

REVISTA PORTO

Programa de Pós-Graduação em História da UFRN

Volume 2 | Número 3 | 2013.1

300 e o espelho dos “antigos”: Homoerotismo e alegoria política entre Ocidente e Oriente

300 and the mirror of the “ancients”: homoeroticism and political allegory between the West and the East

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

Professor Adjunto do Departamento de História - UFRN.

Doutor em História- UFF.

Revista Porto 3 (2): 114-133 [2013]

Recebido em 30/06/13 – 30/07/13

REVISTA PORTO

Resumo: a polêmica em torno do filme *300* (EUA, 2006), dirigido por Zack Snyder, permite-nos pensar o agenciamento da consciência histórica na memória social dos “Antigos”, quando estes são retomados pelo cinema na forma de uma farsa histórica do entretenimento de massa. Este texto problematiza alguns dos elementos que atuaram na cultura histórica cinematográfica norte-americana na primeira década dos anos 2000 a partir da análise da fita acima enfocando no agenciamento da estética homoerótica e na alegoria política que, a partir do passado, demarca Ocidente e Oriente ancestrais. Nossa hipótese é que há uma evidente ambiguidade nessa alegorização política, uma vez que o retorno à Antiguidade na tradição da arte ocidental tem sempre colocado em questão as noções de origem, identidade e alteridade. Os elementos contemplados como passados e estrangeiros faziam parte das ansiedades políticas dos EUA do período.

Palavras-chave: 300. Zack snyder. Filme histórico.

Abstract: the polemic about of the film *300* (USA, 2006), by Zack Snyder, made us to think the agency of the historical conscience in the social memory of the “Ancients”, when these are resumed by cinema in way of a historical farce to mass entertainment. This paper problematizes some elements that acted in the American historical culture cinematographic in first years in the 2000s from of analysis of the movie focusing on agency of the homoerotic aesthetics and on political allegory that, starting to the past, marked ancestors Western and Eastern. Our hypothesis is that there is an ambiguity in this political allegorization, once the return to Antiquity in tradition of Western art has always put it in goal the notions of the sources, identity and alterity. The elements included as past and foreign were part of the political anxieties of the USA in the 2000s.

Keywords: 300. Zack Snyder. Historical Film.

Em uma coletiva para a imprensa internacional promovida pela Warner Brothers em fevereiro de 2007, para divulgação do filme *300*, o diretor Zack Snyder foi interpelado por jornalistas estrangeiros, que à queima roupa perguntaram-lhe: “Is George Bush Leonides or Xerxes?”.¹ Na mesma coletiva fora afirmado categoricamente que Leônidas, o rei de Esparta, seria uma alegoria do próprio Bush. Na primavera do mesmo ano, Slavoj Žižek escreveu um texto no qual evidenciava, pelo contrário, que a Pérsia seria o império americano, bem como

¹ CIEPLY, Michael. That film’s realm message? It could be: ‘buy a ticket’. *The New York Times*, New York, p. 1, 5 mar. 2007.

Esparta representaria povos tais como os afegãos, os quais, ao contrário da multicultural América, possuíam alguma singularidade étnica.²

O assunto seria enfrentado pelo diretor em entrevista a um *site* brasileiro. Nela, o diretor revela uma intrigante concepção de história:

Na minha cabeça é muito mais uma ópera que um épico desses que tem a intenção de “voltar no tempo”, como *Alexandre* [...]. Minha intenção é mostrar a mitologia. E veja só... a mitologia a partir dos olhos de um espartano. Delios, o narrador, era espartano e nem estava lá no final pra saber o que houve. Ele inventa tudo aquilo, aumenta as coisas. Então só segui isso – aumentei a farsa!³

O argumento era contraditório: não se queria um “retorno” (“voltar no tempo”), mas uma mitologia, uma vez que nenhum dos narradores (da fábula e do filme) testemunharam os eventos contados. Contudo, essa expressão só tem sentido quando se lembra que eram espartanos e persas os personagens em discussão. A “mitologia”, na expressão do cineasta, seria uma narrativa da origem, um “sem tempo” histórico, uma vez que Snyder tenta negar a “volta no tempo” pela farsa da Antiguidade. Esta aparente contradição faz parte da concepção de historicidade do campo cinematográfico norte-americano, o qual, exploraremos aqui.

Que concepção de história concebe o tempo e o passado “sem retorno” e entende um filme como um mito ou estória de herói a partir de um conhecido episódio da Antiguidade? Porque ela se antagoniza com uma concepção de tempo e história que articula o passado (a Antiguidade) como “outro” ao qual *não* se retorna. Este artigo analisa o agenciamento ambíguo da cultura histórica da Antiguidade no cinema americano recente no filme *300* (EUA, 2006), em especial os aspectos referentes ao homoerotismo e à alegorização política, demonstrando como a história persiste na cultura visual cinematográfica, mesmo quando é negada enquanto tal.

Por que *300*? O cinema americano tem sido pródigo em conceber filmes históricos, existindo muitos exemplares na produção recente que nos permitem estudar o regime de historicidade contemporâneo em suas facetas histórico-visuais. A fita de Snyder mobiliza

² ZIZEK, Slavoj. *The true Hollywood left*. Disponível em: <<http://www.lacan.com/zizhollywood.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2012.

³ SNYDER, Zack. Exclusivo – Omelete entrevista Zack Snyder, o diretor de *300*. *Omelete*, 29 mar. 2007. Entrevista concedida a Érico Borgo. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/exclusivo-omelete-entrevista-zack-snyder-o-diretor-de-300>>. Acesso em: 01 nov. 2012.

elementos da cultura histórica na curta e na longa duração, permitindo compreender semelhanças e diferenças no regime de historicidade atual. Na *curta duração*, *300* montou seu enredo e plástica a partir de estereótipos num terreno minado: a clássica narrativa de Leônidas e seus espartanos no estreito das Termópilas como uma “ópera” de uma Esparta branca e livre enfrentando um tirânico Império Persa mestiço, monstruoso e sexualizado. Naquele momento, os norte-americanos caçavam terroristas na esteira da invasão do Iraque, os escândalos da prisão Abu Ghraib abalaram a autoconfiança ianque desde 2004, e as tensões contínuas com o Irã, em especial, e o Oriente Médio em geral, permitiram que jornalistas e críticos no mundo ocidental vissem na Esparta helênica e na Pérsia imperial alegorias do momento político contemporâneo, movendo uma série de ansiedades políticas.⁴

