “amor livre”, que era um dos principais lemas de maio de 1968 e da Revolução Sexual, ou, como prefere Eric Hobsbawm (1995), da Revolução Cultural que transformava o mundo ocidental naquele momento e que se coadunava com as ideias do filme, no qual não havia barreiras para a experimentação. Mesmo que as relações homoafetivas e a troca rápida de parceiros já constassem do texto original, em 1969 era impossível não associar tais ideias ao hedonismo que caracterizava a contracultura em plena explosão naquele momento.



**Figura11:** Vernacchio (Fanfulla – nascido Luigi Visconti), na cena em que parece ingerir um ácido. Fonte: *Satyricon de Fellini*, 1969 aos 4:27 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mcmBqimmmB4&t=6357s>, Acesso em 08 abril 2023

Nesse sentido, também chama atenção a presença no filme de Donyale Luna, que interpretou a feiticeira Enotea e que estava em evidência ao menos desde 1966, quando foi a

primeira modelo negra a ocupar a capa da *Vogue* (em sua edição britânica, no mês de março deste ano). Além de figurar na capa e em editoriais de revistas como a já citada *Vogue* e *Harper's Bazaar*, no período ela estrelou ainda algumas daquelas que se tornariam as mais icônicas fotografias de moda dos anos de 1960.<sup>14</sup> A modelo também namorou artistas em evidência, como Brian Jones, do *Rolling Stones*. Quando participou do filme de Fellini, já havia atuado em produções cinematográficas, algumas delas de vanguarda e nas quais interpretava a si mesma — como no filme *Qui êtes-vous, Polly Magoo?* (1966), dirigido por William Klein, e em diversos filmes experimentais de Andy Warhol (como os da série *Screen Test*).<sup>15</sup>

É também na cena em que Donayle Luna atua como Enotea que aparecem elementos, possivelmente mais conectados ao fim dos anos de 1960 do que à Roma de Petrônio, como as roupas femininas com partes confeccionadas em metal — numa provável alusão aos vestidos metalizados do estilista francês Paco Rabanne, então em moda.<sup>16</sup> Coincidentemente ou não, é a modelo quem aparece vestindo os trajes metálicos de Paco Rabanne, em algumas das fotos mais populares de ambos, em fotos para as edições britânica e americana da *Vogue*, em 1966. Neste aspecto, Gianluca Lo Vetro (2015) defende a ideia de que Fellini usava essas referências para provocar como antimoda, construindo uma estética que evocava e questionava os fantasmas da sexualidade. Luna, portanto, em sua leitura, é a escolha de Fellini para dizer que conhecia e transitava no mundo da moda, mas não o do *establishment*, e sim o que tensiona e transgride. Assim, também é possível aventar que o uso do metal nos figurinos dialogasse com os trajes da *Liena Alluminio*, coleção lançada em 1968 pela estilista italiana Germana Malucelli - que tinha algumas peças de metal ainda mais experimentais do que as criadas pelo costureiro francês<sup>17</sup>.

Se Luna era conhecida por seu trânsito na contracultura e sua beleza única desafiou os padrões de moda; como Enotea, não só conduz Encólpio pelo transe como também expressa a possibilidade que Fellini tanto explorava de libertar o inconsciente em seus filmes. Essa ideia de liberação, para Vetro, é o que faz o estilista francês Jean-Paul Gaultier criar, com base no figurino de Enotea (aos 107 min. do filme), os espartilhos de bojo pontudo em tecido metálico (que se

14 Há diversas fotos da modelo tiradas por fotógrafos como David Bailey e Richard Avedon, porém sua foto mais conhecida talvez seja a “Donyale Luna With Earrings”, feita por Charlotte March para a revista alemã *Twen*, em 1966. Imagem disponível em: <https://theredlist.com/wiki-2-16-601-793-view-fashion-1-profile-march-charlotte.html>

15 Sobre o tema, ver mais em: <http://www.imdb.com/name/nm0526021/>

16 Os vestidos metálicos de Paco Rabanne (1934- ), lançados em 1966, apesar de denominados como “não-vestíveis” (Metmuseum, sd.) se tornaram muito conhecidos, exatamente pelo uso do material inusitado. O designer vestiu naquele período mulheres famosas como Audrey Hepburn e Françoise Hardy. Em 1967, suas peças metálicas foram usadas como figurinos para personagens que interpretavam guardiãs no filme *007: Cassino Royale* e, também, vestiram Jane Fonda na ficção científica *Barbarella*, na qual a atriz interpretou a personagem que dava título ao filme.

