



SOM
no ensino das Línguas Clássicas
e IMAGEM

**José Ribeiro Ferreira
Paula Barata Dias**

Coordenadores

**INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

(Página deixada propositadamente em branco)

SOM E IMAGEM NO ENSINO
DOS ESTUDOS CLÁSSICOS

(Página deixada propositadamente em branco)

SOM E IMAGEM NO ENSINO DOS ESTUDOS CLÁSSICOS



Coordenadores: JOSÉ RIBEIRO FERREIRA
PAULA BARATA DIAS

INSTITUTOS DE ESTUDOS CLÁSSICOS
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ficha Técnica

TÍTULO: SOM E IMAGEM NO ENSINO DOS ESTUDOS CLÁSSICOS

© INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

3004-530 COIMBRA - PORTUGAL

IMPRESSO: Imprensa de Coimbra, L.da

CAPA: Desenho de Ana Balula

Arranjo Gráfico: Vítor Torres

Tiragem: 300 exemplares

Depósito Legal: 197610/03

ISBN 972-9057-16-8

ISBN: 978-989-26-0805-1

DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0805-1>

PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA POR:

Fundação Calouste Gulbenkian

INTRODUÇÃO

Esta publicação, **Som e Imagem no Ensino dos Estudos Clássicos**, resulta de uma realização científica e pedagógica que reuniu em Coimbra, nos dias 14, 15 e 16 de Novembro de 2001, – com uma participação muito significativa de professores de diversos grupos – mais de duas dezenas de especialistas para debater o uso dos meios audiovisuais no ensino, reflectir sobre o doseamento dessa aplicação, dar notícias de novidades, apontar caminhos.

Organizado pelo Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, pela Associação Portuguesa de Estudos Clássicos e pela Liga de Amigos de Conimbriga, o encontro abordou e discutiu os fundamentos da utilização dos audiovisuais nos estudos clássicos e a sua aplicação nas diversas modalidades: banda desenhada, cinema, informática, literatura infantil, música e vídeo.

Procedeu também a uma inventariação das obras musicais, filmes e vídeos que têm por base temas clássicos, de que resultou a publicação do catálogo *Filmes e Obras Musicais de Tema Clássico* (Coimbra, 2001) – um volume de cento e trinta páginas, e o elenco ainda está longe de se encontrar completo –, que não se inclui nesta publicação, por razões de espaço, mas que se encontra colocado na Internet, no portal do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, à disposição de quem o queira consultar.

São muitos e esteticamente diversificados os filmes, as obras musicais, os vídeos, os programas televisivos, os CD-ROMs sobre obras, figuras, mitos e temas da Grécia e Roma antigas. Sempre os grandes compositores musicais se interessaram pelos temas greco-romanos, e à cultura clássica foram buscar inspiração para algumas das obras mais famosas; e também os realizadores de cinema não ficaram insensíveis às figuras, mitos e obras da Grécia e Roma antigas. Se o auge desse interesse se concentra nos anos sessenta, depois manteve-se e nunca chegou a esmorecer. E ainda recentemente o *Gladiador* – um retomo ao tema do *peplum* – voltou a encher plateias. Realizadores como Pasolini, Fellini, Cacoyanis deixaram-nos obras de referência sobre a temática. Algo de idêntico se poderia dizer a respeito de vídeos, de programas televisivos, de CD-ROMs. E quem não reconhece potencialidades didácticas à informática e as possibilidades que nos oferece de reconstituição de cenários, cidades ou monumentos?

Esta publicação tem como objectivos fundamentais, entre outros, fazer um elenco e procurar analisar, a título de exemplo, algumas das obras mais significativas; expor o andamento de projectos em curso; interrogar sobre a adesão de crianças, adolescentes e jovens aos temas clássicos (com certeza com um poder formativo consideravelmente superior ao dos terríveis monstros que a televisão por sistema apresenta); sobretudo, chamar a atenção para as possibilidades didácticas da informática e reflectir qual a dose de meios audiovisuais a utilizar no ensino, em especial da banda desenhada, do cinema, da informática, das obras musicais, do vídeo.

Som e Imagem no Ensino dos Estudos Clássicos, como se pode ver por uma consulta ao índice, apresenta um conjunto de estudos que abordam os aspectos acima referidos. Procuram deixar pistas e sugestões aos professores e interessados nos aspectos pedagógicos e didácticos, quanto ao ensino dos estudos clássicos, quanto ao que estes estudos apontam para outras áreas do saber e do saber ensinar e, finalmente, quanto ao que podemos aprender com as novas investigações, tecnologias e formas de arte como fontes de renovação da nossa prática docente. Permito-me sublinhar os trabalhos de Fernando Lillo Redonet sobre «Os temas clássicos no cinema contemporâneo»; de Abílio Hemández Cardoso sobre a *Medeia* de Pasolini; de Cristina Pimentel e Amaldo Espírito Santo sobre a exploração didáctica de um CD-ROM que tinha por base o texto latino da morte de Cristo, de S. João; de Louis Callebat sobre as artes plásticas como fonte de conhecimento da civilização romana; de Philippe Fleury sobre o projecto da reconstituição virtual da antiga cidade de Roma; de Maria Emília Ricardo Marques sobre o vídeo como documento didáctico; de Walter de Medeiros sobre o *Satyricon* de Fellini.

A todos que contribuíram para a organização do Congresso que deu origem a este volume de estudos, deixamos o mais vivo reconhecimento pelo empenho manifestado. A todos que connosco partilharam as suas experiências lectivas e a sua investigação, autores dos trabalhos neste volume reunidos, deixamos, uma última palavra – **gratidão**, a nossa gratidão.

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

I – FUNDAMENTOS

(Página deixada propositadamente em branco)

REFLEXÕES SOBRE A MEDIDA DA UTILIZAÇÃO DAS NOVAS TECNOLOGIAS NO ACESSO AO SABER: ENSINO E INVESTIGAÇÃO

ARNALDO ESPÍRITO SANTO
Universidade de Lisboa

Algumas reflexões, nada mais, é o que aqui pretendo apresentar. Não são elas fruto de uma investigação aprofundada sobre o tema. Não trago receitas nem sugestões práticas. O meu propósito é contribuir com algumas ideias, discutíveis, por certo, que decorrem da minha actividade de professor e investigador.

Quando há trinta anos comecei a ensinar, um metodólogo do liceu, dos mais conceituados, perguntou a uma professora novata, que iniciava o seu estágio à moda antiga na área do francês: «Minha senhora, na sua opinião quais são os instrumentos didácticos que um professor deve utilizar nas suas aulas?» «Bem!, respondeu a professora, o retroprojector, as acetatos, os diapositivos, o episcópio.» E como que atingida por um lapso de memória, ficou bloqueada.

Na realidade, no princípio dos anos 70 os recursos audiovisuais não iam além da projecção ampliada de textos, esquemas e imagens: umas paisagens, umas fotografias, sobre a vida e a figura do autor em estudo, a casa onde nasceu, e, se fosse o caso, a aldeia onde viveu, a natureza que o rodeou, numa intenção clara de reduzir a leitura a uma interpretação tendenciosamente biografista, empobrecendo-a. Poder-se-ia ir um pouco mais longe e apresentar um texto dividido em partes, um esquema interpretativo do conjunto com remissões e correlações de umas partes para as outras. Algum vocabulário sistematizado, agrupado por campos lexicais, a que erradamente se chamava campo semântico, e algumas estruturas sintácticas, quando se tratava do ensino das línguas estrangeiras, esgotavam os recursos de que se dispunha. Às vezes recorria-se também a um gira-discos e à audição de algumas canções, que era a parte mais interessante da lição.

Depois veio o tempo da gramática generativa e das abomináveis árvores, que levavam o aluno, dentro de uma lógica irrefragável, a classificar como complemento directo o sujeito quando ele se perfilava depois do predicado. E com

tudo isto o texto espartilhava-se, e em vez de se dar a conhecer e se oferecer à fruição intelectual e estética, acabava por se esboroar como torrão nas mãos do jardineiro na transplantação do saber. Quando a pobre vítima destes ensaios didácticos, sempre o aluno e também o professor que a isso era obrigado, chegava penosamente ao fim de uma aula, pouco ou nada restava desse acto profundamente humano, regido por condicionantes psicológicas e afectivas, qual é o acto da transmissão do saber.

Para completar a minha história falta acrescentar que à resposta da professora o metodólogo retorquiu: «Minha senhora, o livro do texto, o quadro, a voz e o entusiasmo do professor, esses são os instrumentos didácticos de toda actividade docente. O resto é pura perda de tempo e só resulta em desconcentração do aluno.»

Na verdade, a experiência tem-me mostrado que é pouco ou quase nada o que um aluno assimila de uma aula em que os acetatos se sucedem, ainda que com ritmo cronometrado e objectivos rigorosamente programados, ou em que os diapositivos disparam informações do melhor quilate com a apresentação de reproduções dos *realia* ocorrentes no texto ou de esquemas em que supostamente se condensa e estanca o pensamento do autor, para não falar da fruição estética e da finura dos sentimentos que se adivinham e se transmitem como que por sinestesia. O texto, a voz que o transmite e o interpreta, ou que lhe abre o acesso, como diziam os mestres medievais: eis tudo e basta. O próprio ensino da gramática não deve passar desse acto necessário que permite saltar o limiar da dificuldade que se opõe ao contacto directo e íntimo com esse outro acto que foi o momento da produção criativa.

Devo confessar que me senti perplexo com as observações do ilustre metodólogo. Interiormente apodei-o de retrógrado e passei adiante. Pouco tempo depois, participei num curso acelerado de formação em audiovisuais. Neste ambiente a conversa era outra. Em síntese, dizia-se que a utilização do audiovisual como meio didáctico era indispensável à renovação do ensino. Tinha-se como axioma que a atenção capta-se ou deixa-se captar mais facilmente pela vista, do que pelo ouvido. Assim repetiam, sem o saberem, o que Horácio dissera para outro contexto:

segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator (*Arte Poética*, 180-182).

Mas desta mensagem só se guardou a máxima: «O que se transmite pelo ouvido, atinge mais passivamente o espírito, do que aquilo que é lançado diante dos olhos», e esqueceu-se o alcance pedagógico da observação «e aquilo que o próprio espectador mete dentro de si.» Assim é o aluno, e não há audiovisual que resulte, por mais sofisticado que seja, se não for motivado interiormente para esse processo, psicológico e afectivo, da apetência do saber.

Não se pode negar o aspecto lúdico da utilização da imagem na apresentação de determinada matéria. Além disso, os meios audiovisuais dispensam o professor do ritmo lento e pausado de uma aula em que se escrevem e fazem escrever segmentos de frases ou simples palavras. Poupa-se muito tempo, quando um professor ensina a evolução de uma palavra do latim para o português ou explica como *emancipare* procede de *manus* e de *capere* e como se relaciona semanticamente com *mancipium*, escravo. Pode-se apresentar um esquema dos elementos que entram em composição e da forma como evoluíram foneticamente, depois de integrados no conjunto. Não demorará mais que um minuto projectar o acetato e explicar tudo isso. Teoricamente, numa aula de 50 minutos o professor pode apresentar 50 exemplos de casos diversificados. Se assim o fizer, poderá ter a certeza de que no fim da aula paira uma nuvem de confusão e ignorância em toda a turma.

Pelo contrário, se cada exemplo for apresentado ao ritmo da escrita do professor, que vai escrevendo e explicitando os vários elementos do composto, as várias fases da sua evolução, ao mesmo tempo que o aluno ouve a explicação e escreve o esquema à medida que ele vai sendo escrito no quadro: no fim da aula pode ter-se a certeza que da matéria dada e dos casos apresentados ficam ideias claras na mente dos alunos. O que se gastou em tempo ganhou-se em eficácia pedagógica.

Experimentei três métodos de apresentar a matéria gramatical das aulas teóricas em anos sucessivos: 1) Primeiro o do acetato projectado, lido e explicado; 2) Segundo, o da fotocópia com explicação e exemplos incluídos; 3) Terceiro, o do exemplo escrito no quadro, e copiado pelos alunos à medida que vai sendo escrito e pronunciado, pausadamente, em voz alta, seguido de uma formulação escrita dos princípios ou regras gerais que se deduzem dos exemplos apresentados. As conclusões a que cheguei é que o primeiro e o segundo método permitem despachar em menos tempo mais quantidade de matéria. Mas a reflexão, a interiorização e absorção dos dados é incomparavelmente maior no terceiro método, o mais tradicional e o mais lento. A experiência tem-me ensinado que, por este processo, os alunos recordam com precisão no Latim III o esquema simplificado, por exemplo, das orações interrogativas indirectas, com todas as suas estruturas e partículas utilizadas, ensinado no Latim I, dois anos antes.

Num curso ministrado em Lisboa pelo professor Joseph Veremans, discutiam-se formas de reduzir o índice do tempo de dispersão durante uma aula, desde as simples interrupções de um aluno que irrompe atrasado na sala, até aos silêncios do professor, às suas explicações marginais para situar a exposição, para não falar de pequenos apartes e excursos completamente alheios ao assunto da lição. Falava-se, se bem me lembro, de índices de dispersão da ordem dos 40% a 60%, os quais poderiam ser reduzidos com o recurso mais sistemático aos meios audiovisuais. Mas logo foi observado que uma aula com um índice mínimo de dispersão seria sem dúvida um acto pedagógico completamente falhado. Há um

ritmo de atenção que não se compadece com o desembaraço do audiovisual, principalmente quando remete o aluno a uma passividade inimiga de uma assimilação reflectida e activa.

No ensino superior nem tudo é susceptível de uma representação audiovisual. Uma exposição sobre os filósofos pré-socráticos, ou sobre Platão, requer uma lição magistral, cuja função é convidar o aluno a prolongar a sua reflexão na leitura e na escrita. Se não queremos que os nossos alunos passem pelos nossos cursos e pelas nossas aulas sem mergulharem, por pouco que seja, numa visão crítica do mundo em que vivem e do processo histórico da cultura em que estão inseridos, sem se imbuírem dos vários saberes que afluíram, a nossa preocupação máxima deve centrar-se na seriedade e na profundidade dos conhecimentos que transmitimos ou patenteamos, mais do que na facilidade e no sucesso dos nossos métodos. Nunca nos podemos esquecer de que o crescimento que se espera de alguém que, em qualquer idade, inicia e completa um curso superior, não é obra natural como um processo físico ou biológico: é antes obra de homem, sujeita, repito, a condicionantes psicológicas múltiplas e a uma multiplicidade de processos e caminhos que surgem da reflexão intelectual e da sensibilidade artística, no manejo permanentemente renovado da linguagem como forma de aquisição do saber e da sabedoria. A aprendizagem é obra de homem e não fruto de um automatismo que se impinge.

Ao fazer-se o balanço dos primeiros resultados obtidos em termos educativos pela geração nascida e formada sob o signo das mais recentes tecnologias informáticas, como meio didáctico por excelência, há quem ponha em causa a validade dos objectivos conseguidos. A maior parte das coisas que se aprendem são fruto da interacção do indivíduo no seio do grupo, em permanente diálogo com o outro, seja ele o mestre na aula, seja o condiscípulo no trabalho de grupo ou o colega na convivência do bar. Não é na Internet que se aprende a pensar e a dar forma escrita ao pensamento. Uma ciência feita e acabada, consubstanciada num aglomerado de dados em bruto, sem qualquer orientação crítica, é apenas um manancial de dados, sem nenhum valor formativo se não for enquadrado numa vivência em comunidade e em discussão permanente do saber. Com alguma frequência começam a aparecer alunos do primeiro ano, e não só, que se sentem ingenuamente felizes pelo trabalho realizado só porque fizeram *download* de um *site*, cujo conteúdo mal se adequa ao tema que lhes foi proposto. E, no entanto, a informação está lá e em abundância. Inútil, porém, foi a sua utilização, porque não se desenvolveu a capacidade de investigação, o espírito de análise e de síntese dos elementos apresentados, nem a sua organização criativa e crítica.

Sem embargo do que fica dito, os meios informáticos representam um avanço qualitativo sem precedentes no nosso mundo das ciências humanas. A minha reflexão cheia de tantas reticências e cautelas, abre-se sem reservas a partir deste momento para esse mundo fantástico que num simples CDRom coloca à nossa disposição toda a literatura grega, ou toda a literatura latina, ou em quatro

CDRom toda a produção literária compreendida na *Patrologia Latina* de Migne. Qualquer estudante do primeiro ano pode identificar de imediato uma citação que só um leitor inveterado dos textos clássicos podia identificar, quando ao seu vasto conhecimento aliava uma memória prodigiosa. Hoje, basta possuir o CDRom com os textos e saber fazer a pesquisa. Confesso-me um caloroso defensor da utilização destes meios nas tarefas de investigação e de ensino. Mas ainda neste domínio chamo a atenção para o seguinte.

Os textos dos Padres da Igreja escondem por detrás das frases mais originais um universo quase ilimitado de reminiscências bíblicas e clássicas. Um texto do humanista Eneias Sívio Piccolomini esconde remissões para Catulo, Juvenal, Marcial, Propércio, Cícero, Séneca, Ovídio, etc. Uma arte poética como a de Girolamo Vida, sem ser um centão, vive da estrutura da Eneida, dos processos de metrificacão de Virgílio e Ovídio, das teorias pedagógicas de Quintiliano, e assim sucessivamente. Aparentemente é hoje muito fácil identificar esses espaços de intertextualidade. Mas nunca alguém que não tenha conhecimento dos textos em extensão e profundidade se pode considerar apto, por mais sofisticados que sejam os meios informáticos de que disponha, a iniciar uma pesquisa de fontes sobre uma expressão que lhe não cheira, nem sequer longinquamente, a coisa já vista ou lida. No fraseado de Agostinho, entretecido de referências bíblicas, não as encontra quem não conhecer bem a Bíblia. Aqui os autores cristãos levam vantagem, porque já desde há alguns séculos as concordâncias bíblicas eram de uso quotidiano. Quanto aos autores clássicos, apesar do grande número de concordâncias em papel já publicadas, o grande salto foi dado com a pesquisa permitida pelos CDRom do Packard Humanities Institute. Mas quem iria procurar em Juvenal a fonte de «Necat hic ferro: necat ille cruentis verberibus: quosdam mechos et mugulis necat»? Obviamente só quem conhecesse Juvenal.

A conclusão é sempre a mesma: só a leitura e o conhecimento dos textos nos podem tornar aptos para o labor da pesquisa informática.

Um campo fértil para este tipo de pesquisas são os estudos de intertextualidade. Não apenas porque é fácil identificar as fontes de determinado texto, como ainda se torna possível enquadrá-lo ideologicamente e culturalmente, medir-lhe a pulsação do vocabulário, descobrir-lhe sentidos ocultos e relacioná-lo na sua verticalidade e horizontalidade com o contexto que rodeou o seu nascimento. É ainda possível e fácil, graças a estes instrumentos informáticos, proceder à elaboração de monografias raramente imaginadas ou só concebidas após anos de investigação, leituras pacientes e registo sistemático de todas as referências a um determinado tema. O Professor José Manuel Díaz de Bustamante escreveu, antes da era dos CDRom da literatura grega e da literatura latina e antes da *Patrologia Latina* estar informatizada, duas belíssimas monografias, uma sobre a *Pedra* e outra sobre a *Palmeira*. São dois trabalhos modelares, resultado de longas horas de leitura durante muitos anos. Hoje a pesquisa poderá fazer-se em algumas semanas, dias

ou até horas. Mas escrever um ensaio digno sobre o tema releva muito mais da aprendizagem e da leitura, da reflexão e da meditação, do que da utilização dos meios, sem dúvida excelentes, de que dispomos. Mas nem as novas tecnologias substituem esse acto profundamente humano que é aprender e ensinar a aprender, nem a investigação e o ensino podem prescindir de todos os recursos que os podem otimizar, desde que não destruam a sua essência e sejam utilizados com conta, peso e medida.

Mais recentemente temos assistido ao surgir da tendência, e não só entre os alunos, para tomar uma determinada palavra, fazer uma pesquisa sobre ela em toda a literatura latina e considerar-se um génio só porque se contou o número das ocorrências da dita palavra, com uma referência mínima ou nula ao contexto em que se integra. É evidente, mais uma vez, e digo-o à maneira de conclusão, que os meios informáticos, por si só, não produzem a excelência do trabalho realizado, para o qual, acima de tudo, contribui, além de uma pesquisa completa e bem orientada, a selecção criteriosa dos dados, a sua interpretação e inter-relação, do que deve resultar um todo coerente, com sólidas conclusões. Sem estes predicados todos os instrumentos de trabalho, todo o audiovisual, toda a informática são inúteis e até perniciosos se conduzirem à superficialidade e à preguiça mental.

O CONGRESSO "SOM E IMAGEM NO ENSINO DOS ESTUDOS CLÁSSICOS" E A SUA APLICABILIDADE AO ENSINO SECUNDÁRIO

CARLOS CATARINO

Escola Secundária de Cantanhede

Atento ao desenrolar do congresso nas suas sessões plenárias, comunicações livres e mesa redonda, cabe-me agora a tarefa de alinhar algumas palavras sobre o interesse dos temas e propostas aqui apresentados, relativamente ao ensino secundário, grau de ensino em que venho exercendo a minha actividade docente há uns bons anos. No final do Congresso posso garantir que nele participei com muito gosto, embora com a mesma sinceridade confesse que nem todos os momentos ou propostas me suscitaram, naturalmente, o mesmo grau de adesão. É de justiça, no entanto, referir que o facto de algumas comunicações evidenciarem mais o lado teórico e outras a vertente pragmática, não retira valor nem mérito a nenhuma delas. Pois, como seria possível construir e utilizar instrumentos didácticos sérios, coerentes e consistentes sem um bom enquadramento teórico?

O Congresso *Som e Imagem no Ensino dos Estudos Clássicos*, na sua concepção e nos seus objectivos, nasce como um congresso apelativo, promissor e inovador tanto no tema como nos modos de transmissão que sugere. Terá ele correspondido às expectativas, nomeadamente dos professores do ensino secundário que nele participaram?

Compete-me nestas breves palavras alinhavadas (embora ainda muito desalinhas!) opinar sobre o maior ou menor grau de aplicabilidade das propostas do congresso ao ensino secundário, sem com isso pôr em causa a sua validade. É que ela depende, em grande parte, da predisposição e dos modos de estar dos jovens concretos que são os nossos alunos, depende dos recursos das escolas e das condições do seu funcionamento, depende das contenções orçamentais, depende do peso das rotinas de ensino e da nossa capacidade de as repensarmos e convertermos, se for caso disso. É, pois, com estes "filtros" e nestes pressupostos que devem ser entendidas as minhas palavras. Por outro lado, elas não representam a opinião

dos professores do secundário, antes deixam transparecer a percepção do Congresso por parte dum professor de Latim e não de História ou de outra disciplina.

O reflexo do Congresso no ensino secundário terá de considerar-se forçosamente positivo, por razões de vária ordem:

- primeiro, constituiu uma óptima oportunidade para uma melhor informação dos professores através da inventariação e divulgação de produtos disponíveis, sejam eles filmes ou vídeos, músicas ou apoios bibliográficos no âmbito dos temas clássicos;
- segundo, terá ajudado, nalguns casos, a confirmar ou reforçar a validade de práticas e estratégias que não são novas; noutros, a questionar rotinas de alguns anos; noutros ainda, a equacionar a possibilidade de introduzir novas dinâmicas no contexto da sala de aula;
- terceiro: apesar de realçarem a bondade ou excelência de alguns recursos e meios audiovisuais e das novas tecnologias da informação, os vários palestrantes sempre fizeram questão de frisar que nenhum deles poderia destronar o professor da sua condição de actor essencial e orientador do processo de ensino-aprendizagem.

Quanto à aplicabilidade do Congresso e das suas propostas ao ensino secundário, creio ser pacífico poder afirmar que tanto os filmes, como os vídeos, a imagem ou a música, os programas informáticos, a Net ou os CD-R, a banda desenhada ou o teatro podem constituir-se excelentes recursos com imensas potencialidades didácticas, desde que os consideremos instrumentos e não fins em si mesmos; desde que reconheçamos o seu carácter subsidiário e de complementaridade; desde que saibamos doseá-los, diversificá-los e, sobretudo, seleccioná-los de acordo com a natureza dos temas e as circunstâncias da sua utilização; desde que não os “divinizemos”; em suma: desde que o professor não os aplique gratuitamente ou como adorno, mas com conta, peso e medida, segundo critérios de qualidade e sempre em função da sua eficácia pedagógica.

– Mas as propostas do congresso são utópicas para as nossa escolas, mal equipadas! – dirão alguns.

Talvez. Talvez lhes assista alguma dose de razão. Mas aí o Congresso ganhou razão de ser e cumpriu a sua função: a de ser “motor” dos professores nele participantes e que, por sua vez, deverão, nas suas escolas, lutar por aquilo em que acreditam e que consideram importante para o cumprimento eficaz da sua missão.

Sobretudo numa altura em que a revisão curricular em marcha no ensino secundário aponta para aulas de 90 minutos e aconselha o recurso a metodologias diversificadas e activas e até a percursos educativos diferenciados, as propostas do Congresso ganham nova vida e lugar em termos de aplicação consequente.

E já agora, uma outra observação: quando o Dec.-Lei 7/2001, sobre a revisão curricular, apresenta uma noção alargada de "currículo", integrando nele o currículo definido a nível nacional, mas também o projecto curricular da escola, o projecto curricular da turma e até o currículo oculto, torna possível, por exemplo, que o visionamento integral de um filme ou de um vídeo ocorra como tarefa a executar fora do espaço da sala de aula, possibilitando depois a selecção já contextualizada de um segmento específico para tratamento, análise e comentário em contexto de sala de aula.

Quanto aos produtos informáticos, não posso deixar de reconhecer a novidade e o enorme interesse que terão nas escolas as reconstruções virtuais da Roma antiga ou de Olímpia que o Congresso deu a conhecer.

Ainda no domínio das novas tecnologias, a que sou particularmente sensível, embora não de forma acrítica, considero que as apresentações electrónicas do tipo Power Point, de fácil construção pelos próprios professores, constituem instrumentos extremamente vantajosos em termos pedagógico-didáticos, a nível da imagem ou do tratamento e análise textual, como são ricos e sugestivos pelas suas potencialidades sinestésicas e pelas dinâmicas que propiciam. O que acontece é que a sua projecção em sala de aula para uma turma normal requer a existência de um projector multimédia, um equipamento ainda caro e cuja aquisição poderá ser impossível nas actuais circunstâncias de contenção nas despesas impostas pelo Ministério. Ainda assim, nestas circunstâncias, é possível disponibilizar na biblioteca ou noutros espaços em que os alunos tenham acesso a computadores o recurso a esses mesmos produtos, que, caso se construam com hiperligações e estimulem a interacção, podem prestar um excelente serviço a percursos de aprendizagem individualizados.

Para rematar, e fazendo *jus* ao tema deste Congresso, espero que a Sabedoria nos assista para, no exercício da nossa função docente, podermos emprestar a cada acto de ensino a *imagem* sedutora da nossa presença, e o *som* oportuno da nossa voz.

(Página deixada propositadamente em branco)

O SATYRICON DE PETRÓNIO

Uma vela no mar da mudança

WALTER DE MEDEIROS
Universidade de Coimbra

Quando as trevas cobrem a face do abismo, o lume das estrelas invoca a redenção. As estrelas... Mas as estrelas brilham uma única vez no *Satyricon* de Fellini. Brilham um instante apenas, intenso e fugaz, como o bálsamo da eternidade. Brilham no céu do implúvio, sobre uma cena de orgia, na vila dos Suicidas.

Quem as fita, perplexo, é Encólpio, o mais problemático dos anti-heróis. E talvez as olhe também a linda escrava oriental que na vila encontram e fala uma língua de gorjeios desconhecidos. Talvez: porque os seus olhos buscam o alto e a sua voz entoava uma canção dolente.

Mas as estrelas não reaparecem. Que importa? Estão lá. São miríades de sóis. Tantos que em algum germina a semente da redenção.

Mais tarde: quando uma vela voga no mar da mudança.

Ao contrário do romance de Petrónio, o *Satyricon* de Fellini mergulha em negrume. Um negrume que se estende a muitos exteriores do filme: quer pela escolha dos lugares, quer pela escolha das situações que os povoam. A acção decorre supostamente em Itália: mas uma Itália sem luz mediterrânica, de céu conculso e solo escaldado, onde o mar é cinza e a neve açoita a coberta do navio. Fellini criou, desta sorte, um mundo pré-cristão em que os homens pensam, actuam e se exprimem por padrões descompassados dos nossos; ou vivem, como os *hippies* de outrora e de agora, no desprezo de todos os códigos, disponíveis apenas para as solicitações do prazer, do poder, do desafio. Mas neste filme onírico e tenebroso – feito, à boa maneira de Fellini, de episódios deslassados e, por vezes, desconcertantes, de truculências abortivas ou memórias gentis da mocidade – há dois momentos de esperança e conciliação, luminosos por dentro e por fora,

páginas de uma humanidade antiga (ou eterna) que se deixam apreender. E o primeiro, por estranho que pareça, é a vila dos Suicidas.

O episódio da vila dos Suicidas constitui, provavelmente, no *Satyricon* de Fellini, uma homenagem a Petrónio. Uma homenagem de contraste entre a morte do romancista, como Tácito a descreveu, e a morte do senhor da vila, como Fellini a representou. Mas o observador atento regista semelhanças, distantes embora, entre as duas situações: nem Petrónio nem o senhor da vila receberam ainda a ordem imperial de suicídio (o que não querem é viver entre o temor e a esperança: preferem o caminho directo da morte); um e outro se ocupam, antes de morrer, dos escravos da casa; um e outro enfrentam o passo derradeiro com aparente desdém, com vinho, com versos fáceis. O tratamento destas situações, repetimos, é muito diferente em Tácito e em Fellini. Mas as aproximações são possíveis: e o cineasta não tentou apagá-las. Falta sondar o porquê das transformações radicais que introduziu.

Consideremos, por isso, mais de perto, a estrutura do episódio.

As cenas que o precedem são, intencionalmente, de uma brutal crueza. Nas calendas de junho, um imperador, que se não identifica na sua fragilidade fêmea, é assaltado por um bando de soldados em revolta e trespassado de golpes na areia da praia. Licas, o predador que arrebatava presas para deleite do César, ainda tenta resistir, mas é acto contínuo degolado e a sua cabeça fica a boiar nas águas do golfo. Entre revoadas de corvos, perfilam-se, ao longo da estrada, corpos de enforcados e crucificados, enquanto o novo imperador, um cavaleiro másculo e sombrio, avança, sob o clangor das tubas, para a tomada do poder.

E sem transição, ao fragor da guerra contrapõe-se uma imagem dulcificante de paz e de ternura: uma menina de quatro, cinco anos conduz o seu carrinho, puxado por um cordeiro; pavões discurrem mansamente no terreiro da vila, de linhas serenas e puras. Mas os irmãos da menina, embora crianças ainda, têm o ar inquieto de quem palpita a nuvem assombradora. E lá dentro, na sala nobre, o senhor da casa, trinta e cinco anos afáveis sobre uma barba de ponta, celebra o último rito, simples, em companhia da esposa, grave e submissa. Depois, com a varinha que segura na mão, liberta um a um os escravos comovidos.

– Quero que este homem seja livre e esta mulher, e este e esta, e que livres sejais todos vós. Amanhã, a vila será confiscada, mas nós não estaremos aqui.

Abraça com afecto os servos mais dedicados. Uma anciã faz escorrer entre os dedos um punhado de areia, a terra sacra de seus avós, que vai pisar pela última vez.

Os carros esperam ao fundo da vila. Despedem-se as crianças. A menina não quer partir: ao colo do pai, segreda-lhe ao ouvido:

– Só vou, se for para um lugar bonito.

Por sobre o ombro da criança, os olhos do pai ganham uma fixidez dolorosa:

– Vais passar por aquele bosque de que tanto gostas.

Os carros desaparecem na alameda branca, de íris flocosas. A meio do terreiro, o senhor da vila senta-se em um divã de pedra, sem espaldar. De costas, o seu rosto contrai-se em uma risada breve. A mão, armada de um punhal, trespassa um pulso, depois o outro. O sangue embebe a terra, enquanto, na face, um sorriso perdura, como esquecido.

A mulher regressa, com uma bandeja, copos e vinho.

– Estás pálida. Bebe e dá-me de beber.

Bebe um trago. A voz é meiga, suadente, rendida já ao mundo do além.

– Não o faças. Mas sei que o farás na mesma.

Depois, lentamente:

– As estações já não são como eram.

Na pausa, desliza um pavão, açodado, sem norte.

– De uma vez, em África, um leão entrou na tenda, farejou tudo (parecia um cão) e foi-se.

O corpo descai sobre o divã. A mulher pronuncia os versos de Adriano: *Animula uagula, blandula, / hospes comesque corporis...* «Pobre alma, tão errante, tão mimosa, / hóspede e companheira deste corpo...»

Quando Encólpio e Ascilto penetram na vila, o corpo da mulher jaz, de garganta trespassada, à beira do corpo do marido.

Quem leu a biografia de Petrónio em Tácito, recorda como o Árbitro das Elegâncias morreu, em desafio a filósofos e épicos, no papel do aparente *blagueur* que interpretara em vida. À beira da condenação, quis que o seu último dia fosse um dia igual aos outros: comeu, bebeu, dormiu, premiou e castigou escravos, ouviu canções ligeiras e versos fáceis. E abriu e fechou as veias, que tornou a abrir e a fechar, como se a morte (despida de humor) apreciasse gracejos de diletante. Por isso o vemos, naquela última hora, a despeito do sorriso irónico, inexoravelmente só, pagão cativo de sonhos mutilados. E sentimos quase purificado, quase redimido, aquele casal de suicidas, que, no limiar da religião nova, viveu a comunhão do amor e a inocência dos olhos das crianças.

Não cremos que esta posição seja gratuita, isto é, que Fellini se contentasse, por amor da arte, em quebrar sequências de negrume com um quadro poético luminoso. A intenção é mais profunda; e adivinha-se, longe do fecho da película, nas alterações que o realizador introduziu na figura de Eumolpo.

O Eumolpo de Petrónio é um mau poeta (ou tido como tal), que aceita, conformado, as manifestações de protesto dos ouvintes; no mais, à parte a habilidade de contador de histórias (que Fellini não explorou), reage como um anti-herói que acompanha os outros anti-heróis na arte de extrair de cada dia o prazer maior que ele possa oferecer. Salvo, talvez, no lance final da existência — e isso explica que tenha sido conservado pelo realizador. O Eumolpo de Fellini, pelo contrário, acredita séria e sinceramente na poesia e defende-a com risco da própria vida. Revolta-se ao ser metralhado, em um recitativo, pelos convivas do festim de Trimalquião; acusa de plágio o dono da casa, que, enfurecido, o manda lançar no forno; e é brutalizado pelos escravos, que o deixam exânime e abandonado na rua como um saco de lixo.

Apesar de ébrio e enfartado, é Encólpio quem o recolhe e ampara ao longo do caminho, sob o céu torvo e impenetrável da noite. Apenas o murmúrio de uma fonte quebranta a desolação. Eumolpo ainda lava os grumos de sangue da face, mas os dois acabam por tombar na berma da estrada. O agredido soergue a face para se despedir da vida:

– Os poetas morrem, Encólpio. Que importa? A poesia fica. Tu poderás dizer que conhecestes Eumolpo, o poeta.

Depois, inebriando-se com as palavras, continua:

– Se eu fosse rico como Trimalquião, deixava-te uma quinta e um navio. Mas deixo-te o que tenho: a poesia. Deixo-te a vida, as estações, em especial a primavera e o verão. E deixo-te o vento e o sol. Deixo-te a cor do grão maduro. As torrentes, os rios, as grandes nuvens que voam solenes e ligeiras... Hás-de olhá-las e recordar a nossa bela amizade. E deixo-te as árvores, com os seus habitantes. O amor, as lágrimas, a alegria... E as estrelas, Encólpio, deixo-te as estrelas. E os sons, os cantos, os rumores, a voz do homem, que é a música mais harmoniosa. Deixo-te...

Mas Encólpio já dorme na alba nebulosa. E Eumolpo cala-se, adormece também. Se morrer, terá escrito a sua última poesia.

Mas Eumolpo não morreu: prosperou. Quando voltamos a encontrá-lo, nos episódios declinantes do filme, Eumolpo, mercê da avidez dos caçadores de heranças, tornou-se rico e poderoso: vive rodeado de escravos e belas mulheres, cortejado pelos próceres da cidade, que manobra a seu belprazer. Os excessos da luxúria e da boa mesa fizeram dele um gotoso semi-invalído, transportado em liteira, mas avivaram o seu optimismo e o gosto das facécias. Esqueceu a poesia? Sabe-se lá! Não

esqueceu, pelo menos, os companheiros da sua vida errante. Chama-lhes agora os seus libertos. E está disposto a ajudá-los.

Encólpio, principalmente, carece muito dessa ajuda. O anti-herói está desolado, desesperado: sente-se um verme desprezível que o transeunte pode calcar aos pés. Priapo matou, em público, a sua virilidade, que Encólpio prezava tanto como a própria vida. Eumolpo promete curá-lo; e remete o paciente para o Jardim das Delícias. Mas o carrocel de beldades serve apenas a lascívia de Ascilto, o seu companheiro (e rival) de aventuras. Apesar de ritmicamente fustigado por um bando de mulheres, Encólpio continua miserando e inerte, enferrujado como uma espada velha. O Jardim das Delícias converteu-se, para ele, em Jardim das Torturas. E maior é a revolta da sua alma, quando passa Eumolpo, jubiloso, de liteira, e lhe anuncia:

– Lá te espero, Encólpio, no meu navio. Partimos amanhã, à meia-noite, na demanda de África. Mais uma viagem, novas descobertas...

Resta uma salvação, a salvação: mora além do grande pântano, chama-se Enótea, a maga toda-poderosa, que, em outro tempo, um feiticeiro despeitado condenou a alimentar, entre os próprios flancos, o fogo da terra que aviventa os homens. Encólpio atravessa o grande pântano; vai com ele Ascilto, a quem o barqueiro, sôfrego de uma bolsa, irá, na ausência de Encólpio, acutilar na margem.

A maga é a imagem da Terra-Mãe: alta, possante, salutar; pode ter sessenta, setenta anos, mas conserva toda a frescura da vida, uma beleza sem idade. As chamuscas brilham à sua volta. Encólpio, aterrado, confessa os crimes que o aviltam:

– Mãe poderosa, traí, matei, profanei um templo. Agora sou um soldado sem armas.

A maga atrai-o a si, as chamuscas crepitam, Encólpio escala o corpo da Terra.

– Hei-de conseguir.

Conseguiu. Com voz triste e velada, tão longe da voz ridente habitual, Ascilto chama, da porta, o seu companheiro. Encólpio sai, exultante, e proclama:

– Mercúrio, por mercê de Enótea, restituiu-me a virilidade. Quero aproveitar o tempo perdido. Vamos partir com Eumolpo.

Mas Ascilto vai ficando para trás. Por fim, cambaleia e cai entre as ervas. Quando Encólpio, inquieto, o recupera, está morto. Os deuses têm a sua vítima. Encólpio soluça: mas agora pode ser feliz.

A vela do navio lá está, junto à praia, recortada, enfim, no azul mediterrânico. Mas o capitão, um jovem alto e magro, anuncia a Encólpio:

– O navio não partirá. O senhor morreu.

Eumolpo jaz, envolto em ligaduras, sobre um catafalco. Parece dormir apenas. E no seu rosto adeja um vago sorriso.

- Deixou este estranho testamento: «Todos os que quiserem entrar na posse dos meus bens, à exceção dos meus libertos, deverão comer, em público, o meu corpo. Devorem o meu corpo com o mesmo ardor 'com que mandaram ao inferno a minha alma.»

O capitão e Encólpio entreolham-se. Passa nos seus rostos o entendimento de um sorriso.

- Impossível! Está a brincar.

Mas os caçadores de heranças chegam e justificam, com exemplos históricos, a decisão de Eumolpo. Um deles assegura, peremptório:

- Pelo meu estômago, respondo eu. Em troca de uns momentos de náusea, uma vida inteira de prazer.

O corpo é desenfaixado à pressa, reluz uma faca, as maxilas funcionam. Na praia, os jovens riem livremente. «À exceção dos meus libertos» — esclarecia Eumolpo. Sim, para os outros, a carcaça desgasta; para eles, a poesia viva.

E se partissem?... O vento é de feição, varreu as últimas nuvens. Encólpio vai com eles. A sua voz chega de longe: «Tocámos portos e cidades desconhecidas. Pela vez primeira ouvia os nomes de Celíscia, de Réctis. Em uma ilha de ervas altas, perfumadas, um jovem grego me apareceu e me narrou os anos...»

O jovem tem a face de Encólpio. Uma face que se vai delineando em fresco antigo, pompeiano. E no fresco aparecem, mais longe, outras figuras do filme. A última é o casal da vila dos Suicidas. Porque, na intenção de Fellini, eles representam, antes de Cristo, um testemunho da possível, precária, humana redenção.

A vela que voga no mar da mudança.

O PAPEL DIDÁCTICO DAS REPRESENTAÇÕES ACTUAIS DE TEATRO DE TEMA CLÁSSICO

MARIA DE FÁTIMA SILVA
Universidade de Coimbra

O conjunto de reflexões que vou propor tem a simplicidade de um testemunho, em parte baseado num trabalho de inventariação sobre representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo, que vem sendo realizado por um grupo de investigadores do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos e que eu própria coordeno; em parte também pelas experiências a que temos assistido recentemente em contextos diversos, mas muito em particular dentro das actividades do Instituto de Estudos Clássicos de Coimbra, onde o grupo Tíasos tem merecido um aplauso sem reservas pelo trabalho meritório que tem realizado e servido de motivo para intercâmbios e encontros debaixo desta mesma marca: a representação moderna de teatro clássico e o seu valor didáctico.

Não julgo que esta seja uma dama que precise de defesa. O papel formativo do teatro e o reconhecimento da missão didáctica que lhe cabe tem atrás de si uma tradição de tantos séculos - basta recordar Aristófanes (*Rãs*, vv. 1054-1055: 'aos meninos é o mestre escola que os ensina, aos adultos são os poetas') - que seria de todo inútil insistir neles. O que talvez mereça um registo é o facto de, em tempos em que os Estudos Clássicos não vão prósperos como o foi o séc. XX e, dentro da mesma linha, este outro que agora desponta, o teatro de tema clássico continuar a ser reconhecido pelo seu mérito didáctico. Não é preciso fazer doutrina extensa sobre o assunto, basta colher exemplos, e são inúmeros e diversificados, para verificar a uniformidade de pontos de vista nesta matéria.

Reportando-me apenas à realidade portuguesa, é seguro, em primeiro lugar, que grupos de teatro, profissionais e de incontestado mérito, com frequência tenham recorrido a representações de teatro clássico, muitas vezes associadas a sessões culturais de outra índole, como forma de chamar a atenção para o que são as regras profundas do teatro e, ao mesmo tempo, para cumprir uma função que lhes é da competência: o aliciamento e, porque não dizê-lo, a educação e formação de novos públicos. Começando por um grupo de referência na cena portuguesa, a

reputada Companhia concessionária do Teatro Nacional D. Maria II entre 1929-1964, Rey Colaço-Robles Monteiro, não se alheou desta missão fundamental. E assim, em 1967, já no Teatro Avenida depois do incêndio que destruiu o Nacional, por iniciativa de Amélia Rey Colaço e em articulação com o então Conservatório Nacional, na pessoa do Professor Eurico Lisboa, organizaram-se as chamadas *Tardes Culturais*, que reuniram, além de teóricos, actores e encenadores. Da produção dos dramaturgos clássicos foi eleita uma peça de cada um, apresentada em excertos e previamente comentada: *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, *Rei Édipo* de Sófocles, *Alceste* de Eurípides, *A panela das moedas* de Plauto e a *Medeia* de Séneca. Não se tratou apenas de uma leitura dramatizada, mas de uma sugestão de espectáculo, com apontamentos de cena, efeitos de luz, música e trajos sugestivos da época contemporânea dos próprios textos. Se esta tem o simbolismo de provir de uma companhia paradigmática entre nós, muitas outras iniciativas do mesmo género se multiplicaram ao longo dos anos e um pouco por toda a parte, de que apenas lembrarei, porque próxima em tempo e lugar, a desencadeada pela Escola da Noite há três ou quatro anos, com a colaboração, desta vez, do Instituto de Estudos Clássicos da nossa Universidade. Um conjunto de sessões, deslocado para o terreno do teatro, juntou professores e actores num saudável convívio que nem sempre acontece. Falou-se outra vez de teatro grego e latino, escolheram-se textos expressivos das cambiantes ricas do teatro de Dioniso e, por entre um recordar sintético dos pilares que sustentam esse universo sem idade, recordaram-se passos célebres e significativos dos velhos dramaturgos. Não houve mais do que um recanto despretencioso, as cadeiras e a mesa convencionais, que as vozes fortes dos actores transformaram, em imaginação, no céu luzidio de Atenas em hora de Dionísias.

Se passarmos ao terreno da escola propriamente dita, a importância das peças clássicas manifesta-se sem sombras. Basta consultar, antes de mais, os exercícios de fim de curso executados pelos estudantes daquelas que são entre nós as escolas por excelência dessa arte especial que é o teatro: a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa e a Academia Contemporânea do Espectáculo do Porto. É indisfarçável a vulgaridade com que o coroar de um trabalho de curso culmina na representação de um drama clássico, envolvendo alunos das diversas disciplinas que a escola fornece: Interpretação, Iluminação, Cenografia. Uma breve síntese fala por si; reportando-nos a anos que ainda são jovens na existência destas duas escolas constatamos essa insistência: Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa-1997, Sartre, *As Moscas ou a Herança de Agamémnon* (numa adaptação de Ésquilo e Sófocles); 1997, Eurípides, *Medeia*; 1997, Aristófanes. *Lisístrata*; 1997, Plauto, *Os Menecmos*; Academia Contemporânea do Espectáculo-1992. Ésquilo, *As Suplicantes*; 1994, Ésquilo, *Oresteia*; 1995, S. Berkoff, *À Grega* (inspirado no *Rei Édipo* de Sófocles); 1997, a *Electra* de Sófocles; 1998, *Medeia* de Eurípides.

Paradigmas de igual interesse têm sido, sobretudo desde meados do séc. XX, os grupos de teatro universitário. Talvez o exemplo viesse do trabalho memorável

do TEUC (1938) sob a direcção de Paulo Quintela nos anos 50 e 60. Com traduções especialmente produzidas para o efeito e sob a tutela do conhecido professor, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra rompia uma certa estagnação da cena portuguesa com a apresentação ousada, porque pioneira entre nós, de três tragédias: *Medeia*, em 1955, *Antígona* em 1959 e *Prometeu* em 1967. Atrás dele outros grupos enveredaram pelo mesmo exemplo, como o TUP (1948), o CITAC (1956), ou o Cénico de Direito, de Lisboa. Cumprira-se uma necessidade de elevar o teatro a um nível desconhecido nos palcos portugueses e, para isso, regressava-se à riqueza inigualável do teatro grego. Mesmo se amador, o trabalho feito por estes grupos não passou despercebido à imprensa da época e deixou o lastro da popularidade obtida. Mas, mais do que um impacto passageiro, granjeou direito a um lugar de destaque na bibliografia que consagra à história do teatro em Portugal as suas atenções. Reconhecia-se-lhe o carácter permanente do êxito obtido; por sua intervenção retomaram-se clássicos nacionais e estrangeiros, estimularam-se vocações dramáticas e dramaturgicas, criou-se um outro público para o teatro. Foi do seu esforço que saiu também toda uma geração de actores e de autores.

Digno de registo é ainda o multiplicar de iniciativas do mesmo género nas Escolas Secundárias de todo o país. Na tarefa empreendida pelo grupo de investigação que coordeno, não nos foi indiferente este tipo de projectos como representativos do impacto do teatro clássico junto das camadas mais jovens. Valendo-nos de registos sempre muito sumários, mas sobretudo da memória e disponibilidade de professores e alunos, pudemos reunir algumas dezenas de produções dentro deste contexto. Por iniciativas várias: ou no âmbito de actividades de uma oficina de teatro ou de uma disciplina de expressão dramática, ou simplesmente por projecto de um professor entusiasta, dos Estudos Clássicos, com certeza, mas também de Filosofia, História ou Português. Em algumas Escolas o processo ganhou já mesmo uma saudável rotina. Só a título de exemplo, poderei dizer que, das 47 *Antígonas* que registámos como produzidas ou representadas em Portugal nos séc. XX e XXI, de Sófocles, Anouilh, Brecht, Dantas ou António Pedro, 13 provinham de iniciativas escolares a esse nível secundário. E se não é ainda a grande qualidade dramática que se pode esperar de iniciativas destas, o seu papel pedagógico não será nunca suficientemente encarecido.

Quais são afinal as virtudes que o drama antigo detém e que o recomendam ainda como experiência de incontestável mérito pedagógico e didáctico? Eu diria que muitos e talvez não avaliados numa primeira tentativa de resposta à questão. Ponhamos adiante de todas as vantagens as que respeitam ao texto. Começemos pela questão do acesso às tragédias e comédias antigas. Apesar dos muitos esforços congregados nesse sentido, não dispomos, ainda hoje, em língua portuguesa, de uma tradução de todos os textos dramáticos, nem gregos nem latinos. O primeiro grande incentivo que as iniciativas de representação de textos clássicos colocam é a exigência da reparação desta falta. Importa traduzir e, cada vez mais, fazê-lo não

apenas para dotar a bibliografia em língua portuguesa de todos os materiais nessa área, mas com o espírito posto na necessidade de responder às exigências de um palco. Estimular a que se traduza de novo, a que se adapte as traduções já existentes ou a que se crie outras actualizadas e dinâmicas, eis o primeiro grande mérito desta actividade teatral. Vem depois o desafio da representação; e agora, do lado da equipa de actores, o texto tem de ser minuciosamente analisado, cada nuance avaliada, cada personagem entendida e interpretada nos segredos da sua experiência na acção. Este é, sem dúvida, o aspecto mais delicado da reapresentação dos textos clássicos: que por trás de todas as ousadias que uma nova interpretação possa pôr em prática, para além de todos os inconvenções de cena, o texto mantenha reconhecível a mensagem que o tornou válido durante séculos.

Depois a encenação exige também opções múltiplas. Mas sob cada solução encontrada, mais convencional ou menos, tem de estar o conhecimento de uma prática teatral de que todo o mundo europeu continua a ser espelho. Sem um esforço de arqueologia dramática, em tudo que ela tem de consciencialização do que foi a experiência teatral nos mundos de Atenas e de Roma, não haveria margem para a reprodução ou renovação dos eternos modelos. Em cima de tudo o que são as condições formais ou materiais do teatro há o que constitui a sua verdadeira essência: a discussão da experiência humana, nos seus impulsos naturais, conflitos, experiências individuais e colectivas. Convidar a uma nova reflexão sobre as questões profundas do Homem, a partir de referências antigas de sentido estético modelar, tem uma oportunidade eterna e nunca esmorecida.

Do conhecimento que pudemos coligir da situação actual alguns factores importantes se impõem. Cada vez mais os grupos jovens se multiplicam: à sombra das Universidades ou das Escolas, muitas vezes em associações de bairro ou de organizações culturais e recreativas, faz-se teatro e com frequência de modelo clássico. Estas iniciativas servem, antes de mais, à formação dos directamente envolvidos: os elementos dos grupos e o círculo social que abordam no espaço mais próximo. Num outro plano, de há muito que o teatro escolar ultrapassou os limites da Universidade ou do Liceu, para se tornar numa forma de convívio internacional. Já em meados do séc. XX, o TEUC e, com ele, a Universidade de Coimbra, foram exemplo dessa realidade, pela participação e organização das chamadas Delfíadas (de que a VIII se realizou em Coimbra, em 1961), festivais internacionais de teatro universitário com marca clássica. Mas, dos nossos dias, que são mais europeus do que nacionais, é próprio e rotineiro o aprofundamento do sentido internacional de qualquer iniciativa. Assim, multiplicam-se, aos diversos níveis, os festivais de teatro escolar de tema clássico, onde Coimbra, desta vez por intermédio do Tíasos, tem estado entre nós particularmente activa. No que até agora tem sido um encontro de âmbito peninsular, prossegue uma iniciativa que mobiliza simultaneamente os textos, como os lugares históricos que proporcionam espaços privilegiados à sua representação. À experiência espanhola, que beneficia de um número elevado de

teatros romanos ainda hoje utilizáveis, Portugal respondeu com o recurso a espaços adaptados, como igrejas, áreas arqueológicas ou museológicas, claustros ou pátios. A estrutura organizada mobiliza a população escolar, incentivando à prática do teatro e, ao mesmo tempo, fomentando públicos cada vez mais informados e interessados. Os textos, muitas vezes traduzidos expressamente para o efeito, circulam em formato de bolso, popular e acessível, a incentivar cada um dos elementos envolvidos, na cena ou no auditório, a uma leitura atenta e competente, guiada por professores ou profissionais de teatro. Com todos estes cuidados, o processo cresce, não diria fácil, como em tudo o que é uma conquista sólida, mas com implantação progressiva e forte a cada nova realização. O que se produz já ultrapassou os limites do espontâneo ou amador, num simples processo de convívio escolar. Procura-se fazer teatro grego e latino, sem medo de algumas ousadias que o tornam mais vivido pelos novos públicos, mas sem perder a emoção primeira que vários esforços tendem a reproduzir.

Termino com uma menção de futuro, onde a própria Grécia, embrião de todo este processo, está também ela envolvida. Um projecto, ainda em crescimento, empolga já todos aqueles para quem Dioniso ainda é um deus maior. O cenário será nada menos do que Epidauro, o tempo o verão que vai chegar em 2002. Envolvidos trinta países da Europa de hoje, colaboradores na iniciativa através de professores e estudantes que lá se irão congregam. Com que objectivo: pensar o teatro, revê-lo num dos seus cenários mais legítimos, dentro de um festival de verão com credenciais reconhecidas, discuti-lo com profissionais, das academias, mas também das equipas de cena. Tirar desta experiência, que se chamará *Curso de verão de teatro de Epidauro* uma fruição única, com toda a carga que tal iniciativa pressupõe. Neste tom, o teatro grego falará da planície de Epidauro para o que é um público natural nos dias de hoje: a Europa unida.

(Página deixada propositadamente em branco)

IMAGES DE LA MAISON ROMAINE

Réalités et Imaginaire

LOUIS CALLEBAT
Université de Caen

L'objet de cette communication est l'analyse de diverses figurations de la maison romaine, interprétées dans leur fonction de représentation proprement architecturale, mais dans leur signification culturelle aussi, sociale et morale.

Précisons, avant toute analyse, que l'expression "maison romaine" constitue une dénomination syncrétique appliquée à des types d'habitat en réalité très différenciés, tant par leur parti architectural que par leur site d'implantation. Souvent choisie comme référence unique d'autorité, la *domus* vitruvienne n'est d'abord qu'un modèle *théorique*, ouvert sur de nombreuses variantes.

Les premières figurations d'habitat romain que nous connaissons relèvent du monde, non des vivants, mais des morts : ce sont les *cases de l'Ànima*, pour reprendre le titre d'une exposition naguère organisée à Barcelone : les "maisons de l'âme", les maisons des morts¹

C'est très tôt qu'apparaissent, dans l'histoire de l'humanité, construites en terre ou en pierre, des maisons miniaturisées servant à recueillir les cendres des défunts. L'Égypte pharaonique du Moyen Empire en propose de nombreux exemples, parmi lesquels nous retiendrons, pour illustration, une maquette datée d'environ 1900 ans avant J.-C. et conservée au British Museum de Londres². Façonnée en terre cuite, haute de 17,5 cm, large de 40,5 cm, pesant 800 g., elle figure la maison d'un petit propriétaire rural. Elle est dotée d'une fenêtre. Un escalier conduit à la terrasse, où la famille (suivant un usage bien connu des pays

¹ *Les Cases de l'Ànima*. Centre de Culture Contemporaine, Barcelone 1996.

² N^o Inv. EA 32610.

méditerranéens) dormait par temps chaud. Une canalisation permet de récupérer l'eau de pluie. Sur le sol sont déposés les aliments destinés au mort.



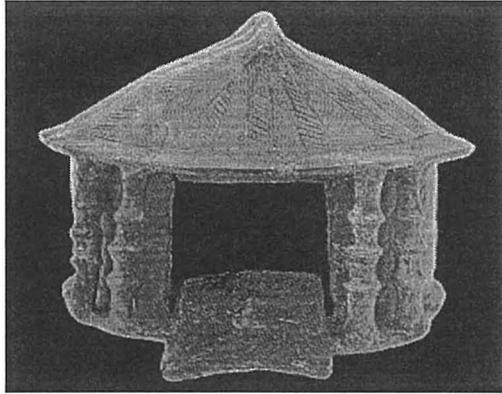
[Modèle 1]

Cette miniaturisation de la maison, associée aux rites et procédures funéraires, participe d'une fonction symbolique complexe: la nourriture déposée et l'habitat surtout offert au défunt ouvrent idéalement pour lui, dans une perspective magico-religieuse, une survie de son existence dans l'au-delà. Mais cette "maison de l'âme" recueille aussi les cendres du mort issues du feu, signe privilégié de la vie dans la cellule familiale, centre matériel et spirituel de la maison primitive. La maison des morts, compensation possible parfois pour ceux que n'honoraient aucun tombeau somptueux, aucun riche autel ou chapelle votive, marque fortement surtout, dans la civilisation italique, la pérennité assurée de la race³.

Les figurations les plus anciennes de maisons italiques qu'offrent ces urnes funéraires sont celles de cabanes à plan circulaire, tendant parfois aussi à l'ovale et au rectangle.

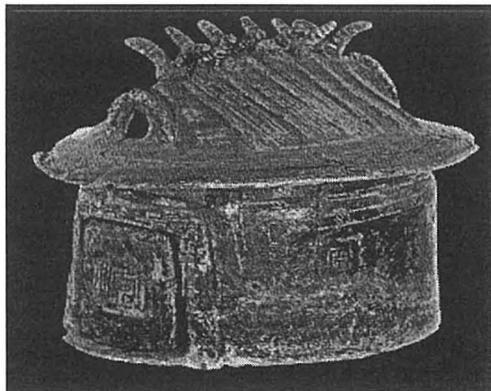
La première illustration proposée est celle d'une urne funéraire, datée du X^e siècle avant J.-C. et découverte en 1871 dans la nécropole de Campofattore. Les cendres recueillies appartenaient à une femme, comme le suggère la présence dans l'urne d'un fuseau. Son diamètre de base est de 25 x 26 cm. Elle figure une cabane à plan circulaire, à porte mobile encadrée symétriquement, sur chacun de ses côtés, par deux piliers, coupés horizontalement, à intervalles réguliers, par des noeuds ou jointures. Des lignes obliques, avec incisions, marquent le tracé des éléments de support du toit conique.

³ Sur cette question, cf. E. de Albentis, *La casa dei Romani*, Lognesi & C., Milano 1990, 19-20.



[Modèle 2]

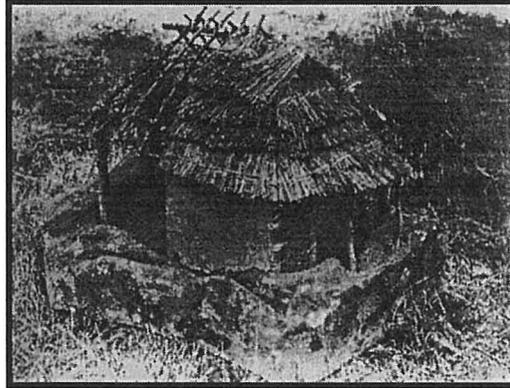
L'habitat que figure l'illustration suivante renvoie à un des types de maison les plus anciens de l'Etrurie historique quand s'y affirme, entre le IX^e et le VIII^e siècles avant J.-C., la culture dite villanovienne: type de cabane faite de branchages et d'argile sur une ossature de poteaux; le toit de chaume, en dos d'âne, reposait sur une structure de bois. La surface variait de 35 à 80 m. Le foyer de la pièce unique occupait vraisemblablement le centre et le thalamos la partie la plus reculée⁴. Dans le modèle présenté (d'une hauteur de 34,5 cm, d'un diamètre de base de 35,2 x 32,5 cm), ou sont ménagées deux petites ouvertures, assurant la ventilation et le tirage du feu, s'entrecroisent deux séries de branchages. Un détail particulier (dont on ne sait s'il était propre à l'urne ou à la cabane figurée) est l'utilisation de plaques métalliques comme élément de décoration.



[Modèle 3]

⁴ Cf. G. Camporale, "Architecture civile et architecture religieuse", *Les Etrusques*, Paris – Milan 1992, 72.

Une reconstitution de hutte villanovienne réalisée à partir de fonds de cabanes, identifiés par l'archéologie, authentifie la caractère très réaliste de ces urnes funéraires.



[Modèle 4]

On rapprochera de ces figurations le texte vitruvien où l'auteur du *De Architectura*, évoquant les débuts de la civilisation, décrit la cabane primitive: "Ils commencèrent par dresser des pieux fourchus, écrit Vitruve à propos des hommes de ce temps, y entrelacèrent des branchages et recouvrirent de boue ces parois. D'autres maçonnèrent des murs avec des blocs de boue séchée et un chaînage de bois et ils les recouvraient de roseaux et de feuillages pour se protéger des pluies et des fortes chaleurs. Ces couvertures n'ayant pas résisté aux pluies, dans les intempéries hivernales, ils les firent à deux pans et enduisirent de boue les deux versants de la toiture, canalisant ainsi la descente des eaux"⁵.

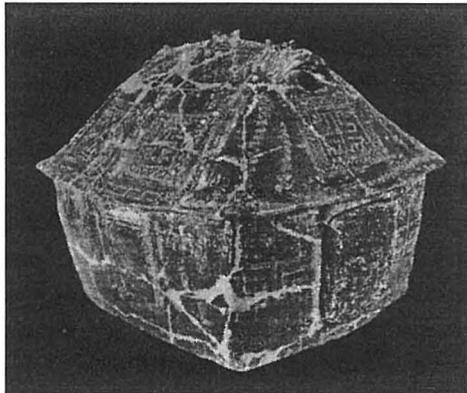
Un troisième type d'habitat est également figuré par les urnes funéraires, celles notamment, mais non exclusivement, d'Etrurie: la cabane de plan rectangulaire.

La cabane ronde et la cabane ovale constituaient le siège de la famille nucléaire (groupe familial élémentaire). Elle marquait une évolution sociologique importante par rapport au type d'habitat plus précisément identifié à Luni sul Mignone, dans l'Etrurie méridionale, et connu par les archéologues sous la dénomination de *long houses*. Creusées dans la roche, avec des murs en tuf et en pierres calcaires sèches, vraisemblablement recouvertes de branchages et de paille, les *long houses* (40 m de long, pour les plus grandes, sur 4 m de large) abritaient, à l'Âge de bronze (XIV^e-XII^e siècles avant J.-C.) une structure supra familiale de

⁵ Arch. 2, 1,3.

clans. Il est possible, comme l'hypothèse en a été émise⁶, que la cabane de plan rectangulaire soit marquée — structurellement et idéologiquement — par un rappel subtil et concerté des *long houses*: la planimétrie choisie favorisait l'extension matérielle de la cabane (facteur important d'une évolution qui conduira plus tard l'architecture domestique jusqu'à d'extrêmes raffinements de confort et de luxe), mais permettait d'élargir aussi le cercle familial en l'adaptant à de nouveaux modes de relations et de responsabilités sociales.

Deux illustrations, d'époques différentes, seront ici retenues. La première est fournie par une maquette cinéraire, datée du IX^e siècle avant J.-C. et trouvée à Tarquinia, l'un des grands centres de la culture villanovienne. La porte est à battant mobile; une fenêtre rectangulaire est tracée au centre du côté droit; le sommet, où s'entrecroisent les poutrelles, est muni d'ouvertures. Le caractère le plus remarquable de cette cabane reste cependant sa très riche décoration notamment singularisée par les ramifications complexes de croix gammées (signes symboliques religieux du feu sacré, principe de vie).

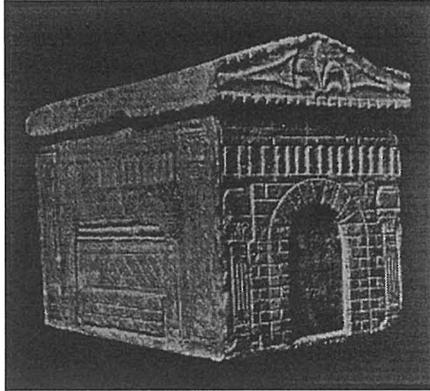


[Modèle 5]

La richesse de l'habitat que figure l'illustration suivante ne relève pas seulement de sa décoration : elle participe de l'ensemble d'une architecture de caractère somptuaire. Trouvée dans la région de Chiusi et datée du II^e siècle avant J.-C., l'urne figure une maison rectangulaire ayant un toit à deux pentes et une large entrée voûtée. La partie basse de la maison, maçonnée, présente un parement brettelé (stries en tireté); la partie supérieure est en bois. On peut y reconnaître une galerie à pilastres (comme sur la façade des tombes étrusques). Sur le long côté de l'urne est vraisemblablement représentée une fenêtre donnant la lumière au grand hall du rez-de-chaussée. Les colonnes de cette façade, ornées de chapiteaux en

⁶ Cf. E. de Albentis, *Op. Cit.* 20 sq.

volutes, évoquent vraisemblablement un portique. La ressemblance est frappante, comme l'observe Alexander G. McKay⁷, avec les palais florentins des débuts de la Renaissance.



[Modele 6]

Les images de la maison romaine que figurent ces abris funéraires comptent parmi les représentations peut-être les plus "réalistes" de l'habitat itaïque. Certaines d'entre elles permettent d'en éclairer, au demeurant, les descriptions textuelles, celle par exemple, chez un architecte théoricien, Vitruve, de l'atrium displuuiatum. La structure du toit tend, dans ce type d'atrium, à rejeter vers l'extérieur l'écoulement des eaux.⁸ L'illustration la plus éclairante de ce type d'aménagement de l'ouverture zénithale de l'atrium est certainement fournie par une urne funéraire tardo-archaïque trouvée à Poggio Gaiella, près de Chiusi: l'habitation représentée est pourvue d'un large toit pyramidal dont les quatre pentes font saillie autour des murs, ce toit étant lui-même surmonté d'un toit plus petit à ouverture centrale, également à quatre versants.



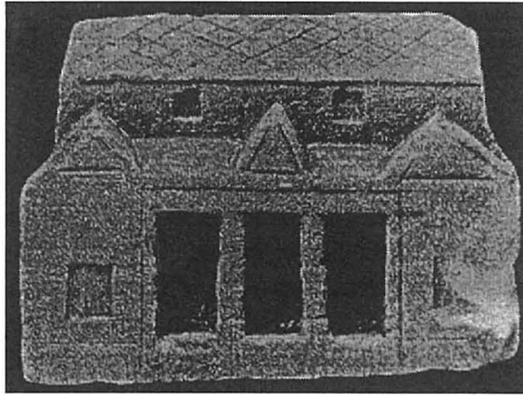
[Modele 7]

⁷ *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, Baltimore and London 1988 (1975), 24.

⁸ *Arch.* 2, 6, 2.

S'ils ont, comme les maquettistes, communément figuré des types existants et connus de maisons, les peintres et mosaïstes romains en proposent une image cependant plus complexe et élaborée, plus fortement marquée de préoccupations esthétiques et sensibles. Le modèle y demeure authentique, mais l'image déjà y apparaît "traitée", "sublimée" par l'art.

Nous prendrons pour exemple la représentation d'un domaine rural de l'époque impériale, à partir d'abord d'une figuration plastique, datée du II^e ou III^e siècle après J.-C.



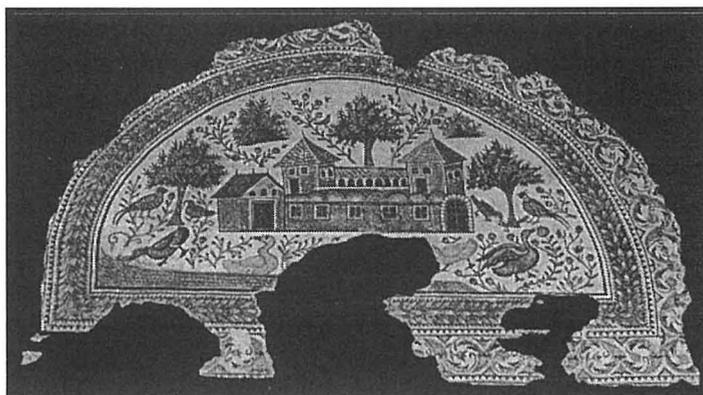
[Modele 8]

Découverte sur le tracé de l'autoroute A 30, en Lorraine, cette maquette (haute de 16,8 cm, large de 35 cm) figure la *pars urbana* (habitat du propriétaire) d'une villa rurale d'époque impériale, avec ses tours d'angle, son portique..

La "sublimation" artistique peut-être étudiée par comparaison avec deux mosaïques tunisiennes représentant également un domaine rural d'époque impériale dont les lignes structurelles rappellent celles mêmes de la maquette gallo-romaine.

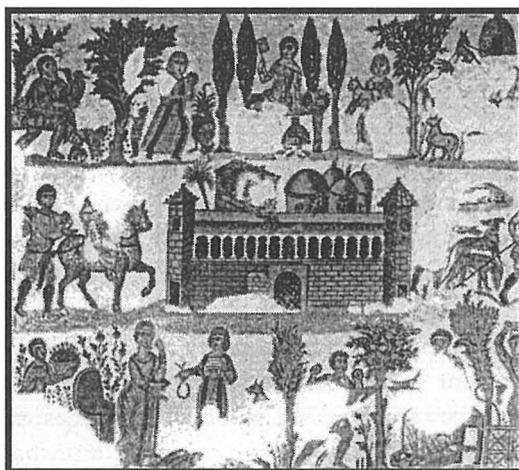
La première mosaïque, de Tabarka, datée de la fin du IV^e siècle après J.-C., ne propose pas seulement l'image de l'habitat somptueux⁹ du propriétaire d'un grand domaine rural, avec ses tours, ses galeries, ses larges entrées et ouvertures. L'image projetée de la maison se révèle indissociable d'un paysage éclairé par la fraîcheur et la grâce de son environnement végétal et animal. Elle n'est plus seulement une structure matérielle. Elle est le lieu privilégié d'une vie naturelle et sensible.

⁹ Cf. A. G. McKay, *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, London 1975, 235.



[Modele 9]

Ce traitement esthétique et affectif apparaît plus nettement encore dans une mosaïque datée de la fin du V^e siècle et figurant le domaine du Seigneur Julius. La figuration — réaliste — de l'habitat se trouve intégrée ici encore dans une vision subjective, esthétique et sensible : celle d'une maison vivante, entraînée dans le rythme dynamique des saisons. C'est autour des saisons et des activités y afférentes qu'est articulée la composition du tableau.



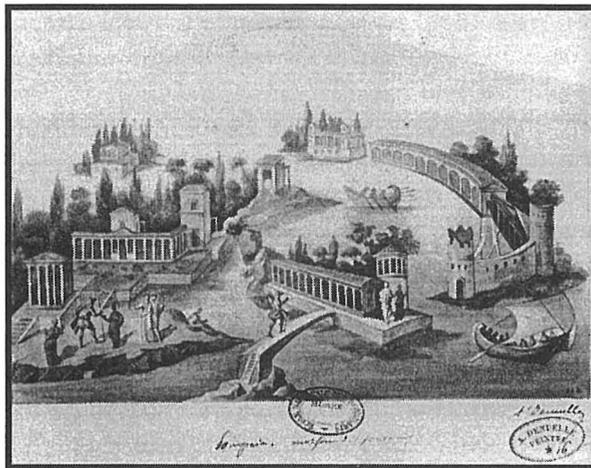
[Modele 10]

Il adviendra même que peintres et mosaïstes créent, hors de toute référence matérielle précise, une architecture de rêve, source au demeurant d'inspiration pour des projets et partis d'architecte : ainsi pour cette peinture murale:



[Modele 11]

Certaines de ces images seront elles-mêmes reproduites à l'époque moderne, telle cette peinture de maisons et d'un paysage imaginaires, réalisée en 1842 par Alexandre-Dominique Denuelle et dont le modèle est encore visible dans le péristyle de la Maison de la Petite Fontaine.



[Modele 12]

Les avatars de l'histoire allaient, au cours des temps, effacer, parfois brutalement, les traces matérielles de la maison romaine. La révélation de Pompéi et d'Herculanum ouvrit, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, un champ exceptionnellement riche de récréation de l'antique, alors que se manifestait déjà, parmi les architectes et artistes, un intérêt très fort pour l'architecture grecque et

romaine. Les voyages en Italie se multiplient à cette époque, les amateurs se faisant accompagner d'artistes ou d'architectes qui dessinent pour leur plaisir ou en vue d'éventuelles publications. C'est dans ce contexte que s'impose progressivement le système des *Envois* de Rome, réalisés à l'intérieur de l'Académie de France à Rome, créée dès 1663. Les jeunes artistes, admis à l'Académie, devaient y étudier l'architecture antique et, depuis 1787, présenter la restauration d'un édifice "choisi parmi les plus beaux", en l'accompagnant d'un mémoire explicatif. Un problème important fut rapidement posé pour l'architecte de la Villa Médicis (Centre de l'Académie de France à Rome): est-il un archéologue ou un architecte? "L'archéologue, voici l'ennemi", déclarait en 1882 Julien Guadet, pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Si "antiquaires" et architectes travaillaient de conserve depuis le XVIII^e siècle, les archéologues du XIX^e siècle se méfièrent des reconstitutions jugées trop ambitieuses de leurs confrères attachés non seulement à *restaurer*, mais également, comme le suggère Quatremère de Quincy, à interpréter et réinventer leur sujet pour lui conférer le caractère de la beauté.

Pour les pensionnaires de l'Académie de France, mais plus largement aussi pour les voyageurs et artistes attentifs à découvrir, dans sa matérialité vivante, l'Italie antique, l'architecture domestique constitua un objet privilégié d'étude, de "restauration" selon le langage des XVIII^e et XIX^e siècles. Ces "restaurations" pouvaient être de simples compléments rendus vraisemblables par les structures et éléments conservés. Elles furent aussi — sans que soit rejeté pour autant tout souci archéologique — de véritables créations esthétiques tendant au statut de *projet* d'architecte.

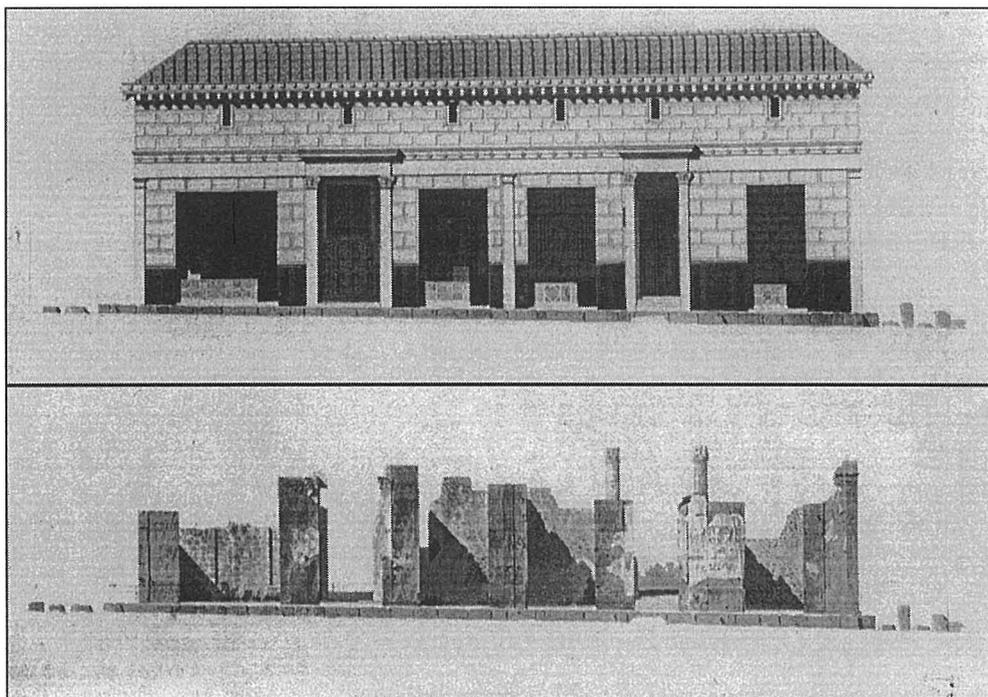
Une première illustration présente un "Envoi" d'Alfred Normand, consacré à la Maison du Faune, dans l'état où l'artiste pouvait la découvrir en 1880 et dans son image restaurée. Ce travail de "restauration" était appuyée par une recherche préalable, de type archéologique : relevé de la grande section longitudinale nord-sud et plan de la maison (plan dont une confrontation avec celui récemment proposé dans le guide de Pier Giovanni Guzzo¹⁰ atteste la qualité).

La perspective restaurée est vraisemblable, mais ni le relevé de l'état actuel ni le plan ne justifient le motif récurrent du comptoir de thermopolium.

La seconde et la troisième illustrations sont l'oeuvre de Jules-Léon Chiffrot dont l'Envoi comprenait neuf dessins relatifs à la Maison du Centenaire: un plan de l'«état actuel», une coupe longitudinale sur l'exèdre et l'atrium principal, trois coupes latérales sur le péristyle, le *frigidarium*, les deux atria et le *decumanus*, la «restauration» de la façade principale, deux coupes latérales «restaurées» et une coupe longitudinale «restaurée». Dans le Mémoire qui accompagnait son envoi, l'artiste précisait quelles avaient été les sources de sa «restauration»: «La

¹⁰ *Pompeï, Electra*, Napoli 1993.

restauration qui accompagne ce mémoire s'appuie d'une part sur les restes importants ci-dessus décrits et, pour les portions disparues, comme aussi pour l'ensemble de la décoration, sur des études faites dans la plupart des maisons importantes de Pompéi. Les objets d'ameublement, ajoutait-il, ont été relevés et dessinés au musée de Naples et dans le petit musée particulier de Pompéi. Enfin, en dehors des auteurs anciens, dont les descriptions pouvaient édifier, d'une façon générale, sur les habitudes antiques, certains auteurs modernes, particulièrement Mazois et Mau, ont pu être consultés utilement» (Rome, Juin 1903).

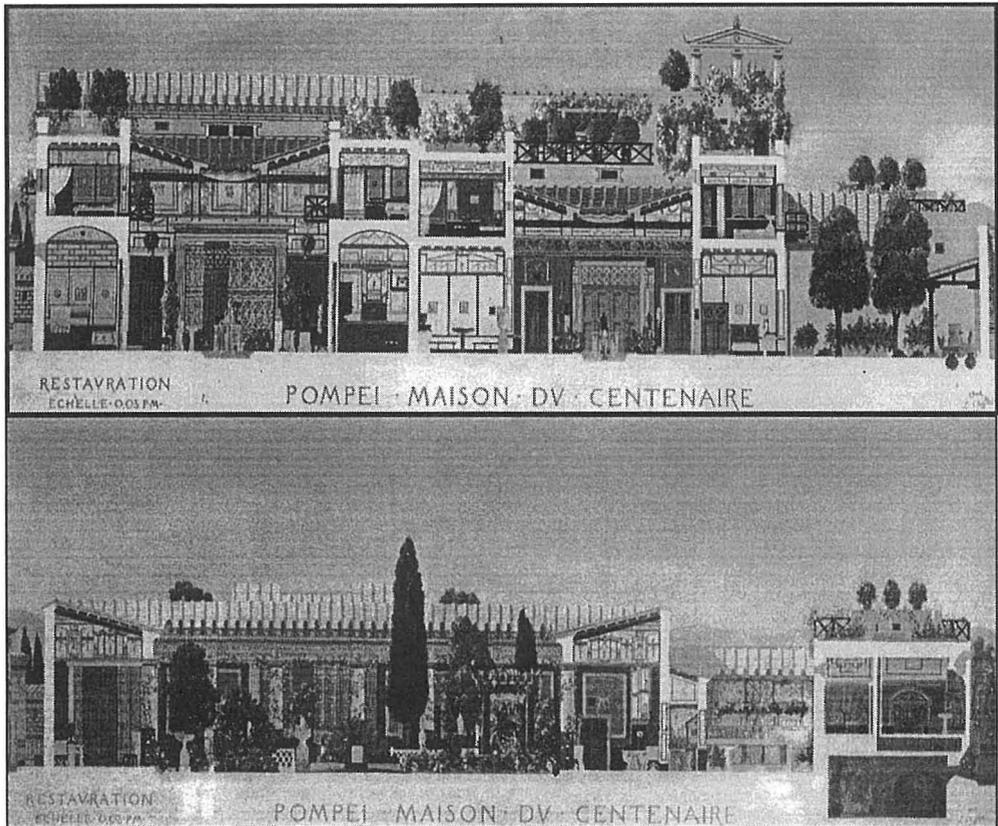


[Modele 13]

La restauration établie apparaît donc fondée sur des critères objectifs de recherche et les deux illustrations présentées offrent, dans leurs lignes structurales essentielles, une image vraisemblable de ce que fut cet habitat aux temps vivants de Pompéi.

Deux coupes transversales ont été ici retenues : la première, gouache sur papier, est une coupe à travers les deux atria; la seconde, gouache également sur papier, à travers le péristyle et le bain. La restauration pourrait sembler fidèle et porte en elle une force certaine de récréation. L'image cependant relève aussi, pour une part non négligeable, du projet d'architecte: effet de l'insertion d'éléments architecturaux de pure invention (le naiskos notamment qui domine sur la partie

droite) et, plus encore sans doute de la luxuriance du décor : végétation, statues, vases, fontaines, mobilier... Une impression de vie est assurément donnée par l'image, mais le traitement esthétique participe de l'« art déco ».¹¹



[Modeles 14/15]

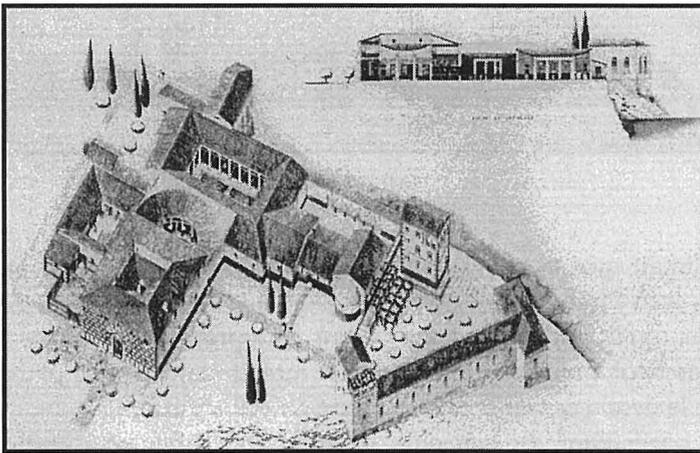
En regard de ces travaux de «restauration», conduits à partir de vestiges plus ou moins importants, une autre forme de reconstitution du passé, dite de «restitution» fut entreprise des la Renaissance (par V. Scamozzi notamment, élève de Palladio), mais plus largement développée, depuis le XVIII^e siècle, par les peintres et les architectes : reconstitution des constructions du passé italiennes en interprétant les sources écrites, seules connues. En 1784, V. Requeno¹² présentait ainsi cette démarche, «il existe un moyen d'augmenter nos richesses en fait

¹¹ Sur ces restaurations, voir Pompéi, *Travaux et Envois des architectes français au XIXe siècle*, Paris-Naples 1980.

¹² *Saggi sul ristabilimento dell'antica rite dei Greci e de' Romani pittori*, 1784.

d'antiquités, dont on n'a pas encore tiré un grand parti, mais qui n'a pas entièrement échappé au zèle et à l'ambition de ceux qui nous ont précédés : c'est de faire revivre par le dessin tous ceux des monuments et des ouvrages de l'art que les écrivains grecs ou romains ont décrit de manière assez précise et assez circonstanciée pour qu'il soit possible, avec le secours de la critique et des points de comparaison d'en retrouver le goût et les détails, d'en recomposer l'ensemble et la forme générale». La description par Pline le Jeune de ses magnifiques villas constitua l'un des motifs privilégiés de ces restitutions¹³, devenant même, en 1818, à l'instigation d' Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer, un thème de concours pour l'Ecole des Beaux-Arts, concours «d'émulation» remis en honneur, en 1981, par Pierre Pinon et Maurice Culot .La restitution à réaliser fut celle de la Villa Laurentine de Pline.

Un premier exemple des travaux présentés sur ce thème, est celui de Jean-Pierre Adam, architecte et archéologue, aujourd'hui attaché au Centre National de la Recherche Scientifique et Directeur du Bureau, à Paris, du Service d'architecture antique

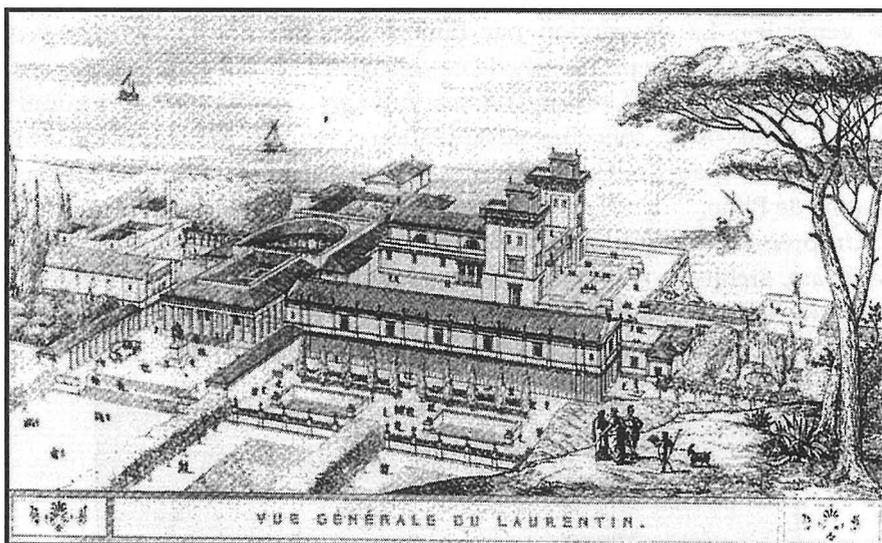


[Modele 16]

La restitution de Jean-Pierre Adam (qui outre la perspective aérienne avec coupe est-ouest proposait un plan de la villa, avec coupe sud-nord) représente le mieux l'approche archéologique traditionnelle — étayée, dans son cas personnel, par une connaissance approfondie de l'architecture antique et une familiarité de spécialiste avec les maisons pompéiennes. La restitution n'en obéit pas moins à une interprétation personnelle que traduit notamment l'accent mis sur divers partis

¹³ Cf. P. de la Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny. From Antiquity to Posterity*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

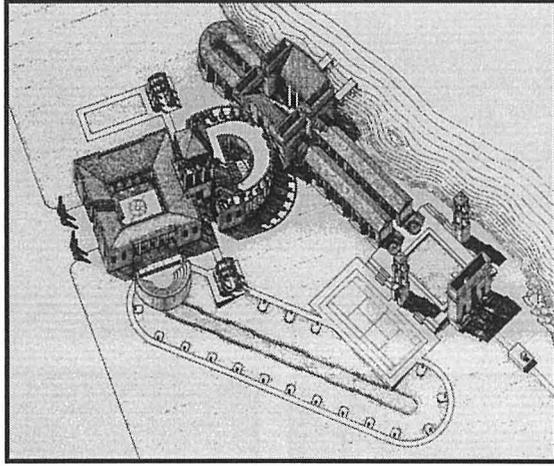
architecturaux: ainsi la structure basique des trois pièces principales disposées en séquence: atrium, cour du péristyle en D et *cauum aedium*; le caractère asymétrique, d'autre part, du plan, rappel de l'indifférence souvent marquée par les Anciens à la symétrie dans leur architecture domestique. On opposera, en contraste, la restitution très ordonnée de Jules-Frédéric Boucher au XIX^e siècle.



[Modele 17]

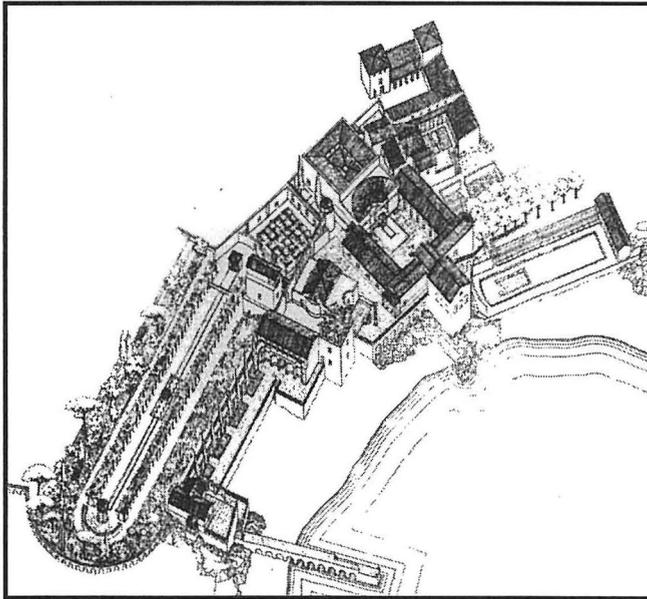
S'il estimait que sa restitution réfléchissait assez fidèlement par l'image le texte plinien, Jean-Pierre Adam écrivait cependant, dans l'Essai qui accompagnait sa restitution, qu'il s'agissait d'une «libre interprétation, réalisée sans aucun témoignage archéologique direct et que son intérêt était dans le plaisir surtout d'exprimer par le dessin ce que le texte ne pouvait pas aborder».

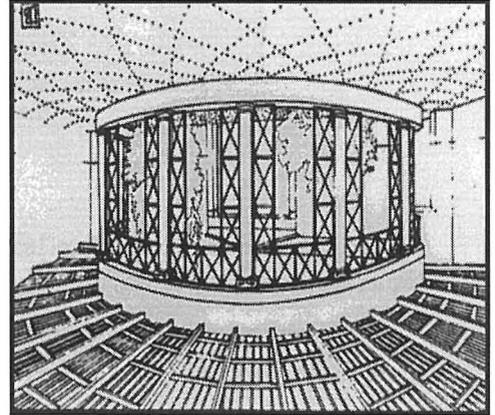
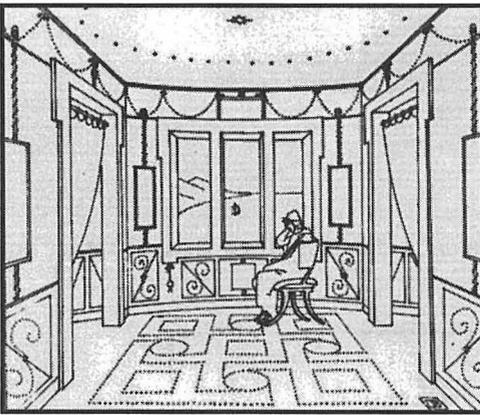
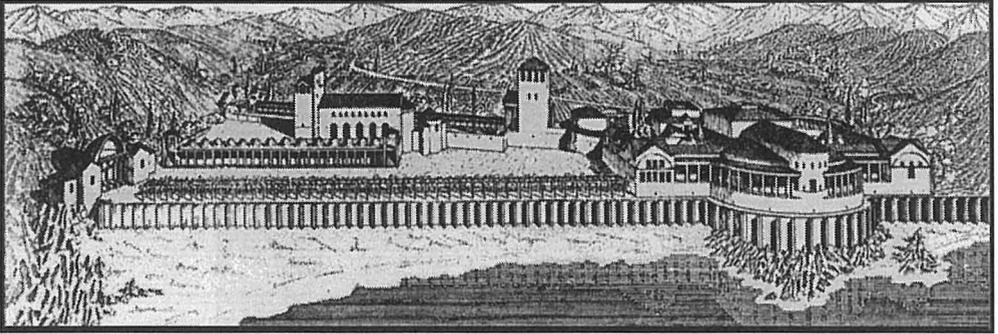
Autre participant du concours d'émulation, l'architecte chilien Fernando Montes donna de la Laurentine une image personnalisée fondamentalement différente de celle, d'abord archéologique, de Jean-Pierre Adam. Cette image fut développée à partir d'une lecture impressionnante de la lettre de Pline d'ou furent dégagées les sensations de plaisir, de délassément, de bien-être dans un espace de détente largement ouvert. La perspective aérienne restituée révèle, à l'examen, le choix moderniste provocant : des deux côtés du large triclinium, contre lequel sont accotés deux pontons, est disposée une double rangée de structures cubiques, rappelant des cabines de bain, une piscine, flanquée de deux miradors, remplaçant au demeurant le complexe thermal romain usuel. La ville de Pline devient, dans cette interprétation, une sorte de Club-Med de luxe.