Os historiadores, em especial, ficaram tocados uma vez que viram o seu ofício (o uso do passado e a instituição da memória) contemplado em meio à polêmica. Tendendo a (re)ver os filmes e influenciados pelas tendências multiculturais e pós-coloniais que popularizaram termos como “orientalismo”, *300* realizaria uma estereotipia negativa dos “orientais” em oposição à perfeição olímpica dos “ocidentais”. Na *longa duração*, o filme realizou um tipo particular de “retomada do antigo”, um agenciamento do acervo da cultura histórica ocidental ao recorrer à Antiguidade. Os “antigos” têm sido transformados em antepassados dos povos desde a Alta Idade Média, num processo de (re)formação contínua do “antigo” e do “clássico”.⁵ Na modernidade, a inflexão tornou-se “retorno” com o humanismo italiano, e desde então, o “Antigo” tem sido atualizado por sucessivas sociedades e grupos sociais na Europa e regiões atingidas por sua colonização.⁶ Essa retomada sempre tem significado uma consciência de tempo (voluntária ou não), uma persistência do passado e também do que uma sociedade considera história.

É como agente contraditório da persistência do passado que *300* emerge pertinente. O período entre o final do século XX e início do século XXI tem sido marcado por uma reflexão de crise da história e da historiografia, de seu uso e utilidade. Se o século XIX fora o “século

⁴ É preciso observar a maneira como essa alegorização do filme tornou-se possível e não considerar que basta o contexto para que assim o seja. Trabalharemos aqui alguns dos elementos que participaram da formulação do filme como alegoria política, contudo, apenas no que interessa para conceber o regime histórico que ele forma.

⁵ Cf. MARQUES, Luiz (Org.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2008.

⁶ O humanismo italiano do século XV, o neoclassicismo francês do século XVIII e algumas variações dos movimentos românticos do século XIX, bem como as estéticas fascistas italiana e alemã no século XX são exemplos das visitas constantes aos Antigos. Cf. GARIN, Eugenio. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1985; PANOFKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Presença, 1981.

da história”, o nascente XXI tem sido considerado como dotado de uma crise de historicidade moderna, do advento do presente que desconsidera o passado e não valoriza mais evidenciar o futuro. Contudo, como deixou claro Vivian Soubchack, a “persistência da história” no século XX (e agora) esteve mais ligada aos diferentes usos que se fez dela na massificação das imagens a partir do cinema e da televisão do que a cultura historiográfica propriamente dita. A cultura histórica resiste como cultura visual.⁷

A seguir analisaremos as origens, a fatura visual e algumas discussões a respeito de *300*. Observaremos a organização formal do filme, dos elementos narrativos e a maneira como visualiza o “antigo” e confere vida aos “estereótipos” que o fizeram famoso, tomando como pedra-de-toque o homoerotismo e a alegoria política. Em seguida, a fita será inserida na longa duração, demonstrando como ele dialoga com a tradição do “retorno” ao Antigo. Finalmente, retomaremos as declarações do diretor Zack Snyder para atingir o centro agudo do regime histórico que parece atuar no cinema norte-americano. Nossa abordagem será narrativo-iconológica, de maneira que analisaremos como uma fatura visual e narrativa participa da construção de um quadro social ao seu redor.⁸

Os antigos como super-heróis

300 mostra um dos episódios mais famosos das guerras médicas, quando Leônidas, rei de Esparta, juntou 300 de seus melhores homens e reteve o maior exército de seu tempo, os combatentes de Xerxes, rei da Pérsia, no estreito das Termópilas. O episódio, narrado nas *Histórias*, de Heródoto, no século V a. C., tornou-se uma lenda militar, tendo sido recorrentemente retomado em poesias e pinturas da tradição latina, renascentista, e, mais tarde, no neoclassicismo francês e Hollywood.

⁷ SOBCHACK, Vivian (Org.). *The Persistence of History: cinema, video and modern event*. London: Rotledge, 1996.

⁸ Nossa ideia é que um filme é uma fatura que carregava em si sua própria história, resultado das escolhas de inclusões e de algumas de suas exclusões, de projetos participantes e abortados, o que implica considerar a própria imagem como história que participa do cruzamento de múltiplos campos sociais na prática de fazer, consumir e pensar filmes. Cf. MICHELL, W. J. T. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009.

300, o filme, tem uma trajetória peculiar, uma vez que é baseado na obra *300 de Esparta* (300, EUA, 1997), novela gráfica argumentada e desenhada pelo quadrinista norte-americano Frank Miller, lançada em 1997 nos EUA, publicada em cinco episódios, acompanhando a batalha das Termópilas da perspectiva do rei espartano. Miller sempre fora um desenhista de quadrinhos com traço dramático e bruto e sua obra anterior, *Sin City* (1993), explorava o jogo de cor claro-escuro/branco-preto com narrativa econômica e quadros visuais elaborados que valorizavam o traço grosseiro do artista.

Miller construíra para si uma sólida carreira desde os anos 1980 na indústria de quadrinhos americana, sendo que se consagrou pelos enredos autorais de personagens como *Demolidor* (*Devil*, EUA, 1980-1983) e *Ronin* (1983), os quais roteirizava e desenhava. Em 1985 escreveu um futuro apocalíptico para Batman em *Cavaleiro das Trevas* (*Dark Knight*, EUA, 1985), na qual fazia um escrutínio da América a partir de um personagem que era um anti-herói violento e psicótico.

Nos “perdidos” anos 1980 Miller realizou uma obra política, com um traço nervoso, grosseiro e de grande impacto emocional. *Os 300 de Esparta* foi publicado em edições em papel paisagem, dando a impressão de que os quadros do gibi estavam dispostos numa simulação da tela de cinema. Miller já havia usado a narrativa cinematográfica em *Ronin*, sendo que *Sin City* foi sua obra mais característica nessa direção. A maior parte dos enquadramentos dos personagens, bem como a disposição dos movimentos demonstra a existência de uma intenção de não fazer um quadrinho convencional, evidenciando a elaboração do quadro.

Nos quadrinhos, a imponência com a qual Leônidas e os espartanos foram mostrados se destacava. Sua força física era ressaltada pela anatomia forte e vigorosa, de maneira que o traço de Miller acentuava, por meio da rudeza, o que é “próprio” do guerreiro grego: o corpo viril como sinal do inquebrantável espírito de um grupo de homens que, primeiro consegue reter o maior exército do mundo, e, depois se sacrifica para conquistar glória imortal.

