

“I’m Spartacus!” Kubrick, Espártaco e Lope de Vega

“I’m Spartacus!” Kubrick, Spartacus, and Lope de Vega

Nuno Simões Rodrigues

Universidade de Lisboa, Lisboa / Portugal

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

nonnius@fl.ul.pt

Resumo: Com este estudo, propomos uma análise de uma das mais famosas cenas do filme *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960), aquela em que os escravos chefiados por Espártaco e derrotados pelos Romanos autoproclamam em uníssonos “I’m Spartacus!”, considerando a hipótese de o realizador e o argumentista se terem baseado na peça espanhola barroca de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*.

Palavras-chave: Espártaco; Stanley Kubrick; Dalton Trumbo; Lope de Vega; *Fuenteovejuna*; antiguidade e cinema.

Abstract: In this essay, we propose an analysis of one of the most famous sequences of the film *Spartacus* by Stanley Kubrick (1960): the one in which the slaves led by Spartacus and defeated by the Romans self-proclaim in one voice “I’m Spartacus!”. In this paper we present the hypothesis that both the movie director and the screenwriter based their researches on the Spanish baroque play *Fuenteovejuna*, by Lope de Vega.

Keywords: Spartacus; Stanley Kubrick; Dalton Trumbo; Lope de Vega; *Fuenteovejuna*; antiquity and cinema.

Recebido em: 20 de março de 2017.

Aprovado em: 4 de julho de 2017.

eISSN: 1983-3636

DOI: 10.17851/1983-3636.13.1.171-183

Uma das cenas mais emblemáticas, ou mesmo a mais emblemática, do filme *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960) é aquela em que, ao transmitir a mensagem de Crasso (Laurence Olivier) aos escravos aprisionados depois da rebelião que haviam feito eclodir e disseminar-se por grande parte da Península Itálica, o mensageiro romano afirma que a pena da crucifixão, comum para tais casos, seria evitada caso algum ou alguns de entre os prisioneiros identificassem o corpo ou a pessoa do escravo que havia espoletado a rebelião: Espártaco. O escravo trácio (Kirk Douglas), perante o que aparentemente julga ser um ponto sem retorno, levanta-se para se revelar ao algoz romano e assim poupar os companheiros de luta ao sofrimento atroz da cruz. Mas, ao mesmo tempo que ele, também Antonino (Tony Curtis), jovem escravo doméstico que se mantivera ao seu lado durante parte significativa da rebelião, se levanta e proclama ser Espártaco. O acto de Antonino é imitado quase de imediato por outro escravo que também se levanta para se autoidentificar como Espártaco. E logo, um a um, todos os escravos prisioneiros se erguem e gritam “I’m Spartacus!”

O efeito obtido pela sequência funciona como uma *acme* do filme, em que, em coro uníssono acompanhado de uma banda sonora de tonalidade épica, todos os rebeldes se identificam com Espártaco, o homem que anseia ser livre e que luta pelo ideal de liberdade em si mesmo. Em termos narrativos, a intenção dos escravos prisioneiros é confundir Crasso e impedir que ele reconheça o escravo líder da revolta e o crucifique. Mas, em última análise, o objectivo da cena é chegar ao espectador e fazê-lo identificar-se com aquele herói que não passa de um homem comum, mas no qual se reconhece a maior das dignidades e das grandezas heroicas.

A sequência, aparentemente escrita por D. Trumbo e aceite por K. Douglas e S. Kubrick, respectivamente o argumentista, o produtor e protagonista e o realizador do filme, não tem precedentes nas fontes clássicas em que, em grande parte, o filme se baseia. Mas nem por isso deixa de ter um papel central nesta cinematografia, quer pelo ponto que marca na economia da narrativa metaliterária, quer pelo que significa em termos mais abrangentes, do simbolismo e da mensagem que o filme e seus autores pretendem fazer passar.

Com efeito, quando, em 1960, Stanley Kubrick apresentou a sua versão de *Espártaco*, o filme era algo mais do que uma mera leitura cinematográfica de um acontecimento histórico. Apesar de essa não ser a primeira adaptação ao cinema da história do gladiador que liderou a chamada Terceira Guerra dos Escravos (73-71 a.C.), ela foi sem dúvida a versão que marcou de forma definitiva no imaginário popular contemporâneo a imagem do trácio. Parte considerável dessa representação deve-se ao cunho político-ideológico que o filme de Kubrick imprimiu ao carácter de Espártaco.