[Modele 18]

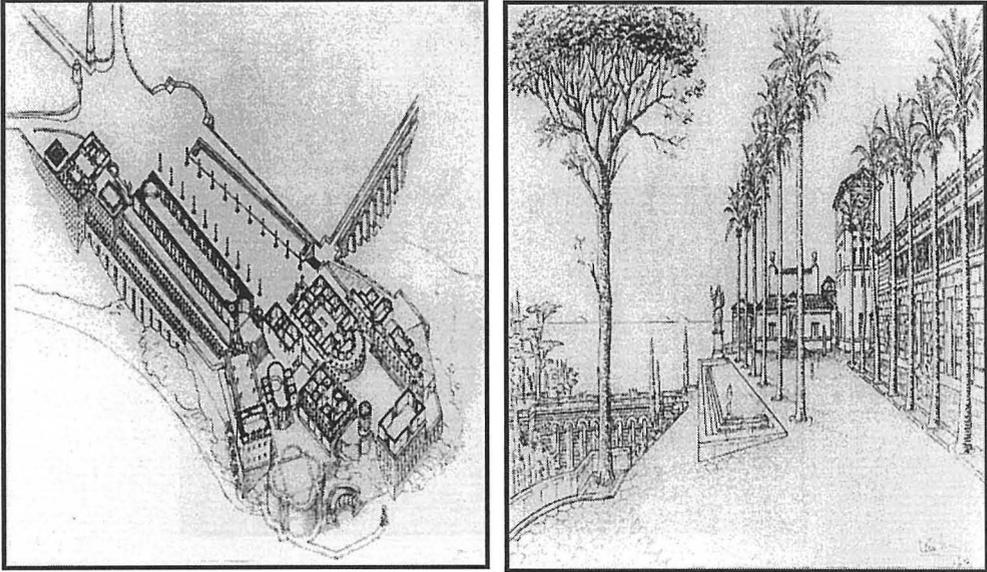
Parmi d'autres restitutions telles que celle, historique, de Bernard Huet ou, éclectique, de David Bigelman





[Modeles 19/21]

on retiendra surtout le travail de Léon Krier, un architecte luxembourgeois qui compte, avec son frere Kob, des les années 80, parmi les principaux théoriciens du postmodernisme en architecture et, plus encore, en urbanisme.



[Modeles 22/23]

Cette double qualité d'architecte et d'urbaniste, mais l'approche sensible aussi d'un esthète qui écrivit, prélude à ses dessins, un essai intitulé «L' amour des ruines ou les ruines de l'amour» marquent la restitution de Krier, analyste rigoureux par ailleurs de la description plinienne et des informations archéologiques susceptibles de l'éclairer. La Villa Laurentine est restituée en fonction sans doute de ces informations, mais dans la perspective aussi d'un vraisemblable (au sens aristotélicien) architectural, également imprégné par la sensibilité et l'imagination de l'artiste. Krier réfute ainsi, comme inapproprié, le site d'Ostie, traditionnellement reconnu comme lieu d'implantation de la villa, et choisit, à partir de souvenirs personnels transcendés, un promontoire rocheux relié à l'Italie par une étroite bande de terre. Mais sans doute le parti le plus original de Krier est-il d'envisager les différentes pièces de la villa plinienne comme autant de cellules architecturales isolables et harmonisées dans une sorte d'agglomération ou petite ville, ce qu'il désigne comme un village.

Le dessin qu'en propose son amie Rita Wolfmanifeste l'harmonie esthétique de cette villa (ou de ce villa-ge) à la fois restituée et rêvée.



[Modele 24]

Maison réelle, maison rêvée¹⁴, maison créatrice aussi de partis architecturaux originaux, la maison romaine reste encore, pour une large part méconnue.

¹⁴ L'image virtuelle de la maison nous paraît encore en ébauche, bien moins convaincante jusqu'à ce jour, dans sa fonction de récréation et artiste, que les différentes maquettes, récréations et restitutions évoquées.

II – APLICAÇÃO

(Página deixada propositadamente em branco)

I) Banda Desenhada

(Página deixada propositadamente em branco)

A ANTIGUIDADE CLÁSSICA EM BANDA DESENHADA

NUNO SIMÕES RODRIGUES

Universidade de Lisboa

As colecções de banda desenhada que têm a Antiguidade Clássica como cenário não são a maioria. Todavia, as existentes são incontornáveis na História da 9ª arte. Seleccionámos as mais representativas do género: *Astérix*, *Alix*, *Murena* e alguns exemplos não alinhados numa colecção propriamente dita, mas relevantes para o nosso objectivo, os álbuns de Rossi e Le Tendre dedicados aos episódios mitológicos de Hércules e Tirésias, a adaptação de *O burro de ouro* de Apuleio por Milo Manara e a leitura de Frank Miller da batalha das Termópilas. Decidimos começar a nossa síntese pelos trabalhos que assentam em aventuras ficcionadas, humorísticas ou não, e que coincidem com a antiguidade das publicações, passando depois às narrativas romanesco-mitológicas, primeiro as gregas e depois a latina, terminando com as adaptações históricas, pela mesma ordem cultural e civilizacional. Preferimos a ordem de apresentação temática a uma cronológica, quer dos conteúdos quer das edições, porque esta tornaria a sistematização pouco viável.

Os dois heróis gauleses Astérix e Alix são o exemplo concreto da primeira categoria que consideramos. Não é por certo estranha a nacionalidade dos criadores na atribuição da origem étnica de ambos os heróis (aliás, o elemento francófono predomina neste tipo de trabalho). Enquadrados no mundo romano, em finais do período republicano, quer Astérix quer Alix começam por ser elementos estranhos ao centro da ordem mundial do seu tempo, sendo posteriormente nele inseridos através da convivência com os invasores. Factor que confere às personagens uma visão privilegiada de espectadoras externas ao mesmo tempo que protagonistas da acção. Começemos por Astérix.

Astérix, o Gaulês

O herói criado por Albert Goscinny e René Uderzo, em 1961, completa neste ano de 2001 precisamente 40 anos de idade. Ao longo da sua já longa carreira, em

que protagonizou 31 álbuns¹, além dos extra-colecção, cimentou o seu lugar na cultura contemporânea europeia, podendo de algum modo ser comparado aos heróis de outros tempos e de outros contextos literários. Cite-se a abertura de um artigo, originalmente escrito em norueguês, dos muitos a si dedicados: «The difference between the cultured person and the non-cultured person is that the cultured person only picks her nose when nobody can see. The cultured person doesn't read comics when others see either, of course. The only exception is that one can dare being seen with is Asterix.»²

Um olhar rápido sobre os números editoriais deste fenómeno da banda desenhada pode dar-nos uma imagem ainda mais concreta da sua relevância. Em 1961, quando os autores publicaram *Astérix, o Gaulês*, a editora fez uma primeira tiragem de seis mil exemplares do álbum. No ano seguinte, aquando da publicação de *A foice de ouro*, o número de exemplares originalmente colocados à venda atingia já os vinte mil, para superar o milhão em 1965, quando o herói visitou a corte de Cleópatra VII³. De igual modo, desde o início, *Astérix* revelou-se um triunfador no

¹ Álbuns da colecção «Astérix», da autoria de René GOSCINNY (argumento) e de Albert UDERZO (desenhos): *Astérix, le gaulois*, 1961 (*Astérix, o Gaulês*); *La serpe d'or*, 1962 (*A foice de ouro*); *Astérix et les Goths*, 1963 (*Astérix entre os Godos*); *Astérix gladiateur*, 1964 (*Astérix gladiador*); *Le tour de Gaule d'Astérix*, 1965 (*A volta à Gália*); *Astérix et Cleopâtre*, 1969 (*Astérix e Cleópatra*); *Le combat des chefs*, 1966 (*O combate dos chefes*); *Astérix chez les Bretons*, 1966 (*Astérix entre os Bretões*); *Astérix et les Normands*, 1966 (*Astérix e os Normandos*); *Astérix legionnaire*, 1967 (*Astérix legionário*); *Le bouclier Arverne*, 1968 (*O escudo de Arverne*); *Astérix aux Jeux Olympiques*, 1968 (*Astérix nos Jogos Olímpicos*); *Astérix et le chaudron*, 1969 (*O caldeirão*); *Astérix en Hispanie*, 1969 (*Astérix na Hispânia*); *La zizanie*, 1969 (*A zaragata*); *Astérix chez les Helvetes*, 1970 (*Astérix entre os Helvécios*); *Le domaine des dieux*, 1971 (*O domínio dos deuses*); *Les lauriers de César*, 1972 (*Os louros de César*); *Le devin*, 1973 (*O adivinho*); *Astérix en Corse*, 1974 (*Astérix na Córsega*); *Le cadeau de César*, 1974 (*O presente de César*); *La grande traversée*, 1975 (*A grande travessia*); *Obélix et compagnie*, 1976 (*Obélix e Companhia*); *Astérix chez les Belges*, 1979 (*Astérix entre os Belgas*). Depois da morte de Uderzo, Goscinny escreveu e desenhou *Le grand fossé*, 1980 (*O grande fosso*); *L'Odyssée d'Astérix*, 1981 (*A Odisseia de Astérix*); *Le fils d'Astérix*, 1983 (*O filho de Astérix*); *Les 1001 heures d'Astérix*, 1987 (*As 1001 horas de Astérix*); *La rose et le glaive*, 1991 (*A rosa e o gládio*); *La galère d'Obélix*, 1996 (*O pesadelo de Obélix*) e *Astérix et Latraviata*, 2001 (*Astérix e Latraviata*). Os álbuns originais foram todos publicados em Paris pela Dargaud, à excepção dos que foram publicados depois de *O grande fosso*, inclusive, editados pelas Les Éditions Albert René-Goscinny Uderzo. As respectivas traduções portuguesas encontram-se actualmente todas publicadas pela Meribérica.

² Finn BJØRKLID, «A Celtic Gaul named Asterix», *Tegn* 4, 1994.

³ Para se ter uma ideia mais clara do fenómeno, refira-se que entre 1961 e 1974, *Astérix* vendeu um total de cerca de 22 milhões de cópias, correspondentes aos primeiros vinte álbuns, sensivelmente o mesmo que o total de álbuns de *Tintin*, entre 1946 e 1972,

campo das traduções, sendo vertido para muitas línguas, incluindo o norueguês, o sueco, o dinamarquês, o flamengo e o próprio latim. Apesar de o seu sucesso não ter o mesmo impacto em todos os países onde foi publicado. Em Itália, por exemplo, Astérix nunca se assumiu como um herói de primeira escolha. Por razões óbvias, cremos. E o mesmo acontece nos EUA, onde fica muito aquém dos *comics* da Disney. Aí, provavelmente, por razões culturais associadas a uma conhecida incapacidade das massas entrarem em ambientes não-americanos.

O humor é a essência de Astérix. O cenário é uma pequena aldeia da Armórica, no Norte da Gália, que resiste continuamente à invasão romana. O tempo é o das campanhas de Júlio César. O primeiro álbum da colecção abre com a contextualização das aventuras a que vamos assistir. Derrotado em Alésia, Vercingétorix depõe as suas armas perante César. Mas até esse momento é usado para a construção do humor, pois tendo-as deixado cair sobre os pés do general romano, este não consegue evitar um grito de dor, caricaturado de forma genial, e a derrota dos Gauleses é transformada num acto de subversão em relação ao invasor. A pequena aldeia resistente pouco parece importar-se com a invasão romana ou só se dá conta dela quando precisa de angariar presentes para os aldeões mais carismáticos. Para isso, contribui obviamente a célebre poção mágica, receita do memorável Panoramix, o druída conhecedor dos segredos da magia e da alquimia. Não estaremos muito longe da verdade se afirmarmos que, juntamente com Astérix, o druída deve concentrar 90% do quinhão de inteligência, astúcia e sensatez de toda a comunidade, o que auxilia os Gauleses a serem bem sucedidos em todas as aventuras em que se envolvem.

Astérix e Panoramix são acompanhados por uma galeria de personagens fixas, que contribuem em muito para o sucesso das histórias: Obélix, o obeso, sempre faminto e pouco inteligente, porém encantador, amigo inseparável do herói titular; Ideiafix, o pequeno cão deste, cujo tamanho é inversamente proporcional à inteligência (o contraste acentua o humor); Assuracenturix, o bardo de poucas capacidades canoras (pelas reacções das outras personagens, será muito difícil para o leitor moderno aperceber-se totalmente dessa incapacidade!); Abraracurcix, o chefe que se faz constantemente transportar sobre um escudo carregado por dois desiguais gauleses; Bonomia, a presunçosa primeira-dama da aldeia; Agecanonix, o decano da comunidade, casado com a mais bela e sensual das gaulesas; Ordalfabetix, o peixeiro; Cetautomatix, o ferreiro, e respectivas esposas. Ressalve-se, porém, que algumas destas personagens só começaram a ter uma presença regular a partir de *Astérix nos Jogos Olímpicos*.

Outra personagem quase omnipresente é o histórico Júlio César, assessorado por diferentes procuradores, prefeitos, centuriões e publicanos ao longo das várias

balizas temporais que correspondem à publicação completa desta colecção. Cf. Finn Bjørklid, *ibidem*.

aventuras. Além dele, as representações históricas são raras, surgindo por vezes Bruto, Cleópatra VII e o pequeno Cesarião. Associadas às personagens, há as marcas culturais, como os menires, os capacetes alados, as ânforas, os druidas, a mitologia céltica e romana.



Fig. 1 – O lusitano de UDERZO e GOSCINNY, *Astérix, O domínio dos deuses*, Lisboa, Meribérica, s.d., p. 10

Para os argumentos, Goscinny e Uderzo escolheram dois temas principais: a visita dos Gauleses a diversas províncias do emergente Império Romano, que coincidem com diversas culturas europeias, e tópicos da cultura e da realidade sócio-política francesa dos anos 60 e 70, parodiados por situações tipologizadas na Antiguidade. A este propósito, escreveu Alain Duhamel que os álbuns em questão são «une oeuvre de science politique de première importance»⁴. Assim, dentro desta categoria, recordamos *A volta à Gália*, paródia à volta à França em bicicleta; *Obélix e Companhia*, paródia ao moderno desenvolvimento económico e às leis do mercado liberal, onde teve particular influência o conflito entre os viticultores italianos e franceses que ocorreu nos anos 70; *O domínio dos deuses*, paródia à exploração imobiliária descontrolada ou *O adivinho*, sátira à charlatanice.

⁴ E continua: «Goscinny et Uderzo ont su, mieux que quiconque depuis Tocqueville, résumer en leur héros tous les traits qui forment le tempérament politique français. Batailleur, cyclothymique, courageux, ironique, râleur, généreux mais chauvin, actif mais ombrageux, intelligent mais farouchement individualiste, épris de prouesses et de gloire, sceptique devant les puissants, allergique au conformisme, farouchement attaché à son village et persuadé que rien au monde ne saurait l'égaliser, intrépide et superstitieux, enthousiaste, puis découragé, sentimental et misogyne: c'est toute la politique française.» Alain DUHAMEL, *Le complexe d' Astérix. Essai sur le caractère politique des français*, Paris, 1985, p. 10.

Mas é graças ao convívio com os seus parceiros europeus, e não só, pois há outros como os Egípcios e os Judeus, que o sucesso de Astérix se internacionalizou. As caricaturas das diversas culturas intervenientes, onde se salienta o que é mais característico de cada uma delas, é o elemento mais notável: os Bretões que fazem intervalo no campo de combate às 17.00h para beber uma chavena de água fervida e a quem Astérix ensinará a misturar «um farrapinho de leite» (anacronismo evidente); os Helvécios com a mania das limpezas; os Belgas que comem batatas a toda a hora e a quem os Gauleses sugerem que fritem em azeite (outro anacronismo); os Iberos que assistem a combates de touros numa arena romana, mas que Astérix reformula com a capa vermelha de uma matrona; os Gregos, todos retratados com narizes de linha escultórica direita, insinuando a expressão «perfil de grego»; os Egípcios que andam como se fossem figuras de relevos hieroglíficos, representadas apenas de perfil; os Corsos mafiosos e de mau feitio. A consciência dos anacronismos só aumenta o humor das situações. Para os Portugueses, a imagem do lusitano de baixa estatura e bigodes farfalhudos de *O domínio dos deuses*, que apesar de não saber cantar pode «recitar qualquer coisinha», tem um sabor muito especial (fig. 1).

O entendimento do humor processa-se através de três níveis de leitura. O mais elementar e básico é acessível ao mais jovem e menos formado dos leitores. São exemplos o trocadilho com a castanha, recordação da aldeia gaulesa n' *A volta à Gália*; o salto de Obélix na piscina das termas em *O escudo de Arverne*; o pequeno númida que é usado como intercomunicador no mesmo álbum; o constante afundamento do navio dos piratas ou a inesquecível resposta do romano de *Astérix legionário* que, nas burocracias de Roma, responde à pergunta «Onde são as informações?» com «Dirija-se às informações que eles informam!».

Um segundo nível exige um sentido mais apurado das situações: o turista egípcio que em *Astérix legionário*, num segundo plano de uma vinheta, faz *graffiti* hieroglíficos na coluna de um edifício em Roma; o trocadilho do anforamento/engarrafamento; a venda de *souvenirs* junto à grande esfinge de Guiza, em *Astérix e Cleópatra*; a orgia em torno da *fondue* Suíça, em *Astérix entre os Helvécios*; as duas jovens *so sixties* que passeiam um pequeno cão pela avenida marginal de Cannes; a caravana de veraneantes gauleses e godos que se desloca para a Hispânia em férias e enche completamente uma estalagem onde apenas se falam as respectivas línguas; o encontro com D. Quixote e Sancho Pança, que acontece em *Astérix na Hispânia*; soldados romanos que falam um latim à base de locuções feitas como se fossem extraídas de um manual para juristas (de onde se destaca o célebre *Quo vadis* ou subversões como *Coração ao altum*); Astérix como estátua da liberdade em *A grande travessia* ou piadas como «Os Gauleses têm armas secretas que deviam ser proibidas pela comissão internacional dos Helvécios», de *Astérix gladiador*.

Mas a associação de ideias, a apresentação de caricaturas de personalidades conhecidas, a paródia à política e à sociedade internacionais constituem um manancial de *gags* menos acessíveis mas não menos deliciosos. São os casos da aldeia dividida por um fosso, qual Berlim dividida por um muro, onde os chefes posam e dizem frases absolutistas/ditatoriais como «A aldeia sou eu!», anunciando Luís XIV (*O grande fosso*); da caracterização da cultura gótica como uma crítica satírica à Alemanha comunista de 1963, ano em que o álbum foi publicado (*Astérix entre os Godos*); do sorteio de um apartamento durante um espectáculo de circo em *O domínio dos deuses*, alusão às *tesserae* ou «vales» que eram distribuídos durante os espectáculos circenses e que podiam ser trocados por diversos bens; da constante lavagem das mãos de Pôncio Penates (*A Odisseia de Astérix*); da referência ao *Hamlet* no «Ser ou não ser» do indeciso navegador *viking* Hømeletsen, de *A grande travessia*, que não se consegue decidir quanto a ter ou não ter sido o descobridor da América; das posições escultóricas do escravo da casa Tifus em *Os louros de César*; o próprio nome «Tifus», trocadilho com o conhecido joalheiro *Tiffany's*; as alusões a Fellini em *Astérix entre os Helvécios*; o bólido do *hippie* Gudurix, em *Astérix e os Normandos*; o desfile de povos mesopotâmicos, ainda que anacrónico, de *A Odisseia de Astérix*; a imagem da América como opressora das minorias étnicas em *O domínio dos deuses*. A um nível global, o argumento da aldeia resistente foi já interpretado como uma alegoria à resistência francesa durante a ocupação nazi (é significativo que nunca ninguém saiba onde fica Alésia), o que não é uma novidade em termos de uso da História nas leituras artísticas do pós-guerra⁵.

Particularmente cómico é o uso de caricaturas de personalidades reais para compor personagens: Winston Churchill como modelo de Zebigbos, em *Astérix entre os Bretões*; Sean Connery para a figura de Zerozerosix, em *A Odisseia de Astérix*; Jacques Chirac como o especialista em economia de *Obélix e Companhia*; Giscard d'Estaing como o cobrador de impostos, em *O caldeirão*; Édith Creeson para a Maestria de *A rosa e o gládio*; Brigitte Bardot para a senhora de Agecanonix; Kirk Douglas como o Spartakis de *O pesadelo de Obélix*; ou simplesmente a representação dos Beatles como o famoso grupo de música moderna que os heróis encontram em Londinium, em *Astérix entre os Bretões*, e até de figuras da concorrência como Tintim em *Astérix legionário* e Dupond e Dupont em *Astérix entre os Belgas*. Em *A Odisseia de Astérix*, Uderzo homenageia o seu colega Goscinny falecido, usando-o como modelo do escriba judeu Saul.

Outro recurso de humor é a onomástica. Se ao nível da toponímia os autores se esforçam por usar os nomes romanos dos locais, ao nível da antroponímia a marca cultural faz-se com o uso da terminação dos nomes a partir de uma desinên-

⁵ Como por exemplo o cinema épico-histórico. A esse propósito, ver Maria WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997.

cia característica. Assim, o histórico Vercingétorix forneceu a Goscinny a terminação *-ix* para criar todos os nomes masculinos gauleses, desde o titular da colecção ao pequeno cão Ideiafix. De igual modo, os nomes romanos recorrem à terminação *-us*, a mais célebre das terminações latinas entre os não iniciados⁶. O mesmo acontece com os Normandos, com nomes terminados em *-af*, situação que origina uma piada a esse propósito⁷, com os Iberos de nome sempre composto e ligado pela conjunção *y*, ou com os *vikings* onde predominam os nomes com os sons *ø* e *å* das línguas sueca e dinamarquesa. De igual modo, a criação do nome pretende atingir também o humor com significados. Neste aspecto, coloca-se o problema da tradução, dado que o efeito original muitas vezes perde o sentido quando traduzido para uma outra língua. A título de exemplo, Agecanonix: em inglês é conhecido como Geriatrix, da raiz grega γέρων; em norueguês é conhecido como Senilix, da raiz latina *senex*. O original francês, mantido em português, deriva de *âge canonique*. Efectivamente, Agecanonix é o nonagenário da aldeia. Este tipo de humor não é facilmente atingido por todos os leitores, mas delicioso para quem o alcança. Por outro lado, alguns nomes são autênticos *gags* autónomos: Tragicomix, Hotelterminus, Feiradaladracapus, Cetautomatix, Pneumatix, Plazadetos ou a recente Latraviata⁸.

Mas Astérix não está isento de críticas negativas. Uma das mais significativas é a acusação de racismo. Efectivamente, há quem veja nas constantes alocações de Obélix, «Estes Romanos são doidos!», muitas vezes alteradas de acordo com as circunstâncias em «Estes Egípcios» ou «Estes Bretões» ou «Estes Godos», uma forma de xenofobia imperdoável. A figura de Agecanonix foi considerada a mais racista, chauvinista mesmo, de todas as personagens do universo de Astérix. Contudo, houve também quem já o visse mais como um típico veterano de guerra francês.

Outra forma de discriminação é a sexual. Os primeiros álbuns da colecção não têm uma única personagem feminina de relevo, o que lhes valeu a acusação de misoginia. A situação começou a alterar-se em 1969, com a criação de uma magnífica Cleópatra de nariz aguçado e petulante. Pouco tempo depois, o álbum *A zara-gata* desenvolvia algumas das mais emblemáticas personagens da aldeia gaulesa, incluindo as mulheres de Abraracurcix, o chefe, de Agecanonix, de Ordalfabetix e

⁶ Pensamos que no caso das traduções do Astérix para português devem manter-se as terminações latinas da onomástica dado que isso acentua o carácter humorístico do texto através do som que vincula à identificação das personagens.

⁷ Obélix diz: «Têm uns nomes muito giros! Todos os nomes deles acabam em "af"!»

⁸ Optámos por indicar sempre as versões dadas nos álbuns em português, por uma razão de eficácia junto do leitor em geral. Mas poderíamos citar exemplos como os de Abraracurcix, do francês *abras*, protecção; Obélix, do francês *obèse*, obeso; e Assuracenturix, do francês *assourdir*, ensurdecer.

de Cetautomatix. Em 1974, *O presente de César* criaria as primeiras «personagens femininas não históricas convidadas», Angina e Zazá. Além disso, as mulheres da aldeia teriam pela primeira vez direito a participar no festim final da aventura. A partir daí, a situação repetir-se-ia com personagens inesquecíveis como a Falbala de *Astérix legionário*; a Nicotina de corte de cabelo à *garçonne* e mini-saia de *Astérix entre os Belgas*; a Alpaca e a Tíbia de *Os louros de César*; a Fanzina de *O grande fosso*; a Charazade de *As 1001 horas de Astérix*. Mais recentemente, as mulheres atingiriam mesmo o estatuto de «personagem convidada principal», como são os casos da Maestria de *A rosa e o gládio* e a Latraviata de *Astérix e Latraviata*, a homenagem de Uderzo a Verdi⁹. Uma situação a que decerto não foi estranha a evolução do estatuto da mulher ao longo do século XX. Finalmente, *Astérix* foi também acusado de violência. De facto, não podemos negar, e os Romanos muito menos, que os Gauleses são bastante susceptíveis; mas a sua violência está muito longe da crueldade com que outros autores imprimem as suas histórias. Aliás, podemos mesmo afirmar que o principal valor do pequeno herói gaulês é a amizade e o companheirismo.

Nós juntaríamos a estas críticas alguns pecados de anacronismo de natureza diferente. A Roma desenhada por Uderzo é demasiado marmórea para corresponder à Roma do tempo de Júlio César. Os penteados de muitas matronas, apesar de emblematicamente romanos, são do período flávio, cerca de cento e cinquenta anos depois de César. O conflito de *Astérix legionário* evoca mais as guerras púnicas do século III a. C., onde há mesmo um Cipião, que as guerras pompeianas do século I a. C. Os limites do território romano em 50 a. C. não eram ainda tão extensos como aqueles por onde vemos legiões romanas passar. A própria organização do exército parece ser a posterior ao período em causa. A concepção de orgia romana é mais *hollywoodesca* ou *felliniana* que propriamente histórica. A mistura de povos é por vezes demasiado anacrónica. Refira-se contudo que estes anacronismos são distintos dos conscientes e intencionais cujo objectivo é a provocação do humor. Aqui, estamos perante premissas estruturais do trabalho, só perceptíveis pelos especialistas, que não afectam o desenvolvimento da história, mas que não deixam de existir.

De qualquer modo, é inegável o contributo que as aventuras de *Astérix* têm dado para a formação de gerações. Valem não só pela qualidade do traço caricatural, pelo rigor da reprodução do objecto antigo, que vai da cadeira de madeira rústica ao gládio, da cabana gaulesa ao palácio romano, pela escolha das cores (recorde-se a este propósito que Uderzo era daltónico), como pela escolha dos cenários físicos e temporais, pelo ambiente histórico, colorido pela ficção da aven-

⁹ Ver notícia de Paula BARATA DIAS, «Astérix e Obélix de volta em *Latraviata*», *Boletim de Estudos Clássicos* 35, 2001, pp. 169-170.

tura e da fantasia. Um humor que só deve ter igual nas criações cinematográficas dos *Monty Python*. A tradução de alguns dos álbuns para a língua latina enriqueceu as potencialidades didáticas destes textos que, para além da iniciação histórica, permite também a iniciação linguístico-cultural pela leitura das aventuras numa das línguas que seria a de alguns dos seus intervenientes¹⁰.

Depois da morte de Goscinny, Uderzo continuou a tarefa de manter vivos os Gauleses irredutíveis. Porém, nem sempre com a mesma qualidade de argumento. Podem encontrar-se situações despropositadas em *O grande fosso* ou *O pesadelo de Obélix*, por exemplo. O desenhador chega mesmo a esquecer que cada um dos protagonistas tinha a sua própria casa. Quebra o tabu da assexualidade e do parentesco dos heróis atribuindo-lhes pais ou barbas por fazer. Na verdade, talvez fossem preferíveis os namoros inocentes e as paixões infantis de Obélix por Falbala. Valem pelo tema e pela manutenção da ideia de que aquilo que hoje conhecemos por Europa tem um passado que se construiu em comunhão cultural. Astérix é um exemplo disso¹¹.

Alix, o outro Gaulês

O universo de Alix é razoavelmente diferente do de Astérix, apesar da comum origem gaulesa e da contemporaneidade dos heróis. Francês de nascimento e engenheiro de profissão, o autor Jacques Martin começou a publicar *Alix* em 1948, na revista *Tintin*. Nas aventuras do jovem gaulês, Martin dá liberdade às suas três paixões: a arte clássica, a banda desenhada e a história. Em 1955, publica pela primeira vez as histórias de Alix autonomamente. Mas é em 1970 que a casa Casterman passa a editar regularmente a série, que se mantém até ao final do século XX¹². A partir de 1986, os álbuns de Alix passam a contar com a colaboração

¹⁰ Algumas das traduções para o latim: *Asterix apud Britannos*, Ehapa Verlag, 1986; *Asterix gallus*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix apud Gothos*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix gladiator*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix et Cleopatra*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix Orientalis*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix et Mormanni*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix olympius*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix atque olla cypria*, Ehapa Verlag, 1991; *Asterix in Hispania*, Ehapa Verlag, 1996;

¹¹ Cf. Numa SADOUL, *Astérix et cie.: entretiens avec Uderzo*, Paris, Hachette, 2001.

¹² Álbuns da coleção «Alix», da autoria de Jacques MARTIN (desenhos e argumento): *Alix, l' intrépide*, 1955 e 1970 (*Alix, o intrépido*); *Le sphinx d' or*, 1956 e 1971 (*A esfinge de ouro*); *L' ile maudite*, 1957 e 1969 (*A ilha maldita*); *La tiare d' Oribal*, 1958 e 1966 (*A tiara de Oribal*); *La griffe noire*, 1959 e 1965 (*Garra negra*); *Les légions perdues*, 1965 (*As legiões perdidas*); *Le dernier spartiate*, 1967 (*O último espartano*); *La tombeau etrusque*, 1968 (*O túmulo etrusco*); *Le dieu sauvage*, 1970 (*O deus selvagem*); *Iorix, le Grand*, 1972 (*Iorix, o Grande*); *Le prince du Nil*, 1974 (*O príncipe do Nilo*); *Le fils de Spartacus*, 1975 (*O filho de Espártaco*); *Le spectre de Carthage*, 1977 (*O espectro de Cartago*); *Les proies du Volcan*, 1978 (*O deus Vulcão*); *L' enfant grec*, 1980 (*Herkios, o*

de Rafael Morales, um discípulo da chamada «Escola Jacques Martin». Aliás, Martin é dos poucos autores que atingiu o estatuto de criador de uma escola de banda desenhada.

Longe do humor do herói de Goscinny e Uderzo, Alix Graco é o jovem filho de um chefe de uma tribo gaulesa, escravizado em Corsabad e adoptado por um patrício romano, o que é uma forma de o romanizar e de o tornar personagem da cultura dominante da sua época¹³. Dotado de um espírito empreendedor, Alix passeia-se por todo o Império Romano, indo mesmo além dele, conhecendo povos e culturas: Gregos, Púnicos, Partos, Citas, Judeus, Babilónios, Assírios, Gauleses, Etruscos, Hindus, Chineses, Siameses, para além dos Romanos, como é óbvio. O seu cosmopolitismo está bem documentado na visão que se dá do Egipto em *A esfinge de ouro*.

Apesar de não ser uma adaptação histórica, os enredos fictícios têm por base situações históricas. As aventuras decorrem durante as tensões entre Pompeio e Júlio César. O primeiro álbum data a acção de 53 a. C., marcando-se assim o início das aventuras. Quer Pompeio quer Júlio César aparecem como personagens em vários álbuns¹⁴ e os heróis não só convivem com eles como chegam a estar ao serviço de ambos. Mas não são as únicas figuras históricas a que se recorre. Cleópatra VII e Ptolemeu XIII surgem em *Ó Alexandria!*; Octávio Augusto é «protagonista convidado» em *O túmulo etrusco* (bem como uma irmã sua, Lídia (?) Octávia); Vercingétorix está em *Alix, o intrépido* e no álbum que leva o seu nome; Alexandre Magno e Ptolemeu Lago aparecem em *A torre de Babel* e *O príncipe do Nilo*; Asdrúbal pode ser visto em *O espectro de Cartago*; Espártaco tem uma rápida aparição em *O filho de Espártaco*; Cipião é evocado em *Garra negra*. Dada a incompatibilidade temporal de algumas destas personagens com o tempo da acção, recordam-se em analepse. A mesma técnica é usada para introduzir no enredo uma figura como Salambo de Cartago.

É também à analepse que o Autor recorre para a evocação de outras épocas e civilizações. É frequente Martin introduzir algumas pranchas com a reprodução de

jovem grego); *La tour de Babel*, 1981 (*A torre de Babel*); *L' Empereur de Chine*, 1983 (*O imperador da China*); *Vercingétorix*, 1985 (*Vercingétorix*); *Le cheval de Troie*, 1988 (em colab. R. Morales); *Ô Alexandrie*, 1996 (em colab. R. Morales); *Les barbares*, 1998 (em colab. R. Morales). Os seis primeiros álbuns tiveram dupla publicação pela Le Lombard e posteriormente pela

Casterman, em Paris e Tournai, no caso desta última editora. De resto, toda a colecção foi originalmente publicada pela Casterman, até ao volume 21, assumido pela Dargaud. Em Portugal, a edição esteve a cargo das Edições 70.

¹³ Ver *Alix, o intrépido*.

¹⁴ Como Alix, o intrépido, A esfinge de ouro, As legiões perdidas, O filho de Espártaco e Vercingétorix.

acontecimentos anteriores ao tempo da acção central, que permitem entender o desenvolvimento da história. Assim acontece com o cerco de Tróia em *O cavalo de Tróia*; com a morte de Astíanax em *Vercingétorix*, com a batalha de Alésia em *A esfinge de ouro*; com a destruição de Sodoma e Gomorra em *O túmulo etrusco*, com a invasão do Egipto por Alexandre em *O príncipe do Nilo*; com a destruição de Cartago em *O espectro de Cartago*; com a batalha de Isso em *A torre de Babel*; com as guerras púnicas em *O túmulo etrusco*. Oportunidade para Jacques Martin reunir sob o mesmo herói vários temas da História Antiga.

Alusões a particularidades das religiões antigas como, por exemplo, o culto de Baal associado aos lendários sacrifícios de crianças, podem ser lidas em *O túmulo etrusco*, onde se fala do tolerante espírito religioso romano e se conta em tom didáctico como se deram os sincretismos. A importância dos sonhos na mentalidade antiga é um tema recorrente. O espírito investigador dos Gregos, o oráculo de Delfos e a Pitonisa, podem também encontrar-se nestas aventuras. Leitores mais informados encontram referências clássicas na criação de moreias do prefeito Vésio Polião de *O túmulo etrusco* e nos banhos do prefeito Livião Espura de *O filho de Espártaco*. De igual modo, *O último espartano* pode ser lido como uma alegoria à submissão da Grécia à civilização romana.

Outra das características desta série é o rigor da reprodução de cenários. Em alguns álbuns extra-colecção dedicados a esse tema, Jacques Martin explica a preocupação que sempre o orientou nos seus trabalhos. Associando-se a Gilles Chaillet, dedica-se aí não só à reconstituição da Roma imperial como também à de muitos outros lugares do mundo antigo (fig. 2)¹⁵: há reconstituições cuidadas de Pompeios em *Garra Negra*; de uma cidade espartana em *O último espartano*; de uma cidade gaulesa em *Iorix, o grande*; de vários bairros de Roma em *O filho de Espártaco*; de Jerusalém e Babilónia, incluindo a Porta de Istar e os jardins suspensos, em *A torre de Babel*; de Atenas em *Herkios, o jovem grego*; de Olímpia e da ilha de Delos em *O cavalo de Tróia*. Por vezes, esse cuidado é visível em simples pormenores, como um penteado feminino, pequenas estatuetas de divindades orientais, representações teatrais, a estátua de Zeus de Fídias no respectivo templo de Olímpia, o rigor no desenho e texto hieroglífico. Tudo conseguido graças a uma pesquisa bibliográfica que permitiu reconstituições sérias e fiéis. Esta preocupação transforma a BD de Alix em autênticos manuais de iniciação à História Antiga. Outras vezes, pequenos detalhes, só perceptíveis pelos mais atentos, traem esse rigor, como a representação da Atena de Fídias num templo da Lacedemónia e a das esculturas

¹⁵ Gilles CHAILLET e Jacques MARTIN, *Les voyages d' Alix. Rome (1)*, Paris, Dargaud Editeur, 1996; *Les voyages d' Orion. Rome (2)*, Paris, Dargaud Editeur, 1995. Na mesma série, os autores publicaram também *L' Égypte (1)*, *L' Égypte (2)*, *La Grèce (1)*, *La Grèce (2)*, *Carthage* e *La marine antique*. Com Jacques Denoel escreveu *Le costume antique (1)*, Paris, Dargaud, 1999.

que decoravam o frontão do templo de Zeus em Olímpia colocadas num santuário na Cirenaica, que se vê em *O deus selvagem*, depois devidamente recolocado em *O cavalo de Tróia*¹⁶.

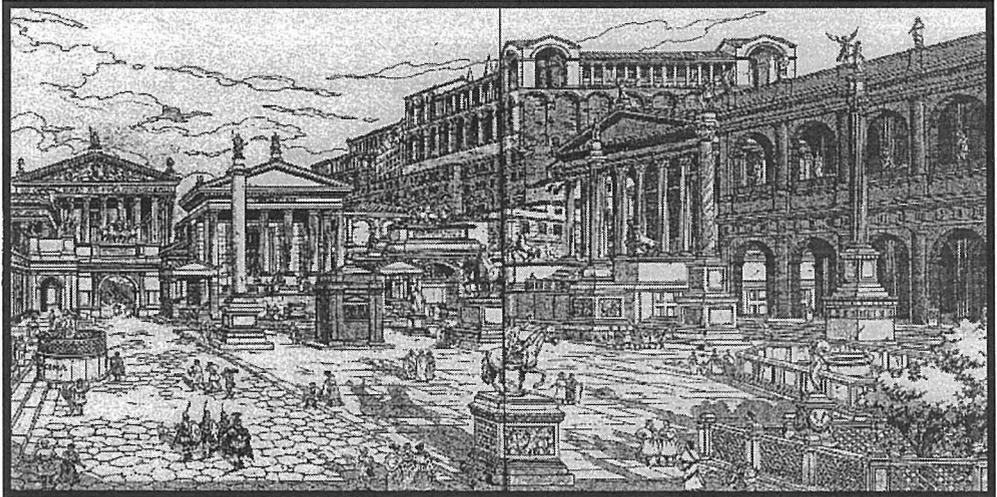


Fig. 2- Reconstituição do foro romano in G. CHAILLET e J. MARTIN, *Les voyages d' Alix. Rome (1)*, Paris, Dargaud Editeur, 1996, pp. 22-23.

A falha mais notória da série Alix assenta na sincronização de civilizações que nunca coexistiram. Já o referimos acima, mas gostaríamos de citar alguns exemplos. O mundo de Oribal em *A tiara de Oribal* é construído à custa de uma imagem assíria própria do século VIII a. C. e não do I a. C.; o Egipto de *O príncipe do Nilo* é o do Império Novo e não o da administração helenístico-romana; a Atenas de *Herkios, o jovem grego* evoca mais a de Sócrates e Sófocles que a do tempo de Júlio César e no mesmo livro o desejo de marcar etnias e culturas pelos trajes faz com que apareça um cretense vestido como se vestiam os Minóicos do século XVI a. C.; o culto de Baal recuperado em *O túmulo etrusco* era já essencialmente uma memória na época de Pompeio. Situações que correspondem a um desejo de Martin

¹⁶ De facto, nem sempre o rigor é apanágio. O próprio Jacques Martin tem percepção disso quando, a propósito das reconstituições de G. Chaillet, afirma «L' Urbs est illustré ici au plus fort de sa puissance, à l' époque où elle jouissait d' une richesse débordante et d' un luxe sans pareil, c' est-à-dire peu avant sa décadence.» Ora, essa não é propriamente a época de Alix. E no entanto, Martin continua dizendo «Evidemment Alix va se promener longuement dans le dédale des rues de la ville éternelle». Trata-se de um anacronismo. Cf. Gilles CHAILLET e Jacques MARTIN, *Les voyages d' Alix. Rome (1)*, p. 7.

reunir sob uma mesma personagem os períodos clássicos de várias civilizações antigas, mas que na prática resulta numa sobreposição do imaginário pré-clássico sobre o mundo clássico. Uma possibilidade apenas teórica, a menos que o herói viajasse no tempo. Contudo, esta não pretendia ser uma série de ficção científica. Por vezes, tenta resolver essa incompatibilidade, criando tribos perdidas dessas civilizações, como acontece em *A ilha maldita*, onde um remanescente de egípcios antigos sobrevive numa ilha do ocidente europeu. O Autor recorre aliás diversas vezes ao Egito, ao longo da colecção. A esse propósito, ele próprio afirma ironicamente «Je suis tombé dans le chaudron de l'Egypte quand j'étais petit.»¹⁷

Os argumentos também não fogem à influência cinematográfica. Logo a abertura do primeiro álbum da colecção recorda uma célebre cena do filme *Ben Hur* de William Wyler (a queda do tijolo em cima da cabeça do oficial romano) e o mesmo filme volta a motivar a corrida de quadrigas de *O túmulo etrusco*, bem como a cena em que Alix dá de beber a um prisioneiro, no mesmo livro; a apresentação da princesa egípcia Sais, no livro *O príncipe do Nilo*, parece ter sido inspirada na cena que introduz Nefertari (Anne Baxter) no filme *Os dez mandamentos* de Cecil B. De Mille; os argumentos de algumas aventuras sugerem filmes de James Bond: bases secretas, conspirações, enigmas policiais, conhecimentos científicos que dão poder a quem os possui, como a nafta de *A ilha maldita*. Todavia, os argumentos evoluem com a maturidade do autor, aumentando a verosimilhança dos enredos em detrimento da ficção algo desenquadrada dos primeiros livros¹⁸.

A acusação de misoginia também caiu sobre Alix. Como tantos outros heróis da BD, o seu companheiro de sempre, desde a primeira aventura, é o jovem Enak, um príncipe egípcio. Porém, a partir de *O último espartano*, publicado em 1967, as mulheres começaram a marcar uma presença regular como protagonistas nas aventuras deste gaulês. As razões devem ser as mesmas que levaram os autores de *Astérix* a proceder de igual modo. Assim, a galeria feminina é composta por heroínas e vilãs, cujo destino ao lado de Alix é sempre interrompido no final da aventura. O que não impede que reapareçam, como Adreia, no volume citado e em *O deus selvagem*¹⁹.

¹⁷ In «Ô Alexandrie», entrevista de Jacques Martin por ocasião do lançamento do vigésimo álbum de Alix publicada em *Internet «Planète BD»*, 1996.

¹⁸ E. g.: Árbaces, a personagem escolhida para vilão de serviço, acaba por desaparecer definitivamente no quarto volume da série, *A tiara de Oribal*. Posteriormente, aparecerá o seu irmão Ândrocles. Apenas se mantém o tom maniqueísta dos bons contra os maus em que os primeiros são inevitavelmente vencedores e os segundos vencidos. Apesar disso, Alix lida muito bem com a morte, seja a dos que estão do seu lado seja a dos que estão contra si.

¹⁹ Outras companhias femininas de Alix são Lídia Octávia (*O túmulo etrusco*), Hera (*O deus selvagem*), Ariela (*Iorix, o grande*), Sais (*O príncipe do Nilo*), Maia (*O filho de Espártaco*), Samto (*O espectro de Cartago*), Malua (a Pocahontas de *O deus vulcão*), Mara (*A torre de*

Em 1990, Jacques Martin criou, com Christophe Simon, Oríon, um jovem grego aventureiro como Alix²⁰. Oríon é produto do desejo de Martin para que os seus heróis lhe sobrevivam. Ao contrário de Hergé, Jacques Martin não deseja a morte das suas criações. A razão por que Alix é um héroi eternamente jovem que conta agora com 53 anos de idade. O seu sucesso pode ser atestado pela quantidade de línguas em que está traduzido, pelos países onde é publicado, da Dinamarca à Indonésia, e pelo número de exemplares que vende todos os anos.

Héracles ou a tragédia grega em BD

A ideia de adaptar à BD o tema dos doze trabalhos de Héracles sugere um sucesso imediato e garantido. Todavia, não foi isso que Rossi e Le Tendre decidiram fazer ao usar este herói grego para protagonizar o álbum que publicaram em 1996: *La gloire d' Héra*²¹. O título escolhido é já uma demonstração do conhecimento do mito grego, dado que corresponde à tradução vernácula do nome «Héracles». Mas o exercício de hermenêutica sobre os textos antigos não se fica por aí. Efectivamente, podemos dizer que este trabalho de Rossi e Le Tendre é uma reflexão sobre os problemas da condição humana que a antiga lenda coloca.

O álbum é fruto de uma parilha de autores cuja colaboração não é inédita. Serge Le Tendre, o argumentista premiado com o *Yellow Kid* no festival de Lucca, e Christian Rossi, o desenhador, são dois franceses conhecidos no mundo da BD desde os anos 70, tendo-se estreado como autores conjuntos com a série *Julius Antoine*. Porém, esta abordagem do mito de Héracles é o seu primeiro trabalho sobre a Antiguidade Clássica. As fontes usadas parecem ter sido fundamentalmente Eurípides, que aliás é citado logo no início, e Séneca²². O tom trágico predomina quer na estrutura do álbum quer no desenvolvimento da acção. A história é dividida num prólogo e três actos. O prólogo faz a apresentação do prota-

Babel), Olóvia (*Vercingétorix*), Hérnia e Dafne (ambas de *O cavalo de Tróia*) e Cleópatra (*Ó Alexandria!*).

²⁰ Álbuns da colecção «Oríon», da autoria de Jacques MARTIN (desenhos e argumento) e Christophe SIMON: *Le lac sacré*, Paris, Baghera, 1990; *Le Styx*, Paris, Dargaud, 1997; *Le Pharaon*, Paris, Dargaud, 1998 e *Le roi des rois*, Paris, Dargaud, 1999. Bibliografia suplementar sobre Alix, inclusive traduções gregas e latinas dos álbuns, pode ser encontrada neste mesmo volume em Luís S. FERNANDES, «O mundo greco-romano nas aventuras de Alix».

²¹ Christian ROSSI (desenhos) e Serge LE TENDRE (argumento), *La gloire d' Héra*, Paris-Tournai, Casterman, 1996.

²² EURIPIDES, *Héracles furioso* e SENECA, *Hércules furioso*. A citação de Eurípides, «Πάντες ἐξολώλαμεν Ἡρᾶς μιᾷ πηγέμεντες ἀφλίω τύχη», corresponde aos versos 1392-1393.

gonista. Depois, cada um dos actos contribui para a evolução do argumento até ao clímax.

O primeiro acto dedica-se ao contexto familiar de Alceu/Héracles, onde conhecemos o seu gémeo Íficles, a mulher Mégara, a mãe Alcmena, a cunhada, o adivinho Tirésias, os filhos e os sobrinhos, e onde se inicia a relação com a deusa Hera, através da estátua desta, e com Euristeu, o rei que lhe encomendará os famosos trabalhos. O segundo tem como contexto as aventuras do herói que partiu em demanda do seu destino como filho de Zeus, aparecendo já com a típica iconografia da pele de leão, como que anunciando os trabalhos. O ambiente profundamente humano é interrompido pela personagem de Ágrio, o centauro que começa por ser um adversário do herói, evocando os centauros com que Héracles se defrontou ao longo do seu ciclo lendário, e que termina como seu aliado. É também a Ágrio, juntamente com a figura de Euristeu, que cabe a manifestação do humor na história. Por fim, o terceiro acto retoma a epifania do maravilhoso, encarnado na figura de Pã e dos sátiros que compõem a sua corte (esta decorre num ambiente «diabólico», adequadamente colorido em tons vermelhos; a composição da divindade, não barbeada e solitária num ambiente desértico, parece-nos também dever algo à cinematografia dos *westerns spaghetti* de Sergio Leone) e concretiza o destino trágico de Héracles: o desafio feito a Hera com a destruição da imagem desta, a loucura do herói como castigo nemésico, o assassinio da própria família e o oráculo que através da Pitonisa lhe impõe a submissão a Euristeu. Aquilo que justificará a sua renomeação.

No conjunto, o argumento funciona como uma etiologia do nome com que Alceu ficou conhecido na Cultura Clássica, passando a mensagem da fragilidade humana perante os deuses. Héracles é um exemplo de desafio aos deuses. A sua simples existência enquanto bastardo de Zeus é uma afronta a Hera, que o persegue. Reside aí a tragicidade do herói. As palavras de Alcmena no momento dos assassinios, «Hélas! Fatalité sur le père, fatalité sur les enfants!», sintetizam a ideia. Palavras que, aliás, são retiradas da tragédia de Eurípides²³.

Houve já quem adiantasse que a concepção de *La gloire d'Héra* foi motivada pelo gosto que os seus Autores têm pelo género cinematográfico do *peplum*. Mas isso é pouco para a densidade do argumento. A escolha do período anterior aos doze trabalhos demonstra também um gosto por problemas de relações humanas: a família, a relação com o divino, a definição do eu, o destino. O que faz com que o argumento seja profundamente humano e patético.

A composição das personagens e dos cenários obedece a um traço definido, marcando um estilo próprio, que recorre frequentemente a temas da arte grega: os

²³ Trata-se de uma fala do coro do *Héracles Furioso* vv. 918-921, no momento em que o mensageiro anuncia a morte das crianças. Cf. vv. 1261-1265. Agradecemos à Dra. Luísa de Nazaré Ferreira, que nos alertou para este pormenor.

trajes, os penteados, as linhas fisionómicas provêm das imagens que o mundo grego nos legou através dos vasos de figuras negras e vermelhas ou de peças de escultura, como a *kore* que representa a estátua de Hera, a silhueta da pitonisa



Fig. 3 - Silhueta da Pitonisa in C. ROSSI e S. LE TENDRE, *La gloire d'Héra*, Paris-Tournai, Casterman, 1996, p. 87

de bois ou a visita às sacerdotisas da deusa do amor. Tudo num álbum excepcionalmente grande de 88 páginas.

Tirésias, outra potencialidade da mitologia grega

Apesar do final em aberto de *La gloire d'Héra*, não foi uma sequela deste álbum que Rossi e Le Tendre decidiram produzir a seguir, mas uma nova abordagem de um tema mitológico: *Tirésias*²⁵. Este sim, assume-se como uma primeira parte, a que se chama *L'outrage*.

²⁴ Cf. Thomas HOPE, *Costumes of the Greeks and Romans*, New York, 1962, p. 32.

²⁵ Christian ROSSI (desenhos) e Serge LE TENDRE (argumento), *Tirésias-L'outrage*, Paris-Tournai, Casterman, 2001 e *Tirésias-La révélation*, Paris-Tournai, Casterman, 2001.

(fig. 3), a linha dos narizes de Alceu, Íficles e Alcmena ou a iconografia cito-frígica de alguns dos soldados que defendem a Micenas de Euristeu e compõem o seu cortejo²⁴. As paisagens urbanas em anfiteatro culminando na acrópole assentam na reconstituição arqueológica.

A história de Rossi e Le Tendre usa também o erotismo, aproveitando-o para representar as sacerdotisas de Afrodite, mas também a epifania de Hera a Alceu. O produto final é uma visão da cultura grega, em que se transpõe o mundo mítico para a realidade civilizacional do período clássico, que desfila por cenários de Tebas, Micenas, Corinto e Argos e onde se praticam costumes conhecidos como a hecatombe

Em *Tirésias* mantêm-se o traço e o tipo de desenho que Christian Rossi desenvolveu no álbum anterior. O reaparecimento da figura de Pã serve de ponto de contacto entre os dois trabalhos. De igual modo, podemos reencontrar nesta adaptação o rigor

que orientou a história de Hércules, nomeadamente ao nível da composição das figuras e dos cenários envolventes que preenchem as pranchas deste álbum. A estátua de Atena, por exemplo, obedece à iconografia tradicional conhecida da deusa, dando-se-lhe o mesmo traço arcaico que caracterizava a Hera do livro precedente. Contudo, tal como aí, talvez se peque por algum anacronismo iconográfico, quando se usam imagens de um urbanismo clássico, como o que representa o templo de Atena ou a ágora de Tebas, para ilustrar um período supostamente pré-arcaico, o tempo dos heróis. Compreende-se essa técnica pela tentativa de lidar com um público não especializado a quem se pretende transmitir um ambiente de Antiguidade Clássica mais universal.

A acção passa-se em Tebas, cidade protegida pela deusa Atena, durante um conflito que a opõe a Orcómeno, onde Tirésias é um jovem guerreiro reconhecido pelos Tebanos e desejado pela juventude. Cronologicamente, a acção é portanto anterior a *La gloire d' Héra*, em que Tirésias intervém já como o velho adivinho dos ciclos épicos gregos. Mas, apesar de a intenção ser narrar o episódio da juventude que celebrizou o adivinho, o argumento de *Le Tendre* não segue cegamente as fontes clássicas. Podemos encontrar vários elementos da lenda canónica, mas estamos perante uma releitura da mesma.

As fontes contam que a transformação de Tirésias em mulher se deveu a uma imprecisão sua²⁶: ao passar no monte Cilene viu duas serpentes que copulavam e interveio. Os deuses castigaram-no metamorfoseando-o numa mulher durante sete anos. Mais tarde, uma disputa entre Zeus e Hera, em que se pretendia saber quem desfrutava de mais prazer na relação sexual, levou os deuses a comissariar Tirésias como árbitro da contenda. Por este ter respondido que as mulheres tinham mais prazer que os homens, Hera tê-lo-ia castigado com a cegueira, dado que revelara um dos maiores segredos do sexo feminino. Uma outra versão, semelhante à do mito de Actéon, atribuía a Atena a causa da cegueira que mais tarde o celebraria como vidente.

Rossi e *Le Tendre* adaptam o mito. Na sua leitura reencontramos as serpentes, a intervenção de Atena, a origem tebana do herói. Mas a tónica é mais trágica.

²⁶ APOLODORO, *Biblioteca* II, 4, 8; III, 4, 1; 6, 7 *sqq.*; 7, 3 *sqq.*; HIGINO, *Fábulas* 67, 68; 75; 125; PAUSÁNIAS IX, 33, 1 *sqq.* e OVÍDIO, *Metamorfoses* III, 320 *sqq.* A notícia deste álbum foi dada por Luísa de Nazaré FERREIRA, «*Tirésias*, de Rossi & *Le Tendre*: um novo álbum de BD inspirado num mito grego», *Boletim de Estudos Clássicos* 35, 2001, pp. 167-168. Sobre este mito ver Luc BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, 1976 e o estudo de Nicole LORAU, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, 1989.

Em primeiro lugar o narcisismo de Tirésias, que despreza os que sentem afecto por ele. É o homem de todas as mulheres, mas recusa Calipto. A relação entre Tirésias e o jovem Calipto é uma evocação da relação cultural grega entre ἐρωμενός e ἐραστής, onde se denuncia a lenda do adivinho tebano como um mito de sexualidade, fundamentalmente. Depois, Tirésias fica a saber da contenda entre Zeus e Hera, que lhe é apresentada pelos seus rivais. O jovem tenta defender o seu ponto de vista recorrendo a uma sacerdotisa de Atena. Nessa atitude, demonstra o desprezo que tem pelas mulheres, apesar de as preferir sexualmente. Orgulho, narcisismo e violação de uma sacerdotisa consagrada a uma deusa casta são motivos mais do que suficientes para que Tirésias incorra em ὕβρις, a «ofensa» do subtítulo do álbum, e venha a ser castigado por isso: Atena transforma-o em mulher e é como tal que ele tem de regressar a Tebas. Assume a personalidade de uma irmã falecida previamente anunciada, Tíia, e passa a ver o mundo na perspectiva feminina. É já como Tíia que Tirésias descobre que o seu castigo ultrapassa a suposta ofensa à deusa, pois afinal a sua sacerdotisa já não era virgem quando travou conhecimento com o jovem guerreiro. Aliás, este nem sequer a tinha molestado. O que aumenta a tragicidade da figura de Tirésias. O álbum termina com o oráculo de Atena que revela a receita para a «cura» de Tirésias e com a declaração de guerra de Tebas a Orcómeno, anunciando-se o segundo episódio, *La révélation*.

No segundo volume, o cenário é de guerra. Tíia acaba por se unir ao jovem Calipto, de quem tem uma filha. Alguns anos mais tarde, o casal vive com a filha tranquilamente no campo, quando Glauco, personagem criada para esta adaptação e que se torna fulcral no desenvolvimento do enredo, rapta Tíia. É então que Atena lhe devolve o corpo de Tirésias e se presencia um momento de tonalidade trágica. O protagonista aparece a Calipto dizendo-lhe que Tíia morreu, mas a família rejeita-o. O guerreiro retira-se então para o monte Olimpo, torna-se pastor e recebe a visita de Zeus e Hera, que lhe propõem o arbítrio da contenda que os opôs. A composição do casal divino é extraordinariamente humana, quer pela pouca atenção dada à beleza física quer pelos actos que lhe são atribuídos (fig. 4). O mito segue então o desenlace conhecido: irada com a resposta, Hera castiga-o cegando-o, mas Zeus concede-lhe o dom da profecia. Só, Tirésias assume o seu destino como adivinho da Grécia.

Apontamento curioso é a inclusão de um gato na história, quando é improvável que estes tivessem existido na Grécia antes do período helenístico.

O mito de Tirésias é um pretexto para Le Tendre voltar aos problemas da alma humana, atormentada pela guerra, pela glória pessoal, pela relação com o divino, pelas definições sociais estereotipadas, pela demanda do eu, como já encontramos na adaptação do mito de Hércules. Voltámos portanto ao cerne do pensamento trágico-filosófico grego em BD, com a novidade agora de o humor alternar mais vezes com a seriedade. Paralelamente, talvez não seja despropositado

ler nesta escolha uma certa crítica feminista moderna ou talvez até uma abordagem do problema psico-social contemporaneamente descoberto da transexualidade. Não há dúvida da actualidade dessas temáticas, mas essa abordagem corre o risco do anacronismo e da descontextualização histórico-cultural.



Fig. 4 - Zeus, Hera e Tirésias in C. ROSSI e S. LE TENDRE, *Tirésias-La révélation*, Paris-Tournai, Casterman, 2001, p.

Lúcio, o herói das metamorfoses

Não sendo propriamente uma narrativa mitológica, *O burro de ouro* ou *As metamorfoses* (*Asinus aureus*) de Apuleio é a obra que está na base de *La Métamorphose de Lucius*, mais uma adaptação do tema da transformação à BD²⁷. O autor,

²⁷ Milo MANARA (desenhos e argumento, baseado em Apuleio), *La métamorphose de Lucius*, Genève, Les Humanoides Associés SA, 1999 (trad. portuguesa *A metamorfose de Lúcio*, Lisboa, Meribérica/Liber, Editores, Lda., 2000). Abordámos já esta obra em «Apuleio, Fellini e Manara», *Boletim de Estudos Clássicos* 34, 2000, pp. 161-172, cujas reflexões retomamos agora.

Milo Manara, é um desenhador que normalmente trabalha para um público adulto, visto que os seus desenhos e argumentos são essencialmente inspirados pelo erotismo e pela sensualidade. Todavia, os temas da Antiguidade Clássica não são totalmente estranhos a Manara. Já no álbum *Rever as estrelas*, a heroína da história, repentinamente transportada para um ambiente helénico por sugestão de frescos pompeianos, imaginava que se transformava em Pasífae, sendo seduzida pelo touro de Creta. O cenário é enriquecido por reproduções de baixos-relevos gregos arcaicos, um *kouros* e reconstituições do palácio de Cnosso²⁸. Manara fez uma outra adaptação literária de tema clássico à BD em *Aphrodite: livre premier*²⁹. O argumento baseia-se no conhecido romance de Pierre Louÿs, *Afrodite*, publicado em 1896. A acção decorre em Alexandria no século I a. C., onde um escultor de nome Demétrio se enamora pela cortesã Crisis, que em troca do seu amor lhe exige que cometa três crimes. O desenhador italiano ilustra a primeira parte da novela, dado que o editor decidiu entregar a um ilustrador conhecido cada uma das quatro partes.

Assim, esta *Metamorfose* é já uma reincidência de Manara. O argumento segue o romance de Apuleio, negligenciando apenas alguns episódios menores. A omissão mais significativa é a da história de Eros e Psique, que justamente mais contribuiu para celebrar o romance na tradição ocidental. De um modo geral, Milo Manara aproveita bastante bem as descrições do texto latino. O melhor exemplo é talvez a aplicação que dele faz nas vinhetas em que apresenta os espectáculos que decorrem no circo, antes da execução da assassina condenada a unir-se ao Lúcio metamorfoseado. O episódio do monte Ida, pormenorizadamente descrito como uma éfrase no livro X, aparece aí desenhado subtil, mas eficazmente (fig. 5)³⁰.

Os temas eróticos, principal atracção do álbum, são especialmente valorizados por cenas que já no texto de Apuleio tinham essa mesma carga. Podemos mesmo dizer que Milo Manara nada inventou nessa área, visto que o erótico, e até mesmo o pornográfico, pré-existiam. Manara limita-se a desenhar o que lê.

²⁸ Milo MANARA (desenhos e argumento), *Revoir les Étoiles*, Paris-Tournai, Casterman, 1998, pp. 35-38.

²⁹ Milo MANARA (desenhos e argumento, baseado em Pierre Louÿs), *Aphrodite: livre premier*, Genève, Les Humanoides Associés, 1999. Outros volumes publicados são *Aphrodite: livre deuxième*, Genève, Les Humanoides Associés, 1999, com desenhos de Georges Bess e *Aphrodite: livre troisième*, Genève, Les Humanoides Associés, 2000, com desenhos de Claire Wendling.

³⁰ Outro exemplo literário de uma alusão a uma representação pantomímica semelhante pode ser encontrado em MARCIAL, *Livro dos Espectáculos* 24-26. Ver trad. Delfim FERREIRA LEÃO e comentários de Maria Cristina de SOUSA PIMENTEL, Lisboa, Edições 70, 2000, pp. 33-34.

Cenas como as da sedução de Fótis, da festa do Riso, do rapto de Cárita, da mulher que se enamora pelo burro e da execução no circo são especialmente predispostas a isso.

Para a criação do ambiente, Manara recorre não só a lugares-comuns da mentalidade contemporânea acerca do mundo dos Romanos, como a imagem da orgia enquanto sexualidade colectiva e desenfreada, mas também a uma rigorosa investigação de motivos próprios da Antiguidade. O exemplo mais paradigmático é o da representação do quadro que decora o quarto de Lúcio em casa de Mílon.

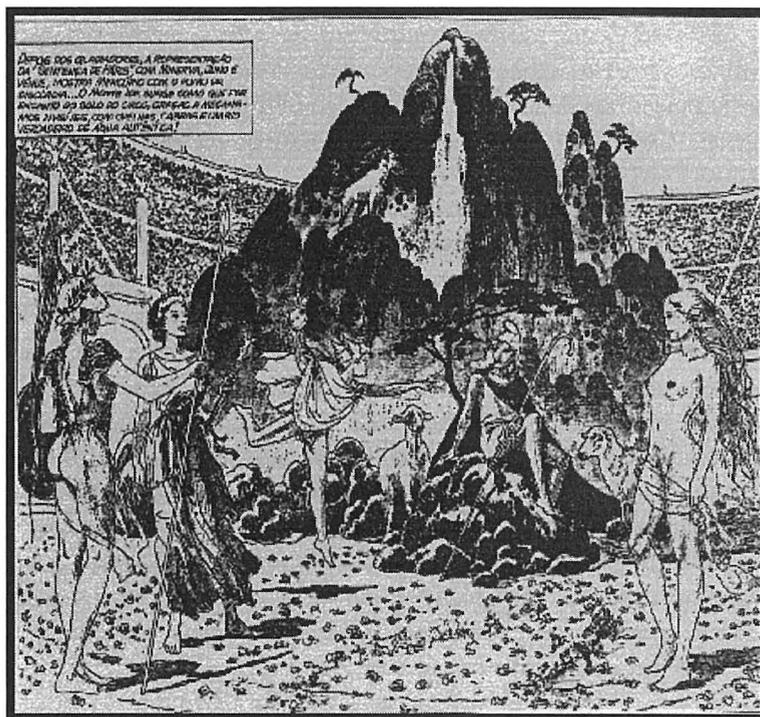


Fig. 5 - Representação da sentença de Páris in M. MANARA, *La métamorphose de Lucius*, Genève, Les Humanoides Associés SA, 1999, p. 49.

Trata-se de uma reprodução do tema dos deuses do amor e da guerra, tal qual surge na *Casa de Marte e Vénus*, em Pompeios, e que hoje pode ser visto no Museu de Nápoles. Mas para a recriação dos rostos que povoam a atribulada história de Lúcio, Manara socorre-se fundamentalmente de um outro autor do domínio da imagem: Federico Fellini. Neste livro respira-se o *Satyricon* de Fellini (filme de 1969): o sombrio, a soturnidade, a fealdade que contrasta constantemente com a beleza, a bissexualidade, a degradação, o exagero do guarda-roupa e da maquilhagem. O banquete da festa do Riso inspira-se na ceia de Trimalquião, tal

como Fellini a pensou. Mas o desenhador vai mais longe, usando as personagens do *Satyricon* felliniano como intérpretes dos caracteres deste *O burro de ouro*. Assim acontece com o efebo desenhado no canto inferior esquerdo, como que ocasionalmente, na cena da praça de Hípata, que não é mais do que o jovem Gíton (Max Born) de Fellini; com a figura de Lúcio, composta a partir do Encópio (Martin Potter); com o rostos de Birrena e Pânfila, fornecidos pelos de Fortunata e Trifena (Magali Noël e Capucine); com o *praeco* dos jogos, representado pelo actor Vernáquio (Fanfulla/Luigi Visconti); com a imagem da estalajadeira, decalque da prostituta de vermelho do *Satyricon* (não faltando mesmo uma sugestiva inscrição latina de lupanar: *Quintilia Timele fellatrix extaliosa*); e até com o cortejo dos sacerdotes de Cíbele, enquadrado pela figura de uma cabeça mutilada, claramente copiada da que se passeia pelas ruas da cidade do onirismo felliniano. Como o ambiente de *bas fond* em geral. Com esta homenagem, reúnem-se os dois representantes do romance latino: Petrónio e Apuleio³¹.

Um destaque especial para o aparecimento de Ísis a Lúcio, onde vemos uma deusa de ar pouco egípcio e se percebe um apontamento cromático bastante acentuado e rico, quando comparado com todo o resto do álbum, pintado a tons mais escuros e neutros. O que não deixa de ser significativo, sendo por certo intencional, pelas conotações históricas e mutações mitológico-religiosas a que isso está associado. Recorde-se que estamos provavelmente perante um romance iniciático, onde a figura de Ísis é central, dado que tudo converge para ela³². A cor parece representar aqui a esperança de Lúcio na salvação de um mundo desprovido de alento.

O mérito deste trabalho de Milo Manara vai para o facto de, apesar de ser uma obra «não aconselhável a menores», atrair um público mais lato para o conhecimento de um texto clássico, ainda que não pela leitura do original que o motivou mas adaptado ao desenho. De qualquer modo, o leitor não especialista em Antiguidade Clássica poderá comprovar que, para os Gregos e os Romanos, nem tudo era epopeia, tragédia ou filosofia...

Leónidas e os 300 das Termópilas

Baseado em Heródoto e em textos contemporâneos, *300*, do norte-americano Frank Miller, recupera um episódio das guerras médicas, a batalha das Termópilas

³¹ A admiração de Manara pelo trabalho de Fellini foi demonstrada em *Voyage a Tulum*, Paris, Casterman, 1990.

³² Ver Cláudia TEIXEIRA, *A conquista da alegria. Estratégia apologética no romance de Apuleio*, Lisboa, 2000 e Nicole FICK-MICHEL, *Art et mystique dans les «Métamorphoses» d' Apulée*, Paris, 1991.

em 480 a. C.³³ Estamos perante um trabalho de evocação historiográfica, onde os aspectos fictícios são subvalorizados. Miller começou a trabalhar em BD em 1977 e desde logo imprimiu um estilo muito pessoal aos seus livros. Influenciado pela arte japonesa, combina-a com o ambiente da cinematografia de Hitchcock. Em 1986 desenhou *Batman: Dark Knight Returns*. Foi precisamente esta releitura que influenciou o estilo gótico com que Tim Burton tratou o homem-morcego no cinema. O Batman de Miller está longe da pureza original, assumindo uma personalidade traumatizada com fantasias violentas. O gosto por caracteres complexos é aliás evidente em todos os seus trabalhos, incluindo *300*.

Este argumento tem como figuras principais Leónidas, o rei de Esparta, e Xerxes, o rei persa. Depois de um acordo feito entre as cidades do mundo grego, imposto pela necessidade comum de fazer frente à ameaça persa, Leónidas foi encarregado de defender a passagem das «Portas Quentes»³⁴. Recorde-se que a passagem das Termópilas era, ao nível da logística, fundamental para o controlo do território grego. Durante dois dias, Leónidas e o seu contingente de trezentos homens conseguiram impedir o avanço das tropas de Xerxes. Mas Efiltes, um habitante de Mália, revelou ao inimigo as fraquezas dos Gregos e Leónidas e os Espartanos acabaram por ser massacrados nas Termópilas, permitindo a passagem dos Persas para a Ática. Ao poeta Simónides é atribuído um dos mais belos epitáfios poéticos conhecidos, composto para os Espartanos em memória desse acontecimento: «Estrangeiro, vai contar aos Lacedemónios que jazemos aqui, por obedecermos às suas normas.»³⁵

O álbum de Miller está estruturado em analepse, através da voz de Dílio, companheiro sobrevivente de Leónidas que, por causa das suas qualidades como contador de histórias, o chefe mandara regressar a Esparta antes do massacre presenciado. Qual aedo, Dílio conta, momentos antes da batalha de Plateias, como que encorajando com o exemplo os Gregos na investida contra os Persas, as façanhas do rei de Esparta e dos seus homens. É também através desta personagem que vemos a reconstituição da prova iniciática de Leónidas, fortemente aclamado e amado pelos seus homens, e uma evocação da batalha de Maratona.

Apesar do fundo épico, o trágico domina o desenrolar dos acontecimentos. Aqui, a guerra nada tem de heróico. Percebe-se nas expressões criadas para o rosto

³³ Frank MILLER, *300*, Milwaukie, Dark Horse Comics, Inc., 1999, colaboração de Lynn Varley nas cores. A fonte grega do episódio é HERÓDOTO VII, 176-228; mas Miller cita também como bibliografia de apoio William GOLDING, *The Hot Gates*; Ernle BRADFORD, *Thermopylae: The Battle for the West* e Victor Davis HANSON, *The Western Way of War*.

³⁴ Tradução do grego «Termópilas» que o Autor usa constantemente no seu texto (*Hot Gates*).

³⁵ SIMÓNIDES, frag. 92 Diehl, trad. Maria Helena da ROCHA PEREIRA in *Héllade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, 1998, p. 159.

de Leónidas, na solidão com que demonstra compreender a evolução dos acontecimentos, no pressentimento da morte a que é impossível escapar, no abandono a que é votado pelos outros Gregos, na acusação que faz a Xerxes por se auto-intitular e auto-apresentar como deus. A personagem usa aí com significado a palavra grega ὕβρις. Paradoxalmente, é nessa mesma consciência trágica e na sua aceitação que reside a vitória moral dos Espartanos nas Termópilas. Está-se na linha da composição de *Persas* de Ésquilo. Por outro lado, a personalidade de Xerxes está de acordo com a concepção oriental de realeza divina, aqui em conflito com a visão grega do poder.

O traço agressivo do desenho, perturbador mesmo, transmite a ideia de «espartano». As páginas em que assistimos ao treino militar dos Lacedemónios e onde se repetem frases de patriotismo incondicional lembram o treino militar dos *marines* norte-americanos. De igual modo, cria-se o ambiente de insensibilidade que é frequente atribuir à sociedade espartana. O momento que melhor o demonstra é sem dúvida o da cena de despedida entre Leónidas e a mulher, antítese da cena correspondente entre Heitor e Andrómaca na *Ilíada*³⁶. A frieza da rainha é plenamente conseguida com a famosa frase que se coloca na sua boca: «Espartano, regressa com o teu escudo ou sobre ele!»³⁷ A mensagem tácita entregue a Dílio e a evocação da esposa no momento da morte fazem o contraponto, denunciando a humanidade do herói. Outra frase célebre é desenhada numa vinheta a ela totalmente dedicada³⁸.

Podemos perceber outros elementos históricos na forma como Miller desenha o exército lacedemónico, que faz de 300 um manual de ciência bélica antiga. O leitor visualiza na perfeição como funcionava a falange hoplítica (fig. 6), que o protagonista faz questão de explicar a Efiáltes e que acaba por ser a causa da rejeição deste. Do mesmo modo, uma vinheta onde os soldados da Arcádia anunciam as suas profissões enquanto civis evoca também a dualidade grega hoplita/cidadão. Noutra cena, perante um jovem que afirma o seu apoio ao rei, Leónidas ironiza com o regime político ateniense: «Deixa a democracia para os Atenienses, meu rapaz.» A hostilidade entre as duas cidades é aliás enunciada várias vezes ao longo do texto.

Creemos ver na composição da figura de Efiáltes uma alusão ao problema do eugenismo praticado em Esparta. O Efiáltes de Miller é fisicamente deformado, monstruoso até. É essa sua incapacidade que leva Leónidas a não poder aceitá-lo como membro do seu exército. É essa rejeição que o leva a trair os Espartanos.

³⁶ *Il.* VI, 482-493.

³⁷ Luísa Nazaré FERREIRA, «300, de Frank Miller», *Boletim de Estudos Clássicos* 34, 2000, pp. 193-195.

³⁸ A frase é «Nesse caso, lutaremos à sombra!», notada por Luísa N. FERREIRA, *ibidem*.

Estaremos perante uma justificação do eugenismo espartano ou perante uma crítica negativa? Ou uma forma figurada de representar a contemporânea sociedade do belo efêmero? A sorte de Efiltes pode servir para entender as razões da prática na cidade de Esparta; mas pode também servir para mostrar ao que isso poderia conduzir. De qualquer modo, a vilania de Efiltes associa-se à sua fealdade, que contrasta com a beleza dos Espartanos, exemplos dos *kaloí* gregos. As várias alusões à atitude da mãe e do pai, que o amaram e o criaram na ilusão da futura utilidade para a *polis*, contra a qual depois Efiltes se revolta, apontam no mesmo sentido. Afinal, foi ou não correcto terem-lhe os pais poupado a vida em troca de amor?

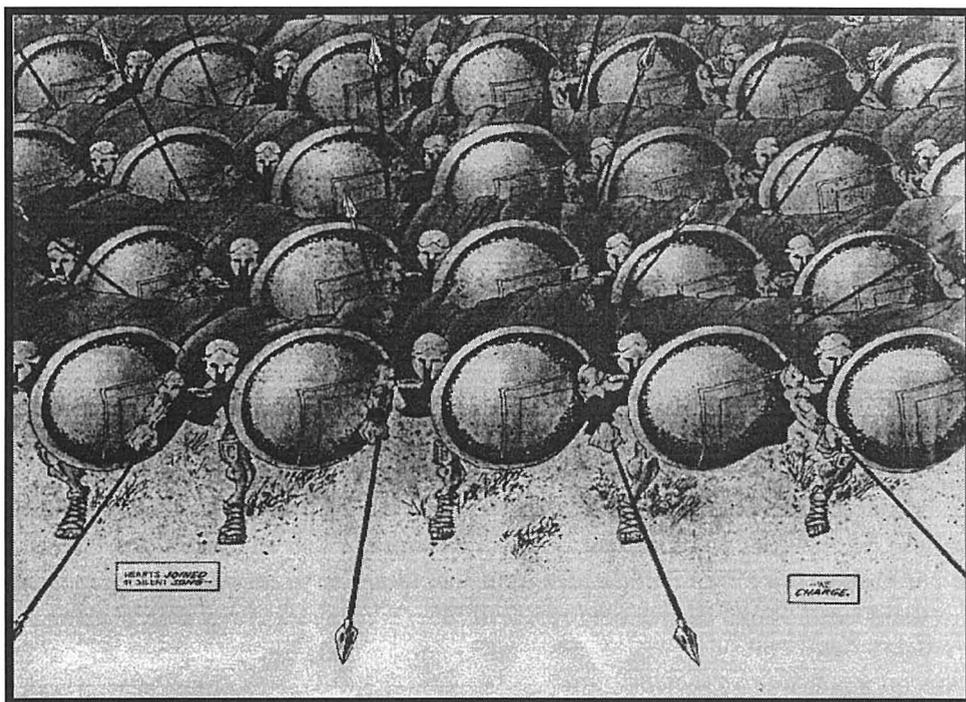


Fig. 6 - A falange hoplítica in F. MILLER, 300, Milwaukie, Dark Horse Comics, Inc., 1999.

Estranhámos sobretudo as escolhas dos modelos Persas. Porquê os traços africanos? O mensageiro persa, em particular, e o próprio Xerxes são desenhados como núbidas. Não estaremos perante uma alegorização, em que um autor norte-americano contemporâneo transporta para a Antiguidade o problema do conflito com «o outro» e com a «outra cultura» e onde essa alegoria se constrói sobretudo com o eco do conflito entre anglo e afro-americanos? A colocação de Xerxes sobre um trono cleopátrico que o eleva acima do comum dos mortais e que incita à

submissão, que Leónidas recusa; a sua apresentação com um traje que lembra vagamente *Mad Max* acentua essas características. Refira-se ainda que a esses caracteres junta-se um traço de serenidade feminina que se altera com o desenvolver da figura ao longo do álbum. Aliás, é «no rosto aterrador de Xerxes que Frank Miller acentuou os traços de violência, crueldade e despotismo.»³⁹ Este último, em especial.

Para a composição de Leónidas, parece-nos indiscutível que Miller usou como modelo o bronze do Museu Nacional de Atenas, de c. 460 a. C., usualmente identificado como Zeus ou Posídon. Tacitamente, Miller parece querer dizer que aquele poderia perfeitamente representar Leónidas. Passa a sublimidade da peça para a personagem, conferindo-lhe a nobreza, a superioridade e até mesmo a divindade humanizada do herói que representa. À fisionomia, juntam-se as palavras firmes mas também paternais do homem que trata os seus soldados/súbditos por «filhos».

300 caracteriza-se também pela sobriedade de figuras femininas. São excepção honrosa a rainha de Esparta e a Pitonisa. A técnica de desenho atinge por momentos a imagem cinematográfica, pela minúcia com que representa a evolução das emoções e as formas que estas assumem nos rostos das personagens, apresentadas em sucessão de imagens, que por vezes alternam como se estivessem em diálogo.

Murena e o ambiente Tácito-suetoniano

A colecção «Murena» é provavelmente a melhor adaptação de um tema da História da Antiguidade Clássica à banda desenhada⁴⁰. A sua publicação iniciou-se em França, em 1997, e ainda não conheceu qualquer tradução para português. O trabalho está longe de ser amador. Philippe Delaby teve uma sólida formação em Belas-Artes, onde cultivou uma admiração especial por Ingres. Em 1987, começou a publicar na revista *Tintin*, onde reúne o estilo de desenho clássico com o género histórico, começando pelos temas medievais. Em 1997, inicia a colaboração com Jean Dufaux. Este, por seu lado, tem alguma experiência na adaptação de literatura aos *comics*, como são exemplo a autobiografia de Sade, com o mesmo título, e *A morte do leopardo* de Hemingway.

³⁹ Luísa N. FERREIRA, *ibidem*.

⁴⁰ Álbuns da colecção «Murena», da autoria de DUFAUX (desenhos) e de DELABY (texto e argumento, baseado, entre outros, em Tácito e Suetónio): *La pourpre et l'or*, Paris, Dargaud Benelux, 1997; *De sable et de sang*, Paris, Dargaud Benelux, 1999; *La meilleure des mères*, Paris, Dargaud Benelux, 2001.

O argumento que nos interessa gira em torno de Lúcio Murena, filho fictício de Lólia Paulina e com quem convivem personagens históricas. Juntamente com o escravo númida, é a única personagem ficcional que protagoniza o enredo. Artifício muito comum no romance histórico⁴¹.

Lólia Paulina era dama da alta nobreza da corte dos Júlio-Cláudios, nascida no seio de uma família rica de Pompeios, e chegou a ser imperatriz de Roma pelo casamento com Gaio Calígula. Segundo os historiadores antigos, depois de ter ouvido falar na beleza da avó de Lólia, Calígula quis conhecê-la e obrigou-a a divorciar-se de Públio Mémio Régulo para a desposar, o que aconteceu em 38 d. C. Mas é possível que tenha sido a grande riqueza que possuía a motivar o imperador para esse casamento. Todavia, rapidamente Calígula se cansou dela e acabou por repudiá-la. Mais tarde, tornou-se uma das três pretendentes a quarta esposa do imperador Cláudio. Contudo, o partido de Agripina Menor acabou por sair vencedor dessa contenda e Lólia acabou por passar para segundo plano. A nova imperatriz tinha consciência do perigo que esta mulher representava para a sua situação no poder, quer pela riqueza quer pelas ligações familiares quer por ser uma ex-imperatriz, pelo que conseguiu mover-lhe um processo de feitiçaria, condená-la, exilá-la e executá-la⁴². Ocasão para que o historiador Díon Cássio narre um dos momentos de maior insensibilidade de Agripina: a confirmação da morte de Lólia Paulina através da observação dos dentes, na cabeça decepada desta. O episódio é retomado em *La pourpre et l'or*.

⁴¹ Conhece-se, porém, o processo de um Murena no tempo de Tibério. Sobre ele, ver K. M. Atkinson, «Constitutional and Legal Aspects of the Trials of Primus and Murena», *Historia* 1960, p. 440; D. Stockton, «Primus and Murena», *Historia* 1965, p. 18; R. A. Bauman, «Tiberius and Murena», *Historia* 1966, p. 420. Suetónio Augusto LVI, 4; R. Syne, «Some Friends of the Caesars», *American Journal of Philology* LXXVII, 1956, pp. 264-273.

⁴² As referências e episódios alusivos a Lólia Paulina podem ser encontrados em PLÍNIO-O-VELHO, IX, 117; TÁCITO, *Anais* XII, 1, 1; XII, 22, 2; XIV, 12, 6; SUETÓNIO, *Calígula* XXV, 2 e DÍON CÁSSIO LIX, 12, 1. Cf. Barbara LEVICK, *Claudius*, London, 1990, p. 71 e Ronald SYME, *The Augustan Aristocracy*, Oxford, 1986, pp. 176-178 e árvore XI, onde se estabelecem as suas relações familiares e onde se apresenta a sua genealogia. Os Autores usaram outra bibliografia, que apresentam no final de cada álbum. Além das fontes antigas, a que se devem acrescentar textos de Séneca, encontram-se citados romances contemporâneos e ensaios historiográficos. São exemplos destes dois últimos casos Henryk SIENKIEWICZ, *Quo Vadis ?*; Pierre GRIMAL, *Le procès Néron*; Jacques ROBICHON, *Néron ou la comédie du pouvoir*; Jérôme CARCOPINO, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire* e Phillipe ARIES e Georges DUBY, eds., *Histoire de la vie privée de l'Empire Romain à l'an mil*. A este propósito, refira-se que enquanto as contra-capas dos dois primeiros volumes recorrem a citações de Suetónio para comentar os respectivos conteúdos, a contra-capa do volume III recorre a um excerto de uma carta fictícia de Agripina para Séneca, escrita por Grimal no livro acima citado, p. 123.

No trabalho de Delaby e Dufaux, Lólia aparece como um amor não concretizado de Cláudio. Esse é o mote e o contexto que levarão à execução da mãe de Murena e o motor de arranque para que este se assumia como o vingador da morte dela, enquanto se movimentava nas cortes de Cláudio e de Nero. A base é assim o período final da dinastia júlio-cláudia, quase sempre um tema de sucesso. O primeiro álbum abre no ano 54 d. C. Cláudio foge à imagem a que a historiografia antiga recorreu para o diminuir e ridicularizar e são os seus amores, as relações familiares e intrigas palacianas que se contam. Destaca-se o carácter ambicioso de Agripina, conhecem-se as suas relações com o sub-mundo, representado por Locusta, e com os círculos políticos de Roma, representados por Afrânio Burro. A primeira parte termina com as mortes de Lólia Paulina e de Cláudio e a aclamação de Nero aos 17 anos como imperador de Roma.

Os dois livros seguintes correspondem ao *quinquennium Neronis* (54-59 d. C.), prosseguindo as maquinações de Agripina. Britânico é envenenado e o imperador começa a afastar-se da mãe. A terceira parte inicia-se com os funerais de Britânico e introduzem-se as personagens de Petrónio, de Popeia e de Vespasiano. Murena alia-se ao escravo númida na demanda da vingança da morte da mãe de um e do amo do outro. O álbum termina com as aclamações do povo de Roma ao seu jovem imperador. Nero e a mãe cortaram relações definitivamente, deixando-se a narrativa em aberto para o volume seguinte.

Em relação ao desenho, este oscila entre o agressivo, usado para representar os gladiadores e o seu mundo ou a Subura e os seus habitantes, e o delicado, com que se compõem rostos belos como os de Acte, Agripina (fig. 7) ou Popeia. A fealdade equilibra-se com o contraste com o belo. Mas nem sempre este se associa ao bem. Popeia e Agripina são personagens eticamente negativas, como são Locusta ou Massam, o gladiador. E no entanto umas são belas e outros não, pois a beleza pode dissimular o mal.

Os pormenores da composição do enquadramento cenográfico e do guarda-roupa parecem-nos quase perfeitos. A sobriedade do traje romano, quer o masculino quer o feminino, por vezes contrastado com a diferença cultural, como a grega de Palas, o rigor dos penteados decalcados dos retratos do período júlio-claudiano, sem os excessos por que Hollywood tantas vezes peca, a composição dos banquetes imperiais, a sordidez nocturna dos bairros menos nobres de Roma, onde se representam mimos e se vêem *graffiti* nas paredes, bem como a torpeza dos seus habitantes, a percepção pelas diferenças sociais e étnicas das vielas menos bem frequentadas, as perspectivas urbanísticas da cidade, os interiores do *Palatium* e da cúria obedecem a um rigor que só é possível com uma sólida investigação histórica dos autores. Dois exemplos bastam-nos para o comprovar: a figura de Nero, cujo penteado e traços fisionómicos nos parecem ter sido compostos sobre um bronze coevo do Museu do Louvre (fig. 7), e a perspectiva de Roma, com a ilha tiberina como referência, que abre *De sable et de sang*, que nos parece ter sido dese-

nhada sobre a maquete da cidade hoje patente no Museu da *Civiltà Romana* na EUR, em Roma. O único senão é que esse modelo pretende representar a Roma de Constantino, no século IV d. C., podendo por isso implicar alguns anacronismos ao nível da visão urbanística. Já o uso de um retrato autêntico de Nero permite a Dufaux fugir ao estereótipo criado por Peter Ustinov no filme de Mervin Le Roy. Podem encontrar-se outros elementos clássicos, como o uso do cânone escultórico de Policlito para desenhar algumas figuras que se pretendem fisicamente perfeitas, como é o caso da epifania do deus Mercúrio a Nero.



Fig. 7 - Agripina segundo DUFAUX e DELABY, *La pourpre et l'or*, Paris, Dargaud Benelux, 1997 e Nero segundo DUFAUX e DELABY, *De sable et de sang*, Paris, Dargaud Benelux, 1999

Há ainda duas composições dignas de nota neste trabalho, pela aparente inspiração cinematográfica. A escola de gladiadores de Baco Sorocto, que aparece em *De sable et de sang*, parece ter sido inspirada na do filme *Spartacus* de Stanley Kubrick (repare-se especialmente no pormenor das vinhetas em que Agripina e Séneca assistem a um combate, muito semelhante a uma das cenas do filme). A cena do encontro de Murena com Petrónio, na casa deste, onde aparece a escrava Arsília, que é oferecida ao hóspede como presente de boas-vindas, parece ter sido inspirada na sequência semelhante de *Quo Vadis?* de Mervin Le Roy, onde Petrónio oferece a sua escrava Eunice a Marco Vinício. O rosto de Arsília é aliás o de Eunice (Marina Berté). Contudo, as reacções das duas personagens são diferentes. O amor

casto de Eunice contrasta com a oportunidade que Dufaux e Delaby encontram em Arsília para criarem um episódio de erotismo⁴³.

O politicamente correcto pode encontrar-se na personagem do gladiador númida, usado para representar o pária social que reúne todas as condições para o ser: a cor da pele, a origem, a etnia, a condição. Tudo isso contrasta com a alma que lhe é atribuída. Juntamente com Murena, é a personagem eticamente mais digna de todo o enredo. Um recurso típico em criações do género⁴⁴. Curioso é o seu anonimato.

A encerrar os álbuns, há um glossário que ajuda o leitor a compreender cenas menos óbvias, como citações ou determinadas situações históricas significativas.

Em conclusão, o balanço do conjunto das adaptações referidas parece-nos positivo. Sendo a banda desenhada uma das formas de arte mais apreciadas no mundo contemporâneo, o recurso aos temas da Antiguidade Clássica permite uma aproximação de um público, aparentemente menos atraído pelo peso da erudição dos clássicos e respectivos conteúdos. Isso é particularmente notório na adaptação de Manara, onde o texto base é um clássico praticamente integral. Ainda que esse possa não ser o exemplo mais feliz para um público mais jovem, argumentos como os de Astérix e Alix, que apesar disso não se limitam a esse alvo, podem perfeitamente ter a função de leituras iniciáticas à época e aos temas. Nesta primeira etapa, conhecem-se os ambientes através dos cenários, da onomástica, do guarda-roupa, da toponímia. Mais tarde descobrir-se-á a Mitologia e depois a Literatura e a História.

Seja-nos permitido expressar a nossa estranheza pela parcimónia com que os autores de Banda Desenhada recorrem aos temas da mitologia clássica. Que outra arte de massas poderá hoje fazer reviver com tanta eficácia histórias como as de Perseu e Andrómeda, Belerofonte e a Quimera, Teseu e o Minotauro, Édipo e a Esfinge, Jasão e os Argonautas e até os Doze Trabalhos de Hércules, onde há seres como a Hidra de Lerna e o dragão do jardim das Hespérides? Quaisquer efeitos especiais cinematográficos exigem mais que a página de BD. Não faltam mesmo a sensualidade e as histórias de amor, alegadamente essenciais para a venda do produto audio-visual. Além disso, e talvez mais importante, a mitologia permite a recriação de histórias cativantes de valores humanísticos universais através dos seus heróis. E porque não adaptar à 9ª arte as *Vidas Paralelas* de Plutarco?

⁴³ Recorde-se que neste álbum os Autores citam o livro de Sienkiewicz como uma das suas fontes. Esta parece ter sido a parte aproveitada.

⁴⁴ Também Ridley Scott usou esta técnica no seu filme *Gladiator*, na personagem de Juba (Djimon Hounsou). O númida recorda também a personagem de Espártaco na perspectiva de Kubrick.

Uma fonte inesgotável de inspiração, que no entanto parece continuar em espera.

Há ainda outros álbuns e autores que se dedicam a temas e histórias contextualizadas na Antiguidade Clássica. Porém, os que aqui referimos parecem-nos os mais significativos e importantes, quer pelo seu conteúdo quer pela sua função cultural quer pelo sucesso demonstrado entre o seu público⁴⁵.

⁴⁵ São exemplo MITTON & ROCCA, *Vae Victis*, nome da série de doze volumes, publicada pela Soleil Production, destinada a um público adulto, em que cada álbum da coleção corresponde a uma aventura protagonizada por Ambra, escrava de origem céltica que, depois de ter descoberto os planos de Júlio César para invadir a Galiza, regressa ao seu país, tentando prevenir o seu povo da ameaça romana. O itinerário de Ambra é o da *Guerra das Gálias*; Michel WEYLAND, *Aria- La fugue d'Aria*, Paris, Éd. du Lombard (*A fuga de Ária*, Lisboa, Meribérica, 1984); Franz DRAPPIER e Jean-Luc VERNAL, *Jugurtha- Le grand ancêtre*, Paris, Éd. Lombard (*O grande antepassado*, Lisboa, Meribérica, 1990) e *Les monts de la lune*, Paris, Éd. Lombard, 1989 (*Os montes da lua*, Lisboa, Meribérica, 1990); e o português Miguel ROCHA, *Dédalo*, Lisboa, Edições Polvo, 1999. Muito recentemente, Giles CHALLET deu à estampa *La dernière prophétie, I- Voyage aux Enfers*, Grenoble, Éditions Glénat, 2002, anunciando já os restantes quatro livros que completarão esta aventura passada na Roma do imperador cristão Teodósio e onde o herói, Flaviano, um não-cristão, passa por experiências que lembram as de Ulisses e os mistérios de Elêusis, II- *Les dames d'Énèse*; III- *Sous le signe de Ba'al*; IV- *Le livre interdit*; V- *La Fondre et la Croix*. A revista *Adulescens* publicou em Janeiro e Maio do ano de 1987 uma adaptação do *De bello gallico* de Júlio César em banda desenhada com texto em latim. Agradecemos esta informação à Prof. Doutora Cristina Abranches Guerreiro. Não incluímos o álbum da Disney, *Hércules*, Lisboa, Evereste, 1996, visto que foi originalmente concebido para cinema de animação e só posteriormente adaptado à BD. O mesmo é válido para *Atlântida. O Império perdido*, Lisboa, Evereste, 2001, também da Disney. O tema da Atlântida foi igualmente tratado por Edgar Pierre Jacobs, *O enigma da Atlântida*, álbum da série Blake e Mortimer, publicado em 1956. Todavia, esta abordagem daquela lenda grega é feita em termos de ficção científica, o que nos levou a não considerá-la neste texto. De igual modo, não incluímos a vida de Jesus Cristo adaptada aos quadradinhos por Michel CRESPIN, *L' évangile selon Saint Marc*, e por Peter MADSEN, *Jésus de Nazareth*, dada a sua especificidade bíblica.