O expediente de Miller foi usar da estética do grotesco e do exagero (*camp*) para caracterizar todos os antagonistas. Os *Éforos*, sacerdotes que consultam os deuses para saber se deve haver guerra, são retratados com corpos disformes, feios e encapuzados, sendo o grotesco da face decadente e supersticiosa (temente aos deuses) de Esparta a qual Leônidas odeia, mas é obrigado a respeitar. A oposição entre *Éforos* e o Rei e seus guerreiros evidencia

as ambiguidade da cidade. Elicates, o jovem traidor, é desenhado com várias corcundas sobrepostas, numa deformação do corpo que corresponde a uma falha de caráter.

Finalmente, os persas foram representados de maneira irrefreada como adoradores da sensualidade mística e imperial. Os guerreiros imortais de Xerxes são horrendos, enquanto os espartanos, atléticos e límpidos. A única coisa que suja seus corpos é o sangue dos inimigos. O próprio Xerxes aparece tatuado, coberto de *piercings* e joias, que contrastam diretamente com a economia dórica da manta vermelha que “veste” Leônidas. Xerxes aparece sensualizado e com um leve traço homoerótico.

Contudo, nos quadrinhos, os espartanos não são arianos. Têm lábios grossos e a pele amorenada. São caracterizados visualmente à “mediterrânea”, parecendo “queimados de sol” ao leitor do gibi. A sensualidade espartana também aparece dosada. Gorga, esposa de Leônidas, por exemplo, é rude e firme, aparece completamente vestida, como todas as mulheres de Esparta. Ocupando pouco mais de seis quadros na narrativa inteira, a mulher não tem seus traços eróticos mobilizados, resumindo-se a pedir ao marido que volte vencedor ou morto em glória. O único gozo no gibi é o da morte na guerra.

O arrebatamento homoerótico em 300

Tudo o que se vê no filme é narrado e mostrado da perspectiva de Delios, o narrador que não viu o final de sua estória. Ele é uma espécie de bardo e apenas no final da fita, o espectador vê uma cena que corresponderia ao momento presente do ato de narrar. Todos os estereótipos construídos no filme de Zack Snyder, assim, são a perspectiva heroica construída pelo bardo, e o filme segue suas imagens como uma adaptação quase “fiel” do enredo e da plástica dos quadrinhos. Também em *300*, o filme, o grotesco é algo dado sempre ao *outro* do espartano ideal que está encarnado em Leônidas e seus guerreiros. Sejam os Éforos, que devoram a linda sacerdotisa numa cena estilizada em câmera lenta, ou a tenda sensual que Xerxes oferece a Elicates para fazê-lo trair seu povo, na qual pode-se ver cenas de sexo de todos os tipos, do lesbianismo ao bestialismo, o grotesco é sempre qualidade do outro. Só que, diferente da obra de Miller, o desenho e a morenidade mediterrânea cedem lugar à beleza branca europeia. Não é por acaso que é um galã escocês branco de olhos claros, o ator Gerald Butler, quem protagoniza Leônidas, enquanto o moreno ator brasileiro Rodrigo Santoro

Revista Porto | n. 03 | 2013 | p. 114-133

Revista Porto

300 e o espelho dos “antigos”: Homoerotismo e alegoria política entre Ocidente e Oriente | Francisco das Chagas Fernandes

Santiago Júnior **119**

interpreta o imperador persa Xerxes. Este é o primeiro deslocamento feito pelo diretor Zack Snyder.

A diferença fundamental entre quadrinhos e filme está, contudo, no retrato do corpo masculino e no erotismo (in)contido que o acompanha. A minissérie de Miller idealiza o espartano por meio da força e rudeza do traço gráfico, pela economia de palavras, expressões e olhares dos personagens. O corpo masculino ideal era firme, mas admitia uma ou outra barriga mais avantajada – uma virilidade ideal e desejada em alguma medida, mas jamais tornada objeto de olhar em si mesmo do leitor do quadrinho. Não há demora da narrativa do gibi na perfeição no corpo, apenas evidência de virilidade. Isso é próprio da sensibilidade algo misógina de Miller na maioria de seus quadrinhos dos anos 1990. Qualquer sensualidade era redimida inclusive no retrato das mulheres e na relação entre os corpos retratados: mesmos nus e próximos, o corpo do herói jamais “deveria” ser objeto do desejo do leitor.

Snyder mudou estes vetores. Manteve a obsessão pela batalha e o desejo de êxtase da batalha na personalidade dos espartanos, que são psicóticos em seu desejo de cortarem a carne e viverem a adrenalina bélica. Mas os corpos de Leônidas e companhia, além de fortes, viris e “sarados”, têm sua beleza, perfeição e eficiência acentuados. A câmera se demora e passeia por eles. Com inúmeros momentos em câmera lenta, o filme convida o espectador a observar o quadro composto e os corpos que desfilam por ele enquanto despedaçam os inimigos. Acompanha-se o dobrar dos músculos e o pulsar das veias numa lentidão contemplativa e extática, sendo que êxtase é menos (talvez) do espectador do que do próprio filme. Até o grande momento de sexo, a transa coreografada de Leônidas e Gorga (ausente no gibi) acentua a força e potência do rei, que dobra sua bela e atlética rainha, esposa e troféu.

O corpo masculino torna-se parte fundamental do espetáculo fílmico numa escolha formal autoevidente. O nu ou o torço nu masculino tem sido um tabu na história do cinema hollywoodiano. Apenas nas últimas duas décadas tem ocorrido uma diminuição deste processo, mas o corpo masculino cinematográfico, historicamente, era construído como objeto de desejo do olhar de maneiras decorosas e discretas. Como lembra Jose Unceta, comentando um texto de Suzanne Turner, a erotização do nu masculino torna-se evidente quando o corpo passa a objeto não apenas da figuração mas também da demora temporal dos quadros,

sequências e planos dedicados ao corpo desnudo.⁹ Ao mesmo tempo, a fita isola a homossexualidade aos inimigos: o “homo” (lésbico) aparece na corte de Xerxes.¹⁰ A fita reforça a heterossexualidade de Leônidas na cena de sexo com a esposa e o faz caçoar da pederastia dos atenienses.