Já muito se escreveu sobre o contexto que levou à produção do filme no início da década de 60 do século passado.¹ Mas o facto é que é esse enquadramento que continua a ser determinante para a nossa compreensão da importância desta película e do que ela representou para a segunda metade do século passado.² Assim, não é demais recordar que o filme de Kubrick se baseia no romance do escritor norte-americano Howard Fast, publicado em 1951, em plena Guerra Fria. É de salientar que Fast foi um activista de esquerda e membro do Partido Comunista americano de 1943 a 1957.³ A visão que Fast dá do escravo trácio insere-se, por conseguinte, na imagem que este tinha vindo a adquirir desde pelo menos o século XIX e que correspondia à de um herói que representava os valores da ideologia marxista, uma vez que era tido como cabecilha de uma revolta de escravos, reflectindo, por conseguinte, um arquétipo de resistência social e da luta de classes.⁴

Em 1865, Karl Marx havia confessado que um dos seus heróis era Espártaco. A leitura de Apiano e os acontecimentos do seu tempo, designadamente a revolução liderada por Garibaldi em Itália e a Guerra Civil Americana, haviam suscitado no filósofo germânico o interesse pela

¹ Relativamente ao contexto histórico da figura de Espártaco e ao da produção do filme de S. Kubrick, retomamos reflexões que apresentámos em Rodrigues (2017). Ver ainda Wyke (1997, p. 63-72); Futrell (2001, p. 97-111); Cyrino (2005, p. 100-120); Cooper (2007a, p. 14-55); Cooper (2007b, p. 56-64).

² Cf. WINKLER, 2007, p. 9.

³ Cf. FUTRELL, 2001, p. 90.

⁴ Cf. WYKE, 1997, p. 34-62; FUTRELL, 2001, p. 88-90; CYRINO, 2005, p. 101; RODRIGUES, 2017.

figura do escravo trácio, ao ponto de o pensador alemão o considerar um genuíno representante do antigo proletariado.⁵ A identificação que Marx fazia da personagem histórica era assim claramente retórica e instrumental, no sentido de a utilizar como representação da sua própria ideologia e concepção da História.

A perspectiva de Marx, porém, não era uma novidade em termos de exercício hermenêutico; mas há que referir que inaugurou uma representação que tem como um dos pontos de chegada precisamente o romance de Fast e o filme de Kubrick. Como assinalaram vários autores,⁶ a recuperação da imagem de Espártaco terá começado na segunda metade do século XVIII, em contexto iluminista e no âmbito das revoluções americana e francesa. Nessa época, a figura do escravo gladiador reapareceu como símbolo da luta pelos direitos humanos e pela liberdade e resistência contra a opressão e a tirania, tal como Rousseau as teorizava. Essa era, na verdade, uma visão romântica do herói com a qual se representavam os valores próprios de uma época de mudanças. Esta forma de interpretar a figura de Espártaco ficou manifesta na obra historiográfica de Charles de Brosses, e.g., que, em 1768, 1774 e 1777, publicou estudos sobre a República Romana, nos quais valorizou de forma significativa o papel do escravo.⁷ Mas aquela que talvez constitua a declaração mais significativa dessa época acerca do gladiador trácio deverá ser a que Voltaire fez em 1769, quando o filósofo francês se referiu à rebelião dos escravos de 73-71 BC como “uma guerra justa”, “a única guerra justa da História” (VOLTAIRE, 1769 *apud* SHAW, 2001, p. 19).

Este panorama da interpretação da figura de Espártaco na segunda metade do século XVIII, a que se pode acrescentar um conjunto de obras de ficção, que incluem peças de teatro e de ópera, mostra a importância que o carácter histórico do trácio assumiu nesse período. Espártaco foi usado como bandeira para debates acerca da liberdade, da escravatura e da independência, que no século XVIII estavam na ordem do dia.

⁵ Cf. WYKE, 1997, p. 48; FUTRELL, 2001, p. 89; SHAW, 2001, p. 14-15.