(Página deixada propositadamente em branco)

APPROPRIATION D'UN MYTHE PAR LE CINEMA ET LA BD LA FIN DE L'ATLANTIDE

ANNIE VAN PRAET

Université de La Sorbonne Nouvelle - Paris III

Evoquer tout un continent en... quelques pages tient du pari un peu iconoclaste! Surtout quand on "limite" son propos à la destruction de l'Atlantide, et que c'est précisément cette destruction qui a suscité les phantasmes et la littérature que l'on sait. Il a donc été nécessaire d'opérer des choix draconiens – et douloureux: choisir deux média, le cinéma et la BD, au vu du thème du colloque; la littérature romanesque fournirait ample matière sur ce même sujet (cf. bibliographie); et ne développer qu'un exemple dans chaque cas: pour la BD, *L'énigme de l'Atlantide*, d'E. P. Jacobs; et pour le cinéma, une séquence du péplum de V. Cottafavi, datant de 1961, *Hercule à la conquête de l'Atlantide*. Ce travail d'étude a été mené à l'Université de Paris III, avec des étudiants de premier cycle en Lettres modernes, donc des nons-spécialistes d'Antiquité gréco-romaine, sur un semestre universitaire. L'intention était, en partant de la source antique du mythe de l'Atlantide, de faire mesurer comment ce dernier a pu être réutilisé, réapproprié par nos sensibilités modernes. D'où la place qui avait été accordée, dans cette perspective, aux romans de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles.

Aux origines de l'Atlantide

On sait que l'Atlantide est mentionnée pour la première fois par Platon, dans deux dialogues, le *Timée* et le *Critias*, datant l'un et l'autre de la fin de la vie du philosophe (- 355 env.). La destruction de l'Atlantide n'est évoquée que dans le prologue du *Timée* : "Dans le temps qui suivit, il y eut des tremblements de terre effroyables et des cataclysmes. Dans l'espace d'un seul jour et d'une seule nuit terribles, toute votre armée fut engloutie d'un seul coup sous la terre, et de même l'île Atlantide s'abîma dans la mer et disparut.". Le *Critias*, dialogue inachevé, s'interrompt précisément au moment où les Dieux vont prononcer leur sentence punitive contre l'Atlantide... Quelques lignes, donc, pour une évocation si féconde!

Le mythe fut sans doute inventé par Platon, pour illustrer la mise en garde qu'il voulait adresser aux Athéniens de son temps: pas de politique impérialiste, notamment tournée vers la mer; et attention au crime que les Dieux punissent le plus impitoyablement, celui d'hybris. Ces quelques lignes compensent leur brièveté par une incontestable dramatisation, qui a frappé les créateurs en tout genre; sans compter que le manque de précision réelle de la "description" leur a permis de s'engouffrer dans les failles du récit et de réinvestir le mythe. C'est cette "malléabilité" du récit mythique platonicien qui rend l'étude de sa postériorité passionnante.

L' Atlantide chez Jacobs

Si l'on place le thème de la destruction finale de l'Atlantide chez E. P. Jacobs dans la perspective plus vaste des motifs récurrents de son oeuvre, on s'aperçoit qu'il existe chez lui une fascination pour les scènes de destruction de mondes, d'écroulements de bâtiments, etc. Dans *Le secret de l'Espadon*, par exemple, une apocalypse nucléaire détruit l'"Empire du Mal", le Japon; dans *SOS Météores*, interviennent des catastrophes météorologiques. Dans *L'Enigme de l'Atlantide*, se trouvent évoquées deux fins de l'Atlantide: détruite une première fois il ya 10.000 ans (c'est le récit de Platon), engloutie sous les eaux, elle est découverte par les deux héros quand ils vont quitter la "nouvelle Atlantide".

Ce premier récit d'apocalypse, raconté en flash-back par un des dirigeants de la cité, fait état de la chute d'une comète, qui provoque un raz-de-marée gigantesque. La dramatisation, qui, chez Platon, venait de la brièveté de l'évocation et du caractère irrémédiable de la destruction, est rendue ici, plastiquement parlant (cf. annexe 1), par la prépondérance de la ligne courbe (récurrente chez Jacobs, et souvent avec une valeur d'engloutissement); par des couleurs violemment contrastées (rouge, en particulier); enfin par des lignes dynamiques très puissantes. La vision de la cité engloutie, qui doit sans doute beaucoup à Jules Verne (*20.000 lieues sous les mers*), joue, elle, sur les nuances de couleurs "sous-marines", avec toute une palette de verts, troués du jaune plus vif des projecteurs (cf. annexe 2): c'est un monde sans soleil, nocturne, glauque; un monde de la mort aquatique, paisible, mais absolu...

Cette paix va être troublée par une deuxième catastrophe: la nouvelle Atlantide, reconstruite par une poignée de sages rescapés de la première destruction (thème récurrent de l'élite salvatrice, à laquelle est confié le sort de la civilisation à reconstruire), est de nouveau détruite, cette fois-ci par la folie des hommes. Des criminels vont ouvrir les vannes qui isolaient l'Atlantide des eaux extérieures. Ce qui donne lieu à de magnifiques vignettes occupant toute la largeur de la page (cf. annexe 3): architectures qui se brisent de nouveau, le décor chez Jacobs étant décidément précaire, voué à une fin totale. Ici, ce sont peut-être des souvenirs de la fin

de *Metropolis* de F. Lang, film qui avait fortement impressionné Jacobs; et, bien sûr, le thème du Déluge, incontournable dans ce contexte: "Ce jour-là, jaillirent toutes les sources du grand abîme et les écluses du ciel s'ouvrirent", dit *La Genèse*. L'eau présente donc un caractère obsessionnel chez Jacobs, avec presque toujours une valeur mortifère, maléfique;

Troisième thème récurrent: celui de l'enfouissement. Ce monde de l'Atlantide est un monde sans soleil, souterrain, marqué au sceau de l'enfermement. Si Jacobs avait prévu initialement de placer sa nouvelle Atlantide en Amazonie, il l'"enfouira" ensuite sous le Lac des Sept Cités, aux Açores. Choix significatif... qui permet, paradoxalement, le jaillissement hors de l'obscurité sousmarine, hors de la Terre. Il est bien sûr possible de faire une lecture psychanalytique de ce refuge dans des eaux matricielles et dans ce jaillissement de la naissance... pour n'évoquer que le plus ...simple!

Enfin cette vision eschatologique permet une réflexion sur l'Histoire: l'évocation répétée des guerres, des catastrophes de mondes qui s'effondrent, de chutes d'empires est bien la marque d'une perception aiguë d'une montée des périls (comme pour Platon), en même temps que l'expression du traumatisme d'un homme né en 1904, qui a vécu deux guerres mondiales, la Révolution russe, la grande crise de 1929... Puisque la fin de l'album est plutôt optimiste, contrairement à la destruction totale qu'avait conçue Platon (les Atlantes quittent la Terre pour coloniser d'autres planètes: cf. annexe 4), prévaut l'idée de cycles de civilisations, dont on sait, après Paul Valéry, qu'elles peuvent vivre, et... mourir. Jacobs ajoute, lui, "et renaître": un renouveau est possible, même quand les hommes ont failli. Renaissance réservée, nous l'avons vu, à des "happy few", mais final néanmoins lucidement optimiste... Cette morale mesurée, ainsi que l'élitisme affiché jusque dans les dernières vignettes de l'album, ne me semblent pas si éloignés, toutes proportions gardées bien sûr, de la leçon adressée par le philosophe antique.

L' Atlantide de Cottafavi

Bon nombre de ces remarques s'appliquent aussi au film de Cottafavi, *Hercule à la conquête de l'Atlantide*. Dans le scénario, Hercule se retrouve par hasard dans l'île de l'Atlantide. Au cœur de celle-ci, dans un réseau de galeries souterraines, existe une pierre qui métamorphose, par sa clarté rayonnante, les êtres vivants, les transformant en surhommes ... ou les condamnant à une mort lente. Cette pierre irradiante, qui brûle tous ceux qui y touchent, vient d'une goutte de sang d'Uranus, tombée dans la mer. Hercule va résister à la pierre, et apprendre du Grand-Prêtre que seul un rayon de soleil pourra briser le pouvoir de cette arme terrible. C'est ici que se situe la séquence choisie.

Dans l'économie du film, la destruction finale de l'Atlantide (qui intervient quand la pierre est annihilée) est conçue comme une punition de la volonté de

conquête: l'empire belliqueux d'Antinéa, reine de l'Atlantide, veut aller "à la conquête de la Terre", et cette ambition sans frein rejoint en cela les inquiétudes de Platon. Antinéa dit à Hercule, qu'elle veut associer à cet avenir: "Aime-moi, Hercule, et nous règnerons sur les Hommes et les Dieux." Comme chez Jacobs, cette oeuvre, située dans le contexte de la guerre froide, traduit la hantise de l'émergence de mondes à la politique impérialiste et ouvertement agressive. Si, dans le film, cette politique s'appuie sur la création d'hommes supérieurs, si les Atlantes prennent la place du Créateur, en un syndrome de Prométhée, c'est bien l'idée de transgression moralement scandaleuse qui est condamnée.

Cette destruction de l'Atlantide reflète aussi les angoisses du temps en ce qu'elle est la victoire des forces vitales sur le monde des ténèbres. La scène finale choisie, tournée dans des carrières près de Rome, montre un monde souterrain, minéral, seulement "éclairé" par des lueurs rouge sombre: il sera détruit par le héros solaire Hercule, maître du feu, symbole de virilité, qui conduira un rayon de soleil, principe de vie, sur l'arme maléfique. Cette arme est évidemment une allusion directe à la force atomique, dont le pouvoir dévastateur est une véritable hantise dans les films fantastiques des années 50/60. Uranus, à l'origine de la pierre, évoque l'uranium, et les références à l'orichalque de Platon sont évidentes – les radiations mortelles excepté. Quoi qu'il en soit, la condamnation de l'Atlantide est ici définitive, comme chez Platon: il ne reste rien de l'île engloutie, et seuls survivent les héros positifs du film, qui prennent du recul, au sens propre du terme (ils s'éloignent du lieu de la catastrophe), et figuré, l'apaisement marquant le retour "à la normale", après la punition des auteurs de troubles.

Considérons, pour finir, la forme de la destruction. D'abord le feu purificateur (ici, incendie des galeries souterraines et des bâtiments, en une scène- catastrophe classique des péplums (cf. *Les derniers jours de Pompéi*, entre autres); enfin ce déchaînement de forces incontrôlables provoque une sorte de fusion des éléments en un chaos apocalyptique: le feu, l'eau et la terre se mêlent, et le Ciel même, par Jupiter interposé... Le chaos est accentué encore par les scènes de panique de la foule, représentées par des plans fixes, comme des tableaux, des images d'Epinal. Enfin la musique frénétique accompagne ces mouvements désordonnés et violents.

L'île tout entière va donc être détruite... Que périssent ainsi ceux qui, nourissent le péché d'hybris, font preuve de démesure, d'inhumanité et de barbarie! Dans ce monde clos, circonscrit, est mis en place une sorte d'"observatoire" du destin d'une civilisation: l'"exemplum" de Platon est ici repris, avec la même volonté moralisatrice.

Conclusion

Il y a donc chez Jacobs et Cottafavi appropriation d'un mythe: on répond à certaines des questions fondamentales de l'homme, sur le destin des civilisations, le rapport à la science et les limites de l'esprit humain, et à certaines grandes énigmes, comme les OVNI. Les deux oeuvres sont le reflet des angoisses du temps, dans une situation de crise comparable, mutatis mutandis, à celle que connaissait Platon: à l'impérialisme forcené des Athéniens répondent la barbarie du nazisme, l'apocalypse nucléaire, la guerre froide. Mais ce sont les mêmes peurs, les mêmes tentatives raisonnables et humanistes de réponse... Comme l'exprime si fortement Claude Levi-Strauss, dans *Anthropologie structurale*: "Le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel.". Et celui de l'Atlantide, si malléable et si fortement dramatique, a encore de beaux jours devant lui.

Bibliographie

1. Textes littéraires

Nous bornerons nos références aux ouvrages qui évoquent la fin de l'Atlantide: il se trouve que bon nombre de ces auteurs sont anglo-saxons, même si ce thème de la ville engloutie a aussi inspiré les auteurs français de fiction. Certains romans exploitables dans cette perspective ont commodément été regroupés dans un ouvrage unique, en français, publié chez Omnibus en décembre 2000, sous le titre *Atlantides, les Iles englouties*. Cette édition comprend, entre autres, *Le continent perdu*, de Cutcliffe Hyne; *Le jour où la terre trembla*, de H. Rider Haggard; *Le visage dans l'abîme*, d'A. Merritt; etc.

On citera également les romans suivants, le choix opéré étant nécessairement arbitraire (les titres sont donnés en français):

- Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers* (1870).
- Erle COX, *La sphère d'or* (1925).
- Arthur Conan DOYLE, *Le monde perdu sous la mer* (1926).
- Charles MAGUE, *Les survivants de l'Atlantide* (1930).
- Hubert LAMPO, *Retour en Atlantide* (1953).
- Antonio RIBERA, *Le danger viendra de la mer* (1965).
- Marion Zimmer BRADLEY, *La chute d'Atlantis* (1985).
- Robert SILVERBERG, *Lettres de l'Atlantide* (1990).

2. Bandes dessinées:

On trouvera une bibliographie exhaustive du thème de l'Atlantide dans la BD à l'entrée "Bandes dessinées" (article dû à F. ADOUE), dans l'ouvrage très précieux qui vient

de paraître: *Atlantide et autres civilisations perdues de A à Z*, de JP. DELOUX et L. GUILLAUD (e/d/ite éditeurs).

Les BD de EP. JACOBS sont parues aux éditions "Blake et Mortimer", Bruxelles.

3. Filmographie:

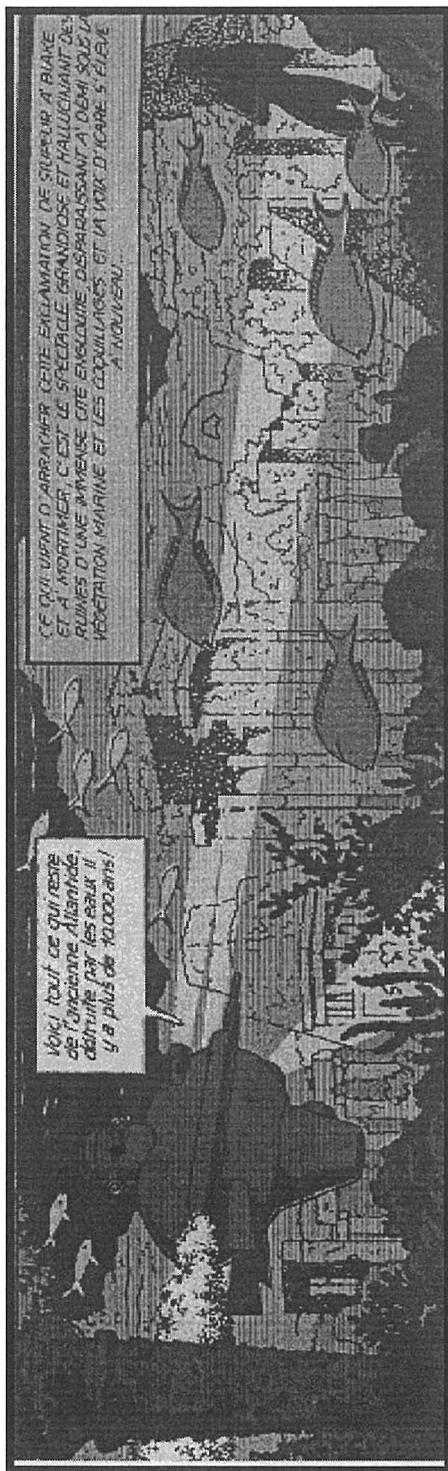
Là aussi, l'ouvrage cité supra est indispensable pour une liste précise des films évoquant la fin de l'Atlantide. On pourra travailler avec profit une comparaison de deux péplums, datant de la même année:

- *Hercule à la conquête de l'Atlantide*, de V. COTTAFABI, (cf. notre étude).
- *Atlantis, terre engloutie*, de G. PAL.



Annexe 1

Annexe 2



Annexe 3



Annexe 4



O MUNDO GRECO-ROMANO NAS AVENTURAS DE ALIX

LUÍS DA SILVA FERNANDES
(Universidade Católica Portuguesa,
Faculdade de Letras - Viseu)

A Antiguidade Clássica, com relevo para o mundo romano, tem inspirado os autores de Banda Desenhada (= BD), frequentemente na esteira do sucesso do *peplum* (Vich, 1997: 33-34 e 36-37; Magalhães, 1999: 32-33; idem, 2000: 28-30). Mas, apesar da variedade das propostas, foi o franzino Astérix e a sua aldeia de irreduzíveis gauleses, que mais perenemente cativaram o interesse de leitores de todas as idades («dos 7 aos 77 anos»), em todo o mundo. O impacto das aventuras destes divertidos gauleses acentuou-se com a sua transposição para o cinema de animação (vide Pinheiro e Fernandes, 2001: 49-50). O sucesso da série levou mesmo à recente adaptação ao cinema, com a comédia *Astérix e Obélix contra César* (1999) e uma seqüela intitulada *Astérix & Obélix: Missão Cleópatra* (idem, 2001: 21).

No entanto, outro gaulês tem povoado, com assinalável sucesso, as aventuras aos quadradinhos, situadas no mundo greco-romano: Alix, um jovem gaulês adoptado por um senador romano. Autêntico «globe-trotter» do Mundo Antigo, Alix vai-nos mostrando, pela arte de Jacques Martin, seu criador, as mais diversas culturas, na época de Pompeu e César, aquém e além fronteiras do poder romano. O sucesso das aventuras de Alix não se confinou ao mundo dos leitores de BD já que, tal como Astérix, estas têm sido utilizadas como recurso pedagógico. Em Portugal, por motivos editoriais, as novas gerações foram perdendo o contacto com este herói, mas a adaptação das suas aventuras para uma série de desenhos animados, exibida na televisão nacional, modificou tal cenário. Assim, parece-nos interessante analisar, ainda que sucintamente, a produção ficcional em torno deste herói, não só quanto à imagem do mundo greco-romano por ela veiculada, mas também quanto às suas potencialidades pedagógicas.

1. Jacques Martin e a criação de Alix

Jacques Martin, nascido em Estrasburgo, no ano de 1921, foi um dos mais importantes colaboradores de Hergé, o criador de Tintim, integrando o Estúdio Hergé em 1954. Alguns anos antes, após um encontro com Raymond Leblanc,

editor da emergente revista *Tintin*, Jacques Martin foi desafiado a criar um novo herói; a sua paixão pela Antiguidade veio ao de cima, surgindo rapidamente uma prancha com Alix, obviamente inspirada em *Ben-Hur*, o romance de Lewis Wallace, e que serviria simplesmente de protótipo (Robert, 1999: 16). As Editions du Lombard não mostraram, momentaneamente, interesse pelo projecto, pelo que Martin foi colhido de surpresa quando lhe anunciaram que essa prancha afinal iria ser publicada na revista *Tintin*, não havendo tempo para reformulá-la; já estava na tipografia e, assim, em 16 de Setembro de 1948, nascia um novo herói (Robert, 1999: 17)!

A génese das aventuras de Alix pode ser encontrada no gosto de J. Martin pela Antiguidade, adquirido aos 15 anos, após a leitura de *Salambô*, de Gustave Flaubert (Prata, 1999: 17). A partir daí, a leitura de obras sobre essa época histórica tornou-se compulsiva. Tucídides, Platão, Aristófanos, Tito Lívio e Suetónio, entre outros clássicos, juntaram-se às obras de especialistas (avidamente procuradas pelo autor) como os trabalhos de G. Glotz (Robert, 1999: 12-13). Foi, aliás, um dos estudos deste especialista que acabou por originar o ponto de partida das aventuras de Alix, pois Jacques Martin interessou-se pelo episódio da participação de uma legião de mercenários gauleses ao serviço dos Romanos, nas campanhas de Crasso, na Síria; após a derrota de 53 a.C., não houve mais notícias desses gauleses, que eram acompanhados pelas suas mulheres e filhos (Granja, 1984; Robert, 1999: 17). Jacques Martin imaginou um jovem gaulês perdido no caos dessa derrota e eis Alix, filho do chefe gaulês Astorix, vendido como escravo aos Partos e, mais tarde, libertado e adoptado pelo senador Honorus Galla, responsável pela morte do seu pai. Intrépido, generoso, tolerante mas também orgulhoso da sua condição de homem livre, Alix compromete-se fielmente com todas as causas verdadeiramente humanas, assumindo o papel de cidadão do seu tempo e, simultaneamente, de todos os tempos.

Na época em que concebeu Alix, Jacques Martin tinha já decidido a elaboração de quatro abordagens históricas: a Antiguidade, a Idade Média, a Idade Moderna, centrada na época da Revolução e Império franceses, e a Idade Contemporânea (Robert, 1999: 16). Assim, o seu interesse pela História levou à criação de séries como *Keos*, no Antigo Egipto; *Orion*, na Grécia de Péricles; *Jhen*, situada em meados do século XV; *Arno*, iniciada na época da Revolução Francesa, e, finalmente, *Lefranc*, série centrada nas investigações de um jornalista contemporâneo (vide Robert, 1999: 31-55, por exemplo). Aliás, como mostrou sagazmente Dierick (1999: 98-99), um dos álbuns de *Lefranc*, o único com edição portuguesa (*O Mistério Borg*, Ed. Bertrand), mostra a paixão de J. Martin pelo Renascimento italiano, sendo sugerida uma abordagem "renascentista" à história da Antiguidade Clássica, na obra do criador de Alix.

Finalmente, algumas palavras quanto ao estilo e metodologia de J. Martin. Possuidor de um traço elegante, inserido pelos especialistas no famoso estilo da

"linha clara", de uma capacidade de encenação, certamente inspirada pela sua paixão pela ópera, de uma prodigiosa imaginação no que toca aos argumentos das suas histórias, Martin não descarta os detalhes do seu trabalho. Tal atitude valeu-lhe a necessidade de se fazer rodear de número crescente de colaboradores, não só para a pesquisa dos cenários históricos das aventuras dos seus heróis, mas também para o desenho de muitas das histórias, já que o argumento permanece exclusivo seu. Essa necessidade incrementou-se nos últimos anos com uma doença que afectou a sua visão, pelo que, actualmente, é um dos seus discípulos, o talentoso Rafael Moralès, que assegura o desenho de Alix.

2. As aventuras de Alix

Em Portugal, as aventuras de Alix estrearam nas páginas da versão portuguesa da revista *Tintin*, nos anos 70 do século XX. Mais tarde, as Edições 70 publicaram 19 álbuns das aventuras de Alix, desde 1981 até 1990, altura em que interromperam a publicação da série, pelo que não existe edição portuguesa dos últimos três tomos (vide Quadro I)¹.

No primeiro álbum da série (*Alix, o Intrépido*), encontramos o herói em 53 a.C., perdido no caos da queda da cidade parta de Korshabad, dominada temporariamente por uma das unidades do exército de Crasso. Alix, jovem escravo, é introduzido através de uma cena evocadora de *Ben-Hur*, ferindo acidentalmente o general que comanda as tropas romanas; aliás, os primeiros álbuns, produzidos entre finais da década de 40 e inícios da década de 50, estão muito ligados aos temas em voga no cinema da época. Nesta primeira aventura, Alix viaja da Pártia para Roma, com paragem atribulada em Rodes, e daí para a Gália, numa sequência de peripécias e lutas trepidantes (entre as quais, uma batalha naval e um duelo no anfiteatro), no decurso das quais conhece o patrício Honorus Galla (que o liberta e se torna seu pai adoptivo), confronta-se com o seu arquí-inimigo, o grego Arbacés, privando ainda com figuras históricas como Júlio César.

No segundo volume (*A Esfinge de Ouro*), reencontra a Gália e a sua aldeia natal. Dividido entre as suas origens e a actual condição de cidadão romano, acaba por partir para o Egipto, a pedido de César, em busca de uma perigosa organização secreta; esta pretende conquistar o mundo com uma nova arma (a pólvora). No decurso desta aventura, encontra Enak, o jovem egípcio que se tornará um inseparável companheiro de aventuras. O tomo seguinte (*A Ilha Maldita*), leva-nos a Cartago e a uma misteriosa ilha do Atlântico, onde o herói

¹ Após a conclusão do presente texto, as Edições Asa retomaram a publicação das aventuras de Alix em Portugal, editando dois tomos, em 2002: *O Príncipe do Nilo* (reedição) e *Ó Alexandria*.

depara com outras armas secretas, concluindo a história anterior. Alix voltará ainda ao Egito, confrontando-se com a hipotética ascendência real de Enak, em *O Príncipe do Nilo*, e travando conhecimento com Cleópatra, em *Ô Alexandrie*.

A África constitui efectivamente um desafio irrecusável para Alix. Em *A Garra Negra*, encontramos o herói em Pompeia, onde uma onda de assassinatos acaba por conduzi-lo ao interior do continente africano; pelo meio, fica uma agradável visão da amena baía de Nápoles. É introduzido mais um futuro companheiro de aventuras, o centurião Galva. Novamente em África, por motivos alheios à sua vontade, Alix e Enak encontram-se numa colónia romana em construção, entre acontecimentos tão misteriosos quanto catastróficos e um comandante militar prepotente (*O Deus Selvagem*); assinalem-se as excelentes sequências dedicadas à construção da cidade e seu porto. O regresso a Cartago, em missão oficial, dá-se devido a misteriosos acontecimentos nas ruínas da cidade velha e do seu antigo porto (*O Espectro de Cartago*), proporcionando uma evocação da consagrada história de Salambo.

Uma missão especial conduz Alix à Mesopotâmia, onde ajuda um jovem monarca a recuperar o seu trono (*A Tiara de Oribal*); reencontraremos esse monarca, já perturbado pelo poder, em *A Torre de Babel*, onde os zigurates e os jardins suspensos da Babilónia, apesar da visível decadência, não passam despercebidos ao herói. O apelo do Oriente é bem forte pois Alix acaba por ir mais além, vivendo trágicos acontecimentos na cidade proibida, em *o Imperador da China*.

A Grécia atrai naturalmente o nosso herói, nem sempre pelas melhores razões. Em *O Último Espartano*, Alix e Enak, após um naufrágio, acabam por ser detidos numa fortaleza secreta, onde resistem (ainda e sempre...) alguns gregos ao invasor romano; parte dos intervenientes nesta aventura voltará à liça, em solo africano, em *O Deus Selvagem*. Um complicado caso de espionagem e cobiça leva, da maneira mais difícil, Alix e Enak à Atenas romana (*Herkios, o Jovem Grego*), proporcionando aos leitores um contacto mais íntimo com a produção da cerâmica grega e o bairro dos oleiros; a atmosfera dramática da história tem um apropriado climax no teatro, onde tudo se esclarece. Dramáticos e pungentes são os acontecimentos narrados em *O Cavalo de Tróia*, aventura que permite recordar a Guerra de Tróia e conhecer a cidade de Priéne, imaginária guardiã do famoso cavalo de madeira; no início desta aventura, temos ainda oportunidade de visitar Olímpia, Delfos e Epidauro. Em *La Chute d'Ícare*, viajamos para Icária, reencontrando dois personagens de *Herkios, o Jovem Grego*, e somos arrastados para o mundo da pirataria mediterrânica. Tal tema tinha já sido afluído em anteriores aventuras, nomeadamente em *O Deus Vulcão*, quando Alix e Enak são abandonados numa costa desconhecida, após um motim no barco que os transportava.

As circunstâncias da política romana reconduzem frequentemente Alix à sua pátria. A rivalidade entre César e Pompeu e a simbólica espada de Breno

(o vencedor da batalha do Ália), levam o herói (após algumas espetaculares peripécias nos telhados de Roma e no seu anfiteatro) aos caminhos da Gália (*As Legiões Perdidas*); mais tarde, as artimanhas de Pompeu juntam Alix com um Vercingétorix "renascido" e novamente derrotado na Gália (*Vercingétorix*). A marcha dos sobreviventes da legião de mercenários gauleses que combateu, ao serviço de Crasso, na Pártia, de regresso a terras gaulesas proporciona a Alix e seus companheiros uma série de duros combates e a visão de uma ambição levada até à loucura (*Iorix, o Grande*). Mais a norte, o tema da ambição desmedida surge novamente, desta vez protagonizado por um comandante romano nos confins germânicos do mundo romano (*Les Barbares*), numa história em ambiente marcadamente castrense, bem reconstituído.

Apesar do fascínio de tantos lugares exóticos e longínquos, o solo italiano não podia deixar de conduzir Alix a intensas aventuras. Para além de algumas digressões em outros álbuns (*Alix, o Intrépido*; *A Garra Negra*; *As Legiões Perdidas*), o herói calcorreia os campos e cidades da Etrúria (*O Túmulo Etrusco*) na companhia de Enak e do futuro imperador Augusto, correndo riscos, quer entre túmulos etruscos, quer numa disputada corrida de circo, em Tarquínia. A sombra de Espártaco e um filho que lhe terá sobrevivido (*O Filho de Espártaco*) conduzem Alix numa perigosa viagem desde Roma (onde ficamos a conhecer melhor não só as ruas como a cloaca!) até aos Alpes. Esta é «a mais romana» das aventuras de Alix, como salientou Michel Pierre, justificando a sua adaptação à língua latina (Pierre, 1983²).

Embora o quadro cronológico das aventuras de Alix esteja situado em torno de 50 a.C., Jacques Martin consegue uma certa ampliação cronológica dos acontecimentos narrados, através do recurso a análises, contando histórias da Antiguidade que o cativaram: a Guerra de Tróia, a história de Salambo, o episódio de Breno, a destruição de Cartago, a revolta de Espártaco, a batalha de Alésia, entre outras. Por vezes, somos brindados com cenas premonitórias, como o voo da águia de Júpiter sobre a cabeça do jovem Octaviano, prenunciando o novo senhor de Roma, em plena guerra civil (in *O Túmulo Etrusco*, 1983: 4-6 e 7). Por outro lado, o autor utiliza também acontecimentos históricos anteriores, "transferindo-os" (de forma plausível) para a época das aventuras de Alix, como em *La Chute d' Icare*.

A preocupação de J. Martin pelo rigor histórico é proverbial. Munido de uma documentação sólida, entremeada com a leitura dos clássicos, o autor reconstituiu cuidadosamente ambientes da Antiguidade, quer se trate da arquitectura (abordagem que o apaixona), quer se trate do vestuário, maquinaria ou hábitos do quotidiano (Vich, 1997: 42; Prata, 1999: 19). Naturalmente, a sua obra não está isenta de erros, embora, como salientou o arqueólogo Raymond Vermeil (cit. in <http://fraphael.free.fr/alix.htm>), o autor da série seja necessariamente «tributário do estado da ciência no momento em que se documenta»; acrescente-se que nem sempre a divulgação científica foi tão sistemática como na actualidade,

problema ao qual o próprio J. Martin já aludiu (Martin, 1999: 7). De qualquer modo, continua Raymond Vermeil, «é ao elaborar a lista dos erros históricos de Jacques Martin que nos apercebemos, *a contrario*, do rigor do seu trabalho», tanto mais que ele acaba por corrigir alguns deles. Podemos aduzir um exemplo claro dessa prática, no que respeita aos uniformes dos legionários romanos: na primeira aventura surge a famosa armadura de placas, popularizada pelos relevos da Coluna de Trajano, que só foi introduzida no reinado de Tibério (cf. Connolly, 1978: 48); a partir de *Vercingétorix*, Jacques Martin corrigiu tal lapso, utilizando a cota de malha, habitual na época de César (vide Connolly, 1978: 34-35).

Convém notar desde já que tais observações não nos devem distrair de um outro aspecto, subjacente a todas as histórias de Alix. Em 1999, os visitantes da exposição "Alix - 50 Anos de um Thriller Clássico", integrada no *Salão Lisboa de Ilustração e Banda Desenhada*, depararam com dezenas de pranchas de Alix, acompanhadas de palavras-chave relativas ao argumento de cada um dos álbuns; eis alguns exemplos: «intriga, observar, controlar, falsidade, duplicidade, perseguição» (*Alix, O Intrépido*, 1948); «sociedade secreta, máscara, falsidade, seita» (*O Túmulo Etrusco*, 1967); «insurreição, trama, revolta, emboscada, paranóia, guerrilha, sede de poder, ódio» (*Iorix, o Grande*, 1971). Como salientou Charles Dierick (1999: 98), o comissário da exposição, «Alix vive efectivamente num mundo regido pelas intrigas, tramas e manipulações mais desprezíveis», assistindo-se em todos os álbuns a uma dura luta entre a inocência e o cinismo. Revela-se assim o leitor de Maquiavel e o artista-filósofo, atento aos males do nosso tempo, que revê em todos os momentos da História; como diz o próprio Jacques Martin: «O que procuro, pois, representar nos meus álbuns não é a actualidade "actual", mas sim a actualidade de todos os tempos» (in Prata, 1999: 20). Entre tantos exemplos demonstrativos desse objectivo, podemos reter uma frase retirada do final de *O Cavalo de Tróia*, quando o objectivo da vingança de um grupo de descendentes dos Troianos é finalmente consumado: «O drama de todos os fanáticos e guerreiros é a paz». É óbvia a actualidade desta afirmação nos dias que correm; talvez essa actualidade, mesclada com o rigor, a elegância e o prazer com que J. Martin conta/desenha as histórias da Antiguidade Clássica, explique igualmente o sucesso das aventuras de Alix em diversas gerações. As implicações culturais desse sucesso foram reconhecidas em França, por exemplo, onde foi condecorado como «Chevalier des Arts et des Lettres» e homenageado na Sorbonne com a exposição *Ave Alix*, em 1984 (Robert, 1999: 86 e 93). Refira-se, a propósito, as palavras de Erik Orsenna, escritor e membro da Academia Francesa: «Alix fez-me descobrir o universo da latinidade [aos 10 anos]»; quanto à presença dos álbuns de Alix na aprendizagem do latim, diz o escritor: «As imagens [dos álbuns] correspondiam às palavras das versões latinas. Recordo-me de um professor do liceu que nos fazia traduzi-los. O latim tornava-se então uma

disciplina deliciosa!» (cf. Robert, 1999: 5; excerto de entrevista publicada em *Le Figaro*, 2/10/88).

O impacto cultural de Alix está, aliás, bem patente na adaptação de *O Filho de Espártaco* para latim e de *Hérkios, o Jovem Grego* para grego antigo (vide Quadro I e estampas 1-2). Outro sintoma desse impacto é a transposição das aventuras de Alix para desenhos animados. A série televisiva de origem francesa (co-produção Carrere / Project Images Films / France 3 / Sipec / Tele Munchen / Videal / Motion Pictures S.A.; realização de Jean Cubaud, 1998), com 26 episódios, foi transmitida pela RTP 1, aos fins-de-semana, entre finais de 2000 e inícios de Maio de 2001, e pela RTP 2, durante a semana, em Maio e Junho de 2001 (vide Quadro I); refira-se ainda a sua retransmissão na RTPAçores e na RTPMadeira, a partir de Outubro de 2001. Dirigida a um público infantil-juvenil e dobrada em português, esta série propiciou assim o contacto com o mundo clássico a um público mais jovem. A necessária simplificação de sequências, cores e argumento, inerente a uma adaptação desta natureza, é compensada pela qualidade dos cenários, sendo de notar o agrado do próprio Jacques Martin perante o resultado final (vide entrevista conduzida por N. Corbefin in <http://www.france3.fr/jeunesse/superweb/prog/alix.htm>); refira-se que os dois últimos episódios da série não correspondem a nenhum dos álbuns publicados.

3. As viagens de Alix

Paralelamente à série *Les Aventures d' Alix*, Jacques Martin foi produzindo outras obras, que retomam as viagens dos seus heróis pelo Mundo Antigo (vide Quadro IIa). Em 1986, com a colaboração de Pierre Forni nos textos, Martin publica *L' Odyssée d' Alix (1)*, volume que combina desenhos relativos a cenas da vida antiga com textos de cartas de Alix aos seus amigos, nas quais se descrevem essas cenas. Os desenhos, a partir de pranchas originais não incluídas nos álbuns de Alix (Robert, 1999: 28), ilustram locais como o *Forum* de Roma, um mercado de escravos, o túmulo de Alexandre Magno ou o Templo de Jerusalém. Já em 1999, é publicado *L' Odyssée d' Alix (2)*, volume que segue a mesma receita, conduzindo-nos das portas de Roma a Pompeia (vide estampa 3), Alexandria, Olimpia, Corinto e Cartago, com pausas para um passeio no jardim dos filósofos, em Atenas, e a participação numa corrida da quadrigas, em Tarquinia. Ambos os volumes contêm, no início, uma curta BD inédita, protagonizada por Alix e Enak: no volume 1, as 8 pranchas de «Zane Noir» retratam uma corrida de bigas, em Olimpia, sentindo-se a presença do auriga de Delfos; no volume 2, a história intitulada «L' Hydre Bleue», situada em Delfos, evoca temas mitológicos.

Entretanto, a partir de 1990, J. Martin ensaiou uma outra abordagem, centrada inicialmente em Orion, o seu herói grego, produzindo a série *Les*

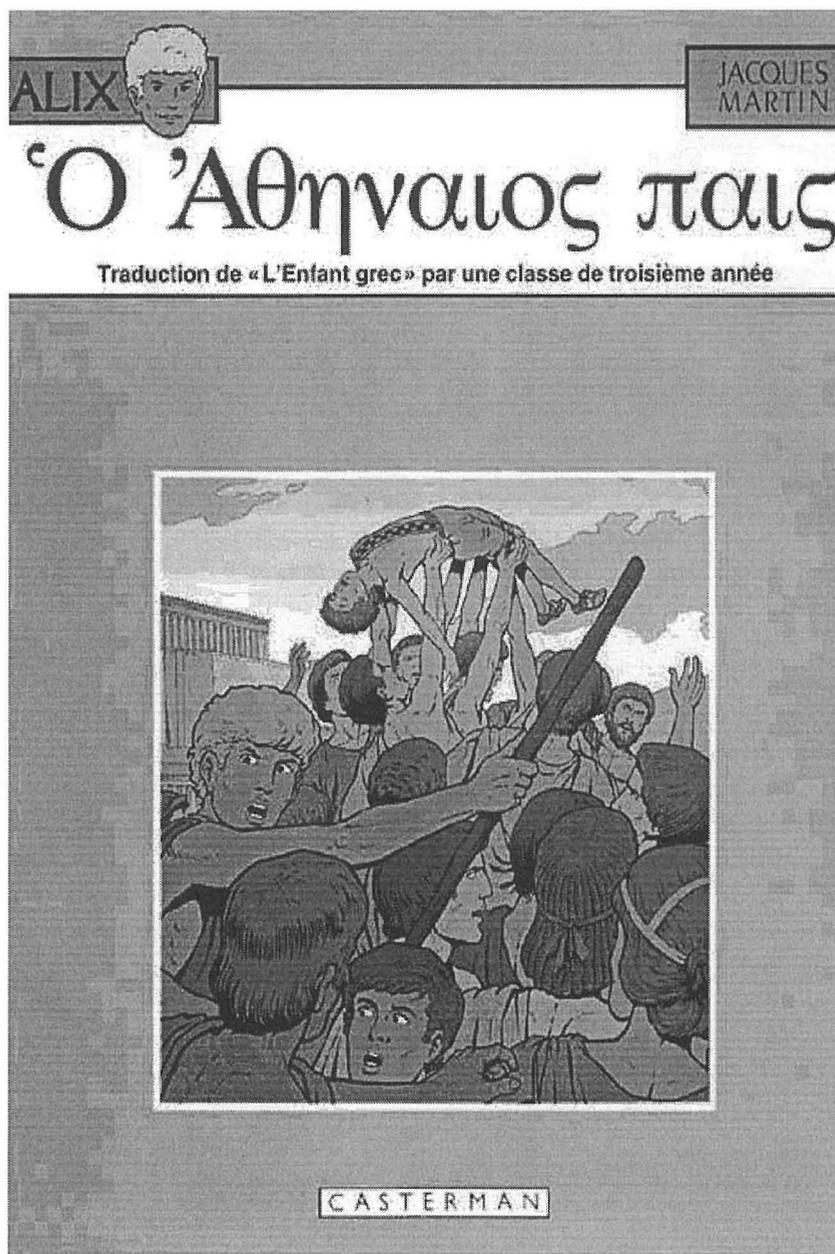
QUADRO I: As Aventuras de Alix

Albuns B.D.: TÍTULO ORIGINAL (*)	Data de edição	Albuns B.D.: TÍTULO PORTUGUÊS (Edições 70)	Data de edição	Série T.V. (1998; 26 ep.): TÍTULO PORTUGUÊS (RTP1 / RTP 2)	Data da última emissão
Alix l' Intrépide [1]	1956 [1948]	Alix, o Intrépido [1]	1981 Agosto	O Caminho da Gália (1 ^ª) A Conspiração de Arbaces (2 ^ª)	Maio 2001
Le Sphinx d' Or [2]	1956 [1949]	A Esfinge de Ouro [2]	1981	A Esfinge de Ouro (3 ^ª) O Templo de Efaoud (4 ^ª)	Maio 2001
L' Île Maudite [3]	1957 [1951]	A Ilha Maldita [3]	1981	O Rapto de Lydas (5 ^ª) O Covil de Sardão (6 ^ª)	Maio 2001
La Tiare d' Oribal [4]	1958 [1955]	A Tiara de Oribal [4]	1982	A Tiara de Oribal (7 ^ª)	Maio 2001
La Griffre Noire [5]	1965 [1957]	A Garra Negra [5]	1982	A Garra Negra (8 ^ª) A Vingança de Icara (9 ^ª)	Junho 2001
Les Légions Perdues [6]	1965 [1962]	As Legiões Perdidas [6]	1982	As Legiões Perdidas (10 ^ª)	Junho 2001
Le Dernier Spartiate [7]	1967 [1966]	O Último Espartano [7]	1983	O Último Espartano (11 ^ª)	Junho 2001
Le Tombeau Étrusque [8]	1968 [1967]	O Túmulo Etrusco [8]	1983	O Túmulo Etrusco (12 ^ª)	Junho 2001
Le Dieu Sauvage [9]	1970 [1969]	O Deus Selvagem [9]	1983	O Deus Selvagem (13 ^ª)	Junho 2001
Iorix le Grand [10]	1972 [1971]	Iorix, o Grande [10]	1984	Iorix, o Grande, parte I (14 ^ª) Iorix, o Grande, parte II (15 ^ª)	Junho 2001
Le Prince du Nil [11]	1974 [1973]	O Príncipe do Nilo [11]	1984	O Príncipe do Nilo (16 ^ª)	Junho 2001
Le Fils de Spartacus [12]	1975 [1974]	O Filho de Espártaco [12]	1985	O Filho de Espártaco (17 ^ª)	Junho 2001
Le Spectre de Carthage [13]	1977 [1976]	O Espectro de Cartago [13]	1986	O Espectro de Cartago (18 ^ª)	Junho 2001
Les Proies du Volcan [14]	1978 [1977]	O Deus Vulcão [14]	1987	As Vítimas do Vulcão (19 ^ª)	Junho 2001
L' Enfant Grec [15]	1980 [1979]	Herkios, o Jovem Grego [16]	1989	O Jovem Grego (20 ^ª)	Junho 2001
La Tour de Babel [16]	1981 [1981]	A Torre de Babel [15]	1987	A Torre de Babel (21 ^ª)	Junho 2001
L' Empereur de Chine [17]	1983 [1983]	O Imperador da China [18]	1990	O Imperador da China (22 ^ª)	Junho 2001
Vercingétorix [18]	1985 [1985]	Vercingétorix [17]	1989	Vercingétorix (23 ^ª)	Junho 2001
Le Cheval de Troie [19]	1988	O Cavalo de Tróia [19]	1990	O Cavalo de Tróia (24 ^ª)	Junho 2001
Ô Alexandrie [20]	1996	-	-	-	-
Les Barbares [21]	1998	-	-	-	-
La Chute d' Icare [22]	2001	-	-	-	-
-	-	-	-	O Leão da Nabateia (25 ^ª)	[Abril 2001]
-	-	-	-	O Argo (26 ^ª)	[Maio 2001]
Alix em Latim/Grego	Data	Editora	Reed.	Observações	Anexos
Spartaci Filius	1975	Casterman	1983	Trad.: Claude Aziza e Michel Dubrocard	Pistas pe- dagógicas
‘Ο Ἀθηναῖος παῖς	1985	Casterman	-	Trad.: "une classe de troisième année"	idem

(*): Volumes 1 a 20 e 22 editados por Casterman; volume 21 editado por Dargaud Editeur. Pré-publicação na revista *Tintin*, Éd. du Lombard (datas entre parênteses rectos).



Estampa 1



Estampa 2

Voyages d' Orion (vide Quadro IIb); esta foi transformada na série *Les Voyages d' Alix*, em 1996, com a reedição dos volumes anteriores (vide Quadro IIa; cf. Robert, 1999: 82 e 99). Inicialmente, a série tratava aspectos da arquitectura e urbanismo das civilizações egípcia, grega e romana (vide estampa 4); após 1997, passou a incluir volumes dedicados a temas monográficos como a marinha ou o vestuário na Antiguidade (vide Quadro IIa), abrangendo outros povos e civilizações. Não se trata evidentemente de banda desenhada mas sim de um género novo através do qual se pode, como diz o autor, viajar no tempo, «visitando» sítios antigos já desaparecidos, pela mão de personagens das aventuras de Alix (Robert 1999:84). Para tal, Jacques Martin reuniu uma equipa de colaboradores, que participa activamente na pesquisa documental, nas visitas aos locais e nos próprios desenhos (Robert, 1999: 84-85). Cada volume dedicado a uma cidade ou a uma

QUADRO IIa: As Viagens de Alix

COLECÇÃO	TÍTULO	DATA DE EDIÇÃO	AUTORES
L' Odyssée d' Alix (*)	L' Odyssée d' Alix (1) [+ Le Zane Noir, 8 pp.]	1986; 1999 ²	Jacques Martin/Christophe Simon / Pierre Forni
idem	L' Odyssée d' Alix (2) [+ L' Hydre Bleue, 7 pp.]	1999	Jacques Martin/Christophe Simon
Les Voyages d' Alix (**)	L' Égypte (1), Karnak-Louxor	1996	Jacques Martin/Rafaëll Moralès
idem	L' Égypte (2)	2000	Jacques Martin/Rafaëll Moralès
idem	La Grèce (1)	1997	Jacques Martin/Pierre de Broche
idem	La Grèce (2)	1998	Jacques Martin/Pierre de Broche
idem	La Grèce (3), Athènes	2001 Novembro	Jacques Martin/Marc Henniquiau
idem	Rome (1)	1996	Jacques Martin/Gilles Chaillet
idem	Rome (2), La Cité Impériale	1997	Jacques Martin/Gilles Chaillet
idem	La Marine Antique (1)	1997	Jacques Martin/Marc Henniquiau / Michel Eloy
idem	La Marine Antique (2)	1999	Jacques Martin/Marc Henniquiau / Michel Eloy
idem	Le Costume Antique (1)	1999	Jacques Martin/Jacques Denoël
idem	Le Costume Antique (2)	2000	Jacques Martin/Jacques Denoël
idem	Carthage	2000	Jacques Martin/Vincent Henin

*) O tomo 1 de *L' Odyssée d' Alix* foi publicado pela Casterman e o tomo 2 por Dargaud Editeur.

**) A partir de 1996, a série *Les Voyages d' Orion* (Éd. Orix) foi retomada sob o título *Les Voyages d' Alix* (Dargaud Ed.) e alguns dos volumes anteriores são reeditados, com diversas alterações de conteúdo; em 2000, a série passou a ser editada pela Casterman.

QUADRO IIb: As Viagens de Orion

COLECÇÃO	TÍTULO	DATA DE EDIÇÃO	AUTORES
Les Voyages d' Orion	La Grèce (1)	1990	Jacques Martin/Pierre de Broche
idem	L' Égypte (1)	1992	Jacques Martin/Rafaëll Moralès
idem	Rome (1)	1993	Jacques Martin/Gilles Chaillet
idem	La Grèce (2)	1994	Jacques Martin/Pierre de Broche
idem	Rome (2)	1995	Jacques Martin/Gilles Chaillet

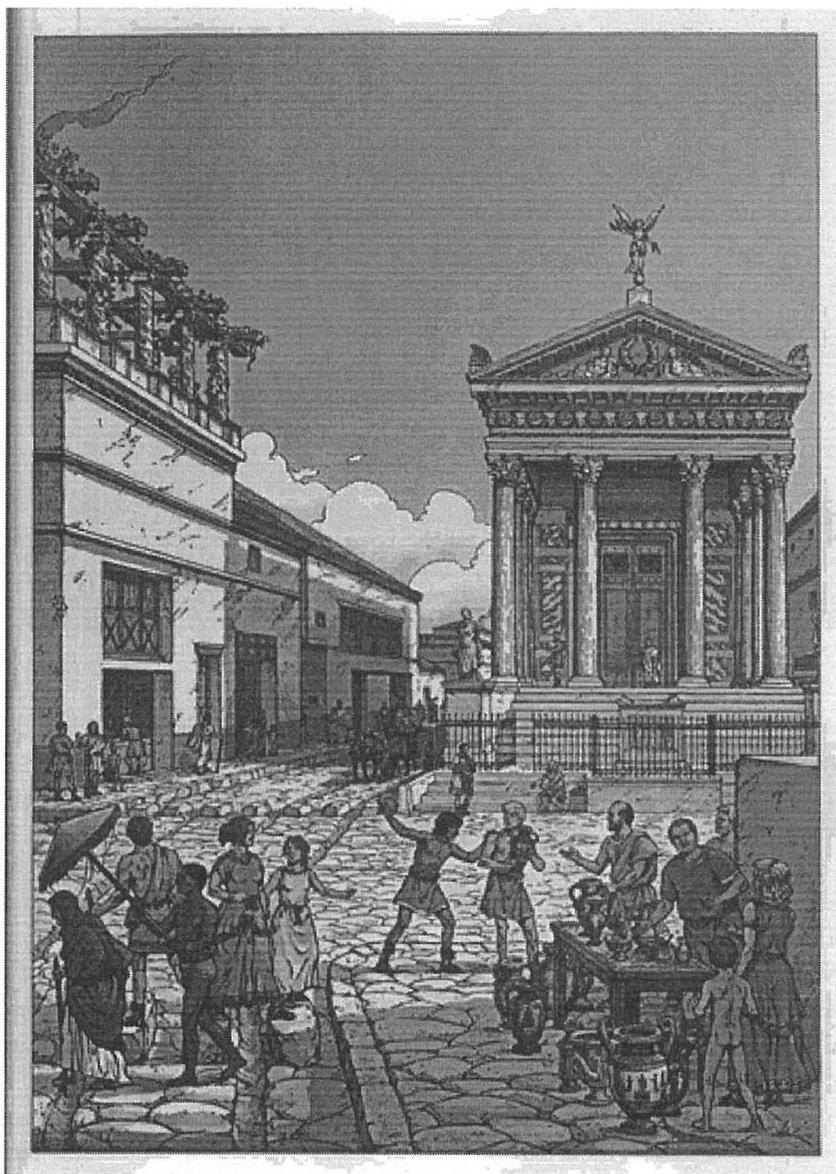
civilização antiga inclui, no início, um mapa, uma pequena cronologia e uma introdução; de seguida, apresenta textos explicativos, acompanhados de fotos e plantas dos locais, antecedendo as respectivas reconstituições, devidamente legendadas. No final de cada volume surgem algumas páginas dedicadas à ilustração dos utensílios, mobiliário e vestuário da época. Este esquema apresenta algumas alterações nos volumes dedicados apenas ao vestuário ou à marinha antiga. No que respeita ao vestuário, aboliu-se a apresentação de documentação e reduziu-se o texto ao mínimo, mas as legendas das figuras são suficientemente esclarecedoras; quanto à marinha, para além das próprias reconstituições, apresentam-se esquemas e análises de algumas das principais batalhas navais da Antiguidade.

O rigor da pesquisa efectuada (vida Martin, 1999:7) bem como a qualidade e minúcia do desenho produziram assim uma excelente colecção, que Jacques Martin pretende enciclopédica, perspectivando-se um total de trinta volumes (Robert, 1999: 84)².

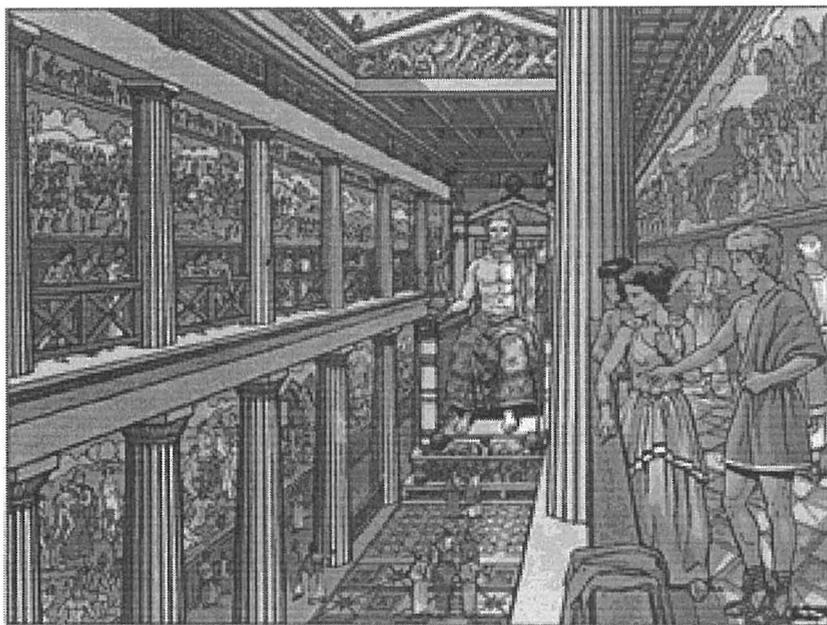
4. Utilização pedagógica de Alix - algumas sugestões

As aventuras de Alix cedo gozaram de aceitação nos meios pedagógicos, ao contrário de muitas outras histórias aos quadrinhos de meados do século XX (Dierick, 1999: 99). Aliás, a produção de textos em torno do cariz pedagógico da série está bem documentada, em França (vide Robert, 1999: 103-106). Em Portugal, para além de uma referência a *Spartaci filius*, no repertório intitulado *Subsídios para uma bibliografia da Didáctica das Línguas Clássicas* (Jabouille, *op. cit.*: 83), apenas detectámos um artigo no qual são abordadas as possibilidades didácticas de Alix, relativamente ao ensino da História (Granja, 1992: 317-318 e n. 18). A autora apresenta as aventuras de Alix como uma série que permite, pelo seu rigor histórico e abundância de pormenores do quotidiano, diversas possibilidades de exploração pedagógica; em Portugal, o ensino da História tem, aliás, incorporado

² Entretanto, a Casterman publicou, em 2002, mais três volumes da série: *Le Costume Antique* (3), *Jérusalem* e *Pompéi* (1).



Estampa 3



Estampa 4

crescentemente a abordagem pedagógica da BD. No domínio das Línguas Clássicas, foi Victor Jabouille (1965: 57-62) o primeiro autor a defender a utilização de BD nas aulas, a partir das aventuras de Astérix, sugestão que tem frutificado (vide Lopes *et alii*, 1992: 54-58). Saliente-se ainda a pertinente utilização da BD por Louro da Fonseca, no *Boletim de Estudos Clássicos* (Fonseca, 1988: 5-30, por exemplo), numa prática que permaneceu nas páginas desta revista (vide Brandão, 1997a: 45-50; Brandão, 1997b: 47-60).

No que diz respeito às aventuras de Alix, quer no ensino das Línguas Clássicas, quer no ensino da História, podemos encarar três níveis de utilização do material: a) abordagem integral de um ou mais álbuns; b) selecção de pranchas; c) selecção de vinhetas, isoladas ou em conjunto.

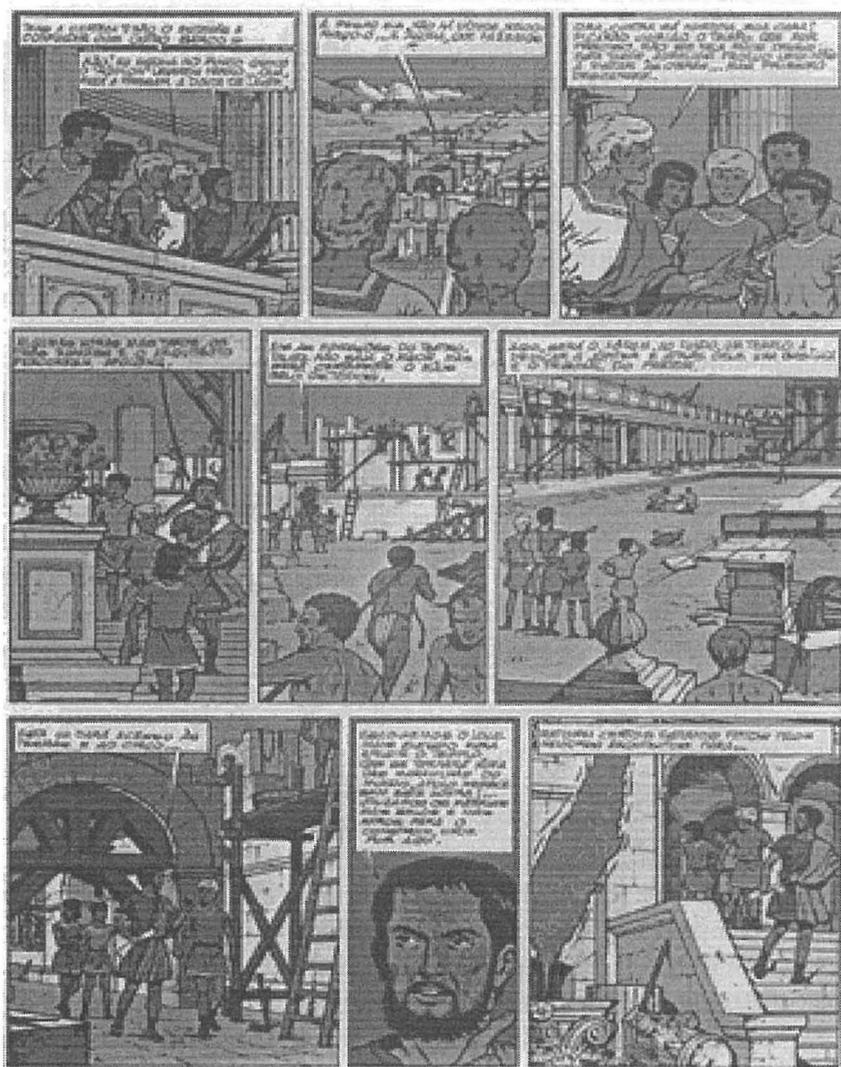
No ensino das Línguas Clássicas, a utilização integral de um álbum de Alix poderá não ser muito operativa, exceptuando a abordagem da versão latina de *O Filho de Espártaco* ou da versão grega de *Herkios, o Jovem Grego*; estes dois volumes poderão proporcionar a exercitação das técnicas de tradução; inversamente, a prática da retroversão é outra aposta que poderá resultar bem, como exemplifica o próprio volume em grego, realizado por alunos de uma turma francesa de 3^e (= 9^o ano de escolaridade). Um outro exercício possível será a comparação entre a adaptação em latim e a versão na língua nacional, de modo a identificar a diferença entre uma tradução literal e uma adaptação, no caso de *Spartaci filius*; aliás, este último volume contém, em anexo, algumas pistas para um exercício desta

natureza. Em História, a utilização integral de um destes álbuns poderá ser direccionada como fonte de informações adicionais sobre acontecimentos e figuras históricas, ou como um recurso para uma pesquisa sobre temas específicos: urbanismo, arquitectura, espectáculos, vida quotidiana, entre outros. De qualquer modo, a leitura integral poderá ser sempre uma actividade complementar a propor aos alunos, em qualquer uma das disciplinas.

Apesar de tais virtualidades, afigura-se-nos que a selecção de pranchas ou de vinhetas permite mais autonomia e liberdade ao docente. Tanto no ensino das Línguas Clássicas como no da História, a selecção de determinadas pranchas permite apresentar de forma mais viva momentos históricos e cenas do quotidiano ou fornecer informações complementares. Um exemplo pode ser encontrado no manual de latim *Latim 2. Língua e Civilização* (Martins e Soares, 1988: 278-279): no capítulo dedicado à sociedade da época republicana, apresenta-se, na rubrica «Pausa», a reprodução de duas pranchas do álbum *O Filho de Espártaco*, onde se narra sucintamente a revolta de *Spartacus*; trata-se, aliás, do único exemplo em manuais portugueses.

A selecção de determinadas vinhetas com a cena, edifício ou figura pretendida permite uma vasta gama de aplicações, embora se perca algum dinamismo, pela eliminação da sequência narrativa; em alguns casos, será mesmo necessário apagar os balões com diálogos, ou adaptá-los. As vinhetas isoladas poderão ser utilizadas como motivação inicial, como ilustração de determinados conteúdos, como pretexto para exercícios de consolidação ou aprofundamento de conhecimentos; por outro lado, servirão como apoio a uma melhor percepção de vestígios arqueológicos do passado greco-romano, podendo ser apresentadas em paralelo com fotos desses vestígios.

Note-se ainda que, alguns dos álbuns permitem uma outra opção: a criação de uma prancha a partir da associação de vinhetas seleccionadas pelo docente ou pelos alunos. Um exemplo pode ser aduzido, a partir do álbum *O Deus Selvagem*, cuja acção decorre numa colónia romana do Norte de África, em construção (vide estampa 5). Entre as várias combinações possíveis, a associação de três vinhetas (2, 3, 4) da página 3, mais três (4, 5, 6) da página 6, e uma (4) da página 7, permite criar uma nova prancha; esta dá informações sobre a construção de uma colónia, com imagens e referências ao seu porto, à decoração dos edifícios, ao teatro, ao *forum* e respectivos monumentos e, finalmente, a um majestoso templo; subsidiariamente, podemos ver andaimes, utensílios e materiais de construção. A opção sugerida deixa de fora outras vinhetas igualmente interessantes, numa das quais (7, página 6) se faz referência a mais dois monumentos importantes, as termas e o circo. Caso os alunos possuam já alguns conhecimentos sobre urbanismo romano, poder-se-á questioná-los, por exemplo, sobre os edifícios públicos ausentes da prancha apresentada. De qualquer modo, a mera utilização da página 6 (estampa 5) deste álbum já permitiria uma interessante exploração na sala de aula.



Estampa 5

Quanto aos volumes respeitantes às viagens de Alix, estes não apresentam uma estrutura narrativa "sequencial", pelo que a sua adaptação a fins didáticos é mais simples.

Em termos de aplicação prática, refira-se um exemplo francês, no âmbito do ensino do latim. No manual *Latin en Séquences - 5^e*, apresentam-se três imagens, retiradas dos dois volumes de *Les Voyages d' Alix* dedicados a Roma (Bernet, 2001: 35, 91 e 121). No capítulo 2, dedicado aos deuses, a propósito de um exercício da rubrica «Civilisation», são fornecidas informações sobre templos romanos, que

incluem uma imagem do *forum*, onde se destaca o templo da tríade capitolina (vol. 1). No início do capítulo 6, dedicado ao dia-a-dia dos Romanos, insere-se, como motivação, a imagem de uma área comercial, sendo pedido aos alunos que retirem dela informações sobre a vida quotidiana (vol. 1). Finalmente, no capítulo 7, dedicado à casa e seus habitantes, nos exercícios de revisão respeitantes à rubrica «Civilisation», inclui-se a reconstituição de um movimentado bairro (vol. 2), a partir da qual os alunos deverão descrever uma *insula*, compará-la com os imóveis actuais e, ainda, explicar a presença de várias mulheres junto a uma fonte, com diversos recipientes cerâmicos.

Tal gama de utilizações não se restringe obviamente à série *Les Voyages d' Alix*, sendo extensível aos dois volumes de *L' Odysée d' Alix*. Aliás, pensando no volume 2 desta série, no qual surge uma carta a propósito de cada local visitado, seria interessante sugerir aos alunos, a redacção em latim de uma carta a um amigo, a partir de uma dessas cenas inseridas nos vários volumes. Em alternativa, poder-se-ia propor a retroversão de algumas das cartas apresentadas no referido volume, desde que previamente adaptadas pelo docente. Numa perspectiva de revisão do vocabulário adquirido, seria interessante solicitar os alunos para uma descrição de uma cena do quotidiano, utilizando os respectivos termos latinos, ou simplesmente, a redacção de uma legenda. Os referidos volumes são assim úteis, quer na prática da língua, quer na análise da cultura e civilização clássicas.

No domínio do ensino da História, a sua utilização pode ser enquadrada tanto no 5º e 7º anos do ensino básico como no 10º ano de escolaridade, alturas em que os alunos, com diferentes graus de aprofundamento, estudam a civilizações grega (7º e 10ª anos) e romana (5º, 7º e 10ª anos). Em termos gerais, as imagens poderão ser utilizadas como motivação inicial de uma unidade ou subunidade didáctica, como forma de concretizar mais eficazmente alguns conteúdos (por exemplo, o urbanismo e o quotidiano), bem como pretexto para exercícios de aplicação e/ou de revisão dos conhecimentos adquiridos (descrição de uma cena, redacção de uma carta, legendagem de uma imagem, ...).

Acrescente-se que os volumes referidos constituem, de um modo geral, mais um bom recurso para trabalhos de pesquisa dos alunos (em conjugação com obras de divulgação científica ou textos coevos, por exemplo), particularmente a nível iconográfico. As fotos, plantas, esquemas e textos explicativos que antecedem ou acompanham as reconstituições são, igualmente, preciosos auxiliares. Enfim, as suas potencialidades podem, eventualmente, revelar-se ainda na preparação de outras actividades, como a realização de exposições temáticas ou a encenação de representações teatrais, atendendo à riqueza de imagens de objectos e do vestuário da época greco-romana, presentes em quase todos os volumes de *Les Voyages d' Alix*.

5. Recursos em torno de Alix

Antes de concluir, parece-nos importante indicar algumas informações de carácter prático, para aqueles que queiram aceder às obras protagonizadas por Alix ou obter mais informações sobre o herói e o seu criador.

Actualmente, a aquisição da edição portuguesa das aventuras de Alix (Edições 70) é uma tarefa árdua, ou mesmo impossível. Os álbuns publicados até 1990 não foram reeditados e quase desapareceram do mercado, após essa data; no entanto, nos últimos anos ainda era possível encontrar diversos exemplares em algumas livrarias, ou em "alfarrabistas" especializados em restos de colecções e livros em segunda mão. No entanto, diversas bibliotecas municipais possuem fundos com um bom acervo de BD, pelo que é possível encontrar aí a edição portuguesa de Alix; recorde-se, a propósito, a pioneira e dinâmica Bedeteca dos Olivais (integrada nos serviços da Câmara Municipal de Lisboa).

De qualquer modo, as edições originais, em francês, são mais acessíveis, de momento. Diversas livrarias especializadas em BD (sediadas em Lisboa, Coimbra e Porto, por exemplo) têm disponíveis a sucessivas reedições francesas dos álbuns de Alix, bem como dos volumes das *Voyages d' Alix*. É também possível encomendar essas obras através da Internet, nomeadamente nos sites relativos às editoras envolvidas na sua produção e comercialização (Casterman e Dargaud).

Em Portugal, a bibliografia relativa à obra de Jacques Martin e a Alix consta, sobretudo, de notícias, resenhas e artigos de opinião, publicados em revistas da especialidade e em jornais. Merecem destaque os artigos e entrevistas publicados no jornal *Público* (Franco, 1999; Moreira, 1999) e na revista *Seleções da BD* (Prata, 1999; Mota, 1999), por ocasião da presença de J. Martin na edição de 1999 do *Salão Lisboa de Ilustração e Banda Desenhada* e da exposição "Alix - 50 Anos de um Thriller Clássico", incluída no certame; aliás, a tradução portuguesa do texto de apoio a essa exposição, da autoria do seu comissário, Charles Dierick, é especialmente importante para uma descodificação das histórias de Alix (Dierick, 1999). Recorde-se, ainda, uma análise sucinta de Cecília Granja, a propósito do valor pedagógico das aventuras de Alix (Granja, 1992).

A bibliografia franco-belga relativa a Alix e à obra de J. Martin é consideravelmente vasta e diversificada. Registe-se, entre os artigos de divulgação, catálogos de exposições, resenhas e estudos de diversa índole, a presença de teses universitárias, analisando a obra quer do ponto de vista pedagógico, quer do ponto de vista histórico e cultural (cf. Robert, 1999: 100-107). De toda essa produção, salientamos três obras, duas delas de difícil acesso, actualmente. A primeira, publicada em 1984 e intitulada *Ave Alix* (catálogo da exposição homónima), é uma interessante obra colectiva, na qual participam, entre outros, autores ligados ao meio arqueológico (vide Robert, 1999: 101; <http://fraphael.free.fr/Alix%20autour.htm>). Em 1984, foi ainda publicada uma importante obra, intitulada *Avec Alix*, com textos

do crítico T. Groensteen e do próprio J. Martin, entre outro material (vide Granja, 1984; Robert, 1999: 101). Mais recentemente, a Dargaud editou *La Voie d' Alix. Entretiens avec Jacques Martin* (Robert, 1999), volume disponível em algumas livrarias nacionais. Trata-se de uma obra fundamental para uma análise das diversas criações e do pensamento deste argumentista-desenhador. Para além duma extensa entrevista (dividida por temas) com o autor e de testemunhos dos seus colaboradores, o livro apresenta diverso material gráfico, uma cronologia e uma exaustiva bibliografia (*op. cit.*, pp. 95-107) sobre J. Martin e a sua obra. Refira-se ainda a breve análise da autoria de Michel Pierre, que introduz a versão latina de *O Filho de Espártaco* (Pierre, 1983²).

Em qualquer dos casos, a utilização da Internet pode facilitar a aquisição das obras pretendidas, bem como a obtenção de mais informações sobre Alix e o seu autor. Entre a grande quantidade de *sites* consagrados à temática em apreço, seleccionamos alguns mais importantes ou mais úteis (vide Quadro III). O *site* mais diversificado (e o mais recente) é <http://fraphael.free.fr/alix.htm>, que apresenta uma bio-bibliografia de Jacques Martin, resumos dos álbuns relativos às aventuras de Alix e um rico conjunto de informações sobre personagens e temas da série, bem como sobre alguma documentação histórica subjacente às aventuras de Alix (vide Quadro III). Para além deste excelente *site*, assinalem-se mais dois, com diversas informações, fichas técnicas e imagens relativas às colecções em torno de Alix, entre outros elementos de interesse (vide Quadro III); finalmente, refira-se um *site* que aborda a transformação de Alix em herói de desenhos animados (<http://www.france3.fr/jeunesse/superweb/prog/alix.htm>).

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Esperamos que esta breve análise, bem como algumas das sugestões apresentadas, possam aguçar o interesse dos docentes de vários níveis do ensino pelas potencialidades didácticas das obras analisadas. Parece-nos que a utilização escolar de Alix, longe de «infantilizar» o ensino, poderá torná-lo mais criativo e dinâmico.

De um modo mais geral, as aventuras de Alix, e os volumes didácticos em torno deste herói, documentam o impacto da cultura dos Antigos na contemporaneidade. Mas, ao abrir as portas da imaginação de novas gerações face à Antiguidade, os «desenhos» de Alix poderão funcionar como um dos catalisadores dum renovado interesse pelo mundo greco-romano.

Assim, na sala de aula ou na doce solidão da leitura recreativa, as aventuras de Alix conduzem-nos a uma viagem às raízes clássicas da nossa cultura, contribuindo para a perenidade da herança greco-romana.

QUADRO III: Selecção de Sites relativos a Alix

SITE	CONTEÚDOS
http://fraphael.free.fr/alix.htm	<ul style="list-style-type: none"> - Bio-bibliografia sumária de Jacques Martin. - Resumos de 21 álbuns das aventuras de Alix. - Informações sobre: <ul style="list-style-type: none"> * Personagens da série Alix; * Colecções e obras relativas a Alix. - Análise de temas relativos às aventuras de Alix: <ul style="list-style-type: none"> * O exército; * César e Pompeu; * Costumes romanos; * A mitologia. - Análise dos povos e regiões visitadas por Alix. - Análise da documentação histórica subjacente à série. - Invenções e descobertas em Alix; - Apresentação de imagens de algumas cenas espectaculares; - Apresentação de imagens com pormenores relativos ao quotidiano.
http://www.casterman.com/jacquesmartin	<ul style="list-style-type: none"> - Informações e fichas técnicas relativas às colecções e álbuns de BD em torno de Alix; - Reproduções das capas e de algumas páginas de diversos álbuns de BD, com destaque para as versões em grego e em latim.
http://www.imagnet.fr/universbd/invitearchives/j.martin/index.html	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevista com J. Martin, sobre a produção do 20^º álbum de Alix, <i>Ô Alexandrie</i>; - Curta biografia de J. Martin e R. Morales; - Breve análise da colecção <i>Les Voyages d' Alix</i>;
http://www.france3.fr/jeunesse/superweb/prog/alix.htm	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevista com J. Martin; - Resumos de alguns episódios da série de desenhos animados.

*** BIBLIOGRAFIA:**

- AA.VV., *Ave Alix*, Association Clovis, Paris, 1984; (não consultado; cf. Robert, 1999).
- Bernet et alii, 2001 = Bernet (Pierre), Gaudin (Raphael) e Le Borgne-Bourkaïb (Anne-Karine), *Latin en séquences - 5^e*, Éditions Magnard, Paris, 2001 (esp. pp. 35, 91, 121).
- Brandão, 1997a = Brandão (José Luís), «*Fabulae de gallicinio. Strigae*», in: *Boletim de Estudos Clássicos*, 27 (Junho), 1997, pp. 45-50.
- Brandão, 1997b = Brandão (José Luís), «*Matrona Ephesia*», in: *Boletim de Estudos Clássicos*, 28 (Dezembro), 1997, pp. 47-60.
- Connolly (Peter), *O Exército Romano*, Ática, 1978.
- Dierick (Charles), «Alix. 50 anos de um thriller clássico», in: *Salão Lisboa. Ilustração e Banda Desenhada '99*, Lisboa, 1999, pp. 98-101.
- Fonseca (C. M. Louro): «Se alguém me contasse a destruição de Tróia», in: *Boletim de Estudos Clássicos*, 9 (Junho), 1988, pp. 5-30.
- Franco (Nuno), «Memórias de um tempo maquiavélico», in: *Público* (suplemento *Artes e Ócios*), 2 de Julho de 1999, p. 27.
- Granja (Cecília), «As imagens da Banda Desenhada e o ensino da História», in: *Primeiro Encontro sobre o Ensino da História. Comunicações*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992, pp. 307-325 (esp. pp. 317-318).
- Granja (Vasco), «Um jovem gaulês perdido no caos...», in: *O Diário*, 11 de Março de 1984.
- Groensteen (Thierry) e Martin (Jacques), *Avec Alix*, Casterman, Paris, 1984 (1987²); (não consultado; cf. Robert, 1999).
- Jabouille (Victor João Vieira), «Astérix ou uma possibilidade de utilização da banda desenhada no ensino do latim», in: *Clássica (Boletim de Pedagogia e Cultura)*, nº 2, 1967, pp. 57-62.
- Jabouille (Victor), *Subsídios Para Uma Bibliografia da Didáctica das Línguas Clássicas*, Edições Colibri, Lisboa, 1992.
- Lopes et alii, 1992 = Lopes (Maria Galdina Teixeira), Nascimento (Zacarias), Mariano (Alexandra), Lima (Catarina Pio) e Henriques (Helena), «As primeiras aulas de Latim: sugestões», *Colóquio Sobre o Ensino das Línguas Clássicas (Latim e Grego)*, in: *Clássica (Boletim de Pedagogia e Cultura)*, nº 18, Março 1992, pp. 39-58.
- Magalhães (Jorge), «Sob as águias de Roma (1^a parte)», in: *Seleções BD (2^a Série)*, nº 10, Agosto 1999, pp. 32-35.
- Magalhães (Jorge), «Sob as águias de Roma (2^a parte)», in: *Seleções BD (2^a Série)*, nº 20, Junho 2000, pp. 27-30.
- Martin (Jacques), «Introduction», in J. Denoel/J. Martin, *Le Costume Antique (1)* (Les Voyages d'Alix), Dargaud Editeur, 1999, p. 7.
- Martins (Isaltina F.) e Soares (João S.), *Latim 2. Língua e Civilização*. Coimbra, Almedina, 1998².

- Moreira (Manuel), «Um jovem gaulês com 50 anos», in: *Público* (suplemento *Local*), 19 de Maio de 1999, p. 64.
- Mota (Pedro), «Alix no Museu da Cidade (Uma exposição memorável)», in: *Seleções BD* (2ª Série), nº 10, Agosto 1999, p. 91.
- Pierre (Michel), «Scribitur ad narrandum non ad probandum», in: *Spartaci filius*, Casterman, Paris, 1983², pp. extra-texto.
- Pinheiro (Ana da Piedade Elias) e Fernandes (Luís da Silva), «O mundo greco-romano no cinema e na televisão - filmografia», in *Catálogo de Filmes e Obras Musicais de Tema Clássico*, Coimbra, 2001, pp. 5-53.
- Prata (José), «"A História Antiga é sempre actual" (Jacques Martin nos 50 anos de Alix)», in: *Seleções BD* (2ª Série), nº 10, Agosto 1999, pp. 17-20.
- Robert (Michel), *La Voie d' Alix (Entretiens avec Jacques Martin)*, (Dargaud portraits), Dargaud Éditeur, Paris, 1999.
- Vich (Sergi), *La Historia en los Comics*, (Biblioteca Cuto, nº 1), Ediciones Glénat, 1997.

*** SELECÇÃO DE SITES RELATIVOS A ALIX:**

<http://fraphael.free.fr/alix.htm> (16/10/01)

<http://www.casterman.com/jacquesmartin> (11/08/01)

<http://www.imaginet.fr/universbd/invitearchives/j.martin/index.html> (11/07/01)

<http://www.france3.fr/jeunesse/superweb/prog/alix.htm> (03/01/01)

ESTAMPAS:

1. Roma, in J. Martin, *Spartaci Filius* (adaptação: Cl. Aziza / M. Dubrocard), Casterman, 1983, p. 7.
2. Atenas, in J. Martin, 'O 'Αθηναῖος παῖς, Casterman, 1985, (capa).
3. Pompeia, in J. Martin / Ch. Simon, *L' Odyssée d' Alix - 2*, Dargaud Éd., 1999, p. 15.
4. Templo de Zeus (Olimpia), in J. Martin / P. de Broche, *La Grèce (1)*, Dargaud Éd., 1997, p. 43.
5. A construção de Apolónia, in J. Martin, *O Deus Selvagem*, Edições 70, 1983, p. 6.

II) Cinema

(Página deixada propositadamente em branco)

LOS TEMAS CLÁSICOS EN EL CINE DE ROMANOS CONTEMPORÁNEO

FERNANDO LILLO REDONET
Universidade de Santiago de Compostela

Introducción

Estas páginas intentan recoger lo que fue nuestra intervención en el *Congresso Som e imagem no ensino dos Estudos Clássicos*. En nuestra ponencia realizamos una introducción al cine de romanos, y también al cine con temas de la Grecia antigua, a través de cuadros explicativos en transparencias acompañados de la proyección de secuencias de películas concretas sobre temas de Civilización Clásica que incidían en la aplicación didáctica de este tipo de cine. Hemos optado en esta versión escrita por seguir el mismo esquema comenzando por una introducción general del cine de romanos y continuando con la descripción de las secuencias de intención didáctica que se vieron en el *Congresso* y de otras que por cuestiones de tiempo no pudieron proyectarse. Así hemos incluido un breve apartado sobre la relación del cine de romanos con la literatura clásica y otro sobre la presencia del Mundo Clásico en películas que no tratan esa época histórica. Todo ello acompañado de notas y referencias bibliográficas precisas que, por razones obvias, abreviamos en nuestra intervención oral.

1. Panorama del cine de romanos y del cine de tema griego

Antes de exponer los temas de la civilización clásica que ha desarrollado el cine de romanos creemos conveniente realizar un breve panorama del cine de romanos hasta nuestros días. También hacemos lo propio con el cine de tema griego teniendo siempre en cuenta que los cineastas nunca distinguieron uno y otro sino que nos parece oportuna esta distinción a efectos metodológicos y didácticos.

1.1. Breve panorama del cine de romanos

En torno a comienzos de siglo y a los años que preceden y engloban la 1ª guerra mundial el cine italiano mudo, por razones de exaltación nacional, dirigió una producción cinematográfica en dos vertientes: una tendente a ensalzar el "Risorgimento" y otra que trataba el esplendor y decadencia de la Antigua Roma.

Cuando el cine llega a Italia procedente de Francia comienza primero con temas realistas filmando carreras de coches o llegadas de trenes, pero enseguida empieza a elaborar temas históricos. Estas producciones colosales de los comienzos se denominan "grandes máquinas" confundiendo la película con los aparatos técnicos que daban lugar a esta. Es un momento en que el cine busca su propia identidad, separándose de la ópera y del teatro, sabiendo que en sus posibilidades cabe una mejor representación de lo real, no circunscrita a ficciones teatrales. Se produce entre las productoras italianas una carrera para ver quién hace la película más larga, con más "extras" o con mejores decorados, que se convierten en verdaderas arquitecturas tridimensionales.

La obra cumbre de este cine épico mudo es *Cabiria*¹ dirigida en 1913-14 por Piero Fosco, pseudónimo de Giovanni Pastrone, aunque en los carteles aparecía sólo el nombre del poeta Gabriele D'Annunzio (que sólo escribió los rótulos) como responsable de la película, sin duda para un mayor rendimiento económico. Ambientada en las guerras púnicas narra las aventuras de los enamorados Axilla y Cabiria, acompañados del gigantón Maciste. Se ajusta a la historia pero también es imaginativa. Es de destacar que no es adaptación de ninguna novela, sino que se escribió directamente para el cine, aunque se trasluzcan elementos de la novela *Quo vadis?* como la invención de Maciste, una especie de nuevo Ursus y de *Los últimos días de Pompeya*, con la aparición de un templo pagano y una erupción volcánica, en este caso del Etna. Lo que más nos interesa de ella es que sentó las bases de algunas de las características del cine "de romanos":

- Colosalismo traducido en unas extraordinarias arquitecturas y en el empleo de miles de "extras". Sus decorados fueron inspiración de las obras de los pioneros americanos Griffith, De Mille y Fred Niblo. Toda película de romanos de gran presupuesto tuvo a partir de entonces un interés en mostrar grandes masas de gente y espléndidos decorados. En nuestros días se suplen los "extras" y las colosales arquitecturas con efectos informáticos como demuestra el *Como se hizo...* de *Gladiator* (R. Scott, 2000).

¹ Un buen análisis de la misma se encuentra en P.L. Cano, "Cabiria y los postulados de un género" en M. Puig Rodríguez-Escalona (ed.), *Tradició Clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Govern d'Andorra, Ministeri d'Educació, Joventut i Esports, 1996, pp. 37-51.

- Creación de momentos espectaculares muy repetidos en films posteriores. El paso de los Alpes es repetido en *Aníbal* (*Annibale*, C.L. Bragaglia, 1959), el asedio de Siracusa y la escena de los espejos de Arquímedes se retoma en *La batalla de Siracusa* (*L'assedio di Siracusa*, P. Francisci, 1959), la escena de sacrificio en el templo pagano y la erupción del Etna son trasuntos de temas de *Los últimos días de Pompeya* que serán una constante en películas posteriores.
- Creación de un héroe épico, Maciste (interpretado por el musculoso descargador de muelles Bartolomeo Pagano) que tuvo más adelante una serie de películas con él como protagonista exclusivo. En los años 50 y 60 se retomó el personaje interpretado por habituales del género como Gordon Scott.

Tras la 1ª guerra mundial el cine americano toma el relevo e impone su hegemonía mundial, quedando seriamente dañado el sistema italiano².

En los años 50 vuelve a ponerse de moda el cine de romanos realizándose producciones de mayor presupuesto con capital americano (*Quo vadis?* (M. Leroy, 1951), *Julio César* (*Julius Caesar*, J. L. Mankiewicz, 1953), *Espartaco* (*Spartacus*, S. Kubrick, 1960) o *La caída del imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, A. Mann, 1964)) pero también lo que se ha denominado *peplum*, es decir, producciones italianas que desde aproximadamente 1957 a 1964 se caracterizaron por su bajo presupuesto y por unas características propias que hemos estudiado en otro lugar³.

A partir del desastre económico que supuso *Cleopatra* (*Cleopatra*, J. L. Mankiewicz, 1963) y del escaso éxito de *La caída del imperio romano* el cine de romanos desapareció prácticamente de las carteleras conservándose algunos títulos aislados y otros de corte erótico⁴. Sin embargo, la televisión tomó el relevo dando lugar en ocasiones a nuevas versiones de temas ya tradicionales en el cine de romanos vistos desde una óptica más respetuosa con los datos arqueológicos. Así hemos visto como *Los últimos días de Pompeya* ha sido tratada en forma de serie dirigida por P. Hunt (1984), adaptada a los gustos de nuestra época y con un rigor

² Para quien desee profundizar en este tema aconsejamos la lectura de *Cine épico italiano mudo*, Nosferatu N°4, Octubre 1990. Edita: Ayuntamiento de San Sebastián. Patronato municipal de teatros y festivales.

³ F. Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp 13-16.

⁴ Para un estudio de las producciones de estos años es imprescindible J. Solomon, "In the wake of *Cleopatra*: The Ancient World in the cinema since 1963". *The Classical Journal* 91.2, 1996, pp. 113-140. esp. pp.125-140.

arqueológico que no tenían sus predecesoras⁵. Se produjo también un nuevo *Quo Vadis?* de F. Rossi (1985), con unos decorados poco probables pero con una memorable interpretación de Klaus Maria Brandauer como Nerón, muy lejos del interpretado por Peter Ustinov en 1951. El tema de cristianismo frente a emperadores Julio-Claudios ha sido tratado en la serie *Anno Domini* (S. Cooper, 1985) donde la depravación de los emperadores se opone a una transcripción fiel de los *Hechos de los apóstoles*. *Yo, Claudio* (H. Wise, 1976) es otro ejemplo de extraordinaria popularidad, pero más cercano al mero teatro. En estas nuevas versiones al lado de unos personajes menos arquetípicos y que representan a más clases sociales, aparece el atractivo de la espectacularidad, que si bien es menor por las condiciones técnicas de la televisión, intenta ofrecer reconstrucciones exactas.

En el año 2000 hemos asistido a lo que la crítica ha llamado el resurgir del género con la película de R. Scott, *Gladiator*. Este film depende grandemente de toda la tradición del cine de romanos y mezcla las dos vertientes principales que se han dado en él: la espectacularidad y el gran presupuesto de las producciones americanas y la sencillez de la historia de un héroe que se alza frente al tirano, tema recurrente en el *peplum* italiano e incluso en el spaghetti-western, del que también se toma el deseo de venganza del protagonista de la cinta. Los guionistas no han ocultado la "inspiración" de su argumento en producciones tan famosas como *Espartaco* y *La caída del imperio romano*. El argumento de esta última está prácticamente calcado. Sea como fuere se retoman de nuevo los temas y situaciones del cine de romanos y en vista del éxito de la película se anuncia una segunda parte e incluso una serie de televisión. El eco de *Gladiator* se ha dejado sentir en el cine europeo que ha contraatacado con una película de muy baja calidad como es *Vercingétorix/Druids* de J. Dorfmann. También el director de la mítica *Faraón*, Jerzy Kawalerowicz, acaba de realizar en Polonia una nueva versión de *Quo vadis?* que no hemos podido ver todavía. Esto es tan sólo una muestra de lo que puede venir por lo que hemos de congratularnos de que el *corpus* de películas de romanos no está, como temíamos hace algunos años, definitivamente cerrado.

1.2. Breve panorama del cine de tema griego

El cine de tema griego es tan viejo como el mismo cinematógrafo. Ya Mèliés en su búsqueda de agradables narraciones para plasmarlas en imágenes por medio del nuevo invento había escogido algunas de tema clásico. Así tenemos entre las que tratan mitos más conocidos *Pigmalion et Galatée* (1898), *Neptune et Amphitrite* (1899), *Ulysse et Polyphème* (1905)... Esta moda de poner en imágenes los mitos se

⁵ Un guión didáctico de la misma se encuentra en A. Álvarez Gutiérrez, "Cómo ver una película de romanos" en F. R. Adrados (ed.), *Didáctica de las Humanidades Clásicas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1990, pp. 235-240

extendió en la etapa del cine mudo en Francia e Italia con directores como Feuillade y Bossetti.

Pronto se popularizan las leyendas homéricas con *La caduta di Troia* (1910) de Giovanni Pastrone, en la que comienzan su andadura cinematográfica los amores de Paris y Helena. *Le retour d'Ulysse* (1908) de André Calmettes y *L'Odissea d'Homero* (1911) de Giuseppe de Liguoro pondrán en imágenes las aventuras de Ulises. Sin embargo son pocos títulos comparados con el auge en el cine mudo de las películas de tema romano basadas en novelas históricas como *Los últimos días de Pompeya* o *Quo vadis?*. Ello es debido a que no hubo ninguna novela de tema griego con tanta trascendencia popular.

Tras algunas producciones realizadas esporádicamente en los años veinte y treinta caracterizadas por una visión cómica de los dioses olímpicos en un contexto contemporáneo ayudando a los mortales a solucionar sus conflictos, llegamos a la década de los cincuenta que presenta un relanzamiento del cine de tema griego. En esta década, en la que también se produce un auge del cine de tema romano, el tema griego por excelencia son las leyendas homéricas. Es el momento en que se producen *Il tallone d'Achille* (1952) de Mario Amendola, *La manzana de la discordia (L'amante di Paride)* (1953) de Marc Allegret, y sobre todo las superproducciones *Ulises (Ulisse)*, 1954) de Mario Camerini y *Helena de Troya (Helen of Troy)*, 1955) de Robert Wise.

Estas dos últimas producciones evidencian que en cuanto al tema griego el centro de interés seguía, como en los primeros tiempos del cinematógrafo, centrado en las leyendas homéricas. Pero 1955 será también el año de la atípica *Alejandro Magno (Alexander the Great)* de Robert Rossen. Además en 1957 se producirá *Hércules (Le fatiche di Hercole)* de Pietro Francisci y al año siguiente *Hércules y la reina de Lidia (Ercole e la regina di Lidia)* del mismo director que pondrán de moda el neomitologismo, y, en consecuencia, durante la década de los sesenta las pantallas se verán invadidas de multitud de Hércules o de otros héroes neomitológicos como Maciste o Ursus caracterizados por sus músculos y sus nobles propósitos.

Casi perdidos en esta maraña de héroes mitológicos se encuentran películas aisladas que tratan temas no mitológicos, aunque la estructura de las mismas sea en ocasiones muy deudora de los mismos. Así en 1959 encontramos uno de los escasos ejemplos de historia de Grecia en el cine: *La batalla de Maratón (La battaglia di Maratona)* de Jacques Tourneur que sin embargo muestra las características de un cine casi neomitológico merced a su protagonista Steve Reeves que encarna al famoso corredor Fidípides que contrariamente a la leyenda no muere después de la carrera en la que anuncia la victoria ateniense. Tendremos que esperar a 1962 para ver *El león de Esparta (The 300 spartans)* de Rudolf Maté que se encuentra un tanto alejada del *peplum* mítico y es hasta el momento la película más interesante y fiel a los hechos del cine histórico de tema griego. En 1961 encontramos el último

vestigio cinematográfico del tema homérico con *La guerra de Troya (La guerra di Troia)* de Giorgio Ferroni centrada en la figura de Eneas y con características de *peplum*.