Tais expedientes narrativos não conseguem apagar o poder da câmera que reforçar o corpo masculino como objeto do olhar: a virilidade de *300* está nos atos, gritos e na beleza esculpidas das academias contemporâneas. Contra todos os subterfúgios, *300* apresenta uma carga erótica de realce do corpo do homem como objeto do olhar. Isso fica tão mais flagrante quando se observa que as práticas homoeróticas, historicamente reconhecidas no senso-comum sobre os gregos, tratadas com sutileza na narrativa de Miller, sofrem um apagamento no filme de Snyder – uma aparente contradição com a plástica do corpo masculino apresentada.¹¹

O traço mais importante deste (homo)erotismo é que não envergonha o espectador. Há um hiato entre erotismo e sexualidade que se destaca em *300* e que permite com que a estética homoerótica passe despercebida. Essa vazão do erotismo se tornou recorrente em outros filmes sobre o mundo grego após *300*, como o demonstram *Fúria de Titãs* (*Clash of Titans*, EUA, 2010) e *Imortais* (*Immortals*, EUA, 2011). Snyder, aparentemente, não se interessou por construir uma estética homoerótica e a própria fita tentou isolar o homossexualismo e marcar a heterossexualidade dos personagens. A película aponta para um conjunto de afetos e prazeres da guerra em meio à beleza dos corpos. Ora, a maior evidência de um *homoerotismo* é quando o erotismo dominante de uma imagem controla, isola ou exclui o erotismo que provêm da mulher ou relacionado ao feminino, criando uma “idealização estética, ética e cívica”¹² de um povo criado à imagem masculina. Para compreender melhor as consequências para uma certa concepção de história que *300* agencia, precisamos nos lançar na longa duração, lembrando que não é de agora que a história grega e romana servem para deixar

⁹ SHAHABUDIN, Kin (Ed.). *Classics for all: reworking Antiquity in mass culture*. Cambridge: Scholars Publishing, 2009; GOMES, Luis Unceta. *Estudios latinos. Cuadernos de Filología Clásica*, Madrid, v. 32, n. 1, p. 187-213, 2012.

¹⁰ Snyder reforça uma tradição ocidental que sensualiza o oriente para que a partir dele se pudesse retratar os erotismos perigosos aos ocidentais. Cf. COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010; SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 2007; SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹¹ Não é por acaso que quando Frank Miller dirigiu *Sin City*, ele usou boa parte dos efeitos visuais usados em *300*, mas em nenhuma estética homoerótica.

¹² COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*, p. 59.

vazar tipos “estranhos” de prazeres do presente a partir de episódios célebres do passado. É hora de inserir os espartanos na *longa duração* e ver o que podemos aprender com “o retorno ao antigo” na história da arte ocidental na qual 300 produz uma inflexão.

Interlúdio iconográfico: Termópilas na iconografia neoclassicista

Para ficar claro com o que lidamos quando uma opção estética e formal entra num circuito social é importante lembrar um momento anterior da representação de Leônidas e seus espartanos: a célebre tela do pintor francês Jacques-Louis David, de 1814, intitulada *Leônidas nas Termópilas*. Este é talvez o mais tradicional dos quadros sobre o episódio e referência inevitável na representação dos heróis gregos (e espartanos) da antiguidade.¹³

Observemos a organização do quadro: no centro, disposto quase em pé, apoiado numa rocha, encontra-se Leônidas, branco e desnudo, atraindo todos os olhares para o quadro. Está num nu frontal e segura sua espada desembainhada enquanto a bainha vazia encontra-se ereta cobrindo seu pênis, o que acaba por realçá-lo. Com o braço esquerdo, ele segura um grande escudo e com um rosto barbudo e limpo, encara fortemente o espectador. Ele divide o quadro em dois lados: a sua esquerda, acima, um espartano escreve “Passantes, vá dizer para Esparta que seus filhos morreram por ela” enquanto é ovacionado com guirlandas por seus colegas, que estão ao lado e atrás do rei. Abaixo deles um belo rapaz com traços delicados amarra sua sandália de joelhos, tendo a cabeça coroada por guirlandas de flores. Um herói espartano surge do canto esquerdo inferior, cego e empunhando sua lança, retornando para a batalha, enquanto é guiado por um homem que o segura. À direita de Leônidas, cenas curiosas tomam lugar: um homem abraça um rapaz mais jovem enquanto o beija no rosto. Mais espartanos aparecem nus, com pernas e traseiros à mostra enquanto esperam o momento da batalha, cuja glória irá imortalizá-los para que o próprio David, 2300 anos depois, pudesse pintá-los. É o momento imediato antes do final, quando um rei resoluto encara um espectador do fundo da história e do tempo. Nas palavras do pintor, escritas em 1813:

¹³ Muito do que segue está baseado principalmente na excelente análise que Jorge Coli faz do neoclassicismo francês contida no livro *O Corpo da Liberdade*.

Quero dar a esta cena alguma coisa de mais grave, de mais refletido, de mais religioso. Quero pintar um general e seus soldados preparando-se para o combate como verdadeiros lacedemônios, sabendo perfeitamente que não sobreviverão; alguns absolutamente calmos, outros fazendo guirlandas para assistir ao banquete no reino de Plutão. Não quero nem movimento, nem expressões apaixonadas, com exceção das figuras acompanhando o personagem que inscreve na rocha: “Passantes, vá dizer para Esparta que seus filhos morreram por ela”. Quero caracterizar este sentimento profundo, grande e religioso que inspira o amor pela pátria.¹⁴

Jorge Coli (2010) detalha: dentre outras coisas, o jovem beijando o homem é descrito no plano original de David como um pai beijando um filho; contudo, na execução, são pintados como dois amantes, tais como seria na era clássica: o homem mais velho enamorado do efebo mais jovem. David pintou uma tela marcadamente homoerótica uma vez que é a perfeição, a resolução, a beleza e o toque entre corpos masculinos que regem sua representação no quadro, a qual é herdeira de tudo o quanto havia de importante no neoclassicismo. Contudo, não se deve supor que o pintor fosse adepto de práticas homoeróticas, mas apenas que estava seguindo uma moda típica de seu tempo. Mas como o homoerotismo visual tornou-se possível no início do século XIX?

A retomada do clássico no século XVIII esteve relacionada com a descoberta das ruínas das cidades de Pompéia e Herculano, que impulsionou uma nova retomada da antiguidade. Vasos, figuras antigas gregas e romanas tiveram novos sentidos naquele momento e as formas e perfeições dos corpos gregos passaram a definir algo mais no século XVIII. Em especial, nas pinturas de David, o corpo deveria ser desenhado e pintado o mais anatomicamente realista, não apenas um corpo real, o corpo perfeito.