⁶ Cf. WYKE, 1997, p. 34-60; FUTRELL, 2001, p. 83-88; SHAW, 2001, p. 19-21; CYRINO, 2005, p. 100-102.

⁷ Cf. SHAW, 2001, p. 19.

Durante o século XIX, porém, Espártaco passou a ser entendido sobretudo como a representação de ideais de independência, associados à emergência das novas nações que se emancipavam das tutelas europeias ou que se afirmavam na própria Europa.⁸ A peça do americano Robert Montgomery Bird, *The Gladiator* (1831), e o romance do italiano Raffaello Giovagnoli, *Spartaco* (1874), são exemplos desse tipo de manipulação ideológica da personagem, em que o objectivo é representar a luta armada e revolucionária contra estados opressores e colonialistas, mas em que a questão da escravatura passava para segundo plano. De referir que as primeiras produções cinematográficas sobre Espártaco, feitas em Itália nas primeiras décadas do século XX, tiveram como base o romance de Giovagnoli.⁹

Com Marx, a imagem de Espártaco alterou-se significativamente, sem no entanto perder o sentido de projecção e utilização ideológica. Com o pensador alemão, o debate antiescravatura e os ideais independentistas deram lugar à ideologia da luta de classes e ao igualitarismo, posteriormente desenvolvidos por Lenine e Estaline.¹⁰

Esta perspectiva acabou por influenciar outros modelos de resistência e protesto político da primeira metade do século XX, como os encabeçados por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, durante a I Grande Guerra. O *Spartakusbund* era um movimento político de esquerda que se opunha à guerra e cujo protesto público assumiu a forma de panfletos subversivos assinados com o nome “Spartakus”.¹¹ Neste contexto, a figura de Espártaco começou a ganhar forma de ícone associado àquela que depois da Revolução Francesa ficou conhecida como “ala esquerda” do pensamento político. De igual modo, há que citar a figura do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que foi membro do Partido Socialista Unificado da Alemanha, e que em 1922 receberia o prémio Kleist para a peça *Trommeln in der Nacht*, originalmente chamada *Spartakus* e cujo enredo assenta nos acontecimentos em torno do *Spartakusbund* e do denominado “levante espartaquista” de Berlim, em 1919.

⁸ Cf. WYKE, 1997, p. 34-56; FUTRELL, 2001, p. 83-90; CYRINO, 2005, p. 101.

⁹ Cf. WYKE, 1997, p. 48-59; SHAW, 2001, p. 22.

¹⁰ Cf. WYKE, 1997, p. 63-72; FUTRELL, 2001, p. 83-90; SHAW, 2001, p. 16-17; CYRINO, 2005, p. 101.

¹¹ Cf. WYKE, 1997, p. 48; FUTRELL, 2001, p. 89-90; SHAW, 2001, p. 17.

Terá sido esse historial que, nos anos 40 e 50 do século passado, acabou por reforçar a utilização da imagem do escravo gladiador, de novo em contexto político, mas agora em território norte-americano. Referimo-nos, naturalmente, à conjuntura do pós-guerra e da afirmação dos blocos mundiais e da cortina de ferro, na qual emergiu o “macarthismo” nos EUA e em cujo ambiente Howard Fast escreveu o romance *Spartacus*. Fast era um escritor de convicções socialistas, que acabou na lista negra do FBI, o que acabou por condicionar a publicação do romance. Só em 1951, por iniciativa própria, o livro foi publicado em edição de autor.¹² O recurso à personagem do trácio como tema de inspiração para uma narrativa ficcional ainda que de inspiração histórica não era, como vimos, uma novidade. O já citado romance de Giovagnoli (1874), por um lado, e o do húngaro Arthur Koestler (*The Gladiators*, publicado no final dos anos 30), por outro, mostram como a ideia de Fast estava longe de ser original.