Dentro del tema mitológico de los sesenta destaca *Jasón y los Argonautas (Jason and the argonauts, 1963)* de Don Chaffey por su mayor respeto al mito. Una producción muy asociada a ésta, ya que comparten productor, guionista y autor de efectos especiales, es *Furia de Titanes (Clash of the Titans, 1981)* de Desmond Davis que constituye, hasta el momento, la última aportación destacable al cine de tema griego.

La televisión, que tan buenas adaptaciones ha realizado al tema romano, no ha sido ajena a los temas de la Grecia antigua y se realizó una adaptación de la *Odisea* en 1968: *La Odisea: Las aventuras de Ulises (1969)* de Franco Rossi. La obra de Homero también ha sido llevada a la pequeña pantalla con notable acierto en 1997: *La Odisea (TV) (The Odyssey, A. Konchalovsky)*. Vemos pues cómo se recogen periódicamente los mismos temas desde el inicio del cinematógrafo. También el tema de Hércules se ha visto reflejado en las populares series de televisión *Hércules: los viajes legendarios* y *El joven Hércules* que están muy alejadas del héroe griego al estar ambientadas en una época indeterminada más propia de la fantasía heroica tipo *Conan* y mezclar historias de la mitología griega sin ningún criterio. Merced al éxito de *Gladiator* están en proyecto nuevas películas de tema griego como *Gates of Fire* con Michael Mann como posible director y la novela del mismo nombre de Steven Pressfield como base del guión y *Alejandro Magno* que partiría del bestseller de Valerio Manfredi. Son dos temas de nuevo recurrentes en la historia del cine de tema griego ya que el primero recrea de nuevo el episodio de las Termópilas de *El león de Esparta* y el segundo intenta dar nueva vida a la gesta del más insigne macedonio.

2. Los temas de Civilización Clásica en el cine de romanos y su uso en la enseñanza de los estudios clásicos

Como hemos visto en el panorama anterior y podemos comprobar en los anexos 1 y 2 de filmografía básica, el cine de romanos ha tocado numerosos temas que pueden ser utilizados de diverso modo en la enseñanza del mundo clásico en cualquier nivel educativo. En nuestro libro *El cine de romanos y su aplicación didáctica*⁶ exponíamos las dos posibilidades de utilización del material cinematográfico en el aula. En este sentido propugnábamos o el estudio de películas concretas o la creación de cintas monográficas sobre diversos temas de civilización romana. En

⁶ F. Lillo Redonet, *El cine de romanos...*, p. 9.

este apartado queremos ahora centrarnos en este último aspecto y ampliar y perfeccionar lo que allí exponíamos⁷.

El objetivo último es animar a la creación en Institutos de Enseñanza Secundaria y en Universidades de un banco de imágenes del Mundo Clásico extrayendo de las diversas películas las secuencias más asequibles y apropiadas para la ilustración de determinados temas de la Antigüedad⁸. Estas cintas monográficas deberían ir acompañadas de una selección de textos adecuados (en latín, griego o en traducción) que confirmarían, negarían o completarían la información de las imágenes. La que aquí ofrecemos no es una recopilación exhaustiva sino un punto de partida. En estas selecciones aparecen con frecuencia series de televisión ya que, como apuntábamos más arriba, presentan un interesante campo de datos puesto que se fijan más en los detalles de vida cotidiana y presentan por lo general un respeto mayor por los datos arqueológicos más recientes. A continuación presentamos algunos de los temas generales que pueden desarrollarse en cualquier curso de civilización o lenguas clásicas dando noticia de algunas de las imágenes que, a nuestro juicio, son más representativas para la ilustración de los mismos.

2.1. El espacio urbano romano

El cine de romanos ha representado con frecuencia el espacio urbano de la ciudad de Roma o de Pompeya. En el caso de Roma vale la pena seleccionar la visión del foro romano que ofrece la serie de televisión *Anno Domini*. En uno de sus capítulos vemos a uno de los protagonistas entrar por primera vez en el foro con lo que adoptamos enseguida su punto de vista. En pocos minutos se nos presentan las tres funciones propias de un foro: administrativa, religiosa y política, terminando también con un breve apunte del aspecto militar. El protagonista dirige su mirada a los diversos lugares de un foro del tiempo de los Julio-Claudios. Luego asiste a la liberación de un condenado por una virgen vestal pudiendo ver también el templo redondo con el fuego sagrado de la ciudad. Al final es testigo de un desfile militar con legionarios ataviados con ropas y cascos de acuerdo con los hallazgos arqueológicos. El foro romano también puede verse en *La caída del imperio romano* en el contexto del desfile triunfal de Cómodo. Samuel Bronston pagó la

⁷ Hemos puesto al día y enriquecido con nuevos datos algunos de los apartados que aparecían en *El cine de romanos...*, pp 22-30 y *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp 32-39.

⁸ Algunas secuencias y datos del género en P. L. Cano, "Sobre el *peplum* como género" (pp. 1-16) en P. L. Cano-J. Llorente, *Espectacle, amor y martiris al cinema de romans*, Tarragona, Facultad de Filosofía y Letras 1985, pp. 1-16 y J. Llorente-Costa, "La noció d'espectacle en les pel·licules de romans" en P. L. Cano-J. Llorente, *Espectacle, amor y martiris al cinema de romans*, Tarragona, Facultad de Filosofía y Letras 1985, pp. 17-64.

construcción de un gigantesco decorado basado en la maqueta de Gismondi. También aquí pueden reconocerse los principales edificios del foro romano además de asistir a un triunfo romano paso a paso incluida la entrada en el templo de Júpiter capitolino cuya estatua tiene como base el Zeus de Olimpia de Fidias. Al lado de estas buenas representaciones contamos con el imaginario foro romano de *Quo vadis?* (1951) más fiel a las asambleas nacionalsocialistas. El triunfo de Marco Vinicio parece un desfile hitleriano e incluso los cineastas quisieron que tuviera ese tono identificando a Nerón con Hitler en el peculiar modo de saludo. Curiosamente ese mismo carácter grandioso de estatuas colosales se ve en el triunfo infográfico de *Gladiator* (2000) con unos tonos negros que lo acercan a los documentales de Leni Riefenstahl y en los que destaca la vestimenta negra de la guardia pretoriana. *Gladiator* presenta sin embargo una estupenda panorámica aérea de Roma que impresiona al espectador. El espacio de las calles de Roma puede observarse en escenas concretas de *Anno Domini* con el paso de piedras para cruzar la calzada o la visita al Argiletum, la calle de los libreros romanos. También en la serie Los últimos días de Pompeya podemos ver ejemplos de calles romanas.

2.2. La vida privada en la Roma antigua: la casa y la boda

La casa romana que conocemos como *domus* aparece en *Espartaco* tanto en las escenas de la casa de Batiato con un reconocible *impluvium* como en la lujosa villa de Craso donde puede verse un agradable peristilo. El peristilo se ve también en *Quo vadis?* donde contrasta la sobria morada de los romanos que acogen a Ligia con el suntuoso palacio de Nerón. En *Anno Domini* pueden verse ejemplos de palacios imperiales y de casas más modestas como la del padre de Valerio que es un soldado veterano. En esta serie aparecen también multitud de objetos cotidianos y de mobiliario del hogar rigurosamente basados en hallazgos arqueológicos. También encontramos una escena de boda romana muy útil para ilustrar este acontecimiento. La escena incluye una vista del larario, una consulta a las entrañas de los animales, la entrega de los útiles del hogar como la rueca y el huso, las palabras rituales (*Ubi tu Gaius, ego Gaia*), la torta, el velo color azafran de la novia y el cortejo hasta la casa del novio donde este recibe a su esposa con el agua y el fuego cruzando luego ella el umbral. En suma, una adecuada ilustración que puede completarse con los textos clásicos en latín o en traducción que se consideren oportunos, tales como textos sencillos sobre el amor, cantos de boda o epitafios sobre la condición de la mujer romana.

2.3. Sociedad

En las películas más clásicas del cine de romanos suelen aparecer sólo los estamentos sociales más altos al lado de los más bajos como los esclavos. Es en las

series de televisión donde vemos la gama intermedia de comerciantes, hombres libres y extranjeros que no gozan de excesiva riqueza. *Espartaco* presenta esclavos gladiadores (con la presencia del esclavo negro Draba y todo lo que ello significaba en el contexto de estreno de la película) y esclavos domésticos (Varinia y Antonino) mientras que *Barrabás* cubre muy bien los esclavos agrícolas y sobre todo la esclavitud en las minas. En *Anno Domini* podemos asistir a una documentada subasta de esclavos que son subidos a una plataforma giratoria. Tiene incluso el detalle de colocar los carteles de identificación (esto también aparecía en *Espartaco*) e incluso el collar de metal que llevaban los esclavos y del que hemos conservado ejemplos con inscripciones del tipo "Soy el esclavo de... He huido...devuélveme a mi dueño en" y que pueden acompañar al visionado de estas secuencias.

2.4. Política

El mundo de la política está presente en gran cantidad de películas de romanos. Lo que ocurre es que en ese aspecto reflejan más los gustos políticos del momento en que fueron rodadas que la realidad romana. Así el denominador común es la lucha contra el dictador y el establecimiento de la democracia que se asimila a la República romana⁹. Esto se ve en *Espartaco* donde Craso actúa como aspirante a dictador y tiene que ser derrotado, pero se deja ver también en *Julio César*, en *La caída del imperio romano* y en *Gladiator*. En esta última, Máximo lucha contra un tirano por venganza personal pero también para restaurar la República "querida" por Marco Aurelio. Incluso al final parece que después de Cómodo va a instaurarse por fin la República y con ella la "democracia". En otras ocasiones el imperio romano, visto como algo negativo, es asimilado al imperio nazi como ocurre en *Esta es mi tierra* (J. Renoir, 1943), *Quo vadis?* (1951) y *Ben-Hur* (1959). Por tanto es muy interesante estudiar este aspecto concreto en las clases de Tradición Clásica¹⁰.

2.5. Mundo de los muertos

El mundo de los muertos tiene también su representación en el cine de romanos. En *La caída del imperio romano* asistimos al funeral de Marco Aurelio con

⁹ Muchos detalles al respecto acompañados de datos y una buena argumentación en M. M. Winkler, "The Roman Empire in American Cinema after 1945", *The Classical Journal* 93.2, 1998, pp. 167-196. Centrado en *La caída del imperio romano*, M. M. Winkler, "Cinema and the Fall of Rome", *Transactions of the American Philological Association* 125, 1995, pp. 135-154.

¹⁰ Las películas de romanos hablan sobre todo del tiempo en que fueron rodadas o estrenadas. Para este interesante aspecto que atañe a la historia del cine y su recepción social puede verse M. Wyke, *Projecting the past: Ancient rome, Cinema and History*, London-N. York, Routledge, 1997.

quema de la pira incluida. Para un ejemplo de *laudatio funebris* contamos con la que ofrece Marco Antonio en *Julio César*. En *Quo vadis?* puede explorarse el mundo de las catacumbas. Por último en *Gladiator* aparecen referencias al Elisio en el discurso de Máximo a sus tropas de caballería. El más allá aparece como motivo recurrente en la película simbolizado en una puerta, por más que la recreación de la vida futura sea un calco de la presente con un tono muy americano de *happy-end*.

2.6. El ocio en Roma

El ocio es uno de los aspectos que ha tratado más el cine de romanos preocupado por dar una visión colorista y atractiva de Roma. Son las escenas más espectaculares que no pueden faltar en una película de romanos y que, como vemos, en *Gladiator* pueden ser incluso lo mejor de la misma.

2.6.1 Juegos en el circo

En un primer momento el circo era el lugar donde se realizaban todo tipo de exhibiciones. Así en *Anno domini* podemos observar que las luchas de gladiadores se efectúan en el circo (vemos incluso la *spina*) y no en el anfiteatro. Posteriormente el circo se especializó en carreras de cuadrigas y el anfiteatro en luchas de gladiadores y *venationes*.

Para las carreras contamos con la ya muy utilizada secuencia de la carrera de cuadrigas de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). En ella puede apreciarse que no sigue el proceso inicial de una carrera, es decir, salir de las *carceres* y llegar a la *alba linea* para tomar las posiciones de salida, sino que comienza con un desfile triunfal, útil en el film para mostrarnos el apoteósico decorado del circo. El resto de la carrera es válido: la salida a cargo del magistrado arrojando el paño blanco o *mappa*; las siete vueltas contadas por los delfines de rigor situados en la bien documentada *spina*; y la emoción con los "naufragios" de algunas cuadrigas. Sin embargo puede reprochársele que en el circo solían competir tan sólo cuatro cuadrigas, una para cada bando, y no seis y el que los fastuosos carros de la película contrasten con la fragilidad de los carros romanos que nos ofrecen los relieves contemporáneos.

En *Teodora* (Ricardo Freda, 1953) se nos ofrecen más datos sobre el circo. En ella podemos contemplar las terribles disensiones entre los azules y los verdes en la época de Justiniano. Nos muestra la carrera en la que Justiniano representa a los azules y Teodora a los verdes. El público agita los pañuelos de su color favorito y la carrera es emocionante con naufragios incluidos. También podemos contemplar las caballerizas de las facciones.

También muestran carreras de carros *La caída del imperio romano*, que imita conscientemente la carrera de *Ben-Hur*, y *Golfus de Roma* que, en la mejor tradición del cine mudo, parodia precisamente la carrera de la película de A. Mann.

2.6.2. Juegos en el anfiteatro

El anfiteatro es a menudo en las películas "de romanos" el escenario de la tragedia final o del ejemplar fin de los mártires cristianos. El espectáculo consiste en luchas de gladiadores, *venationes* y martirios.

En *Espartaco* se nos ofrece una lucha de gladiadores en el marco de la escuela de gladiadores de Léntulo Batiato. Se enfrentan el tracio Espartaco, y el reciario etíope, bastante bien documentados. La pareja tracio-reciario o más bien la de mirmillón-retiario es la más común en las películas. En los combates la figura del reciario no falta casi nunca, lo que suele variar es la categoría de su oponente que puede ser *samnita* (en su variante de *secutor* o *hoplomachus* ambos provistos de escudo largo), *gallus* o *myrmillo* armados estos de espada, escudo pequeño y casco con figura de pez, o *thrax*, equipado con un pequeño escudo redondo y un puñal curvo. El público no hace distinciones, en su memoria cinematográfica la lucha de gladiadores es de un reciario, provisto de tridente y red y un oponente que siempre lleva un casco característico. La serie *Los últimos días de Pompeya* nos ofrece combates de este tipo (se incluye además la última comida de los gladiadores antes de salir a morir).

Existen en el cine, sin embargo, variantes de la pareja clásica que cabe destacar. En *Anno domini* la mujer gladiadora Corinna y su oponente ofrecen una lucha entre lo que pueden ser dos mirmillones, sin que por otro lado falte el reciario Caleb. Ambos personajes son ejemplos de *auctorati*, personas libres que se contrataban como gladiadores, con lo que se atenúa la imagen de gladiadores igual a esclavos y condenados.

En una versión muy especial de *Los últimos días de Pompeya* (Merian Cooper, 1935), cuyo argumento nada tiene que ver con la novela original aparecen carteles anunciadores de los combates escritos en latín siguiendo los graffiti pompeyanos y algunos dibujos de gladiadores.

En las luchas de gladiadores el film *Barrabás* nos ofrece un espectáculo gladiatorio de gran colorido y con una escenografía distinta a la que el cine acostumbra, incluyendo en la pista del anfiteatro (se ha utilizado el bien conservado anfiteatro de Verona para el rodaje) arquitecturas efímeras imitando rocas al estilo de algunas pinturas romanas de Pompeya. También los coloristas penachos de los gladiadores que no se ven en otras películas se han basado en pinturas de Pompeya. Se nos ofrece además el entrenamiento de los gladiadores en un *ludus* y una lucha final singular. Barrabás (Anthony Quinn) de pie y armado con lanza se enfrenta al malo (Jack Palance) que conduce una biga y pretende atraparle con una red. Se trata de una lucha quizá inspirada en los documentados *essedarii*, donde dos contrincantes se arremetían desde carros ligeros.

La película *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966) presenta una parodia de los juegos del anfiteatro. Se llevan esclavos para que puestos en fila el gladiador

pueda practicar con su maza. Es una forma de reírse de la crueldad de estos espectáculos.

Pasamos a las *venationes* que son luchas de fieras entre sí o luchas de hombres contra fieras. El cine no ha representado de momento ninguna venatio en la que se plantee una cacería a gran escala como las atestiguadas en las fuentes históricas. Lo más habitual es la lucha de hombres con fieras. En *Demetrio y los gladiadores* (D. Daves, 1954) asistimos a la lucha del emblemático Victor Mature con varios tigres, dentro de un improbable anfiteatro adornado con una estatua ¡del David de Miguel Angel!

En *Gladiator* aparecen tigres como un elemento más de peligro para el duelo de Máximo con otro gladiador pero se desaprovecha la ocasión de mostrar a Cómodo en alguna de sus cacerías descritas en la *Historia Augusta*¹¹ o en Herodiano¹².

Las escenas finales de *Anno domini* nos cuentan cómo los niños cristianos van a ser devorados por perros salvajes, siendo defendidos por un "pastor" armado de una vara. Afortunadamente al llegar Caleb y Corinna con sus armas de gladiadores la escena se convierte en una *venatio*.

La escena cumbre de *Quo vadis?* la protagoniza el gigantón Ursus en una lucha singular contra un toro. En la película Ligia está atada a un poste esperando que el toro la acometa, pero en la novela original es atada al lomo del animal.

La famosa historia de Androcles y el león transmitida por Aulo Gelio (*Noches áticas* V,14), en la que el marco de acción es una *venatio* se convirtió en una parodia en la película *Androcles y el león* (Chester Erskine, 1952) basada en la obra de B. Shaw.

En Roma los animales además de ser enfrentados entre sí se dedicaron a ser exhibidos, sobre todo los ejemplares raros. Esto contribuía a mostrar al pueblo la grandeza de Roma que podía traer animales de cualquier punto del imperio y darles muerte dominando así sobre la Naturaleza. La trasposición cinematográfica la encontramos en una escena de *Barrabás* en la que al lado de luchas de gladiadores aparece una exhibición de elefantes y en las jirafas y animales que aparecen en las escenas africanas de *Gladiator* y dan fe del comercio de animales para su exhibición en Roma.

2.6.3. Banquetes

En lo tocante a comidas, todo el mundo sabe por la información del cine o la televisión que los romanos comían echados. En *El cáliz de plata* (1954) con un jovenísimo Paul Newman aparece un estupendo banquete lleno de platos exóticos.

¹¹ Elio Lampridio, *Cómodo Antonino*, 11,11; 12, 10.

¹² Herodiano, *Historia de Roma después de Marco Aurelio*, I, 15.

Ejemplos singulares de banquetes romanos se encuentran en el *Satiricón* (1969) de Fellini y en *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966). En este último se ofrece una parodia del género. El banquete ofrecido por *Miles Gloriosus* contiene los ingredientes de cualquier banquete romano pero en clave de humor, burlándose de los estereotipos.

2.6.4. Las termas

En las películas de romanos existen algunas secuencias ilustrativas de las termas que evidencian distintos usos de las mismas. En *Espartaco* encontramos secuencias de las termas como un espacio de diversión pero sobre todo como lugar de discusión política. Así observamos las discusiones políticas que sobre asuntos de estado mantienen Graco (Charles Laughton), Craso (Laurence Olivier) y el joven César (John Gavin). También en unos baños, esta vez privados, se desarrolla una secuencia suprimida en la que Craso y Antonino mantienen un sutil diálogo y que ha sido felizmente recuperada en la nueva restauración de la película. En *La caída del imperio romano* podemos ver el lujoso interior del palacio del emperador Cómodo que tiene una amplia piscina o *natatio* al lado de una arena para ejercitarse con juegos gladiatorios con lo que observamos la función lúdica unida a la higiénica. En la serie *Anno Domini* aparece el aspecto privado de las termas de una persona pudiente como Sejano.

2.7. El deporte griego

El deporte griego no ha tenido gran suerte en su ilustración cinematográfica como tampoco ha tenido mucha aceptación el mundo griego en el cine a juzgar por la escasez de títulos serios que a él se han dedicado. De este modo aduciremos varios ejemplos al respecto pero no encontraremos un tratamiento adecuado del tema. No obstante la exhibición de pruebas atléticas encaja con la estética del *peplum* italiano y sus héroes musculosos. Así en *Hércules* encontramos una serie de pruebas deportivas (lanzamiento de jabalina, lucha, lanzamiento de disco...) en las que se nos presenta a los futuros argonautas. Steve Reeves, que había interpretado a Hércules, es también el protagonista de *La batalla de Maratón* encarnando al héroe griego Fidípides que realizó la famosa carrera pedestre de Maratón a Atenas que es el origen de nuestra Maratón olímpica actual. Por supuesto, y de acuerdo con las reglas del *happy end*, Fidípides no muere al finalizar su carrera. Al principio de esta película se recrean con no demasiado acierto las pruebas en Olimpia presididas por una estatua de Zeus al aire libre.

En el contexto de los funerales (como por ejemplo los funerales de Patroclo en *La Ilíada*) o en el contexto de algún banquete honorífico (los juegos con los que los Feacios agasajan a Ulises) los griegos solían incluir juegos. En *Ulises* el guionista, que sigue de cerca *La Odisea*, ha incluido los juegos ofrecidos por los feacios,

pero no ha podido resistir la tentación de hacer que Ulises intervenga en ellos venciendo a su oponente. La inclusión de la lucha del héroe cuerpo a cuerpo con su oponente se encontrará entre los diversos tipos de pruebas a que se ve sometido el héroe del *peplum*. Estas luchas se inspiran en la lucha libre griega y tenemos un ejemplo en *La guerra de Troya* en el contexto de los funerales de Patroclo. Eneas se enfrenta con Áyax compitiendo por la armadura de Héctor. La competición consiste en una especie de lucha libre en la que el ganador es aquel que lanza al otro fuera de un círculo trazado en el suelo dentro de los límites del cual se desarrolla el combate.

En *Alejandro Magno* aparecen escenas deportivas en el contexto de la educación de Alejandro y sus compañeros, que combinan la fuerza física con las lecciones de Aristóteles.

2.8. El ejército griego y el ejército romano

El ejército griego no ha tenido demasiada fortuna en su adaptación cinematográfica. En las películas dedicadas a la guerra de Troya (*Helena de Troya* (1955) de R. Wise y *La guerra de Troya* (1961) de G. Ferroni) no se han seguido los datos arqueológicos y se ha optado por armaduras de tipo hoplita además de incluir torres de asedio y pertrechos similares a los que eran totalmente ajenos los héroes de Homero.

Las guerras médicas han tenido desigual fortuna: la batalla incluida en *La batalla de Maratón* resulta caótica y en modo alguno acorde con las fuentes clásicas. Sin embargo, el tratamiento bélico de la batalla de las Termópilas de *El león de Esparta* es bastante acertado con las capas y escudos espartanos frente a la guardia persa de los inmortales. Los escudos llevan la lambda mayúscula de Lacedemonia y los movimientos de las tropas siguen casi fielmente lo descrito por Herodoto. Sólo habría que objetar que los espartanos, en contra de las fuentes, llevan el pelo corto y que algunos yelmos, especialmente los de los protagonistas, dejan al descubierto el rostro, todo ello debido a los gustos y necesidades de producción de la época. Esperemos que la versión que se anuncia de la novela *Gates of Fire* siga en esta misma línea.

La película *Alejandro Magno* presenta unas batallas aceptables aunque no demasiado acordes con los estudios modernos. No obstante la visualización del ejército persa resulta atractiva y algunos de los cascos que lleva Alejandro tienen como base las monedas de la época.

El ejército romano a pesar de haber contado con mayor cantidad de películas para su ilustración no ha sido tampoco muy afortunado. El *peplum* italiano no distingue épocas en el ejército romano y asigna armas del siglo I d.C a acontecimientos del V a.C. como sucede en *El coloso de Roma*. Además la realización de batallas es

desastrosa e incluso se atreve a repetir la misma batalla en películas distintas como sucede en *El coloso de Roma* y *Aníbal*.

Afortunadamente las producciones americanas salvan el pobre panorama. *Espartaco* ofrece la batalla cinematográfica más célebre y, sin duda, la mejor lograda. Rodada en los alrededores de Madrid con más de 8000 soldados españoles como "extras" es muy buena en el movimiento de masas sobre la pradera en verde contrastando con el tono rojizo de los soldados romanos. Hay un claro contraste entre el ejército de los esclavos rebeldes, sin uniforme ni organización, que carga en masa (constante de los pueblos enemigos a Roma, sobre todo los bárbaros) y la evolución de las cohortes (estamos en época posterior a las reformas de Mario y esta era la unidad táctica sustituyendo al manípulo) dispuestas en un clásico y bien documentado *triplex acies*.

Las operaciones militares terrestres suelen ir acompañadas de asedios o batallas al pie de las murallas de la ciudad. El tratamiento literario más acertado lo tenemos en *La guerra de las Galias* (B.G. 7. 17-28) donde César describe el sitio de Avarico (hoy Bourges). Cinematográficamente es el mismo César (Rex Harrison) el que en *Cleopatra* (J.L. Mankiewicz, 1963) defiende Alejandría de los insurrectos ordenando una salida de sus soldados con la formación conocida como "tortuga". En el film se ponen de manifiesto de manera clara la inexpugnabilidad de dicha formación y su mortífero efecto.

En la serie de televisión *Masada* (B. Sagal, 1981) tenemos un magnífico ejemplo de asedio. Los romanos establecen campamentos, cuyos restos aún son hoy visibles, rodeando la fortaleza de Masada en el Mar Muerto. A las ordenes del *praefectus fabrum* (Anthony Quayle) los soldados construyen una torre de asedio, como las descritas por César, y una rampa de acceso hasta las murallas. A continuación empujarán por la rampa, visible aún hoy en parte, la torre de asedio que provista de un ariete acabará con la puerta de la fortaleza.

Los minutos iniciales de *Gladiator* constituyen la última aportación a las batallas del cine de romanos. Inspirada en la batalla del bosque que aparecía en *La caída del imperio romano*, consigue sumergir al espectador en el fragor de la batalla. Se le han hecho bastantes críticas como las excesivas "explosiones" de los proyectiles y la aparición de estribos en una caballería cuya carga parece muy poco efectiva para los expertos militares. Aparece también la formación en "tortuga" muy brevemente. No obstante, la fuerza visual de las imágenes y la simbología del perro lobo (trasunto del poder de Roma y eco de la famosa loba) que avanza a la par que la caballería consiguen hacer olvidar las inexactitudes históricas.

Podemos concluir que a pesar de las imágenes de *Espartaco* y *Gladiator*, el cine todavía no ha mostrado realmente la táctica de las legiones romanas con el lanzamiento del *pilum* y su retirada para que la segunda línea haga lo propio.

3. Los temas de la literatura clásica en el cine de romanos

A pesar de que muchas veces las películas de romanos se han basado en otras películas del género o en guiones totalmente inventados, en algunas ocasiones han intentado tener detrás alguna de las obras de la literatura clásica. El estudio de estas películas comparadas con las obras que tienen como base puede ser muy fructífero en las clases de literatura griega y latina y puede dar lugar a un interesante debate o investigación.

Sin pretender ser exhaustivos citamos a continuación algunas de estas producciones acompañadas de un pequeño comentario y de algunos estudios en los que se ha puesto de relieve su relación con la literatura clásica o su aplicación didáctica.

3.1. La épica

El cine ha realizado numerosas adaptaciones de la épica homérica con desigual fortuna¹³. *La Ilíada* ha sido recreada en varias producciones de entre las que destacan *Helena de Troya* (R. Wise, 1955) y *La guerra de Troya* (G. Ferroni, 1961). Las dos producciones son diametralmente opuestas. En la primera se sigue el romance de Paris y Helena desde su comienzo hasta su final mientras que en la segunda se toma como protagonista absoluto de la guerra a Eneas. Hay que destacar que las películas sobre la guerra de Troya tienen unos tópicos y un esquema que suelen repetirse desde las primeras producciones¹⁴ como por ejemplo que siempre sale el caballo de Troya y que cinematográficamente Paris muere a manos de Menelao. Mejor suerte ha tenido *La Odisea* que cuenta con la versión *Ulises* (M. Camerini, 1954), con la serie *Las aventuras de Ulises* (F. Rossi 1969) y con la más reciente serie de televisión *La Odisea* (A. Konchalovsky, 1997). La película de Camerini tiene la ventaja de seguir la estructura del poema aunque sin la intervención de los dioses y con un Ulises de ideas muy años cincuenta¹⁵. La serie de 1997 cuenta con muy buenas interpretaciones, presencia de los dioses y efectos muy conseguidos al lado de episodios mal tratados como la batalla ante Troya.

¹³ Véase F. Lillo Redonet, "Cine y literatura clásica: versiones cinematográficas de *La Ilíada* y *La Odisea*", J. A. Ríos-J. D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante, 1996, pp. 95-104.

¹⁴ Sobre esta repetición de tópicos ver P. L. Cano, "El ciclo troyano: Helena (1924)", AA.VV., *Los géneros literarios. Actas del VII Simposi d'Estudis Clàssics*, Bellaterra 1985, pp. 73-93.

¹⁵ Estudio y aplicación didáctica en F. Lillo Redonet, *El cine de tema griego...*, pp. 112-125.

Las Argonáuticas de Apolonio de Rodas han sido la base de varias películas: *Hércules* (P. Francisci, 1957), *Jasón y los argonautas* (D. Chaffey, 1963) y *Jasón y los argonautas* (TV) (N. Willing, 2000). La que se ajusta más a la épica de Apolonio es la versión del 63¹⁶ puesto que la más moderna inventa demasiadas cosas aunque cuenta con mejores actores y efectos especiales.

La Eneida de Virgilio ha dado lugar a una película titulada *La leggenda di Enea* (G. Rivalta, 1962) en la que sólo se trataban los episodios que se desarrollan en el Lacio, dejando de un lado el atractivo de los viajes y la historia de amor de Dido y Eneas¹⁷. Existe una buena serie italiana de televisión *La Eneida* (1974) de difusión limitada. La presencia de Eneas y Dido en otras películas también ha sido estudiada por M. Eloy¹⁸.

3.2. Historiadores grecolatinos

Los historiadores clásicos han sido la base de algunas películas que permiten compararlas con la obra literaria. Así Herodoto es seguido muy fielmente por la película *El León de Esparta* (R. Maté, 1962)¹⁹ mientras que es totalmente ignorado en *La batalla de Maratón* (J. Tourneur, 1959).

Tito Livio es la base de *Rómulo y Remo* (S. Corbucci, 1961) en la que se da una versión *peplum* de la conocida historia de los gemelos y *El coloso de Roma* (Brazo de hierro) (G. Ferroni, 1964) que recrea las leyendas romanas de Mucio Escévola y Clelia.²⁰ No parece que Julio César haya sido demasiado consultado para la reciente versión de *Vercingétorix/Druids* (J. Dorfmann, 2001). Suetonio y Tácito parecen haber sido consultados para las series *Yo, Claudio*²¹ y *Anno Domini*²², si bien a través

¹⁶ Comparación con Apolonio y aplicación didáctica en F. Lillo Redonet, *El cine de tema griego...*, pp. 63-79.

¹⁷ Véase un estudio comparativo con la obra de Virgilio en P. L. Cano, "Una versión cinematográfica de la Eneida", *Faentia* 3 n.1., 1981, pp. 171-183.

¹⁸ M. Eloy, "Enée et Didon à l'écran et dans la Bande Dessinée des années 50 et 60" en *Enée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique. Actes du colloque international*, Paris, Editions du CNRS, 1990, pp. 289-297.

¹⁹ Comparación de Herodoto con esta película en F. Lillo Redonet, *El cine de tema griego...*, pp. 141-158.

²⁰ Una comparación entre estas películas y los textos de Tito Livio puede verse en F. Lillo Redonet, *El cine de romanos...* pp. 31-45.

²¹ Análisis de la novela y la serie y su aplicación al aula en J. L. Buller, *The Roman Empire from Cradle to Graves: Using I, Claudius in the Latin Language or Roman Civilization Course*, Oxford (Ohio), The American Classical League, s.f.

²² Pasajes de historiadores latinos paralelos a los capítulos de la serie en F. Lillo Redonet, *El cine de romanos...*, pp. 84-94.

de las novelas que dieron lugar a ellas. La *Cleopatra* de Mankiewicz declara haber consultado las fuentes clásicas relativas a la reina de Egipto²³.

3.3. Teatro

El teatro griego ha tenido multitud de adaptaciones o de recreaciones cinematográficas. Entre las adaptaciones conviene recordar las de M. Cacoyannis²⁴, mientras que para las recreaciones no podemos olvidar las obras de Pasolini²⁵.

En el teatro romano contamos con dos adaptaciones de Plauto: *Amphitryon* (Reinhold Schünzel, 1935)²⁶ y *Golfus de Roma (A funny thing happened on the way to the forum)* (R. Lester, 1966) que es una *contaminatio* de varias comedias de Plauto con los gags de la comedia americana e incluso de la tradición del cine mudo²⁷.

3.4. Novela

La novela griega *Dafnis y Cloe* ha tenido dos adaptaciones cinematográficas: *Dafnis kai Kloi* (O. Laskos, 1931) y *La iniciación en el amor* (J. Aguirre, 1976)²⁸ mientras que de la novela latina la más célebre es la adaptación del *Satiricón: Satyricon-Fellini* (Fellini, 1969)²⁹.

²³ Para estudios de detalle véanse L. A. García Moreno, "Cleopatra. El film de Joseph L. Mankiewicz" en J. Uroz (ed.) *Historia y cine*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, pp. 79-88 y A. Prieto Arciniega, "Cleopatra en la ficción: el cine", *Studia Historica. Historia Antigua*, vol. 18, 2000, pp. 143-176.

²⁴ Para el uso en el aula de las tragedias de Cacoyannis veáanse los artículos de A. Valverde García, "Las Troyanas de Cacoyannis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz", *Perspectiva Cep 2*, 2000, pp. 87-94 y "A *Electra* le sienta bien el cine: una acercamiento a la tragedia griega sin salir del aula", *Capsa. Revista de didáctica de lenguas y cultura clásicas 2*, 2001, (en prensa).

²⁵ Para Pasolini puede consultarse D. Mimoso Ruiz, "La transposition filquime de la tragédie chez Pasolini" *Pallas, Revue d'Etudes Antiques XXXVIII*, 1992, pp. 57-67. Se trata de las *Actes du colloque International de Toulouse 17-19 Octobre 1991* titulado *Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique*.

²⁶ Comentarios en R. de España, *El peplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona, Ediciones Glénat, 1998, pp. 418-421.

²⁷ Estudio en A. Romano Forteza, "Golfus de Roma (*A funny thing happened on the way to the forum*), un palimpsesto cinematográfico", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos 9*, 1995, pp. 246-256. Aplicación didáctica y estudio en F. Lillo Redonet, *El cine de romanos...*, pp. 49-56 y E. Medina Rincón, *Espartaco y Golfus de Roma*, Jaén, Junta de Personal Docente de centros no universitarios de la provincia de Jaén, 1993.

²⁸ Noticias en R. de España, *El peplum. La antigüedad en el cine*, pp. 414-418 y una comunicación en el *Congreso Som e Imagem* a cargo de Marília Pulquério Futre.

²⁹ Comparación de versión cinematográfica y novela en P. L. Cano, "Sobre Fellini-Satyricon", en L. Ferreres (ed.), *Actes del IXè Simposi de la Secció catalana de la SEEC*, Universitat de Barcelona, 1991, pp. 827-839.

4. Presencia de los clásicos en películas contemporáneas que no tratan sobre la Antigüedad³⁰

Este último apartado es sólo un ejemplo de la presencia de temas clásicos en películas que no tratan sobre la Antigüedad. Entre la multitud de referencias puntuales que pueden existir es conveniente elegir aquellas que son significativas para la película en cuestión. Estas referencias tienen una clara utilidad didáctica puesto que son un claro ejemplo de la presencia de los clásicos en nuestro mundo y ayudan al alumno a considerar que los temas de la civilización clásica perviven todavía incluso en lugares donde él nunca lo habría sospechado. Damos a continuación algunas referencias de películas que tienen relación con el mundo griego y otras en las que hay alguna cita latina significativa.

Comenzamos con algunas referencias a la Grecia antigua en películas de reciente estreno. En *Sommersby* (J. Amiel, 1993) aparecen breves referencias a la lectura de la *Iliada* por parte del protagonista, mientras que en *Joe contra el volcán* (*Joe vs the Volcano*, J. P. Shanley, 1990) el protagonista que va a vivir una odisea se lleva en su viaje un ejemplar de la obra de Homero. *Oh Brother, Where Art Thou?* (J. Coen, 2000) está basada en la *Odisea* pasada por el universo de los hermanos Coen. Empezando por la burlona invocación a la musa que abre la película y la profecía del viejo ferroviario ciego, el protagonista es un presidiario llamado Ulysses que se fuga con dos de sus compañeros. En su aventura se encontrarán con unas seductoras sirenas, un pintoresco Cíclope (en realidad un tuerto) que será convenientemente cegado, llegando a su destino final para encontrarse con una peculiar Penélope de varios hijos.

El pasaje más famoso de el *Banquete* de Platón que narra el origen del amor como el de los seres que fueron partidos por la mitad y sólo encontrarían su plenitud al reunirse con su otra parte es relatado en *Una bruja en Nueva York* (*The Butcher's Wife*, T. Hughes 1991) y prueba que los protagonistas tan diferentes son en realidad dos mitades del mismo ser. La búsqueda del libro II de la *Poética* de Aristóteles centra la trama de *El nombre de la rosa* (*The Name of the Rose*, J. Annaud, 1986) en la que también aparece el motivo del hilo de Ariadna como sistema para salir de la laberíntica biblioteca.

³⁰ Este es un campo en el que se ha tenido interés muy recientemente y que merecería un estudio monográfico. Por otro lado está en permanente construcción ya que las referencias clásicas, por mínimas que sean, están presentes en gran parte del cine contemporáneo que no trata sobre la Antigüedad. El pionero en este tipo de estudios es Solomon: J. Solomon, "In the wake of Cleopatra: The Ancient World in the cinema since 1963". *The Classical Journal* 91.2, 1996, pp. 113-140. esp. pp. 125-140; J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, 21ss.

El mundo de los espartanos con su famosa virilidad y valor aparece en algunas películas como *Go Tell the Spartans* (T. Post, 1978) ambientada en la guerra del Vietnam pero que en su mismo título evoca el epitafio de Semónides, y *Demolition Man* (M. Brambilla, 1993) en la que su fornido y valeroso protagonista recibe el nombre de John Spartan (S. Stallone) mientras que su mortal enemigo es Simon Phoenix (Wesley Snipes) que evoca en su apellido el mito del ave fénix (hay que tener en cuenta que en la película ambos son congelados para volver a la vida muchos años después y eso puede relacionarse con el mito del ave que resurge de sus cenizas).

Las referencias al mundo de la mitología son muy abundantes. Baste recordar aquí que el virus que desencadena la acción en *Misión Imposible 2* (*Mission Impossible 2*, J. Woo, 2000) lleva el nombre de Quimera, apareciendo una breve explicación del mito de Belerofonte.

En algunas películas encontramos citas de autores latinos que no son sólo citas eruditas sino que tienen alguna relación con los hechos principales de la película. Así en *Esta es mi tierra* (*This land is mine*, J. Renoir, 1943) ambientada en los momentos de la resistencia antinazi el oficial alemán descubre que el profesor Sorel es el autor de los panfletos contrarios a la ocupación por una cita de Tácito *Vbi solitudinem faciunt pacem appellant* en la que se identifican los métodos del imperio alemán con los del imperio romano. La famosa máxima de Horacio *Carpe diem* es el fundamento de *El club de los poetas muertos* (*Dead Poet's Society*, P. Weir 1989) que dio gran popularidad al dicho latino entre el gran público. Catulo y su célebre *Odi et amo* es citado en latín y traducido en *Creadores de sombras* (*Fat Man and Little Boy* (o *Shadowmakers*), R. Joffé 1989) puesto en boca de R. Oppenheimer el creador de la bomba atómica en un momento de reflexión sobre sus actos. Ovidio y su *amor vincit omnia* es muy significativo en *El rey pescador* (*The Fisher King*, T. Gilliam 1991) en el que el atribulado protagonista hallará la cura a su mal por medio del amor. Por último los versos de la *Eneida* *Timeo Danaos et dona ferentes* le sirven a Sean Connery para desconfiar de los buenos tratos del FBI que le saca de prisión y para demostrar su cultura libresca en la película de acción *La Roca* (*The Rock*, M. Bay 1996).

Algunas películas tienen diálogos en latín. *Sebastiane* (*Sebastiane*, P. Humfress/D. Jarman, 1976) que relata a su modo la vida y el martirio de San Sebastián está rodada íntegramente en latín aunque su contenido erótico puede no hacerla recomendable para el alumnado más joven. En *El nombre de la rosa* aparecen algunos diálogos en latín como corresponde a la Edad Media. También en *El guerrero número 13* (*The 13th Warrior*, J. McTiernan, 1999), una estupenda película que retoma el verdadero sentido de la épica como canto de los hechos valerosos de un grupo, aparecen al comienzo varios diálogos en latín (y algo de griego) que permiten a los árabes entrar en comunicación con los hombres del Norte. Es interesante ver en estos dos últimos casos que el latín era la lengua de cultura y podía actuar como lengua de comunicación entre personas cultas.

5. Conclusión

Me gustaría concluir de la manera con la que comencé la exposición oral en el *Congresso Som e Imagem no ensino dos Estudos Clássicos*. Entonces dije que el objetivo de este trabajo era convencer de la utilidad didáctica del cine de romanos y de tema griego y exponer algunos aspectos de dichas posibilidades para que, a partir de ellos o tratando otros nuevos, el uso de estas películas contribuyese a incentivar el conocimiento de la Antigüedad en cualquier nivel educativo. Espero haberlo conseguido en alguna medida.

ANEXO 1

FILMOGRAFÍA BÁSICA DE CINE DE ROMANOS³¹

- A) La Roma de la monarquía y primeros años de República.
- **La leyenda de Eneas** (La leggenda di Enea) (1962) Giorgio Rivalta.
 - ***Rómulo y Remo** (Romolo e Remo) (1961) Sergio Corbucci.
 - **El rapto de las sabinas** (1961) Richard Pottier.
 - ***El coloso de Roma** (Il colosso di Roma) (1964) Giorgio Ferroni.
- B) La república romana
- **Arquimedes, el asedio de Siracusa** (1959) Pietro Francisci.
 - ***Aníbal** (1959) C.L. Bragaglia y E. Ulmer.
 - **Escipión el africano** (1937) Carmine Gallone.
 - **Publio Cornelio Escipión, llamado el Africano** (1971) Luigi Magni.
 - **Cartago en llamas** (1959) Carmine Gallone.
 - **El conquistador de Corinto** (1958) Mario Costa.
 - ****Golfus de Roma** (1966) Richard Lester.
 - ****Espartaco** (1960) Stanley Kubrick.
 - **Espartaco y los gladiadores** (1966) Nick Nostro.
 - **El hijo de Espartaco** (1962) Sergio Corbucci.
 - **Julio César contra los piratas** (1962) Sergio Grieco.
 - **Julio César conquistador de la Galia** (1963) A. Antonio.
 - **César y Cleopatra** (1945) G. Pascal.
 - ****Julio César** (1953) J.L. Mankiewicz.
 - **Julio César** (1970) Stuart Burge.
 - ***Cleopatra** (1963) J.L. Mankiewicz.
 - **Antonio y Cleopatra** (1972) Charlton Heston.
- C) El principado y el Imperio
- **La túnica sagrada** (1953) H. Koster.
 - **Ben-Hur** (1959) W. Wyler.
 - **Barrabás** (1961) Richard Fleischer.
 - **Demetrio y los gladiadores** (1954) Delmer Daves.
 - **Quo vadis?** (1951) Mervyn Leroy.
 - **Los últimos días de Pompeya** (1935) M. Cooper.
 - **Los últimos días de Pompeya** (1959) Mario Bonnard.
 - **Satiricón** (1969) Fellini ..

³¹ Estas son sólo las películas que a nuestro juicio ofrecen un aprovechamiento didáctico mayor. Para filmografías más extensas y específicas consúltese el apartado 1 de la bibliografía del anexo 3. Los asteriscos indican nuestras preferencias personales para su uso en el aula.

- ****La caída del Imperio romano** (1964) A. Mann.
- ****Gladiator** (2000) R. Scott.
- **Constantino el grande** (1962) L. Felice .
 - **Atila, hombre o demonio** (1955) P. Francisci.
- **Atila, rey de los hunos** (1954) D. Sirk.
- **La invasión de los bárbaros** (1969) R. Siodmak.
- **Teodora** (1953) R. Freda.

ANEXO 2

FILMOGRAFÍA BÁSICA DE CINE DE TEMA GRIEGO³²

A) Mitología.

- **Hércules** (Le fatiche di Hercole) (1957) Pietro Francisci.
- ****Jasón y los argonautas** (Jason and the Argonauts) (1963) Don Chaffey.
- **Jasón y los argonautas** (Jason and the Argonauts) (TV) (N. Willing, 2000).
- ***Furia de Titanes** (Clash of the Titans) (1981) Desmond Davis.

B) El ciclo troyano

- **Helena de Troya** (Helen of Troy) (1955) Robert Wise .
- **La guerra de Troya** (La guerra di Troia) (1961) Giorgio Ferroni .
- *****Las troyanas** (The Trojan Women) (1972) M. Cacoyannis.
- *****Ulises** (Ulisse) (1954) Mario Camerini.
- ****The Odyssey** (TV) (A. Konchalovsky, 1997).

C) La historia de Grecia

- **La batalla de Maratón** (La bataglia di Maratona) (1959) Jacques Tourneur
- *****El león de Esparta** (The 300 Spartans) (1962) Rudolph Maté.
- ****Alejandro Magno** (Alexander the Great) (1955) Robert Rossen .

³² Estas son sólo las películas que a nuestro juicio ofrecen un aprovechamiento didáctico mayor. Para filmografías más extensas y específicas consúltase el apartado 1 de la bibliografía del anexo 3. Los asteriscos indican nuestras preferencias personales para su uso en el aula.

ANEXO 3

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DEL CINE DE ROMANOS

Esta es sólo una bibliografía básica del cine de romanos. Para ampliarla pueden consultarse F. Lillo Redonet, "Estudios científicos y didácticos sobre cine y mundo clásico: una aproximación", *Tempus* 16, 1997, pp. 17-37 y el artículo electrónico F. Lillo Redonet, "Enseñar el mundo clásico a través del cine: bibliografía comentada", *FilmHistoria* Vol. XI n.º1-2, 2001 (<http://www.pcb.ub.es/filmhistoria/FernandoLilloRedonet.htm>).

1. Filmografías

- 1.1. Una filmografía alfabética general (D. Elley, *The Epic film. Myth and History*, London-Boston-Melbourne-Henley, Routledge and Kegan Paul, 1984, pp. 167-204).
- 1.2. Una filmografía cronológica del mundo grecorromano (J. Solomon, "In the wake of Cleopatra: The Ancient World in the cinema since 1963", *The Classical Journal* 91, 1996, pp. 139-140).
- 1.3. La primera filmografía cronológica de la Roma Antigua (P. L. Cano, "Roma y el cine", *Film Guía* 5, 1975, pp. 7-10).
- 1.4. Una filmografía cronológica de la Roma Antigua (V. Attolini, "Il cinema", *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol.IV, Padua 1991, pp. 483-493).
- 1.5. Una filmografía temática de la Roma Antigua (P. L. Cano, "La historia de Roma vista por el cine. Filmografía", *Faventia* 6 n.1, 1984, pp. 163-66).
- 1.6. La primera filmografía mítica (P. L. Cano, "La mitología en el cine", *Film-Guía* 1, Nov. 1974, pp. 29-30).
- 1.7. Una nueva filmografía sobre mitología clásica (J. J. Clauss, "A course on Classical Mythology in film", *The Classical Journal* 91, 1996, pp. 292-294).
- 1.8. Una filmografía sobre César, Marco Antonio y Cleopatra (P. L. Cano, "Cèsar, Cleòpatra, Marc Antoni, ombres al cinema", *III Jornades de didàctica de les llengües clàssiques*, ICE Universitat de Barcelona 1995, pp. 34-37.)

2. Estudios sobre la historia del cine de tema grecorromano

- 2.1. P. L. Cano, *Influencia del Mundo Clásico en la Hª de la cinematografía*, Tesis doctoral leída en la Universidad de Barcelona el 14/12/1973.
- 2.2. D. Elley, *The Epic film. Myth and History*, London-Boston-Melbourne-Henley, Routledge and Kegan Paul, 1984.
- 2.3. V. Attolini, "Il cinema", *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol.IV, Padua 1991, pp. 431-493.
- 2.4. P. L. Cano-J. Llorente, *Espectacle, amor y martiris al cinema de romans*, Tarragona, Facultad de Filosofía y Letras 1985.

- 2.5. A. L. Hueso Montón, "El mundo clásico en el cine histórico (aproximación historiográfica al *peplum*)", *Cuadernos cinematográficos* nº6, 1988, pp. 75-85.
- 2.6. A. Duplá-A. Iriarte, *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao, Universidad del País Vasco 1990.
- 2.7. S. Vich, "La Grecia clásica en el cine", *Historia y vida extra 58: El cine histórico*, 1990, pp. 20-25.
- 2.8. A. L. Hueso Montón, "La Roma imperial: Historia y espectáculo ante todo", *Historia y Vida*, Extra nº58, 1990, pp. 36-42.
- 2.9. M. Wyke, *Projecting the past: Ancient Rome, Cinema and History*, London-N. York, Routledge, 1997.
- 2.10. R. de España, *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona, Glénat 1998.
- 2.11. P. L. Cano, "Aspectos de mitología griega en el cine" en F. Casadesús Bordoy, (ed.) *La mitología. II Curs de Pensament i Cultura Clàssica. Octubre 1997 – Maig 1998*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1999, 133-155.
- 2.12. J. Uroz (ed.) *Historia y cine*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999. (sobre Mundo Antiguo: *La caída del imperio romano, Faraón, Rey David, Espartaco, Cleopatra, Quo Vadis?*).
- 2.13. A. Prieto Arciniega, "Cleopatra en la ficción: el cine", *Studia Historica. Historia Antigua*, vol. 18, 2000, pp. 143-176.
- 2.14. J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

3. Cine antiguo y su didáctica

- 3.1. L. Inclán y García-Robles, "El cine de romanos y la didáctica de las lenguas clásicas", *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos. vol.II*, Málaga 1987, pp. 327-331.
- 3.2. L. De Bock Cano, "El video y la mitología", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos t.III*, Madrid, 1989, pp. 721-726.
- 3.3. A. Álvarez Rodríguez, "Cómo ver una película de romanos", F. R. Adrados, (ed.), *Didáctica de las Humanidades Clásicas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, pp. 235-240.
- 3.4. P. W. Rose, "Teaching Greek myth and confronting contemporary myths", M. M. Winkler, (ed.), *Classics and Cinema*, London and Toronto, Bucnell University Press, 1991, pp. 17-39.
- 3.5. J. L. Buller, *Historical films in the Latin classroom*, The American Classical League, Miami University, Oxford, Ohio 1992.
- 3.6. E. Medina Rincón, *Espartaco y Golfus de Roma*, Jaén, Junta de Personal Docente de centros no universitarios de la provincia de Jaén 1993.
- 3.7. A. Collognat, "L'Antiquité au cinéma", *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, Octubre 1994, pp. 332-351.
- 3.8. F. Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- 3.9. A. M^a. Platas Tasende, (coord.), *Literatura, cine y sociedad. Textos literarios y filmicos*, La Coruña. Edit. Tambre 1994.
- 3.10. J. J. Clauss, "A course on Classical Mithology in film", *The Classical Journal* 91, 1996, pp. 287-295.

- 3.11. F. Lillo Redonet, *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- 3.12. A. Valverde García, "Las Troyanas de Cacoyannis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz", *Perspectiva Cep*, 2, 2000, pp. 87-94.
- 3.13. A. Alcalde-Diosdado Gómez, *Cultura Clásica II. 2º ciclo Secundaria*, Zaragoza, Edelvives, 2000.
- 3.14. A. Valverde García, "A *Electra* le sienta bien el cine: una acercamiento a la tragedia griega sin salir del aula", *Capsa. Revista de didáctica de lenguas y cultura clásicas* 2, 2001, (en prensa).

LA HISTORIA ANTIGUA EN EL FRANQUISMO

ALBERTO PRIETO ARCINIEGA
Universidad Autónoma de Barcelona

Mi propósito en este congreso es el de recordar como toda visión del pasado, imaginaria o no, nos traslada mecánicamente al presente, es decir que aunque se hable del pasado, se hace desde el presente, por lo que se debe conocer tanto el pasado como el presente en el que escribe el historiador. Estas observaciones son importantes y se pueden comprender muy bien si contemplamos a continuación como querían que se interpretara la Historia Antigua de España los historiadores que podríamos etiquetar como franquistas.

La visión, la enseñanza y la divulgación de la Historia Antigua de España no es algo monolítico, ni tampoco las diversas modificaciones han obedecido a razones puramente didácticas o de modas mediáticas, sino que los cambios que se han ido produciendo sobre esta disciplina obedecen, en lo fundamental, a otros factores que iremos analizando en esta comunicación.

Pérez Garzón¹ ha analizado las causas de la aparición de la Historia de España y las diferentes versiones que se han ido realizando sobre su contenido.

A mediados del siglo XIX se comenzaron a publicar manuales escolares de Historia de España que en el fondo recogían una dispersa información sobre los diversos acontecimientos que habían tenido como escenario el territorio peninsular que evidentemente, de hecho, no se limitaban las fronteras exclusivamente a España, sino que en muchos momentos también, sin avisar, invadían Portugal, colocándola como una parte de Hispania, que se solía identificar exclusivamente solo con España.

Desde 1838 se legisló sobre los manuales escolares que junto a la geografía, la gramática y la literatura castellana, tenían como objetivo central el crear una conciencia de lo español que sirviera para asentar las bases de la identidad española y se solidificara así la unidad de todos los ciudadanos que debían sentirse

¹ J.S. Pérez Garzón, *La creación de la Historia de España en J.S. Pérez Garzón et alii, La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, Barcelona, 2000, pp. 63-111.

miembros de un mismo Estado al que pertenecían, según este enfoque, desde un pasado lejano.

Un impulso importante a estos planteamientos se iba a dar con la voluminosa publicación de la Historia de España de Modesto Lafuente. La obra constaba de 30 volúmenes que se comenzaron a publicar en 1850 y concluyó en 1859.

La Historia de España de Lafuente consiguió arrinconar las anteriores obras existentes, como por ejemplo la más crítica escrita por Mariana, y se convirtió en el modelo que necesitaba la clase dirigente española para los cimientos de la justificación histórica de un único Estado.²

A partir de entonces se crearon las bases entre un territorio y un estado, cuyos orígenes se remontaban a un lejano pasado. Creada la idea de España, automáticamente este axioma conducía a un marco territorial concreto que se presentaba como inmutable, sin tener en cuenta que los conceptos jurídicos, políticos o de frontera que tenían otros pueblos que existieron en épocas anteriores en el escenario peninsular, como sería el caso de los godos, obedecían a unos parámetros muy diferentes a los del Estado Español de los siglos XIX y XX.

Frente al intento de establecer una científica base histórica del pasado de un territorio que en un momento concreto se convertiría en el Estado Español, lo que se pretendía establecer era el justificar históricamente la existencia inmemorial de una soberanía territorial, una unidad legislativa, política y religiosa y, sobre todo, una identidad nacional³.

Es interesante subrayar que estas premisas se convirtieron en el centro de las principales polémicas futuras y "los conceptos de ser, existencia y esencia se trasladaron al ámbito de las nuevas ciencias sociales, la psicología, la antropología, la sociología y sobre todo la historia"⁴.

En definitiva, en consonancia con lo que se ha llamado "la invención de la tradición", en la historiografía sobre España se iban a realizar numerosas invenciones⁵, siendo la principal de todas ellas la que Fox⁶ ha denominado La invención de España.

² Sobre ello cf. P. Cirujano Linde, T. Elorriaga Planes, J. S. Pérez Garzón, *Historiografía y nacionalismo español 1834-1856*, Madrid, 1985 pp. 71-92.

³ *Idem* p. 86.

⁴ J. S. Pérez Garzón, *La creación...* p. 100.

⁵ Sobre la creación de diversas tradiciones cf. J. Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, 2001, pp. 593-601; B. De Riquer, *Aproximación al nacionalismo español contemporáneo*, *Studia Historica*, 12, 1994, pp. 11-29; J. Juaristi, *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles*, Madrid, 1992; A. Rivière Gomez, *Envejecimiento del presente y dramatización del pasado: una aproximación a las síntesis históricas de las Comunidades Autónomas Española*, (1975-1995), en J.S. Pérez Garzón et alii... *La gestión...* pp. 161-221.

El recuerdo de esta idea de España se iría rellenando con temas diversos que, a nivel visual se expresarían en diversos campos culturales⁷.

Todo ello conformaría el carácter de "lo español" que puede quedar reflejado en la conocida obra de Menéndez Pidal, *Los españoles en la Historia*, cuyas palabras iniciales expresan claramente su contenido, "Los hechos de la Historia no se repiten, pero el hombre que realiza la Historia es siempre el mismo"⁸.

Una buena contraréplica a esta visión la suministraría Caro Baroja⁹, quien demostró como esta serie de supuestos caracteres propios de los españoles, se fueron inventado desde el Renacimiento sin que se pueda conceder la mínima credibilidad a esta teoría.

Un complemento de la invención de España sería el de su *nacionalcatolicismo* recreado en los círculos conservadores del siglo XIX, aunque evidentemente muchos de los argumentos se habría ido perfilando durante los siglos anteriores¹⁰.

Entre las diversas actividades desarrolladas a fines del XIX por los círculos integristas merece destacarse, por su relación al pasado católico godo, la conmemoración en 1889 del decimotercer centenario de la "supuesta unidad católica de España" con la celebración del III Concilio de Toledo, tras la conversión al cristianismo del rey Recadero¹¹.

Evidentemente sobre toda esta creación se podrían introducir numerosas críticas y comentarios, pero nuestro objetivo en este trabajo es otro, y estas primeras líneas solo pretenden alertar al lector sobre el hecho de que la historiografía franquista se alimentó de toda una tradición conservadora que, sobre todo, se fue configurando a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

⁶ I. Fox, *La invención de España*, Madrid, 1997.

⁷ F. Calvo, *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995; C. Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público 1820-1890*, Madrid, 1999; *La pintura de Historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989; J.C. Mainier, *La invención de la literatura española*, en J.M^a Aguita-J.C. Mainjer (eds.), *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, 1994, pp. 23-45.

⁸ R. Menéndez Pidal, *Los españoles en la Historia*, Buenos Aires, 1959, p.11; *Sobre el papel histórico de Menéndez Pidal*, cf. J. Álvarez Junco, *op.cit.* pp. 589 S.

⁹ J. Caro Baroja, *El mito del carácter nacional: Meditaciones a contrapelo*, Madrid, 1970.

¹⁰ Cf. sobre todo A. Botti, *Cielo y dinero. El nacional catolicismo en España (1881-1975)*, Madrid, 1992; J. Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, 1988.

¹¹ Sobre ello cf... J.S. Pérez Garzón, *La creación...* p. 94 s.

El franquismo y la Historia

La comprensión de la Historia y en este caso de Historia Antigua depende, en cierta medida, del tipo o tipos de receptores que reciben la información y en función de ello la forma de exponer los mensajes deben variar.

Aparte de las diferentes ideologías del público, existen otras circunstancias que también en última instancia son ideológicas, pero que provienen sobre todo del país y el momento o momentos históricos en que vivieron o viven las personas que reciben una determinada explicación histórica.

Me explicaré, no es igual enseñar la dictadura antigua en un país que la sufre que en otro que la desconoce o, a la inversa, comentar la democracia o la república.

Para un estudiante de la España de Franco, la comprensión de la democracia o de la república romana revestía una mayor dificultad cuando a nivel oficial, por ejemplo, se escribía que la palabra república era sinónima de desorden y confusión¹², mientras, en cambio, se entendía la política bajo la idea de caudillaje, ya que se les insistía a los estudiantes que bajo El Caudillo (Franco) España se convirtió en un gran Estado¹³.

Estos casos me sirven de ejemplo para demostrar como la explicación de los fenómenos históricos tienen una dificultad añadida, que pasa por intentar explicar los hechos de una forma que pueda ser entendida por la mayoría del público sea cual sea su procedencia¹⁴.

De esta forma explicar a las actuales generaciones como veían los historiadores franquistas la Historia Antigua de España no es una tarea fácil¹⁵.

Esta dificultad no solo afecta a la explicación del franquismo, sino que también se podría aplicar a la comprensión de las causas de la división del mundo en dos grandes potencias durante la mayor parte del siglo XX, sin caer en la fácil demonización de alguno de los bloques y descalificar de este modo la memoria del pasado como algo estéril. Una meta importante de los historiadores consiste en motivar a los lectores para que se aficionen a intentar entender porqué los acontecimientos ocurrieron de esa forma y no de otra y mantener, además, viva la

¹² L. Otero, *Flechas y Pelayos. Moral y estilo de los niños españoles que soñaban imperios*, Madrid, 2000, pp. 19.

¹³ *Idem*, p. 65.

¹⁴ Sobre estos problemas cf. D. Plácido, *Introducción al mundo antiguo: problemas metodológicos*, Madrid, 1993, pp. 61 ss.

¹⁵ Un interesante ejemplo de dos visiones escritas en épocas diferentes puede encontrarse en J. Fontana (ed.), *Enseñar historia con una guerra civil por medio*; D. G. Linacero, *Mi primer libro de Historia* (1933) – Intituto de España, *Manual de Historia de España*, Barcelona, 1999.

llama de la memoria, para tratar de evitar que se recorten las libertades del presente, debido a que no se recuerdan la carencia de estas libertades en el pasado.

La enseñanza de la Historia en el franquismo¹⁶.

En la primera fase (1938-1953) los manuales de Historia de España¹⁷ debían contener una serie de conceptos y temas seleccionados como importantes para el adoctrinamiento de la juventud española: el origen de los españoles, su identidad, significado de la guerra civil y justificación del franquismo.

La identificación entre ser español y católico, constituía uno de los ejes del discurso histórico y, de este modo, la negación de lo católico era también la negación de lo español.

La defensa de los valores cristianos era también la defensa de España, ya que precisamente la decadencia de España se había debido a la pérdida de esos valores¹⁸.

Todo fascismo tiene una Edad Oro, un periodo que se suponía había sido su momento histórico más relevante. Para el fascismo italiano no había duda de que su Edad de Oro era el pasado romano y dentro de él la dictadura augustea se consideraba su momento más importante¹⁹.

Para el franquismo el punto culminante lo constituía el reinado de Felipe II, fase en la que el Imperio español alcanzó su mayor dimensión territorial y, además, en la batalla de Lepanto los turcos fueron derrotados por la flota española. En este sentido vale la pena recordar como la construcción de edificios imitando el llamado estilo herreriano se impuso en la arquitectura de la época, un ejemplo de lo cual lo constituye el Ministerio del Aire.

Tras el reinado de Felipe II vendría una fase gradual de decadencia provocada, según estos planteamientos, por la falta de buenos gobernantes y el agotamiento económico debido a la pérdida del espíritu idealista y de los valores inculcados, entre otros, por los Reyes Católicos.

¹⁶ Aunque estamos hablando del franquismo como ideología hay que matizar que su corpus teórico no fue uniforme, sino que se nutrió de diversos núcleos conservadores como Acción Española, Falange Española y la Iglesia. Un desarrollo de los principales parámetros de esta ideología puede verse en F. Valls, *La enseñanza de la literatura en el franquismo*, Barcelona, 1983, pp. 7-37.

¹⁷ Sobre las principales ideas contenidas en estos manuales cf. E. Martínez Tórtola, *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1938-1953)*, Madrid, 1996.

¹⁸ Un desarrollo de estas ideas puede verse en F. Valls, *Ideología franquista y enseñanza de la Historia en España 1938-1953* en J. Fontana (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, 1986, pp. 230-246.

¹⁹ Véase M. Cagneta, *Antichisti e Impero fascista*, Bari, 1979.

La Segunda República constituiría la cota mas baja de esta decadencia y el gobierno de Franco el primer momento significativo de recuperación.

A la inversa, todo el periodo anterior a Felipe II constituía un amplio camino hacia la creación de la unidad española y la consolidación del catolicismo con un escalón final que sería la fase imperial²⁰.

*La visión franquista de la Historia Antigua*²¹

La antigüedad suponía la existencia de una serie de pasos hacia adelante y hacia atrás para llegar, finalmente, a la unidad realizada bajo la égida de los Reyes Católicos y el Imperio de Carlos V, sobre todo, el de su hijo Felipe II.

Aunque ya son ideas que estaban presentes en la obra de Lafuente²², durante esta fase se acentuarían los aspectos militaristas y religiosos²³. La primera fase sería la de la supuesta unidad de los pueblos peninsulares bajo la pretendida unión de los celtas y los iberos, tema que ya aparecía en la Historia de España de Lafuente²⁴.

Dentro de la visión de los iberos²⁵ como símbolo genuino de "lo español", a nivel anecdótico se podría destacar los intentos de acercarlos al presente como haría Pemán con la dama de Elche en cuyo atuendo y peinado quiso ver un precedente de la forma de arreglarse de la mujer española de su época²⁶.

Mientras la colonización griega era resaltada mediante la tesis de que el aporte de la cultura griega fue beneficioso para los pueblos peninsulares, a la inversa, la huella fenicia se minimizaba²⁷ y la intervención cartaginesa se criticaba por la perfidia de sus generales, sobre todo Anibal.

²⁰ Un desarrollo de estos puntos puede verse en F. Valls, *op. cit.*, pp. 233-244.

²¹ Un resumen de este tema puede verse en A. Prieto, *El franquismo i la història antiga*, L' Avenç, 18, 1979, pp. 75-80.

²² M. Lafuente, *Historia General de España*, vol. I, Barcelona, 1899.

²³ Cf. Z. García Villada, *El destino de España en la Historia Universal*, Madrid, 1940 (2ª). Hay que subrayar que la primera presentación la hizo en 1935 en el seno de la agrupación Acción Española; I un año mas tarde se publicaría la primera edición y poco después su autor sería fusilado tras el estallido de la Guerra Civil española.

²⁴ Este punto lo desarrollo mas en A. Prieto, *Historiografía de la España romana y visigoda*, en S. Reboresda-P. López (eds.); *A cidade e o mundo: romanización e cambio social*, Xinzo de Limia, 1996, pp. 46 s.

²⁵ Un panorama sobre la visión tradicional de los iberos puede verse en A. Ruiz-M. Molino, *Los iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*, Barcelona, 1993, pp. 14-23.

²⁶ J. Mª Pemán, *La historia de España contada con sencillez*, Madrid, 1950 (4ª), p. 25.

²⁷ Un buen estudio de las causas de esos cambios puede verse en J.L. López Castro, *La colonización fenicia en la Península Ibérica en AAVV, La colonización fenicia en el sur de la Península Ibérica. 100 años de investigación*, Almería, 1992, pp. 11-81.

El periodo romano aparecía dividido en varias fases.

La primera sería la alianza inicial de algunos pueblos indígenas con Roma contra Cartago por el ataque a la ciudad de Sagunto.

La segunda etapa, que comprendería sobre todo el siglo II a.d.C., sería la gran fase de la resistencia a Roma rellena de acontecimientos heroicos como las guerras celtibéricas y lusitanas con el episodio central del cerco de Numancia, recordado ya en el pasado por Cervantes, la pintura romántica y la misma arqueología con el famoso estudio de Schulten.

La tercera etapa, que abarca el siglo I, contendría asimismo rasgos heroicos como la resistencia de cántabros y vascones, pero debido a que esta misma resistencia, sobre todo tras las guerras carlistas, sirvió de soporte a las teorías del irredentismo vasco, provocó que no se hiciera tanto hincapié desde el punto de vista oficial.

Además, hay que recalcar que las llamadas guerras celtibéricas tenían otro ingrediente importante para la futura configuración de un modelo de Estado presidido por Castilla, debido a que el territorio de los celtíberos se tendía a relacionar con el de la futura Castilla.

Como no se podía negar la conquista romana de Hispania se iba a desarrollar la tesis de la pretendida Hispanización de Roma debido al activo papel desempeñado por algunos intelectuales procedentes de Hispania: Séneca, Marcial, Quintiliano; dirigentes políticos: Trajano, Hadriano, Teodosio; o el obispo Osio.

De esta forma la "hispanización" de Roma daría por resultado la introducción de otros valores que finalmente contribuirían al triunfo del cristianismo y la rápida cristianización de la Península Ibérica.

La invasión visigoda supondría un declive del catolicismo al imponerse inicialmente el arrianismo, aunque se consolidaría el sentido de lo nacional con Recaredo tras el III Concilio de Toledo.

De este modo, junto a la unidad política se conseguiría asimismo la unidad religiosa bajo la fe cristiana, con lo que se habría, finalmente, alcanzado la unidad política y religiosa, es decir, el nacionalcatolicismo.

Tengo que subrayar que en todas estas visiones suele colocarse Portugal como una parte más de ese supuesto Estado Español. Por ello, debo de pedir disculpas a mis colegas portugueses, aunque no soy responsable de ese deseo imperialista e invasor de algunos historiadores españoles que escribieron, sobre todo, en la fase siguiente al final de la guerra civil española.

Volviendo al hilo conductor, el siguiente momento estaría marcado por la invasión musulmana que, según la visión tradicional, provocaría una huida de los cristianos hacia las montañas del norte y, desde allí, comenzarían la lucha contra el Islam con el objetivo de recuperar los territorios perdidos en un largo proceso que se llamó Reconquista que concluiría con los Reyes Católicos.

Evidentemente, gran parte de este esquema ha sido rebatido por la crítica moderna que ha demostrado que no hubo una huída masiva y que, frente a la idea de Reconquista, sería mejor contraponer la de conquista, ya que los que ocuparon esos territorios no eran miembros de la supuesta población visigoda refugiada en las montañas asturianas.

A otro nivel, la españolización de algunos emperadores, o escritores ha sido igualmente rebatido, ya que no se les puede catalogar de españoles y, en todo caso, solo se podría denominarlos como romanos.

Finalmente un punto aparte lo supone la pretendida influencia de las ideas senequistas en la configuración del carácter andaluz, teoría que se creó mediante la difusión de diversas tradiciones que se fueron forjando desde la Edad Media²⁸.

LA NUEVA HISTORIA DE ESPAÑA

Se trata de un material filmado titulado "Nueva Historia de España" con guión de Antonio Almagro que se basa en una obra del mismo autor titulada "El pueblo español y su destino" Madrid 1952²⁹.

Esta cinta me fue pasada por el profesor de mi departamento, Pedro Luis Cano. La parte primera ha sido encontrada en la Filmoteca Nacional por Antonio Duplá que recientemente la ha presentado en Vitoria³⁰.

El público al que iba destinado eran "los aprendices del Frente de Juventudes" (Almagro p. 15) con el objetivo de presentar la Historia de España desde una visión "joseantoniana".

Pertenecía al grupo de Elola³¹ siendo un claro falangista joseantoniano, como se puede contemplar en el video en el que aparece la imagen y diversas referencias hacia el fundador de la falange. Ocupó diferentes cargos en el Frente de Juventudes pasando de trabajar en el "Centro de Trabajo" al de "Cultura y Arte" desde donde intentó divulgar sus teorías sobre la constante histórica de los español³².

Los primitivos guiones fueron escritos en 1948 (Almagro p.15) y el film se grabaría posiblemente entre esta fecha y los primeros años de la década siguiente ya que a partir de 1952 se perciben grandes cambios en el modelo político del

²⁸ K.A. Blüher, *Séneca en España*, Madrid, 1983.

²⁹ De aquí en adelante las referencias a esta obra vendrá citada de la siguiente forma (Almagro p...).

³⁰ La presentó, junto a esta parte, en *Las cuartas jornadas de la Historia a través del cine*, Vitoria, 24-10, 2001, (en prensa).

³¹ J. Sáez, *El Frente de Juventudes. Política de juventud en la España de la postguerra (1937-1960)*, Madrid, 1988, p. 244.

³² *Idem* p.349.

franquismo y en la misma falange. Además, tuvo que ser anterior al pacto entre Franco y Don Juan, ya que se critica duramente la monarquía hereditaria “en lugar de la sucesión hereditaria que trajo monstruos como Nerón, Calígula y Domiciano, triunfa la doctrina de la adopción del mejor, por la que lucharon los pensadores hispanoromanos del siglo primero, y gracias a ella, suben al poder Trajano, Adriano, Antonino Pío y Marco Aurelio” (Almagro p.134). De todas formas hay que apuntar la tesis de que, por encima de todo, da la impresión que Almagro era un joseantoniano convencido, posiblemente del grupo de Arrese, ya que en ningún momento se hacen alusiones a Franco e incluso la Introducción del libro se abre con una frase del mismo José Antonio “empalmado con la España exacta, difícil y eterna que esconde la vena de la verdadera tradición española” y además en esa misma, añade que sus directrices le surgieron “Al contemplar la historia de España desde la plataforma del pensamiento joseantoniano” (Almagro p.15).

A estos datos hay que añadir que el libro fue publicado por la Delegación Nacional del Frente de Juventudes ya que estaba destinado, como ya se ha dicho, a la formación de los aprendices del Frente de Juventudes.

El esquema histórico

Como hemos visto anteriormente, para el franquismo el momento clave lo constituía El Siglo de Oro y todas las etapas anteriores constituían una vía para llegar a esta meta final presidida por la unidad política y la unidad religiosa, es decir, El Nacional Catolicismo.

De hecho el esquema del video y del texto siguen en líneas generales la visión que hemos expuesto en las páginas anteriores como podremos ver en un nuevo repaso.

Lo nacional

En el texto de Almagro (p.129), la unidad de los pueblos preromanos se presenta de la siguiente forma: “Esta estirpe ibérica conquista de Sur a Norte nuestra península venciendo a los rubios y nórdicos guerreros celtasmas tarde se mezcla con los celtas los absorbe, y ya tenemos al pueblo celtíbero ocupando España, que no otra es la nación que frente a Israel en Oriente cierra, por Occidente, el Mediterráneo.” El tema de los iberos como antepasados de todos los españoles es semejante al desarrollado en Francia con los galos que desplazaron a los francos en los momento de auge del nacionalismo francés que buscaba afianzar un mito de origen³³.

³³ AAVV, *Nos ancêtres les gaulois*, Clemont Ferrnad, 1982.

El dominio cartaginés de parte de la Península Ibérica es criticado, ya que representaban “la idea oriental de un imperio tiránico, de tipo arcaico, explotador y comercial, con ídolos demoníacos como Moloch” (Almagro p. 130).

El tema de la tradición anticartaginesa arrancaba de los mismos escritores romanos y se afianzó durante el fascismo, no hay que olvidar que para la historiografía italiana Roma constituía su Edad de Oro, su historia nacional. Como ha puesto de relieve Cagnetta³⁴, las guerras púnicas, sobre todo la Segunda, fue exaltada por el fascismo llegando a celebrarse un Congreso Internacional e incluso se rodó una película “Scipione l’Africano” (1937) de Carmine Gallone en la que Escipión era presentando en toda la película como si fuera Musolini e incluso el saludo del pueblo era siempre a la manera fascista.

La conquista romana se expone en el marco de una dura lucha de “los divididos iberos “con” un vivo sentimiento de la dignidad del hombre” que sería “reconocida en Roma”.

De esta forma “el sacrificio de los españoles durante mas de 200 años no fue estéril y desde entonces los iberos comenzaron a influir sobre Roma hispanizándola y convirtiéndola paulatinamente de Imperio nacionalista, tiránico y explotador de los pueblos dominados, en Imperio universal, establecido sobre las bases hispánicas de la dignidad, libertad e igualdad de todos los ciudadanos de todas las provincias conquistadas.” (Almagro p.132).

Estos momentos de resistencia son aprovechados en la cinta para remarcar algunos rasgos o cualidades denominados como “típicamente españolas” y que son propios de los rituales militares o paramilitares como el desprecio a la muerte convertida en “misión servicio” o “sacrificio” por la patria.

Queda un último aspecto o característica del “ibero” que presenta Almagro (p.129) “desde sus primitivos orígenes siente profunda e instintivamente, sin serle revelada como al pueblo judío, que el hombre es algo distinto y superior a todos los seres creados...” y (p.133) “el sentimiento hispánico de que el hombre es algo superior a toda la naturaleza y de que los hombres son hermanos ...encuentra su expresión, al contacto con la civilización grecolatina, en palabras y doctrinas, por la filosofía del español Séneca.”

A partir de aquí Almagro (pp. 132 ss.) desarrolla la tesis de que “los españoles” o mejor las “ideas hispánicas” conquistan Roma a través de individuos como los Balbos, Séneca, Marcial, Lucano o emperadores como Trajano o Adriano.

En este contexto la dinastía de los Antoninos es resaltada, porque en ella frente a la monarquía hereditaria se instituyó el sistema de la adopción, lo cual interesaba en aquellos momentos para realzar las raíces del poder personal bajo la idea del caudillaje.

³⁴ *Op. cit.* pp. 89-97.

En realidad esta tradición sobre "la españolidad" de esta dinastía arranca de una obra de W. Weber, *Rom. Herrschertum und Reich im zweitalter*, aparecido en Alemania en 1937, es decir en pleno auge del nazismo.

Además, para Piganiol³⁵, no está claro si los antepasados de Trajano y Adriano eran de origen indígena o de procedencia itálica, inclinándose más por la segunda posibilidad y en el caso de Marco Aurelio su españolismo se vinculaba a su bisabuelo paterno.

El catolicismo

Conseguida la unidad y hispanizada Roma, faltaba el otro punto clave, el catolicismo.

En este apartado Almagro (p.139) expone como el cristianismo se propagó en España con gran rapidez y "otro español genial, Osio, obispo de Córdoba" ayudó a Constantino en la adopción del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano.

No es cuestión de entrar aquí en una serie de puntos, como la penetración del cristianismo en la Península Ibérica o profundizar en temas como la invención de las llegadas de San Pablo i Santiago o la "conversión" de Constantino.

El siguiente momento recalcado por Almagro (p.140) corresponde al emperador Teodosio, nacido en Cauca (Coca) quién junto al "español" San Dámaso, tras un período de vigencia del arrianismo, decretó que el cristianismo fuera la religión oficial del Imperio.

La falta de españoles en la dirección del Imperio daría lugar a las invasiones de los pueblos germánicos, empujados precisamente desde las "estepas rusas" por los hunos.

Además, muchos de los invasores como los visigodos adoptarían el arrianismo. (Almagro p.141).

En este punto concluye la cinta aunque la continuación de ella se puede seguir a través del texto de Almagro.

La línea maestra elegida es fácil de adivinar. Si los visigodos habían vuelto a conseguir la "unidad nacional", solo faltaba recuperar el otro apartado, "el catolicismo", y ello se iba a realizar en el III Concilio de Toledo merced a la intervención de San Leandro (Almagro p. 166).

Una minoría de "godos arrianos"... "juntamente con los descontentos judíos, buscarían apoyo en el extranjero y llamaron a los mahometanos de Africa para que les ayudaran a vengarse contra los vencedores católicos españoles", y con ello entramos en otro nuevo mito el de la Reconquista.

³⁵ A. Piganiol, *Introduction a AAVV, Les empereurs romains d'Espagne*, París, 1965, p. 2.

El mito de la Reconquista

La crónica de Alfonso III, inspirada en otra llamada “la profética”, narraba como la caída de la monarquía goda se debió a un castigo divino por los pecados de los reyes Vitiza y Rodrigo, que se apartaron de los canones divinos y, tras la invasión del Islam, los hispanos visigodos se refugiarían en Asturia y desde allí se iniciaría la Reconquista con Don Pelayo.

Estas crónicas intentaban legitimar los orígenes de la monarquía astur leonesa como la heredera de los godos, por lo que tenía derecho para “recuperar” o “reconquistar” la Península Ibérica.

Esta visión es la que sigue Almagro (p.167 ss.) y aún hoy día tiene cierto público ya que contiene las bases históricas que permiten mantener la tesis que puedan justificar la idea de la existencia del Estado español unitario desde un pasado muy lejano.

La crítica básica estriba en exponer que serían los pueblos del norte los que se enfrentarían a los árabes y no habría Reconquista, sino conquista, ya que sus artífices no eran los supuestos visigodos refugiados en aquellas montañas³⁶.

El siglo de Oro

A partir del inicio de la Reconquista la visión franquista estribaría en presentar las fases siguientes como el camino hacia la unidad, que culminaría con los Reyes Católicos con quienes se volvía a instaurar el Nacional-Catolicismo.

Volviendo a la cinta, hay que recordar que al final aparecen cuadros o esculturas de “españoles” ilustres como López de Vega, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, El Cid etc., e incluso se presenta el Alcázar de Toledo en ruinas y, finalmente, se muestra a José Antonio Primo de Ribera, pronunciando la siguiente frase “ser español es lo mas importante del mundo”.

Finalmente, no es casualidad que el telón de fondo que acompaña al listado de colaboradores de la obra sea el Escorial, por las razones que ya he expuesto anteriormente, que hicieron que el estilo herreriano fuera imitado en el franquismo.

Por último, vale la pena recordar que la voz en off es de quien fue denominado como la “voz del régimen” Matías Prats.

³⁶ Una síntesis sobre este tema puede verse en A. Prieto, *El fin del Imperio romano*, Madrid, 1991, pp. 105-109.

CONCLUSION

Pienso que este tema debe de conocerse mejor, evidentemente no por defender este enfoque de la Historia Antigua de España, ni por supuesto por la calidad de la cinta o del montaje, que son bastante flojos, sino por el avance actualmente de estas ideologías (fascistas) en el tejido social europeo.

El presentarlo tal como se exponía a su público real, a través de imágenes, visualmente, sirve mejor para demostrar hoy día cuál era la base real de ese pensamiento, muy endeble por otra parte. Además, en estos tiempos a los estudiantes no se les insiste demasiado o nada en estos temas, por lo que creo que es importante recordar estas visiones, sobre todo cuando no se conoce mucho a nivel de masas.

Como final, recuerdo que el 19 de noviembre de 1992 en TV3 se expuso una serie de entrevistas realizadas a estudiantes de la Facultad de Letras de mi Universidad en los que se les preguntaba quien era Franco, Tarradellas, Macia etc. y dentro del predominio de un desconocimiento mayoritario sobre estos personajes, una alumna decía directamente que ella no sabía nada de estos temas porque era estudiante de Arqueología e Historia Antigua.

Creo que opiniones como estas existen cada vez mas, incluso, como hemos visto, entre los alumnos de Historia

Como profesor de Historia y, sobre todo universitario, presento este material visual como imágenes vivas de un pasado reciente que aunque parezca grotesco puede volver a establecerse de nuevo.

Recientemente, el historiador británico Hobsbawm³⁷ ha recordado como la destrucción de los mecanismo sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores es uno de los fenómenos mas característicos de las postrimerías del siglo XX y así, debido a esta destrucción, los hombres y mujeres crecen en una especie de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en que viven.

³⁷ E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, (2ª ed.en rústica), Barcelona, 2001, p. 13.

(Página deixada propositadamente em branco)

**“NIENTE È PIÙ POSSIBILE ORMAI: O SAGRADO E O PROFANO
EM MEDEIA, DE PIER PAOLO PASOLINI”**

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO
Universidade de Coimbra



“The brawling of a sparrow in the eaves,
The brilliant moon and all the milky sky,
And all that famous harmony of leaves,
Had blotted out man’s image and his cry.

A girl arose that had red mournful lips
And seemed the greatness of the world in tears,
Doomed like Odysseus and the labouring ships
And proud as Priam murdered with his peers;

Arose, and on the instant clamorous eaves,
A climbing moon upon an empty sky,
And all that lamentation of the leaves,
Could but compose man’s image and his cry.”

W. B. Yeats, *The Sorrow of Love*.

Maga poderosa e detentora de um saber antigo e intimidatório; traidora da pátria e da família, que desmembra e abandona na sua Cólquida do Mar Negro; bárbara, condenada a ser sempre a Outra a quem o amor por Jasão faz cruzar o mundo, desde o limite oriental então conhecido, até Corinto, ponto ocidental do Mediterrâneo; donzela, que arde no fogo de uma paixão que não admite compromisso; mãe perdida, terrivelmente perdida, ao ponto de cometer o mais cruel dos actos. Tantos traços e tão funestos, os que Medeia transporta consigo, na imagem que dela nos foi legada por Eurípides.

Mas não só. Ao longo dos tempos, Medeia será ainda mais: instrumento inconsciente dos desígnios de Hera em Apolónio de Rodes, bárbara donzela atormentada pela dúvida nas *Metamorfoses* de Ovídio – “vejo o melhor e aprovo-o, mas apego-me ao pior...” –, implacável virgem renascida a quem Séneca deu, na

interpretação belíssima de Walter de Medeiros, “amor e loucura, a saudade da inocência e o carro do sol”¹, o mito de Medeia chega até aos nossos dias sob as formas e as linguagens mais diversas: Theodorakis, na música, Anouilh, no teatro, Pasolini, Jules Dassin e Lars von Trier, no cinema, Christa Wolf, no romance, são apenas alguns poucos exemplos das décadas mais recentes.

Algumas destas versões assumem-se com clareza contra o mito: Christa Wolf, por exemplo, não crê numa Medeia assassina e apegam-se a fontes anteriores a Eurípides, que terão descrito a sua tentativa de salvar os filhos, levando-os para o santuário de Hera. Para Wolf, que escreveu o romance após a queda do muro de Berlim e a reunificação das duas Alemanhas, Medeia é um bode expiatório, uma presa da violência das gentes de Corinto, uma vítima, à semelhança de Cassandra e outras figuras de mulher, de uma cultura patriarcal e repressiva.

No texto da escritora alemã, Medeia descobre o assassinio de Ifínoe, filha primogénita de Creonte, que o pai mandara matar com medo de perder o trono. Com esta revelação, Medeia põe em causa o pacto fundador da cidade, e coloca o povo de Corinto perante a verdade reprimida, o mesmo é dizer, perante tudo quanto se não deseja conhecer racionalmente porque é incompatível com a própria consciência moral e que, por ser inaceitável, é recusado pela memória.

A Medeia de Wolf representa, por isso, um perigo mortal para a sobrevivência da sociedade nova de Corinto, baseada num pacto de denegação, cujo fantasma se liberta do corpo sem vida de Ifínoe, escondido nos subterrâneos do palácio real. A palavra mágica da Medeia alemã expõe à luz do sol, pai de seu pai, o que jazia sepultado no inconsciente colectivo de Corinto. É por esta razão que Medeia tem que ser acusada, sentenciada e aniquilada. Primeiro, é acusada injustamente do assassinio do irmão Apsirto. Depois, vê os próprios filhos lapidados pela multidão. A memória colectiva só encontra uma forma de rasurar o acto de que é responsável: construir e transmitir a imagem de uma Medeia assassina e filicida. Na leitura de Christa Wolf, é Eurípides o grande cúmplice, aquele a quem a cidade comete a função de criar o rito de reparação para um delito colectivamente inconfessável.

Ao contrário de Wolf, Pier Paolo Pasolini não regressa a fontes anteriores a Eurípides, nem transfere para outras entidades a responsabilidade do horrendo acto da exilada de olhar turvo. A sua Medeia é muito diferente da de Christa Wolf, mas representa como esta uma leitura moderna e perturbadora do mito.

Para o poeta e cineasta italiano, o drama de Medeia transfigura-se na história do confronto entre duas culturas irreparavelmente opostas, em que Medeia representa o que é antigo, sagrado e agrário, e Jasão o que é moderno, profano e burguês.

¹ Walter Medeiros, “A Donzela no carro do sol: os caminhos do abismo na *Medeia* senequiana” in *Medeia no drama antigo e moderno*”, pág. 55.

O filme inicia-se com a educação de Jasão, ainda menino, pelo Centauro Quíron, que lhe dá a conhecer o carácter profundamente sagrado da natureza:

– *"Tutto è santo, tutto è santo"*, diz-lhe o centauro. *"... in ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascolto un Dio."*

Com estas palavras o centauro exprime a sua concepção da vida como dimensão do divino, condição essencial para atingir o coração das coisas. Mas Jasão, como a humanidade, vai crescendo, faz-se rapaz e depois homem, e ao chegar à idade da razão aprende do centauro, que entretanto perdera a sua metade equina, a sua metade fabulosa e poética, e se tornara um homem como outro qualquer, que Deus já não existe e que a ideia da sacralidade da natureza se transformou numa vaga forma de recordação. Tão vaga que já não lhe diz respeito. O que era ontológico e sagrado dissolve-se agora perante o triunfo violento da racionalidade. Com o advento do logos, diz-nos o filme, esvai-se, irreversivelmente, a ligação do homem com a natureza.

Num modo elíptico característico da escrita cinematográfica de Pasolini, o nosso olhar estende-se para outros lugares e outros tempos. Diante de nós espria-se a terra primitiva e bárbara da Cólquida, representada pela forma dos espaços luminosos e arredondados da Capadócia, que Pasolini escolheu para local de filmagem. A cidade de Ea emerge como uma paisagem lunar, escavada nas rochas e modelada por milénios e milénios de águas e de ventos.

Ali decorre o ritual agrário que celebra a fertilidade da terra. Dominado pelo sacrifício de um jovem, o ritual é presenciado pelo rei Eetes e pelos filhos — um homem e uma mulher. O homem é Apsirto e a mulher Medeia, sacerdotiza de Hécate, protectora das feiticeiras. É ela quem preside ao sacrifício. O jovem é imolado, o seu corpo esquartejado e o sangue usado para fertilizar a terra.

A sequência é longa e decorre quase sempre em profundo silêncio, apenas interrompido por um canto fúnebre e ancestral. Medeia move-se como se entre ela e a terra existisse uma identidade intensa, total, absoluta. No meio do campo percorre a rota do sol e pronuncia as únicas palavras da cena, com que confere sentido ao ritual cíclico da vida:

– *"Dà vita al seme, e rinasce il seme"*.

O silêncio que a envolve e à terra fertilizada testemunha a fusão entre sujeito e objecto, e dá sentido ao carácter unitário da realidade. Aqui, neste lugar e neste tempo primitivos, ecoam ainda as palavras iniciais do centauro Quíron:

– *"Tutto è santo, tutto è santo."*

Será, contudo, brutal e violentadora a chegada de Jasão a este mundo mítico e arcaico. Por isso se cala a música sacra que acompanha Medeia no ritual. E por isso um silêncio estranho, não natural, cai, pesado, sobre todas as coisas.

Vindo de Iolcos com o objectivo de levar ao rei Pélias o velo de ouro e assim poder alcançar, julgava ele, o poder, Jasão desembarca na Cólquida, acompanhado dos argonautas. Pelo caminho, saqueiam tudo quanto encontram. Em Ea, Medeia, a maga, prevê o que irá passar-se. Sonha com o rosto belo de Jasão ainda antes de este chegar à cidade e logo nesse instante, sem hesitação e de modo definitivo, decide o seu próprio destino.

Apolónio de Rodes cantou esse momento² e Maria Helena da Rocha Pereira fixou para nós os versos inesquecíveis:

“Enquanto a donzela jazia reclinada no seu leito, um sono profundo

trouxe alívio ao seu sofrer. Mas logo sonhos enganadores e funestos, como os de quem está aflito, vieram revolver as suas penas. Pareceu-lhe que o estrangeiro não se submetia àquela prova pelo grande desejo de levar o velocino de ouro, nem fora por causa disso que viera à cidade de Eetes, mas para a levar a ela para sua casa, como sua legítima esposa. Imaginava que ela mesma lutava com os toiros, e com presteza executara o feito. Mas então os pais anularam a sua promessa, Porque não fora à donzela, mas a ele que impuseram Domar os toiros. Daqui surgiu uma contenda, de dúbio resultado, Entre o pai e os estrangeiros. Mas ambos se inclinaram a que se procedesse conforme a decisão do ânimo dela. E de repente, sem se importar com os pais, escolheu o estrangeiro. Uma dor amarga se apossou deles, e gritaram, cheios de ira. Com o clamor, o sono abandonou-a.”³

Nessa mesma noite, Medeia e o irmão, Apsirto, fogem num carro, depois de ele a ter ajudado a roubar o velo de ouro de que Jasão precisava para entregar a Pélias. Ao som dos cânticos premonitórios de desgraças que se espalham de manhã pela cidade, Eetes reúne o exército na tentativa de recuperar os filhos e o velo. De súbito, no carro em que partira ao encontro de Jasão, e à vista deste, Medeia, sem qualquer aviso, mata brutalmente o irmão e espalha um a um, ao longo da estrada, os pedaços do seu corpo, a fim de travar a perseguição de Eetes, que vem no seu encalço.