17 Quando lançou a *Linea Alluminio* em 1968, além de dialogar com a moda internacional, a designer italiana também ampliava as possibilidades de exploração da moda enquanto experimentação artística, algo que vinha realizando desde 1948, quando criou uma coleção com estampas elaboradas pelo pintor e cenógrafo Pietro Zuffi. Realizou ainda parcerias com artistas como Paolo Scheggi e Getulio Alvani, entre outros. Sobre o tema ver: (Casagrande, 2016)

tornaram icônicos) utilizados pela cantora Madonna na turnê *Blond Ambition*, em 1990. Nessa perspectiva, Vetro argumenta que Fellini não só promoveu a moda transgressora como inspirou o designer de moda francês a explorar o erotismo plural em suas criações. Cabe pensar ainda, que o uso do metal no vestuário feminino, no contexto do filme, também pode ser visto como uma transgressão, uma vez que usualmente é associado à imagem viril de soldados e gladiadores nas representações cinematográficas da Roma Antiga.



**Figura 12:** Enotea (Donyale Luna) e suportes para os seios em metal. Fonte: MVC Magazine.

Disponível em: <https://mvcmagazine.com/en/donyale-luna-the-symbol-of-an-epochal-change-for-fashion/>;

Acesso em 08 abril 2023

Em outra cena, algumas feiticeiras aparecem com o rosto pintado num tom de azul muito aproximado àquele que cobre o corpo do deus indiano Shiva em suas representações. Tal caracterização pode não ser simplesmente uma coincidência, mas uma referência à religião hinduísta, uma vez que a cultura indiana ganhou popularidade naquele período devido ao que Theodore Roszak (1972) denomina “jornada ao oriente”, a qual emerge com o fenômeno da contracultura com vistas a romper com os valores cristãos que predominavam no Ocidente. O autor chama atenção também para o fato de que o “novo orientalismo” que emergia no fim dos anos de 1960 tinha um “sabor fortemente sexuado” (1972, p. 141), o que é evidente se considerarmos a hipervalorização do Kama Sutra. Não à toa, a personagem que lembra o deus indiano aparece justamente numa cena em que rituais para a recuperação da potência sexual de Encolpio são

realizados.

Essa característica, de costurar com habilidade aspectos do texto original de Petrônio com o contexto da contracultura, é parte de sua construção narrativa. O que é confirmado pelo cineasta nas referidas entrevistas a Fofi e Volpi (2009, p. 103):

Antes de mais nada, o *Satyricon* é um texto misterioso porque é fragmentado. Mas seu fragmentarismo, em certo sentido, é emblemático. Emblemático do fragmentarismo geral do mundo antigo que se revela para nós hoje. Esse é o verdadeiro encanto do texto e do mundo que é representado no texto. Como de uma paisagem desconhecida, envolta em um denso nevoeiro que aqui e ali rasga e deixa entrever... O mundo da Antiguidade, para mim, é um mundo perdido, com o qual minha ignorância não permite senão uma relação de fantasia, cheia de imaginação, alimentada por hipóteses, sugestões. (...) Poderia dizer que os heróis do *Satyricon* Encolpio e Ascilto, se parecem bastante com os hippies, em como eles obedecem unicamente ao próprio corpo, procuram uma nova dimensão na droga, rejeitam os problemas. Poderia dizer isso, e talvez eu corra o risco de ter razão. Mas todas essas explicações, no fundo contam pouco. O importante é que, ao fazer esse filme, redescubro dentro de mim um prazer, um fervor alegre, que eu temia ter perdido. A minha vontade de fazer cinema não se esgotou.