Os traços da força masculina aparecem, portanto, nas primeiras telas do pintor, quando toda beleza e força corporal estão voltadas ao retrato do corpo masculino como pintado no *Juramento dos Horácios*, tela de 1784. As telas de David e seus contemporâneos foram realizadas como grandes alegorias do momento político francês. Momentos da história grega e latina eram retomados para a reconstrução dos valores cívicos da França pré-revolucionária, de maneira que a noção de sacrifício e esforço pela pátria estava presente no momento chave

¹⁴ DAVID apud COLI, Jorge. Op. cit., p. 41.

da história da nação. Não é por acaso que David seria cooptado como o grande pintor da Revolução.¹⁵

Na estética davidiana (e neoclassicista em geral) os homens tinham sua virilidade realçada nos corpos atléticos, com a musculatura dividida que permitia qualificar suas virtudes cívicas e morais. Aos seus corpos eram associadas às linhas retas,¹⁶ enquanto as mulheres, geralmente vestidas, dispostas em linhas curvas, remontavam à fragilidade e ao desregramento emocional. Toda a virtude cívica era associada ao masculino, enquanto qualquer fraqueza emocional ou moral ao feminino. A maior parte da carga erótica neoclassicista, até pelo menos 1810, esteve ligada ao masculino e sua adoração da beleza do corpo do homem.

Até aqui nenhuma novidade! Jorge Coli, contudo, chama nossa atenção para o fato que David conheceu uma inflexão na cultura histórica no que se referia aos Antigos, a qual deslocou suas telas históricas e mitológicas. Para além do civismo e da contingência política de se fazer pintor da Revolução Francesa, no século XVIII já circulava nos meios artísticos e eruditos franceses a ideia que os gregos da era heroica praticavam a pederastia e a sodomia como formas normais de amor e sexo entre pessoas do mesmo sexo. Junto ao “caráter involuntário do desenho anatômico, expandindo-se pelas telas e pela cultura visual da época” que envolvia um forte elemento erótico, caminhava “a consciência dos comportamentos homossexuais na Antiguidade”.¹⁷ Naquele momento tais comportamentos foram significados como enobrecedores dos personagens retratados e uma vez que estavam recuados na mitologia dos tempos, sendo retratável o amor entre homens numa sociedade pagã na qual o amor surgia entre o homem mais velho e um rapaz mais jovem, este geralmente com os traços suavizados, como em telas *A Educação de Aquiles pelo Centauro*, de Pompeo Batoni, de 1746, *A Morte de Jacinto*, de Jean Broc ou *Aquiles recebendo os embaixadores de Agamêmnon*, de Jean-Augustine Ingres, ambas de 1801. O recuo permitiu a figuração.

Este último, em especial, possui uma classificação curiosa: como chamou atenção Coli, é a força e beleza dos corpos que mais se destaca em *Aquiles recebendo...*, enquanto a única mulher presente encontra-se na penumbra na tenda retratada no fundo do quadro, atrás de Aquiles. Este por sua vez toca a lira enquanto ao seu lado, no centro do quadro, encontra-

¹⁵ SCHWARCZ, Lilian. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ COLI, Jorge. *Op. cit.*, p. 45.

se Pátroclo, seu amante, em pose sinuosa. Uma das mãos de Aquiles, por exemplo, a que segura a lira, encontra-se na altura do sexo de Pátroclo. Ocorria também, na época, a representação do amor entre homens no Oriente, como ocorre na célebre tela a *Revolta do Cairo*, de Anne-Louis Girodet, de 1810, na qual um grande soldado árabe desnudo protege um jovem bem vestido da investida do inimigo como quem segura um amante.

Essas retratações não devem ser tomadas como representações (necessariamente) de práticas sexuais na França na passagem do século XVIII para o XIX. Na verdade, estavam relacionadas às formas estéticas do que se tomava, na época, como condizentes com a representação do que *devem* ter sido os gregos, segundo certa idealização da perspectiva histórica do período¹⁸. Tratava-se de uma convenção de pintura que fora transformada em erotismo, na maioria das vezes, acidentalmente, porque estava combinada com outras tendências do neoclassicismo como o investimento em metáforas políticas a partir de episódios mitológicos ou clássicos e a exclusão das mulheres como fonte erótica e como objeto de desejo do olhar, de maneira que o erotismo ficava concentrado no corpo masculino.

Desta maneira se compreende, como afirma Jorge Coli, que *Leônidas nas Termópilas* de Jacques-Louis David, se tornasse uma obra de alto teor homoerótico, sem, contudo, afirmar a defesa da homossexualidade, a qual sequer existia tal como a conhecemos hoje, mas *existia tal como a conheciam os franceses sobre os gregos*. Tratava-se, portanto, de uma forma estética que revelava uma função ética e moral, pois reforçava o caráter mítico dos personagens. Como veremos a seguir, Hollywood caminhou no sentido inverso.

Quando 300 foi ambíguo com o antigo

No esquema produtivo de uma indústria capilarizada ao redor da publicidade em redes de distribuição internacionais como o cinema norte-americano, *300* faz parte de duas grandes recentes tendências. Primeiro, dos épicos atualizados que foram reinaugurados por *Gladiador* (*Gladiator*, EUA, 2001), de Ridley Scott, filme responsável pela retomada do mundo clássico. A abertura produzida por esta fita levou a investimentos financeiros e simbólicos no gênero, dando fôlego aos épicos históricos que exploram o universo dos generais e guerreiros

¹⁸ Cf. HARTOG, François. Fazer a viagem a Atenas: a recepção francesa de Johann Joaquim Winckelmann. In: _____. *Os Antigos: o passado e o presente*. Brasília: Ed. da UnB, 2003, p. 155-186.

romanos ou gregos. Seguiram-se *Alexandre* (*Alexander*, EUA, 2004), de Oliver Stone; *Tróia* (*Troy*, EUA, 2004), de Wolfgang Peterson; e *Cruzada* (*King of Heaven*, EUA, 2005), também de Ridley Scott, todos sobre o mundo antigo ou medieval.