Medeia é agora, definitivamente, uma exilada. O regresso já não é possível. Nunca mais será possível. Medeia é já outra e por isso, ainda durante a viagem

² Epopeia dos Argonautas III. 616-632.

³ “O sonho de Medeia” in Manuel Hermínio Monteiro, dir. editorial, *A Rosa dos mundos: 2001 poemas para o futuro* (Porto, Assírio & Alvim, 2001), págs. 444-445.

para Iolcos, com Jasão, e ao pisar terra, a exilada entra em pânico: enquanto os argonautas confraternizam e cantam, despreocupados e alegres pelo regresso, ela pressente dentro de si o desastre da mudança.

A vitória da racionalidade e do pragmatismo, originada pela chegada de Jasão, arrasta consigo a perda irremediável da identificação sagrada com a natureza. Arrancada ao seu mundo, desorientada e perdida, Medeia desespera, procura a terra, procura o sol, tenta reencontrar a sua união arcaica com eles. Já não os reconhece, porém. E o pânico irrompe na voz ofegante da donzela a caminho do exílio:

- “Questo luogo sprofonderà perché è senza sostegno. Non ripetete il primo atto di Dio, voi non cercate il centro, non segnate il centro. No, cercate un albero, un palo, una pietra! Ah, parلامي, terra, fammi sentire la tua voce. Non ricordo più la tua voce. Parلامي, sole, dove posso ascoltare la tua voce? Parلامي, terra, parلامي, sole; tu, erva, parلامي; tu, pietra, parلامي. Toco la terra con i piedi e non la riconosco. Guardo il sole con gli occhi e non lo riconosco. Dove è il tuo senso, terra? Dove ti ricordo?”

Assim fica assinalada a fractura entre sujeito e objecto, entre Medeia e o sagrado, nos termos de um processo de reificação. O logos triunfou. Tudo está aprontado para o cumprimento do destino laico e mundano de Jasão. Em Iolcos, as escravas vestirão Medeia com as cores da nova civilização. Medeia é agora o despojo que resta de um mundo arcaico e primitivo. É também uma mulher confusa, perdida, num mundo que ignora as suas crenças e por isso nunca poderá compreendê-la.

Com o triunfo da racionalidade e do saber pragmático, a Cólquida selvagem desaparece e dá lugar à nova terra de Jasão – Corinto – representada no filme sob a forma da Piazza dei Miracoli, de Pisa, que Pier Paolo Pasolini sempre considerara “melancólica e realista”.⁴ A sua arquitectura linear e geométrica, o esquematismo das suas formas tomam, perante o nosso olhar, o lugar da terra, das árvores, das pedras e dos cereais do mundo agrícola e antiquíssimo de Medeia. A nova civilização constitui uma expressão do logos, do poder e da ordem. O elo que unia a terra e o sol dissolve-se. Cada elemento é apenas, e só, ele mesmo, tão solitário como solitário se revela o indivíduo moderno. Com o nascimento da razão, confirmada pela aparição do centauro que já é apenas homem e perdeu a sua metade animal, ‘a potência do mito dissolve-se em lenda, laiciza-se em fábula’, aos olhos de Pasolini, poeta proscrito e desencantado com o seu próprio mundo.⁵

⁴ *Apud* Cinzia d’Auria, “Pier Paolo Pasolini: ‘ecologo della mente’”, in Guglielmo Moneti, coord., *Le Giovanni generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, pág. 71.

⁵ M. Canevacci, “Il sincretismo mitico nel cinema di Pasolini”, in *Bianco e Nero* (1989).

Dez anos passaram, entretanto. Jasão e Medeia vivem em Corinto, tiveram filhos, mas Jasão abandona Medeia para desposar a jovem Creúsa, filha do rei Creonte. Tal como em Iolcos, Jasão persegue o poder e o êxito. Humilhada e abandonada com os filhos, Medeia desespera, dá-se conta que o tempo passou em vão e que ela se transformara num ser anacrónico, pleno de um saber que já não é seu, já não lhe pertence.

Será no sonho, uma vez mais, que Medeia encontrará em si a força e o poder antigos. De manhã, algo lhe acaricia a mão e a aquece. É a luz resplandescente do sol que a acorda. Medeia revive.

– “No mi riconosci?”, pergunta-lhe o sol.

– “Si, sei il padre di mio padre”.

– “Coraggio”, diz-lhe o sol.

Mas Medeia só pensa na vingança:

– “O dio, o giustizia cara a dio! O luce del sole! La vittoria che intravedo sopra i miei nemici sarà splendorosa. Ormai vado diritta al segno e infine mi vendiccherò come devo!”

Ei-la de novo, a neta do sol, ei-la, que outra vez consegue unir-se às forças da natureza. Ei-la, que redescobre em si a memória dos valores perdidos e reencontra a força sagrada que lhe permite opor-se a uma cultura laica e instrumental, dominada pela ordem e pela razão utilitária. Creonte será por ela enganado ao conceder-lhe mais um dia. E Creúsa receberá dos filhos de seu noivo a veste fatal que a enlouquece e a leva a lançar-se do alto da muralha do palácio, seguida pelo pai apavorado.

Mas falta ainda o derradeiro acto, aquele que para sempre marcará a imagem de Medeia. Depois de fazer amor pela última vez com Jasão, Medeia deita os filhos, um de cada vez, começando pelo mais pequeno. Despe-o, dá-lhe banho, enxuga-o carinhosamente, fala-lhe com ternura, embala-o no colo até ele adormecer. Depois, os seus olhos dirigem-se para o punhal pousado à sua frente. Quando repete, amorosamente, os gestos maternos com o outro filho, o punhal que a mão procura está já ensanguentado. Medeia não mata os filhos diante de nós. Como poderíamos suportar essa visão? Pasolini, que em *Salò* nos fará beber todo o fel da violência das imagens, segue aqui, à risca, o preceito horaciano: “Ne pueros coram populo Medea trucidet.”⁶

O acto horrendo de Medeia é a recusa absoluta e a destruição brutal de toda a ordem social, um corte sem retorno de todos os elos com a sociedade civil e com a história. Tal como a perfuração dos olhos por Édipo representa um acto simbó-

⁶ Horácio, *Arts Poetica*, 185.

lico de castração, assim a morte dos filhos por Medeia significa um modo trágico de afirmar a própria dignidade, um acto sacrificial que busca recuperar a unidade com um cosmos natural que a razão destruíra.

O acto de Medeia é, pois, um acto regressivo. Mas é, sobretudo, um gesto blasfemo que, de algum modo, se constitui na correspondente ficcional dos gestos radicais e profanadores de Pier Paolo Pasolini perante uma sociedade contemporânea opressora, desumana e corrupta. Precisamente a sociedade que o realizador abandona, na sua obra, por troca com um mundo rural, primitivo, essencialmente pré-simbólico e mítico.

Como ele próprio confessa, num poema escrito enquanto filmava *Mamma Roma*:

"Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
Dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini e sulle Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo I crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.⁷

No filme de Pasolini, Medeia e Jasão são os representantes de duas realidades opostas e irreconciliáveis. A tragédia nasce precisamente dessa oposição. Jasão representa um mundo racional, ordenado e laico, é aquele que perdeu o sentido do metafísico, o herói actual (a *mens momentanea* lhe chama Pasolini), o tecnocrata de uma sociedade que instrumentaliza coisas e pessoas com vista a uma finalidade meramente utilitarista. Jasão é aquele que usa Medeia e os seus sentimentos para alcançar poder e prestígio. Medeia, pelo contrário, é a afirmação de um

⁷ Pier Paolo Pasolini, "La ricotta", in *Ali dagli occhi azzurri* (Milano: Garzanti, 1989), pp. 474-475.

universo bárbaro, arcaico, instintivo e irracional, que mantém vivo o sentido da sacralidade.



A magia bárbara de Medeia, a sua força da natureza, exterminam a lógica cínica de Jasão. Em torno deste nada permanecerá senão ruínas, destroços e terra queimada, sem reino, nem mulher, nem descendência. E também os fantasmas que a sua lógica masculina e manipuladora tinha cinicamente descartado. Para ele ficam as palavras de Pasolini:

– “... che tu sia maledetta Ragione e maledetto il tuo Dio ed ogni Dio!”¹

No momento dos crimes, o sol está ausente.

É, por isso, a lua que se eleva no céu vazio e preside ao acto. Quando amanhece, porém, o sol recupera todo o seu esplendor e Medeia duplica o clarão do pai de seu pai, lançando fogo à cidade. Jasão, devastado, suplica-lhe que o deixe ver e sepultar os filhos que ela matara. E pela última vez se ouve a terrível fúria de Medeia, na voz turbada do desespero:

– “Niente è più possibile ormai”.

No belo e derradeiro plano do filme, o fogo incendeia o rosto de Medeia trespassado pela dor. Estamos imersos na presença de um real que não pertence ao domínio da ilusão, que não é apenas um “monstrum ippnotico”⁸, mas uma impressão ainda não identificada, o lugar onde se manifesta uma realidade impossível, já não objectivada⁹ – mas que nos revela um testemunho dilacerante da vida. *Niente è più possibile ormai*.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano, Garzanti, 1972), pág. 176.

⁹ Alejandro Cicchitti, “Del pensiero selvaggio”, *La scena e lo scherzo* (Roma, Università degli Studi ‘La Sapienza’, 1988), suplemento al n. 1-2., pág. 13.

OS CÓDIGOS DO *PEPLUM* EM THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE: ENTRE AS FONTES HISTÓRICAS E A FICÇÃO

HÉLIO TEIXEIRA

Universidade Católica Portuguesa

1.

Convém fazer uma breve abordagem ao género *peplum*, não tanto para integrar o filme em estudo nesse género, mas mais para averiguar existirem dentro do género diversos sub-géneros com características tipificadas entre si.

1.1

Peplum, em sentido estrito, constitui um género fílmico distinto. O termo inglês corrente para *peplum* é "sword and sandal film". A palavra *peplum* designa um saio curto usualmente utilizado pelos heróis destes filmes- "skirt" em inglês.

O *peplum* constituiu-se em Itália ao longo da década da dez, com a série de grande sucesso *Maciste*, filmes que cruzavam Hércules, Ulisses e Jasão com heróis inventados, verdadeiros colossos de músculo e carne. O género prolongou-se em Itália, aparecendo como um instrumento de exaltação mussoliniana. Com o advento do neo-realismo (*Ossessione*, Visconti, 1942) e a queda do regime fascista italiano, o género foi abandonado, para ressurgir em 1957 com o filme, coprodução americano-italiana, *The Labours of Hercules*, dirigido por Pietro Francisci e distribuído nos EUA pelo produtor Joseph E. Levine. O filme teve grande repercussão e logo surgiria a sequência, da responsabilidade do mesmo realizador e produtor/distribuidor, *Hercules Enchained* de 1959, com o jovem actor *body builder* Steve Reeves no papel principal. Face a novo êxito de bilheteira, produziram-se nos 5 anos seguintes perto de 200 títulos de *peplum* com aquelas características: filmes rodados em Itália, com produção americana, protagonizados por *body builders* profissionais em saio e pouco mais, exibindo os seus músculos, cotejando belidades exóticas e lutando contra grotescos monstros animados, conforme as possibilidades técnicas dos efeitos especiais da altura, e horrendos gigantes.

Outras características do *peplum*, em sentido estrito: a história decorria invariavelmente em tempos ancestrais, entre 1400 A.C. e 1100 D.C.. As narrativas poderiam retirar inspiração de eventos históricos, de lendas populares, ou de uma

síntese entre as duas formas. A queda de Tróia; a destruição de Pompeia; os trabalhos de Hércules; as jornadas de Ulisses foram temas recorrentes, fábulas de um mundo passado onde a magia alterava a representação do mundo e onde os deuses caminhavam paralelamente entre nós, condicionando as ações dos heróis.

Por outro lado, os nomes dos heróis eram quase sempre ou Hércules, na maioria dos casos; ou então Maciste, Samson; Atlas; Golias; Colossus; Ursus; ou Ulisses. Algumas vezes o herói era um semideus, outras um simples mortal mas com forças sobrehumanas. Enquanto convenção, o herói acabava sempre por tomar a melhor sobre o estranho e caótico mundo em que se inseria, a não ser que pensemos o insucesso de Steve Reeves em salvar todos os habitantes de Pompeia aparte os seus amigos e apaixonada: ou seja, se o herói não vence por completo, pelo menos a sua falta de êxito também não é absoluta.

Em suma, o *peplum* em sentido estrito parte da história e do mito par construir uma narrativa aventureira muito pouco interessada na verdade histórica factual, ou mesmo quanto à densidade psicológica das personagens, míticas ou não.

1.2.

As características acima enunciadas valem como convenção mais ou menos tipificadas para o género *peplum*, tomado em sentido estrito.

Na verdade, somos obrigados a distinguir um conjunto de filmes, sobretudo produções norte americanas que se havendo constituído desde os primórdios da indústria cinematográfica, reconhecidos como *peplum*, escapam àquela cristalizada seriação.

De início, e graças sobretudo à acção de Cecil B. DeMille, um dos pioneiros, criador de grandes encenações, surgem os primeiros filmes de temática bíblica, explorando a fórmula "sangue, sexo e bíblia". Destaquem-se de entre eles: *The Ten Commandments*, (1923 e 1956); *The King of the Kings*, (1926); *The Sign of the Cross*, (1932) e *Samson and Delilah*, (1949). Este sub-género criou raízes e muitos outros filmes surgiram. Ora o conjunto de filmes de temática bíblica não participa naquelas séries de tipificações do *peplum* em sentido estrito: partem de relatos bíblicos, condicionados por necessidades de convenções dramáticas que criem impacto nos espectadores. Agora, os monstros e os gigantes titânicos, pelo menos, desaparecem do ecrã.

Em relação ao contexto de produção/recepção deste tipo de filmes, continuam válidas as palavras que Penelope Huston e John Gilbert escreveriam, em 1960, na prestigiada *Sight and Sound*: "When in doubt, use a well, tried formula. For producers seeking inspiration in a time of crisis, the familiar Hollywood dictum could mean only one thing. The religious spectacle, whether inspired directly by the bible or by the highly exploitable conflicts of romans and christians, is as old as the cinema itself. [...] Cecil B. DeMille converted the formula into his

own personal (and profitable) mixture of would be eroticism and biblical tub-thumping. [...] and the audience was ready-made, waiting to respond with the proper degree of self-satisfaction to the overwhelming righteousness of it all"¹.

1.3.

Outro sub-género do *peplum* corresponde aquele conjunto de filmes de temática romana. Muito mais aproximados aos de temática bíblica, pois partem sempre de um determinado fundo histórico, também ele subvertido às convenções dramáticas então em voga. Historicidade afectada, magnificamente analisada por Raymond Durnat num seu artigo na revista *Film and Fiming*. A perspectiva de Durnat, não se debruçando sobre o filme aqui em estudo, pode-nos, no entanto, ser bastante útil para compreendermos alguns anacronismos e tentativas significantes de se ligar um passado remoto a um presente que se revê em determinadas situações históricas (percepção cíclica da história), dois pontos essenciais em *The Fall of the Roman Empire*: "it's a pity that by sheer weight of budget the epic has come to be thought of as an american speciality (...). Even the sophisticated Aldrich's *Sodom and Gomorrah* boringly opposes the virtuos, hard-working, patriarchal hebrews and the rich, corrupt, lesbian-dominated sodomians. (...) Aldrich's film is vitiated however by its stilted style and by the Israel-Sodom antithesis, based as it is on the contrast too often made by old-fashioned american puritans, between rural America (hard working, frugal, virtuos) and the big city (rich, pleasure-ridden, corrupt)."

Tentemos não esquecer esta rica formulação.

2.

The Fall of the Roman Empire (Mann, 1964) insere-se num contexto, próprio do início da década de 60, de superproduções de filmes centrados em episódios da história do Império Romano. Lembrem-se os mais significativos ou conceituados: (*Spartacus*, Kubrick, 1960); (*Cleopatra*, Mankiewicz, 1963); e ainda que dirigido em 1951, *Quo Vadis* (LeRoy).

2.1.

Surge curioso o facto que esteve na origem da produção do filme. Anthony Mann terá encontrado um exemplar, em uma livraria londrina, da obra de Edward Gibbon *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Interessando-lhe a leitura, procurou o produtor Samuel Bronston para lhe dizer que aquela narrativa histórica poderia dar um excelente épico. Os dois já haviam colaborado num outro épico *El Cid*, com resultados satisfatórios, e assim o projecto avançou.

¹ In, Wilke, Maria, *Projecting the Past, Ancient Rome, Cinema and History*, New York and London; Routledge, 1997, p. 11.

O *script* foi entregue a Philip Yordan que enfatizou as intrigas à volta do trono romano. Já Will Durant foi chamado como consultor com o objectivo de adaptar o *script* às exigências comerciais e convencionais de uma superprodução de estúdio.

Apesar de todos os cuidados postos na produção (elenco de estrelas, cenários sumptuosamente recriados, uma multidão de figurantes, talvez a maior de sempre da história de Hollywood), o certo é que o filme foi um *blockbuster*, de tal forma ditou o afastamento de Bronston do cargo de produtor até 1971.

Retenhamos dois factos: o primeiro tem que ver com a adaptação do clássico de Gibbon feito por Philip Yordan; o segundo prende-se com o consultor/supervisor Will Durant, elemento responsável por transformar o argumento, mais ou menos fiel a Gibbon é questão que nos escapa, em entretenimento segundo os moldes convencionais habituais.

Através do confronto entre os capítulos de Gibbon adaptados e a narrativa do filme talvez seja possível concluir da intervenção de cada um deles.

2.2.

A leitura do capítulo que Gibbon dedicou a Commudus, com o intertítulo "the cruelty, follies and murder of Commudus"² exemplifica à saciedade a sua irónica definição de História como "pouco mais do que o registo de crimes, loucuras e desventuras da humanidade".

Numa atitude comparativista, ainda que sem pretensões de exaustividade, retenhamos os principais factos de divergência entre a obra e o filme.

Uma série de personagens principais são inventadas, como Livio e o filósofo Timónides, este último, grego, liberto e pedagogo, aparece com a função de fazer passar a ideia de Roma como integração de culturas à época de Marco Aurélio.

A personagem de Lucila não corresponde à histórica: é certo ter sido filha de Marco Aurélio, contudo foi casada duas vezes, a primeira com o seu irmão adoptivo Lucio Vero que chegou a co-imperador e, depois da morte deste, com um cavaleiro senatorial chamado Tito Claudio Pompeiano. Durante o reinado de Commudus, Lucila rebelou-se contra a tirania do irmão, tendo chegado a tentar o seu assassinato em 183 A.C.

Quanto a Commudus (180-192) ascendeu ao poder com 19 anos, havendo a sua sucessão decorrido sem incidentes, nomeado que foi pelo pai e imediatamente aclamado pelo Senado e pelo exército. Ficaram conhecidas as suas extravagâncias, que o filme explora bem, como o facto de ter combatido numa arena, qual gladiador, contra diversas feras. Também é certo ter lançado, para se promover, os jogos de anfiteatro. No entanto, a partir de 182, entregando-se cada vez mais aos

² Gibbon, Edward, *The Decline And Fall Of The Roman Empire*, London, Penguin Classics, 1988, pp. 85 e ss.

prazeres e excessos, transforma-se basicamente num imperador fantoche, já que Cleandro, seu camareiro, e o prefeito do Pretório, Tigídio Perene, aproveitando os seus desequilíbrios, se assenhorearam da direcção dos assuntos do Estado. O poder passou por várias mãos, até que, a 31/12/192, aqueles que o detinham, Electo e o prefeito Leto, o mandaram assassinar por temerem cair em desgraça devido a não terem conseguido resolver um grave problema financeiro.

Temos ainda que a instalação dos bárbaros no interior do Império não aconteceu nestes anos concretos, assim como a revolta geral do Oriente também sucederia mais tarde, durante a grande crise do Século III.

2.3.

Apesar do convencionalismo de certos aspectos do filme: os mais salientes serão a estória de amor entre Lucila e Livio, algumas vezes exageradamente emocional e inverosímil (cf. o salvamento final); os momentos de *pathos* dramático como o duelo em quadriga entre Livio e Commodus logo no início do filme ou o duelo até à morte que os opõe no final; apesar destes convencionalismos, o filme destaca, aparte anacronismos e incorrecções históricas, algumas causas para a queda do Império.

O filme abre com uma voz em *off*, salientando terem contribuído para a queda, não uma, mas várias causas. Um breve levantamento dessas causas, de acordo com a perspectiva do filme e tendo em conta a relatividade histórica atrás entrevista, poderá reflectir um útil aproveitamento pedagógico deste filme:

- I – Ideia de que a queda resultou da falta de integração dos bárbaros. Marco Aurélio, partidário em os acolher, opõe-se a Commodus que prefere colocar Roma no centro da sua política em desfavor das províncias. Esta política levaria, pela diversidade dos povos integrantes do Império, à sua desintegração.
- II – A firmeza de Commodus em considerar Roma como o centro do Império e as províncias como meras abastecedoras da capital, fazendo por aumentar os impostos sobre elas, causa de discórdias e dissensões.
- III – A corrupção de costumes, causa clássica de todos os estudos sobre a decadência do Império. A corrupção está generalizada: a classe senatorial pode-se comprar assim como o exército e o povo. Veja-se o final do filme, quando Lucila avança sobre uma multidão ensandecida.
- IV – O papel do sistema esclavagista, aflorada aquando da discussão no Senado. Timónides dá conta da baixa produtividade dos escravos e propõe um sistema de colonato, assente na fixação dos bárbaros no interior do Império- estes trabalhariam para o seu sustento e consequente sustento de Roma.
- V – A sequência final do filme destaca o vício fundamental do Império depois do assassinato de Alexandre Severo (222-235), isto é, o poder

discricionário do exército, apenas baseado na força. De facto, a partir daquela época o exército põe e depõe imperadores por dinheiro ou por razões de ambição pessoal. O leilão final, com que termina o filme, à volta do trono imperial, aflora com oportunidade, anacrónica é certo, aquela dupla situação.

VI – Finalmente, a queima dos bárbaros no Forum pressupõe o fracasso da integração e anuncia as futuras invasões e subsequente desagregação do Império do Ocidente.

Estas causas, devidamente contextualizadas, poderão ser aproveitadas num debate pedagógico acerca do filme. Uma interessante proposta didáctica de trabalho seria por exemplo fazer corresponder cada uma delas ao tempo histórico em que ocorreram, ou então circunstanciá-las mediante uma perspectiva de devir histórico.

2.3.1.

Apesar dos méritos atrás enunciados, o filme falha na globalidade ao centralizar a intriga política numa artificial personalização de um conflito de liderança entre Commodus e o fictício Livio (aquela que idealiza e reflecte as orientações de Marco Aurélio, qual fantasmática personagem que vai dizendo: "Marco Aurélio não morreu" e que acaba a pronunciar "Marco Aurélio falhou em toda a linha").

3.

Termino aflorando uma leitura do filme enquanto reflexo do seu tempo. Para isso, convoco as palavras atrás citadas de Raymond Durnat para destacar a visível oposição, em *The Fall of The Roman Empire*, de clivagem entre uma América tradicionalista e empreendedora (o colonato dos bárbaros) e aquela outra ociosa e sociedade de desperdício (Roma). Na verdade, oposição maniqueísta, quando não radicalmente simplista.

De seguida, e esta leitura poderá parecer abusiva, o Império Romano Terá caído por lhe faltar o que o mundo; à altura da produção do filme já possuía- uma Sociedade das Nações. Relembre-se o discurso de Marco Aurélio perante os diversos povos do Império: "a family of equal nations", afinal uma das prerrogativas essenciais do formulário da Nações Unidas.

Por fim, o filme poderá ter constituído um aviso, se se estabelecerem as devidas analogias, quanto ao perigo de derrocada do Império americano. Depois de uma rápida escalada, após a 2ª Guerra Mundial, até ao estatuto de superpotência, os anos 60 significaram, aos olhos de muitos, o possível início de uma perigosa derrocada: assassinato de Kennedy em 1963; continuação da beligerância e corrida às armas entre os EUA e a URSS; a decidida mas gelatinosa

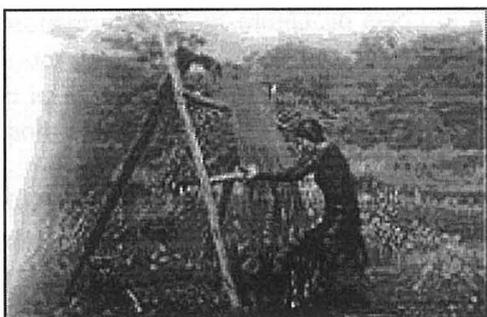
intervenção militar americana no Vietname; ao passo que, no interior, as lutas pelos direitos civis atingiam o rubro.

Talvez que as palavras em *off* que encerram o filme constituam o sinal mais sério desse aviso à recepção coeva: "este foi o começo da queda. Apenas se pode destruir uma grande nação quando ela mesma se destruiu interiormente".

De resto, praticamente todos os segmentos temáticos do filme mimetizam, de uma forma ou de outra, os factos que á altura dilaceravam a sociedade norte americana. O pessimismo era latente.

(Página deixada propositadamente em branco)

A CENA DA MORTE DOS FILHOS NA *MEDEIA* DE EURÍPIDES E NO FILME DE LARS VON TRIER



LUIS FERNANDO DIAS DE OLIVEIRA
Colégio da N^a. Sr^a. da Apresentação de Calvão

O filme *Medea*, realizado em 1988, para a televisão, pelo dinamarquês Lars von Trier, tem a duração de cerca de 75 minutos e foi galardoado, em 1989, com o prémio Jean d'Arcy, em França. Foi apresentado, em Portugal, no dia 4 de Junho de 1991, no Canal 2 da RTP.

Num breve texto da autoria do realizador, que antecede a apresentação do filme, refere-se que este se baseia num "guião de Carl Dreyer e Preben Thomsen, segundo o drama de Eurípides, *MEDEIA*".

A inspiração no texto do tragediógrafo grego é, portanto, explicitamente anunciada. Porém, se Lars Trier segue no essencial o enredo da peça de Eurípides, a verdade é que o seu filme aborda o mito de Medeia de um modo criativo, que faz lembrar precisamente a atitude inovadora do talentoso autor grego perante a tradição.

No drama de Eurípides, Medeia mata os filhos, para se vingar da infidelidade de Jasão, que a desprezara em favor da filha de Creonte. Executando ela própria a morte dos filhos, Medeia evita também que eles venham a sofrer as represálias dos Coríntios, por terem auxiliado a mãe no transporte do veneno que matara a filha de Creonte e o próprio rei.

Em versões anteriores do mito, eram precisamente os Coríntios a castigar as crianças com a morte. Eurípides terá sido o primeiro a atribuir à mãe a prática desse acto brutal, explorando sobretudo, como era seu costume, o drama psicológico vivido pela personagem.

O filme de Lars von Trier apresenta também como temática fundamental a vingança de Medeia executada sobre os filhos para atingir Jasão. Os factos que constituem a trama da acção são praticamente os mesmos da peça de Eurípides. Mas o realizador dinamarquês não se agarrou servilmente ao desenvolvimento dramático do texto grego, estruturou-o de modo a adaptá-lo às exigências do discurso fílmico e introduziu também algumas alterações ao nível do elenco das personagens, da participação do coro e dos espaços em que decorre a acção, entre outros. Porém, a maior novidade do filme de Trier é provocada sobretudo por alguns pormenores que introduz na abordagem do mito, acrescentando-lhe uma riqueza simbólica que denuncia também o posicionamento do realizador face aos acontecimentos evocados e ao crime cometido pela protagonista. Tais pormenores podem ser identificados praticamente ao longo de todo o filme. Fixamos a nossa atenção apenas na cena da morte dos filhos, devido à sua importância capital no mito em causa e ao pouco tempo disponível para abordar este assunto de modo mais alargado.

Na peça de Eurípides, o filicídio ocorre imediatamente a seguir ao momento em que Medeia fica a saber, por parte de um mensageiro, que o seu ardil surtira o efeito desejado: os cadáveres de Creonte e da filha jazem ao pé um do outro, devido aos efeitos do veneno que a feiticeira preparara. Segundo as palavras desta, os filhos devem ser mortos depressa, para que tal não venha a ser feito por uma mão mais hostil. Uma vez que é absoluta a necessidade de os matar, é forçoso que seja ela, a mãe que os gerou, a executar o acto terrível.

Medeia entra em casa, decidida, enquanto o coro das mulheres de Corinto exprime o seu horror perante o crime da mulher perdida, que se prepara para derramar sangue descendente dos deuses.

De dentro do palácio, ouvem-se os gritos dos filhos perseguidos pela mãe, que pedem socorro, sem que ninguém possa valer-lhes.

No filme de von Trier, é uma voz que anuncia a Medeia que Creonte e a filha já morreram. Ela põe-se a caminho, puxando a custo os filhos, numa espécie de trenó, até ao descampado onde há-de matá-los. Chegam aí ao anoitecer, o que nos permite assistir à cena da mãe, qual fera escondida no meio das ervas, adormecendo os filhos pela última vez.

Quando surge a manhã, mostra-nos que se encontram num espaço aberto e afastado de gentes. É uma colina suave revestida de ervas e no cimo da qual se avista o tronco de uma árvore seca e com poucos ramos. Medeia contempla os filhos que ainda dormem e a árvore. Vê-se que é uma mulher que hesita perante a decisão muito difícil. Procura ganhar coragem, enquanto acaricia uma corda entre os dedos. Entretanto o filho mais velho acorda e diz à mãe que sabe o que vai acontecer. Medeia não se mostra surpreendida. Depois de interromper o sono da criança mais nova e de a apertar contra si, conduz os filhos para junto da árvore. Enquanto a mãe amarra a corda num dos ramos, o filho mais novo pergunta-lhe o

que é que ela vai pendurar ali. "- Uma coisa que amo." - é a resposta de Medeia. A criança insiste na pergunta. A mãe aproxima-se dela, toca-a, olha-a em silêncio e beija-a. O menino parece então ter compreendido a resposta da mãe e afasta-se a chorar. É o irmão mais velho que o vai buscar pela mão e que ajuda a mãe a pendurá-lo no laço. A criança agoniza, enquanto a mãe a contempla nos olhos e o irmão lhe abraça uma das pernas. Medeia fica a olhar o filho morto suspenso da árvore e tenta ganhar coragem para o segundo enforcamento, acorada entre as ervas. O filho mais velho aproxima-se dela, pedindo-lhe que o ajude a enforcar-se. A mãe levanta-o, segurando-o pelas pernas e é ele próprio que faz o laço com que se enforca, enquanto a mãe o abraça, acompanhando cada segundo da sua agonia.

Do confronto entre a abordagem feita pelos dois autores acerca do mesmo assunto resultam inevitavelmente algumas questões: por que terá optado von Trier pelo espaço aberto, pela manhã, pelo canto das aves, para emoldurar a concretização do crime atroz que Eurípides tivera o cuidado de fazer representar fora da vista dos espectadores? Por que preferiu a morte dos filhos por enforcamento em vez da utilização da espada? Por que é que o filho mais velho não foge da mãe assassina, mas colabora na execução da sua própria morte, assumindo-a, quase de modo inverosímil, como algo absolutamente necessário? Pretenderá Lars von Trier humanizar Medeia?

As respostas às questões apresentadas não deverão descurar aspectos relacionados com a mundividência de cada autor e com os princípios estéticos que os nortearam. Interrogações como estas são um bom exemplo de como uma nova leitura de um mito clássico, ao mesmo tempo que nos leva a procurar conhecer melhor as referências gregas ou romanas, actualiza um conjunto de desafios que poderão ser aproveitados, não apenas no âmbito do ensino dos Estudos Clássicos, mas também nas Línguas e Literaturas Modernas, na Psicologia, na Filosofia, na Sociologia, nas Artes do Espectáculo ou até mesmo para tentar compreender alguns acontecimentos perturbadores do nosso tempo, como foi o caso da mãe norte-americana que, no dia 6 de Junho de 2002, afogou na banheira os seus cinco filhos, com idades compreendidas entre os dois e os sete anos.

Bibliografia

- Eurípides, *Medeia*, Tradução, prefácio e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, Atlântida, 1968.
- Rubino, M., *Medea Contemporanea*, Genova, Pubblicazioni del D. Ar. Fi. Cl. Et. N. S. n.192, 2000.

(Página deixada propositadamente em branco)

IMAGINÁRIO E IMAGENS. A CIVILIZAÇÃO ROMANA ATRAVÉS DO PEPLUM

VASCO GIL SOARES MANTAS
Universidade de Coimbra

A imagem da civilização romana tem sido fortemente marcada por interpretações de ordem ideológica muito diversas e por divulgações pouco ou nada preocupadas com a realidade do passado, tal como é possível apreendê-la nas fontes escritas e arqueológicas. O cinema, arte para as massas e veículo privilegiado de transmissão de mensagens não deixou de incluir, e desde muito cedo, temas de História Antiga no seu repertório de inspiração histórica, com particular incidência nos temas romanos, aliás repetidos com alguma frequência ao longo do século XX. Esta questão, cujas causas mereciam maior atenção do que a que lhe tem sido concedida pelos especialistas, obriga a catalogar os filmes quer de acordo com a origem do guião, quer atendendo aos elementos predominantes na narrativa. Em resumo, a presença no interior do *peplum* consagrado a assuntos romanos, que alguns especialistas designam simplesmente como *cinema de romanos*¹, de obras recorrentes e de motivos sistematicamente retomados pelos realizadores ilustra a existência de modelos bem estabelecidos e a sua relação com a história das mentalidades.

Esta característica do *peplum* romano não é exclusiva deste género cinematográfico, antes resulta da linguagem narrativa comum ao cinema, muito especialmente no cinema de aventuras, destinado ao grande público, largamente constituído por espectadores sem formação histórica, susceptível de absorver de forma acrítica as imagens e as ideias transmitidas. Assim, torna-se evidente a importância que o *peplum* teve, décadas atrás, na difusão de uma certa imagem da civilização romana, que para muitos foi a única a que tiveram acesso. O que esta circunstância

¹ Sobre o *peplum* em geral: A. Garel, *Le Peplum*, "La Revue du Cinema. Image et Son", 308, 1976, p. 245-257; D. Cammarota, *Il cinema peplum*, Roma, 1989; F. Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, 1994; Rafael de España, *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona, 1997.

contém em si mesmo de negativo e de positivo facilmente se compreende. Em abono da verdade, devemos lembrar que o romance histórico, sobretudo aquele que tem como cenário a Antiguidade, não está isento do mesmo tipo de discurso modelado por ideias feitas e por sensibilidades reflectindo os valores ou as modas de uma época, assim como acolhe anacronismos bizarros, caso das caravanas de camelos que Flaubert evoca em *Salambo*². Muitos destes romances constituíram fonte inspiradora de grande parte do *peplum* de ambiente romano e alguns deles

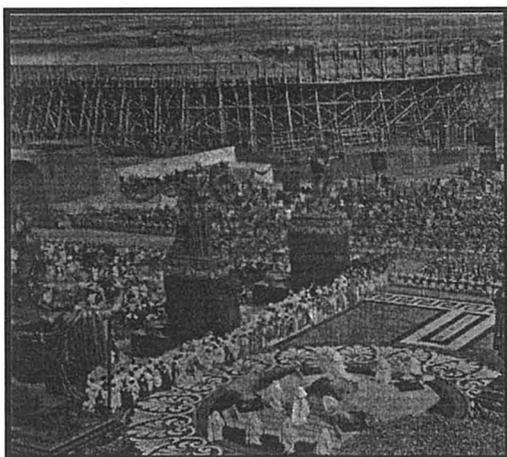


Fig. 1 - Filmagem de *Quo Vadis?* na Cinécitta. Ao fundo vê-se o cenário para as cenas de circo.

conheceram repetidas versões cinematográficas, de que são bons exemplos *Os Últimos Dias de Pompeia* de Bulwer Lytton, *Ben-Hur*, de Lewis Wallace, e *Quo Vadis ?*, de Henryk Sienkiewicz.

O período de apogeu do *peplum* pode situar-se entre o *Quo Vadis?*, realizado por Mervin LeRoy, em 1951 (Fig.1), e *A Queda do Império Romano*, realizado por Anthony Mann em 1964. Tivemos oportunidade de assistir à projecção da maior parte dos filmes deste género que passaram nos cinemas portugueses neste intervalo e de muitos deles, bons ou medíocres, guardamos vivas recordações. Esta

experiência, embora já longínqua no tempo, permite-nos situar no seu contexto próprio, cultural e social, a filmografia do *peplum* e interpretar de forma menos subjectiva a recepção da mesma por parte de um público que, sem ficar indiferente à imagem da grandeza de Roma, frequentemente se contentava com as façanhas de um Steve Reeves e com os requebros de uma Chelo Alonso³.

É evidente que o *peplum* conta com uma grande diversidade de espécies, nem sempre fáceis de catalogar, destinadas de forma mais ou menos intencional a públicos com diferentes graus de exigência. Como aqui tratamos exclusivamente

² Gustave Flaubert, *Salambo*, Lisboa, 1981 (diversas referências ao longo da obra); E. F. Gautier, *Le passé de l'Afrique du Nord*, Paris, 1952, p. 199-201.

³ No filme *Hércules e a Rainha* realizado por P. Francisci em 1959, Steve Reeves (Hércules) combate contra o campeão de luta Primo Carnera (Anteo). Chelo Alonso, aliás Isabel García, distinguia-se em papéis secundários, de bailarina ou sedutora. Não aceitamos, porém, a visão redutora de Lillo Redonet acerca do *Cinema dos Romanos* como ideologicamente neutro.

da temática romana este problema apresenta-se com menos acuidade, uma vez que permite excluir uma enorme série de filmes ditos bíblicos, tão diferentes entre si como *Os Dez Mandamentos*, de Cecil B. DeMille e *O Evangelho Segundo S. Mateus*, de Pier P. Pasolini, assim como toda a filmografia alheia à representação do mundo romano, parte da qual se relaciona com a Antiguidade Grega, com largo recurso a temas mitológicos.

No conjunto, o *peplum* conta com um total superior a oito centenas de filmes entre 1896 e 1986, segundo o levantamento de António Gonzales, a completar pelo precioso catálogo de Ana Pinheiro e Luís Fernandes elaborado para este Congresso⁴. Deste enorme *corpus*, que inclui numerosos filmes perdidos ou cujas cópias se encontram em péssimo estado, um total de 185 películas foram produzidas por apenas cinco países: Reino Unido, Estados Unidos, Alemanha, Itália e França, número que aumenta para 285 se lhe juntarmos as obras cuja temática principal é o Cristianismo primitivo. Uma breve análise estatística destas produções destaca imediatamente alguns dos problemas mais importantes relacionados com a função do imaginário que aqui procuramos desenvolver⁵. Assim, a Itália produziu mais de 50% do total do *peplum* de temática romana, o que não reflecte apenas a capacidade dos estúdios transalpinos para lançar no mercado este tipo de cinema, mas sobretudo resulta da imagem que neste país se faz do passado romano. Trata-se, portanto, de uma circunstância directamente relacionada com uma questão de fundo de ordem cultural e identitária. O que aqui verificamos quanto à Itália tem a sua correspondência no Japão com a filmografia em torno dos samurais e na China com as histórias de artes marciais, sucedâneos orientais do *peplum*.

Os aspectos de identificação com um determinado passado ou cultura, evidente no caso italiano, ganham maior significado quando analisamos as pequenas produções de outros países. Assim, a Alemanha, pouco interessada no aproveitamento de cenários romanos, conta entre as suas muito raras produções deste género dois filmes cujo tema é a derrota de Varo na floresta de Teutoburgo por Armínio⁶. Quanto à Espanha, parca neste tipo de filmografia, concorreu com um filme recordando a resistência dos Cântabros contra Augusto e oito filmes de

⁴ António González, *Images et imaginaires. Cinema et histoire au service d'une "neo-mythologie"*. *Le Peplum*, I-II, Besançon, 1989 (dissertação de doutoramento policopiada); Ana Pinheiro / Luís Fernandes, *O mundo greco-romano no cinema e na televisão*, Coimbra, 2001, p. 6-53 (=Catálogo). Bibliografia geral do *peplum*: J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, Nova Iorque, 1978; D. Elley, *The Epic Film: Myth and History*, Londres, 1984.

⁵ A. González, I, p.4-11.

⁶ O mais recente destes filmes, *Die Hermannschlacht*, produzido em 1996, é falado em Latim. Sobre o chefe germânico: D. Timpe, *Arminius. Studien*, Heidelberg, 1970.

temática cristã, seis dos quais entre 1950 e 1960⁷. Não menos significativa quanto às preocupações de tipo ideológico e nacionalista patentes no *peplum*, pelo menos naqueles filmes em que a narrativa se apoia na história, é a realização na Roménia, nos finais da década de sessenta, de duas películas cuja temática é a da romanização da Dácia, *Dacii* e *Columna*, filmes cuja razão de ser facilmente se compreende através da leitura da historiografia romena⁸.

Dito isto, que nos parece suficiente para demonstrar que parte significativa do *peplum* não se limita a uma função de mero entretenimento, mas que, pelo contrário, transmite com muita frequência uma visão do passado fortemente marcada por preocupações ou orientações de ordem ideológica, razoavelmente concordantes com um imaginário para o qual igualmente concorrem⁹, passemos a outro tipo de questões.

O *peplum* que nos interessa centra as suas produções na mitologia e lenda, na história, nas origens do Cristianismo e nas invasões bárbaras, embora esta última temática, apesar de respeitar os mesmos códigos, se afaste com frequência do tipo de narrativa habitual no género. Como referimos de início, as fontes de inspiração dos *pepla* são muito variadas e a busca de veracidade e o respeito pelas mesmas oscila entre o aceitável e convincente e a fantasia mais absurda. Não desenvolveremos na nossa comunicação uma análise dos princípios e dos códigos que regem o *peplum* e que permitem identificar imediatamente os filmes deste tipo, caracterizados por uma construção linear e pela utilização de modelos e de situações constantes, repetidas até à exaustão¹⁰.

Um dos problemas que mais discussão tem provocado em torno do *peplum* é o da verdade histórica e da reconstituição do passado. Na realidade esta questão, retomada sempre que surge algum novo filme do género ou série televisiva, é em grande parte uma falsa questão, ou um mal entendido sustentado por erradas concepções do que é o cinema. O *peplum* não é história, pelo que não se lhe pode exigir um discurso de tipo científico. O cinema é a arte de contar histórias através das imagens e, desde que é sonoro, da fala e da música. Não é uma reportagem realizada *après coup*, como certas mistificações cinematográficas do século XX¹¹, antes se

⁷ Alberto Prieto, *Romanos y bárbaros en el cine*, "El Cine y el Mundo Antiguo", Bilbao, 1990, p. 54 (= A. Prieto, *Romanos*). A concentração de temas cristãos no período franquista é normal.

⁸ G. I. Bratianu, *Une énigme et un miracle historique: le Peuple Roumain*, Bucareste, 1988.

⁹ A. González, I, p.10.

¹⁰ A. González, II, p.336.

¹¹ São particularmente interessantes os trabalhos de Marc Ferro sobre esta questão. Este especialista alerta frequentemente para a projecção no passado de problemas actuais e para a falsificação da história através de documentos autênticos. Recordamos o filme do

limita a narrar uma história que é uma representação da realidade e não a reprodução científica da história vivida. Não quer isto dizer que muitos filmes que integrem o *peplum* de temática histórica não tenham sido realizados com intuitos de precisão na reconstituição dos ambientes, se não tanto da narrativa. Assim aconteceu, por exemplo, no muito conhecido filme *A Queda do Império Romano*, realizado por Anthony Mann em 1964, para o qual se construiu num estúdio perto de Madrid um cenário muito cuidado do *Forum Romanum*¹². Todavia, não obstante o consultor da película ter sido o historiador Will Durant, o Forum corresponde ao seu aspecto no século IV (Fig.2), enquanto, como é sabido, a acção decorre durante os governos de Marco Aurélio e de Cómodo, na segunda metade do século II.



Fig. 2 - O *Forum Romanum* no filme *A Queda do Império Romano*, de A. Mann.

Melhor exemplo dos mal entendidos que têm envolvido a questão da verdade histórica no *peplum* é o da reacção de Robert Graves às críticas feitas à célebre série televisiva *Eu, Cláudio*, realizada por Herbert Wise em 1976 sobre o romance de Graves. Este, pretendendo que a sua obra era uma produção científica, incorreu numa perigosa confusão entre ciência e literatura¹³. Muito mais correcta nos parece a atitude de Marguerite Yourcenar a propósito das suas *Memórias de Adriano*, assumida como uma obra literária, um romance utilizando fontes históricas mas sem pretender ser um trabalho científico¹⁴. O que a autora escreveu sobre o perigo das reconstituições, a propósito da *Villa Hadriana*, hoje tão desastrosamente em voga¹⁵, exprime o culto pela exacta medida, tão clássico como afastado das preocupações contemporâneas, e não só na ficção cinematográfica: *Copiarão também em gesso*,

desfile dos prisioneiros franceses em Dien-Bien-Phu, realizado um mês depois da queda do célebre campo entrincheirado, em Maio de 1954.

¹² A. Prieto, *Romanos*, p.55; M. Éloy, *La vision critique du Peplum*, "Les Dossiers de l'Archéologie", 216, 1996, p.53-54.

¹³ A. Prieto, *Romanos*, p.42.

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Adriano (Memórias de Adriano)*, Lisboa, s/d, p. 251-264.

¹⁵ Tome-se como exemplo o sucedido com as ruínas do teatro romano de Sagunto, reconstruído quase por completo: G. Grassi / M. Portacelli, *Restauració i rehabilitació del teatro romà de Sagunt*, Valência, 1986.

*estátuas bastante vulgares de jardim greco-romano recolhidas aqui em explorações recentes, e que não mereciam nem este excesso de honra nem esta dignidade; estas réplicas nessa feia matéria inchada e mole, colocadas um pouco ao acaso sobre pedestais, dão ao melancólico Canopo o aspecto de um canto de estúdio para reconstituição filmada da vida dos Césares. Nada mais frágil que o equilíbrio dos lugares belos. As nossas fantasias de interpretação deixam intactos os próprios textos, que sobrevivem aos nossos comentários; mas a menor restauração imprudente infligida às pedras, a menor estrada macadamizada cortando um campo onde a erva crescia em paz desde há séculos criam para sempre o irreparável*¹⁶. Esta citação põe em relevo questões fundamentais quanto à utilização do passado, à sua transformação em *pastiche* para consumo rentabilizador, aceitável no *peplum* porque não se lhe deve pedir rigor científico. Mas o que a autora escreveu permite também reflectir acerca do peso esmagador da imagem sobre o texto, em termos de vulgarização. E aqui a responsabilidade do *peplum* na divulgação de uma determinada imagem do mundo antigo e em particular da civilização romana é enorme, com as inevitáveis consequências no desenvolvimento de um imaginário positivo ou negativo. Não é possível ignorar que personagens como Cleópatra, Cláudio ou Nero são identificados, em termos de cultura de massas e mesmo para muitos espectadores com um nível de instrução superior, com Elizabeth Taylor (Fig.3), Derek Jacobi e Peter Ustinov. Poderia ser de outra forma?

Em muitos *pepla* encontram-se rápidas referências históricas, quase sempre introdutórias, com o objectivo de situar a acção no tempo e no espaço e, no caso de Roma, destacar o seu poderio imenso. Trata-se de uma prática ditada por razões didácticas mas que foi, em muitos casos, utilizada com intenção crítica, sobretudo nas películas norte americanas¹⁷. Na versão de *Bem-Hur* de William Wyler há um elucidativo diálogo, no que parece o *praetorium* de Jerusalém, entre Pôncio Pilatos e Ben-Hur. O governador faz a apologia da grandeza de Roma em termos de retórico entusiasmo que lembra uma súplica do discurso de Élio Aristides¹⁸, mas com o qual se pretende um efeito contrário, pois o preço da grandeza e do Império é a opressão e a desumanização, naturalmente recusadas por Ben-Hur.

Como dissemos, pelos finais da década de sessenta o *peplum* entra em decadência, iniciando-se um período de transformação e de absorção por parte de outros géneros cujos códigos foram, com frequência, moldados sobre os do *peplum*. Esta circunstância acompanha e resulta em grande parte das alterações sócio-eco-

¹⁶ M. Yourcenar, p.247.

¹⁷ É evidente que os *pepla* produzidos nos EUA adaptam a narrativa ao público americano, fornecendo-lhe pontos de apoio facilmente interpretáveis. A voz *off* no início de *A Túnica*, de H. Koster, comunica um texto exemplar deste tipo de intervenções.

¹⁸ Élio Aristides, *Oratio Romae* (Ed. e tradução de J. H. Oliver, *The Rulling Power*), Filadélfia, 1953.

nómicas que marcaram o início dos anos setenta na sociedade ocidental. Não é também por acaso que o desaparecimento gradual do *peplum* coincidiu com a desagregação dos impérios coloniais europeus e com uma nova leitura da função imperial, menos favorável a Roma¹⁹.

A evolução levou o *peplum* a contribuir para o desenvolvimento de outros géneros, com particular incidência na ficção científica e nas narrativas fantásticas. Esta influência foi naturalmente facilitada pelo facto do *peplum* possuir uma estrutura aberta, que permitia integrar na narrativa elementos mitológicos e históricos, assim como invenções sem qualquer relação com a Antiguidade e que foram ganhando importância e aceitação generalizada por parte do público. Tal facto explica a passagem de realizadores de *pepla* a outros géneros, sobretudo aos que desenvolvem aventuras espaciais ou situadas num ambiente fantástico, de tempo e de espaço impossíveis de situar. Recordamos apenas Stanley Kubrick, realizador do excelente filme *Spartacus*, em 1960, e que viria a realizar dez anos depois o inesquecível 2001. *Odisseia no Espaço*. Com o progresso desta nova filmografia, que se impõe definitivamente com *A Guerra das Estrelas*, realizado em 1977 por George Lucas, o *peplum* pode considerar-se um género obsoleto, que alguns realizadores tentam prolongar fazendo-o descer ao nível da simples pornografia²⁰.

A herança do *peplum* é hoje nítida em muitos filmes e séries televisivas. Assim, o episódio *A Ameaça Fantasma*, primeiro da série *A Guerra das Estrelas*, realizado em 1999, inclui uma corrida de veículos nitidamente inspirada pela famosa corrida de quadrigas das duas versões de *Ben-Hur*, a ponto de um dos corredores se chamar *Ben Quadinarus*. A mistura de elementos que caracteriza os *pepla* menos — ou nada — preocupados com o verismo histórico ou com a verosimilhança da narrativa conduziu, sobretudo a partir dos que desenvolviam cenários mitológicos ou relacionados com os bárbaros, a situações que se reflectem numa abundante cinematografia cujo arquétipo se pode considerar *Conan, o Bárbaro*, realizado por J. Milius em 1981 e no qual o herói (Arnold Schwarzenegger) atravessa uma variedade de ambientes culturais e geográficos repletos de elementos fantásticos. É esta



Fig. 3- Elizabeth Taylor como Cleópatra

¹⁹ D.J. Mattingly (Ed.), *Dialogues on Roman Imperialism. Power, discourse, and discrepant experience in the Roman Empire*, Portsmouth, (RI), 1997.

²⁰ A. Prieto, *Romanos*, p.46.

mesma mistura eclética e portanto, impossível de situar, que encontramos na recente série *Xena, a Princesa Guerreira*, produção para a televisão protagonizada pela exuberante Lucy Lawless, na qual, apesar disso, o genérico pretende situar a acção na Antiguidade.

Assim, se o *peplum* quase desapareceu, a verdade é que os seus códigos persistiram e continuam a ser utilizados, com maior ou menor fortuna, num interessante exemplo de evolucionismo cultural. Nos últimos tempos temos assistido a uma certa recuperação do *peplum* histórico de tema romano. É verdade que a televisão tinha, com *Eu, Cláudio*, *Massada* e *Anno Domini*, em 1976, 1981 e 1984, para citar apenas as produções de maior qualidade e de melhor aceitação pelo público²¹, garantido a continuidade do género, mas foram duas produções muito recentes que despertaram a atenção dos cinéfilos e alguma expectativa quanto à sua renovação e relançamento: *Gladiator*, de Ridley Scott, em 2000, e *Druídas*, realizado por Jacques Dorfmann em 2001. Ambos os filmes respeitam os códigos habituais do *peplum* e as motivações ideológicas patentes em grande parte deste género estão igualmente presentes. Talvez não nos enganemos admitindo que as profundas alterações globais verificadas a partir da década de noventa e ainda em curso, podem contribuir para o ressurgimento do *peplum*, valorizando ou obscurecendo este ou aquele aspecto que o caracterizou anteriormente.

Alongámos um pouco estas reflexões sobre o *peplum* porque nos parecem necessárias para uma melhor compreensão da forma como a civilização romana é apresentada ao público espectador e como este, de acordo com a sua diversidade, reagiu à imagem oferecida. Esta questão pressupõe um problema de metodologia, que tem sido considerado por especialistas da história do cinema com resultados nem sempre consensuais²². Que devemos integrar no *peplum*? Nem sempre é fácil este tipo de selecção quando tratamos de uma filmografia em que, não poucas vezes, os próprios títulos das películas pouco ou nada têm que ver com a história contada. Lembramos, por exemplo, um filme que representa bem o género, produzido por Vittorio Cottafavi em 1958 e intitulado *A Revolta dos Gladiadores*, no qual não há qualquer acção relacionada com gladiadores pois tudo se passa na Arménia na época de Trajano. A mesma situação se verifica com o título *Zenóbia e o Gladiador*, atribuído em Portugal a um filme que trata da submissão do reino de Palmira por Aureliano. A gladiatura constitui um *leitmotiv* dos mais frequentes do *peplum*, o que justifica esta intromissão no título de filmes nos quais está ausente.

O *peplum* de características mais populares viveu maioritariamente das aventuras fantásticas de heróis do mundo clássico e da mitologia: Hércules, Atlas, Maciste, Ulisses, frequentemente representados por actores oriundos do atletismo e

²¹ Para uma visão geral das produções para televisão: *Catálogo*, p. 20-45.

²² A. González, I, p.8-9.

da área dos *body builders*, particularmente dotados para as cenas, fundamentais em muitos destes filmes, de demonstração de poder físico. Em determinados *pepla* encontramos estes colossos apresentados de forma mais humanizada, o que resulta, naturalmente das características específicas desses mesmos filmes. Assim, na versão de Mervyn LeRoy de *Quo Vadis?*, o escravo *Ursus* é um poderoso atleta, protector de Lígia, cuja fé cristã o faz sentir profundo remorso pela morte de um sicário. Recordamos que na célebre cena do suplício de Lígia no circo, *Ursus* foi protagonizado pelo forçado português Nuno Salvação Barreto, que efectuou a famosa pega que antecede a reviravolta decisiva na acção. Mais uma vez os códigos do *peplum*, que correspondem a sentimentos ou emoções facilmente compartilhadas pelo público, permitiram a sua transferência para outros géneros cinematográficos. Não nos devemos admirar por encontrar muitas das características dos heróis do *peplum* retomadas em figuras de filmes de aventuras como, por exemplo, o famoso Rambo, um *Maciste* para uso americano.

Como arte popular, o cinema interessou-se por muitas figuras históricas com maior potencial dramático, explorando, naturalmente, quer a admiração por grandes personalidades, quer a atracção mórbida que as massas, como as entendia Ortega y Gasset²³, sentem pelo desmedido ou contrário aos padrões de comportamento reconhecidos. Uma breve análise de um catálogo de *pepla* dedicados à história de Roma selecciona de imediato um grupo de figuras sistematicamente evocadas no cinema, caso de César, Nero, Messalina, Cleópatra, Átila ou Aníbal. Certos temas, como o fim do Alto Império, tratado em filmes como *A Queda do Império Romano* e *Gladiador*, e adaptações de obras como *Os Últimos Dias de Pompeia* e *Quo Vadis?* contam-se por um número superior a uma dúzia, reflectindo a apetência do público por narrativas deste género. Outras figuras, menos importantes mas bem conhecidas do público de formação cristã, como Herodes, sobre o qual Viktor Tourjansky realizou, em 1958, *Herodes, o Grande*, ou ainda Pilatos recordado no filme *Pôncio Pilatos*, realizado em 1962 por G.P. Callegari, ocorrem de quando em quando.

Desta forma quase podemos considerar a existência no *peplum* de um núcleo duro de figuras e de temas, ao qual se associam, por vezes por razões circunstanciais, outros assuntos menos popularizados. O impacte destas versões ou sugestões da História Antiga foi maior ou menor, mas é indiscutível a sua influência em termos de imaginário. Como já referimos, a Cleópatra do filme homónimo de Joseph Manckiewicz, realizado em 1963, protagonizado por Elizabeth Taylor, estava tão

²³ Na sua obra *A Revolta das Massas*, José Ortega y Gasset sublinha o repúdio das massas pelos mais aptos e correctos e, implicitamente, a acomodação e a admiração pelos medíocres instalados. Para um eco literário recente deste pensamento: Mário Ventura, *O segredo de Miguel Zuzarte*, Lisboa, 2001, p.108-111.

distante da Cleópatra histórica como a Cleópatra do filme realizado em 1934 por Cecil B. DeMille, também com o mesmo nome e cuja protagonista foi outra consagrada *diva* de Hollywood, Claudette Colbert²⁴. Sem querermos insistir numa atitude demasiadamente intelectual julgamos que nestas questões nem os historiadores podem exigir rigor científico aos realizadores, nem estes devem pretender ao mesmo enquanto situados no campo artístico.

Estas breves notas levam-nos novamente a uma questão de fundo, já afiorada anteriormente, que é a do âmbito do *peplum* e a do seu público. Devemos integrar neste género filmes como *O Evangelho Segundo S. Mateus*, obra de Pier P. Pasolini de 1964, o ano da realização de *A Queda do Império Romano*, filme pelo qual o produtor Samuel Bronston foi condecorado pelo Vaticano e pelo Generalíssimo Franco²⁵, ou não?. Julgamos que a simples comparação entre estas duas películas, da maior importância uma e outra e totalmente opostas entre si²⁶, basta para justificar o embaraço que a simples atribuição de determinadas obras ao *peplum* pode suscitar. Da mesma forma, outra famosa película, inspirada no não menos famoso



Fig. 4 - Cena do *Satyricon* de Federico Fellini

romance de Petrónio *Satyricon* (Fig.4), realizada por Federico Fellini em 1969, produz o mesmo tipo de hesitação. Cremos que filmes deste tipo, pela sua capacidade evocativa, embora aparentemente se afastem do que deve ser considerado o *peplum*, em sentido restrito, podem ser admitidos no género²⁷. Mas os problemas de classificação não se ficam por aqui. O herói de banda desenhada Astérix e os seus companheiros de resistência gaulesa ao invasor romano, numa visão humorística mas não totalmente isenta de chauvinismo,

²⁴ Leonor Pinhão, *Cleópatra no cinema*, "Pública", 25, 1996, p.30-32.

²⁵ A. Prieto, *Romanos*, p.54.

²⁶ É evidente que os princípios e os objectivos que levaram à produção destas películas, para além de qualquer análise estética comparativa, são absolutamente diferentes. Tivemos oportunidade de assistir ao *Evangelho* em Luanda, em 1968, experiência particularmente interessante devido à presença de um público africano pouco habitual, que certamente não teria ocorrido para assistir a um *peplum*.

²⁷ Sobre o *Satyricon* : P. Laurent, *Le Peplum*, "Lumière du Cinema", 7, 1981, p.34 ; Alberto Prieto, *El esclavismo en el cine*, "Film-Historia", VII, 3, 1997, p.253.

ganharam projecção suficiente para passarem ao mundo do cinema. Filmes como o de Claude Zizi, em 1999, *Astérix e Obélix contra César* obedecem aos códigos do *peplum*, enquanto nas produções de animação, muito numerosas, se nota um processo evolutivo semelhante ao que marcou a transformação do género²⁸, pelo que não nos parece forçada a sua integração no *peplum*, tanto mais que os álbuns de Astérix continuam a testemunhar um interesse não académico pelos problemas da Antiguidade²⁹.

E eis-nos de novo perante a questão do público do *peplum*. Tivemos oportunidade de assistir em Évora, por meados dos anos cinquenta, à projecção de *Júlio César*, película inspirada na peça de Shakespeare e realizada em 1953 por Joseph Manckiewicz. Ora esta obra de qualidade foi pateada por grande parte do público devido à extensão dos diálogos, público que terá sido atraído ao cinema pelo título do filme e pelas movimentadas cenas de batalha figuradas nos cartazes. Podemos deduzir deste episódio constrangedor a existência de vários níveis de recepção deste género cinematográfico. O público que pateou *Júlio César* era, seguramente, adepto dos *pepla* puros e duros e não protestaria, por exemplo, contra os absurdos diálogos da versão de *Cleópatra* produzida por Cecil B. DeMille³⁰. Se quisermos apreender rapidamente a essência do *peplum* nada melhor que recorrer aos prospectos que publicitavam os filmes. Tomemos como exemplo o folheto anunciando *Quo Vadis?*, em exibição no Salão Central Eborense, no dia 17 de Abril de 1957, seguramente em reposição (Fig.5). O filme é classificado como a obra máxima da cinematografia e o adjetivo *colossal* é utilizado várias vezes. Há uma exaustiva enumeração de acessórios, cenários e animais usados no filme, entre os quais se indicam 7 toiros de Portugal. No elenco referem-se vinte e nove artistas principais, cento e dez actores secundários e trinta mil figurantes. Esta afirmação de gigantismo e o recurso a cenários soberbos e a cenas reunindo multidões constituem uma das características do *peplum* que todos os realizadores do género procuram respeitar, naturalmente na medida, ou desmedida, dos seus orçamentos. A indicação das cenas mais espectaculares do filme é também muito elucidativa quanto ao conteúdo dos *pepla*. Assim, o prospecto considera como *momentos de uma grandeza indescritível* os seguintes: *a parada triunfal das Legiões de Nero; o espectacular incêndio de Roma; o festim orgiaco no Palácio de Nero; o Circo de Nero onde os Cristãos foram lançados às feras; os mártires nas catacumbas; a luta de morte dos gigantes gladiadores; o*

²⁸ Referimo-nos ao mais recente, produzido por G. Hahn em 1996, intitulado *Astérix na América*. Estamos, assim, muito perto de narrativas como *Hércules em Nova Iorque*, de A. Seidelman ou *Maciste contra Zorro*, de U. Lenzi. Sobre esta questão: A. González, II, p.334.

²⁹ G.B.Jones, *Concluding remarks*, "Dialogues on Roman Imperialism. Power, discourse, and discrepant experience in the Roman Empire", Portsmouth, (RI), 1997, p. 198.

³⁰ Leonor Pinhão, p.32.

trágico idílico entre Marcus Vinicius e a bela Lygia; a impressionante luta do gigante Ursus com o touro feroz.



Fig. 5 - Prospecto de 1957 do filme *Quo Vadis?*

Este elenco de grandes momentos permite identificar todo um discurso fílmico que, de uma ou de outra forma, se repete nas suas grandes linhas na maior parte dos *pepla*, e não só naqueles que se apoiam na temática romana. Era este tipo de cenas que atraía os espectadores aos cinemas, mais do que o valor dos diálogos ou a veracidade das reconstituições. A divulgação de alguns destes filmes em Portugal foi acompanhada por versões em banda desenhada, cujas pranchas foram directamente copiadas dos fotogramas das películas. Assim aconteceu com *Quo Vadis?*, publicado em 1953 no “Cavaleiro Andante” e, mais tarde, com *Ulisses*, filme realizado por Mario Camerini em 1954, publicado em banda desenhada na “Colecção Condor”. Estas publicações, muito populares na época, contribuíram para divulgar certos filmes num período em que quase todos eles estavam classificados para maiores de 13 anos, ou mesmo para maiores de 18 anos, entre camadas mais jovens, concorrendo para difundir o gosto pela Antiguidade Clássica de uma forma diferente daquela que os manuais escolares ofereciam. A presença desta temática na banda desenhada disponível na época não se resumia, aliás, à reprodução dos *pepla*, pois havia obras originais, embora de conteúdos semelhantes. Recordamos, por exemplo, os excelentes trabalhos do italiano Capriolli, como *A Águia dos Mares*, publicado no número especial do “Cavaleiro Andante”, em Outubro de 1953, e que o editor referia como *uma história cheia de movimento e de emoção, que nos leva aos primeiros tempos do cristianismo, quando os crentes eram lançados às feras no circo romano, e que nos dá o espectáculo dos grandes combates navais*³¹. Bastam estas poucas linhas para identificar tais histórias de banda desenhada com o *peplum*.

O favor de que este género de cinema gozou durante décadas também se deve relacionar, porque a reflecte, com a manutenção das humanidades no ensino secundário de muitos países, constituindo as línguas clássicas e o ensino da histó-

³¹ *Cavaleiro Andante* (número especial de Outubro), 1953, p.2.

ria e da literatura greco-latina a base de um conjunto de valores culturais longamente respeitados, o que permitia ao público medianamente instruído interpretar sem dificuldade a simbologia convencional e, mesmo, certas alusões que hoje ficariam incompreendidas. Recordamos, por exemplo, o episódio de *A Revolta dos Gladiadores* em que o protagonista principal, ao entrar na Arménia, dita ao seu secretário: *A Arménia divide-se em três partes: pedras, pedras e pedras*. Quem algum dia estudou a *Guerra das Gálias*, imediatamente reconhecerá uma alusão humorística à frase inicial da grande obra de César: *Gallia est omnis divisa in partes tres*³². Torna-se deste forma evidente que o *peplum* faz parte de uma época e de uma mentalidade em que o mundo clássico tinha uma presença activa, quando as rãs da *oikouménê* não corriam o risco de se afogar no charco do multiculturalismo.

Uma variedade que surgiu cedo foi a das paródias à história romana, quase sempre centradas nas mesmas figuras dos filmes “sérios”. Um exemplo interessante destas produções, normalmente realizadas com meios bastante mais modestos, é a película de Mario Soldati, *Ok, Nero!*, de 1951. Para além de um extraordinário jogo de *baseball* no Coliseu, o filme utiliza largamente como cenários os edifícios então abandonados da Exposição Universal de Roma, que o eclodir da guerra impediu. Este recurso a arquitecturas *prêt-à-porter* ocorre noutros filmes com mais pretensões, caso de *Teodora, Imperatriz de Bizâncio*, realizado por Riccardo Freda em 1953, no qual se conseguiu a sugestão de um circo de forma aceitável³³. No mesmo grupo de filmes parodiando a história romana podemos incluir a série de filmes que se inspiram nas aventuras de Astérix.

O afastamento progressivo do modelo inicial acabou por produzir filmes cujo conteúdo erótico se foi afirmando à medida que os padrões morais se tornaram mais permissivos. Recordamos apenas dois desses filmes, cuja comparação permite apreender a evolução verificada. O primeiro, *Os Fins de Semana de Nero*, realizado por M. Steno em 1956, contava com o que era então uma ousada cena de banho protagonizada por Brigitte Bardot; o segundo intitula-se, sem subterfúgios, *As Aventuras Sexuais de Nero e Popeia*, filme de 1981 realizado por A. Pass e V. Dawn. Estes dois títulos não só confirmam a apetência dos realizadores pela temática “neroniana” como põem em relevo a continuidade cinematográfica da tradição literária insistindo numa imagem negativa da sociedade romana pagã, na qual largamente se inspiram os realizadores dos *pepla*, desenvolvendo narrativas marcadas por um discurso de tipo maniqueísta.

A imagem da decadência moral de Roma é, na verdade, um lugar comum nos *pepla*. Julgamos interessante referir a forma como algumas cenas, habituais na construção linear deste género de filmes, se adaptam à tónica moral desta ou

³² César, *Bell. Gall.*, I, 1.

³³ M. Éloy, p.54-55; C. Moati, *A la recherche de la Rome Antique*, Paris, 1995, p.140-142.

daquela produção, como é o caso das cenas de banquete. Na versão de Mervyn LeRoy de *Quo Vadis?* o banquete no palácio imperial não está isento de algum erotismo, contido nos limites de uma sensualidade sugestiva. Mas no *Ben-Hur* de William Wyler, filme muito mais marcado ideologicamente, a cena do banquete romano é perfeitamente anódina, com os apontamentos picantes que normalmente dela fazem parte substituídos por uma exibição de danças exóticas, africanas. Não esqueçamos que em torno de *Ben-Hur* se procurou criar uma atmosfera sacralizante, impedindo a entrada de espectadores retardatários durante a cena inicial, evocando o nascimento de Cristo, um pouco na linha das representações do *Parsifal*, em Baireute. Na película *O Sinal do Pagão*, realizada em 1954 por Douglas Sirk, filme que tem por tema a luta entre os Romanos e Átila, a cena do banquete na capital do Império do Oriente foi expurgada de tudo o que podia recordar as orgias pagãs, surgindo em seu lugar exibições atléticas, aceitáveis para a reconstituição de um ambiente palaciano cristão.

Na verdade, o *peplum* reflecte valores culturais em jogo, resultando disso uma imagem – tipo de acordo com o sentido da orientação ideológica do guião, imagem positiva ou negativa, mesmo quando se trata de simples películas de entretenimento. Aliás, o primeiro filme conhecido da longa série dos *pepla*, datado de 1896, provavelmente dos Lumière, intitula-se muito significativamente *Néron essayant des poisons sur des esclaves*³⁴. O tema da escravatura é outro elemento forte da imagem romana nos *pepla*, como é natural. Em relação à escravatura um filme clássico, onde ecoa ainda a teoria estalinista da revolta dos escravos como causa da queda do mundo antigo³⁵, é o excelente *Spartacus*, realizado em 1960 por S. Kubrick como adaptação de um romance de Howard Fast, escritor bem conhecido pela sua clara filiação política de esquerda³⁶.

Os aspectos políticos da história romana são também tratados, normalmente na base da oposição entre o bem e o mal e da liberdade em luta contra a tirania (Fig.6). A figura do bom governante, oposta ao tirano, caso de Marco Aurélio e do seu herdeiro Cómodo, é utilizada com muita frequência, como em *A Queda do Império Romano* e *Gladiador*. É curiosa a forma como em *Ben-Hur*, na versão de 1959, se conseguiu transmitir a ideia do poder absoluto de Tibério, quando este, com um simples gesto, cala uma multidão entusiasmada que assistia à parada triunfal das tropas de *Quintus Arrius*, o que em si mesmo é um erro, dado que a cerimónia do triunfo nesta época é exclusiva do imperador. De quando em quando encontramos apontamentos que fogem à regra e que sugerem outra filosofia política. A grande

³⁴ A. González, I, p.7.

³⁵ V. Diakov, *História de Roma*, Lisboa, s/d, p.171-183, 446-459; P. Petit, *Histoire générale de l'Empire romain*, 3, *Le Bas-Empire*, Paris, 1974, p.242-243.

³⁶ Howard Fast, *Spartacus*, Lisboa, 1974.

cena no início de *A Queda do Império Romano* em que se reúnem representantes de todo o Império recorda, mais uma vez e no sentido correcto, o pensamento de Élio Aristides: *Para segurança basta ser cidadão romano, ou antes, um dos que se uniram sob a vossa hegemonia. Homero disse "Terra comum para todos", e vós tendes feito com que isso seja verdade*³⁷. No *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy a nota é de outro género, pois os que no circo aplaudiam o suplício dos cristãos pouco tempo depois apoiam os soldados revoltosos que combatem a guarda pretoriana. E em *Zenóbia e o Gladiador*, realizado por Michelangelo Antonioni em 1958, Zenóbia alude ao entusiasmo popular num momento de vitória como fogo de palha.

A apologia de Roma não está, naturalmente, ausente dos *pepla*, ainda que a forma como se exprime e as razões que a explicam não sejam coincidentes. *Cabíria*, filme realizado em 1913 por Giovanni Pastrone e com argumento do poeta nacionalista Gabriele d'Annunzio, recorda a Segunda Guerra Púnica logo após a conquista da Líbia, em 1912, acontecimento que marca o retorno italiano ao Norte de África³⁸. A mesma linha exaltante de uma Roma vitoriosa e imperial é a que se encontra na película de 1937, realizada por Carmine Gallone, *Cipião, o Africano*, circunstância que facilmente se compreende no contexto político da época em que, a par da colonização da Líbia, acerca da qual Gustavo de Matos Sequeira traçou pertinentes observações³⁹, a Itália fascista aspira à anexação da Tunísia no contexto do *Nuovo Impero Romano*.

Mais recentemente, filmes como *A Revolta dos Gladiadores* e *A Queda do Império Romano*, dos quais a temática cristã, dominante em películas como *Fabiola*, realizado por A. Blasetti em 1949 ou *A Túnica*, realizado por Henry Koster em 1953, está ausente, são claramente favoráveis à imagem imperial e civilizadora de Roma. No primeiro destes filmes voltamos a encontrar a tradicional oposição Ocidente – Oriente, reflectida em muitos dos *pepla* através de uma concepção negativa do mundo oriental. Nesta mesma película um dos protagonistas, oficial romano, faz o elogio do culto de Júpiter em termos de místico nacionalismo, recusando as



Fig. 6 – A morte do ditador no *Júlio César* de Manckiewicz.

³⁷ Élio Aristides, *Or.Rom.*, 94-96.

³⁸ Massimiliano Munzi, *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma, 2001.

³⁹ Gustavo de Matos Sequeira, *Mediterrâneo*, Lisboa, 1934, p.93.

influências religiosas estranhas ao mundo greco-latino. Curiosamente, por ignorância ou talvez voluntariamente, a palavra *love* foi traduzida na legendagem portuguesa por Jeová, do que resultou uma fala absurda, mas talvez compreensível no contexto nacional da época. Em *A Queda do Império Romano* o fim do Império só pode significar anarquia e barbárie e a grande missão de Roma está bem patente numa frase do senador *Cecina*, ainda que contenha um elemento crítico: *Mudámos o mundo mas não nos mudámos a nós*⁴⁰.

Outro aspecto dos mais importantes da civilização romana frequentemente tratado nos *pepla* é o da escravatura e do trabalho. A rudeza com que são tratados os escravos é posta em relevo em muitos filmes, embora a questão da produtividade da escravatura raramente surja, como em *A Queda do Império Romano*. As visões da escravatura também variam consoante o ambiente próprio de cada filme, não sendo difícil encontrar escravos dóceis, como a Eunice de *Quo Vadis?*, apaixonada por Petrónio, ou os escravos cristãos de *Fabiola*. Cenas de escravos em pedreiras e em minas são vulgares, assim como é dada especial atenção aos escravos gladiadores. A reconstituição da escola de gladiadores de *Spartacus* encontra-se entre as melhores do género. Quanto ao trabalho nas minas, o filme *Barrabás*, produzido por Richard Fleisher em 1962, conta com sequências bem conseguidas. Encontram-se igualmente alguns dos habituais lugares comuns apoiados em erros difíceis de contrariar. É o caso da utilização de escravos remadores, que tudo indica não terem existido na Antiguidade Clássica, ao contrário do que sucedeu na Idade Média e na Idade Moderna⁴¹, incorrecção que permitiu algumas das mais emocionantes cenas de *Ben-Hur*. A reconstituição dos navios também raramente concorda com a arquitectura naval da Antiguidade, aparecendo muito altos sobre a linha de água e extremamente largos, como as galeras reais das duas versões de *Cleópatra*, ou os navios de combate da versão de *Ben-Hur* produzida em 1925 por Fred Niblo (Fig.7), muito distantes das galeras romanas da versão mais recente, bastante mais verosímeis.

Esta referência aos navios romanos, mais fáceis de representar quando se trata de navios de comércio, leva-nos ao tema das batalhas navais e de outros aspectos bélicos nos *pepla*. A batalha naval entre a esquadra romana e a dos piratas no *Ben-Hur* de W. Wyler, no conjunto bem delineada, perde por mostrar as galeras romanas combatendo com todo o velame içado. É certo que a frota navegava em busca dos navios piratas, não se tratando de uma batalha formal, como a de Áccio, onde os navios de Octaviano não puderam perseguir os de Cleópatra por terem

⁴⁰ A. Prieto, *Romanos*, p.61.

⁴¹ Lionel Casson, *Ships and seamanship in the Ancient World*, Princeton, 1973, p.322-328; Vasco Mantas, *Tecnologia naval romana*, "Memórias da Academia de Marinha", XXIV, 1995, p.45-46.

deixado o aparelho em terra⁴², mas na eminência do combate a frota romana devia ter amainado as velas e abatido os mastros, passando a navegar a remo. Quanto aos navios piratas foi-lhes dado um aspecto oriental, com velas latinas, que seguramente existiram no Mediterrâneo, pelo menos a partir do século II⁴³. Os próprios piratas têm nesta última versão um aspecto oriental, enquanto na versão de 1925 parecem antes Vikings.

Na *Cléopatra* de Manckiewicz a batalha de Áccio não é representada directamente, substituída por uma espécie de “sala de operações”, onde se marcam os movimentos e resultados de batalha através de pequenos modelos de navios. Dificuldade em filmar um grande combate naval ou aplicação do princípio da economia, vulgar nos *pepla* menos ambiciosos que esta super-produção, cuja rotação se arrastou durante três anos com um custo superior a 35 milhões de dólares?

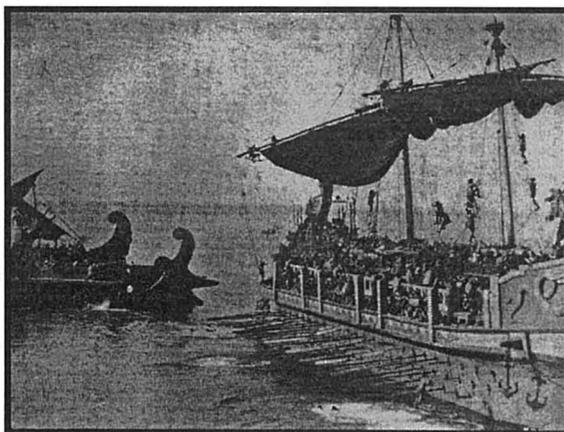


Fig. 7 - A batalha naval no *Ben – Hur* de F. Niblo

Cenas de batalhas terrestres são muito vulgares neste género de filmes, umas melhores conseguidas que outras. Não é nossa intenção fazer aqui uma análise exaustiva das mesmas, pelo que nos limitaremos a referir apenas alguns exemplos. Particularmente notável é a cena de *Spartacus* que mostra os movimentos do exército romano formando em ordem de batalha (*acies*), transmitindo toda a força da disciplina e da táctica militar romanas e a sua incomparável capacidade de manobra (Fig.8). Esta formidável cena foi filmada com o concurso de 8000 soldados espanhóis e para conseguir o enquadramento desejado foi preciso recuar as câmaras quase um quilómetro⁴⁴. Os combates de cavalaria são mais difíceis de representar. Não só o uso da sela é demasiadamente evidente em muitos deles, como a táctica corresponde mal à realidade romana. Assim, em *Gladiator*, a batalha no *Limes*, momento alto do filme, termina com uma intervenção da cavalaria em plena

⁴² Dião Cássio, L, 35,5; J. R. Morrison, *Greek and roman oared warships. 399-30 B.C.*, Oxford, 1996, p. 167-170.

⁴³ L. Casson, p. 244, 337 ; A. Tiley, *Sailing to windward in the Ancient Mediterranean*, “The International Journal of Nautical Archaeology”, 23, 4, 1994, p. 1-12

⁴⁴ M. Éloy, p. 56-57.

floresta, muito menos credível. Na película *Cartago em Chamas*, realizada por Carmine Gallone em 1960, há uma carga de cavalaria romana quase ao estilo *western*, enquanto num filme recente, *Átila*, produzido em 2000 por Dick Lowry, os combates de cavalaria, importantes no século V, estão praticamente ausentes.

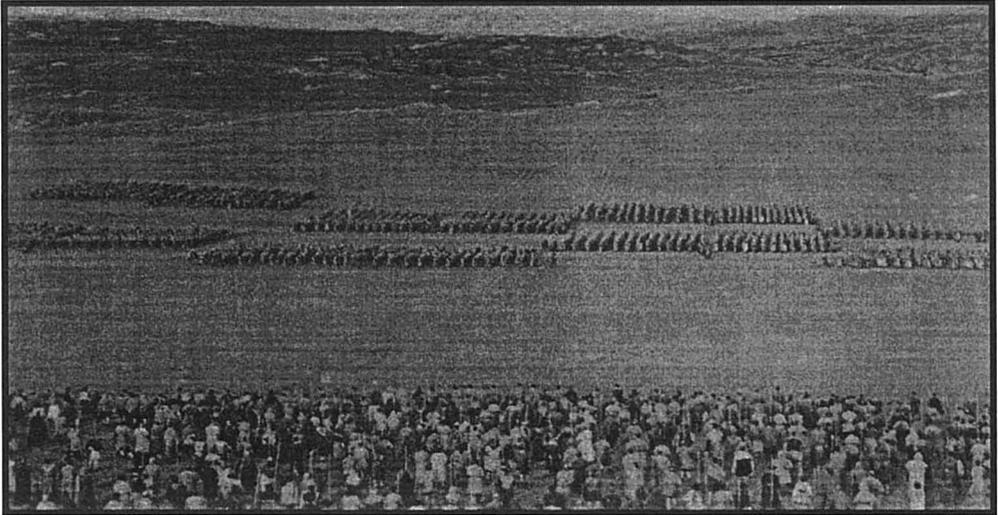


Fig. 8 - O exército romano manobra para enfrentar os escravos no filme *Spartacus*, de S. Kubric.

Muitos *pepla* contam com cenas de paradas militares e de desfiles triunfais, quase sempre de grande impacte visual. Lembramos apenas as cenas desse tipo do *Quo Vadis?* de M. LeRoy e do *Ben-Hur* de W. Wyler, com as tropas romanas desfilando em impecáveis formações, seguramente mais prussianas que romanas, ausentes sob esta forma das representações iconográficas dos relevos históricos e dos relatos da época. Outro aspecto em que quase todos os *pepla* de tema romano falham é o das fanfarras militares, usando e abusando de tambores, como na película, aliás interessante, *Herodes, o Grande*, rodada por V. Tourjansky, e que mostra a chegada do exército de Octaviano a Jerusalém precedido de um impressionante bloco de tambores, não utilizados na música militar romana.

O mundo militar de Roma era um mundo de acampamentos e de fortalezas, ambiente que encontramos numa grande variedade de filmes. Recordamos, como cenários bem conseguidos, os acampamentos de *Júlio César* e de *Cleópatra*, de J. Manckiewicz, do *Spartacus* de S. Kubrick, em que se castiga um comandante romano por não ter fortificado o seu campo com o *vallum*, ou as correctas reconstituições dos fortes do *Limes* em *A Queda do Império Romano*, de A. Mann. As técnicas de cerco romanas ocorrem também, com maior ou menor rigor. A série televi-

siva *Massada*, de Boris Sagal, contém cenas muito interessantes e bem conseguidas do cerco deste reduto da revolta judaica dos Zelotes, eliminado pelos Romanos em 73⁴⁵. Ainda assim, há uma curiosa reconstituição de uma torre de assalto destinada a subir a rampa construída pelos soldados do governador Flávio Silva, desconhecida da poliorcética antiga⁴⁶. Finalmente, o equipamento dos soldados é, na maioria dos filmes, anacrónico ou fantasista, caso, por exemplo, do *Quo Vadis?* de 1951.

A arquitectura desempenha também, sem causar admiração, um papel fundamental da imagem romana do *peplum*, conhecida a sua importância em Roma. É voluntária ou involuntariamente utilizada como símbolo da *magnificenza romana* como a exprime G. P. Piranesi, cujas arquitecturas fantásticas não deixaram de influenciar certos cenários cinematográficos⁴⁷. No *Ben-Hur* de W. Wyler há um diálogo no ambiente austero da Torre Antónia, entre Ben-Hur e Messala, em que o primeiro nota a sobriedade e robustez das instalações, ao que Messala responde muito significativamente: *É romano!*

Nalguns filmes surge muitas vezes uma maquete de Roma, normalmente sempre a maquete do *Museo della Civiltà Romana*, de Italo Gismondi, ou a perdida maquete de Paul Bigot, outrora no *Institut d'Archéologie* da Sorbonne, as quais representam a cidade no século IV, o que faz com que a sua utilização, por exemplo, no *Quo Vadis?* ou na *Revolta dos Gladiadores*, resulte anacrónica. Neste último filme há um diálogo que ilustra bem o lugar atribuído à arquitectura romana no *peplum*, quando um romano, há muito residente no Oriente, pergunta a um recém-chegado se ainda existe uma tal taberna no Suburra, ao que este responde que não, pois o imperador (Trajano) constrói por todo o lado.

A representação de monumentos públicos é abundante, de qualidade muito variada, uns inspirados em edifícios existentes, outros imaginados. No filme *Júlio César*, de Manckiewicz, por exemplo, assiste-se à construção de edifícios do *Forum Iulii*, em Roma, com um cenário sobriamente equilibrado. Na arquitectura doméstica há uma forte influência da arquitectura de *Pompeios* e de *Ostia*. No filme *Quo Vadis?* a representação das ruas de Roma é bastante correcta, mas já às catacumbas é atribuída a função que o mito lhes confere, tal como em *Fabíola*, realizado por

⁴⁵ Yigael Yadin, *Masada. La dernière citadelle d'Israël*, Paris, 1967, p.10-12, 205-231.

⁴⁶ As descrições deste tipo de torres sugerem o seu avanço ao longo das rampas por patamares ou a sua construção no topo das mesmas. César utilizou também torres e rampas no cerco de *Avaricum* (Bourges). Infelizmente a descrição de Flávio Josefo do ataque a Massada é, neste ponto, bastante lacónica. Sobre o assunto: César, *Bell. Gall.*, VII, 20; Y. Yadin, p. 226-231.

⁴⁷ Por exemplo, a fachada monumental do palácio de Nero no *Quo Vadis?* de M. LeRoy.

Alessandro Blasetti, em 1949. De uma maneira geral há quatro tipos de cenários monumentais: cenários construídos, como o *Forum Romanum* do filme *A Queda do Império Romano* ou o pouco convincente anfiteatro provincial de *Gladiador*; utilização de ruínas, caso do anfiteatro de El Djem no filme *Barrabás*, de R. Fleischer; cenários virtuais, na totalidade ou em parte, como o Coliseu de *Gladiador*; reutilizações de arquiteturas mais recentes, mas de aspecto passavelmente romano, como os edifícios da Exposição Universal de Roma ou o reconstruído Pórtico de Átalo, em Atenas. De todas estas soluções a que melhores resultados visuais permite é a dos cenários construídos, pois dessa forma relevo, luz e sombra são autênticos, enquanto que as arquiteturas virtuais, eventualmente mais correctas, não conseguem ainda transmitir a sensação do real. O recurso às ruínas só em casos muito raros resulta, pois introduz um elemento que, sendo verídico, é perturbador e não poucas vezes forçado.

Na película *A Túnica*, realizada por Henry Koster em 1953, a primeira a ser filmada em *Cinemascope*, para além de bons cenários de interiores domésticos, incluindo um *tablinum*, há um cenário relativo à *villa* de Tibério em Capri, de grande simplicidade mas muito sugestivo, constituído por uma colunata através da qual pouco se vê, conseguindo assim transmitir a sensação da elevada posição do palácio sobre o mar.

Um dos cenários até hoje, melhor conseguidos é o do *Forum Romanum* do filme *A Queda do Império Romano*, reconstituído por V. Colassanti e J. Moore, apesar de não corresponder ao seu estado real no século II. Outras representações do Forum, no *Quo Vadis?* ou no *Ben-Hur*, delineadas por H. Hunt pouco ou nada devem à realidade, mostrando uma *Via Sacra* desmesuradamente larga, enquanto no segundo destes filmes o cenário, com uma enorme águia imperial dominando a escadaria que *Quintus Arrius* deve subir para chegar junto de Tibério (Fig. 9), recorda alguma coisa da estética de Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade*. Quanto ao Forum da *Cleópatra* de Manckiewicz, é um autêntico absurdo, que culmina com a presença de um arco triunfal idêntico ao Arco de Constantino. Pelo contrário, a série televisiva *Anno Domini*, de Stuart Cooper, produzida em 1984, conta com um excelente Forum do século I, reconstituído por B. Cesari em Monastir, na Tunísia, no qual foi dada particular atenção à epigrafia⁴⁸.

Não queremos terminar sem uma pequena referência a um tema onde haveria muito a comentar, como é o caso dos aspectos lúdicos, com destaque para os jogos do anfiteatro e corridas no circo, cuja natureza possibilita cenas de grande movimento e emotividade, quer se trate de combates ou de execuções ou das famosas corridas de quadrigas (Fig. 10). A força de algumas destas cenas é de tal

⁴⁸ M. Éloy, p. 53-54.

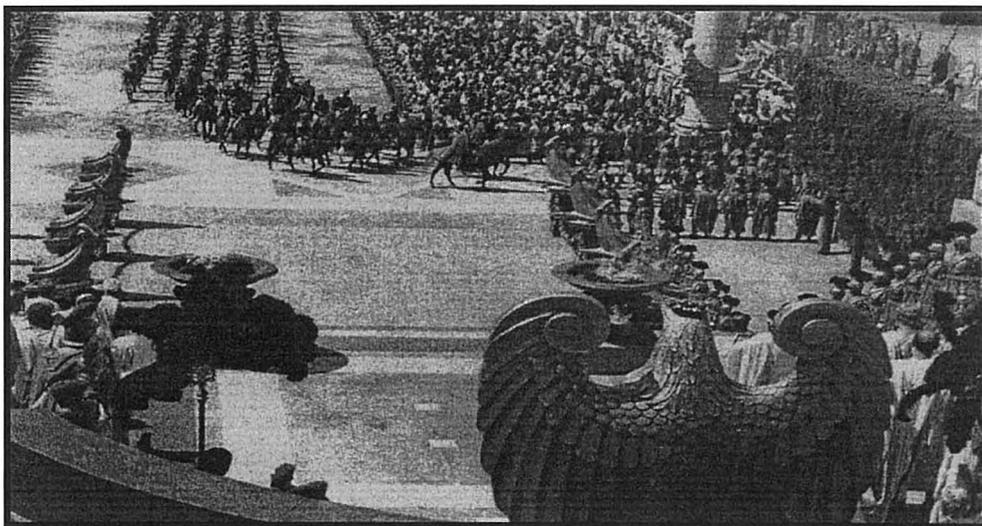


Fig. 9 - O " Forum Romanum" visto do Templo da Concórdia no filme *Ben - Hur*, de W. Wyler.

ordem que os próprios figurantes se deixam arrebatam, como na versão de *Ben-Hur* de F. Niblo, em que alguns espectadores na *cavea* do circo ostentam máquinas fotográficas! De uma maneira geral este tipo de cenas possui mais veracidade do que muitas outras, em parte devido a um conhecimento bastante profundo destes espectáculos e a numerosas representações antigas dos mesmos. A célebre máxima *pão e circo* foi bem aproveitada pelos realizadores do *peplum*. Será um fenómeno social exclusivamente romano? Muito mais raras são as cenas passadas em teatros, embora estes fossem tão vulgares como os anfiteatros e os espectáculos muito mais frequentes. Cremos que se trata, mais uma vez, de uma questão de impacte cinematográfico e do reflexo da imagem de violência e depravação que se pretende transmitir, por razões ideológicas, da civilização romana. Não é por acaso que os cavalos de *Ben-Hur* são brancos e os de Messala negros, pois eles representam o bem e o mal.

O cinema é espectáculo e, como tal, representação e imaginário. O imaginário do *peplum*, entendido este como um pro-

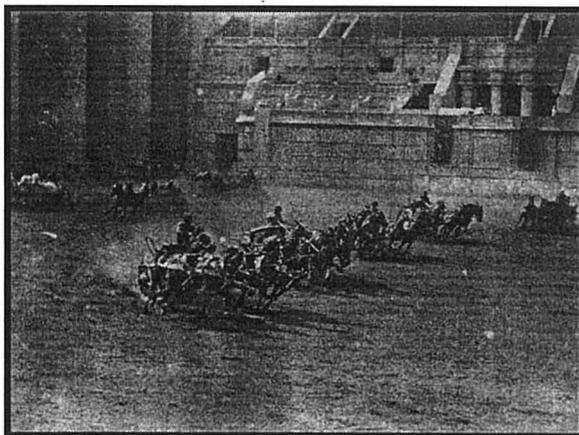


Fig. 10 – Corrida de quadrigas no *Bem-Hur* de F. Niblo

duto cultural de consumo, reflecte forçosamente o pensamento ou os interesses de uma determinada época ou situação. Nesta nossa simples reunião de notas acerca da imagem de Roma e dos Romanos nos *pepla* não tivemos a preocupação de efectuar uma análise sistemática, inadequada nesta ocasião, nem pretendemos usurpar funções do especialista em cinema. A nossa visão é a do espectador interessado na história romana e na forma como ela é divulgada, pelo cinema e por outras formas, longe de intenções críticas. É também, em parte, um exercício de memória, por onde perpassa a nostalgia de imagens, figuras e salas desaparecidas que um dia permitiram a tantos de nós partir em imaginação para o mundo dos Césares e reconhecê-lo como nosso. Se a Antiguidade Clássica e os seus valores tornarem a fazer parte importante do imaginário nesta época de velhos e novos barbarismos, julgamos que não só o *peplum* voltará aos ecrãs como nos dará uma imagem de Roma mais positiva e estimulante: *Aprendeis, nações insensatas, aprendeis a respeitar Roma*⁴⁹.