Curiosamente, sabe-se que Fellini tomou a decisão de adaptar *Satyricon* depois de uma temporada enfermo no hospital. Independentemente disso, essa reflexão aponta elementos bastante ímpares para sua percepção da relação com o mundo antigo: ela é fragmentada; sua narrativa é que dá sentido a ela. No meio do desconhecido, do nebuloso, do onírico, está o espaço de sua criação, de seu movimento de conectar passado e presente sabendo que não são exatamente a mesma coisa, mas que ao serem aproximados, abrem espaço para a fruição, para a vida e para a recriação dos valores. O fato é que, em um contexto de rejeição do *status quo*, ao adaptar um romance romano, Fellini faz um duplo movimento: provoca os modelos vigentes de beleza e de sexualidade e as leituras possíveis de Roma. Não é por acaso que traz a Arqueologia para sua narrativa, indicando que sua percepção estética para trazer à tona o homoerotismo transita entre a moda e a academia.

Isso nos leva ao último ponto que gostaríamos de destacar, a cena da pinacoteca. Apesar de existir no texto de Petrônio, foi apresentada de uma maneira bastante inovadora pelo diretor italiano, fazendo uso de imagens de descobertas arqueológicas ocorridas enquanto o filme era realizado (GARRAFONI, 2015). Ao estudar a tumba do mergulhador e seu contexto arqueológico, Pollini (2008) comenta o inesperado de sua presença no filme de Fellini. Como essa tumba foi descoberta pelos arqueólogos no período das filmagens, mais especificamente em 1968, e se tornou muito conhecida devido à particularidade de suas pinturas, Fellini utilizou-a para a construção do cenário na pinacoteca por onde passeiam os protagonistas. Isso fez da cena algo particularmente

interessante, pois ele mescla retratos aleatórios com as pinturas da tumba do mergulhador, enquanto dispõe Eumolpo, o poeta, a discorrer sobre a arte. Pollini (2008) aponta, inclusive, que Fellini adapta a pinacoteca aos padrões da Museologia de sua época, dispondo uma pintura ao lado da outra, mesclando elementos do presente facilmente reconhecíveis pelo público italiano daquele momento com diálogos originais do romance. Afirma também que essa cena permite o movimento e a continuidade da narrativa, pois na cena anterior, quando Encólpio chega à pinacoteca, está relembando os amores dos deuses e de seu Giton, e a pintura que Fellini escolhe para a parede é exatamente a dos homens amantes da tumba do mergulhador, ou seja, uma clara referência à presença do homoerotismo na Antiguidade, tanto pela obra de Petrónio como pela cultura material recém-encontrada pelos arqueólogos.

Mesmo que a tumba traga, também, elementos da cultura grega, por estar em território italiano e ter circulado muito na mídia no momento de sua descoberta, ela serviu de conexão entre passado e presente. Essa liberdade de adaptação das cores das vestimentas, da maquiagem, das pinturas de parede na pinacoteca é o lugar de criação da arte de Fellini a que nos referimos há pouco. Se por um lado é bastante fiel ao realismo de Petrónio, na fragmentação da obra, na história da recepção do texto na contemporaneidade, por outro, Fellini organiza sua narrativa dando tons oníricos e cria uma atmosfera de fluidez e liberdade apresentando sua leitura da obra romana. Ou seja, por meio das vestimentas escolhidas com primor e do cuidado com o cenário, se coloca em posição de diálogo entre passado e seu presente e, por isso, suprime passagens, inverte a ordem de alguns acontecimentos da obra, opta por um Priapo na forma Hermafrodita — que não é a mesma forma do deus no original de Petrónio —, traz festivais religiosos da Antiguidade que não estão na narrativa e, por fim, nos últimos momentos, se liberta e apresenta uma sequência de cenas que não estão no original. Essa sequência, aliás, é bem importante, pois mostra os jovens protagonistas, após o assassinato de César, escolhendo seus caminhos. Tal passagem pode ser entendida como o lugar político da narrativa de Fellini: os protagonistas preferem a estrada ao poder, o imprevisível, o lugar para seguir vivendo sem rumo, expressando seus sentimentos e vivenciando suas experiências e seus prazeres.

Seguir viagem sem final não é só uma volta aos fragmentos de Petrónio, pois de fato não sabemos como a narrativa termina; é, também, a conexão com o *drop out* hippie do momento, com a recusa das normas e políticas de guerra, contra o autoritarismo sobre as vidas e a normatização dos corpos e, por que não, a determinadas narrativas de grandiloquência sobre Roma. Seguir viagem é uma recusa a seguir determinadas formas de poder ou tradição de ler os romanos e uma clara busca pelo amor livre. É nessa experimentação da diversidade — das vestimentas, dos corpos, dos sons, das danças, dos risos, dos prazeres — que Fellini molda sua posição, sua leitura e,

claramente, usa de uma obra romana para criticar toda uma tradição de representação dos romanos que todos nós bem conhecemos. Por meio de suas escolhas, ele costura uma trama com elementos do passado romano e do presente da contracultura, cria um ambiente onírico, de cores e brilhos e, ao mesmo tempo, nos faz rir e pensar sobre a diversidade do passado e os caminhos de liberdade em seu presente.