Dos filmes citados acima e voltados ao mundo antigo, *Gladiator* era o único que remetia a uma crise interna do mundo romano; os outros mostraram confrontos entre aquilo que geralmente se associa com as “raízes” do ocidente: a luta entre os gregos e os troianos (*Tróia*), entre macedônios-gregos e os povos orientais (*Alexandre*), entre cristãos e árabes no período medieval (*Cruzada*). Apenas Oliver Stone, cineasta que costuma refletir sobre a história,¹⁹ optou por mostrar o homoerotismo e o amor entre homens em *Alexandre*, por exemplo. Sintomático disso, tanto *Tróia* como *Gladiator* desviam do homoerotismo, atualizando o tabu hollywoodiano da homossexualidade. A maior ira “homoerótica” da história da literatura, os cantos da fúria de Aquiles contra a morte de Pátroclo da *Ilíada* de Homero, por exemplo, que estão na base das narrativas ocidentais, fora transformada, em *Tróia*, numa mera vingança familiar. Trata-se de uma convenção de gênero narrativo que agencia a masculinidade pela exclusão da homoafetividade nos protagonistas fílmicos da grande indústria. Os heróis, vividos por atores de programada “macheza” ou beleza (o Maximus, de Russel Crowe, em *Gladiator*; Brad Pitt como Aquiles em *Tróia*; Colin Farrell como Alexandre; Orlando Bloom como Balian, em *Cruzada*), entregavam-se às mulheres em cenas de sexo.²⁰

A outra leva da qual *300* faz parte é dos filmes de adaptação das histórias em quadrinhos: *X-Men: o filme* (*X-men: the movie*, EUA, 2000) e *X-Men 2* (EUA, 2004), *Superman – o retorno* (*Superman – return*, EUA, 2006), de Bryan Singer; *Homem-Aranha* (*Spider Man*, EUA, 2002) e *Homem-Aranha 2* (*Spider Man 2*, EUA, 2004), ambos de Sam Raimi; *Demolidor* (*Daredevil*, EUA, 2003), de Mark Steve Johnson. Uma parte dessas adaptações era uma variação mais violenta, sendo Frank Miller o autor mais adaptado: *Batman: begings* (EUA, 2005), de Christopher Nolan, que adaptou *Batman Ano Um*; *Sin City*, de Robert Rodrigues (EUA, 2005) e *300*. Importante observar a recorrência dos mesmos

¹⁹ Para saber mais: ROSENSTONE, Robert. *A História nos Filmes/Os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. p. 165-196.

²⁰ Para saber mais sobre épicos clássicos no cinema americano antigo e recente, inclusive com análises de *Gladiator*, *Tróia* e *300* Cf. PAUL, Joanna. *Film and the Classical Epic Traditional*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

profissionais (equipe técnica, roteiristas, fotógrafos, etc.) trabalhando nestes produtos o que explicaria muitas recorrências estéticas.

Neste segundo tipo de filmes, o herói atlético (e protagonista heterossexual) é o corpo padrão, agora com realce da violência. Velhas convenções da história da arte são atualizadas na medida em que “a presença do homem é a encarnação de uma promessa de poder”²¹, apresentado o corpo do herói como signo e encarnação de poder físico, moral, social e sexual. A estética do super-herói, personagem peculiar da cultura de massa, historicamente concentrou-se (mas não se resumiu) nos personagens masculinos dados a pancadarias, murros, pulos e estripulias dos enredos de ação. Os heróis e personagens dos quadrinhos (de super-heróis) são personagens da movimentação física, e no cinema este aspecto foi (é) realçado. Mesmo quando são personagens dinâmicas, o grau de violência produzido pelas mulheres é mais coreografado do que dependente de seus próprios movimentos e agitações corporais, exceto quando estão na posição de antagonistas (Mística e Lady Fatal, inimigas de Wolverine na franquia *X-Men*), quando se aproximam da antiga iconografia cinematográfica da *vamp*. A maioria das mulheres deve ser protegida pelo mocinho, assim como os filmes realçam a beleza e o erotismo feminino, são explorados também como objetos do olhar do filme e do espectador.

300 foi, na época de seu lançamento, o único exemplar de uma fita de “retorno aos Antigos” que se movia aparentado com os enredos dos super-heróis. Muitos dos enquadramentos do filme, inclusive, recriaram os do gibi e o próprio uso das cores visava realçar a forma gráfica. Apresenta planos cinematográficos que remetem aos quadros do gibi, no qual havia marcados contrastes de sombras em disposições geométricas que vão da reta ao círculo. *300* apelou ao movimento coreografado, roupas esvoaçantes em vento cênico, cortes e sangramentos em *slow motion* que não respeitavam a gravidade, mas que respondiam ao desejo de uma composição de quadro. *300* mostra interesse visual por sangue, membros decepados, violência e destruição compostas num visual extático.

Contudo, *300* atualiza uma série de expedientes das imagens clássicas da Antiguidade grega tal como foram imaginadas pelo neoclassicismo. Diferente dos filmes de super-heróis, que envolviam roupas brilhantes e “poderes” espalhafatosos, a fita de Snyder era também,

²¹ BERGER, John. *Os modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49. Não é por acaso que o mestiço, feio, baixo, mal encarado e muito peludo Wolverine dos gibis foi vivido pelo galã australiano Hugh Jackman nos filmes. Wolverine é forte, atlético, veloz, viril, sedutor e imortal, um ideal masculino.

como o próprio cineasta afirmou, um sonho histórico: enfrentava as imagens convencionais do mundo clássico. Apesar das discontinuidades entre as imagens de *300* e as telas neoclássicas, três padrões pictóricos da passagem do século XVIII para o XIX aparecem na fita de 2006: a metáfora política, o realce da anatomia masculina que conduz a uma estética homoerótica, a submissão do feminino à emotividade. É neste ponto que reencontramos a cultura histórica que informa a obra.

Aparentemente, a fita não teve interesse por alegorizar qualquer momento político, mas por evitar este funcionamento. As polêmicas inaugurais mencionadas no início do texto foram continuadas na publicidade brasileira. Sobre isso, após ser perguntado sobre o motivo de representantes do governo iraniano terem se sentido ofendidos com a fita, disse Snyder:

Não foi minha intenção fazer um filme que insultasse qualquer cultura ou pessoa. Eu queria, na verdade, o oposto. Peço desculpas a eles se realmente se sentiram ofendidos. *Fizemos o filme fantástico* de propósito, justamente para evitar comparações, para que as pessoas entendessem que *há um fundo histórico*, mas *é um filme de fantasia*. Para mim, o filme é uma história em quadrinhos, não a História. Eu pesquisei, *sei como Xerxes era de verdade*, como os Imortais eram de verdade e como os Espartanos eram – e são todos diferentes do filme – então a questão é, *se tivéssemos seguido a risca a História, visualmente e factualmente, aí sim, teríamos feito um filme político*. E isso é perigoso, é tipo um *A Paixão de Cristo*, porque as pessoas saem do cinema pensando “isso foi real, não preciso estudar História, vi o filme, sei o que aconteceu”, mas eu apostei na fantasia, deixei ele bem distante da realidade, achei que estivéssemos longe deste tipo de polêmica [...]. Além disso, se essa polêmica toda fizer com que as pessoas conversem sobre os conflitos que estão acontecendo hoje – já me perguntaram se George W Bush é Xerxes ou Leônidas – isso será um aspecto muito positivo que eu não esperava da produção. Então se interessem pela história e vão ler os livros a respeito [grifos nosso].²²