Quid nouis? O uso retórico da imagem que agora se fazia. Com efeito, se Giovagnoli mantinha no horizonte sobretudo ideias de independência e nacionalismo, e se Koestler construía um Espártaco movido por ideais revolucionários que acabavam por degenerar em comportamentos de abuso de poder, remetendo assim para a metáfora que pretendia avaliar aquilo em que o socialismo europeu se havia transformado logo na terceira década do século XX, o herói de Fast pretendia ser o protótipo do homem socialista, senão comunista, herdeiro directo da visão que Marx e seus sucessores ideológicos haviam tido dele.¹³

Foi depois de ter lido o romance de Fast, em 1957, que Kirk Douglas iniciou um processo de autoidentificação com a personagem histórica, tal como fora modelada pelo escritor norte-americano. Na verdade, o carácter ficcional deste Espártaco radicava no que as fontes antigas dizem acerca da figura histórica, mas ia muito além disso¹⁴. Era com a ideologia com que Fast havia colorido a personagem histórica que Douglas se identificava, o que mostra que a retórica historiográfica, a

¹² Cf. SHAW, 2001, p. 18; FUTRELL, 2001, p. 90-97.

¹³ Cf. WYKE, 1997, p. 59-61; FUTRELL, 2001, p. 90-97; SHAW, 2001, p. 18; COOPER, 2007b, p. 59-60.

¹⁴ Sobre as fontes antigas, ver Shaw (2001, p. 31-165); Winkler (2007, p. 233-247).

manipulação das imagens e as representações que se fazem desse passado em concreto acabaram por ter repercussões significativas na construção do mito de Espártaco. O gladiador trácio acabou assim por ser usado como metáfora da luta contra o sistema capitalista, evocado por Roma, representando a figura de um mártir morto em combate pelos seus ideais.¹⁵

Assim, será na construção do Espártaco de Howard Fast que o filme que acabou por estreiar em 1960 com o nome de Stanley Kubrick como director acabará por se basear. Apesar de Kubrick ser o nome que acabou por estar associado à realização de *Spartacus*, o facto é que o realizador não foi o único responsável pelo filme que hoje conhecemos. Longe disso. As vicissitudes da produção são bem conhecidas e foram já largamente referidas em bibliografia crítica.¹⁶ Recordamos que Kirk Douglas terá sido um dos principais, senão o principal, impulsionador do filme e que o primeiro realizador associado ao projecto foi Anthony Mann, que mais tarde viria a dirigir *The Fall of the Roman Empire* (1964). Nessa composição, há ainda que não esquecer o papel central de outro ideólogo da ala esquerda da Hollywood antissistema da época, Dalton Trumbo.¹⁷

A “ideologia de esquerda” marca de forma evidente todo o filme, tanto no conteúdo como na forma. A. Futrell destacou o modo como a capa do *souvenir guide* da estreia jogou com elementos que, longe de terem sido utilizados de forma inocente, apelavam a uma concepção e ideologia claramente políticas. Sobre um fundo vermelho, os retratos das personagens do filme aparecem representadas sobre moedas.¹⁸ Outro aspecto a salientar é o equilíbrio encontrado na distribuição de caracteres, no qual Espártaco assume um papel paterno, Varínia (Jean Simmons) uma função materna e Antonino encarna a figura de um filho. Neste sentido, os *ethoi* remetem para uma espécie de “sagrada família”

¹⁵ Cf. FUTRELL, 2001, p. 77, 92.

¹⁶ Sobre as vicissitudes da realização do filme, ver Wyke (1997, p. 63-72); Futrell (2001, p. 97-111); Cooper (2007b, p. 56-64); Cyrino (2005, p. 100-114).

¹⁷ Sobre o papel de Trumbo, ver sobretudo Cooper (2007b, p. 56-64).

¹⁸ Cf. FUTRELL, 1997, p. 77.

do sistema comunista, em que todos têm um lugar bem definido na luta pela concretização da utopia.¹⁹ O recurso a esta imagem da família no filme não é, aliás, singular.