### **Considerações Finais**

Três filmes sobre aspectos da História Antiga de Roma, produzidos em períodos distintos, foram reunidos nesta reflexão porque entendemos que o estudo da presença Antiguidade Clássica na contemporaneidade abre muitas formas de questionamentos, seja para aqueles que desejam conhecer mais do passado romano, seja para aqueles que gostariam de estudar mais a fundo o que está em jogo nas recepções em seu presente. Trata-se de uma forma específica de se aproximar da Antiguidade, menos convencional do que em geral se está acostumado, mas nem por isso menos surpreendente. Pauta-se no diálogo, na percepção de que o passado antigo é moldado e pode se ressignificar de diferentes formas. O que buscamos discutir nesta ocasião, então, é uma questão que aparece em primeiro plano nos filmes, mas que por ter sido naturalizada e essencializada na cultura de massa, praticamente passa despercebida. Ao contrapormos *Spartacus* a *Gladiator*, trouxemos à tona uma espécie de tradição narrativa visual que molda a maior parte dos filmes sobre Roma: um lugar monumental, um grande Império, independentemente do período narrado e, por consequência, um espaço viril adequado aos padrões de gênero e sexualidade predominantes no século XX, sem espaço para a multiplicidade, uma vez que a caracterização dos protagonistas não rompe com as imagens cristalizadas que a arte e a cultura de massas construíram dos romanos, mas as legitima. Assim, *Spartacus* pode até inovar ao utilizar um título provocativo que faz alusão ao comunismo — lembrando que seu roteirista, Trumbo, foi caçado na Hollywood anticomunista —, e o próprio filme, ao condenar as desigualdades, pode ter um “tom” mais à esquerda, mas em nada quebra com os padrões da heteronormatividade no que diz respeito à caracterização visual de seus personagens. Alguns podem até argumentar que nas entrelinhas há uma certa forma de amor do personagem de Tony Curtis (Antoninus) por Spartacus, mas não ao ponto de causar dúvidas sobre o desejo do protagonista.

Já *Gladiator* retoma os épicos após vários anos com uma linguagem inovadora, com cenas de lutas que lembram as batalhas travadas na realidade virtual do videogame, mas mesmo na virada para o século XXI, a virilidade do gladiador permanece intocada, tanto em suas ações como em suas aparências, de modo que o uso de barbas, couro e pele em seus figurinos o tornam dono de uma hiper virilidade. Sendo assim, o personagem de Russell Crowe, na versão nacional do cartaz do

filme (reproduzido na capa da versão comemorativa dos 10 anos do filme do DVD), ocupa a maior parte do espaço. Na imagem, destacam-se os ombros alarguecidos pela couraça, o rosto suado, mas também é possível ver a arma ensanguentada nas mãos do protagonista, reproduzindo essa ideia de luta, força, virilidade e poder. Ou seja, não só há continuidade no padrão como, de certa forma, valorização ao extremo, que moldou a forma como os heróis da Antiguidade passaram a serem vistos nos inúmeros filmes e séries de TV que foram feitos após seu inquestionável sucesso de bilheteria.