⁴⁹ Claudiano, in :André Piganiol, *La Chute de l'Empire romain*, Paris, 1982, p. 222.

“PODEROSA AFRODITE”: UMA CATARSE COM FINAL FELIZ

LEONOR SANTA BARBARA

Universidade Nova de Lisboa

A música do bouzouki, que acompanha o genérico, confirma aquilo que o título já indiciava: “Poderosa Afrodite” vive da Grécia. Ou melhor, da tragédia grega. Isso mesmo é comprovado pelas palavras iniciais do Coro, que surge tendo como pano de fundo um teatro grego, introduzindo a acção. Esta é “uma tragédia tão grega e eterna como o próprio Destino”.

Adivinha-se o enredo ainda com o Coro, quando este adverte sobre o mal que os filhos podem causar aos pais. Laio apresenta a sua história, com deturpações, é verdade, mas que se percebem intencionais: ele gerou um filho, Édipo, fruto do seu amor. E em paga este assassinou-o e casou com a própria mãe. Não é mero acaso esta alusão a Édipo, com se percebe pela cena seguinte, em que encontramos a personagem principal, Lenny Weinrib, num jantar com a mulher e uns amigos. Os filhos são o tema da conversa. E é precisamente aqui que vai começar a “tragédia”. Amanda, a mulher de Lenny, pretende ter um filho, adoptado por conveniência da sua carreira. Lenny é contra. Mas, graças aos seus conhecimentos, Amanda leva a sua avante e Lenny, vítima das suas paixões, acaba por se tornar num pai extremoso.

Tudo parece correr bem, mas eis que surge a primeira peripécia, acompanhada também da primeira crise: refiro-me à mudança de casa, a fim de ficar mais próxima da galeria de Amanda, e à preocupação desta em consolidar as suas influências, começando a substituir compromissos com o marido por jantares de negócios. Concomitantemente, há necessidade de escolher uma escola para Max – o filho do casal –, o que leva Lenny a debruçar-se sobre a inteligência deste. Que tipo de pais terá uma criança tão dotada? Quem será a sua mãe? Certamente os pais serão fisicamente atraentes e intelectualmente também não deverão ser de desprezar.

A partir daqui a história de Lenny vai desenrolar-se em duas linhas distintas, embora complementares: por um lado, a vida familiar, por outro, a sua tentativa de descobrir a verdadeira paternidade do filho. Esta atitude de Lenny conduz,

aliás, a uma nova intervenção do Coro chamando a sua atenção: o que ele pretende tem um nome – *hybris*. É mais sensato deixar-se estar, tranquilo, sem querer conhecer o que não deve. É um aviso insistente, dado que Lenny está disposto a tudo, até mesmo a violar a Lei que regula a adoção (como ele mesmo diz, há uma lei superior), para encontrar a mãe de Max. Ao contrário do que esperava, esta não é uma mulher excepcionalmente inteligente, mas uma rapariga vinda de Filadélfia com o objectivo de se tornar actriz. E sente-se bem, conciliando uma carreira da actriz pornográfica com uma sobrevivência baseada na prostituição. Encontrá-la é uma busca difícil, que o nome da jovem está constantemente a mudar. Até adoptou dois nomes: o próprio (Linda) e o artístico – Judy Cum. Ele apresenta-se-lhe como Lenny Gildersleeve. O primeiro encontro é desastroso: ela esperava um cliente normal; ele está disposto a pagar o tempo dela, mas para conversar sobre ela. Não podia correr pior. Durante algum tempo, todas as tentativas de Lenny para falar com Linda são infrutíferas. Finalmente, uma vigília à porta dela concede-lhe o sucesso pretendido: um convite para almoçar, uma tarde nas corridas, e os conhecimentos de Lenny sobre a mãe biológica do filho começam a aumentar. Mas suscitam em Lenny nova preocupação: transformar esta mulher em alguém verdadeiramente digno do seu filho, mudar o rumo da sua vida. Mais uma vez, o Coro o acusa de *hybris*: ele pretende agir como se fosse um deus! Mas Lenny não recua: convence Linda a mudar de vida, sugerindo-lhe mesmo uma profissão – cabeleireira. Ao mesmo tempo, tenta arranjar-lhe um marido, para que ela possa manter o novo tipo de vida. Esse é, na verdade, o sonho de Linda: alguém que apareça, goste dela e lhe mude a vida. Mas, a confirmar a *hybris*, esta tentativa de Lenny não é bem sucedida: o rapaz por ele escolhido descobre casualmente que esta fora actriz pornográfica.

Entretanto, a vida familiar de Lenny não corria da melhor forma, sempre com novas peripécias: como se não bastasse a mudança de casa, Amanda pretende passar um fim-de-semana nos Hamptons, em casa de amigos. Há, ainda, a possibilidade de comprarem uma casa de praia vizinha. Mais uma vez a intervenção grega, desta vez na figura de Cassandra, um dos elementos do Coro, que adverte Lenny das consequências nefastas da eventual compra. Mas logo se segue nova mudança na vida de Lenny quando Amanda consegue financiamento para a sua própria galeria de arte. Aparentemente as consequências são funestas: se, graças à ocupação da mulher, Lenny tem tempo para se dedicar à reabilitação de Linda, também Amanda acaba por ter um devaneio amoroso com o seu ex-patrão. É a última peripécia da nossa história, revelada a Lenny por Tirésias da Acrópole, aqui um cego de Nova Iorque, pedinte, que afirma ter assistido à cena.

Tudo parece estar a correr mal ao nosso herói, que desabafa com o Coro. No entanto, não será bem assim graças a uma dupla intervenção, a do Destino (no caso de Lenny e Amanda) e a do recurso ao *deus ex machina* (no caso de Linda). No primeiro caso, o casal reconcilia-se, pois Amanda percebe que não pode viver sem o

marido, e, tal como nas histórias infantis, percebe-se que viverão felizes para sempre. No segundo, o *deus ex machina* é um piloto de um helicóptero com problemas, pousando mesmo junto da estrada onde Linda passava de carro. É a realização do seu sonho: acabam casados e felizes. Ironia do destino (diríamos nós) Lenny e Linda criam o filho um do outro, sem o saberem, já que num devaneio amoroso Linda engravidara de Lenny. Quando se encontram a fazer compras, na cena final, admiram os filhos um do outro ignorando que também são seus!

Estão assim traçadas as linhas gerais de "Poderosa Afrodite". Todavia, o nosso objectivo não é fazer uma sinopse de um argumento de um filme para o comparar com referências clássicas: desde logo, porque essa é uma abordagem demasiado frequente nos estudos clássicos que, muitas vezes, apostam no elenco de paralelismos de obras recentes com obras clássicas, esquecendo-se da especificidade com que aquelas citam estas (estou a pensar, por exemplo, no *Boletim de Estudos Clássicos*, onde este procedimento é recorrente); mas também porque, mesmo nos casos em que o simples cotejo se justifique, perde-se a oportunidade de reflectir de forma mais ampla sobre o uso dado a noções essenciais da tragédia na cultura contemporânea. O que pretendo, então, é, através da referência ao filme de Woody Allen, exemplificar um fenómeno comum, não só à cultura de massas (como é o cinema), mas também à vida académica (e política, porque não?) – a banalização do trágico.

O que é a banalização do trágico? Antes de mais, que fique claro que não pretendo abrigar-me sob a célebre fórmula de Hannah Arendt *A Banalidade do Mal*, título hoje muito glosado a propósito dos funestos acontecimentos de 11 de Setembro (esses, sim, trágicos), originalmente formulado no âmbito de uma reportagem realizada em Jerusalém sobre o julgamento do torcionário nazi Eichmann. Não, na verdade, quando falamos de banalização do trágico, embora nos estejamos também a referir a um problema ético, estamos a concebê-lo na sua relação com o estético. Isto é, enquanto o caso Eichmann interessou Arendt pelo que de ético subjazia ao fenómeno propriamente político do totalitarismo, a nós, mais modestamente, move-nos a tensão que sentimos, e que urge volver inteligível, entre a natureza ética da acção trágica da Grécia clássica e a apropriação meramente estética que é hoje feita das suas personagens, dos seus temas e dos seus efeitos.

Retomemos o caso da "Poderosa Afrodite". Dissemos no título desta comunicação que se trata de uma catarse com final feliz. Como espero ter resultado claro do sumário do filme com que iniciei esta comunicação, aquilo que caracteriza o uso de expedientes próprios da tragédia clássica, nesta obra de Woody Allen, é a torção infligida ao *êthos* próprio do Trágico, ou seja, os elementos que na tragédia clássica comportam sentido pela sua eticidade intrínseca (Laio, Cassandra, Tirésias) são integrados na obra contemporânea de forma estética. Quero com isto dizer que a sua identidade é ignorada e o seu uso deve-se à apropriação do nome, à noção de classicismo que esse nome traz associado a si, na tradição cultural do Ocidente que

os Norte-americanos bajulam, num processo tácito de re-referencialização da cultura na sua relação com a vida.

Há, sem dúvida, em “Poderosa Afrodite” toda uma série de aspectos que nos remetem para a tragédia grega, desde personagens como o Coro, Tirésias, Cassandra a alusões a temáticas de diversas tragédias. No entanto, o uso que deles é feito é bastante diverso do que sucede na tragédia, como pode ser comprovado por alguns exemplos, nomeadamente a alusão de Lenny a uma ‘lei superior’, quando pretende usurpar a confidencialidade da adopção. A um classicista esta alusão remete-o imediatamente para a questão fulcral da *Antígona*, de Sófocles, embora nada no contexto do filme tenha qualquer relação com esse facto. O mesmo poderíamos dizer de Tirésias, que, mesmo conservando alguns dos traços que o caracterizavam na Antiguidade, não passa de uma mera figura de comédia, relevante apenas para a peripécia final e, dessa forma, contribuindo para o desenrolar da acção. Ou seja, Woody Allen serve-se de tópicos e figuras da tragédia e da mitologia gregas para, alterando-lhes o seu valor original e, por consequência, a sua eticidade, produzir algo de inteiramente distinto.

Digamos, então, que aquilo que a “Poderosa Afrodite” nos permite ver é apenas uma ínfima parte do processo que hoje nos reúne aqui. Com efeito, o recurso ao som e à imagem no ensino dos estudos clássicos (como no ensino de qualquer outra coisa) envolve necessariamente uma relação dessa herança clássica com os recursos técnicos audiovisuais hoje ao nosso dispor. É, portanto, lícito afirmar que estamos a proceder hoje a uma reflexão homóloga àquela que Woody Allen fez na composição da estrutura narrativa da sua “Poderosa Afrodite”. Indo um pouco mais longe, talvez se pudesse inclusivamente afirmar que a ponderação da dimensão sonora e imagética na experiência cultural dos clássicos (por exemplo, a tragédia) era já conhecida dos próprios Gregos, pois a obra trágica não era apenas escrita mas, sobretudo encenada, e essa encenação envolvia o recurso a um aparato técnico relevante. Sucedem que esta dimensão cénica do Trágico não subvertia, nem contrariava, antes enfatizava, a dimensão ética da acção. Pense-se mesmo naqueles aspectos pontuais, ditos obscenos, em que a encenação cuidava não só daquilo que era visto, mas também do que não devia ser visto (como o sangue derramado, por exemplo). Creio que entre classicistas esta constatação será pacífica. Termina, então, com algo que antecipo não merecer o mesmo assentimento pacífico.

A banalização do trágico está intimamente ligada ao modo como a reencenação da acção com caracteres trágicos os veio privar daquilo que era o seu carácter. O caso que acabei de referir, relativo à não encenação do derrame de sangue no teatro clássico, é a todos os títulos exemplar: na cultura contemporânea o trágico encontra-se precisamente associado à exibição do sangue, seja em guerras, atentados, difusão de doenças, etc. Deste modo, vemos que a eticidade própria do trágico clássico se vê todos os dias corrompida pela simbologia, regida pelas imagens, própria do mundo contemporâneo. Um caso em que podem estar a pensar, pois é

conhecido de todos, é o de certos anúncios particularmente polémicos da Benetton, que só no mundo contemporâneo poderiam ser recebidos como trágicos e não como bárbaros. É por isto que falamos em banalização do trágico: a nosso ver trata-se efectivamente de uma subversão da finalidade do fenómeno trágico – a purificação.

O processo de re-referencialização a que acima fizemos menção incide sobre a noção de purificação, de forma particularmente vincada, em "Poderosa Afrodite". Esta purificação prescinde, evita mesmo, tanto do temor como da piedade; ela resulta do humor – como seria de esperar, dado tratar-se de uma comédia e não de um drama. Mas, mais do que resumir-se a um processo de conversão de géneros em que o cómico resulta da adopção de marcas do trágico, trata-se aqui de um simples exemplo de um processo cultural em que o trágico, seja pela comédia, seja pelo barbarismo, é subsumido em manifestações culturais mais débeis ainda que eventualmente mais surpreendentes, que não contêm em si réstia alguma da dignidade ética dos caracteres trágicos, mas apenas os evocam pelo nome, por acidentes irrelevantes, por acaso. Temos, assim, uma relação com a tragédia que prescinde do que esta tem de essencial para melhor explorar as características da existência contemporânea. Da reflexão ética, que foi a tragédia antiga, resta hoje a distração nas mais diversas formas de entretenimento com referências eruditas subtraídas da sua própria identidade: Zeus transformado em atendedor de chamadas.

Em suma, o caso de "Poderosa Afrodite" é em si mesmo pouco expressivo, na medida em que se trata de uma obra de inegável mérito cómico. Revelador, no entanto, daquilo que está na sua génese é o fenómeno de banalização do trágico em que o filme se enquadra, fenómeno esse tantas vezes prejudicial e nocivo à preservação, estudo e divulgação da cultura clássica. Daí que a atenção que de facto devemos prestar ao uso do som e da imagem nos estudos clássicos não deve ser tanto orientada num sentido utilitário (como mediatizar o legado clássico?), antes sim preocupada com a integridade, a eticidade, desse legado. É, sem dúvida, legítimo, e em certas ocasiões mesmo recomendável, o recurso a meios audiovisuais das tecnologias contemporâneas no ensino próprio dos estudos clássicos; em qualquer caso, isso não nos deve fazer esquecer as responsabilidades inalienáveis dos classicistas numa cultura de massas como é a contemporânea, em que a velocidade característica dos meios de comunicação actuais se constitui naturalmente como um adversário à meditação demorada e paciente própria dos estudos clássicos.

(Página deixada propositadamente em branco)

III) Informática

(Página deixada propositadamente em branco)

APRENDIZAGEM DO LATIM ATRAVÉS DA WEB: O DOCUMENTO “SAPERE AUDE”*

VIRGÍNIA SOARES PEREIRA
Universidade do Minho

ANA AMÉLIA CARVALHO
Universidade do Minho

O documento *Sapere Aude*, em desenvolvimento na Universidade do Minho, está dirigido ao estudante de Latim (Língua e Cultura) em geral, mas em particular ao estudante-trabalhador universitário, que, na impossibilidade de seguir com regularidade as aulas presenciais da disciplina, enfrenta duras dificuldades na sua preparação.

Tendo como objectivo apoiar a aprendizagem nas diferentes áreas de estudo do Latim (língua, literatura e cultura), o documento consta de textos de autores e de épocas variados, que serão analisados e comentados sob os mais diversos aspectos linguístico-gramaticais, literários e culturais – em abordagens relacionadas através de hiperligações – e acompanhados de imagens de arte e extractos de vídeos que se revelem ilustrativos do assunto em causa e contribuam para a sua compreensão global.

A estrutura do documento obedece aos princípios da Teoria da Flexibilidade Cognitiva, que consiste, basicamente, em desconstruir cada extracto segundo diferentes perspectivas, e parte do pressuposto de que não basta disponibilizar informação na *Web*, antes é fundamental favorecer o contacto entre os discentes e o docente. Por isso, além dos textos comentados sob a forma acima referida, será criado um “forum” onde se colocarão temas de reflexão baseados nos princípios da Teoria da Instrução Ancorada e haverá ainda um “chat”, em que professores e alunos estarão ligados num debate *on line*.

* Trabalho realizado no âmbito do projecto financiado pela FCT com a referência POCTI/1999/CED/33691.

1. Pressupostos teóricos

O documento *Sapere Aude* (“Ousa saber”), em fase de preparação, tem como desígnio último constituir um convite ao aluno a que aprofunde os seus conhecimentos de Latim nas vertentes de língua, literatura e cultura.

Os pressupostos teóricos em que assenta são, por um lado, a Teoria da Flexibilidade Cognitiva e, por outro, a Teoria da Instrução Ancorada. Trata-se de duas teorias construtivistas que propõem abordagens diferentes para facilitar a aprendizagem e são, em nosso entender, complementares. A Teoria da Flexibilidade Cognitiva, concebida por Spiro et al. (1987; 1988; 1990; 1995), propõe princípios para estruturar assuntos complexos. Os autores argumentam que para se dominar um assunto complexo é preciso analisá-lo segundo diferentes perspectivas ou pontos de vista, os Temas, e mostrar como um mesmo Tema se encontra presente em assuntos tão variados¹.

Um Tema pode ser um conceito, um princípio, uma perspectiva que ajuda a analisar o assunto, isto é, a desconstruí-lo para facultar ao aluno uma melhor compreensão do mesmo. Esta teoria utiliza uma abordagem centrada no Caso e um Caso pode ser um capítulo de um livro, uma notícia, um extracto de um filme, entre outros. Cada Caso tem que ser dividido em partes, o Mini-caso, que vai ser desconstruído segundo múltiplas perspectivas, isto é, segundo diversos Temas. Perante cada Mini-caso é necessário identificar os Temas que são pertinentes para a sua desconstrução e, de seguida, redigir o Comentário Temático, isto é, explicar como um Tema geral se encontra presente no Mini-Caso. Todo este processo, a que demos a designação de processo de desconstrução, reflecte as abordagens pós-estruturalistas que Spiro e Jehng (1990) referem:

“Our general approach has many affinities to poststructuralism literary theories (like that of Barthes in the late 1960s), which also stress such factors as multiple codes, the importance of knowledge fragments, and the nounifiability of rich cases by any single unifying logic” (Spiro e Jehng, 1990: 190).

A teoria da Flexibilidade Cognitiva inspirou-se na obra de Wittgenstein (1987), *Investigações Filosóficas*, adoptando a metáfora da “travessia da paisagem em várias direcções”. O termo paisagem deve ser entendido como assunto que deve ser perspectivado segundo diferentes pontos de vista, os Temas. Deste modo, evita-se a visão redutora que um só ponto de vista faculta, conseguindo-se obter uma visão cumulativa do assunto. A completar o processo de desconstrução, Spiro

¹ Note-se que vão escritos com inicial maiúscula os termos que aqui se utilizam com o significado especial que as teorias referidas contemplam.

et al. (1987; 1988; Spiro e Jehng, 1990) mencionam a Travessia Temática que consiste em, perante determinado Tema (ou combinação de Temas), atravessar variados Mini-Casos de diferentes Casos. Em síntese, esta teoria propõe dois processos para abordar assuntos complexos – o processo de Desconstrução e a Travessia Temática – e visa, através dos dois processos mencionados, promover a flexibilidade cognitiva, que consiste na capacidade de reestruturar o conhecimento para solucionar a nova situação apresentada.

A teoria da Instrução Ancorada desenvolvida por John Bransford e seus colaboradores, o Cognition and Technology Group at Vanderbilt (1992; 1993^a e 1993b; 1997), centra a aprendizagem na Âncora. A Âncora é uma história, um acontecimento, um problema que tem que ser resolvido, isto é, analisado nos seus elementos constitutivos, dando-se importância à compreensão do contexto onde a situação decorre. Esta teoria tornou-se popular no ensino da Matemática, ao apresentar situações verosímeis e complexas que os alunos tinham que resolver, superando uma série de etapas até conseguirem alcançar a solução do problema (CTGV, 1997). Atendendo a que muitos dos alunos têm dificuldades de leitura, os autores apresentam a Âncora em vídeo, em CD-ROM, para que a pesquisa da informação seja mais fácil; mas a Âncora pode ser apresentada por escrito. Esta teoria tem como objectivo central promover a aprendizagem colaborativa entre os alunos:

“The complexity of the challenges makes them difficult to solve alone and, thus, provides an authentic purpose for collaboration” (CTGV, 1997: 7).

Apresentadas sumariamente as duas teorias que constituem o enquadramento teórico de aprendizagem do documento “*Sapere Aude*”, passemos a explicitar como se passa da teoria à prática. Gostaríamos de mencionar desde já que relativamente à Teoria da Flexibilidade Cognitiva vamos centrar-nos no processo de desconstrução, em detrimento das travessias temáticas pré-definidas, devido aos resultados obtidos nos estudos realizados previamente sobre esta teoria (Carvalho, 1999; 2000).

2. “*Sapere Aude*”: da teoria a um exemplo concreto

Como já se disse, um documento estruturado segundo a Teoria da Flexibilidade Cognitiva é constituído por Casos (que se subdividem em Mini-casos) e Temas diversificados (com os respectivos Comentários Temáticos). Dado que esta terminologia apresenta, no que nos diz respeito, alguns inconvenientes – designadamente porque a palavra “caso”, constantemente utilizada no ensino do Latim, tem um significado totalmente diferente daquele que lhe é conferido nesta teoria –, convém esclarecer o sentido dos termos aqui utilizados.

O termo Caso corresponde, neste documento, a um assunto mais ou menos complexo e pode equivaler, por exemplo, a algo como Em Roma com Marcial ou Panem et Circenses, ou ainda Roma, caput mundi. Cada Caso é tratado através da análise de um conjunto de textos que o ilustram, dando-se a designação de Mini-Caso a cada um deles. Cada Mini-Caso procura apresentar uma vertente do assunto geral; assim, e a título de exemplo, o Caso Em Roma com Marcial será ilustrado com vários epigramas (Mini-Casos) identificados como “Uma questão de (bom) gosto”, “O caçador de heranças”, “Candidata a noiva”, ou “Um médico fatal”, ou “O dia do Romano”. Ao ser analisado, cada Mini-Caso é perspectivado segundo determinados Temas que são explicitados através dos chamados Comentários Temáticos.

Atendendo à natureza do documento, organizado para o estudo-aprendizagem do Latim, os Temas são agrupados em áreas procedentes de âmbitos diferentes, como o literário, o linguístico ou gramatical, o cultural, o religioso, o social. Assim, um Tema de teor literário pode incidir sobre o conceito ou a estrutura de um epigrama, enquanto um Tema gramatical chamará a atenção para dada construção sintáctica de especial importância, ao passo que, no âmbito cultural, um Tema poderá referir como circulava o livro na antiga Roma, ou que espectáculos se podiam ver na capital do império.

Para completar o processo de desconstrução do Mini-Caso, o utilizador pode ainda aceder a informação sobre o Autor do texto ou do extracto, à Tradução do texto, ao seu Contexto (interno ou externo, conforme a situação), a Textos Afins (textos sobre o mesmo assunto), a Sugestões de leitura (sobretudo sobre a cultura ou para rever aspectos gramaticais presentes no documento) e/ou a Imagens extraídas de um livro ou de um vídeo, documentadoras dos *realia* a que o texto se refira.

Exemplifiquemos o que foi dito com a análise de dois Mini-Casos referentes ao Caso Em Roma com Marcial, sendo que cada MINI-CASO assenta na apresentação de um epigrama deste poeta hispânico.

MINI-CASO: Uma questão de (bom) gosto

Nubere uis Prisco; non miror: , Paula sapisti.

Ducere te non uult Priscus: et ille sapit.

(Marcial, IX, 10)

Observações a este MINI-CASO:

1. Note-se, em primeiro lugar, que a “página de rosto” do Mini-Caso é constituída pelo próprio texto objecto de análise. Apresentado o texto, e dado que este documento está estruturado como um Hipertexto, os utilizadores têm acesso a várias opções, como Tradução, Temas, Textos Afins, e / ou outras, eventualmente.

2. Premindo em “Tradução”, o aluno acede a essa parte do documento:

TRADUÇÃO

Tu queres casar com Prisco; não me admira, Paula: tens gosto.
Casar contigo não quer Prisco: também ele tem gosto.

3. Premindo em “Temas”, o utilizador depara com uma lista dos Temas que se aplicam ao Mini-Caso. No que a este texto diz respeito, os Temas são: “Epigrama / Estrutura”, “Onomástica” e “Aspectos Linguísticos”. Para aceder a um Comentário Temático (C. T.) terá que premir num dos Temas elencados.

Assim, se se procurar o Tema “Epigrama / Estrutura”, encontrar-se-á a seguinte informação:

EPIGRAMA / ESTRUTURA

De acordo com a natureza do epigrama (fúnebre, amorosa ou satírica), assim será a sua estrutura. No caso do epigrama satírico, por exemplo, a uma pergunta ou afirmação, atinentes a uma situação que suscita curiosidade, segue-se em princípio uma resposta ou explicação, geralmente de teor inesperado (e irónico) e, por vezes, sentencioso. Mas há muitas variantes e a estrutura resulta, em boa verdade, de várias combinações possíveis, como, por exemplo: pergunta + resposta; afirmação + explicação; afirmação + pergunta + resposta; afirmação + pergunta + resposta + pergunta + resposta.

Em qualquer das estruturas, assume particular importância o chamado *fulmen in clausula* (o “raio no fecho”), o final inesperado, a última resposta ou explicação que se caracteriza por conter a piada, a “pointe”, o dito espirituoso. O seu efeito é tanto mais incisivo e fulminante quanto mais condensado, breve e imprevisto for esse *fulmen*.

Esta informação geral permitirá que o C. T. relativo ao epigrama em estudo se restrinja ao seguinte:

Neste dístico, são apresentadas duas situações normais, a que se seguem, no primeiro caso, uma explicação esperada, e no segundo uma explicação... inesperada.

4. De facto, e no que diz respeito à informação disponibilizada, há que ter presente que deve ser breve e concisa e clara, a fim de não fatigar o utilizador do documento, que lê uma página no écran e não num livro... É por isso que o C. T. relativo à “Onomástica”, por exemplo, apenas comenta os nomes ocorrentes neste brevíssimo epigrama. Para mais pormenores, e para um correcto enquadramento temático, o aluno

interessado deverá premir em Temas (no Menu Principal) e seleccionar “Onomástica”. Encontrará então a seguinte informação:

ONOMÁSTICA

Um dos aspectos a ter em conta no estudo de uma obra literária é o da semântica dos nomes próprios, pois estes veiculam, geralmente, informações e sugestões importantes sobre a personagem a que dizem respeito. Referimo-nos aos chamados “nomes falantes”.

O nome atribuído a uma personagem ora lhe assenta como uma luva, ora exprime o contrário do que a personagem realmente representa (é o nome dado por antífrase ou ironia).

O primeiro caso pode ser exemplificado com o nome de Trimalquião (“três vezes rico/rei”), a personagem que, no *Satiricon* de Petrónio, representa o protótipo do novo-rico. Quanto ao segundo caso, sirva de exemplo o nome da mulher casada do “Auto da Índia”, de Gil Vicente. Chama-se Constança, e no entanto, mal o marido sai a barra em viagem para o Oriente, logo ela recebe em casa o amante espanhol.

Acrescente-se que nem sempre é fácil reconhecer o motivo (irónico ou não) que subjaz à atribuição de determinado nome a dada personagem.

Como se vê uma vez mais, esta informação consiste numa sintética apresentação geral do Tema “Onomástica”. No que diz respeito a este Mini-Caso específico, o C. T. será, então:

O nome *Priscus* tem subjacente a ideia de antigo (*priscus,-a,-um*). Pode sugerir um bota-de-elástico, um conservador, ou então um velho, pessoa com muita idade, que já não teria muito tempo de vida. Paula, por sua vez, assente no adj. *paulus,-a,-um*, sugerirá pequenez (física ou mental), pelo que se compreende a piada final.

5. Algo de semelhante ocorrerá, evidentemente, com os restantes C. T. Assim, por exemplo, o C. T. relativo a “Aspectos Linguísticos” dirá o seguinte:

Note-se a polissemia (que a tradução não consegue exprimir) do verbo *sapio*, que significa “saber”, “ter gosto”, “ter paladar” (daí relacionar-se com *sapor,-oris*, “sabor” ou *insipidus*, “insípido”) e também “saber”, “ter conhecimento” (daí a sua relação com *sapiens*, “sábio”, *sapientia,-ae*, “sapiência”, por exemplo).

6. A fim de alargar os conhecimentos, o estudo deste epigrama pode ser complementado com o conhecimento de outros epigramas. Na rubrica “Textos Afins” é disponibilizada informação complementar relativa a

outro(s) texto(s) de temática semelhante. No Mini-Caso em análise, surgirá algo como:

TEXTOS AFINS

Marcial compôs vários epigramas dedicados à crítica do caçador de dotes. Vale a pena ver o seguinte:

Nubere Paula cupit nobis, ego ducere Paulam

Nolo: anus est. Vellem, si magis esset anus.

(Marcial, X, 8)

Tradução : Paula quer casar comigo, eu casar com Paula
não quero: é velha. Queria, se fosse mais velha.

Note-se o divertido e inesperado final (o *fulmen in clausula*) deste epigrama, que assenta na diferença abissal que vai de *anus* (“velha”) a *magis anus* (“mais velha”). Atente-se ainda na posição estratégica da segunda ocorrência de *anus*, para mais estando o leitor à espera de um eventual *iuuenis*...

Note-se também como o nome da candidata ao casamento (*Paula*) parece pouco abonatório, já que, pela sua origem etimológica (o adjetivo *paulus*, -a, -um), o nome evoca quer a pequenez dos “predicados” (físicos e/ou intelectuais), quer – o que parece ser pior – a reduzida idade...

7. Como se trata de um epigrama de Marcial, na opção AUTOR surge informação sobre MARCIAL. Aí o aluno encontrará o seguinte:

MARCIAL

Marcus Valerius Martialis nasceu em BÍlbilis, na Hispânia, no dia 1 de Março (daí *Martialis*, de *Mars*, *Martis*, o deus que dá nome ao mês) de 41 da nossa era. Jovem talentoso, partiu para Roma em busca da fama e do êxito. Como não abraçou nenhuma carreira e quis viver da poesia, entregou-se a uma vida de boémia e fez-se *cliens* de grandes senhores. Já no ocaso da vida, cansado e sem um sestércio no bolso, quis regressar à sua terra natal e foi Plínio-o-Moço quem lhe deu o dinheiro para a viagem. Em BÍlbilis, uma viúva rica suavizou os últimos anos da vida do poeta.

Pela obra ímpar que deixou, exclusivamente constituída por epigramas, na sua maioria de teor satírico, Marcial ficou na história da literatura como o maior epigramatista de língua latina, “o poeta que levou o epigrama ao seu mais alto grau de perfeição” e “estabeleceu de uma vez por todas as leis do género” (Cristina Pimentel, 2000, *Marcial*, Epigramas, vol. I, Introdução, p. 15). A obra que deixou, constituída por 15 livros, num total de 1561 epigramas e 9787 versos, fez dele um autor “fundamental para a recolha de informações sobre Roma e a vida nesta cidade na segunda metade do século primeiro” (J. M. Nunes Torrão, 1994, *Latim I, Língua e Cultura*, p. 154). Ele é (Cristina Pimentel, p. 18) o “super-repórter” que “conhece como ninguém a Roma em que vive”.

Vejamos agora um outro Mini-Caso relativo ao mesmo Caso (Em Roma com Marcial):

MINI-CASO: Um médico fatal

Lotus nobiscum est, hilaris cenauit et idem
Inuentus mane est mortuus Andragoras.
Tam subitae mortis causam, Faustine, requiris?
In somnis medicum uiderat Hermocratem.

(Marcial, VI, 53).

Seguindo a metodologia apontada para o Mini-Caso anterior, serão facultados ao utilizador, faseadamente e de acordo com a sua selecção, as seguintes rubricas:

TRADUÇÃO

(de José Luís Brandão)

Tomou banho connosco, alegre jantou e mesmo assim,
de manhã, foi encontrado morto Andrágoras.
A causa de tão repentina morte, Faustino, queres sabê-la?
Em sonhos vira Hermócrates, o médico.

No que diz respeito aos Temas e C. T., serão os seguintes: “Epigrama / Estrutura”; “Onomástica”; “Médicos e Medicina”; “Banhos Públicos”; “Aspectos Gramaticais”. Passemos a apresentá-los:

TEMA: EPIGRAMA / ESTRUTURA

(Veja-se o que se escreveu no Mini-Caso anterior, p. 195)

COMENTÁRIO TEMÁTICO

Atente-se na estrutura deste epigrama, constituído por: apresentação da situação (estranha) + interrogação (curiosidade) + resposta/explicação (inesperada). O carácter imprevisto da explicação (o *fulmen in clausula*) consiste em afirmar que um jovem cheio de saúde morreu de repente só por ter visto – em sonhos! – o médico.

TEMA: ONOMÁSTICA

(Veja-se o que se escreveu no Mini-Caso anterior, pp. 195-196)

COMENTÁRIO TEMÁTICO

Três nomes, claramente fictícios e falantes, ocorrem neste breve epigrama: dois de procedência grega (note-se, além do radical grego, o nominativo sigmático de *Andragoras* e de *Hermocrates*) e um de origem latina (*Faustinus*).

O seu carácter falante é evidente. *Andragoras* tem, no radical, a raiz de *aner*, *andrós*, palavra grega que significa “homem, varão” e sugere força vital, energia, virilidade. Quanto a *Hermocrates*, talvez se possa descortinar neste nome um composto de *Herm-*, radical que está presente em *Hermes*, deus Hermes, o mensageiro dos deuses, mas também o deus que tem como função guiar as almas nos Infernos (é o chamado Hermes psicopompo), e *crat-*, radical que exprime a ideia de domínio, poder. Atendendo ao forte poder letal do médico aqui alvejado, *Hermócrates* bem pode ser o nome de quem tem o poder de conduzir as almas aos Infernos...

Já no que diz respeito ao destinatário do epigrama, *Faustinus*, poderá o nome sugerir a ideia de “afortunado”, nascido em dia fausto, protegido dos deuses, entenda-se: que teve a sorte de não sonhar com aquele médico...

TEMA: MÉDICOS E MEDICINA

Em Roma, os médicos eram geralmente de origem grega e inspiravam junto dos Romanos sentimentos de desconfiança. Marco Pórcio Catão, mais conhecido por Catão-o-Velho ou Catão, o Censor, aconselhava o filho Marco a não confiar nos médicos gregos, já que estes tinham como objectivo, em seu entender, acabar com a raça dos Romanos.

O deficiente nível dos conhecimentos médicos e o aparecimento de charlatães deu origem a esse sentimento de desconfiança. Não admira, por isso, que os Romanos, com o seu espírito de sal e fel, tenham desferido reiteradas e divertidas críticas contra a classe médica.

COMENTÁRIO TEMÁTICO

Em Roma, a maior parte dos médicos era de procedência grega. Não é por acaso que o nome do médico criticado, *Hermócrates*, é grego.

TEMA: BANHOS PÚBLICOS

Uma parte do dia romano é ocupado com a ida aos banhos públicos, antes da *cena*. Mais do que uma necessidade higiénica, a frequência dos banhos é um hábito e uma necessidade social.

O conjunto arquitectónico das *thermae* engloba as mais diversas dependências que tornam aquele lugar um aprazível local de encontro, de conversa, de leitura, etc... Os grandes banhos comportavam um *apodyterium* (“vestiário”), salas de sauna (o *laconicum*, por exemplo, atingia 55 graus centígrados), salas de banho (o *caldarium*, o *tepidarium* e o *frigidarium*), salas de massagens (o *unctarium*), e ainda bibliotecas e uma espécie de bares (os *thermopolia*).

COMENTÁRIO TEMÁTICO

Note-se que *lotus nobiscum est* aponta para o carácter eminentemente social do acto de ir às termas. Observe-se, por outro lado, que o Romano vai aos banhos públicos antes da principal refeição do dia, a *cena*.

TEMA: ASPECTOS GRAMATICAIS

COMENTÁRIO TEMÁTICO

Observe as formas verbais *lotus (est)* (pret. perf. ind. do verbo *lauor*, “tomar banho”, isto é, “ir às termas”) e *inuentus est* (pret. perf. ind. passivo do verbo *inuenio*, *-is*, *-ire*, *-ueni*, *-uentum*, “encontrar”) e note como uma das formas pertence a um verbo depoente (de valor médio-passivo), enquanto a outra se encontra na voz passiva.

Preste-se atenção ao vocativo *Faustine* (v. 3) e ao verbo na segunda pessoa sg., *requiris* – categorias gramaticais típicas do epigrama, que tem tendência a dirigir-se a um interlocutor.

Quanto ao Autor, aconselha-se a leitura do item MARCIAL.

No que diz respeito a este texto, surgirá ainda a seguinte rubrica:

TEXTOS AFINS

As tiradas contra os médicos são de sempre. Já antes de Marcial os poetas gregos tinham descoberto este filão. Um exemplo famoso é o que se segue, extraído da *Antologia Palatina* (e em tradução de A. Costa Ramalho):

“Ontem, o médico Marcos tocou num Zeus de pedra.
E este, embora de pedra, e Zeus, vai hoje a enterrar.”

Entre nós, foi Bocage quem mais se dedicou a desferir frechadas contra essa classe profissional. Eis um dos seus epigramas:

“Trouxe-se à pobre doente
um récipe singular.
Morreu do récipe? Não:
Só da tenção de o tomar.

(Bocage, *Epigramas*, 51)

Na opção IMAGEM/ VÍDEO do menu complementar, surgirá algo como:

Imagem de um médico grego sentado a ler no seu consultório (extraída de: Jacques André, *Être médecin à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 72-73).

3. Considerações sobre o documento

Como foi possível ver, a desconstrução de cada Mini-Caso pode (e deve, sempre que possível) ser complementada com o encaminhamento do aluno para a leitura de diversas rubricas, como sejam Textos Afins (para dar a conhecer outros textos que versam o mesmo assunto), ou para o visionamento de uma Imagem (extraída de livro ou filme) que esclareça determinado aspecto documentado no texto. Assim, se o texto fala sobre o livro antigo, poderão ver-se imagens do rolo e

da caixa onde eram guardados os *uolumina*. Para ilustrar um texto que fale de teatro ou anfiteatro ou de outros *ludi*, dar-se-ão a ver imagens relativas a estes assuntos.

O aluno será ainda muitas vezes convidado, na opção Sugestões, a visitar um item de Gramática, para consolidar os conhecimentos que entretanto vai adquirindo, ou um item de Cultura, que lhe permita um aprofundamento da perspectiva em questão.

A fim de percorrer estes caminhos, o aluno será aconselhado sobre a “via” a seguir. Assim:

Na opção “Temas” do menu principal o aluno tem acesso à descrição geral de cada Tema. Deve, por isso, começar por ler atentamente a informação disponibilizada em “Temas” e só depois iniciar o processo de desconstrução dos Mini-Casos. Deste modo, tem uma base para compreender os Comentários Temáticos.

Na opção “Cultura” do Menu, o aluno encontrará informação complementar que lhe permita enquadrar mais convenientemente a situação específica do Mini-Caso, integrando-o no tempo ou espaço cultural a que pertence.

Já na opção “Gramática” do Menu, o aluno terá acesso a explicações de natureza linguístico-gramatical sobre matérias de língua latina tradicionalmente de mais difícil aquisição, como os fenómenos fonéticos da apofonia ou do rotacismo, a evolução dos ditongos, a alternância vocálica, ou, no plano sintáctico, as orações infinitivas ou ainda a perifrástica passiva.

No domínio das “Referências Bibliográficas”, o aluno deparará com a referência a obras mencionadas na descrição geral dos Temas, nos Comentários Temáticos, na Gramática e na Cultura.

Pode acontecer que o aluno, seduzido em especial por algum Tema, pretenda ou prefira ver como esse mesmo Tema é tratado em vários Mini-Casos de diferentes Casos. O aluno procederá então a uma Travessia Temática, isto é, perante um Tema ou conjunto de Temas, que selecciona, atravessará Mini-Casos de diferentes Casos que obedecem aos requisitos da pesquisa solicitada. Escolhendo no Menu a opção “Pesquisar”, o aluno vai deparar com uma lista de Temas, de Casos e de Autores e selecciona os elementos que pretende. De seguida, depara com uma lista com os dados solicitados e percorre-a, acedendo aos Mini-Casos e relevantes Comentários Temáticos. Digamos que, quando já está familiarizado com o documento, o aluno tem a possibilidade de construir a sua própria via de pesquisa e de seguir por um caminho que particularmente lhe interesse.

Finalmente, o aluno terá ainda a possibilidade de usufruir de comunicação síncrona e assíncrona com os colegas e o docente, respectivamente através do “Chat” e do “Forum”. Será neste último que serão disponibilizadas as Âncoras (segundo a teoria da Instrução Ancorada) para se dinamizar a aprendizagem colaborativa.

Em suma: Diferentemente de um livro, que propõe o estudo de uma matéria segundo uma progressão dificilmente contornável, pois é unidireccional, neste documento o aluno tem uma autonomia que lhe permite “saltar” de um Caso a outro, de um Mini-Caso a outro, de um Tema a outro, reanalizando e reperspectivando ou perspectivando sob diversos ângulos um dado assunto. E esta forma de aprendizagem, por desconstrução, não deve ser desprezada. Num mundo em que se assiste a tanta fragmentação, o tipo de fragmentação aqui praticada conduz a um aprofundamento do saber que contrasta com a visão típica do homem moderno, pois este, apesar de se entregar ao sonho de viver numa aldeia global, tende cada vez mais a ter uma visão parcelar das coisas.

Bibliografia

- André, Jacques (1987), *Être médecin à Rome*. Paris, Les Belles Lettres.
- Brandão, José Luís (1988), “Marcial nas aulas de Latim. Vícios da Roma Imperial: caçadores de heranças”, *Boletim de Estudos Clássicos* 29, 39-47.
- Carcopino, Jérôme, *A vida quotidiana em Roma no apogeu do Império*. Tradução portuguesa. Lisboa, Edição Livros do Brasil (s. d.).
- Carvalho, Ana Amélia Amorim (1999), *Os Hipermedia em Contexto Educativo. Aplicação e validação da Teoria da Flexibilidade Cognitiva*. Braga: Centro de Estudos em Educação e Psicologia, Universidade do Minho.
- Carvalho, Ana Amélia Amorim (2000), “Complex Knowledge Representation in a Web Course”, in Gordon Davies e Charles Owen (eds) *Proceedings of Webnet 2000 - World Conference on the WWW and Internet*. Charlottesville: AACE, 81-87.
- Castagnoli, Ugo (1950), “Roma nei versi di Marziale”, *Athenaeum* 28, 67-78.
- Cognition and Technology Group at Vanderbilt (1992), “Technology and the Design of Generative Learning Environments”, in T. Duffy e D. Jonassen (eds.), *Constructivism and the Technology of Instruction: A Conversation*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 77-89.
- Cognition and Technology Group at Vanderbilt (1993a), “Designing learning environments that support thinking: the Jasper Series as a case study”, in T. M. Duffy, J. Lowyck, D. H. Jonassen e T. M. Welsh (eds.), *Designing Environments for Constructive Learning*. Berlin: Springer-Verlag, 9-36.
- Cognition and Technology Group at Vanderbilt (1993b), “Anchored Instruction and Situated Cognition Revisited”, *Educational Technology*, XXXIII, 3, 52-70.
- Cognition and Technology Group at Vanderbilt (1997). *The Jasper Project: Lessons in Curriculum, Instruction, Assessment, and Professional Development*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

- Grimal, Pierre (1995), *A vida em Roma na Antiguidade*. Trad. portuguesa de Victor Jabouille, João Daniel Lourenço e Maria Cristina Pimentel. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Guillén, José (1977), *Vrbs Roma – Vida e costumbres de los Romanos*. Vol. I: *La vita privada*. Salamanca.
- Marcial (2000), *Epigramas*, vol. I. Introdução e notas de Cristina Pimentel. Tradução de Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão e Paulo Sérgio Ferreira. Lisboa, Edições 70.
- Marcial (2000), *Epigramas*, vol. II. Introdução e notas de Cristina Pimentel. Tradução de Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão e Paulo Sérgio Ferreira. Lisboa, Edições 70.
- Marechaux, Pierre (1988), *Littérature Latine. Manuel de Poche*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Pavanello, R. (1994), “Nomi di persona allusivi in Marziale”, *Paideia* 49, 161-177.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1998), *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. I, *Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1984), *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. II, *Cultura Romana*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2000), *Romana (Antologia da Cultura Latina)*. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 4ª edição.
- Spiro, R., Vispoel, W.P., Schmitz, J.G., Samarapungavan, A. & Boerger, A.E. (1987), “Knowledge Acquisition for Application: Cognitive Flexibility and Transfer in Complex Content Domains”, in B. C. Britton e S. M. Glynn (eds.), *Executive Control in Processes in Reading*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 177-199.
- Spiro, R., Coulson, R.L., Feltovich, P.J. & Anderson, D.K. (1988), “Cognitive Flexibility Theory: Advanced Knowledge Acquisition in Ill-Structured Domains”, in *Tenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 375-383.
- Spiro, R. & Jehng, J.-C. (1990), “Cognitive Flexibility and Hypertext: theory and technology for the nonlinear and multidimensional traversal of complex subject matter”, in Don Nix e R. Spiro (eds.), *Cognition, Education, and Multimedia: Exploring Ideas in High Technology*. Hillsdale, NJ. Lawrence Erlbaum Associates, 163-205.
- Spiro, R., Feltovich, P., Jacobson, M. & Coulson, R. (1995), “Cognitive Flexibility, Constructivism, and Hypertext: random access instruction for advanced knowledge acquisition in ill-structured domains”, in L. Steffe e J. Gale (eds.), *Constructivism in Education*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Torrão, João Manuel Nunes (1994), *Latim I, língua e cultura*. Lisboa, Universidade Aberta.
- Veyne, Paul (1976), *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris.
- Wittgenstein, L. (1987), *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Tradução e prefácio de M. S. Lourenço. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

(Página deixada propositadamente em branco)

INFORMATICA PER GLI STUDI CLASSICI: UN SETTORE NON OMOGENEO

L. ROSSETTI

Universidade de Perugia

Tutti dicono che anche lo studio degli autori classici è condizionato con forza crescente dalle procedure di informatizzazione dei documenti. Una affermazione del genere rischia di risultare generica, e di conseguenza ha un certo interesse la ricerca di indizi concreti e dati quantificabili. Poiché il circuito web è diventato una realtà funzionante non prima del 1991, è appropriato considerare che il convegno *Som e imagem no ensino dos estudos clássicos* ha avuto luogo a circa dieci anni dall'avvio della "rivoluzione" web. Ho dunque provato, secondo usi ormai ben stabiliti, a utilizzare un buon motore di ricerca allo scopo di stabilire quanti documenti web riguardino alcuni autori classici. Ho dunque provato a utilizzare il motore di ricerca denominato *Google* (per la precisione riferisco di aver usato il website www.google.it) allo scopo di farmi un'idea di quanti possano mai essere, tra i documenti disponibili nel circuito web, quelli che riguardano alcuni poeti dell'antichità classica e ho ripetuto la ricerca circa tre mesi dopo la celebrazione del congresso, al momento di mettere a punto la versione di questo mio intervento in vista della sua pubblicazione negli atti del convegno.

Le risultanze di questa semplicissima ricerca mi sono apparse sconcertanti: per quanto riguarda la parola «Tibullo» (in italiano) il numero delle attestazioni registrate da *Google* è passata, in tre mesi, da 1630 a 2090; per quanto riguarda la parola «Nosside» (di nuovo: in italiano) si è passati, nello stesso periodo, da 370 a 478 attestazioni; per quanto riguarda la parola «Homer» si è passati da 1.290.000 a 1.650.000 occorrenze censite. Cifre sbalorditive! Per dare un senso a queste cifre occorre tener conto di quattro elementi di valutazione.

Il primo: il campione da me ricercato teneva conto delle variabili linguistiche. Le cifre sopra riportate concernono perciò solo alcune aree linguistiche. Se si allarga lo spettro delle aree linguistiche considerate, e quindi delle modulazioni che lo stesso nome assume in altre lingue, le cifre salgono ancora. Ho fatto una ulteriore prova richiedendo al motore di ricerca prescelto le occorrenze di

«Omero», «Homère» e «Tibullus», e ho ottenuto le seguenti cifre: 41.700, 20.000 e 5.310 occorrenze rispettivamente. Ergo se conducessimo ricerche tali da tener conto di tutte le possibili modulazioni di parole come «Omero» e «Tibullo» nelle lingue più diverse (inclusi ovviamente il greco moderno, la lingua basca, il gallego, il maltese, il russo, il cinese, il giapponese ecc.), otterremmo delle cifre ancora più stupefacenti per la loro enormità.

Un secondo indicatore di cui è doveroso tener conto è il seguente: siamo tutti d'accordo che le capacità di memorizzazione di *Google* sono strepitose, ma evidentemente la realtà corre ancor più veloce di *Google*, e ciò significa che in realtà le occorrenze effettivamente reperibili in rete dovrebbero essere molto maggiori di quelle registrate dal migliore dei motori di ricerca esistente al mondo. Ovviamente non abbiamo strumenti per stabilire quante occorrenze disponibili nella rete web *non* sono anche su *Google*, ma valutazioni ritenute prudenti dicono che il motore di ricerca riesca a catturare, riconoscere e classificare non più del 75% dei documenti che sarebbe stato appropriato schedare al pari di tanti altri. Ciò significa che le cifre effettive riguardanti la presenza di Tibullo, Nosside e Omero nel circuito web sono di gran lunga maggiori anche da questo punto di vista.

Il terzo indicatore va in controtendenza. Quante di queste innumerevoli occorrenze sono specifiche? Perché esistono, ad esempio, anche un'associazione culturale e un premio culturale intitolati a Nosside, e a maggior ragione dobbiamo presumere che in una significativa percentuale di casi le occorrenze relative a «Homer» indirizzino non verso l'autore presunto dell'*Iliade* e dell'*Odissea* ma verso altri personaggi, tanto più che «Homer» è un nome proprio di persona relativamente diffuso, e inoltre il protagonista di un cartone animato a larga diffusione si chiama per l'appunto «Homer Simpson».

Ho provato a ricercare in *Google* le occorrenze di «Homer Simpson» e ho ottenuto la rispettabile cifra di 171.000 occorrenze; ho quindi provato ad impostare una ricerca un po' più sofisticata, chiedendo a *Google* quante occorrenze della parola «Homer» non fossero associate alla parola «Simpson» e ho ottenuto la cifra di 947.000 occorrenze. Evidentemente tra questi dati c'è disarmonia, perché «Homer» è censito 1.650.000 volte e «Homer Simpson» è censito 171.000 volte, ma si può capire che le occorrenze di «Homer» non accompagnate dalla parola «Simpson» non siano $1.650.000 - 171.000 = 1.479.000$ bensì appena i due terzi di quest'ultima cifra. In questa sede non interessa però effettuare accertamenti specifici allo scopo di stabilire quale delle due indicazioni sia più attendibile. Semplicemente ci avvaliamo di questi dati per giungere all'ovvia conclusione che soltanto una parte relativamente esigua delle occorrenze di «Nosside», «Tibullo» e «Homer» fanno effettivo riferimento al poeta e alla sua opera.

Veniamo infine al quarto indicatore: nel circuito web c'è posto anche per una miriade di dilettanti, ergo soltanto una minuscola percentuale di occorrenze rinvia a documenti dotati di un'accettabile tasso di professionalità, dunque a websites nei

quali la menzione di Omero o Tibullo abbia luogo nel contesto di documenti che trascrivono, traducono, riferiscono o commentano alcune delle loro composizioni poetiche con un ragionevole tasso di competenza, o che dicono comunque qualcosa di pertinente sul loro conto. In compenso sono relativamente pochi i dilettanti per i quali il nome di Tibullo o Nosside è comunque significativo.

Giunge ormai il momento di decidere. Sulla base delle considerazioni fin qui condotte, quanto potrebbe essere minuscola la percentuale delle occorrenze interessanti per un classicista? Credo di non sbagliare se, sia pure senza propriamente sapere, oso stimare che la percentuale delle occorrenze non significative per un classicista dovrebbe aggirarsi, in media, sul 90%, con eccezioni nel caso di nomi ad alta ricorsività come è appunto la parola «Omero». Nel caso di quest'ultima parola non mi meraviglierei di scoprire che la percentuale delle occorrenze non significative per un classicista possa superare il 95% e raggiungere forse il 98%. Dobbiamo del resto considerare anche le occorrenze del nome all'interno del medesimo sito web. Se però ci interessa una valutazione prudentiale, possiamo anche decidere che la percentuale delle occorrenze significative per un classicista sia prossima all'1%.

Ma se nel caso di Omero le referenze effettive al poeta fossero riscontrabili soltanto nella proporzione di una su cento, sarebbe sufficiente tener conto dell'insieme delle forme che il nome Omero assume nelle diverse lingue per giungere alla conclusione che solo su Omero la rete web ha già a disposizione alcune *migliaia* di websites di buon livello e che, di conseguenza, il panorama delle pubblicazioni su web include alcune *decine di migliaia* di websites mediamente professionali che riguardano l'antica Grecia e l'antica Roma.

C'è, del resto, anche un altro elemento da tener presente: solo un 10% dell'attuale "mondo web" è stato messo in rete prima del 1995. Ciò significa che quasi tutto ciò che, sul conto dei nostri autori, figura nella rete è stato pubblicato negli ultimi 5-6 anni. Se per avventura si decidesse che *l'Année Philologique* deve registrare anche i websites di carattere più chiaramente professionale, l'ampiezza dell'annuario si accrescerebbe in misura impressionante.

Ciò significa forse che stiamo assistendo a una inaudita infatuazione collettiva per Omero e per ogni altro autore classico da parte degli appassionati di internet e web? Non è certo il caso di indulgere in fantasticherie, nondimeno si deve riconoscere che il fenomeno è assolutamente macroscopico e perfino inatteso, se è vero che perfino nell'Europa mediterranea sta diventando sempre più difficile trovare tra i giovani dei buoni conoscitori del greco o almeno del latino, che i docenti di latino nella scuola secondaria devono misurarsi con studenti sempre più impreparati e sempre meno motivati a studiare la lingua, che i docenti universitari hanno ormai rinunciato alla speranza di poter far lezione a classi di allievi mediamente preparati e informati e soprattutto che molti classicisti hanno 'scoperto' il computer con molto ritardo al confronto di altri tipi di specialisti.

È insomma pertinente chiedersi: chi produce e immette in internet tutto questo sapere relativo alla classicità greco-latina? Si tratta forse di una schiera di professori delusi dai propri studenti, professori che invece di rifugiarsi nella lettura degli autori classici optano per il «mondo web» e dedicano le loro residue energie alla realizzazione di sempre nuovi websites concernenti gli *auctores*? In realtà, lo sappiamo, la conoscenza dei classici e di aspetti diversi dell'antichità greco-romana non si identifica con la conoscenza della lingua né la conoscenza della lingua costituisce una pre-condizione imperativa per poter riuscire a comprendere qualcosa di quel mondo anche se la sua non-conoscenza rappresenta comunque un ostacolo e quasi una menomazione. Inoltre il circuito web unisce vantaggi straordinari, come la diffusione virtualmente mondiale del documento, una drastica riduzione dei costi di produzione, la possibilità di pubblicare facendo tutto da soli ed evitando perciò l'intermediazione di case editrici, direttori di collane e direttori di riviste. A ciò si aggiunga che il passaggio dalle ormai dimenticate macchine da scrivere a sofisticati wordprocessors che aiutano a notare sempre nuove variabili nella resa grafica dei testi si sta traducendo in un fattore acculturante su vasta scala, per cui si dilata ogni giorno il numero delle persone che sanno non solo scrivere al computer ma anche impaginare con un certo garbo il proprio documento.

Si può ben dire, perciò, che la vorticosa espansione dell'area web anche nel campo degli autori classici è un evento senza dubbio spettacolare e certamente non previsto, è un evento che suscita molti tipi di riflessioni, ma di per sé non ha nulla di misterioso. È inoltre confortante scoprire che, mentre molti di noi tardivamente cominciavano a prendere una confidenza solo minimale con il computer, senza provare però emozioni troppo forti e senza essere contagiati da speciale entusiasmo per questa innovazione, molti altri colleghi sparsi per il mondo si sono affrettati ad utilizzare il nuovo medium per predisporre singoli elementi di quel puzzle già sterminato e già utilissimo che sono i websites specifici sempre più spesso posti in essere in questi ultimi anni.

Sulla scia di queste considerazioni è appropriato chiedersi dove andremo a finire, che cosa potrà accadere fra breve, via via che si moltiplicherà il numero delle persone colte capaci di muoversi a loro agio nella rete e quindi anche di allestire ulteriori websites. È realistico rappresentarsi la curva moltiplicativa come una inarrestabile iperbole, cioè come la mera prosecuzione dello strepitoso successo che la rete web ha avuto nel suo primo decennio di vita? E che pensare della pur sempre piccola nicchia riservata agli *auctores*, visto che la conversione in massa dei classicisti all'uso dei computer è ancora in atto e, di conseguenza, non ha ancora dispiegato al meglio le proprie potenzialità? Del resto non c'è soltanto il web. Il panorama dei prodotti informatici riguardanti la classicità greco-latina è ancora più vasto e, se *l'Année Philologique* dovesse rendere conto anche dei prodotti informatici-ma-non-anche-cartacei allestiti ogni anno, l'ampiezza di ogni nuovo volume risulterebbe forse doppia di quella attuale.

* * *

L'abbondanza non genera solo mode, standardizzazione e qualche forma di appiattimento, ma anche il bisogno di elaborare dei criteri per selezionare, discernere, valutare, preservare la differenza. In questo senso l'universo dell'informatica sta evidenziando un'apprezzabile attitudine a non seguire pigramente le tendenze del prodotto televisivo per la semplice ma cruciale ragione che il computer valorizza molto di più la capacità decisionale dell'utente.

Il computer è stato per nostra fortuna pensato come una macchina che parcellizza i suoi compiti e li esegue in tempi sempre più prossimi a zero (cioè all'istante), dopodiché non può non attendere nuove istruzioni da parte dell'utente. Mentre la televisione continua a trasmettere indipendentemente dal grado di attenzione o disattenzione dello spettatore (che infatti è padronissimo di distrarsi, ma ben sapendo che ogni distrazione comporta la perdita pressoché irreparabile di alcune informazioni e immagini), il computer, una volta eseguito un dato comando, può solo fermarsi in attesa di nuovi ordini, e ciò significa che di anno in anno aumenta la percentuale di tempo in cui il computer se ne sta pressoché inattivo. Di conseguenza l'utente da un lato può permettersi di distrarsi quanto vuole o quasi (perché sa che il computer non mancherà di "aspettarlo", cioè non lo penalizzerà affatto), dall'altro non può non tendere a utilizzare il computer come una sorta di inedita protesi, pretendendo che si adegui sempre meglio alla molteplicità e relativa imprevedibilità delle sue preferenze. Mentre dunque la TV tende a rimanere una sorta di ospite più o meno gradito, ma pur sempre un "altro", il computer tende a diventare puramente e semplicemente un altro nostro occhio (ed orecchio), così come un altro archivio nel quale depositare i nostri ricordi ed elementi del nostro sapere. Inoltre il testo, una volta che sia gestito dal computer (ad es. un testo antico digitato al computer e dunque trattato con un wordprocessor), improvvisamente perde la rigidità che potevamo pensare gli fosse pressoché connaturata. Infatti un testo a stampa è imm modificabile: gli eventuali interventi che noi facciamo a mano per sottolineare, annotare, manomettere e personalizzare la nostra copia del libro non incidono sulla riconoscibilità dell'edizione a stampa che rimane pur sempre la stessa. Ma perfino ciò che scriviamo a mano nel nostro taccuino ha qualche cosa di imm modificabile, a meno che sia stato scritto a matita. *Scripta manent*. Non è così nel caso del testo prodotto con il computer, perché lo si può modificare infinite volte (si pensi, ad es., a una nostra traduzione) con la virtuale certezza che le modifiche precedenti non lasceranno nessuna o quasi nessuna traccia, se si eccettuano i residui di memoria che possono ancora dire qualcosa a degli investigatori.

La consapevolezza di ciò è tale da restituire all'utente una straordinaria libertà di personalizzare il singolo documento per il fatto di aggiungere, togliere, spostare, riconfigurare singoli elementi e ricontestualizzare in altro modo l'insieme

intervenendo anche su variabili che, in quanto lettori, non siamo abituati a toccare: ad es. le caratteristiche della carta e dell'inchiostro (gestione dei colori per lo sfondo così come per singoli elementi del testo), le dimensioni della pagina, la presenza o assenza dei riquadri, la collocazione delle note a piè di pagina o a fine documento e una quantità di altre variabili già più sofisticate. Il testo scritto, anche qualora sia stato desunto da un documento a stampa tramite lo *scanner*, subisce una sorta di liquefazione, diventa un "materiale" che possiamo riorganizzare con una libertà che in precedenza non conoscevamo.

Per di più il computer sa notoriamente andar oltre la dimensione meramente testuale non solo e non tanto perché ci consente di immettere in circolo anche immagini e suoni, ma molto di più per la possibilità che istituisce di ideare situazioni interattive complesse e caratterizzate, capaci di parlare alla mente in molti modi e anche in modi decisamente creativi.

Provo ad essere appena più esplicito su questo punto. Tutti noi conosciamo dei prodotti ipertestuali (ad es. incentrati sui poemi omerici o sull'*Eneide*) nei quali il testo, oltre ad essere disponibile in greco (o latino) e in traduzione, appare debitamente incastonato in un organico apparato di decorazioni e immagini, e può perfino essere ascoltato grazie a una voce recitante, inoltre è accompagnato da brevi animazioni o filmati. Questa - l'ipertesto multimediale - è stata la 'meraviglia' degli anni Novanta, una formula che ha dato luogo, come è noto, anche ad alti flussi di vendita. Bene, una simile 'meraviglia' ha il difetto di utilizzare il computer per creare effetti di tipo televisivo (come se non fossimo tutti saturi di TV), di rimanere, per il resto, un mero libro da leggere e capire, e dunque di non reggere poi tanto bene il confronto con le versioni cartacee della medesima opera, che affaticano la vista infinitamente di meno, non richiedono apparati, macchine, energia elettrica e ambienti non sottoposti a vibrazioni troppo forti.

Detto diversamente: è la forza delle cose a richiedere che il prodotto digitale sia portatore di un apprezzabile valore aggiunto e non confidi soltanto su di una ingenua risposta ammirativa in occasione del primo impatto con un certo documento.

Non è dunque solo a causa della inedita e tanto grande abbondanza di documenti di tipo testuale disponibili via computer che stiamo divenendo sempre più esigenti in materia di trattamento dei testi classici via computer, ma è anche per effetto di queste ed altre dinamiche. O, se si preferisce, a causa dell'estrema rapidità con cui l'informatica si arricchisce di sempre nuove virtualità, e di conseguenza 'educa' l'utenza ad essere sempre più esigente. Possiamo anzi affermare che si sta ripetendo su altre basi l'itinerario che in venti anni ci ha portato dai primissimi apparati di scrittura su personal computer agli attuali (con correttori automatici che possono talvolta sorprenderci per la loro sensibilità, e non meno efficienti procedure per il riconoscimento automatico della lingua che stiamo usando di volta in volta). Come in questo passaggio si è via via dilatata la gamma

delle funzioni preimpostate ma suscettibili di essere rimodulate dall'utente (per esempio abbiamo tutti preso confidenza con la nozione di "punti tipografici" che fino a dieci anni fa era posseduta unicamente da chi lavorava nelle tipografie e nelle case editrici), così ora il documento sta rapidamente diventando un 'oggetto' suscettibile di essere inserito in più rotonde situazioni di tipo comunicazionale nelle quali informazioni diverse vengono fatte interagire con modalità più o meno duttili e vicine alla psicologia di chi poi si cimenterà nell'uso di simili apparati.

L'ovvio corollario è che la reazione dell'utente è molto condizionata dal fatto di avere o non avere idea di certe modalità particolarmente avanzate di trattamento del testo classico o di altri documenti. È del resto ormai chiaro che l'ambito degli studi umanistici e della comunicazione strutturata costituiscono dei terreni elettivi per lo sviluppo dell'informatica in questi primi anni del nuovo millennio.

* * *

Ciò premesso, proviamo ora a dire qualcosa su tipi diversi di prodotti orientati verso l'antichità greca e romana. Propongo di concentrare la nostra attenzione su quattro tipi di prodotto molto diversi tra loro: prodotti informatici destinati alla ricerca, prodotti informatici pensati come *edutainment*, prodotti informatici destinati alla scuola e prodotti informatici che raggiungono livelli particolarmente alti di interattività e umanizzazione.

(A) I prodotti informatici destinati alla ricerca si stanno rapidamente uniformando su una tipologia standard che associa l'offerta di documenti incastonati in una struttura ipertestuale e di repertori organizzati sotto forma di banche dati. Il denominatore comune è il "risponditore automatico" sostenuto da efficienti procedure di ricerca rapida e riutilizzo dei documenti, e la differenza di supporto fisico (CD o sito web), di software necessario per una corretta visualizzazione e di modalità di accesso (gratuito o con forme diverse di pagamento) tende a diventare una variabile sempre meno vincolante. Quando parliamo di prodotti concernenti l'antichità greco-romana destinati alla ricerca, parliamo di prodotti che mettono a disposizione di una utenza internazionale vasti insiemi di testi classici nella lingua originale e/o tradotti in qualche lingua moderna, repertori bibliografici specializzati e persino qualche lessico.

Tra i prodotti di largo o larghissimo uso campeggiano il *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG) e il *Perseus*, che, almeno a certe condizioni, sono ormai accessibili anche via internet e non solo su CD, e che mettono a disposizione della comunità scientifica sia una portentosa collezione di papiri (così come, del resto, l'intero *Corpus Juris Justinianum*), sia una superba documentazione iconografica. Qui basti mostrare un minimo di pagine web rilevanti.

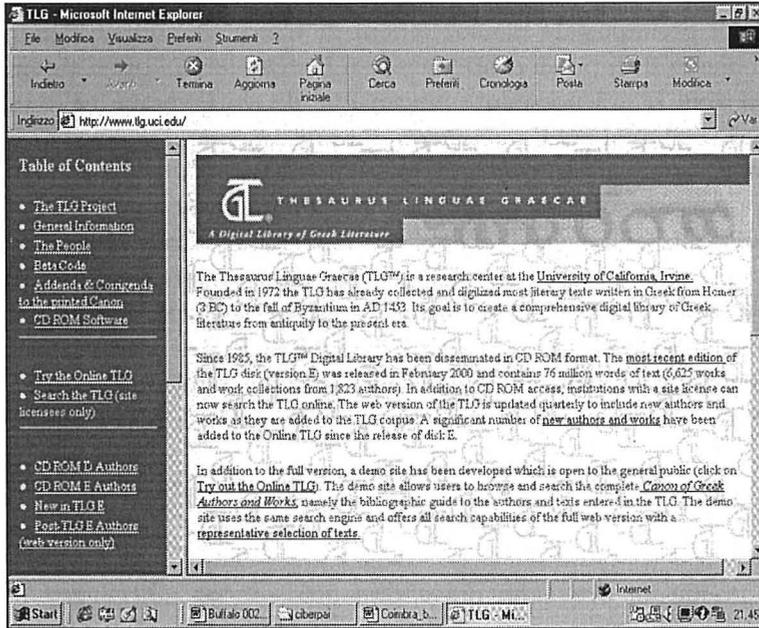


Fig. 1- www.tlg.uci.edu/

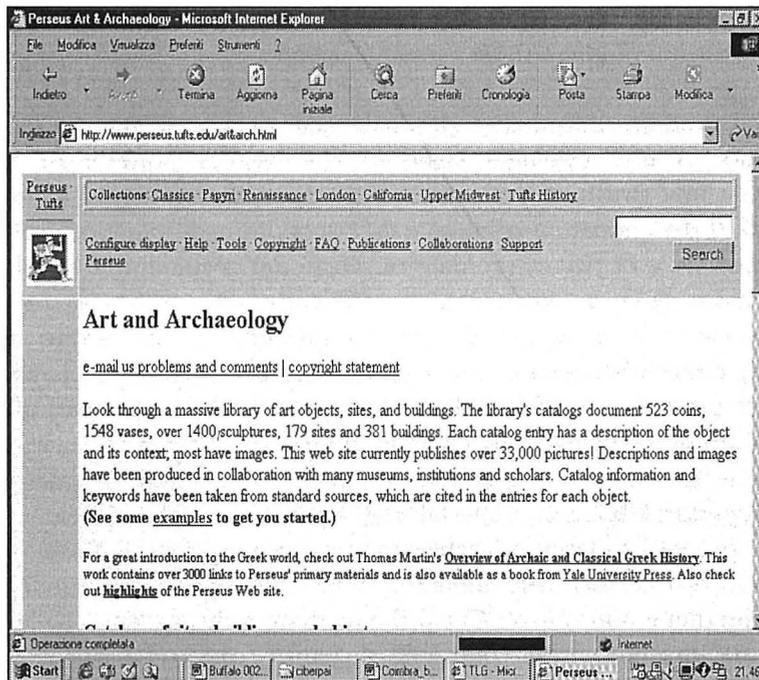


Fig. 2-www.perseus.tufts.edu/art&arch.html

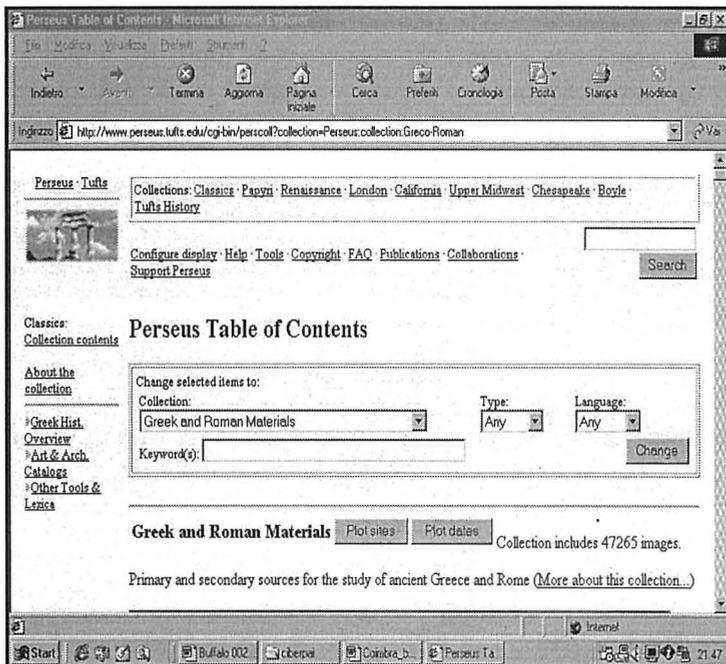


Fig. 3 - www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/percoll?collection=Perseus:collection:Graeco-Roman

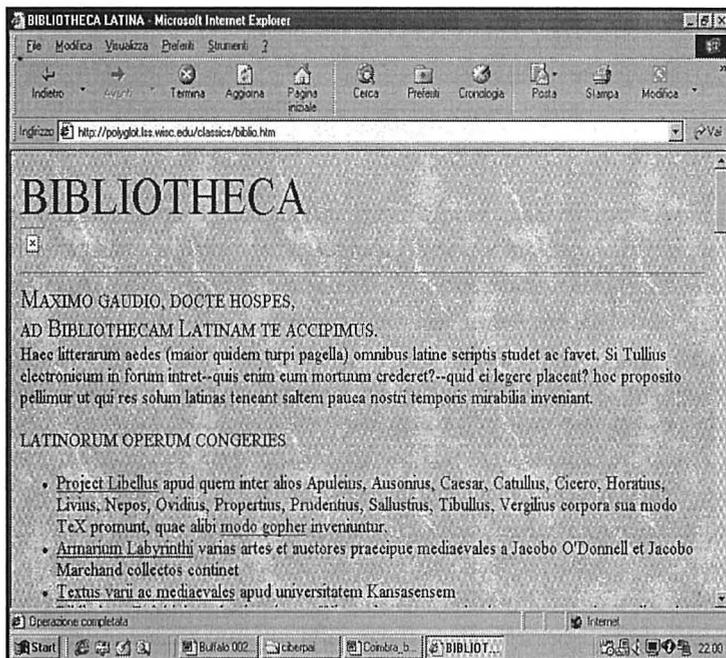


Fig. 4 - www.polyglot.lss.wisc.edu/classics/biblio.htm

Anche per quanto riguarda gli autori latini la situazione è buona, dato che si può contare su una vasta gamma di collezioni di fonti. Mi limito a mostrare la pagina web di autopresentazione di due collezioni tra le più generose (fig. 4 e fig. 5).

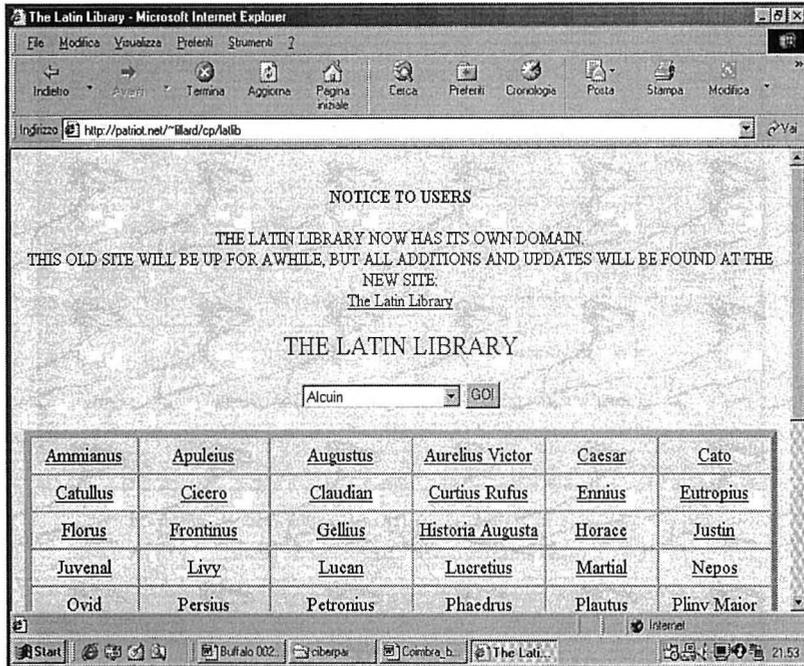


Fig. 5 - www.patriot.net/~lillard/cp/latlib

Parliamo infatti di banche dati che sono mediamente funzionali proprio in quanto, almeno con i processori e i collegamenti internet attualmente in uso, la ricerca diviene rapida o rapidissima. Può così realizzarsi una buona coordinazione con la psicologia del ricercatore che, mentre conduce determinati studi, avverte la necessità di accedere a una certa informazione complementare senza per questo distrarsi. Ormai, infatti, si riesce ad usare i websites e gli altri prodotti informatici pensati per la ricerca con modalità sempre più prossime al modo in cui da sempre utilizziamo un vocabolario, un repertorio bibliografico o una qualunque altra opera di consultazione che siano di carattere cartaceo. Anche questa è un'autentica e importante novità, ed è una novità di questi ultimissimi anni.

Ci sono pertanto eccellenti ragioni per affermare che gli ultimissimi anni del secondo millennio sono stati utilizzati in maniera mirabile per quanto riguarda la moltiplicazione delle opportunità offerte alla comunità scientifica allo scopo di portare avanti le ricerche più diverse. In questa cornice, poi, l'ambito degli studi

classici figura tra quelli meglio attrezzati, essenzialmente a causa della tempestività con cui intorno al 1980 è stato ideato, lanciato, abbondantemente finanziato e ben diretto il progetto *TLG*, che attualmente propone testi già sottoposti ad attenta revisione per un totale di circa 73 milioni di parole greche e dichiara di dover ancora completare la revisione di molti testi meno noti, per un totale di circa due milioni di parole greche. Un esempio così ammirevole ha generato molte forme anche ben riuscite di emulazione e il risultato è, appunto, l'altissima qualità di ciò che troviamo non soltanto nel *Thesaurus Linguae Graecae* e in *Perseus*, ma anche in molti altri siti.

In quanto europei, noi non possiamo non provare sincera gratitudine e ammirazione per ciò che, in materia, hanno saputo fare i nostri colleghi nord-americani, ed essere al tempo stesso un po' preoccupati per ciò che nel Vecchio Continente *non* siamo riusciti a fare nel frattempo.

In compenso nella "vecchia" Europa sta per accadere un evento di portata decisamente considerevole che dovrebbe verificarsi già nella prima metà del 2002, ed è la possibilità di consultare *l'Année Philologique* on line, anche se con alcuni limiti (inizialmente solo per le ultime trenta annate del XX secolo e solo a beneficio di chi abbia sottoscritto un abbonamento). Si tratta di una notizia di prim'ordine che i lettori potranno controllare accedendo al sito web pertinente (fig. 6).

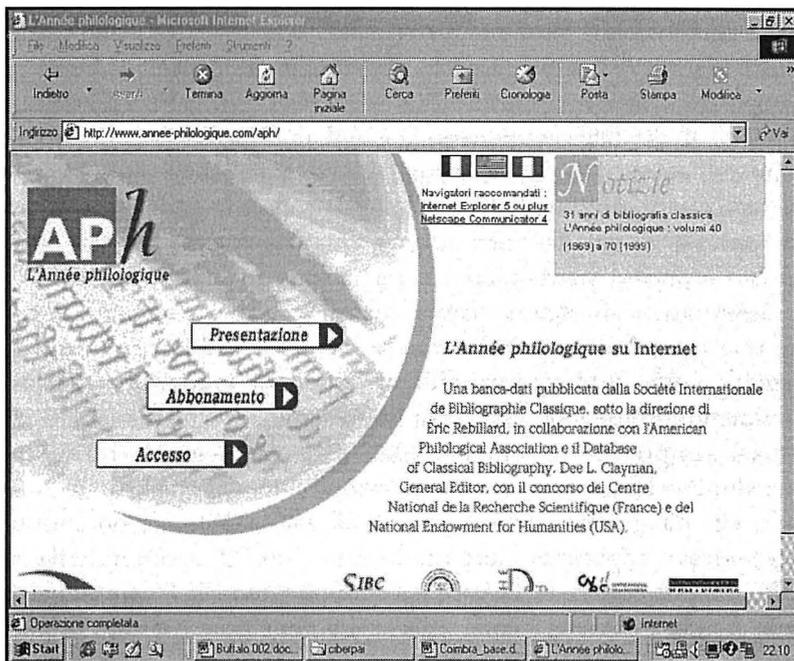


Fig. 6 - www.annee-philologique.com/aph/

Appare altamente significativo anche il fatto che la possibilità di consultare questo ed altri repertori bibliografici specializzati (penso ad es. a *The Philosopher's Index*, repertorio normalmente distribuito su CD) si coniuga quasi sempre con la possibilità di consultare on line il catalogo di molte biblioteche universitarie e statali di un numero crescente di paesi. In questo modo si agevola enormemente la possibilità di localizzare singole unità bibliografiche e, conseguentemente, di accedere ad esse nelle forme consuete.

È questo il regno dei prodotti informatici pensati per persone che sanno cosa cercare e il cui sommo desiderio è di non perdere tempo nell'effettuare determinate ricerche. In compenso questi prodotti sono pensati per persone già dotate di non poche competenze specifiche e già ampiamente motivate, dunque persone che non hanno bisogno di particolari stimoli per riuscire ad appassionarsi a un certo tipo di letture.

(B) Cambiamo ora genere e passiamo ai (B) prodotti informatici pensati come *edutainment*. Chiaramente c'è una fetta molto grande della popolazione che ha idee estremamente vaghe sul conto dei nostri autori classici, e c'è una fascia di giovani che dovrebbero e forse vorrebbero acquistare una certa familiarità con il mondo greco-romano, ma hanno bisogno di un aiuto per superare le difficoltà iniziali e imparare a non vivere come un ostacolo la mediazione filologica ed erudita, o la distanza culturale. È questo il vasto pubblico che ha attitudine ad apprezzare le opere di carattere divulgativo.

Negli anni Novanta si è affermato uno standard in questo campo e sono nati prodotti che, come vuole il fortunato neologismo *edutainment*, provano a unificare due ipotesi d'uso: lo studio e l'intrattenimento o spettacolo. Mi riferisco ai molti ipertesti su CD che propongono una informazione di base sorretta da una buona grafica, arricchita con immagini e un discreto campionario di effetti multimediali, ottenendo di spostare l'attenzione dell'utente dalle unità testuali (che di solito sono piuttosto povere) alla panopia degli effetti multimediali che fanno da contorno ai documenti testuali.

La formula è tale da dare adito a qualche riserva, perché alimenta un equivoco che è ancora perdonabile in televisione ma molto meno nel caso dei prodotti informatici: si ragiona come se tali prodotti avessero il compito di prevenire una reazione di rigetto, come se dovessero addolcire un medicinale di cattivo sapore, come se dovessero aiutare l'utente a sopportare qualcosa che sia indiscutibilmente sgradevole, per esempio un sapere di tipo nozionistico. In effetti accade quasi sempre che le unità testuali proposte siano, per l'appunto, poco elaborate e dunque tali da favorire una ricezione solo nozionistica.

Per uscire dal generico e rendere conto di queste dichiarazioni indubbiamente un po' severe trovo appropriato fare riferimento a un CD uscito in Italia nel 2000 in coedizione fra la casa editrice G. D'Anna e il Gruppo Editoriale L'Espresso, e discuterne brevemente. Il titolo è solenne: «Storia della letteratura greca», e anche l'organizzazione della materia presenta molti punti di forza, con immagini, animazioni e relativa ricchezza delle informazioni offerte. Iniziamo con la riproduzione di alcune videate.

Una delle prime videate del CD:



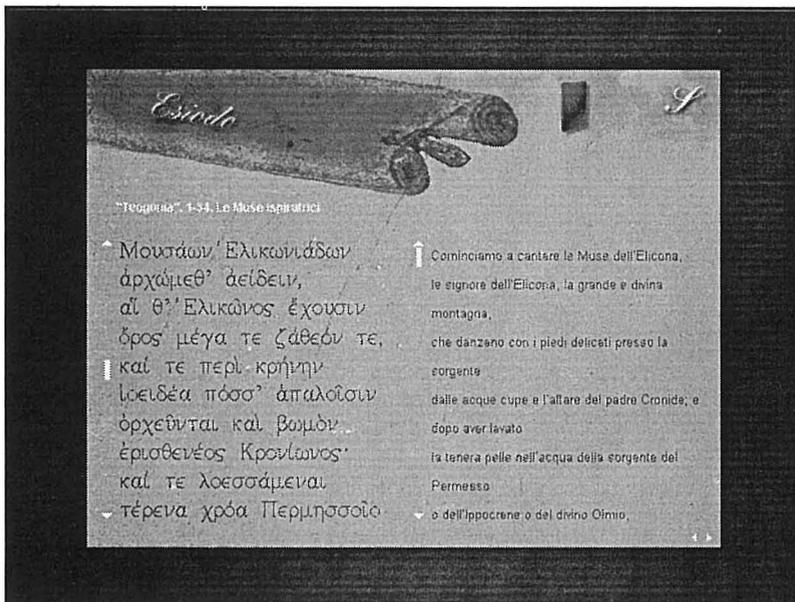
La storia della letteratura propriamente detta si presenta in questa forma:



Il CD propone una antologia di testi:



Esempio di una pagina dell'antologia, con testo greco e traduzione italiana a fronte:



Un primo problema sorge quando prendiamo in considerazione la parte iconografica dell'opera in quanto le immagini certamente contribuiscono a creare un'atmosfera, ma si configurano, al tempo stesso, come oggetti da ammirare senza quasi che si possa fare alcunché per provare a capire qualcosa di ciò che viene fotografato e cogliere la *ratio* dell'abbinamento fra testo e immagine. Infatti le immagini sono corredate da didascalie che non provano nemmeno a far notare qualche caratteristica dell'opera di volta in volta proposta.

Prendiamo ora in considerazione la sezione più propriamente storiografica di quest'opera. Qui abbiamo, in sostanza, una oltremodo concisa storia della letteratura di carattere rigorosamente introduttivo / divulgativo, dunque superficiale per definizione e non suscettibile di ampliamento o approfondimento: l'architettura è di tipo ipertestuale, ma poi ogni singolo testo pretende di essere autosufficiente e dunque esauriente, per cui non si dilata in approfondimenti o sviluppi. Sono infatti minime le opportunità di passare da un documento a chiarimenti non banali intorno a ciò che si suppone l'utente abbia appena letto, forse comprendendo piuttosto poco di ciò che pure ha letto. L'utente viene insomma tacitamente invitato a leggere, capire quel che può ed accontentarsi, come se non potesse aspirare a porsi dei quesiti, a capire o anche semplicemente a venire a sapere altre cose a partire da quel primo approccio a una data unità testuale di autore classico.

Parliamo, d'altronde, di un inconveniente che si accentua nella sezione «Autori ed opere», sezione che ci propone un'antologia abbastanza convenzionale con un ulteriore limite: la difficoltà di reperire un testo di inquadramento sull'opera da cui è tratto il singolo brano (paradigmatica, in tal senso, è la sezione su Aristotele). Il CD fa decisamente troppo poco per preparare il terreno e accompagnare l'utente all'intellegzione, non predispone nulla che somigli ad un'adeguata cassa di risonanza.

Si determina, in tal modo, una sproporzione tra l'eccellente qualità della elaborazione grafica del CD e la sostanziale povertà (se non banalità) dell'apparato di testi, cosa tanto più strana visto che l'oggetto proprio del CD sono per l'appunto i testi, non certo le immagini. In questo senso spiace dover dire che siamo in presenza di un'occasione mancata. Si tratta peraltro di un inconveniente molto comune tra i CD parascolastici apparsi nel corso degli anni Novanta. Da questo punto di vista la letteratura greca di cui sto parlando non è in alcun modo inferiore alla media.

Direi però che sia l'idea stessa di *edutainment* a risultare poco convincente. Dopotutto l'utente è consapevole di non essere davanti alla TV e sa di non potersi comportare da spettatore (al contrario, deve essere sempre attivo con il mouse). Si aggiunga che il paragone con i libri evidenzia la modestia del valore aggiunto di un prodotto di questo genere proprio a causa della straordinaria povertà dei testi inclusi nell'opera. In queste condizioni il prodotto è funzionale pressoché soltanto

per chi voglia limitarsi a curiosare nel CD in maniera assolutamente estemporanea e rilassata, per diletto e non per desiderio o necessità di capire (per cui è lecito nutrire molte riserve sulla eventualità di un uso scolastico del prodotto così come è).

Il cospicuo successo di vendite di questo tipo di ipertesti su CD non è dunque una garanzia. In compenso è doveroso affermare con chiarezza che un valido rimedio agli inconvenienti lamentati ci sarebbe e sarebbe anche a portata di mano. Infatti, se la parte più propriamente testuale è povera e arida, perché non arricchirla e renderla meno nozionistica, più orientata verso i bisogni di chi non sa e, in definitiva, più amichevole? Dopotutto non siamo più alla stagione dei primi ipertesti.

La proposta sarebbe dunque di espandere e rendere almeno un po' dialogica l'area dei testi inclusi in questo e in molti altri CD simili fermo restando il corredo di effetti multimediali. Con simili forme di implementazione è ragionevole attendersi un bel progresso in termini di fruibilità (perfino in classe?) di questo genere di prodotti ipertestuali a destinazione parascolastica.

(C) Passiamo ora a trattare dell'uso del computer nell'insegnamento delle lingue e della cultura classica. In questo ambito non ci sono ancora proposte veramente mature, ma almeno si crede di sapere quale sia la direzione verso cui muoversi. La direzione è, per comune ammissione, quella dell'ipertestualità, mentre si può ben dire che la breve e pur sempre intensa stagione dei programmi CAI o CBT (Computer Assisted Instruction, Computer Based Training) stia inesorabilmente volgendo al termine. Si pensa infatti che l'ipertesto, con il suo reticolo di interconnessioni tra tipi diversi di unità testuali (ed una molteplicità di elementi para-testuali) sia portatore di un valore aggiunto non effimero rispetto al libro. Ciò che si spera di realizzare grazie all'adozione di duttili strutture ipertestuali è il miglioramento della qualità della comunicazione, con un sempre più deciso superamento del "regime separativo" legato alla rigidità tipica del documento a stampa e quindi della lettura.

Consideriamo soltanto questo aspetto: la fruizione di un testo continuo tende ad entrare in conflitto con il desiderio del lettore di soddisfare le innumerevoli curiosità collaterali che la lettura suole suscitare in lui perché, per provare a coltivare queste curiosità collaterali, bisognerebbe ogni volta sospendere la lettura appena intrapresa e dedicarsi ad altre letture o osservazioni, dopodiché diviene necessario scegliere tra (a) proseguire nella lettura rinunciando almeno per il momento a soddisfare una vasta gamma di esigenze conoscitive collaterali e (b) coltivare le esigenze conoscitive collaterali rinunciando di fatto a proseguire nella lettura del testo che le aveva suscitate. L'alternativa è delle più spiacevoli, perché molte volte ci si adatta a proseguire nella lettura anche quando ci si rende conto di non aver ben capito, ben sapendo che il sistema scolastico tende a controllare che una certa lettura sia stata effettuata, e il risultato si chiama con il terribile nome di

“nozionismo”. Orbene, gli antidoti al nozionismo sono notoriamente rari, ma si ritiene che l’ipertesto permetta di ideare situazioni idonee a prevenire la deriva nozionistica.

Anche nello studio degli *auctores*, naturalmente. D’altra parte non è pensabile di trasferire nell’insegnamento i prodotti informatici pensati per la ricerca in quanto la presa di contatto di uno studente (ad. es. un teenager) con il sapere segue ritmi e dinamiche profondamente diverse. Lo studente ha bisogno di essere aiutato ad avvicinarsi a un argomento nuovo, di essere gratificato e stimolato, e perfino di essere debitamente allertato qualora gli accada di avventurarsi in interpretazioni illegittime e incompetenti. Di conseguenza non si tratta nemmeno di invitare gli studenti a effettuare delle ricerche su Euripide o su Cicerone nella rete web, tanto più che nella rete si registra una vasta proliferazione di websites scarsamente professionali ed è inevitabile che la scelta di un determinato website da parte di uno studente avvenga sulla base di criteri fondamentalmente estrinseci (casuali).

Non è dunque per niente facile realizzare un ipertesto a destinazione scolastica che sia capace di funzionare perfino meglio di un libro. L’ipertestualità può anche deludere se è così difficile trovare un valido punto di equilibrio fra professionalità, divulgazione e appeal. Consideriamo anche questo: dietro ai nostri testi scolastici c’è una tradizione secolare, e c’è la competenza specifica acquisita da vere e proprie industrie editoriali; invece dietro agli ipertesti a destinazione scolastica, almeno per ora, ci sono esperienze e investimenti infinitamente più modesti, tanto è vero che l’industria editoriale spesso si limita ad allestire ipertesti da distribuire come accessorio o gadget da abbinare al libro di testo tradizionale. Nell’ambito dell’insegnamento l’informatica ha provato ma non è ancora riuscita ad offrire valide alternative al tradizionale libro di testo cartaceo, e di conseguenza non c’è ancora un florido mercato per i prodotti ipertestuali destinati all’insegnamento. Sussiste ancora, insomma, un cospicuo divario tra il buon livello di funzionalità di molti prodotti informatici destinati alla ricerca e le difficoltà che ancora incontra il prodotto informatico pensato per l’insegnamento, non si sa se e quando le cose potranno cambiare, e l’ambito delle lettere classiche non fa eccezione a un simile stato dell’arte.

Ripeto che, almeno per quanto a me consta, in questo campo non sono ancora disponibili esperienze davvero convincenti, e mi sembra doveroso parlare degli obiettivi che l’informatica *non* ha raggiunto e sembra aver difficoltà a raggiungere visto che i meccanismi della pubblicità sono come sempre all’opera per raccontarci che anche in questo campo si stanno registrando risultati di prim’ordine. La mia impressione in materia è molto meno trionfalistica.

Riconosciamo dunque pacatamente che, almeno in ambito scolastico, e malgrado gli spettacolari successi del web, l’ipertestualità non è ancora riuscita a dare i frutti sperati.

Mentre si attendono adeguate diagnosi degli inconvenienti segnalati è forse appropriato ricordare a noi stessi che alcune grandi opere del passato, come gli *Elementi* di Euclide, la *Summa Theologica* di San Tommaso d'Aquino e l'*Ethica more geometrico demonstrata* di Spinoza, sono costruite con modalità molto prossime all'ipertesto, come insiemi di molti tipi di brevi unità testuali variamente interconnesse. Proprio per questo *non* si leggono come normali libri.