Segundo as fontes antigas (Plut. *Cra.* 11), Espártaco morreu em combate e aparentemente o seu cadáver nunca foi encontrado. Mas Kubrick faz alinhar o gladiador com outros revoltosos na execução através da crucifixão, o que não acontece sequer noutras produções cinematográficas do mesmo tema. Talvez esta opção derive não apenas do facto de a morte por crucifixão, conhecida como *seruile supplicium*, ser a normalmente aplicada a escravos, mas também da intenção de associar o gladiador rebelde à figura e ideais de Jesus de Nazaré, numa versão todavia agnóstica e eventualmente herética. Trata-se assim de uma espécie de “outro lado da mensagem cristã”, evocadora de temas polémicos mais recentes, como o do casamento de Jesus.²⁰ As associações ao tema da *passio Christi* são claras: Espártaco é crucificado e Varínia mantém-se aos pés da cruz segurando o filho de ambos; Varínia usa uma túnica azul, símbolo reconhecidamente mariano; a mulher toca os pés do marido crucificado, agora como *uxor dolorosa*; mais longe, Baciato (Peter Ustinov) assiste à cena e apressa Varínia, dizendo-lhe “have mercy on us”.²¹ Neste quadro, a imagem da sagrada família revela-se de outra forma, quase mística, num contexto assumidamente materialista.

Os exemplos agora citados têm como objectivo mostrar como a produção cinematográfica de 1960 está repleta de simbolismos que, longe de serem inocentes, remetem para uma ideologia política assumida, ainda que então necessariamente velada. É nesse contexto que se insere a cena a que aludimos no início deste estudo e na qual nos interessa agora focar (e cujo eco chegou aos dias de hoje quando, após os atentados terroristas de Paris em Janeiro de 2015 o mundo proclamou “Je suis Charlie!”).²²

Na verdade, apesar de toda a criatividade que cremos poder reconhecer no filme de Kubrick, e que nos parece de mérito absoluto, a famosa cena do “I’m Spartacus!” parece estar longe de ser absolutamente

¹⁹ Cf. FUTRELL, 1997, p. 95-97 e p. 108-110.

²⁰ Cf. ALONSO, 2008, p. 90.

²¹ Cf. CYRINO, 2005, p. 113.

²² Cf. WYKE, 1997, p. 67; FUTRELL, 2001, p. 109; WINKLER, 2007, p. 6-7.

original. A esse propósito, consideramos a possibilidade de a origem da sua composição assentar num texto do *Siglo de Oro* espanhol, o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

A peça foi publicada em Madrid, por volta de 1618²³, e baseia-se num facto alegadamente histórico, ocorrido no *pueblo* de Fuente Ovejuna, perto de Córdoba, em Abril de 1476, tempo dos Reis Católicos, portanto. Nessa ocasião, o povo local teria matado o Comendador Maior da Ordem de Calatrava, Don Hernán Perez de Guzmán, pelos agravos que este lhes teria feito. Dizem as crónicas, em que Lope de Vega se baseou, que os populares teriam entrado na casa do comendador e tê-lo-iam matado a pedradas. Numa dessas fontes lemos: “Y entrando en su misma casa le mataron a pedradas, y aunque sobre el caso fueron embiados juezes pesquisadores que atormentaron a muchos dellos, assí hombres como mugeres, no les pudieron sacar outra palabra más desta: ‘Fuente Ovejuna lo hizo!’” (VEGA *apud* MARÍN, 1998, p. 25).

Terá sido esse o tópico de base para a composição de Lope de Vega. Assim, na peça seiscentista, a Espanha está em processo de unificação sob os Reis Católicos e Fernán Gómez de Guzmán é o comendador que representa a resistência e a oposição à soberania régia de Fernando e Isabel. Uma vez em Fuenteovejuna, o comendador mostra como exerce o poder, ao ponto de considerar que tem direito ao usufruto do leito das mulheres dos vizinhos do *pueblo*. Algumas das mulheres assediadas resistem e Gómez de Guzmán parte para a violência, acabando mesmo por violar uma das aldeãs. Esta, revoltada com a sua situação, incita os vizinhos a vingarem a ofensa, o que acontece com a morte violenta do comendador. Inteirados do episódio, os reis decidem investigar o que se passou e enviam para Fuenteovejuna o funcionário régio que tem a missão de aferir os acontecimentos e descobrir o culpado da morte do comendador. Para o efeito, o juiz não hesita em mandar prender e torturar alguns dos aldeãos, inclusive velhos, mulheres e crianças. Todos eles, porém, numa tirada genial de Lope de Vega, todavia motivada pelo que Sebastián de Covarrubias terá escrito no seu *Tesoro de la lengua castellana o española* em 1611, respondem simplesmente:

²³ Cf. MARÍN, 1998, p. 64.