Entre um e outro, Fellini. Talvez seja por isso que o *Satyricon* de Fellini ainda hoje choque, por sua intensidade, seu homoerotismo e suas cores, o público mais acostumado à cinematografia hollywoodiana. Se a maioria está convencida da visão hegemônica do herói viril hollywoodiano, Fellini, em um movimento único, recorre a uma obra romana em que o humor é base de sua constituição, e, por meio do riso, nos conduz a outras formas de viver na Antiguidade. Desse modo, *Satyricon* de Petronio e de Fellini têm um ponto em comum: o excesso, o riso dos costumes. Ambos, por meio do exagero, expressam as contradições da vida. Fellini, de alguma forma, condensou nas telas, por meio da Literatura Antiga, da Arqueologia, da Arte, das vestimentas, da caracterização dos personagens e da expressão corporal, a explosão de descontentamento de seu tempo. Não fez um filme linear sobre guerra, lutas ou grandiosidade, e sim uma narrativa fragmentada, contraditória, comezinha, de resistência a modelos. Desse modo, a viagem, tema central de *Satyricon* de Petronio, é ressignificada em um épico em plena contracultura, o que nos leva a caminhos romanos desconhecidos e nos incentiva a rever os nossos. Ao tornar os atores pinturas de parede, como as de Pompeia, em casas totalmente abertas, fragmentadas, com o mar no horizonte, é possível pensar que Fellini coloca o velho *Satyricon* nas telas para provocar certezas e desestabilizar verdades. Nesse sentido, entendemos que retomá-lo em uma discussão sobre masculinidade é uma provocação, um risco, no sentido arendtiano<sup>18</sup>, de abrirmos um campo de discussão no público, de diálogo entre passado e presente, em busca de políticas cotidianas mais libertárias.

## Referências

- ANDRADE, Máira Z. *Rebeldia pronta para o consumo: a construção da cultura juvenil no Brasil dos anos 1950-60*. Tese (Doutorado em História). Campinas: Unicamp, 2016.
- BAECQUE, Antoine de. Projeções: a virilidade na tela. In: COURTINE, Jean-Jaques (Dir.).

---

18 Nos referimos aqui à leitura de André Duarte da obra de Arendt, quando propõe que a filósofa é fundamental para criarmos formas de resistência cotidianas, ou seja, correr o risco significa pensar a alteridade, desafiar o *status quo*. Cf. Duarte, 2010.

- História da virilidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. v. 3: A virilidade em crise.
- BERNAL, Martin. *Black Athena. The afroasiatic roots of Classical Civilization*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.
- BONADIO, Maria Claudia. *Moda e Publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: nVersos, 2014.
- BOLTON, Andrew. *Bravehearts: Men in Skirts*. London: V&A Publications, 2003.
- COELHO, Maria Cecília et al. (Orgs.). *Cinema – lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: Edufsc, 2009.
- COELHO, Maria Cecília. “Five Brazilian Medeas”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 2, p. 359-380, 2013.
- \_\_\_\_\_. A vida privada de Helena de Tróia nos loucos anos 20 em Hollywood. *Classica*. São Paulo, v. 26, p. 191-223, 2014.
- \_\_\_\_\_. Helena troiana: A fama de um nome e o desejo de vingança no cinema. *Artefilosofia*. Ouro Preto, v. 20, p. 15-32, 2016.
- CORBIN, Alain. A virilidade considerada sob o prisma do naturalismo. In: CORBIN, Alain (Dir.), *História da virilidade: O triunfo da virilidade no século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, v. 2, p. 13-33, 2013.
- COURTINE, Jean-Jacques. Impossível virilidade. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). *História da virilidade: A virilidade em crise*. Petrópolis: Editora Vozes. v. 3, p. 7-10, 2013 (a).
- \_\_\_\_\_. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). *História da virilidade: A virilidade em crise*. Petrópolis: Editora Vozes, v. 3, p. 554-577, 2013 (b).
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.
- DRESS. Metropolitan Museum. [s.d.]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/145899>. Acesso em: 27 maio 2018.
- DONYALE LUNA. IMDB. [s.d.]. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0526021>. Acesso em: 27 maio 2018.
- DUARTE, André. *Vidas em Risco – crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FELLINI, Federico. *A arte da Visão – conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FRAYLING, Christopher. Blades. In: LANDIS, Deborah (Org.). *Hollywood Costumes*. London: Victoria & Albert Museum, 2012.
- GARRAFFONI, Renata. Satyricon de Petrônio e de Fellini: Aproximações e diálogos. In: FUNARI,