* * *

Provo a concludere. Premesso che stiamo parlando di una realtà molto fluida, il panorama delle applicazioni informatiche al servizio degli studi classici appare profondamente squilibrato: mentre i prodotti informatici hanno ormai acquisito alti livelli di funzionalità e una primaria importanza nell'ambito della ricerca così come nell'ambito della divulgazione, la situazione è di gran lunga più difficile per quanto riguarda i prodotti destinati alla scuola. Anche in questo campo sono state alimentate grandi speranze, ma al confronto la realtà ci appare nettamente inferiore alle attese: ci parla di un ritardo imprevisto e perciò sorprendente, e anche di iniziative spesso legate allo spirito di iniziativa dei singoli. La maggiore difficoltà del compito si è rivelata un ostacolo molto più difficile da superare.

Se così fosse, se così è, allora dobbiamo lanciare un messaggio all'industria editoriale, alle pubbliche autorità e, direi, soprattutto alla Comunità Europea: dateci una mano. C'è la speranza che in questo particolare ambito sia la vecchia Europa a trovare la soluzione di una equazione molto più difficile del previsto, e sarebbe molto bello.

PRESENTATION DU PROJET DE RECONSTITUTION INFORMATIQUE DE LA ROME ANTIQUE

PHILIPPE FLEURY
Université de Caen

L'idée de ce colloque est une "bonne idée" : associer le son et l'image à l'enseignement des études classiques, c'est non seulement ouvrir la porte aux technologies du multimédia qui, quoiqu'on en pense, s'imposent dans toutes les disciplines enseignées (les études classiques ne peuvent l'ignorer) ; c'est aussi faire travailler ensemble les disciplines qui composent les études classiques (la philologie et les études littéraires, l'histoire ancienne et l'archéologie) en les associant aux arts plastiques, aux techniques de l'audio-visuel et de l'informatique; c'est enfin l'occasion d'aborder la nécessaire réflexion sur l'utilisation du son et de l'image dans l'enseignement, sur le lien entre la recherche, l'élaboration du savoir et la transmission de ce savoir.

Le travail de reconstitution virtuelle de la Rome Antique mené à l'Université de Caen s'inscrit pleinement dans cet esprit. Il s'agit d'un travail en cours : la tâche est immense et il faudra encore bien des années pour la terminer. Les images qui vont vous être présentées sont des images sur lesquelles nous travaillons, les films ne sont que des premiers jets, des "rushes" comme l'on dit dans le langage du cinéma.



Modèle 1 - La maquette de Paul BIGOT, le "Plan de Rome",
point de départ et prétexte du projet.

Au début du XX^e siècle, un architecte normand, P. Bigot, entreprenait la réalisation d'une maquette de la Rome du IV^e siècle après J.-C. au 1/400. S'appuyant sur des données archéologiques, littéraires et historiques, utilisant en particulier les travaux alors en plein renouveau sur la *Forma Urbis*, plan gravé sur marbre à l'époque de Septime Sévère et dont 1/10 seulement a été retrouvé au XVI^e siècle, il fit une oeuvre dont la valeur artistique, pédagogique et scientifique fut rapidement reconnue : lors d'un débat à l'Assemblée Nationale en 1913, à propos de crédits destinés à transformer le plan de plâtre en plan de bronze, un député déclarait : " Le Relief de la Rome antique de M. Bigot, qui vient d'obtenir la médaille d'honneur au salon des Artistes français de 1913, est le plus important travail consacré depuis longtemps à l'archéologie romaine."

Le contexte scientifique: la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de l'Université de Caen

L'Université de Caen a hérité en 1956 de la maquette de P. Bigot. En 1995 cette maquette a été transférée à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines. Dans le même temps s'est créée, sous l'impulsion de R. Héryn, Professeur de géographie, Directeur de la MRSH, une équipe pluridisciplinaire intitulée "VILLE. Architecture, Urbanisme et Image Virtuelle" et la responsabilité en a d'abord été confiée à G. Jean-François, directeur du Centre de Ressources Informatiques de l'Université de Caen, et à moi-même, puis (à partir du printemps 2001) à G. Jean-François et à l'une de mes collègues latinistes de Caen, F. Lecocq. Cette équipe, installée à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines, est composée de latinistes, d'archéologues, d'historiens, d'informaticiens et de spécialistes de l'audiovisuel. Elle travaille en collaboration avec d'autres institutions : écoles d'ingénieurs, d'architecture ou des beaux-arts.

Deux tâches lui sont assignées : mettre en valeur la maquette elle-même et en créer un double virtuel. Au-delà des objectifs immédiats qui sont la constitution d'un outil pédagogique et scientifique, la perspective est de créer un véritable foyer de travail autour de la Rome antique en exploitant toutes les possibilités des nouvelles technologies.

Quelques exemples de réalisations virtuelles

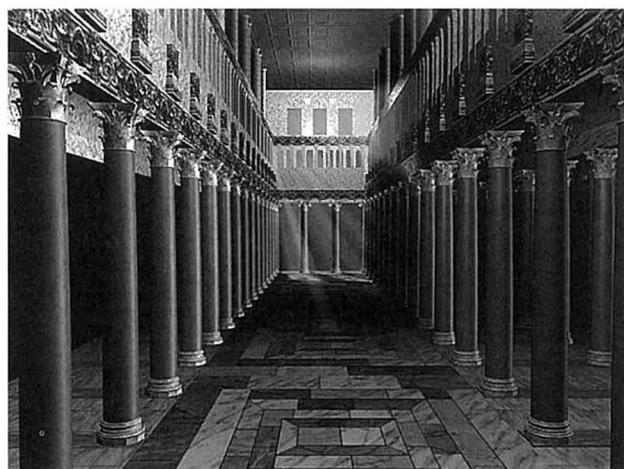
A. Architecture

La reconstitution virtuelle a été appliquée à plusieurs secteurs de la ville de Rome simultanément en fonction des intérêts des membres de l'équipe et de la documentation disponible.

Les fora



Modèle 2 - *La basilique émilienne,
l'arc Parthique et le temple du Divus Iulius*



Modèle 3 - *L'intérieur de la Basilique émilienne*

La curie est avec le temple de Portunus, le premier monument que nous ayons modélisé. Si l'un se situe au forum boarium, le lieu mythologique de la découverte des futurs fondateurs de Rome, la curie et le comitium qui lui était associé à l'origine marquent la fondation politique de la ville, même si la curie que nous représentons n'est plus la curie originelle mais celle de Dioclétien reconstruite après l'incendie de 283.

Face à la Curie, les rostres ont été modélisés dans leur état supposé au IV^e siècle, mais avec bien des incertitudes concernant en particulier la configuration de la balustrade.

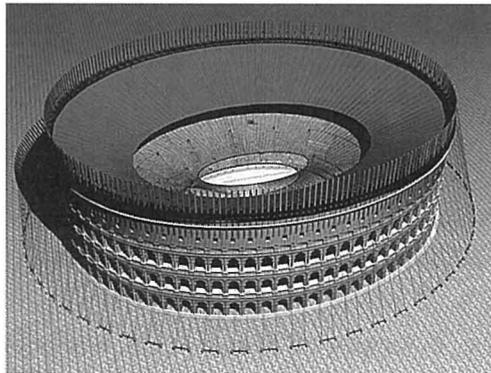
La basilique Emilienne figurait d'après Pline « parmi les plus beaux ouvrages qu'ait jamais vus le monde ». Elle fut fondée en 179 *a.C.* mais l'état représenté ici est celui qui résulte de la restauration après l'incendie de 14 *a.C.* et des restaurations consécutives à l'incendie de 283 *p.C.* Un portique long de 102 m masque, du côté du forum, les trois grandes entrées de la Basilique ; ses deux ordres superposés, composés de colonnes doriques, encadrant des arcades sur impostes, forment une ordonnance de type théâtral. A l'intérieur, les colonnes de la peristasis sont en marbre aux veines rouge foncé originaire d'Asie Mineure. Pour l'instant ni la frise intérieure (qui figurait des scènes de l'ancienne histoire de Rome) ni les statues (quarante statues d'orientaux) ne sont exacts.

Dans le prolongement de la basilique Emilienne (plus exactement : dans le prolongement du portique de Gaius et Lucius) ont été figurés l'arc Parthique et le temple du *Diuus Iulius*. La présence de l'arc Parthique dans le modèle virtuel (alors qu'il est absent sur la maquette de P. Bigot) et son mode d'intégration dans le contexte architectural sont un exemple de prise de position scientifique donnée à titre d'hypothèse.

Au sud-est du forum républicain le complexe formé par le temple de Vesta et la maison des Vestales a été entièrement modélisé.

Parmi les fora impériaux, ceux de César, de Trajan et d'Auguste sont en cours de modélisation.

Le Colisée et ses alentours



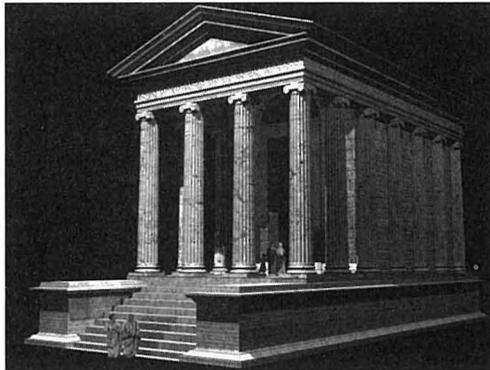
Modèle 4 - Le Colisée

Le Colisée est un bâtiment difficile et lourd à modéliser. Le sommet de la *cauea* pose également de délicats problèmes de documentation pour sa reconstitution à l'époque de Constantin. Nous n'avons pas encore terminé toute la modélisation des structures internes mais nous avons particulièrement mis l'accent sur la représentation du système du velum. En nous appuyant, pour une très grande part, sur les travaux de R. Graefe¹, nous proposons une hypothèse originale avec un système de rouleaux de toiles disposés en quinconce et manoeuvrés à partir d'un « chemin de ronde » s'appuyant sur les mâts.

Le temple de Vénus et de Rome est encore loin d'être achevé. L'intérieur et l'extérieur du temple lui-même sont déjà bien dégrossis, en utilisant en particulier les travaux d'A. Barattolo², mais il reste à affiner cette modélisation et à représenter le portique qui ceignait le sanctuaire.

Entre le temple de Vénus et de Rome et le Colisée, ont été modélisés l'arc de Constantin (disparu de la maquette), la *meta sudans* et le colosse de Néron (disparu de la maquette).

Le forum boarium



Modèle 5 - Le temple de Portunus

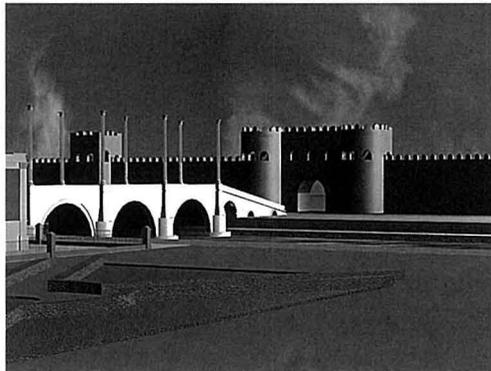
Le forum boarium (le «marché aux boeufs»), lieu mythique de la fondation de Rome, est le premier quartier (et le seul jusqu'à présent) que nous ayons abordé globalement. Il s'agissait de valider le concept de visite interactive d'un quartier de la maquette virtuelle. Le premier travail a donc été de modéliser l'ensemble de ce quartier, plus exactement l'ensemble du module qui le contient, avec les ponts sur

¹ R Graefe, *Vela erunt. Die Zeltäcker der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*, Mainz am Rhein, Ph. Von Zabern, 1979.

² A. Barattolo, «Il tempio di Venere e Roma: un tempio greco nell'Urbe», *MDAIR* 85, 1978, p. 397-410.

le Tibre adjacents. La maquette de plâtre est en effet composée physiquement d'une centaine de modules qui s'emboîtent les uns dans les autres et pour des raisons empiriques il est commode d'organiser la modélisation module par module. Pour ce quartier nous avons à notre disposition d'un côté la maquette de P. Bigot qui offre une reconstitution globale et cohérente mais dont nous connaissons mal les appuis scientifiques et qui a manifestement été remaniée par des « restaurations » postérieures, d'un autre côté l'ouvrage de F. Coarelli³ appuyé scientifiquement mais naturellement lacunaire et quelquefois en contradiction avec la maquette de P. Bigot. Comme notre objectif était expérimental, nous avons choisi de placer les constructions suivant la topographie de P. Bigot et d'aller chercher les renseignements archéologiques, architecturaux et fonctionnels chez F. Coarelli et d'autres. Le résultat est un compromis qui n'est pas encore satisfaisant scientifiquement, mais qui nous a permis de tester deux types de visite sur un même quartier : visite guidée sur support analogique (cassette VHS) ou numérique (CD-ROM), visite interactive sur ordinateur (accessible par Internet⁴) en utilisant la technologie Quick Time VR. Cette technique qui repose sur le principe de vues 2D « collées » les unes aux autres le long de cheminements pré-établis, donne l'illusion d'une véritable 3D au spectateur qui se déplace (presque) où il veut avec la souris, mais elle est beaucoup moins « lourde » informatiquement parlant qu'une véritable promenade virtuelle en 3D. Il s'agit là pour nous d'une première étape avant d'envisager une navigation totalement libre dans un centre de réalité virtuelle.

Le champ de Mars et le mausolée d'Hadrien



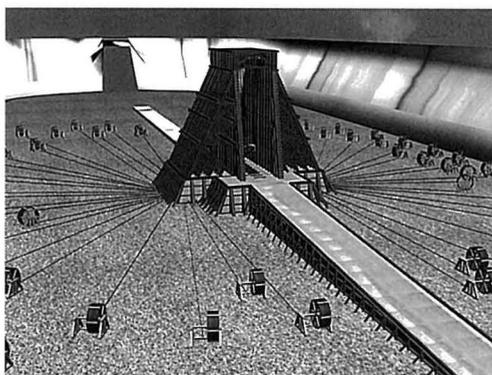
Modèle 6 - La muraille d'Aurélien et le pont Aelius

³ F. Coarelli, *Il foro boario: dalle origini alla fine della repubblica*, Rome, Quasar, 1992 (1988).

⁴ <http://www.unicaen.fr/rome/video/boarium/module21/bigot/bigot8.html>.

Nous avons abordé le vaste champ de Mars en quatre endroits différents. D'abord à l'extrémité nord, où nous avons même franchi le Tibre pour modéliser les deux côtés du pont Aelius : Mausolée d'Hadrien, au nord, dans la zone vaticane, et un fragment de la muraille d'Aurélien au sud. Cette modélisation nous a servi à mettre en scène le fonctionnement d'une pièce d'artillerie placée dans une des tours de défense de la muraille. Au centre du champ de Mars, nous nous sommes intéressés à deux secteurs : le temple d'Hadrien et le complexe formé par l'*Ara Pacis* et l'*Horologium Augusti*. Nous avons simulé le fonctionnement de cet immense cadran solaire, dont l'aiguille est un obélisque égyptien, en suivant l'hypothèse que son ombre traversait exactement l'axe de l'*Ara Pacis* à l'équinoxe d'automne, jour de la naissance d'Auguste. Enfin, tout à fait au sud du champ de Mars, nous avons presque fini de modéliser le théâtre de Marcellus.

Le Grand Cirque



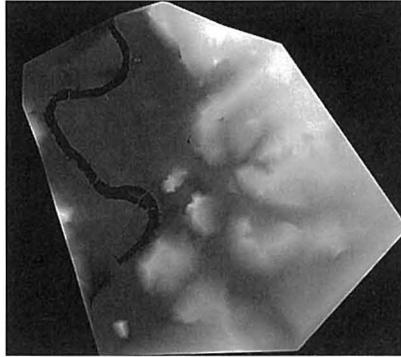
Modèle 7- Simulation de l'élevation du grand obélisque sur la spina du Grand Cirque

Le grand cirque n'est actuellement que sommairement modélisé. Il nous a surtout servi pour la simulation d'une hypothèse de mise en place du Grand Obélisque de la *spina* (celui érigé par Constance en 357 p.C.).

B. TOPOGRAPHIE

Toutes les images de ce bilan ont été présentées sur un sol plat. Le modèle virtuel intégrera bien entendu le relief de la Rome antique. Nous avons déjà un modèle numérique de terrain de la ville moderne que nous allons adapter à la ville

antique. Pour l'instant nous avons utilisé cette étude de relief dans une simulation des zones inondables de Rome et dans une représentation graphique d'inondations connues par les sources, en nous appuyant sur la thèse de C. Bustany⁵.



Modèle 8 - Les zones inondables à Rome

C. MÉCANIQUE

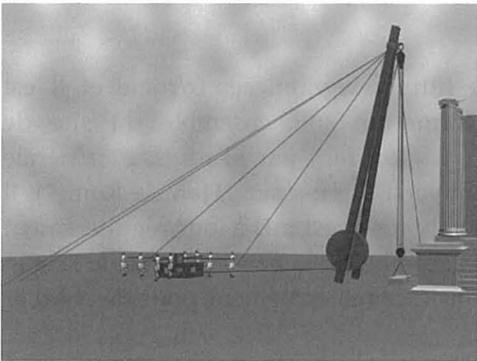
Outre les deux mécanismes modélisés avec le bâtiment qui leur était nécessairement associé : le velum du Colisée et le mécanisme d'érection de l'obélisque dans le grand cirque, nous avons aussi reconstitué quatre types de machines traitées pour elles-mêmes : les machines de levage, le scorpion, l'orgue hydraulique et l'odomètre. La source littéraire principale pour ces machines est le livre X du *De architectura* de Vitruve publié vers 25 a.C.⁶ Il y a donc là un décalage de trois siècles et demi avec la période de référence que nous nous sommes fixés pour la modélisation de l'architecture (l'époque de Constantin). En fait ce décalage n'est gênant ni pour les machines de levage qui ont continué d'être construites selon le modèle vitruvien bien au-delà du IV^e siècle p.C. ni pour l'orgue hydraulique dont nous savons par la découverte d'Aquincum qu'il était encore conforme à la description de Vitruve au III^e siècle p.C.⁷ La pièce d'artillerie lanceuse de flèches nommée *scorpio* à l'époque de Vitruve n'existait plus à l'époque de

⁵ C. Bustany, *Maîtrise du sol et urbanisme à Rome à l'époque républicaine*, thèse de doctorat, Paris IV, 1992, à paraître.

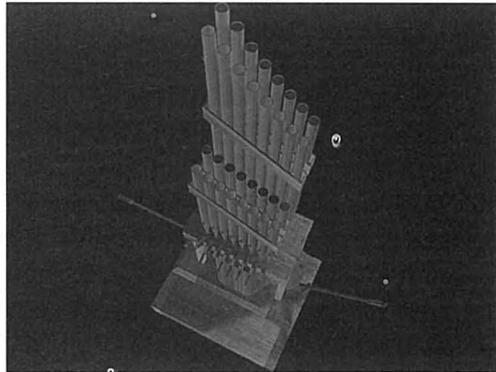
⁶ Cf. Ph. Fleury, *La mécanique de Vitruve*, Caen, Presses Universitaires, 1993.

⁷ Cf. J. Perrot, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Paris, Picard, 1965 ; Ph. Fleury, « L'orgue hydraulique romain », *Actes du Colloque « Archéologie et musique »* (9-10.20.01), Paris, Cité de la musique, à paraître.

Constantin⁸ : elle était remplacée dans la même fonction par une machine construite en métal et portant le nom de *balista*. Ammien Marcellin décrit bien cette machine⁹ mais son texte est beaucoup moins exploitable que celui de Vitruve. Dans la mesure où le principe de fonctionnement général est le même, il nous a semblé méthodologiquement plus intéressant de commencer par modéliser la machine décrite par Vitruve avant de représenter celle d'Ammien, même s'il est pour l'instant anachronique de situer une machine qui a probablement disparu au I^{er} ou au II^e siècle *p.C.* sur les murailles de la Rome de Constantin¹⁰. Quant aux deux odomètres (compteur de distance) que nous avons modélisés, l'un d'après le texte de Vitruve, l'autre d'après celui de Héron¹¹ (I^{er} siècle *p.C.*), nous ignorons, en l'état actuel de nos connaissances, jusqu'à quelle époque ils ont été ainsi construits : nous ne disposons d'aucune autre source, ni textuelle, ni archéologique, en dehors des deux textes mentionnés.



Modèle 9- *Chèvre à tambour*



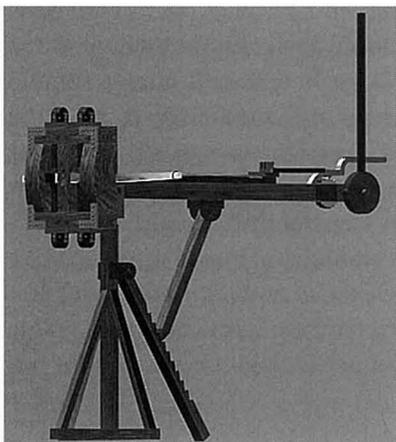
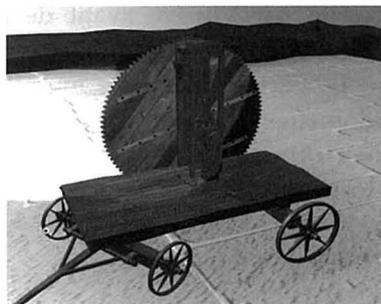
Modèle 10- *L'orgue hydraulique*

⁸ Au IV^e siècle, le mot *scorpio* est utilisé pour désigner un lanceur de pierres à un seul bras qui n'a rien à voir techniquement avec le lanceur de flèches vitruvien ; cf. Ph. Fleury, « Vitruve et la nomenclature des machines de jet romaines », *REL* 59, 1981, p. 216-234.

⁹ Amm. 23,4,1-3.

¹⁰ Nous signalons cet anachronisme dans nos présentations.

¹¹ Héron d'Alexandrie, *Diopetre* 34.

Modèle 11 – *Le Scorpion*Modèle 12 – *L'odomètre de Vitruve*

Le serveur Internet

Notre site est accessible à l'adresse <http://www.unicaen.fr/rome> et il est également disponible sur CD-ROM. Il forme un sous-ensemble du site de l'Université de Caen (on peut aussi y accéder par l'adresse générale <http://www.unicaen.fr> en cliquant sur "L'Université" puis sur "Plan de Rome"). Il comprend plus de 1500 pages et plus de 500 photos et est mis à jour régulièrement (les nouveautés sont signalées sur la page d'accueil). Sur la partie gauche de l'écran un cadre est toujours visible avec six boutons (prévus également pour des bornes interactives).

- "Virtuel": objectifs et méthodes de travail de l'équipe
- "Maquette" : travail de P. Bigot et histoire de sa maquette
- "Visite": visite de la maquette et de son double virtuel au fur et à mesure de sa réalisation
- "Pôle": l'équipe pluridisciplinaire
- "Informations pratiques": horaires de visites, documents à vendre
- "Comité scientifique": liste des noms du Comité scientifique international qui, tous les deux ans, valide les travaux.

Le bouton "visite" est, bien entendu, celui qui est le plus utilisé. Il permet de découvrir la Rome ancienne selon trois points de vue. Un point de vue géographique : le visiteur se promène dans Rome au sens propre du terme, quartier par quartier ; un point de vue thématique : l'ensemble des édifices est classé suivant le type d'utilisation : édifices religieux, édifices de spectacle, etc. ; un point de vue historique pour lequel la visite est organisée en quatre grandes

périodes : royauté (753-509 avant J.-C.), république (509-27 avant J.-C.), haut-empire (27 avant J.-C. – 192 après J.-C.), antiquité tardive (192-476 après J.-C.). Le fond de ces visites est toujours le même, seul le mode d'organisation change. Prenons l'exemple de la visite géographique. Trois types d'accès sont possibles : par le plan de la maquette (l'utilisateur clique sur le point qui l'intéresse), par la table des matières ou par progression linéaire en cliquant sur les boutons "précédent" ou "suivant" pour "feuilleter" les pages du serveur comme celles d'un livre. Une fois au terme de sa recherche (c'est-à-dire arrivé à un objet : bâtiment, quartier...), l'utilisateur dispose d'une image de la maquette accompagnée d'un texte explicatif "généraliste" et il peut cliquer sur neuf nouveaux boutons.

"Textes anciens": passages mentionnant ou décrivant l'édifice (texte latin et traduction française)

"Aujourd'hui": photo du site dans son état actuel.

"Savoir plus": texte explicatif à caractère scientifique.

"Précédent" ou "suivant": édifice précédent ou suivant dans l'ordre de la progression topographique.

"Visite géographique": retour à la table des matières.

"Bibliographie": mise à jour régulièrement.

"Liens": renvoie à d'autres sites Internet avec commentaire (ces liens sont mis à jour régulièrement).

"Images virtuelles": pour chaque monument modélisé un échantillonnage d'images virtuelles permet d'offrir des points de vue inaccessibles sur la maquette.

Je terminerai par un exemple de ce que nous souhaiterions voir étendu, à terme, à l'ensemble de Rome : la visite interactive d'un quartier, le forum boarium.

A partir du bouton "Images virtuelles" de la page d'ensemble du forum (<http://www.unicaen.fr/rome/geographique/boarium>) l'utilisateur parvient à une page représentant l'ensemble de la maquette divisée en secteurs. Pour l'instant seul le secteur du forum boarium est cliquable (plus tard tous le seront) : ce "click" conduit à une visite virtuelle libre dans laquelle l'utilisateur se déplace dans le quartier simplement avec la souris : il peut entrer dans le temple de Portunus, dans le grand portique en L, faire le tour des autres bâtiments. Pour des raisons de temps de transfert sur l'Internet, les images sont considérablement simplifiées par rapport à nos modèles originaux, mais cela donne déjà une idée de ce que nous pourrions offrir dans les années à venir, quand le débit des réseaux aura augmenté et quand nous aurons terminé la modélisation de l'ensemble de la Ville. Notre objectif final est en effet de donner la possibilité à chacun de se déplacer librement dans la Rome de Constantin reconstituée à titre hypothétique mais avec la plus grande rigueur scientifique possible.

(Página deixada propositadamente em branco)

UMA ABORDAGEM MULTIMÉDIA A A ENEIDA

LUIS MIGUEL PEREIRA

Escola EB. 23. Penafiel 3

O estudo da poesia latina revela-se de extrema dificuldade para os alunos, não só do ensino secundário, mas também universitário.

Tendo em conta esta e outras dificuldades da língua latina, socorremo-nos das novas tecnologias para trabalhar *A Eneida*.

A comunicação que apresentámos tem três partes distintas. Na primeira, é feito um resumo dos doze livros de *A Eneida* de Virgílio, acompanhado de imagens e som, através do *Power Point*. Pretende-se dar a conhecer aos alunos o tema da obra, episódios e nomes mais relevantes. Isto para os levar a lerem a epopeia (em português, obviamente), não só numa perspectiva lúdico-cultural, mas com vista a abrir caminho à tradução.

Na segunda parte, apresentámos várias possibilidades de abordagem ao texto latino. A tradução, vista pelo alunos como a grande dificuldade do estudo da língua latina, pode ser mais apetecível se se propuserem exercícios diferentes. Mais uma vez, o *Power Point* permite-o e, ao mesmo tempo, confere uma vitalidade mais actual ao latim, permanentemente colocado na secção da necrologia.

Já no final, mostrámos a terceira parte desta planificação. Trata-se de mais um suporte informático, desta vez interactivo. Utilizando as potencialidades do programa *Flash 5.0*, elaborámos um percurso pela obra virgiliana que permite a interactividade com o utilizador. Destina-se a ser explorado pelo aluno, e pode ser-lhe facilitado via internet ou em cd-rom / disquete.

A comunicação girou, portanto, à volta do multimédia. Não deixámos, contudo, de alertar que a utilização deste, e outros, materiais não é condição *sine qua non* para o sucesso do ensino/aprendizagem da língua latina. São, antes, suportes bastante válidos, como tentámos demonstrar.

Esta comunicação foi, aliás, eminentemente prática, como nos pareceu reclamar um congresso como este. Traduziu-se em propostas válidas e factíveis para os já e futuros professores aí presentes.

Como reflexão final, a nossa participação teve o mérito de tomar o aluno na sua diversidade. Diversidade esta que se manifesta, por exemplo, nos vários tipos de inteligência: visual (imagem, cor, esquema), auditiva (a voz do professor, os sons, a música) e tátil (o aluno experimenta ele próprio em casa). Ao convocar várias sensações, o aluno envolve-se de uma outra forma. E, sentindo-se mais motivado, apreende com mais facilidade *A Eneida*, a poesia latina, a cultura dos nossos antepassados... a língua latina.

ARCHEOGUIDE – A RECONSTITUIÇÃO VIRTUAL DE OLÍMPIA

ANTÓNIO M. REBELO¹
Universidade de Coimbra

LUÍS ALMEIDA²
Centro de Computação Gráfica³ – Departamento de Coimbra

Nota Prévia

Apesar do título algo redutor, este artigo pretende apresentar o projecto e o trabalho desenvolvido, ao longo de dois anos e meio, com vista à concepção do sistema ARCHEOGUIDE, não se limitando, portanto, a uma simples reconstrução virtual da antiga cidade de Olímpia.

Apresentaremos, primeiro que tudo, os objectivos principais do projecto, bem como alguns conceitos importantes para a sua compreensão. Faremos um ponto da situação e uma breve descrição do trabalho de implementação já efectuado e das tecnologias e equipamento utilizados. Tendo em vista o público a que este artigo se destina e os objectivos do colóquio, no âmbito do qual a respectiva conferência foi proferida, serão apresentados exemplos, nomeadamente, alguns dos conteúdos multimédia desenvolvidos para testar o sistema na cidade de Olímpia, na Grécia. Por outro lado, aliviaremos o texto de muitos dos pormenores técnicos relacionados com a implementação do sistema. Daí também a ausência de referências bibliográficas. No entanto, os autores estarão sempre disponíveis para qualquer aprofundamento ulterior do tema e dos assuntos abordados.

¹ arebelo@ci.uc.pt

² Luis.Almeida@coimbra.ccg.pt

³ O Centro de Computação Gráfica (<http://www.ccg.pt>) é uma instituição de Investigação e Desenvolvimento (I&D), na área da Computação Gráfica e suas aplicações, que faz parte de uma rede mundial de I&D – a INIGraphicsNet.

Introdução

ARCHEOGUIDE é a designação de um sistema desenvolvido, no âmbito de um projecto europeu com o mesmo nome, por um consórcio constituído por empresas ou instituições da Grécia, Itália, Alemanha e Portugal. A participação neste projecto pela parte portuguesa coube ao *Centro de Computação Gráfica* (CCG). Saliente-se ainda a participação especial do Ministério da Cultura da Grécia, o qual, além de ter um interesse particular na aplicação do sistema às suas estações arqueológicas, é responsável pela validação do trabalho desenvolvido para o caso particular do santuário de Olímpia, local que foi escolhido pelo levantamento e estudo exaustivo levado a cabo por historiadores e arqueólogos num passado recente.

Em termos genéricos, o ARCHEOGUIDE pode ser descrito como um sistema informático de apoio aos visitantes de museus arqueológicos e de locais de herança cultural, na sua generalidade. Em termos mais específicos, o objectivo foi o de desenvolver um sistema informático portátil que permitisse apresentar, no local, informação adicional que o visitante pudesse observar, recorrendo a áudio, vídeo e a modelos virtuais tridimensionais.

A ideia principal é a de fornecer ao visitante de um museu arqueológico um conjunto de dispositivos portáteis (computador com óculos especiais) que, por meio de modelos virtuais tridimensionais, permitam a visualização dos edifícios e/ou objectos, que actualmente não existem ou não passam de ruínas, bem como de actividades que aí tinham lugar. Note-se que o visitante não deverá visualizar a informação de qualquer forma ou em qualquer lugar, mas sim com absoluto rigor histórico e na posição exacta onde se situava originalmente.

A reconstrução virtual (com recurso a modelos virtuais tridimensionais) dos edifícios em ruínas terá um atenção particular, dando a conhecer a evolução histórica do local onde o sistema se encontra instalado. O ARCHEOGUIDE pretende ainda:

- explorar a representação digital de informação relativa ao património cultural;
- desenvolver ferramentas que permitam organizar a informação e que irão facilitar a investigação científica relativa a esses locais;
- facilitar o acesso à informação a todos os interessados que residam longe do local, permitindo-lhes fazer uma visita virtual através da Internet;
- promover informação para diferentes perfis de utilizador, sendo a selecção e apresentação diferente para cada caso.

Actualmente o sistema encontra-se em fase de finalização de um protótipo avançado.

Descrição do Sistema

Antes de se efectuar uma descrição mais detalhada do sistema implementado, convém introduzir alguns conceitos que, não sendo estranhos ao mundo da informática e da computação gráfica em particular, sê-lo-ão para o público em geral, nem sempre habituado a certas terminologias.

O primeiro desses conceitos é o de *realidade virtual* (RV), o qual, em termos genéricos, pode ser entendido como um conjunto de métodos, tecnologias e representações, realizados por computador, com vista a simular graficamente, a partir de modelos tridimensionais, algo existente ou não, ou mesmo incompleto. Trata-se, portanto, em termos muito simples, de simular algo que já foi ou podia ser real.

Um outro conceito importante é o de realidade aumentada (RA). Tendo por base as técnicas e tecnologias de RV, a RA consiste em utilizarem-se modelos ou ambientes virtuais como complemento do mundo real. Isto significa, no fundo, sobrepor, através de equipamento informático específico, imagens virtuais geradas pelo computador à imagem da realidade captada pelos sentidos humanos (a visão em particular), obtendo dessa forma uma imagem compósita (Fig. 1).

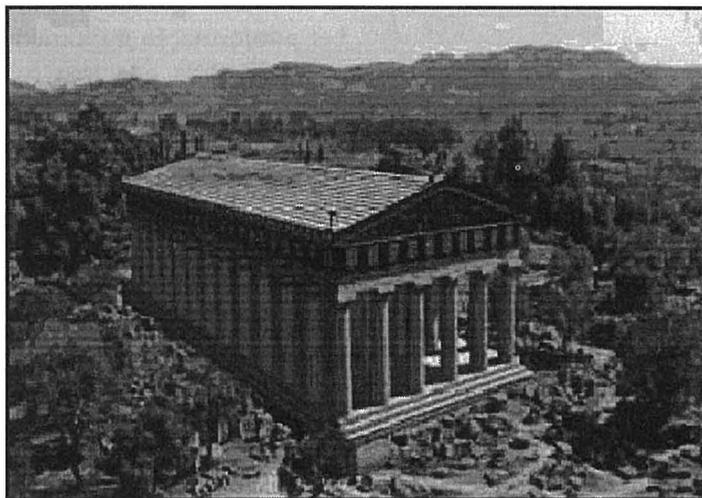


Fig. 1 – Exemplo de sobreposição do modelo virtual tridimensional “aumentado” à imagem real.

O Sistema ARCHEOGUIDE é um sistema de RA composto por um computador portátil que recebe informação de uma base de dados e a apresenta ao utilizador (visitante), de forma contextualizada, ao longo de um percurso que este efectua, por exemplo, dentro do espaço de um museu arqueológico. A informação enviada a partir da base de dados é transmitida por antenas (frequência de rádio) para o equipamento portátil que o visitante transporta consigo, sendo então

tratada pelo computador portátil (fig. 3), que a transforma em informação multimédia. No caso de a informação ser constituída por imagens virtuais realizadas a partir de modelos tridimensionais, por exemplo, de edifícios ou objectos, aquelas serão apresentadas sobrepostas à do mundo real (fig. 1), através de óculos especiais devidamente conectados ao computador. Note-se que estes óculos são semitransparentes (fig. 2), permitindo, assim, visualizar o mundo real e fazer a projecção de imagens virtuais nas lentes, obtendo a sobreposição das duas imagens. Este é o princípio da RA.

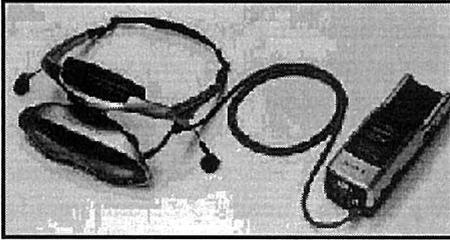


Figura 2 – Exemplo de óculos especiais para utilização no ARCHEOGUIDE.

determinados locais, previamente seleccionados. Para que isso seja possível, a posição do utilizador no terreno é detectada, em cada instante, por um sistema de GPS (sistema de posicionamento global), utilizando, portanto, sistemas e tecnologias que funcionam com o apoio de satélites. Detectada a posição do visitante e verificando-se que ele se encontra num dos muitos locais onde pode visualizar imagens aumentadas, o sistema é capaz de verificar a sua orientação (se o visitante estiver, por exemplo, voltado de costas para as ruínas do edifício que deve ver, as correspondentes imagens aumentadas não podem ser geradas nem mostradas), o que acontece através de análise de imagem detectada por uma microcâmara incorporada na armação dos óculos, a qual capta em cada instante a imagem correspondente ao campo de visão do utilizador.

Apesar do seu aspecto rudimentar, uma vez que se trata ainda de um protótipo (Fig. 4 e Fig. 5), o sistema permitiu já a realização de testes de utilização com os visitantes do santuário de Olímpia, os quais, quer de uma forma global, quer de acordo com os seus diferentes perfis, manifestaram o interesse e as mais valias para quem visita locais de elevado interesse histórico e cultural, nomeadamente o incremento que proporciona em termos de aquisição de

Em futuras versões do sistema será possível ao visitante receber informação em qualquer ponto do percurso arqueológico, e desfrutar da sensação de estar imerso no espaço como ele era originalmente, isto é, com todos os edifícios reconstruídos virtualmente à sua volta, assim como os pormenores que caracterizavam o ambiente real original. Por ora, o utilizador tem a possibilidade de receber a informação multimédia apenas em



Figura 3 – Exemplo de um computador portátil.

informação e conhecimentos, com vista a uma melhor e mais completa interpretação.

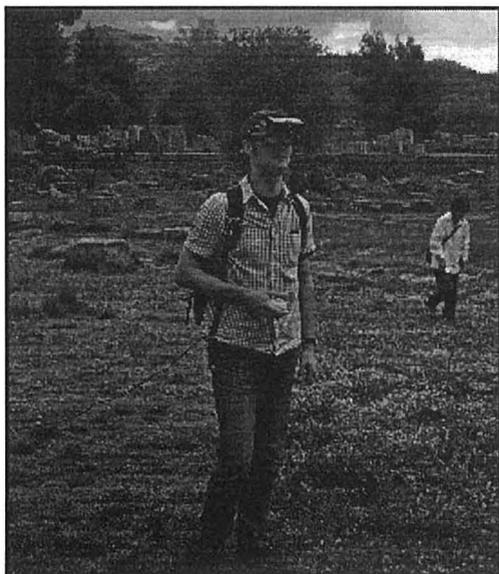


Figura 4 – O primeiro protótipo do sistema em testes de utilização em Olímpia.

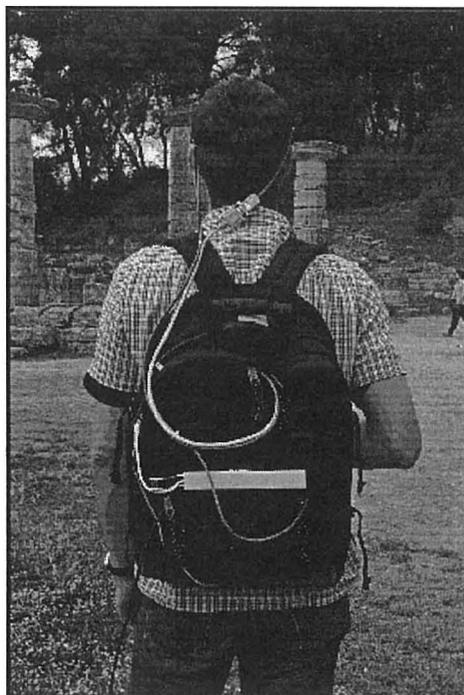


Figura 5 – Utilização do sistema em Olímpia

Os Diferentes Conteúdos Multimédia

Os visitantes de locais de herança cultural (locais arqueológicos em particular) apresentam habitualmente perfis bastante diferenciados. De facto, é frequente encontrar em locais desse tipo grupos organizados de alunos acompanhados por professores, ao mesmo tempo que historiadores, arqueólogos ou meros turistas curiosos, que observam o espaço procurando confirmar os ensinamentos transmitidos pela bibliografia. Estamos, portanto, a considerar diferentes tipos de perfil para o possível utilizador típico do ARCHEOGUIDE. Nesse sentido, os conteúdos e a apresentação da informação é adaptável ao utilizador e às suas necessidades, tanto no que diz respeito à informação disponibilizada como ao aprofundamento da mesma. No servidor, a informação está organizada de forma a corresponder às diferentes solicitações e a adaptar-se, da melhor forma possível, aos requisitos. Quanto ao nível dos conhecimentos ou

da informação a fornecer, um historiador ou um arqueólogo têm exigências que não coincidem com as de um aluno ou as de um simples curioso que visita uma estação arqueológica. É a estes diferentes tipos de necessidades que o sistema ARCHEOGUIDE consegue responder.

Em termos de tipos de conteúdos, além das imagens virtuais geradas a partir de modelos tridimensionais, o sistema apresenta ainda informação textual e áudio, bem como sequências de animação (também elas baseadas em modelos virtuais) para ilustrar, de forma realista e com rigor histórico, como alguns desportos, que foram a génese dos actuais Jogos Olímpicos, eram praticados no estádio olímpico. Utilizando este sistema, o visitante pode olhar para o estádio e visualizar os acontecimentos desportivos tal como eles decorriam na Antiguidade.

Convém notar que estes conteúdos informativos não se destinam apenas a ser utilizados no local arqueológico, podendo facilmente (e está previsto) ser editados na internet ou em CD-ROM, permitindo a sua divulgação e um acesso global mais generalizado, isto é, em escolas, bibliotecas ou mesmo em casa através do nosso computador ligado à internet. Desta forma, este projecto vem também contribuir de forma significativa para o apoio às matérias de Cultura Clássica ou de História e de Arqueologia relacionadas com os Estudos Clássicos e a Antiguidade Grega em particular.

Exemplos

Apresentam-se, de seguida, alguns exemplos de imagens aumentadas, recorrendo à utilização do sistema, que possibilitam aos visitantes uma melhor compreensão e apreensão, tanto pedagógica, como científica, da informação histórica.



Figura 6 – O Templo de Hera visto sem o ARCHEOGUIDE.

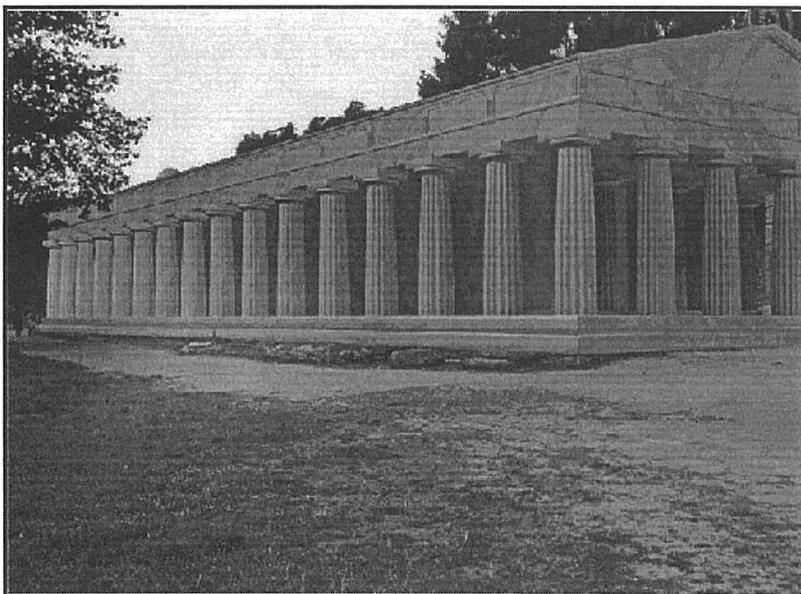


Figura 7 – O templo de Hera visto através do ARCHEOGUIDE.



Figura 8 – O templo de Zeus visto através do ARCHEOGUIDE.

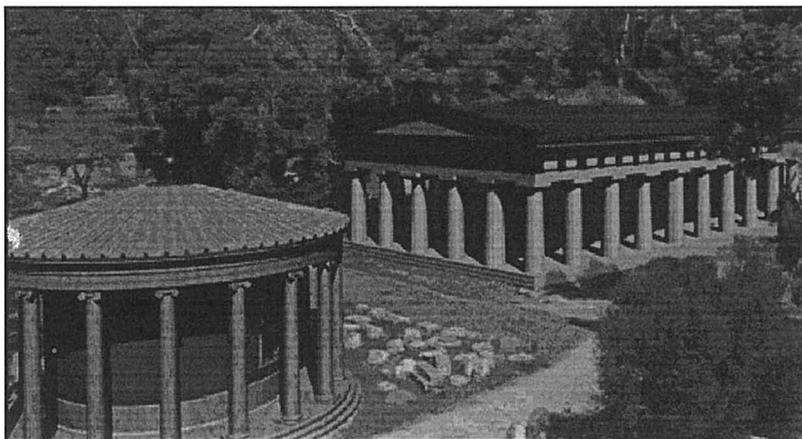


Figura 9 – Dois templos visualizados em simultâneo.

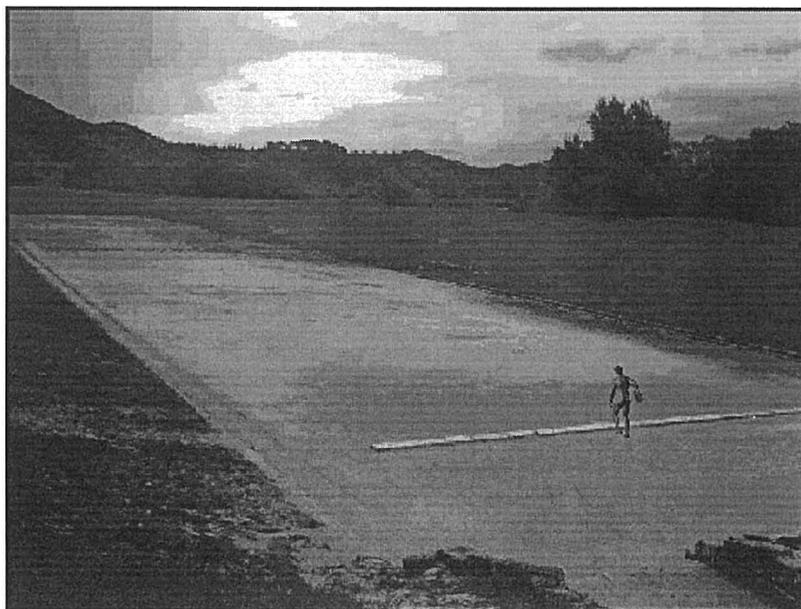


Figura 10 – O lançamento do disco, no estádio Olímpico, visto através do ARCHEOGUIDE.

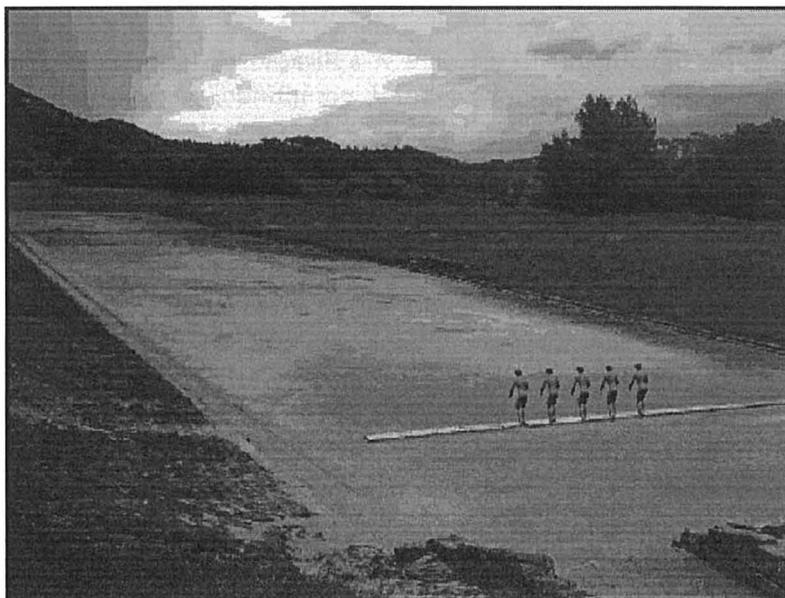


Figura 11 – Os corredores preparados para a partida no estádio Olímpico.

Conclusões e Trabalho Futuro

Apesar de, neste momento, o sistema se encontrar ainda sob a forma de protótipo e necessitar de algum desenvolvimento, já foi possível realizar testes de utilização por parte dos visitantes do local arqueológico de Olímpia. Desses testes e dos questionários que os visitantes preencheram, foi possível obter conclusões relativamente às mais-valias que o ARCHEOGUIDE representa em termos de aprendizagem de conteúdos relacionados com a herança cultural e a arqueologia, em particular. A maioria dos inquiridos considera o sistema uma ferramenta importante que permite um notável enriquecimento cultural através da informação disponibilizada e dos conhecimentos adquiridos durante a visita ao local. Além disso, a possibilidade de edição e disponibilização dos conteúdos gerados por outros meios multimédia é um objectivo a atingir, no sentido de rentabilizar ao máximo o trabalho desenvolvido.

No que respeita à extensão da aplicação do sistema, ela pode ser considerada de variados pontos de vista. Temos, desde logo, o alargamento dos conteúdos já preparados para o santuário de Olímpia que facultam mais e melhor informação aos visitantes do local, abrangendo igualmente outros interessados, através de acesso remoto (Internet, por exemplo). Sendo um sistema adaptável, é possível substituir os conteúdos por outros congéneres, preparados para qualquer local de interesse histórico e cultural, e utilizar o ARCHEOGUIDE em qualquer sítio onde a sua utilização seja uma mais-valia no plano educativo e científico. No que diz respeito a Portugal, por exemplo, seria importante a sua aplicação em locais de rele-

vância histórica e arqueológica reconhecida, como por exemplo Conímbriga ou *Bracara Augusta*. Igualmente possível é a aplicação do sistema em mosteiros, museus e outros locais de interesse cultural, permitindo, por um lado, atrair mais visitantes e, por outro, possibilitando, através das novas tecnologias, nem sempre acessíveis ao grande público, a exploração de forma interactiva e contextualizada da informação multimédia que é disponibilizada aos visitantes.

Há ainda a considerar os desenvolvimentos futuros que podem ser levados a cabo com base no trabalho já desenvolvido, os quais permitirão recorrer a dispositivos emergentes, portáteis, de computação móvel e comunicação sem fios, para proporcionar meios relevantes para apoio a visitas individuais ou em grupo – os chamados guias virtuais.

Numa época em que as novas tecnologias se assumem cada vez mais apelativas e motivadoras, sobretudo para as gerações mais novas, os responsáveis educativos, designadamente dos Ministérios da Educação, da Ciência e Tecnologia e da Cultura e respectivos Institutos associados, deviam tomar em consideração este projecto desenvolvido com o apoio da Comissão Europeia visando justamente a sua aplicação a locais de herança cultural da União Europeia. Alguns países já demonstraram o seu interesse na aplicação deste sistema aos espaços arqueológicos mais relevantes do seu território.

Do ponto de vista puramente pedagógico, o ARCHEOGUIDE torna possível a organização de visitas de estudo diferenciadas para os vários níveis de ensino – não apenas para os vários ciclos de ensino básico e para o ensino secundário, mas também para o ensino universitário – através do recurso sempre estimulante e motivante das novas tecnologias. A informação diferenciada que o sistema disponibiliza, consoante o perfil do utilizador, permite não só evitar a acumulação monótona de informações que pouco interesse têm para um público menos especializado, como torna igualmente possível a situação inversa: transmitir informação adicional que mais interesse poderá suscitar junto de um público mais culto ou mais especializado. Este sistema contribui, assim, para uma melhor rentabilização das visitas de estudo, de forma a que o visitante, independentemente do seu grau de conhecimentos, tire maior proveito da sua visita.

Por outro lado, tratando-se de um sistema de realidade aumentada, o utilizador (turista, estudante ou especialista) tem, obviamente, sempre acesso, a todo o momento, à realidade empírica dos vestígios arqueológicos existentes.

Cremos, por tudo quanto aqui ficou dito, que nos encontramos perante um modelo de tecnologia que rapidamente será implementado nos diversos museus europeus – o museu arqueológico de Pompeios, por exemplo, já manifestou o seu interesse pelo projecto – e que representará – não tenhamos dúvidas disso – o futuro das visitas guiadas. Urge, por isso, aplicá-lo igualmente aos nossos museus a fim de que os nossos alunos possam tirar maior proveito das suas visitas de estudo e dos conteúdos educativos presentes na nossa herança cultural.

PAIXÃO E MORTE DE CRISTO

ANDRÉ SIMÕES
ARNALDO DO ESPÍRITO SANTO
CRISTINA SOUSA PIMENTEL
JOÃO BEATO
Universidade de Lisboa

Em suporte informático, apresentámos um módulo didáctico subordinado ao tema 'Paixão e Morte de Cristo' (anexo I), que se pretende venha a iniciar um conjunto de unidades baseadas em textos acessíveis, e de grande incidência na literatura e na cultura ocidental, sejam eles de temática histórica, mitológica ou religiosa. É nosso objectivo associar o ensino do latim à aquisição de conteúdos culturais, de modo a propiciar aos alunos textos em que se fundamenta uma parte essencial da cultura do espaço europeu.

Este primeiro módulo assenta numa visão integrada da paixão e morte de Cristo, que, partindo dos textos dos Evangelhos, se estende às representações plásticas, musicais e literárias. Organizado em torno da narrativa, em latim, do Evangelho de S. João 19, 16-35, este módulo desenvolve-se nos seguintes passos:

1. Motivação.

Leitura do texto 'Crucificai-O', de Gomes Leal. Aproveitando os meios proporcionados pelas técnicas multimédia, o aluno tem a possibilidade de ouvir e acompanhar o registo escrito deste poema, ao som da música de Haydn (1º andamento de 'As sete últimas palavras de Cristo na cruz'). Pretende-se, com este primeiro contacto, sensibilizar o aluno para os momentos que precedem a narrativa apresentada pelo texto latino.

2. Apresentação do texto da Vulgata.

O texto aparece segmentado em frases, servindo cada uma de epígrafe a quadros de pintores célebres (Bosch, Rembrandt, Zurbarán, El Greco, etc), inspirados na situação descrita pelo segmento de texto. Assim, por exemplo, o segmento '*et baiulans sibi crucem*' é ilustrado por uma representação pictórica de Lorenzo Lotto ('Cristo carregando a cruz'), que representa Cristo vergado sob o peso da cruz (anexo II). Por este processo, pretende-se que o aluno adquira intuitivamente o sentido de cada uma das frases em questão, apoderando-se, no final da leitura, do significado do conjunto do texto. Esta secção é também acompanhada por música de fundo.

3. Leitura integral do texto.

Tal como na secção 1, é lido integralmente o texto latino, que o aluno pode acompanhar em registo escrito, ao som de um hino processional, 'O gloriosa Domina', do século XIV. Pretende-se exercitar a leitura e acentuação correcta das palavras, a pausa e o ritmo do texto, por unidades sintagmáticas, de modo a facilitar a apreensão, no conjunto, dos segmentos apresentados em 2.

4. Estudo do texto.

4.1. De uma forma acessível e simples, pretende-se que um aluno, sozinho, no seu ambiente de estudo, isto é, fora do espaço da aula, tenha a possibilidade de ter acesso imediato, de uma forma lúdica, a palavras e expressões, não apenas quanto ao seu significado, mas também quanto à sua integração sintáctica e semântica no conjunto do texto.

4.2. O texto escrito está apresentado de tal modo que nele sobressaem as palavras ou expressões consideradas fundamentais para a compreensão do texto. Um simples passar do 'rato' por cima de cada um desses elementos abre uma janela com a enunciação da palavra, o seu significado e um ou outro esclarecimento adicional (anexo III). Evitou-se ao máximo sobrecarregar o aluno com excesso de informação nesta fase da preparação do texto, partindo-se do princípio de que a aprendizagem do latim é integrada, lenta e progressiva.

5. Projecção do texto nas artes plásticas, na música e na literatura.

Pretende-se nesta secção suscitar no aluno a curiosidade pela extensão que determinados textos tiveram, ao longo dos séculos, nas várias realizações artístico-culturais do mundo ocidental. Há textos privilegiados neste aspecto, como é o

caso de textos bíblicos, épicos e mitológicos, que deram origem a representações escultóricas, pictóricas, musicais e literárias. Há também todo um mundo de representações nos pórticos das igrejas romano-góticas, nas telas dos pintores de todas as épocas, nas óperas e outras composições musicais de todos os tempos, que se tornam inacessíveis sem o conhecimento de certos textos latinos em que se fundamentam. É nesta perspectiva que o aluno é convidado a prosseguir nesta secção a descoberta das repercussões que os textos antigos, verdadeiramente fundadores, tiveram, especialmente nos domínios assinalados:

5.1. Artes plásticas: São apresentados cerca de 60 reproduções de quadros, cujo tema se inspira na narrativa da Paixão, de autores de diversas épocas, desde a Idade Média aos contemporâneos (anexo IV). Em música de fundo, ouve-se o 'Stabat Mater' de Pergolesi, cujo texto vai aparecer na secção seguinte.

5.2. Música: São apresentados textos latinos (*Stabat mater*, *Cum autem venissem*) relacionados com a temática do texto ou que desenvolvem alguns dos seus passos¹, ou, ainda, que utilizam o seu vocabulário, musicados por autores como Palestrina, António Carreira, Tomás Luís de Victoria, Domenico Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi, Rossini, Verdi. Não foram esquecidas composições tradicionais (*O vos omnes*), recolhidas por Michel Giacometti, na voz de Filipa Pais e na de Maria João. O objectivo pretendido é incentivar o aluno a, enquanto ouve a música, apreender o sentido de um texto novo, cujo significado é como que uma extensão do texto estudado, tanto no seu contexto, como nas suas unidades semânticas.

5.3. Literatura: É nossa convicção profunda que a cultura é um todo indissociável, constituída por elementos que, em ondas sucessivas, se projectam de século em século, sem limite de fronteiras nem de formas de expressão. Assim, o estudo do texto latino na sua fonte levou-nos a exemplificar, de uma forma que está longe de pretender ser exaustiva, com textos de origens variadas, os seus inúmeros reflexos na literatura universal.

5.3.1. Literatura portuguesa:

- Gomes Leal (poemas de *História de Jesus para as criancinhas lerem*);
- Eça de Queiroz, *A Relíquia* (excerto);
- Sophia de Mello Breyner Andresen, " A veste dos Fariseus": *Livro Sexto*;
- José Régio, "Non est hic": *A chaga do lado*;
- José Saramago, *Evangelho segundo Jesus Cristo* (excertos).

5.3.2. Literatura estrangeira. Excertos de:

- W. H. Auden, "Martyred at Flossenbug";
- Charles Péguy, *Le Porche du mystere de la deuxième vertu*;

¹ Como é o caso do *Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius, et soror matris eius, Maria Cleophae, et Maria Magdalene*.

- Giovanni Papini, *História de Cristo*;
- François Mauriac, *Vie de Jésus*;
- Marcel Pagnol, *Judas*;
- Bernard Clavel, *Jésus, le fils du charpentier*;
- Anne Bernet, *Memórias de Pôncio Pilatos*;
- Shusaku Endo, *Uma vida de Jesus*.

6. Conteúdos linguísticos e gramaticais.

De posse do significado do texto, do seu contexto e da sua projecção cultural, o aluno é agora solicitado a sistematizar os conhecimentos linguísticos e gramaticais decorrentes do estudo feito. Para o efeito, são-lhe proporcionados quadros em que se analisam as ocorrências mais significativas no domínio da sintaxe, da lexicologia, da semântica e da morfologia:

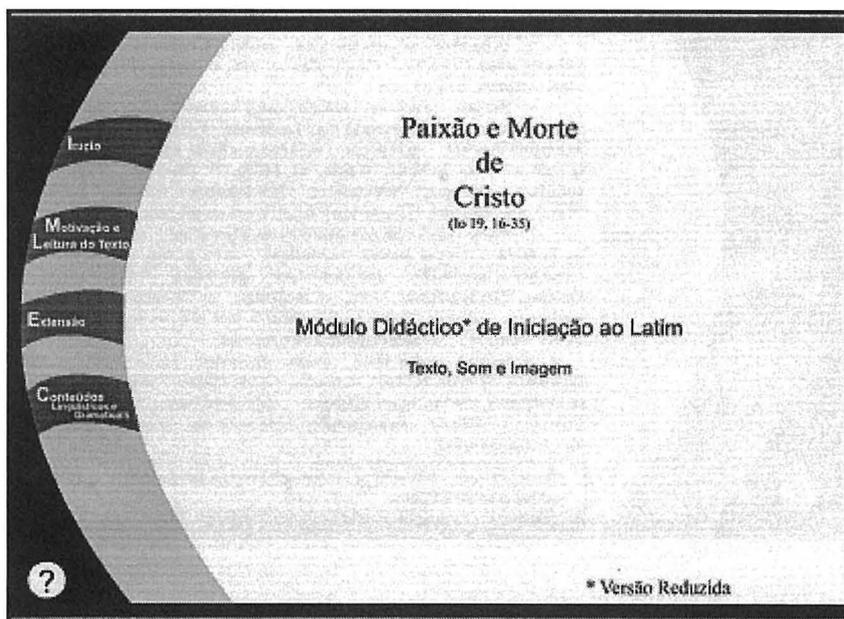
- Um quadro com um elenco completo das orações relativas (pronominais e adverbiais) dá ensejo a que se estude em simultâneo a sintaxe do pronome relativo.
- Um elenco exaustivo das orações subordinadas circunstanciais (anexo V) leva o aluno a familiarizar-se, sem recorrer à formulação de uma norma abstracta, com o modo de funcionamento das orações finais, causais e temporais (as que ocorrem no texto), dando especial atenção às conjunções que as introduzem e ao modo do verbo que utilizam.
- As orações completivas estão representadas sob a forma de completiva conjuncional e de interrogativa indirecta; a vantagem de se analisarem as ocorrências no texto permite apontar para usos menos clássicos, mas que de facto são aqueles que tiveram continuidade nas línguas românicas, como é o caso da completiva introduzida por *quia*.
- Ablativo absoluto ou oracional: sensibilização para o caso ocorrente.
- Exercício de identificação de sintagmas constituídos por substantivo + adjectivo ou pronome, e vice-versa. É uma identificação que julgamos absolutamente fundamental para a aquisição do conhecimento do latim nas suas estruturas básicas.
- Regência de preposições: por meio da observação de unidades sintagmáticas do género *cum eo*, *super cruce*, *per ciuitatem*, *iuxta cruce*, *in cruce*, o aluno apercebe-se da ligação entre palavra regente e caso regido, de que se proporciona uma lista sistemática das ocorrências do texto.
- Complementos circunstanciais. O estudo dos complementos circunstanciais é apresentado também de forma sistemática, com relevo para os complementos circunstanciais regidos por preposição.

- Uso particular de alguns casos. Chama-se a atenção para casos ocorrentes no texto de adjectivos, pronomes e verbos com regências que lhes são próprias (*plenus* com ablativo; *unus* com genitivo partitivo; *offero* com dativo; *rogare* com dois acusativos, um de pessoa, outro de coisa, este substituído por oração completiva).
- Expressão da posse. Análise e explicação dos casos ocorrentes de *eius* como expressão da posse do não-sujeito, e de *suus*, como expressão da posse do sujeito.
- Exemplos mais significativos das declinações nominais. Pretende-se que o aluno, pela observação directa do texto, se aperceba da função dos casos e das declinações a que pertencem as palavras.
- Identificação dos participípios presentes. Tendo como objectivo estabelecer uma ligação entre o sistema verbal e o sistema nominal, os alunos são levados a identificar os participípios presentes, uma das formas nominais, e a ensaiar um dos seus vários modos de tradução (gerúndio, oração relativa...).
- Formas verbais. Identificação das formas verbais ocorrentes, com especificação do verbo a que pertencem e das categorias verbais: pessoa, número, tempo, modo e voz. Este exercício levará o aluno a automatizar o reconhecimento dessas formas, ultrapassando a fase do simples conhecimento memorizado da conjugação verbal.
- Palavras de origem grega ou importadas por intermédio do grego. Esta verificação leva o aluno, mesmo sem saber grego, a ter consciência de que as línguas de contacto interferem umas nas outras, constituindo como que um fundo linguístico comum.
- Formação de vocábulos. Aprofundamento da análise dos segmentos constitutivos de certos vocábulos, o que, indirectamente, contribui para a apreensão do seu significado. Este aprofundamento tem necessariamente reflexos no conhecimento das línguas românicas.
- Evolução semântica. Entendemos que o estudo do latim é uma das formas privilegiadas para a aquisição do domínio do vocabulário da língua portuguesa. A todo o momento se presta atenção aos casos especiais da história da evolução do significado das palavras desde o latim às línguas românicas, não apenas linguístico mas também cultural. Veja-se o caso da evolução de *baiulare*, 'carregar às costas, vergado' para o português 'bajular', que retém apenas o sentido de 'curvar-se', em atitude de subserviência.
- Pronomes. Procede-se a um levantamento sistemático das formas ocorrentes, com a indicação do caso, género e número, com o objectivo de levar o aluno a identificá-los espontaneamente;

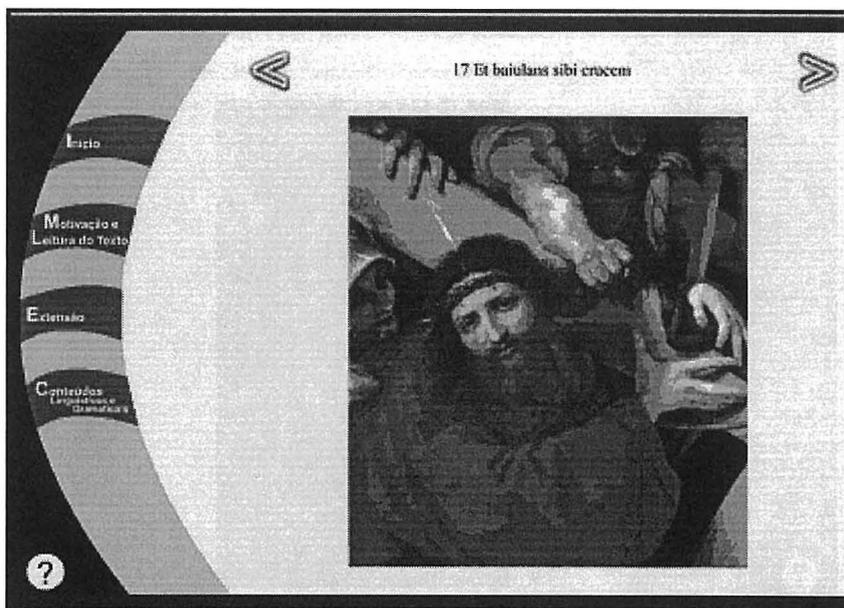
- Fenómenos fonéticos. Seleccionam-se e explicitam-se os fenómenos ocorrentes, com o propósito de tornar mais transparentes as relações lexicais e semânticas entre palavras e grupos de palavras.
- Particularidades:
 - da declinação nominal: faz-se o levantamento de casos como *locus, filius, dies, Iesus, sanguis* e *uas*. Não se pretende levar os alunos a decorarem excepções, mas sim a familiarizarem-se com os casos ocorrentes, para posterior sistematização;
 - da declinação dos numerais: casos ocorrentes no texto de numerais declináveis e de numerais indeclináveis.

Anexos

Anexo I



Anexo II



Anexo III



10 Tunc ergo tradidit eis illum, ut crucifigeretur. Susceperunt autem Iesum, et eduxerunt.

11 Et habulans sibi crucem exiit in eam qui dicitur Calvariae locus, Hebraice autem Golgotha: 12 ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Iesum.

13 Scripsit autem et titulum Pilatus: et posuit super crucem. Erat autem scriptum: "Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum". 14 Hunc ergo titulum multi Iudaeorum legerunt: quia prope civitatem erat locus, ubi crucifixus est Iesus: et erat scriptum Hebraice, Graece, et Latine. 15 Dicebant ergo Pilato pontifices Iudaeorum: "Noli scribere: Rex Iudaeorum: sed quia ipse dixit: "Rex sum Iudaeorum". 16 Respondit Pilatus: "Quid scripsi, scripsi".

17 Milites ergo cum crucifixissent eum, acceperunt vestimenta eius (et fecerunt quatuor partes: unicuique militi partem) et tunicam. Erat autem tunica inconsutilis, desuper contexta per totum. 18 Dixerunt ergo ad invicem: "Non scindamus eam, sed sortiamur de illa cuius sit, ut Scriptura impleretur, dicens: "Pariti sunt vestimenta mea sibi: et in vestem meam miserunt sortem". Et milites quidem haec fecerunt.

19 Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius, et soror matris eius, Maria Cleophae, et Maria Magdalene. 20 Cum vidisset ergo Iesus matrem, et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suae: "Mulier, ecce filius tuus". 21 Deinde dicit discipulo: "Ecce mater tua". Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua.

Trado, -is, -ere, -didit, -ditum : entregar. O sujeito subentendido da forma verbal tradidit é Pilatus.

Anexo IV



Bartolomé Esteban Murillo. Crucifixão. 1675-1682.



Anexo V

Orações subordinadas circunstanciais		
Lendo Motivação e Letura do texto Eclética Conteúdos Linguagem e Gramática	<i>non ergo tradidit eis illam ut crucifigetur</i> (v. 16)	final (conjuntivo)
	<i>hanc ergo altitudinem nihil indociviter fecerunt quod prope civitatem erat locus</i> (v. 20)	causal (indicativo)
	<i>nihilis ergo cum crucifigissent eum</i> (v. 23)	temporal-causal (mais-que-perfeito do conjuntivo)
	<i>ut scriptura impletur dicitur</i> (v. 24)	final (conjuntivo)
	<i>eum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem...</i> (v. 26)	temporal-causal (mais-que-perfeito do conjuntivo)
	<i>postea videtur Iesus quod omnia consummavit sua ut consummarentur scriptura</i> (v. 28)	final (conjuntivo)
	<i>quoniam pascebat eos</i> (v. 31)	causal (indicativo)
	<i>ut non remaneret in cruce corpus sabbato</i> (v. 33)	final (conjuntivo)
	<i>ut Ieremi autem eum venissent...</i> (v. 35)	temporal-causal (mais-que-perfeito do conjuntivo)
	<i>ut videretur eum iam mortuum...</i> (v. 33)	temporal (indicativo)
<i>ut et non erraretis</i> (v. 35)	final (conjuntivo)	

7. Especificações técnicas

Esta aplicação foi desenvolvida com Macromedia Flash 5. A navegação é assegurada por um menu lateral e os conteúdos são apresentados na zona central do *interface*. Aconselha-se uma resolução mínima igual ou superior a 800x600.

Para correr a aplicação é necessário instalar o Macromedia Flash 5 ou o Shockwave Player, ambos disponíveis, sendo o último de distribuição gratuita, em <http://www.macromedia.com>².

² Concepção: Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel.
Realização: André Simões e António Simões.

(Página deixada propositadamente em branco)

IV) Literatura Infantil

(Página deixada propositadamente em branco)

OS TEMAS CLÁSSICOS NA LITERATURA INFANTIL

RUI MARQUES VELOSO

Escola Superior de Educação de Coimbra

Quando a organização deste Congresso me lançou o desafio de tratar este tema, interroguei-me sobre o que poderia trazer de novo aos ilustres congressistas numa matéria que, para muitos, não existe. Não vou aqui questionar a especificidade da literatura escrita para crianças e jovens, mas, pelo contrário, sublinhar os aspectos que a legitimam numa perspectiva de construção do indivíduo em termos de identidade cultural. A vocação pedagógica desta literatura não se confunde com didactismos estéreis, que mais não são do que resquícios ainda visíveis de uma voluntária dilaceração da obra de arte em nome de aprendizagens de alcance no mínimo discutível. A dimensão estética garante a gratuitidade da obra literária, seja ela canónica ou tendo como destinatário extratextual privilegiado a criança. Jacinto do Prado Coelho e Vítor de Aguiar e Silva, em textos que ainda não perderam actualidade, sublinham o quanto é válida esta literatura e o peso que ela assume na produção editorial desde o século XIX. Consultando os dados publicados nos relatórios anuais da APEL, verificamos que a Literatura Infantil continua a ter um lugar significativo no comércio livreiro, representando uma fatia importante da edição em Portugal. As feiras do livro em Frankfurt, Bolonha ou São Paulo demonstram a vitalidade do livro dirigido ao pequeno leitor, reflexo do reconhecimento da criança como interlocutor válido num processo de semiose literária.

A literatura infantil portuguesa terá começado com a publicação de obras da autoria de alguns vultos da Geração de 70, aceitando o repto de Eça de Queirós, que, numa das suas *Cartas de Inglaterra*, se lamentava do vazio que se verificava em Portugal, face à imensa produção editorial dos países europeus. Adolfo Coelho, João de Deus, Guerra Junqueiro, Antero de Quental marcam o início de um percurso que, ainda que apresente alguns momentos francamente pobres, se mantém com uma força que me apraz aqui registar. Ela tem reflectido algumas das tendências que ao longo de pouco mais de um século se verificaram no modo de ver a criança e na natureza dos textos que lhe são destinados – encontramos nela

desde o moralismo mais coercivo ao sabor da liberdade vivida, desde uma escolarização evidente à descoberta do mundo feita pela criança.

Desde que me liguei à formação de professores do pré-escolar e do ensino básico tenho lutado pela adopção de uma prática, cultivada há muito nos sistemas escolares europeus e americanos, designada pela expressão *hora do conto*. Trata-se, como todos sabem, da ocupação de alguns minutos, no quotidiano escolar, com o acto gratuito de contar uma história. Por estranho que possa parecer, encontro uma resistência acentuada à sua concretização, com o argumento frequente de falta de tempo. Considero uma desculpa inaceitável, mas não é este o espaço para a sua escalpelização. Se trago à colação esta nota, é precisamente para entendermos por que motivo muitas crianças não potencializam a sua imaginação e criatividade num período decisivo para a construção de uma identidade cultural e de uma visão do mundo e da vida indispensáveis para um crescimento harmonioso. Enfim, considero que as crianças não têm ao longo da escolaridade básica, com a frequência desejável, a vivência de universos ficcionais, onde pontifiquem não só os textos preservados pela *arte da memória*, mas igualmente os que são hoje criados na contemporaneidade que as envolve.

Percorrendo a *Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para Crianças*, da autoria de Natércia Rocha, constato que os temas clássicos raramente são trabalhados no domínio ficcional da Literatura Infantil portuguesa. Trata-se de uma área muito pouco explorada; quando o é, a vertente escolhida é a da divulgação, numa perspectiva histórica, dos episódios mais marcantes e das figuras relevantes da mitologia clássica. Creio que não temos investido o desejável nos aspectos fundamentais da nossa cultura ocidental. Apresento-vos um caso paradigmático, que poderá ilustrar este meu lamento. Em 1986, celebrando a adesão da Espanha à União Europeia, o Departamento de Cultura de Salamanca editou o livro *Europa cuenta su vida a los niños de hoy*, da autoria de Dolores Pérez-Lucas, investindo, assim, numa progressiva consciencialização de que somos cidadãos da Europa, algo que entronca na consciência herdada de Sócrates de que somos cidadãos do mundo. A quase totalidade das crianças e jovens portugueses desconhece a mitologia da Europa, o que constitui uma lacuna na construção de um sentimento de unidade e partilha que não pode confundir-se com a visão redutora de alguns que nada vêem para lá dos milhões que entram para ajudar o desenvolvimento deste país. Tal como aflorei atrás, a identidade cultural europeia assenta na diversidade das culturas nacionais; a literatura infantil e o livro para crianças podem e devem ser um poderoso veículo de aculturação. Não esqueçamos, porém, que o passado ajuda a compreender o presente e prepara-nos para o futuro. E a cultura clássica, tal como os diamantes, é eterna.

Fomos em certa medida pioneiros na publicação de contos da tradição popular, quando em 1575 foi editada a colectânea *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, da autoria de Gonçalo Fernandes Trancoso; como o próprio título indicia,

tratava-se de contos marcadamente moralistas. Vão ser as *Fábulas* de Esopo uma das poucas obras que serão regularmente editadas ao longo de três séculos de reduzidíssima produção literária para um público variado onde estariam presentes as crianças que, naturalmente, manifestariam clara adesão a este tipo de narrativa. Em *Algumas Acheegas para uma Bibliografia Infantil*, que Henrique Marques Júnior publica em 1928, são referenciadas edições das *Fábulas* de Esopo em 1603, 1680, 1788 e 1791. José António Gomes reconhece que o recurso às fábulas na educação terá tido *antecedentes, na linha de uma tradição de gosto por estas histórias de fundo moral, protagonizadas geralmente por animais, que vinha já da Antiguidade oriental e greco-latina e que, em Portugal, deu origem ao aparecimento de traduções das fábulas de Esopo e Fedro*¹. Compreende-se facilmente que o culto das fábulas, especialmente de Esopo, como literatura instrumentalizada mais para uma educação moral do que propriamente para o puro prazer de ouvir ou ler uma narrativa de situações vividas por animais, tenha correspondido às preocupações educativas do passado. Denise Escarpit recorda-nos que *o que fazia destas histórias de animais livros para crianças não era certamente o seu lado educativo moral, mas a evocação de seres imaginários e a ilustração que deles fixava uma imagem no espírito das crianças*. Presentemente, verifica-se que as fábulas têm dado lugar a textos literários para crianças onde a moralidade explícita não está presente, pontificando os valores que definem a nossa natureza humana e social, ajudando a criança na compreensão do seu mundo interior e dando-lhe uma mundividência construtiva. Há, no entanto, muitos professores e pais que insistem em dar às crianças fábulas, ignorando se são de Esopo, Fedro, La Fontaine ou Bocage. O próprio programa de Língua Portuguesa do 2º ciclo aponta, no *corpus* de textos para leitura orientada, uma fábula de Esopo e uma outra de La Fontaine. Independentemente do trabalho pedagógico que se possa realizar, há que chamar a atenção para o facto de proliferarem numerosas adaptações em prosa que adulteram a verdade dos textos. Nós, que conhecemos os textos originais de Esopo, suficientemente breves e enxutos, ficamos chocados como a extensão dos textos dados à estampa, que se tornam irreconhecíveis, perdendo toda a sua natureza clássica. Separemos as águas e, se queremos recordar o fabulista grego, escolhamos traduções que não traiam as fábulas na sua pureza de vinte e sete séculos.

Constituiria uma lacuna inaceitável não referir uma obra da Literatura Francesa que teve em Portugal um número significativo de traduções e que marcou, obviamente, os leitores do passado – *Les Aventures de Télémaque*, da autoria de Fénelon. Trata-se de uma obra fundamental, já que, para muitos, ela é o termo *a quo* da História da Literatura Infantil; estamos perante um autor que escreve, de facto, para um destinatário extratextual que era uma criança, concretamente o filho

¹ José António Gomes (1997), *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, p. 7.

de Luís XIV. Publicada em 1699, tem a sua primeira tradução portuguesa em 1770, realizada por Manuel de Sousa, surgindo reedições em 1776, 1780, 1784, 1785 e 1788, o que demonstra a extraordinária aceitação da obra. Mentor, um pedagogo no seu sentido mais puro, acompanha o filho de Ulisses na procura do pai; ao longo da viagem Telémaco amadurece com a progressiva descoberta do mundo e com o reconhecimento das questões nucleares que se colocam aos povos e a quem os governa. Notável a modernidade desta narrativa.

A Primeira República, reflectindo as novas correntes pedagógicas que enriqueciam a Europa, vai empreender mudanças significativas na política educativa, de onde sobressaem medidas contra o analfabetismo avassalador que tinha herdado da monarquia; paralelamente, a edição de livros para crianças ganha força, verificando-se uma clara alteração no modo como é encarada a literatura infantil. As preocupações moralistas e o didactismo que se sentiam nas primeiras obras publicadas na transição do século XIX para o século XX vão dar lugar a textos, acompanhados já de ilustrações, onde o prazer da leitura se sobrepõe a quaisquer outras intenções. Temos, assim, o primado da qualidade, com manifesta vantagem para o jovem leitor. António Sérgio é um dos nomes marcantes desta fase venturosa da nossa literatura; rigoroso nas suas escolhas, ele vai adaptar alguns contos tradicionais, mitos e lendas, que constituirão peças interessantes para a construção de uma identidade. Pautando-se por uma escrita acessível, apurada, sugestiva, ele vai dar aos leitores momentos de franco prazer literário. De entre os títulos publicados, cabe aqui escolher *Contos Gregos*, onde nos narra as histórias de Filémon e Báucis, dos Argonautas e do Cão de Ulisses. Naturalmente é a segunda a que apresenta maior extensão; os eventos são apresentados com um estilo sóbrio, focalizando o essencial de forma a agarrar o leitor sempre ávido de mais um terrível obstáculo a ser superado pela coragem e engenho de Jasão e dos Argonautas. Creio que este livro é uma referência no percurso que podemos fazer na procura dos temas clássicos presentes na nossa literatura para crianças, pois denota uma evidente preocupação em colocar lado a lado, na génese do leitor, contos sobre esta temática e os que se prendem com o nosso património literário popular.

Nesta linha de estreitamento no contacto das crianças e jovens com a cultura clássica, há a registar a publicação, nos anos 30 e 40, de três adaptações dos poemas épicos da Antiguidade Clássica – *A Ilíada*, *a Odisseia* e *a Eneida* – com uma clara preocupação de os divulgar junto das crianças. É seu autor João de Barros, grande pedagogo e figura marcante da República; o título da colecção – *Grandes Livros da Humanidade* – é suficientemente apelativo e denota uma clara intenção de facilitar o acesso do grande público às epopeias que marcam a cultura ocidental. A intenção do editor, Sá da Costa, também ele um nome incontornável na cultura do século XX, está expressa no verso da capa dos títulos que compõem aquela colecção – *Adaptação dos mais famosos textos da literatura universal destinadas a*

promover nos jovens e no povo o gosto pela cultura. Esta junção do público infanto-juvenil com o povo é reflexo de uma tendência presente já no Romantismo – veja-se que os Irmãos Grimm explicitaram esses mesmos destinatários para os seus contos – e que se manteve, pelo menos no tocante ao património tradicional, até aos finais do século passado: o facto de a ingenuidade no trabalho de recepção ser comum. A adaptação de qualquer obra, e muito particularmente de obras-primas, gera naturalmente opiniões desencontradas quanto à sua validade, para não falar já da sua legitimidade. Pessoalmente discordo, por princípio, do acto de adaptar; reconheço, no entanto, que há adaptações que preservam a verdade do texto e a traição é mínima – nasce, assim, um texto diferente, que não cai na tentação de recriar o original e que constitui um permanente convite para o descobrir. João de Barros ilustra esta situação, pois conseguiu construir textos acessíveis e sedutores, na medida em que geram uma recepção suficientemente impressiva para alimentar o desejo de leitura, sempre deslumbrante, que as matrizes oferecem. Veja-se como tem o cuidado de, na *Iliada*, acrescentar um capítulo onde estabelece as pontes com os outros dois poemas épicos, de forma a que o leitor compreenda que está perante obras fundamentais para a compreensão do Homem no que toca aos valores que enformam a sua dimensão humana.

Precisamos de chegar aos anos 90 para encontrar três títulos que tratam ficcionalmente temas clássicos; são eles *Ulisses*, de Maria Alberta Menéres, *O Julgamento de Páris*, de Natércia Rocha, e *Aventuras e Desventuras de Deuses, Gigantes e Heróis – História de Zeus, deus dos deuses e dos homens*, de Cucha Carvalheiro e de Gabriela Morais.

Maria Alberta Menéres, que, como todos sabem, é uma das autoras mais consideradas no domínio da Literatura Infantil, viu um dos seus títulos ser escolhido para leitura orientada no 6º ano de escolaridade – trata-se de *Ulisses*, uma obra que celebra os feitos do herói da Ítaca e do seu reencontro com a felicidade na reunião com a sua terra e com os seus entes queridos. Chamo a atenção para o facto de a obra estar inserida naquele cânone, precisamente porque é com ela que os alunos têm um primeiro contacto com temas clássicos da literatura, o que me parece francamente tardio; realço, porém, e é um facto constatado por mim no trabalho de observação das práticas pedagógicas dos formandos, que a adesão aos elementos contextuais é visível e concretiza-se muitas vezes em trabalho de pesquisa que exige um *mergulho* na cultura clássica. Recorrendo a um discurso muito solto e natural, Maria Alberta Menéres agarra o leitor mostrando-lhe um herói, profundamente humano, cujas façanhas resultam da sua inteligência, da sua coragem e do seu grande amor à terra que o viu nascer. Logo nas primeiras linhas alerta os destinatários para o facto de recontar uma história, narrada por Homero, a que vai acrescentar muitos pontos ... mas essa é a sina do contador de histórias, um verdadeiro Mentor no modo como vai mostrando o mundo e a vida ao leitor. Depois as aventuras vão-se sucedendo num *continuum* coerente, alimentando a

curiosidade e, certamente, não dando descanso ao jovem leitor até chegar à última linha. Um sábio dosear da emoção conduz-nos a um final apoteótico, onde expressões como *mil façanhas* ou *aventuras e desventuras* sustentam o apelo à nossa imaginação para que continuemos a vibrar com Ulisses. De salientar a originalidade de certas explorações grafemáticas muito sugestivas para o leitor que gosta de ter aqui e ali quebras na mancha do texto. A construção dos diálogos é feita no sentido de alimentar o ritmo e a vitalidade da narrativa, gerando momentos dramáticos que adensam o ambiente de perigo ou de descompressão vividos no acto da leitura. Uma extensão perfeitamente equilibrada para a generalidade dos jovens leitores, especialmente para os que ainda não descobriram o prazer de ler, torna esta adaptação livre da *Odisseia* uma referência para os que lutam pela multiplicação de leitores.

Natércia Rocha escreve *O Julgamento de Páris*. Nesta pequena novela para os mais novos, a autora conta-nos como as deusas Hera, Afrodite e Atena disputaram o pomo de ouro, dado pela deusa Éris para ser entregue à mais bela, e como a escolha de Páris desencadeou uma sucessão de acontecimentos que conduziu à guerra e destruição de Tróia. O leitor descobre nesta narrativa, a par de um dos mais curiosos casos de disputa divina com consequências nefastas para os homens, como todos nós, seres frágeis e mortais, passamos a vida em permanentes opções, dificilmente harmonizando o poder, a força e o amor. A vida é feita de escolhas e nesta caminhada terrena quantas vezes elas nos trazem não a felicidade mas a tragédia. A linguagem simbólica da mitologia oferece-nos mais achegas para uma percepção da complexidade do ser humano e dos terríveis dilemas com que tem de se confrontar. Natércia Rocha constrói uma narrativa que respeita a verdade mitológica, tendo o cuidado de adoptar um ritmo discursivo que nos orienta na percepção dos conflitos entre deuses, entre homens e, sobretudo, entre a prepotência e astúcia dos deuses e a fragilidade dos homens. Crianças e jovens têm aqui uma história diferente, indispensável ao caleidoscópico das leituras que os ajudam a crescer.

Falar de Zeus, rei dos deuses, implica recuar no tempo e encontrar Geia, a Terra-mãe, que se uniu a Urano, nascendo desse casamento os Ciclopes e os Titãs. Cronos, um dos Titãs, foi o pai de Zeus. Todos nós sabemos isto; e as crianças? Como poderão ter uma outra visão da origem do mundo, que não anule de modo algum aquela que a nossa cultura judaico-cristã lhes transmitiu? Cucha Carvalheiro e Gabriela Morais contam-nos as aventuras que se deram desde o nascimento da Terra até à atribuição do poder do Universo aos três filhos de Cronos, Zeus, Posídon e Hades, conseguindo Zeus ser senhor do Olimpo e dominar todos os deuses que aí viviam. O relato dos eventos é feito com uma vitalidade marcante, assistindo o leitor a incríveis lutas pelo poder, seja a nível palaciano, seja na imensidão do Universo. O choque de figuras terrivelmente poderosas dá a esses confrontos uma dimensão hiperbólica, muito na linha do que o conto maravilhoso da

tradição universal oferece ao jovem receptor. Optando por um final aberto que permitiria dar continuidade às aventuras com que a mitologia alimentou, desde sempre, a imaginação do homem, as autoras não puderam concretizar este desiderato, ficando assim um projecto original no limbo das intenções.

As editoras têm-se afastado da ficção de cariz mitológico para apostarem no livro de divulgação sobre temas da mitologia ou da cultura greco-latina. Será de não esquecer que os adultos investem significativamente em obras para crianças e jovens que possam ter reflexo imediato nas aprendizagens e, conseqüentemente, no sucesso escolar; esquecem-se que o homem não vive só de informação e que a ficção responde às exigências do seu imaginário. Basta consultar catálogos das editoras, dados estatísticos da APEL ou percorrer com os olhos as pequenas bibliotecas dos jardins de Infância e das escolas do 1º ciclo para constatar-mos que o livro informativo tem um peso muito grande. Mas também aqui temos de considerar diferenças qualitativas decorrentes do trabalho desenvolvido pelas editoras. Numa pesquisa que não pretende ser exaustiva, verificamos que no domínio dos temas clássicos todos os títulos publicados em Portugal são importações que se integram numa política de divulgação que aposta na componente histórica ou no conhecimento do mundo. Há uma grande preocupação em valorizar o texto com numerosas ilustrações, sendo o grau de articulação muito variável. Vejamos alguns casos concretos que mais não pretendem que dar-vos uma amostragem da situação presente.

A mitologia, na sua dimensão mais ampla, tem surgido em várias obras – são os casos de *Mitologias*, editado pelas Editions Fleurus e traduzido e adaptado para Portugal pela Centralivros, do *Livro Ilustrado de Mitos* e *O Meu Primeiro Livro de Mitos*, editados originalmente pela Dorling Kindersley e lançados entre nós pela Livraria Civilização Editora, que contemplam as várias mitologias de todo o mundo, incluindo obviamente a clássica, e *A Mitologia Clássica*, edição original de Leonardo Cappellini e publicada pela Editorial Caminho. *Mitos e Lendas Gregas* é um título publicado pela Editorial Estampa e que está inserido numa série de mitos e lendas da Humanidade. Esta mesma editora lançou no mercado uma colecção – e não esqueçamos o efeito que o factor colecção produz no jovem leitor – intitulada *Histórias de Antigamente*, onde se incluem narrativas de Teseu e o Minotauro, Ulisses e as Sereias e O Cavalo de Tróia. Muito recentemente a Bertrand Editora lançou *Os meus primeiros Mitos Gregos*, uma tradução pobre de um livro inglês para as crianças, onde se tratam os mitos mais conhecidos da cultura helénica.

A figura de Ulisses merece um volume a ele dedicado na colecção *Descobrir os Clássicos*, criada pela Dorling Kindersley e lançada em Portugal pela Civilização Editora, com o título *Odisseia*, onde somos informados, logo na capa, de que se trata de uma *história clássica enriquecida com factos históricos e fotografias fascinantes*; parece-me ser oportuno referir a importância desta parceria editorial dado que ela tem proporcionado aos jovens leitores portugueses livros de grande rigor e exce-

lente qualidade gráfica, como, a título de exemplo para o tema que estamos a tratar, *Pompeia* e *Júlio César*.

Na colecção *Eu estive lá*, editada pela DistriCultural, encontramos uma forma original de apresentar factos da História da Grécia e de Roma, recorrendo à fotografia - *O Império Romano* e *Grécia Antiga* são os títulos publicados, onde há uma preocupação informativa, ainda que os dados sejam apresentados de uma forma justaposta, perdendo o rigor desejado.

No plano do volume da pequena enciclopédia destinada às crianças e jovens, é de assinalar, em edição da Verbo, *Roma Antiga* e *Grécia Antiga*, pertencentes à colecção *Enciclopédia Visual*, assim como, agora da Editorial Caminho, os mesmos títulos, mas com conteúdos tratados de forma diferente dada a origem editorial distinta.

O domínio da divulgação dos temas clássicos é importante pois permite aos que nada sabem descobrir uma área fascinante da cultura que herdámos e que nos moldou, graças a uma linguagem simples e clara que, sem infantilizar, esclarece e convida à descoberta e ao aprofundamento. Dificilmente a nossa curiosidade resiste a temas que, longínquos no tempo, convivem connosco; os livros que os veiculam primam por uma qualidade gráfica atraente que é de salientar.