O trecho longo é revelador. Primeiro, a acreditar no diretor, a fita foi elaborada como um *desvio da política ao se fazer como desvio da história*. Essa reelaboração *a posteriori* do diretor é importante como discurso que move uma consciência histórica. De fato a fita segue o gibi na fantasia gráfica e houve uma intenção de negação da História, tanto aquela dos “fatos históricos” propriamente ditos quanto aquele tipo de conhecimento que Snyder espera que se encontre nos livros. O conhecimento histórico que se busca quando se procura a “história

²² SNYDER, Zack. Op. cit.

verídica”, oposto ao filme, é classificado como algo livresco e contrário da fantasia, mesmo que nesta haja “um fundo histórico”.

A negação da história como conhecimento e fato é a estratégia para evitar a política contemporânea. Não é por acaso que *A Paixão de Cristo*, violenta adaptação dirigida por Mel Gibson, dita fiel ao testemunho bíblico pela imprensa e pela publicidade da produtora, é reivindicada como modelo histórico a ser evitado.²³ Seguir à risca a história consistiria em fazer um filme político. *300* não é uma resposta direta a *A Paixão de Cristo*, mas a certa concepção de história da qual a fita de Gibson é transformada em representante pela retórica do diretor, ou seja, como um filme que está firmado no testemunho (dos evangelistas), retratando algo que aconteceu e que pode ser confirmada por vestígios históricos.

Já *300* não mostra as coisas tal como aconteceram. A fita evita a idealização política da história “verídica” tal como ocorria nos filmes épicos da década de 2000. Contudo, o trecho revela a sobrevivência da alegoria política pela persistência de um “fundo histórico”. A pergunta feita na coletiva de imprensa da Warner Brothers em fevereiro de 2007 foi mundializada pelo jornal *The New York Times* em 5 de março de 2007: “Is George Bush Leonidas or Xerxes?” O jornalista Michael Cieply tentou resolver a questão afirmando que o filme se alimentava da polêmica para poder vender mais *tickets* e transformar-se em um evento midiático.²⁴ Apesar de sua tentativa de minimizar a questão, deve-se perguntar por que Cieply, responsável pela cobertura jornalística cinematográfica de um dos mais importantes jornais norte-americanos, teve que se posicionar a respeito do assunto? Nossa hipótese é que a confusão política era constitutiva da fita. Para compreender a “confusão”, precisamos retomar o trecho (na íntegra) com o qual abrimos este texto:

[...] minha intenção foi fazer uma ópera. Na minha cabeça é muito mais uma ópera que um épico desses que tem a intenção de “voltar no tempo”, como *Alexandre*, mostrar como todos eram gays e tal... se bem que vão falar que o meu filme é gay mesmo assim (risos). Minha intenção é mostrar a mitologia. E veja só... a mitologia a partir dos olhos de um espartano. Delios, o narrador, era espartano e nem estava lá no final pra saber o que houve. Ele inventa tudo aquilo, aumenta as coisas. Então só segui isso – aumentei a farsa!²⁵

²³ Importante frisar que foi o discurso de Snyder que transformou *A Paixão de Cristo* em filme *histórico*, *verdadeiro*, por isso, político.

²⁴ CIEPLY, Michael. Op. cit.

²⁵ SNYDER, Zack. Op. cit.

A lembrança de *Alexandre* retoma o aspecto da alegoria política como uma forma moral segundo a qual grandes líderes não podem ser homossexuais (a palavra agora é adequada, pois se trata de um posicionamento americano atual sobre um tema histórico). Tocamos novamente no problema do homoerotismo, afinal é ao não mostrar “gays” no mundo clássico, como ocorria em um filme com pretensões históricas como *Alexandre*, realizado por Oliver Stone, conhecido por sua curiosidade por eventos históricos, que *300* se afasta do que teria sido o mundo helênico conhecido pela cultura histórica em geral. Trata-se de evitar um elemento do passado estratégico ao presente.

A fita de Snyder aparece como uma farsa reconhecida, uma ópera inventada, mas o problema com farsas históricas é que elas possuem um alto potencial alegórico. Expulsa pela porta, a história retorna pela janela e ao relatar o esforço para que seu filme não seja intrinsecamente político, Snyder reconhece a forma como sua audiência o interpretou como alegoria política. Por que ocorreu este reconhecimento?

Por causa do padrão gráfico das caracterizações raciais e espaciais. O espartano é branco, limpo, viril, musculoso, inteligente, eficiente, convicto e econômico, o espelho desejado do anglo-saxão ideal; o persa é oriental, moreno, multiétnico, sensualizado e efeminado, quando não deformado, o espelho temido do anglo-saxão ideal. Esparta possui elementos grotescos e defeituosos, mas são reminiscências de uma cidade primitiva. “This is Sparta!”, o grito nativista de Leônidas e seus guerreiros, evidencia o amor pátrio e nacional, marcado pelo sacrifício e pelo militarismo. Acima de tudo, revela uma qualificação não religiosa, mas moral, cívica e individual. Curiosamente estas qualidades são todas ovacionadas pelo discurso conservador norte-americano, que tem, entre outros *topoi* discursivos, a marcação de um universo branco ocidental a partir da *animalização* e *negativização* dos não-ocidentais.²⁶

A imagem masculina é bélica, obsessiva e racialmente informada. Ergue-se contra o grotesco das forças de inércia locais e a sensualidade oriental. Trata-se de um elemento marcial na identidade masculina da cultura de massa americana como componente da imagem dos espartanos. Contudo, embelezando o corpo, usando a anatomia para engrandecer e valorizar o homem numa autoadoração ao olhar, se a fita evita o homossexualismo, não o faz

²⁶ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

com o homoerotismo. Banida a pederastia junto com a história, ficou o interesse visual com a identidade masculina marcial.

Esta “nova” virilidade pode ser um escudo contra as inseguranças identitárias contemporâneas, uma vez que oferecem segurança em situações políticas baseada na identidade de gênero, facilmente agenciável para fins políticos em situações de crise política como os EUA no pós-11/9.²⁷ O corpo marcial é uma substância fundamental das estéticas de comunidades políticas cívicas e fascistas, mobilizadas por moralismos simplistas, na medida em que traz soluções morais e para problemas complexos.