- Pedro P. A.; FUNARI, Raquel dos S.; CARLAN, Cláudio U. (Orgs.). *Cinema e o Mundo Antigo - Antiguidade através da Sétima Arte*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015, p. 95-112.
- GARRAFFONI, Renata. Os Madrazo e Fortuny: do neoclássico espanhol à moda italiana. In: CARLAN, Cláudio; FUNARI, Pedro Paulo e SOUZA, Ricardo (Orgs.). *História Ibérica: ensino, pesquisa e potencialidades*. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 233-253, 2022.
- “Gladiador” vence nas bilheterias do Brasil. *O Estado de S.Paulo*, 15 jul. 2000.
- GLADIADOR. Direção: Ridley Scott; Produção: Douglas Wick, David Franzoni, Branko Lustig; Roteiro: David Franzoni, John Logan, William Nicholson; História: David Franzoni. Los Angeles, Londres: Scott Free Productions; Los Angeles: Red Wagon Entertainment. 2000 (155 min.), cor.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LA HAYE, Amy; MENDES, Valerie. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HINGLEY, Richard. *Roman Officers and English Gentlemen*. The Imperial Origins of Roman Archaeology. London: Routledge, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MARCH, Charlotte. In: The Red List. Disponível em: <https://theredlist.com/wiki-2-16-601-793-view-fashion-1-profile-march-charlotte.html>. Acesso em: 27 maio 2018.
- MORALES, Helen. The history of sexuality. In: WHITMARSH, T. (Org.). *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 39-55.
- PIERCE, Jerry. To do or die manfully - Performing Heteronormativity in Recent Epic Films. In: CORNELIUS, Michael G. (Ed.). *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*. Carolina do Norte: Mcfarland, 2011.
- POLLINI, Airton. Mergulhar no *Satyricon* de Fellini: a pintura da tumba do Mergulhador de Paestum e a cena da pinacoteca. *História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 48/49, p. 303-320, 2008.
- QUI êtês-vous, Polly Magoo? Direção e roteiro: William Klein. Produtor: Robert Delpire. Delpire Productions. Paris, 1966 (102 min), p&b.
- RAINHO, Maria do Carmo T. *Moda e Revolução nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2014.
- ROSS, Geoffrey A. (Org.). *The day of the Peacock: Style for Men 1963-1973*. London: V&A Publishing, 2014.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- SANT’ANNA, Denise B. de. *História da Beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- SCREEN Test 1, Reel 2 #5. Direção Andy Warhol. Roteiro: Ronald Tavel. 1965 (4 min. aprox.),

p&b.

SCREEN Test 1, Reel #9. Direção Andy Warhol. Roteiro: Ronald Tavel. 1965 (4 min. aprox.),

p&b.

SETTIS, Salvatore. *The future of the classical*. Cambridge: Polity Press, 2006.

SILVA, Glaydson José. *História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o Regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume, 2007.

SILVA, Glaydson José; GARRAFFONI, Renata; FUNARI, Pedro Paulo; GRALHA, Julio; RUFINO, Rafael (Orgs.). *Antiguidade como presença: antigos, modernos e os usos do passado*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

SATYRICON de Fellini. Direção: Federico Fellini; Produção: Alberto Grimaldi; Roteiro: Federico Fellini e Bernardino Zapponi. Roma: Produzioni Europee Associati, 1969 (128 min.), cor. Baseado em "Satyricon" de Petrónio, 60 dC..

SILVA, Glaydson, FUNARI, Pedro Paulo e GARRAFFONI, Renata. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História* (Online), 40, p. 43-66, 2020. <https://doi.org/10.1590/1806-93472020v40n84-03>

SILVA, Neemias. *Carpe diem: rituais cotidianos no Satyricon – Petrónio e Fellini*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2009.

SPARTACUS. Direção: Stanley Kubrick; Produção: Edward Lewis; Roteiro: Dalton Trumbo. Los Angeles: Universal Studios, 1960 (198 min), cor. Baseado em "Spartacus" de Howard Fast, 1951.

TRAVERSO, Vittoria. How Pants Went From Banned to Required in the Roman Empire. In: *Atlas Obscura*. 19 sept. 2017. Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/articles/trousers-pants-roman-history-banned-trajan>. Acesso em: 27 maio 2017.

VETRO, Gianluca Lo. *Fellini e la Moda – Percorsi di stile da Casanova a Lady Gaga*. Milão: Pearson, 2015.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de Sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1985.

WINKLER, Martin (Org.). *Gladiator – film and history*. New York: Blackwell Publishing, 2004.

\_\_\_\_\_. *Spartacus – film and history*. New York: Blackwell Publishing, 2007.

WYKE, Maria. *Projecting the past – Ancient Rome and History*. London: Routledge, 1997.