“Fuente Ovejuna lo hizo!”²⁴ A última das personagens torturada, Mengo, *ethos* preparado para provocar o riso no espectador, chega inclusive a fazer uma brincadeira com a sentença, respondendo em tom de sarcasmo e de desafio: “Fuente Ovejuna” (VEGA, 1998, v. 2249). Os reis, ao inteirarem-se dos acontecimentos, como se fossem uma espécie de *dei ex machina*, compreendem o sucedido e decidem perdoar os habitantes de Fuente Ovejuna, garantindo um final feliz à peça.

Na verdade, há que não esquecer que o texto de Lope de Vega é essencialmente uma comédia,²⁵ cujo objectivo é reescrever de forma dramática e didáctica o acontecimento histórico de 1476, numa eventual homenagem ao Duque de Osuna, descendente de um dos protagonistas da história.²⁶ Desse modo, o tema da soberania régia é usado como enquadramento da acção e, sendo escrita em pleno período barroco, é naturalmente a questão do Absolutismo, patente na relação entre a coroa, os senhorios e o poder municipal, que está em causa na ideologia do seu autor.²⁷ Por outro lado, como nota J. M. Marín, Lope de Vega não faz uma abordagem das suas fontes com o olhar do historiador ou do arqueólogo ou sequer com a mentalidade do dramaturgo contemporâneo, interessando-lhe sobretudo a recriação dramática à qual a mentalidade da época dificilmente escaparia.²⁸

Como é natural, porém, o tempo encarregou-se de reescrever ou reinterpretar a essência da *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega e, durante o século XX em particular, predominaram leituras pró-trágicas segundo as quais o texto de Lope expressa de forma poética a vontade de justiça de toda uma comunidade oprimida de forma tirânica.²⁹ Deste modo, unido, o povo não só comete o tiranicídio como este é plenamente justificado.

Esta linha hermenêutica da peça de Lope seduziu, como facilmente se imagina, toda a chamada “ideologia de esquerda” que predominou no século XX, nomeadamente no contexto da Guerra Civil Espanhola ou

²⁴ Cf. VEGA, 1998, v. 2208, 2228, 2235, 2249, 2287.

²⁵ Cf. MARÍN, 1998, p. 21.

²⁶ Cf. MARÍN, 1998, p. 21.

²⁷ Sobre o sentido do drama e as motivações do seu autor, ver Marín (1998, p. 40-41).

²⁸ Cf. MARÍN, 1998, p. 20.

²⁹ Cf. MARÍN, 1998, p. 21.

nos territórios influenciados pela ex-União Soviética. De igual modo, o texto teve particular recepção em grupos ou partidos associados ao ideal comunista-socialista e de resistência a ideologias nacionalsocialistas. Em Espanha, García Lorca encenou-a com a Barraca, em 1933, estreando em Valencia.³⁰ Outro caso paradigmático é o de Isidora Aguirre que, no Chile de Pinochet, reescreveu a peça transformando-a num veículo de protesto político.³¹ Ainda a título de exemplo, consideramos pertinente referir o caso do Teatro Experimental de Cascais, que, sintomaticamente no quase imediato pós 25 de Abril de 1974, levou à cena pela mão de Carlos Avilez uma adaptação da peça de Lope de Vega, protagonizada por Zita Duarte, Santos Manuel, Maria Albergaria e Isabel de Castro, entre outros.

Dado o quadro que expusemos e em que contextualizámos o ambiente ideológico em que Stanley Kubrick, Dalton Trumbo e Kirk Douglas conceberam a sua versão da vida de Espártaco, não nos parece de todo inverosímil que também o clássico de Lope de Vega tenha estado no horizonte desses autores como fonte de inspiração para a caracterização que acabaram por propor para o escravo rebelde. Assinale-se que o texto espanhol teve uma fortuna considerável nos EUA.³²

No contexto de algumas leituras contemporâneas da peça de Lope, à semelhança do *pueblo* de Fuente Ovejuna, também os escravos fugitivos e rebeldes sob a liderança de Espártaco, ainda que numa perspectiva absolutamente anacrónica e historicamente inverossímil,³³ funcionam como classe oprimida, homogénea e em luta pela sua libertação. Assim, tal como os vizinhos da aldeia espanhola se recusam a identificar o assassino do comendador, assumindo-se como tal em modo colectivo, também os escravos que acompanham Espártaco se negam a denunciá-lo aos seus perseguidores, preferindo entregar-se em sacrifício pelo seu ideal e em grupo.