Em *300* o perigo principal vem de fora da pátria, matriz das alegorias políticas de muitos filmes pós-11/9, a partir de quando a cultura política americana reinventou a si mesma a partir do terrorista como inimigo externo. O ataque terrorista às Torres Gêmeas potencializou ansiedades relacionadas a uma série de elementos perturbadores do mundo social americano. W. Mitchell demonstrou recentemente que entre 2001 e 2008, tópicos de clivagem identitária tais como a cultura gay, o aborto, direitos femininos e a questão racial tornaram-se fontes de ansiedades e foram absorvidos pela lógica da “guerra ao Terror” dos governos Bush. O antiterrorismo da era Bush, conta-nos Mitchell, pode ser compreendido como uma forma de governo, um terrorismo de estado, mas também como uma retórica da cultura política atuante na sociedade civil nos variados campos sociais, tentando atacar os focos externos (iraquianos e a Al Qaeda) e internos (gay, aborto, transgêneros, negros, clonagem, etc.) de perturbação da ordem. Enfim, uma vivência na qual a comunidade política norte-americana produziu uma série de imagens para agenciar as ansiedades do terror. A xenofobia ou a projeção sobre o outro do que se considera males que afetam o próprio corpo político do império foi uma das estratégias usadas. *300* e outros filmes agenciaram voluntariamente estes quadros e “os limites, bordas, fronteiras do corpo (político), suas relações de dentro/fora, amigo/inimigo, nativo/alien, literal/figurativo são exatamente o que está em questão” e que tornam tais obras perturbadoras.²⁸ O corpo político não consegue mais distinguir onde está o elemento de fratura e tenta lançá-lo fora de suas fronteiras, de maneira que a xenofobia simbólica funcionou como um isolante. *A concepção xenófoba e leituras xenófobas transformam 300 numa alegoria do mundo político.*

²⁷ GILROY, Paul. *Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 1934, 2006.

²⁸ MITCHELL, W. T. J. *Clonning Terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago: The University Chicago Press, 2011, p. 46.

A pergunta “Is George Bush Leonidas or Xerxes?” aponta a dimensão do problema: a xenofobia de 300 evidencia, nos persas, tudo aquilo que, presente na América, perturba os americanos, tirando de Esparta o máximo que pode de ambíguo (como a homossexualidade). O Império Persa é construído a partir de estereótipos internos de uma temida América multicultural, sensual e mística e a metaforiza como estrangeira, usando estereótipos consagrados na iconografia ocidental. Da mesma forma, o enredo e a figuração racial garantem a “americanidade” dos espartanos. Ora é o retorno ao Antigo que permite a tentativa de separar o joio do trigo no corpo político que vivencia tensões (também) na forma de prática cinematográfica, e tem dificuldade de situar dentro ou fora de suas fronteiras o que perturba. Os espartanos brancos são também machões, psicóticos e obsessivos pela batalha e morte; os persas hedonistas, místicos e multiétnicos, são invasores imperialistas. São as semelhanças da Pérsia e de Esparta com os EUA, e não com o Oriente, que tornam a alegoria política da fita tão patente. Os “outros” (orientais) são os americanos no espelho.

Longe do espelho de Heródoto

François Hartog já demonstrou que Heródoto realizou um exercício no qual os helenos vislumbraram a si próprios a partir da diferença.²⁹ Os “retornos aos Antigos” que se processaram desde o outono da Idade Média, contudo, quando os gregos e romanos se tornaram tópicos da cultura humanística, também permitiram espelhamentos singulares das culturas históricas diversas, sejam as italianas ou as alemãs e francesas do século XVIII-XIX, etc.³⁰ Em muitos momentos da história europeia moderna, como Hartog evidencia, a volta ao antigo fora menos um “retorno” do que uma invenção da diferença histórica dos gregos e romanos.

Mas podemos pensar na questão seguindo Salvatore Settis, para quem o “clássico” (inclusive o apropriado pela cultura de massa) mesmo ao dizer mais sobre o presente do que sobre o passado, faz parte da memória cultural, e, sendo algo histórico ou passado que retorna

²⁹ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

³⁰ HARTOG, François. Op. cit. Importante observar que Hartog responde, por vezes sem nomeá-la enquanto tal, a uma revisão do legado “clássico” dos novos leitores da obra de Aby Warburg nas últimas duas décadas, cujas expressões-conceitos *nachleben* (“sobrevivência”) e o “retorno aos Antigos” têm sido apropriados pelo vocabulário da historiografia da arte ou da cultura.

na nostalgia, sempre recoloca, desde o Renascimento, as noções culturais de origem, estagnação, modelo, ruptura, identidade e alteridade.³¹ Uma memória principalmente (mas não somente) branco-europeia, flexível (fiel e móvel, diria Le Goff) numa *reinvenção* que é tanto novidade como legado.

300 se pareceria com outro tipo de espelhamento, o do neoclassicismo francês do início do século XIX, que mais do que a distância histórica visou a imitação moral? A fita de Snyder não evidencia uma busca daqueles que diferentes de um “nós” público, define um corpo político americano, mas do que igual a este “nós” americano, tenta defini-lo como os “outros” apartados (espartanos e persas) a partir do dimensionamento histórico da Antiguidade. Nossa chave de interpretação de *300* levanta, portanto, que os Antigos imaginados no cinema, desviando da história (pela negação do homoerotismo grego e pelo grotesco oriental, por exemplo) e abraçando a fantasia (pela obsessão neurótica comum a espartanos e persas), elabora uma relação ambígua com os elementos do presente (o homoerotismo e a alegoria política) na tentativa de agenciar as ansiedades do quadro político no qual está inserido.

Não se trata de que todo filme realizado entre 2002 e 2008 esteja envolvido na guerra ao Terror. Ainda assim, nas obras estratégicas nas quais “as fronteiras do corpo” político, e nas quais “suas relações de dentro/fora, amigo/inimigo” estejam em questão, o “fundo histórico” da farsa mitológica torna a espiral alegórica – de um EUA multicultural que se quer puro racialmente, embora toda imagem da pureza seja neurótica, obsessiva e pouco racional – um movimento inevitável. O espelho se dissipa opaco, pois em *300* ocorre uma projeção fantasmática de uma cultura confusa. Neste momento, o retorno ao Antigo não serve para renovar o presente, mostrar novas direções, mas para canalizar as ansiedades.

³¹ SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clasico*. Madrid: Abada Editorial, 2006.