É um facto que o que lemos nos versos de Lope de Vega reza “Fuente Ovejuna lo hizo!” e não “Yo lo hice!”, que seria o equivalente de “I’m Spartacus!”. Mas o sentido é, parece-nos, exactamente esse. A

³⁰ Cf. MUJICA, 2014, p. 79-118; KIRSCHNER, 1977, p. 260-261.

³¹ Cf. MUJICA, 2014, p. 73.

³² Cf. HODGE, 1963; KIRSCHNER, 1977.

³³ Cf. RODRIGUES, 2017.

estrutura comum está no facto de o grupo assumir a responsabilidade pelo indivíduo, reclamando para si a pena a ser aplicada e disposto a assumir as consequências em prol de um bem maior. É o que acontece no texto de Lope de Vega e é o que vemos no metatexto de Kubrick.

A esse propósito, é pertinente referir que, na encenação da versão bailado flamenco de *Fuente Ovejuna* que António Gades estreou na Ópera Carlo Felice de Génova em 1994 e que posteriormente, em 2011, apresentou no Teatro Real de Madrid, à pergunta “Quien mató al comendador?”, o povo de Fuente Ovejuna responde apenas “Yo!”.³⁴ Evidentemente, sempre poderemos argumentar que a opção de Gades para a sua encenação de Lope de Vega poderá ter-se baseado na proposta cinematográfica de Kubrick. Mas esse mesmo argumento dar-nos-á legitimidade para defender a ideia de que o argumento que sustentar uma hipótese será exactamente o mesmo que sustenta o seu inverso, comprovando a cumplicidade entre os vários textos em interacção.

Referências

ALONSO, J. *et al.* *La antigua Roma en el cine*. Madrid: T & B Editores, 2008.

COOPERb, D. L. Who killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick’s Epic Film. In: WINLER, M. M. (Ed.). *Spartacus: Film and History*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 14-55. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470776605>.

COOPERb, D. L. Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus. In: WINKLER, M. M. (Ed.). *Spartacus: Film and History*. Oxford: Blackwell, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470776605>.

CYRINO, M. S. *Big Screen Rome*. Oxford: Blackwell, 2005.

FUTRELL, A. *Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power*. Austin: University of Texas Press, 1997.

FUTRELL, A. Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist. In: JOSHEL, S. R. MALAMUD, M.; MCGUIRE JR., D. T. (Eds.). *Imperial*

³⁴ O espectáculo pode ser visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F1LKevfCnwQ>>.

Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. p. 77-118.

HODGE, F. *Fuente Ovejuna* on the America Stage. *The Texas Quarterly*, Austin, v. 6, n. 1, p. 204-213, 1963.

KIRSCHNER, T. J. Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa, v. 1, n. 3, p. 255-271, 1977.

MARÍN, J. M. Introducción. In: VEGA, L. de. *Fuente Ovejuna*. Edición de Juan María Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. p. 11-83.

MUJICA, B. *A New Anthology of Early Modern Spanish Theater*. Play and Playtext, New Haven/London: Yale University Press, 2014.

RODRIGUES, N. S. From Kubrick's Political Icon to Television Sex Symbol. In: AUGOUSTAKIS, A.; CYRINO, M. S. (Eds.). *STARZ Spartacus*. Reimagining an Icon on Screen. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. p. 34-51.

SHAW, B. D. *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*. Boston: Bedford, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-137-12161-5>.

VEGA, L. de. *Fuente Ovejuna*. Edición de Juan María Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

WINKLER, M. M. (Ed.). *Spartacus: Film and History*. Oxford: Blackwell, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470776605>.

WYKE, M. *Projecting the Past*. Ancient Rome, Cinema and History. London: Routledge, 1997.