Tendo os temas clássicos uma presença diminuta na nossa literatura para crianças e jovens e sabendo nós que eles captam, sem custo, a sua atenção e curiosidade, creio que valeria a pena um maior investimento por parte dos nossos escritores neste território verdadeiramente sedutor. Os jovens leitores ficariam felizes e nós, paladinos da cultura clássica, também.

EL TEATRO GRIEGO EN IMAGENES PARA NIÑOS Y ADULTOS: EL CUENTO Y EL COMIC

GEMMA LÓPEZ MARTINEZ

Helios Teatro, Madrid

Puede un niño acercarse a la Comedia Griega?

Si se trata de un niño español o portugués, la respuesta casi con toda seguridad es negativa. Si por el contrario hablamos de un niño griego, la respuesta será, casi con toda seguridad, afirmativa. Mi propósito a lo largo de esta breve intervención es llegar a demostrarlo.

El Teatro Griego tiene un componente educativo (*paideia*) y otro lúdico (*térpsis*).

Contribuyen a formar al público, entretenerle y hacerle olvidar sus preocupaciones cotidianas. Hoy día, el cuento y el comic cumplen, en cierta medida, esas mismas funciones. Pretenden formar al niño al tiempo que le divierten.

El cuento y el comic reúnen características muy similares a las del teatro; texto e imagen, en un caso, texto y espectáculo en el otro, van indisolublemente unidos. Por supuesto nos estamos refiriendo al cuento con imágenes propio dirigido a los niños de nuestros días. En este caso se parte de un texto que se ilustra con dibujos alusivos. En el caso del cómic, por el contrario, se suele partir de imágenes a las que acompañan diálogos. En el caso del teatro, en general y del Teatro Griego, en particular, texto y espectáculo difícilmente pueden comprenderse el uno sin el otro.

En la mayoría de los países europeos, el Teatro Griego se estudia únicamente desde el punto de vista teórico. El espectáculo pocas veces concita la atención del estudioso, especialmente si es filólogo. A su vez, dramaturgos y hombres de teatro prestan poca atención a los problemas que plantea la puesta en escena de tragedias y comedias griegas, más pendientes como están de enfrentarse a sus clásicos nacionales o de entregarse a montajes novedosos y en ocasiones extravagantes. En consecuencia son muy escasos los estudios que conjuguen aspectos teóricos y prácticos y todavía más difíciles de encontrar materiales adaptados para niños. En

España, al menos, cuentos con ilustraciones y comics de tema dramático griego son totalmente inexistentes. En Portugal me temo que el vacío es el mismo.

Solamente en la Grecia actual pueden encontrar niños y jóvenes materiales adaptados a su edad realizados con absoluto rigor y una gran amenidad. Los griegos han captado perfectamente las dos vertientes del Teatro Griego y han sabido traducirlas perfectamente al soporte de nuestros tiempos. Son innumerables los relatos míticos utilizados por los trágicos para componer sus obras que en forma de cuento ilustrado pueden encontrarse en las librerías de Atenas y demás ciudades griegas. Por estar concebidos más como relatos puramente orales quedarán fuera del ámbito de esta intervención. Bien distinto es el caso de la comedia aristofánica en donde la trama es absolutamente original y absolutamente independiente de la mitología.

Mostraré a continuación una colección de imágenes de todas las comedias aristofánicas, en soporte comic y algunos ejemplos de varias de ellas en formato cuento con ilustraciones. Antes de proceder a su proyección tal vez sea interesante explicar en dos palabras el método seguido por los autores para la elaboración de estos materiales. Se parte siempre del texto aristofánico y se adapta a temática a la visión del niño sin recurrir a añadidos excesivamente modernos o actuales a fin de no caer en el tan temido y peligroso anacronismo. Los cambios, si los hay, son mínimos y vienen dados, en ocasiones por la propia complejidad de la temática. Valga como ejemplo que en Lisístrata, la versión del cuento con ilustraciones sustituye la huelga de sexo de las mujeres griegas por una huelga de hambre, mucho más fácil de comprender por los pequeños.

Pero no son solo niños y jóvenes quienes pueden sacar provecho de estos materiales. También el docente y el dramaturgo pueden beneficiarse de ellos porque se trata, no de simples dibujos caprichosos sino de auténticos documentos. Y ello porque proporcionan abundante, completa y exacta información sobre aspectos muy diversos de la vida en la ciudad antigua y de las representaciones teatrales. La ambientación es magnífica, basta ojear los diferentes libros y comics para captar de un modo sencillo e instantáneo el mensaje del autor y el espíritu de la comedia aristofánica.

Los diversos dibujos e imágenes ayudan a quien quiera abordar algún montaje. Proporcionan visiones completas de la ciudad, de sus calles, del ágora y sus edificios públicos, de los templos, de la acrópolis.

Se trata de visiones llenas de vida en las que se insertan grupos de ciudadanos que discuten, comentan, maniobran y actúan. Su vestuario, su calzado y su peinado evocan con gran fidelidad la Grecia de Pericles. Igualmente muchos de los objetos y artilugios que se emplean en las comedias aparecen plasmados con una gran exactitud. El dramaturgo puede tomar buena nota de ellos.

Más difícil de captar es lo referente a la tipología y la actuación de los personajes. Ademanos, rasgos físicos, gestos, estados anímicos e incluso el propio

movimiento dramático están presentes en todos los ejemplares. El héroe cómico, las divinidades, los estereotipos y muy especialmente los conjuntos corales quedan perfectamente retratados. Todo ello envuelto en un colorido enormemente atractivo y vital, más perceptible en las ilustraciones de los cuentos.

Estos materiales son, en resumen, una manera actual y cercana de presentar el mundo antiguo y en especial el teatro griego. Constituyen un buen punto de partida para mejorar la formación de niños y jóvenes haciendo atractivos para ellos los siempre difíciles textos de la comedia aristofánica.

Si el ejemplo de los griegos fuera imitado por otros países, los jóvenes europeos, sin lugar a dudas serían el día de mañana más cultos y en consecuencia, más libres.

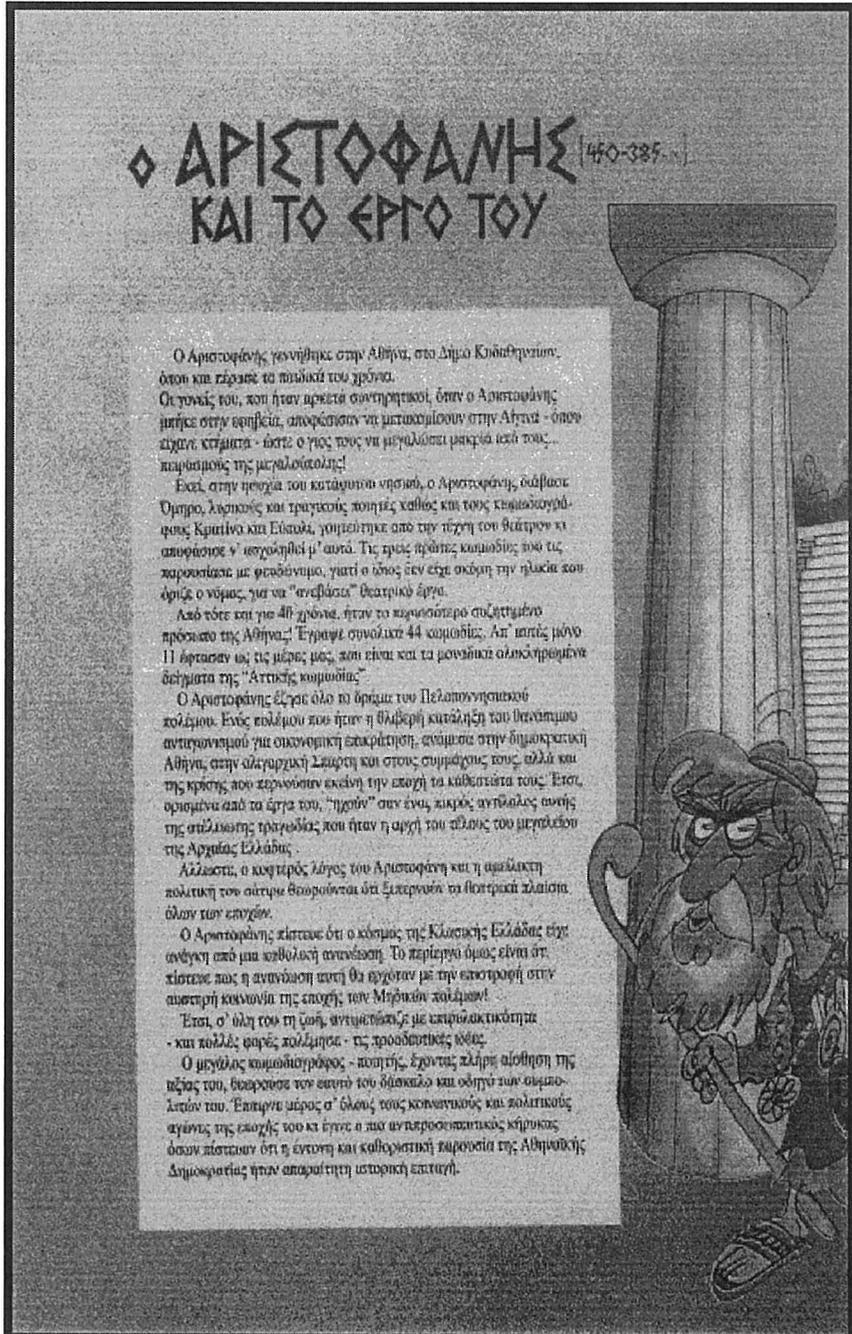


Fig. 1 - Vida e obra de Aristófanes

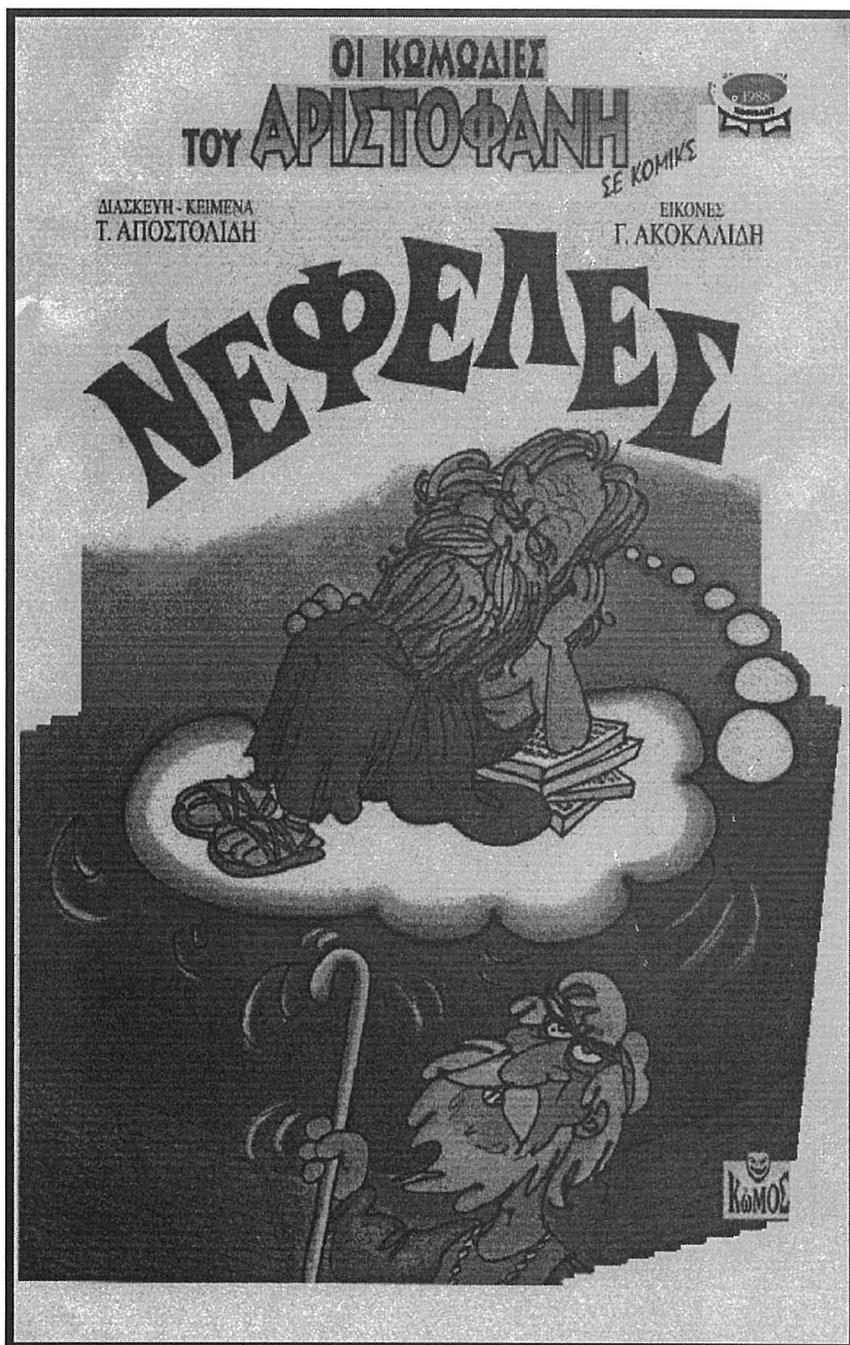


Fig. 2- Las Nubes (cómic).

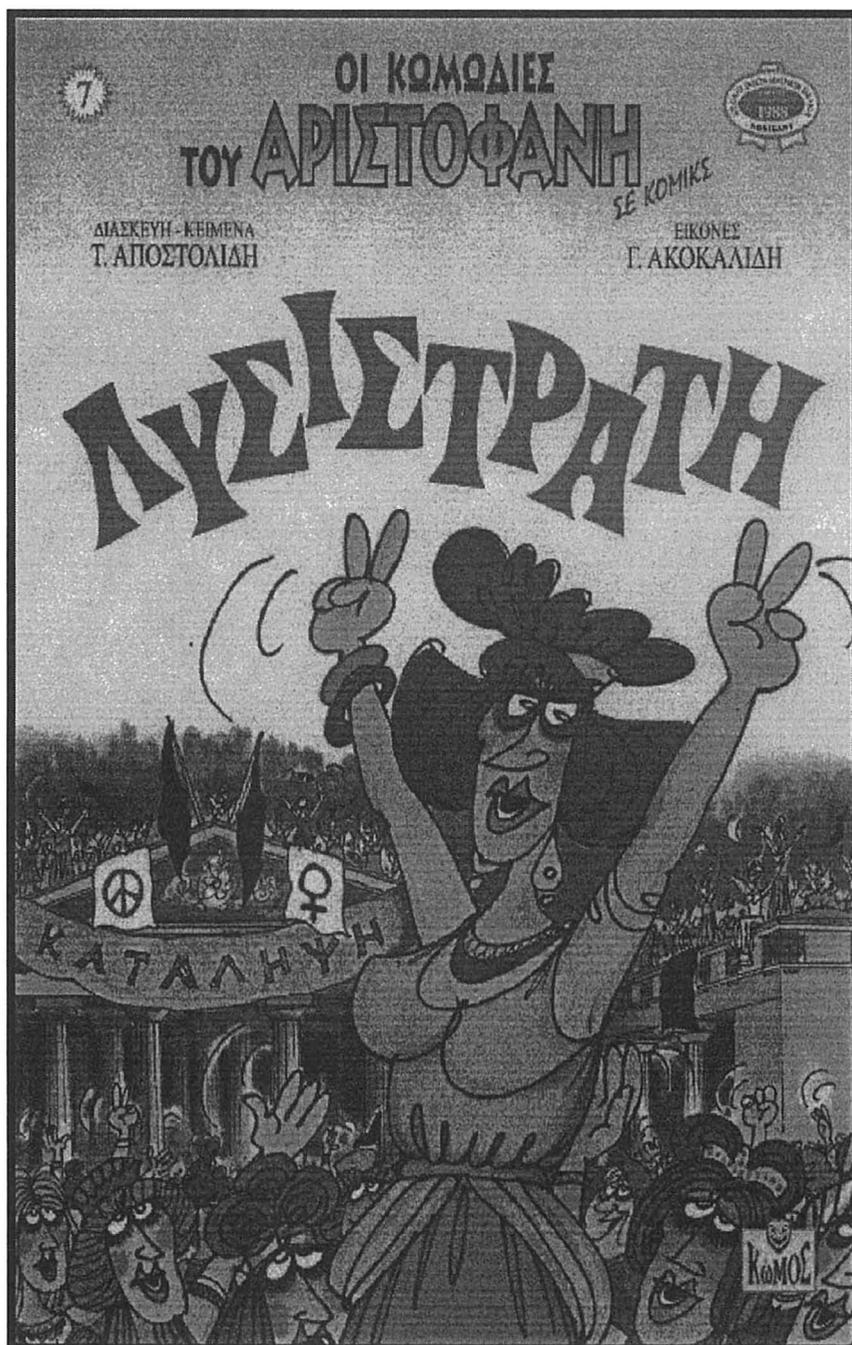


Fig. 3 - Lisístrata (cómic).

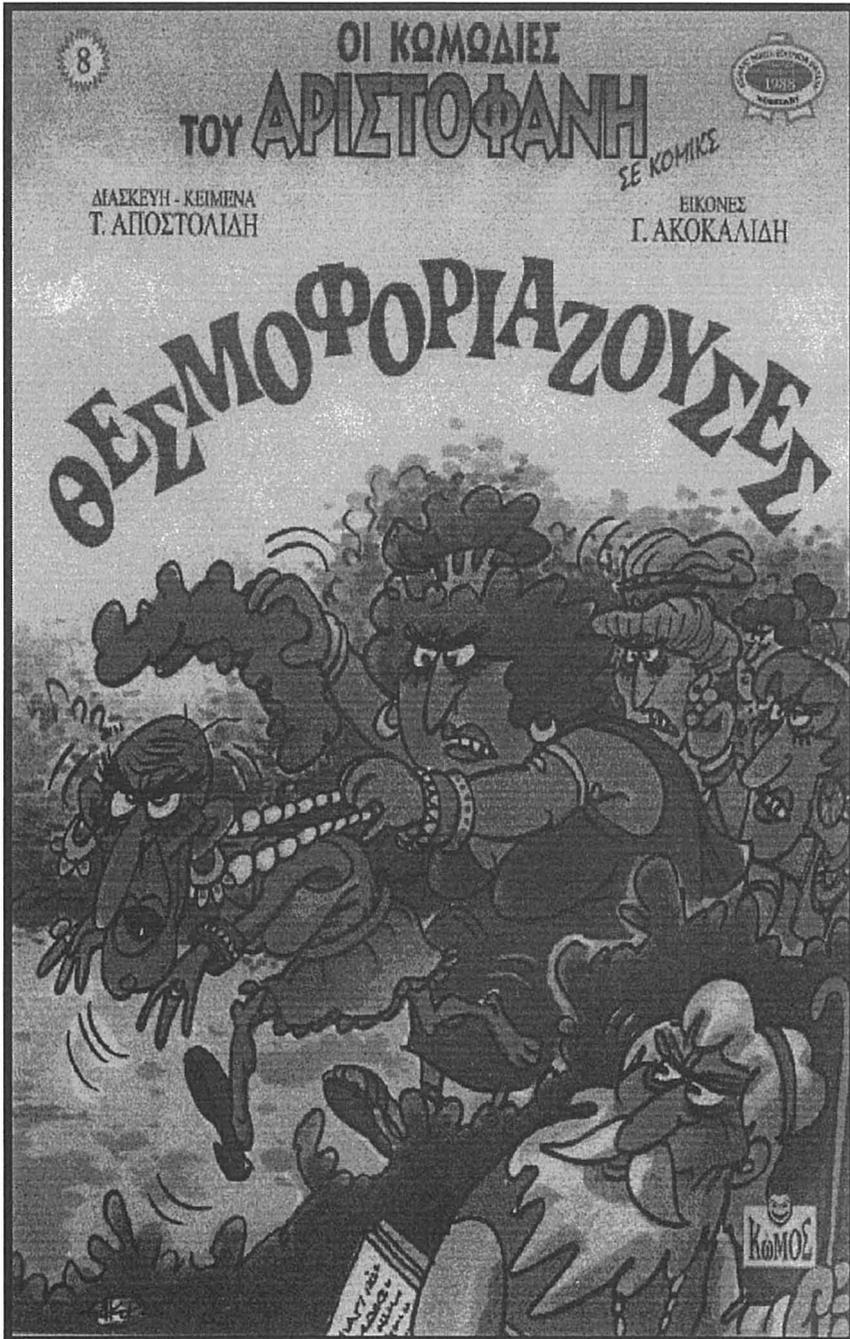


Fig. 4 - Tesmoforias (cómic).

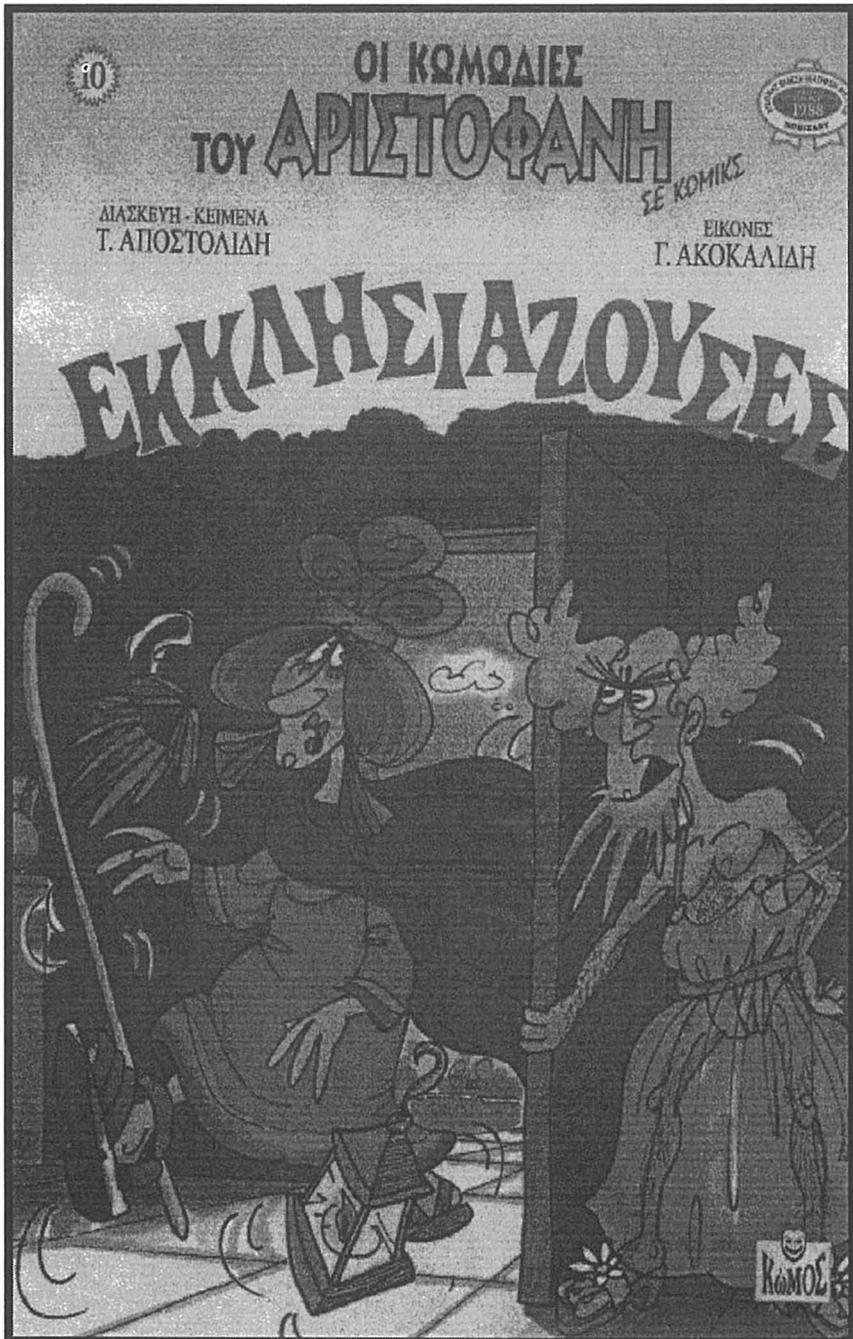


Fig. 5 - La Asamblea de las Mujeres (cuento).

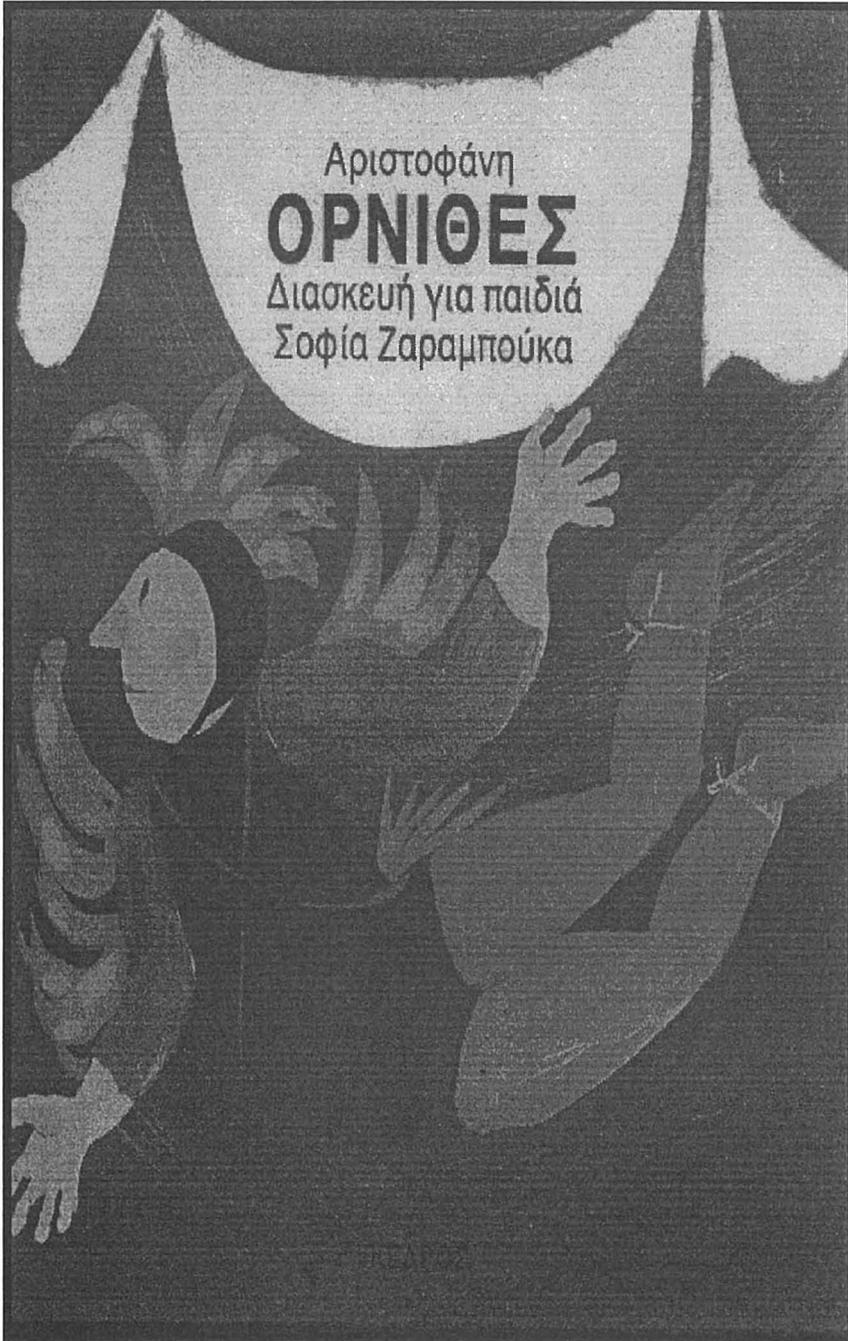


Fig 6 - Las Aves (cuento).

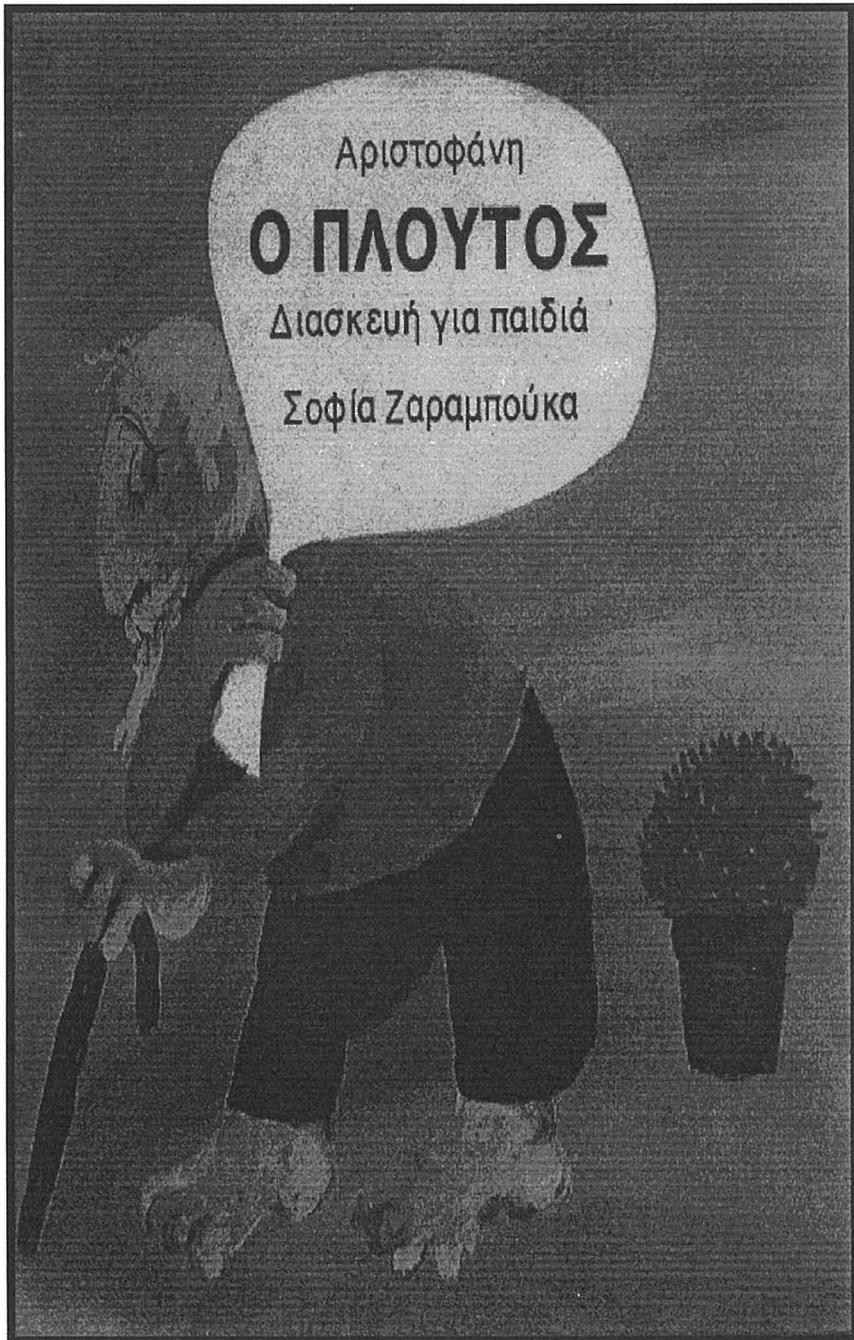


Fig. 7 - Pluto (cuento)

V) Música

(Página deixada propositadamente em branco)

“ELECTRA E ARIADNE—UM PROBLEMA DE IDENTIDADE. UMA PROPOSTA DE UTILIZAÇÃO DE HOFMANNSTHAL E RICHARD STRAUSS”

ANA ALEXANDRA ALVES DE SOUSA
Universidade de Lisboa

Sugerimos uma utilização de dois libretos de Hofmannsthal e da música que para eles compôs Richard Strauss com vista a compreender como é que, no século XIX, Electra e Ariadne servem para colocar a questão da identidade. O professor deverá seleccionar alguns excertos musicais que caracterizem melhor as personagens e o drama por elas vivido. Poderá fazê-lo recorrendo a gravações em CD, mas, no caso da ópera *Elektra*, seria preferível que conseguisse projectar o filme de Götz Friedrich (1982), com Leonie Rysanek no papel de Electra, Astrid Varnay como Clitemnestra, Catarina Ligendza como Crisótemis, Dietrich Fischer-Dieskau como Orestes e Hans Beirer como Egisto, sob a direcção de Karl Böhm (Wiener Philharmoniker). O filme merece ser projectado, porque todos os aspectos de realização visam a caracterização das personagens e realçam as tensões dramáticas por elas vividas. Assim, por exemplo, é, sem dúvida, brilhante a alternância de cores, com o cinzento e o preto das pedras a simbolizarem as trevas em que vive Electra e os vermelhos do cortejo de Clitemnestra e dos animais sacrificados a simbolizarem o excesso e a transgressão dos amantes. O desalinho de Electra, em contraste com a indumentária pregueada de Crisótemis, reflecte o seu desvario e obsessão pela vingança, enquanto o negro dos olhos de Clitemnestra, que sobressai da alvura do rosto, espelha ora a perversidade da personagem ora os terrores que a invadem e de que são prova os seus sonhos. Porque tudo no filme se encontra em íntima conexão com o texto e com a música, muito mais haveria para dizer, mas, como não pretendemos fazer uma análise cinematográfica exaustiva, detemo-nos aqui. Para *Ariadne auf Naxos* recomendamos a gravação de Herbert von Karajan, com Elisabeth Schwarzkopf como Ariadne e Prima Donna, Rita Streich como Zerbineta, Irmgard Seefried como Compositor, Rudolf Schock como Baco e Hermann Prey como Arlequim. Uma vez que a Ariadne de Hofmannsthal deriva

da de Catulo, impõe-se uma leitura de, pelo menos, alguns passos do *carmen* 64 (e.g. 132-144; 187-191; 251-3).

Tendo em conta que o libreto de *Elektra* parte da peça de Sófocles com o mesmo nome, o professor terá de seleccionar passos que coincidam com os que escolheu da obra musical, de forma a deixar clara a proximidade relativamente ao modelo grego, devendo interpretar as diferenças mais significativas. Sugerimos, deste modo, que comente os lamentos de Electra, a lembrança obsessiva do pai e a hostilidade desta em relação à mãe, o que o poderá levar aos versos 254-265. De seguida, há que estabelecer o contraste com Crisótemis, que propõe à irmã o esquecimento (328-342). A hostilidade entre Electra e Clitemnestra (622-9) não impede esta de demonstrar afecto maternal, quando recebe a notícia da morte do filho (766-771). O afecto extraordinário que Electra sente por Orestes poderá conduzir aos versos 820-2 e 1145-8. Na anagnórise, parece-nos que seria de salientar a perturbação de Orestes quando percebe que está diante de sua irmã (1174-5) e a alegria desta quando sabe que está a falar com o irmão (1222-6). Por fim, importa seleccionar o matricídio (1398-1415) e a morte de Egisto (1442-1457). Os textos poderão ser trabalhados nas línguas originais, no caso de os alunos dominarem o latim e o grego, ou serem vistos em traduções, apesar da perda inevitável que esta solução pressupõe. Este trabalho tanto pode ser feito no último ano do Liceu numa aula de Línguas Clássicas (Latim ou Grego), como pode dirigir-se ao público universitário, em diversas áreas, Estudos Clássicos (Cultura Clássica), História da Música, Estudos de Teatro.

Na Alemanha de Guilherme II, invadida pela helenofilia desde as descobertas de Schliemann e pela nova interpretação da Antiguidade feita por Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal, atraído por mitos e personagens clássicas, decidiu, sob proposta de Richard Strauss, compor um libreto a partir da tragédia *Elektra*, de Sófocles¹. Seria esta a primeira colaboração com o compositor, apesar de

¹ O mito dos Atridas é narrado na *Odisseia*, sem que, todavia, seja mencionado o nome de Electra (*Od.* 1, 29-43; 3, 230-312; 4, 510-547; 11, 387-464). A história da vingança de Orestes tem, no poema homérico, uma dupla funcionalidade. Com a prolongada ausência de Ulisses reinava no palácio de Ítaca um caos, a que nem Penélope, pela sua condição de mulher, nem Telémaco, pela sua juventude, conseguiam pôr termo. Orestes surge, então, como um modelo para o filho de Ulisses, capaz de o incentivar a restabelecer a ordem na sua casa. Fica, no entanto, pouco clara a questão do matricídio. No livro III diz-se que Orestes ofereceu um banquete aos Argivos no funeral de Egisto e de Clitemnestra, mas não se explica como é que esta morrerá. Além disso, tal como a *Odisseia* é um *nostos*, também o mito dos Atridas está associado ao tema do regresso, centrado na atitude da mulher perante a ausência do marido. O regresso de Orestes é uma consequência do de Agamémnon, que a infidelidade de Clitemnestra tornou malfazejo. Esta figura contrasta, portanto, com Penélope. Clitemnestra resistiu a Egisto, mas acabou por sucumbir à sua sedução (livro III),

este ter posto em causa que conseguisse compor a ópera, logo após ter terminado *Salomé*. Mas o libretista insistiu que aquele deveria ser o primeiro trabalho de ambos e o que se verificou foi uma obra prima pela união perfeita entre a música e os sentimentos das personagens².

O amor filial de Electra pelo pai e o ódio pela mãe tornam-na uma herdeira de Freud. Os *Estudos de Histeria*, publicados em 1895, por Freud e Joseph Breuer apresentam e analisam um conjunto de casos médicos, entre os quais se encontrava uma doente de Breuer de nome Anna O. (pseudónimo de Bertha Pappenheim) que, com 21 de idade, dava sinais de uma personalidade dividida e alheada: a paixão pelo pai, cuja morte a afectou de forma traumática, podem ter inspirado Hofmannsthal para constituir a sua Electra.

Mas a filha de Agamémnon é mais do que um caso de psicologia clínica, ela é reflexo de uma época em que Nietzsche defendia que a ópera era a forma de fazer reviver a tragédia antiga³. O alheamento da realidade em Electra não é uma loucura, mas um empenhamento do Eu, o resultado da fidelidade à memória do pai. Para manter a sua dignidade, ela recusa o esquecimento, tal como a personagem sofocliana.

urdindo com ele um plano para assassinar o marido e matando, ela própria, a cativa de Agamémnon, Cassandra (livro XI).

Os tragediógrafos gregos, Ésquilo, Eurípides e Sófocles trataram o mito, não atribuindo às personagens o mesmo relevo. Em todos Electra está presente, ainda que desempenhe um papel diferente na vingança.

Nas *Coéforas*, a ideia da vingança não é clara no seu espírito, é o Coro que a orienta e desperta nela esse sentimento. Está, então, em condições de se colocar ao lado do Coro para, juntamente com este, dissipar as dúvidas e hesitações de Orestes no *kommós*, mas apaga-se no momento do matricídio. O caso de Orestes é entregue ao tribunal ateniense do Areópago, que o resolve favoravelmente graças ao voto de Atena, transformando-se as terríveis Erínias que perseguiram Orestes nas benévolas Euménides. O matricídio da casa dos Atridas é visto sob a perspectiva da *polis*, ficando associado à evolução das instituições do mundo grego, na medida em que é com ele que se revoluciona a concepção de justiça (da justiça familiar à justiça política) e se faz o homem assumir de forma mais responsável o seu destino.

Eurípides condena o matricídio, atribuindo igual relevo a Orestes e sua irmã, mas a sua preocupação fundamental consiste em realçar o absurdo da existência humana. Depois da morte de Egisto e Clitemnestra não há um sentimento de justiça e satisfação; é o desespero do protagonista que o leva a censurar Apolo pelo seu oráculo.

² Das inúmeras biografias sobre Richard Strauss remetemos para duas, que nos pareceram rigorosas e escritas de forma agradável, sem querermos depreciar as restantes, que, obviamente, não conhecemos na sua totalidade: M. Kennedy, *Richard Strauss*, Oxford, 1995; W. Panofsky, *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, Munchen, 1965 (trad. esp. de Ambrosio Berasáin Villanueva, Madrid, 1988).

³ Entre as obras de Nietzsches alientamos *Assim Falava Zaratustra*, *A Origem da Tragédia* e a *Correspondência com Wagner*.

A proximidade em relação ao tragediógrafo é muito acentuada, pois é Electra quem conduz Orestes ao matricídio, tendo para ela grande importância o assassinio de Egisto. Assim, na tragédia de Sófocles, ao sair do palácio, onde ficaram Clitemnestra, Orestes e Píades, centra a atenção do espectador, na medida em que, ao ficar em cena apenas com o Coro, explica o que aquelas personagens se encontram a fazer no interior (1400-1), chama a atenção para os gritos que se ouvem (1406, 1410), comenta ferozmente o que se passa (1411-2) e incentiva ao crime (1416). À porta do palácio não está a evitar apenas a entrada prematura de Egisto (1403), o segundo golpe desferido sobre Clitemnestra recebe a sua orientação. Ao ordenar a Orestes um “duplo golpe” participa no matricídio. Além disso, o seu protagonismo é realçado também pelo facto de apenas se ouvirem as vozes de Electra e Clitemnestra, quando esta morre, sendo a filha quem responde à mãe.

A personagem tem uma importância tal que nunca abandona a cena desde o seu aparecimento no verso 86, excepto para tomar conhecimento do que se passa dentro do palácio, quando Orestes e Píades se preparam para matar Clitemnestra, na altura do brevíssimo terceiro estásimo (1384-97)⁴.

Perante Egisto Electra faz jogos de palavras que constituem uma espécie de “engodo” para o aproximar do palácio (1448-65) e dá conselhos ao irmão (1483-89), que o fazem apressar a entrada daquele (1491-2). Mas, ao contrário do que sucede no episódio anterior, Orestes fala com a personagem que vai matar e revela ter planeado a sua morte, que devia ocorrer no lugar em que tinha sido assassinado o pai (1495). Está, portanto, também ele empenhado em vingar Agamémnon. A obediência ao oráculo corresponde a um desejo efectivo. Não viveria atormentado com a mesma intensidade de Electra, já que era ainda uma criança quando a irmã o salvou. Esta terá, de facto, começado a alimentar muito cedo um desejo de vingança, pois explica, no final da peça, que só depois de punido Egisto se libertará dos males de há muito tempo (1489-90).

Apesar de a vingança ser levada a cabo por ambos, Electra sobressai, portanto, como a personagem que anseia por tranquilidade interior. E Sófocles, porque pretendia compor uma tragédia centrada nesta figura, inverteu a ordem dos assassinios, fazendo a morte de Egisto ocupar o lugar da perseguição das Erínias nas *Coéforas* de Ésquilo ou da cena do arrependimento em Eurípides⁵.

Por outro lado, há que ter em conta que a liberdade alcançada por este acto para a raça de Atreu constituiria uma ideia impensável, se o matricídio precedesse

⁴ J. C. Kamerbeek, ao comentar a peça, considera que a omnipresença de Electra prova a relevância da personagem na acção dramática (*The Plays of Sophocles. Commentaries*. Vol. V. *The Electra*, Leiden, 1974, p. 11).

⁵ Cf. J. C. Kamerbeek, *Op. cit.*, p. 17 e o comentário à peça de J. H. Kells, Cambridge, 1973, p. 2-5.

imediatamente o final da peça. Os espectadores seriam inevitavelmente invadidos por um desconforto que impediria o clímax ou o desfecho triunfal, que o Coro menciona nas palavras finais e que Electra deixa implícito.

Na ópera, ela surge avassaladora, depois da debandada verbal das escravas, quando o movimento se torna mais lento⁶. O drama está no seu apogeu. Instala-se um ritmo sincopado a partir de “Dein Auge das starre” e atinge-se o primeiro clímax com a invocação “Agamemnon Vater”. Principia um ritmo pesado de dança, que reflecte o crescimento da exaltação. Electra antecipa a bacante que se revela depois da morte purificadora de Clitemnestra e Egisto.

Ela não pode, portanto, aceitar a atitude da irmã, que se resigna com a situação em que se encontra, com Clitemnestra e Egisto a reinarem no palácio. Crisótemis clama pela felicidade do matrimónio e da maternidade no dueto com a irmã, por isso aconselha-a a ter outro comportamento, na ópera como na tragédia.

Clitemnestra vive atormentada, mais ainda na ópera do que tragédia, em que a notícia da morte de Orestes a consegue comover. Hofmannsthal caracteriza a personagem com maior implacabilidade: a morte do filho desperta nela não a saudade e o afecto de outrora, mas um riso descontrolado. Aparece em cena com grande pompa, num quadro de extrema violência musical. Os instrumentos reproduzem o estalar dos látigos, os bramidos dos animais e os 35 compassos criam um clima de excesso e de selvajaria. No duo entre Clitemnestra e a filha, Strauss escolheu o estilo declamatório inerente à tragédia, em que o tempo é angustiantemente lento.

Vive de forma tão intensa para a vingança do pai e, por consequência, para o regresso de Orestes, que Hofmannsthal exprimiu de modo distinto o equívoco da morte do irmão. Assim, enquanto em Sófocles, é Electra, como personagem principal, quem conta a Crisótemis a notícia da morte de Orestes, no libreto a lembrança do pai preenche-lhe a existência a ponto de não se ter apercebido das novas trazidas pelos recém-chegados.

Depois desta notícia, perante a recusa de Crisótemis em executar a vingança, os fagotes, os contrafagotes, o clarinete baixo e as cordas graves exprimem o desvairo e a ansiedade de Electra, que a fazem esgravatar a terra como um animal, à procura do machado do pai. A entrada em cena de Orestes ganha extraordinária força pelo seu registo vocal, fazendo sobressair a personagem. Mas o reconhecimento não é imediato. Primeiro Orestes apercebe-se de que é com Electra que está a falar, só depois dá a conhecer a identidade à irmã. Nesse momento um estrondo orquestral sublinha a emoção da anagnórise. O motivo da felicidade e da tranquilidade do passado transmitem um ambiente onírico, que é quebrado por uma ruptura tonal, que indica a vergonha de Electra envelhecida.

⁶ Na nossa análise musical da ópera *Elektra* consultámos os artigos e os comentários ao libreto publicados na revista musical *L' Avant Scène Opéra* 92, Novembro de 1986.

O facto de se ter esquecido do machado no momento do matricídio não lhe retira importância. Ouvem-se gritos no interior do palácio e é sobre ela que recai a atenção do espectador, como em Sófocles. A atitude de Orestes de planejar a morte de Egisto, fazendo-a acontecer no local em que foi assassinado Agamémnon, é transferida, por Hofmannsthal, para Electra, que planeara a morte da mãe a ponto de ter guardado o machado ao longo de vários anos. E, tal como na tragédia, também ela participa no acto perpetrado, incitando a um segundo golpe. O movimento rápido da orquestra transmite a raiva destruidora do momento.

Na morte de Egisto tem um papel semelhante ao do modelo grego: atrair o amante da mãe ao palácio. E, munida de um archote, parece dançar diante de Egisto. A estabilidade tonal de Electra representa a sua força persuasora, enquanto os violinos inquietantes (indicação de Strauss) adensam o mistério e aumentam o sobressalto daquele que se aproxima do palácio. A tessitura da voz e a notável caracterização da personagem no filme de Götz Friedrich fazem suscitar a antipatia do espectador por aquela figura efeminada e covarde, legitimando o seu assassinio.

Mas a libertação de que o Coro fala no final da peça não está presente na ópera. Embora tanto o tragediógrafo grego como o libretista excluam da acção as Erínias perseguidoras, e, portanto, não haja falta a expiar, na ópera a dança de júbilo final conduz Electra à morte, o que significa que é inevitável a diluição do sujeito que se recusa a esquecer. Depois de concluir a vingança, ela perde a razão de viver, por isso sucumbe na dança de júbilo final.

Hofmannsthal apercebeu-se de que, em algumas versões do mito, Ariadne contrasta com Electra, não pelas suas aspirações, como Crisótemis, mas pela sua feminilidade. São várias as versões do mito na Antiguidade. Na que é contada nos poemas homéricos⁷, a filha de Minos e Pasífae está casada com Baco, quando foge com Teseu, e é morta por Ártemis em Dia. Se na versão mais antiga, Ariadne encontra a morte por castigo dos deuses, noutras versões morre por enforcamento, depois de ter sido abandonada, ou por parto, ao dar à luz um filho de Teseu. Vítima seja dos deuses seja de Teseu, esta Ariadne que sucumbe por amor não possui nenhuma força vivificadora, soçobrando à memória de um amor perdido sem dignidade heróica. No entanto, na versão que remonta a Catulo, depois de ter sido abandonada na ilha de Naxos, Baco encontra-a e desposa-a⁸.

O século XVII e XVIII explorou de forma melodramática a situação de desaparecimento de Ariadne, tendo, por sua vez, silenciado ou escamoteado o matricídio da casa dos Atridas⁹. E foi assim que, interessado na *Comedia dell' Arte*, o libretista

⁷ Od. 11, 321-5; Eur., *Hipp.* 339; Sen. *Phaedr.* 759-760.

⁸ Catull., *Carm.* 64, 251-3; Sen., *Oed.* 448-90.

⁹ Nesta época, há mais de quarenta óperas em torno da figura de Ariadne, sem que os libretos apresentem diferenças significativas entre si; cf. E. Frenzel, *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal* (trad. esp. de Carmen Schad de Caneda), Madrid, 1976, "Ariadne",

preferido de Richard Strauss, pela mão de uma figura cuja fidelidade à memória do amante perdido parecia inabalável, regressou à questão da identidade.

A atitude de Teseu abriu para a apaixonada Ariadne o caminho inevitável da morte. A belíssima ária, em que aquela manifesta vontade de entrar no reino da Morte, começa como uma marcha lenta em direcção aos Infernos, surgindo depois o motivo musical de Hermes, o Mensageiro da Morte¹⁰. O deus é chamado com um entusiasmo crescente, dentro de uma linha melódica doce.

Mas cabe às personagens da *opera buffa* minimizar a tragédia de Ariadne, sendo a inconstante Zerbineta a principal voz opositora. Na verdade, a ópera funde dois mundos distintos: a *Comedia dell'Arte* e a ópera propriamente dita. Hofmannsthal planeou o libreto como uma mistura de teatro e ópera, a primeira parte deveria ser uma adaptação do *Bourgeois Gentilhomme*, de Molière, com alguma música ocasional para as danças, e na segunda parte, o bailado turco seria substituído por uma ópera de cerca de meia-hora. A forte presença do mito de Ariadne na ópera dos séculos XVII e XVIII levaram Hofmannsthal a escolhê-lo, já que o objectivo era fazer renascer a ópera da corte e o imaginário barroco repleto de personagens da mitologia heróica. O facto de, no tempo de Molière, o Teatro Italiano coexistir com o género heróico explica a presença da *opera buffa* no contexto da *opera seria*. Mas os dois géneros não permaneceram independentes, como inicialmente se previra. E, na casa de um burguês abastado de Viena, os convidados assistem à representação simultânea das duas óperas, o Compositor foge, desesperado, depois de defender o carácter sagrado da música, no final do Prólogo.

Com quatro pretendentes, Zerbineta vive o amor de forma ligeira: todas as mulheres sofreram por causa dos homens, mas chega “uma noite breve, um dia rápido, um sopro de ar, um olhar carinhoso” que “transforma o coração”¹¹. Inconstante no amor, ela não compreende o drama vivido pela excessivamente fiel Ariadne. A concepção de feminilidade que a dançarina e comediante representa acaba, no entanto, por ser aceite com a chegada de Baco. Na versão de 1912 a metamorfose do tempo acontecia numa cena curta que preparava a chegada do deus, em que Ariadne tomava consciência da presença de Zerbineta, deixando-se adornar por ela.

p. 37-8. No século XVIII houve uma tentativa de explicar e humanizar o ódio de Clitemnestra relativamente a Agamémnon, tornando Egisto o protagonista da acção; cf. E. Frenzel, *Op. cit.*, “Agamenón”, p. 7.

¹⁰ Tal como fizemos em relação a *Elektra*, também para a leitura de *Ariadne auf Naxos* consultámos os artigos e os comentários da revista *L'Avant Scène Opéra. Opéra et Mythe* (8) 77, Julho de 1985.

¹¹ “Eine kurze Nacht, / Ein hastiger Tag, / Ein Wehen der Luft, / Ein fließender Klick / Verwandelt ihr Herz” (*Strauss. Ariadne à Naxos, Op. cit.*, p. 74).

Baco é a força vivificadora e redentora, pois, na interpretação do apolíneo e do dionisíaco feita por Nietzsche, é pela psicologia do estado dionisíaco que os Gregos afirmam o triunfo da vida sobre a morte. Hofmannsthal concebe a cena final sem cenários visíveis, para que a representação realce melhor a condição mística atingida pela ópera. Uma vez que o extâse do duo final transforma a cena miniatura em cena onírica, deve desaparecer o teatro dentro do teatro¹². Baco encontra o seu lugar na Existência, tornando-se capaz de uma entrega absoluta, a partir do equívoco de Ariadne, que pensa primeiro estar diante de Teseu e depois da Morte. O problema da identidade ganha um novo sentido, sob a influência dos caracteres da comédia italiana, como comprova a última intervenção de Zerbineta, que Strauss queria que constituísse o final da ópera.

Assim, enquanto Electra permanece fiel a Agamémnon, Ariadne entra noutra dimensão. Ela representa a metamorfose, que a vida torna necessária. A recusa do esquecimento conduz à morte, só a aceitação da mudança viabiliza a vida:

“A metamorfose é a via da Vida, ela é o mistério propriamente dito da Natureza no seu acto criador; tudo o que persiste em si mesmo entorpece e morre. Quem quer viver tem de passar para lá de si mesmo e tem de se metamorfosear: em suma, deve esquecer. No entanto, toda a dignidade humana está associada à perseverança do idêntico, à recusa do esquecimento, à fidelidade. Esta é uma das contradições mais insondáveis sobre o abismo da qual está construída a ideia do Ser (...) Têm-me dito que ao longo da minha vida nunca cessei de me espantar com o eterno mistério desta contradição. Efectivamente, Ariadne ergue-se contra Zerbineta como Electra contra Crisótemis. Crisótemis queria viver e nada mais; ora ela sabia que quem quer viver tem de esquecer. Electra, pelo contrário, não esquece.”

(carta de Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss, trad. do fr. de Ph. Godefroid)¹³.

Hofmannsthal e Richard Strauss, em dois períodos distintos da sua produção artística, colocaram o problema da diluição e da preservação da identidade a partir de duas figuras míticas da Antiguidade. Na fase da atonalidade e cromatismo de *Salomé* (1905)¹⁴, surge uma Electra mergulhada nas trevas, pelo desejo de vingança, e que sucumbe, esgotando-se, ao assumir uma atitude vingadora, que constitui para si a única razão de existir. Numa fase posterior distinta daquela, em que se insere também *Der Rosenkavalier* (1911), temos uma Ariadne que se liberta do seu estatuto de vítima pela mão vivificadora de um Baco que se redescobre também.

¹² B. Banoun, “Le poète et le compositeur. La genèse d’Ariadne à Naxos à travers la correspondance entre Strauss et Hofmannsthal”, *Strauss. Ariadne à Naxos, Op. cit.* p. 16.

¹³ *Strauss. Ariadne à Naxos, Op. cit.*, p. 18-20.

¹⁴ Recorde-se, porém, que o libreto de *Salomé* não é da autoria de Hugo von Hofmannsthal, mas de Hedwig Lachmann, que adaptou a peça do Oscar Wilde.

HUMANITATES HUMANIORES LEITURA INTEGRADA DE UM TEXTO LATINO, UM QUADRO E UM OBRA MUSICAL

LUIS MANUEL GASPAR CERQUEIRA
Universidade de Lisboa

A evolução tecnológica do tempo que nos é dado viver permitiu uma fixação e transmissibilidade do objecto estético que se aproxima da complexidade da vivência humana, pela concomitância dinâmica da palavra, da música e da imagem, experiência para a qual os tradicionais suportes do labor dos classicistas, nomeadamente as actas deste congresso, se tornaram obsoletas. As Humanidades são assim solicitadas a tornarem-se mais humanas, e o texto literário, que é agora possível articular em tempo real com a pintura e a música, permite uma cultura humanística que contribui de forma mais completa para uma formação da sensibilidade.

De há alguns anos a esta parte que nas nossas aulas de Latim da Faculdade de Letras de Lisboa nos servimos de uma estratégia didáctica que assenta na análise comparativa de obras de arte literárias em latim e de obras plásticas e musicais delas dependentes. Este tipo de análise fundamenta-se no princípio de que todas as artes ligadas à cultura humana se relacionam naturalmente entre si, conceito que não é propriamente uma invenção moderna: “Etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam uinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur”, conforme já nos dizia Cícero no *Pro Archia*. É a percepção de que o mundo da cultura é uno, e que o seu denominador comum é o homem na sua complexidade, com a sua aspiração ao belo, à verdade e a uma estruturação ética, faces várias de uma mesma plenitude humana.

Não se trata de penetrar nos umbrais da Estética, pois não é de elucubração teórica sobre as artes e suas inter-relações que nos ocupamos. Não propomos uma teoria da recepção ou uma crítica de arte esclarecida por uma cultura humanística sólida, propugnada e exemplarmente representada por trabalhos como o de Erwin Panofsky.

O nosso objectivo é mais modesto e sobretudo mais prático: propomos uma experiência didáctica, em que o aluno é confrontado com objectos artísticos inter-relacionados e solicitado a pronunciar-se sobre as suas semelhanças e diferenças, sobre as modalidades dessa inter-relação. O nosso objectivo não é tanto o resultado da análise como as vantagens didácticas resultantes do processo de comparação levado a cabo pelos alunos.

Este elemento interactivo é fundamental no processo. São os alunos, o conjunto dos alunos da turma, os agentes da análise, assumindo o professor um papel auxiliar neste processo de descoberta, providenciando os materiais e suscitando questões. Tal interacção tem como espaço adequado a sala de aula e o diálogo entre pessoas que se encontram num mesmo contexto de comunicação: nenhum sistema informático pode dar conta das infinitas possibilidades da sensibilidade humana.

Do ponto de vista dos alunos esta prática propicia a exercitação e manifestação da sensibilidade, elemento de que há uma ausência nos *curricula* universitários de Letras. A Universidade orienta o aluno para a análise objectiva, não para a subjectividade. Ora os alunos sentem necessidade de exercitar e exprimir a sua sensibilidade e imaginação. Na ausência de cursos de escrita criativa que existem noutras paragens, este tipo de trabalho permite exteriorizar essa riqueza pessoal e subjectiva, num contexto de grupo. Nesta actividade acolhemos de bom grado a subjectividade do juízo estético.

Naturalmente que, do ponto de vista da avaliação, se torna difícil uma quantificação desta subjectividade, mas a função primeira da escola não é, em nosso entender, avaliar os indivíduos e proceder a uma selecção social, nem mesmo proporcionar referências comuns a uma sociedade. A função básica da escola é formar, desenvolver a personalidade total do indivíduo, dar resposta à sede de saber. Será uma perspectiva talvez um pouco radical da escola, a complementar com outros elementos. Não temos dúvidas, contudo, da importância deste tipo de trabalho na formação dos nossos alunos, e da extensão das suas consequências, que só a longo prazo poderão ser realmente avaliadas

De qualquer modo, a perspectiva que aqui apresentamos não é a da criação de uma disciplina autónoma, a que eventualmente se poderia chamar Artes Comparadas, por analogia com a Literatura Comparada, mas uma utilização deste processo de forma ancilar e como complemento de uma formação no quadro das Línguas clássicas. Não propomos uma área do saber, mas um exercício de confluência de saberes.

Uma vantagem deste trabalho é ainda a compreensão, por parte dos alunos, do carácter transversal da Cultura Clássica, que condiciona a criação artística da cultura europeia muito para além dos limites, já de si amplos, da cultura literária.

Este tipo de trabalho implica riscos e desafios. O professor de Línguas Clássicas é solicitado a sair do seu gueto de erudição filológica, espaço de segurança, normalmente com pouca margem para a imaginação, e a integrar-se num universo mais lato e exigente, o das Humanidades propriamente ditas. Por vezes esquecemos que as

Humanidades são na sua origem não uma aquisição de saberes imediatamente utilizáveis, um adestramento para o exercício de uma profissão, mas um conjunto de instrumentos que permite ao homem elevar-se espiritualmente, caminhos para descobrir a sua própria humanidade. As artes liberais são as que são próprias dos homens livres, na definição de Séneca, aristocráticas no sentido em que permitem ao homem não só o desenvolvimento da sua compreensão do mundo mas também da sua própria personalidade.

É um conceito que, embora parecendo contrariar a orientação de utilidade imediata e pronta satisfação que parece imperar nas nossas sociedades, corresponde a um anseio premente de uma cultura humana de qualidade. O que explica que a análise comparada dos vários modos de expressão artística, no espaço de cerca de uma década, tenha tido um desenvolvimento notável: multiplicam-se os seminários de pós-graduação com o título de Arte e Literatura, Literatura e Artes Plásticas, etc.

Contestamos veementemente a opinião de que estas relações entre as artes tenham um carácter superficial. Segundo alguns o texto escrito representaria o espaço privilegiado da reflexão amadurecida e as outras artes o espaço da *performance*, ligeira e transitória. Há modalidades e características específicas em cada arte, mas que pensamos não dever hierarquizar.

Um quadro é concebido para durar no tempo, e nele pode inscrever-se um grau de profundidade tão denso como o de um texto verbal. Tem características específicas, nomeadamente o carácter global do quadro, que pode ser apreendido em simultâneo, enquanto a linguagem não se pode libertar do seu carácter sequencial, o que não implica superficialidade. As artes performativas, como a música, embora inscritas no tempo que decorre, podem hoje ser fixadas enquanto execução, e na sua concepção existe um elemento de composição de gestação prolongada e reflectida, uma premeditação. O acto de musicar um texto é uma intervenção radical, uma hermenêutica dinâmica, que supõe uma compreensão profunda não só do texto mas das suas implicações e concavidades. Tanto e mais do que comentá-lo, traduzi-lo, encená-lo ou adaptá-lo. Ao momento parcelar da análise é acrescentado o momento complexo da criatividade, em que são chamadas a terreiro não só a formação mas toda a personalidade do artista. E também o executante, que actualiza no tempo esta obra de arte, é um criador. O espaço da memória é enriquecido por esta fixação, hoje possível, da densidade que o transitório encerra em si mesmo.

Apresentámos na conferência uma leitura integrada de um texto literário, um quadro e uma obra musical, que é mais uma prática do que uma teorização. Na impossibilidade de fazer essa análise num texto escrito, apresentamos nas actas algum material que pode propiciar o mesmo tipo de análise em aulas de humanidades.

Na utilização que fazemos desta actividade, enquanto auxiliar didáctico do Latim, o ponto de partida é sempre um texto latino, que pelas suas qualidades intrínsecas encontrou eco noutras formas de expressão artística. As *Metamorfoses* de Ovídio representam talvez o repositório mais abundante destes textos, nomeadamente para a

iconografia e a música europeias do séc. XVI em diante. Os mitos europeus são, com pouquíssimos acrescentos, oriundos da cultura greco-latina, e em Ovídio encontramos quase todos. Outro filão são os textos da poesia latina medieval, ponto de partida para infindas obras de arte da cultura cristã ocidental, caracterizada por uma unidade arte-religião durante largos séculos.

1. Orfeu e Eurídice

Começamos precisamente por um texto de Ovídio, *Met.* 10, 1-77, o mito de Orfeu e Eurídice, em que o amor e a beleza da poesia e da música se confrontam com a inexorabilidade da morte. Orfeu foi particularmente grato aos artistas de todas as épocas, pois o vate trácio representa simultaneamente o fascínio da beleza e a fragilidade da condição humana.

Eurídice morre, no próprio dia do casamento com Orfeu, ao ser mordida por uma serpente venenosa:

*nam nupta pèr herbas
Dum noua Naiadum turba comitata uagatur,
Occidit in talum serpentis dente recepto.*
(vv. 8-10)

O poeta procura resignar-se mas o Amor é mais forte,

posse pati uolui nec me temptasse negabo; uicit Amor
(vv. 25-6)

Orfeu vai aos Infernos em demanda de Eurídice. Aí, servindo-se do seu canto, acompanhado pela lira, comove todos os habitantes do mundo subterrâneo. Plutão e Prosérpina, soberanos do mundo dos mortos, são incapazes de recusar o que Orfeu lhes pede e permitem que a esposa regressse ao mundo dos vivos, com a condição de Orfeu não olhar para trás.

*nec regia coniunx
sustinet oranti, nec qui regit ima, negare
Eurydicen uocant; umbras erat illa recentes
inter et incessit passu de uulnere tardo.
Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
ne flectat retro sua lumina donec Auernas
exierit ualles: aut irrita dona futura.*

(vv. 46-52)

A viagem para o mundo superior é feita por um caminho íngreme, toldado por uma névoa misteriosa e pela escuridão. E, já perto do mundo dos vivos, Orfeu

olha para trás, com as conseqüências anunciadas: Eurídice fica definitivamente aprisionada no mundo dos mortos.

*Carpitur acclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca.
Nec procul affuerant telluris margine summae;
Hic, ne deficeret metuens avidusque uidendi
flexit amans oculos et protinus illa relapsa est.
Bracchiaque intendens prendique et prendere certans,
nil nisi cedentis infelix arripit auras.*

(vv. 53-59)

Impedido de voltar aos infernos, o vate sofre o desgosto de perder a amada pela segunda vez, apresentado-se agora não já como um ser semidivino, expressão da beleza vitoriosa, mas como um simples homem, impotente perante a morte inelutável.

A questão que inevitavelmente se coloca é a da razão que leva Orfeu a voltar a cabeça, sabendo das conseqüências do seu acto, sobretudo quando estava já tão próximo da salvação. O carácter decisivo do momento crucial em que Orfeu, apesar da *lex* que lho proibira, volta a cabeça para contemplar Eurídice era já sentido pelos antigos. É este o momento captado pelo escultor grego de um relevo ático do séc. V, talvez Alcâmenes, de que felizmente chegou até nós uma cópia romana, hoje no Museu Nacional de Nápoles (Figura 1).

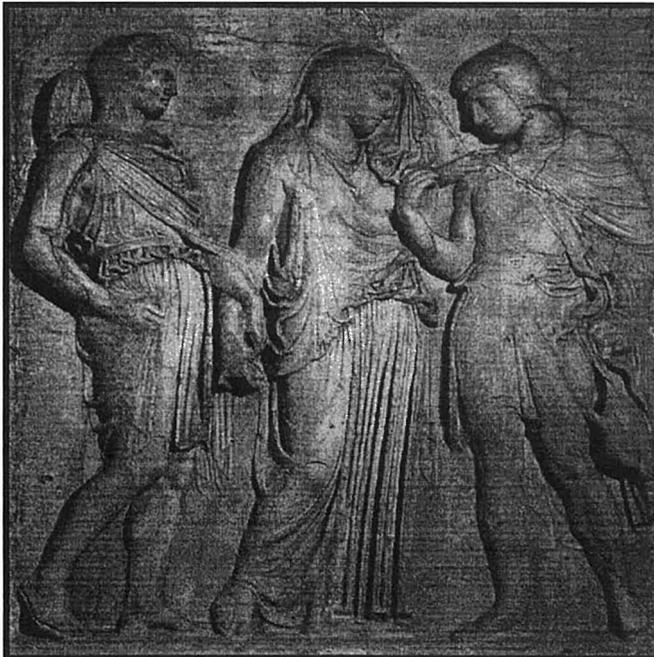


Fig. 1

Orfeu desvela Eurídice, mas esta pertence já a Hermes psicopompo, que a prende com a mão. No perfeito equilíbrio de massas desta composição há uma fronteira central, uma linha intransponível. Eurídice contempla Orfeu, mas a orientação do corpo, as linhas da perna, estão já em consonância com as do condutor das almas.

O amor, patente no gesto de Eurídice e no olhar de Orfeu já não poderá resgatá-la da sua condição de morta. O gesto do braço direito de Eurídice é harmoniosamente contrariado pela posição simétrica do outro braço, que Hermes segura com firmeza. A lira, a arma de que Orfeu se servira para a libertar dos Infernos pende, doravante inútil, da sua mão esquerda.

A questão que naturalmente se coloca é a da razão que leva Orfeu a olhar para trás. Será que não podia aguardar mais um pouco? Seria devido à *subita dementia* de que fala Vergílio nas Bucólicas? As razões apontadas por Ovídio são o receio de que ela não conseguisse acompanhá-lo, *metuens ne deficeret*, devido à dificuldade da subida e à ferida que a faz avançar *passu de uulnere tardo*, mas sobretudo o desejo de a ver, *avidus uidendi*, e o amor que lhe tem. Esta a razão principal apontada por Ovídio, sintacticamente amalgamada com o próprio acto de voltar a cabeça: *flexit amans oculos*. É também essa a razão que transparece da representação escultórica.

Nas versões operáticas de Monteverdi e Gluck tudo se passa de outro modo. *Na Favola di Orfeo* de Monteverdi, dos princípios do séc. XVII, o acto de voltar a cabeça é explicado pelo receio de que Eurídice não o siga e por suspeitas relativamente às intenções de Plutão. Apolo aparece a Orfeu, que lamenta a perda da amada, e condu-lo numa apoteose de música e dança ao céu, espaço da perenidade, onde recuperará a beleza do olhar de Eurídice na beleza do sol e das estrelas. *No Orfeo ed Euridice* de Gluck, no séc. XVIII, o gesto de Orfeu é explicado por uma provocação de Eurídice, que lhe censurara a frieza dos seus sentimentos para com ela. Quando a perde, decide suicidar-se, mas é disso impedido pela aparição de Eros, que lhe anuncia uma nova vida, em conjunto com Eurídice, que Eros ressuscitará proporcionando a ambos uma vida de felicidade. A função da ópera é divertir, e por isso nos é proporcionado um *happy-end*, pela intervenção de um *deus ex machina*. Ao ouvir a música triunfante das apoteoses operáticas, não podemos, contudo, evitar a desconfortável sensação de que este desenlace é artificial.

Segundo o Professor Veremans, numa interpretação apresentada num seminário de Didáctica na Faculdade de Letras de Lisboa em 1987, estas versões desvirtuam de facto a essência do mito antigo. O mito desempenha na Cultura Clássica um papel pedagógico, é uma forma de apreender as realidades essenciais da existência humana. Nem a solidez dos argumentos nem o encanto da voz de Orfeu podem trazer Eurídice de volta à vida, porque a morte é inexorável. E esta é a verdade profunda do mito. Orfeu olha para trás porque é esse o inevitável destino humano.

2. Dédalo e Ícaro

Minos, rei de Creta, aprisionara Dédalo no Labirinto com seu filho Ícaro, porque Dédalo favorecera o conúbio de Pasífaa com o touro branco enviado por Neptuno, construindo um simulacro de vaca onde a rainha de Creta se introduzira, concebendo assim um monstro meio-homem meio touro, o Minotauro. Engenhoso como era, Dédalo inventou umas asas feitas de penas unidas com cera, com que se ergueu nos ares para a liberdade, mas Ícaro, *tractus cupidine caeli*, morre devido ao seu entusiasmo juvenil e à sua ambição excessiva, ao aproximar-se demasiado do sol, cujo calor derrete a cera das asas. Vejamos o relato de Ovídio, *Met.*, 8, 208-234:

*(Daedalus) pariter praecepta uolandi
tradit et ignotas umeris accomodat alas.
inter opus monitusque genae maduere seniles,
et patriae tremuere manus. dedit oscula nato
non iterum repetenda suo pennisque leuatus
ante uolat comitique timet, uelut ales, ab alto
quae teneram prolem produxit in aera nido,
hortaturque sequi damnosasque erudit artes
et mouet ipse suas et nati respicit alas.
hos aliquis, tremula dum captat harundine pisces,
aut pastor baculo stiuuae innixus arator
uidit et obstipuit, quique aethera carpere possent,
credidit esse deos. et iam Iunonia laeua
parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ),
dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne,
cum puer audaci coepit gaudere uolatu
deseruit duces caelique cupidine tractus
altius egit iter: rapidi uicinia solis
mollit odoratas, pennarum uincula, ceras.
tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos
remigioque carens non ullas percipit auras,
oraque caerulea patrium clamantia nomen
excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo.
at pater infelix nec iam pater 'Icare' dixit.
'Icare' dixit 'ubi es? qua regione te requiram?'
'Icare' dicebat: pennas adspexit in undis.*

O texto de Ovídio foi utilizado por Brueghel, pintor flamengo do séc. XVI, amigo de humanistas, para compor um dos seus mais famosos quadros (Figura 2).



Fig. 2

O momento escolhido pelo pintor é o do afogamento do jovem, cujas pernas se vêem por um breve instante, antes de desaparecerem nas águas, correspondente aos cinco últimos versos do poeta. As testemunhas ovidianas do voo e da queda do jovem são retratadas pelo pintor de forma original: *aliquis dum captat harundine pisces, pastor innixus baculo, arator innixus stiua*. Todos eles, à excepção do pastor manifestam uma indiferença e mantêm um estatismo que nos interpela. Os navios, anacronicamente representados como os navios do séc. XVI, e as ilhas gregas, representadas sem preocupação de verosimilhança, mantêm-se imóveis e alheados.

O efeito do quadro resulta precisamente do contraste entre o dramatismo da situação e a placidez da paisagem e das testemunhas. O génio criador do pintor utiliza e acrescenta a riqueza do texto do poeta. O próprio título do quadro exprime esta premeditada dualidade: "Paisagem com a queda de Ícaro". O poeta W. H. Auden a percebeu-se da força deste contraste:

*In Brueghel's Icarus for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
have heard the splash, the forsaken cry,
but for him it was not an important failure; the sun shone
as it had to on the white legs disappearing into the green
water; and the expensive delicate ship that must have seen
something amazing, a boy falling out of the sky,
had somewhere to get and sailed calmly on.*

A distribuição dos planos insinua subtilmente a violência na paisagem: a pequenez da figura de Ícaro, o pormenor do pastor que olha para cima, são elementos aparentemente secundários que revelam discretamente a tragédia.

Ovídio preparara também um efeito de choque, de queda emocional, salientando na primeira parte do texto o carinho e a solicitude de Dédalo para com o filho, insistindo nos seus receios, comparando Dédalo a uma ave que, com o coração aflito, ensina os filhotes a voar: *comitique timet, uelut ales, ab alto/quaе teneram prolem produxit in aera nido, hortaturque sequi damnosasque erudit artes/ et mouet ipse suas et nati respicit alas*. Estes elementos que revelam o afecto do pai amplificam a brutalidade da catástrofe. Em Brueghel o elemento emocional, interior, assoma apenas, num nível visual exterior, na vastidão insensível da paisagem, criando uma dupla dimensão ao quadro, não a que se mostra mas a que se adivinha, exigindo um conhecimento do texto de Ovídio que possibilite a hermenêutica e a completa fruição do objecto artístico.

Há uma outra versão deste quadro, mais pequena, em que se vê Dédalo a voar procurando e chamando o filho. É considerada uma cópia da que aqui apresentamos, que se encontra nos Musées Royaux des Beaux-Arts, em Bruxelas. Os especialistas consideram a figura do pai, na versão de Nova Iorque, um acrescento grosseiro. Choca, de facto, com subtil densidade da composição do quadro. Dédalo está invisível aos nossos olhos, mas presente no olhar do pastor que o observa, olhando para os céus.

Também um quadro é espaço de inteligência e elaboração, de diálogo enriquecedor com a memória.

3. Ariadne em Naxos

Um outro quadro do séc. XVI em que a relação de dependência do texto literário latino é tal que sem ele não é possível compreender os elementos pictóricos é o *Trionfo di Baco*, de Ticiano. Para o provar vejamos primeiro o quadro (Figura 3).



Fig. 3

Embora a beleza do quadro nos invada, o significado escapa-nos. Que significam as estrelas que se vêem, quem é a jovem, onde estamos? Baco triunfa, mas sobre quem ou sobre o quê?

O quadro ilustra o mito de Ariadne, abandonada em Naxos por Teseu, enquanto dormia, e encontrada no seu abandono por Baco que a ama e transforma em constelação, conforme é contado por Catulo e Ovídio. Ovídio, *Met.* 8, 172-182, permite-nos uma compreensão rápida do conjunto do quadro. Vejamos o texto.

*Protinus Aegides rapta Minoide Diam
 uela dedit comitemque suam crudelis in illo
 litore destituit. desertae et multa querenti
 amplexus et opem Liber tulit, utque perenni
 sidere clara foret, sumptam de fronte coronam
 inmisit caelo. tenues uolat illa per auras,
 dumque uolat, gemmae nitidos uertuntur in ignes
 consistuntque loco specie remanente coronae,
 qui medius Nixique genu est Anguemque tenentis.*

O pintor consegue retratar num só momento o abandono e a redenção da personagem. A orientação do corpo de Ariadne, voltado para o horizonte, em que desaparece o barco de Teseu, para o qual se ergue ainda o seu braço direito, contrasta com o voltar da cabeça em direção ao ruído e ao movimento introduzido pelo aparecimento da animada corte báquica, cruzando o seu olhar com o de um Baco que salta vigorosamente do seu carro. Do lado esquerdo Teseu parte, já insignificante na distância; Baco chega, pletórico, do lado direito. Ariadne é retratada na encruzilhada da memória e do recomeço.

A cor desempenha um papel fundamental na representação desta antinomia. O lado esquerdo do quadro é dominado por um azul uniforme, do céu, do mar, da túnica de Ariadne. A cor fria, associada ao abandono e à fuga de Teseu, à distância e à memória dolorida, contrasta com a variedade da paleta de cores quentes, vermelhos, castanhos, ocres, com que irrompe pelo quadro dentro o cortejo báquico. Cores quentes associadas ao impulso vital, que garante a sobrevivência e a metamorfose. O azul das vestes de Ariadne está já circundado por uma faixa de vermelho vivo, que a põe em comunicação com o mundo telúrico de Baco.

O passado do abandono e do lamento de Ariadne, *deserta e multa querenti*, cruza-se com o presente, que traz a Ariadne *amplexus et opem*. Também o futuro está representado e simbolizado pela cor. A coroa arremessada por Baco penetra no azul celeste, iluminando-o ao transformar-se em *nitidos ignes* e afirmando a sobrevivência e a perenidade de Ariadne no futuro, luminosa também ela, *utque perenni sidere clara foret*.

O quadro, também conhecido por *Trionfo di Baco*, é de facto uma afirmação da energia das forças vitais, da mudança garante do futuro, que triunfa sobre uma memória paralisante e destrutiva.

A versão ovidiana, normalmente apontada como fonte do pintor, sumariza a versão de Catulo, *Carmen* 64. É de facto a Catulo que temos de recorrer para uma compreensão de pormenor.

É natural esta utilização de Catulo para a representação plástica do mito, uma vez que o texto poético é ele próprio a *ecphrasis* de um bordado numa almofada, uma representação plástica. Nele encontramos a partida do navio de Teseu:

*Haec uestis priscis hominum uariata figuris
heroum mira uirtutes indicat arte.
Namque fluentisono prospectans litore Diae,
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariada furores,
necdum etiam sese quae uisit uisere credit,
utpote fallaci quae tum primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena.*

(vv. 50-57)

Encontramos a atitude perturbada de Ariadne, expressa no desalinho das vestes:

*quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flauo retinens subtilem uertice mitram,
non contexta leui uelatum pectus amictu, (...)
quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.
sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,
toto animo, tota pendeat perdita mente.*

(vv. 60-70)

Em Catulo o momento do abandono é desenvolvido, com elementos que serão utilizados por Ticiano: o ansioso perscrutar da distância, o arregaçar das roupas de Ariadne, que entra no mar em busca daquele que a abandona, o pungente lamento de Ariadne, que no poema se estende até ao verso 201, expresso no quadro pelo gesto da mão direita.

*Saepe illam perhibent ardenti corde furentem
clarisonas imo fuisse e pectore uoces,
ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,
tum tremuli salis aduersas procurrere undas
mollia nudatae tollentem tegmina surae,
atque haec extremis maestam dixisse querelis,
frigidulos udo singultos ore cientem:
'Sicine me patriis auectam, perfide ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?'*

(vv.124-133)

O desespero de Ariadne é sobretudo expresso nos versos 186-187:

*nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.*

Também o momento da redenção pelo amor e pela afirmação da vida se servem dos pormenores do poema de Catulo, nomeadamente pela descrição do séquito do deus. Também no bordado descrito por Catulo estes elementos se encontravam "no outro lado" da representação. O quadro de Ticiano é o bordado da almofada de Catulo, acrescentado o elemento ovidiano da metamorfose. Todos os elementos de Catulo são utilizados (os instrumentos musicais, as serpentes, o pedaço de carne, a bebida).

*At parte ex alia florens uolitabat Iacchus
cum thiaso Satyrorum et Nisigenis Silenis,
te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore.
Quae tum alacres passim lymphata mente furebant
euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes.
Harum pars tecta quatiebant cuspide tyrsos,
pars e diuolso iactabant membra iuuenco,
pars sese tortis serpentibus incingebant,
pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,
orgia quae frustra cupiunt audire profani;
plangebant aliae proceris tympana palmis,
aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant;
multis raucisonos efflabant cornua bombos
barbaraque horribili stridebat tibia cantu.*

(vv. 251-264)

O mito de Ariadne foi abundantemente tratado pela ópera. Só no período barroco há mais de quarenta versões. Os conflitos simbólicos do mito de Ariadne, expressos pelos contrastes do quadro Catulo-Ticiano (partida-chegada, memória-esquecimento, distância-proximidade, fim-recomeço), foram sentidos com particular acuidade pelo libretista da ópera *Ariadne em Naxos* de Strauss, Hugo von Hofmannsthal. Remeto para a conferência da Professora Ana Alexandra Alves de Sousa, que se ocupa desta versão musical do mito.

4. O Juízo final

Os textos medievais são também uma fonte inesgotável de materiais. Um dos textos poéticos que mais eco encontrou na pintura e na música foi a visão poética do Juízo final de Tomás de Celano, um frade minorita do séc. XIII. Nele se inspiram múltiplas representações plásticas do Juízo Final, nomeadamente a do fresco pintado por Miguel Ângelo para o altar mor da Capela Sistina (fig. 4). Integrado na liturgia católica como Sequência da missa de defuntos, foi objecto de múltiplas versões musicais, de que escolhemos a versão do Requiem de Mozart.

1. *Dies irae, dies illa
soluet saeculum in fauilla
teste Daudid cum Sibylla.*
2. *Quantus tremor est futurus
quando iudex est uenturus,
cuncta stricte discussurus!*
3. *Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.*
4. *Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura
iudicanti responsura.*
5. *Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur
unde mundus iudicetur.*
6. *Iudex ergo cum censebit
quicquid latet apparebit;
nil inultum remanebit.*

7. *Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus,
dum uix iustus sit securus?*
8. *Rex tremendae maiestatis,
qui saluandos saluas gratis,
salua me fons pietatis
(.....)*
16. *Confutatis maledicitis,
flammis acribus addictis,
uoca me cum benedictis.*
17. *Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis.
Gere curam mei finis.*
18. *Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex fauilla
iudicandus homo reus;
huic ergo parce, Deus.*



Fig. 4

O texto tem no seu significado e nas próprias sonoridades uma violência que se manifesta sobretudo pela ideia de tremor, movimento concretizado fisicamente na terrível convulsão do fim do mundo e psicologicamente no terror dos homens que são chamados a prestar contas dos seus pecados. Este tremor é salientado pelas

sonoridades do verso, de vogais escuras e aliteraões sacolejadas de oclusivas surdas:

*quantus tremor est futurus
quando iudex est uenturu
cuncta stricte discussurus.*

Vemos essa energia tremenda na violência do gesto de Cristo juiz, representado numa imagem de força, reforçada pelo seu porte atlético (Figura 5) e na atitude aflita dos condenados (fig. 6).



Fig. 5

O outro movimento importante do texto é o movimento ascensional, que o poema exprime repetidamente pelo verbo *resurgere*.

Este movimento é nítido nas linhas de força do canto inferior esquerdo do fresco, gerado pelo movimento dos mortos que sobem. Algumas destas figuras parecem não ter peso, numa imponderabilidade que faz lembrar balões de hélio (fig. 7).

Da audição da versão musical de Mozart acompanhada por uma leitura do texto resulta uma compreensão da genialidade da versão musical enquanto expressão do texto.

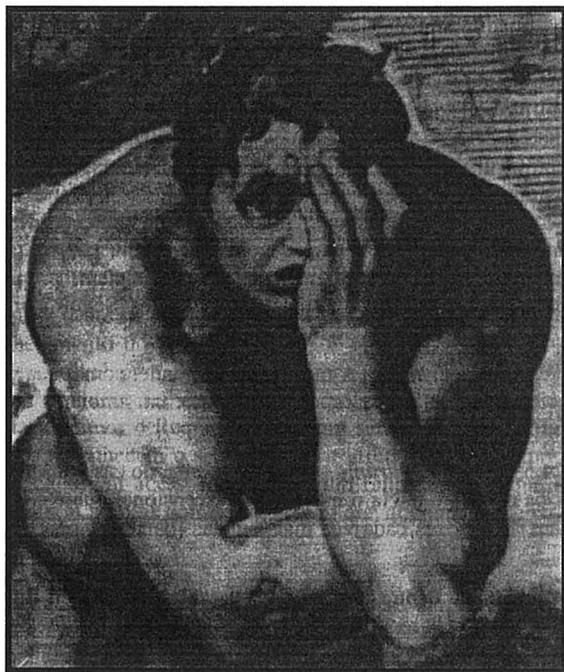


Fig. 6



Fig. 7

A primeira estrofe recria musicalmente a violência e tremenda perturbação do fim do mundo, cantada com ritmos sacudidos e enérgicos, com o *tutti* da orquestra e do coro.

Na estrofe 3, *Tuba mirum*, o solo da trombeta, no fresco representada ao centro, junto do livro da contabilidade divina, desce às profundezas para de lá erguer os mortos e inicia o movimento ascensional que é continuado por uma sucessão de vozes solistas cada vez mais agudas: baixo, tenor, contralto e soprano cantam sucessivamente as várias estrofes (3-7).

Na estrofe 8, *Rex, tremendae maiestatis*, Mozart salienta o verdadeiro centro do poema, do fresco e da música, e não só do ponto de vista da economia do poema, mas sobretudo pelo papel fundamental, motor, da figura do Cristo, rei e juiz. A música solene, triunfante, majestosa, violenta, sublinha pela repetição esta importância.

As estrofes 9-15 representam uma parte argumentativa, em que se invocam antecedentes de pecadores salvos, para reclamar a própria salvação, o que terá determinado o afastamento deste texto da liturgia pelo Magistério. Após esta zona, cujo texto aqui suprimimos para não nos alongarmos demasiado, relativamente tranquila, segue-se o grande contraste da condenação dos réprobos: *confutatis maledictis*, em que regressa o *tremor*, alternada com o pianissimo da súplica *uoca me cum benedictis*.

No *lacrimosa* apercebemo-nos de uma mudança importante. Mantém-se o dramatismo, mas desapareceu a violência. Cessou também a argumentação. A música passa a um plano diferente, em que o verso e a música encontram uma unidade perfeita na expressão do movimento ascensional, dramático, gradual e entrecortado dos homens que se erguem: *lacrimosa dies illa / qua resurget ex fauilla / iudicandus homo reus*. Este movimento eleva-se em direcção a uma grandeza que está já para além das contingências materiais da destruição universal. Disse-me uma vez um aluno de Teologia que é o abandono da alma nas mãos da misericórdia divina. Talvez tenha razão.

5. Carmina Burana

Também sobre um texto medieval foram compostos os *Carmina Burana* de Carl Orff. Obra de 1936, são a primeira parte de uma trilogia chamada «Trionfi», cuja temática principal é o amor em diferentes lugares, tempos e circunstâncias. Os textos são os textos latinos da poesia medieval recolhida no manuscrito de Beuren, de tom variado. As outras obras são os *Catulli Carmina*, baseada em versos de Catulo, e *Trionfo di Afrodite*, baseado em versos de Catulo, Safo e Eurípides. Manifesta-se assim uma predilecção de Orff pelos textos literários latinos, medievais e clássicos.

Um elemento caracterizador da obra de Orff é precisamente a compreensão destes textos por parte do compositor, revelada na forma como os poemas são musicados. Musicar um texto é uma operação tão radical como uma encenação ou uma tradução. Há um momento de hermenêutica do texto, seguido de um momento criativo.

A qualidade destes dois momentos na obra de Orff, tal como em Mozart, é a razão que nos leva a preferir a sua versão à versão musical medieval.

Um exemplo esclarecedor desta qualidade da música de Carl Orff é a famosa versão musical do poema *O Fortuna*, em que o texto afirma uma dimensão de grandeza cósmica através do elemento musical, constituindo-se como uma unidade conseguida, que não só compreende mas valoriza o significado do texto.

Esta compreensão do texto torna-se clara se compararmos o texto *In taberna*, cheio da sensualidade desbragada da poesia dos goliardos, jogadores e beberrões, com o poema de Primavera *Omnia sol temperat*.

Na litania profana dos intervenientes nos desmandos da taberna temos um quadro numeroso e debochado, que funciona por acumulação amplificante, até chegar ao *bibunt centum, bibunt mille*. Todo este ambiente de confusão de personagens é transmitido pelo compositor através de uma textura instrumental densa que se vai intensificando num crescendo gradual, pelo proliferar das vozes, que não se orienta para a grandeza mas, pelos seus motivos de «music-hall», pelo movimento rápido e contínuo dos seus ritmos, que predominam sobre a melodia, permite visualizar a agitação desta taberna.

Pelo contrário *Omnia sol temperat* é cantada num ritmo tranquilo e uniforme, com uma predominância da linha melódica, de grande delicadeza, por um solista, veiculando um lirismo de grande interioridade. O sofrimento do enamorado que experimenta o regresso da Primavera longe da sua amada, o individual, a elevação dos sentimentos são musicalmente expressos pela subtilidade do acompanhamento instrumental, quase inexistente, com notas pungentemente prolongadas. E aqui o texto escrito claudica inevitavelmente: não se pode descrever a beleza de uma melodia, é necessário ouvi-la. De qualquer modo, fica a sugestão e a indicação dos materiais.

Por último, gostaria de chamar a atenção para duas limitações importantes de que padece a versão escrita desta comunicação. Por um lado a metodologia: o que propomos é uma prática em que sejam os alunos a fazer a análise, o que é evidentemente inviável num texto escrito, em que o teor é inevitavelmente expositivo. Outro aspecto é a ausência do elemento sonoro, insubstituível e fundamental. Fique, ainda assim, a ideia e alguns materiais, dos muitos que a cultura europeia nos pode proporcionar.

A ÓPERA E A TEMÁTICA GRECO-LATINA¹

MARIA DO AMPARO CARVAS MONTEIRO

Escola Superior de Educação de Coimbra

Ópera, do italiano *opera* (obra), é um poema dramático posto em música, sem diálogo falado ou com reduzidos diálogos falados, com acompanhamento de orquestra e, algumas vezes, de dança.

Para encontrarmos as origens da ópera, temos de procurá-las na Grécia antiga. O drama ateniense, em que a declamação era cantada e acompanhada por instrumentos, foi seu antepassado. Também na Idade Média, quinze séculos depois, se encontra a combinação música- representação cénica. Porém as tragédias gregas, assim como os dramas litúrgicos e outras peças cénicas da Idade Média, não se cantavam ininterruptamente do princípio ao fim. O diálogo falado era neles, pelo contrário, muito frequente.

Antes do aparecimento da ópera, eram já representadas peças teatrais, nas quais se integravam outras artes, como a dança e a música (vocal e instrumental). Tratava-se algumas vezes de pastorais dramáticas ou sentimentais, outras vezes de pastorais cómicas.

A primeira obra lírica muito semelhante à ópera foi escrita por volta de 1285 pelo famoso Adam de la Balle, "*o corcunda de Arras*" ou "*o último trovador*". Adam de la Halle (c.1235-1287) compôs uma pastoral dramática intitulada "*Jeu de Robin et Marion*", para a corte francesa, em Nápoles. Tratava-se de uma série de árias, então "em voga", e de cantilenas inspiradas no gregoriano, segundo uma sucessão de monólogos e de diálogos (árias e duetos) distribuídas por várias pessoas, com uma acção cénica muito simples.

Não podemos considerar esta obra um musical, pois dos seus 780 versículos, apenas 72 são para ser cantados. Porém não deixa de ter um enorme interesse pelo facto de, na mesma obra, se reunir o teatro falado e o teatro cantado.

¹ A comunicação teve como complemento a audição comentada de excertos do 2º acto da ópera "*Orfeo*" de Monteverdi.

Muitos outros esforços da mesma natureza se fizeram, mas nenhum deles teve uma influência directa sobre a ópera do futuro. De qualquer modo a acção cénica acompanhada de música agradou ao gosto popular e os espectáculos religiosos e laicos da Idade Média oferecem inúmeros dados que mostram a germinação da ideia da ópera.

Quando a reforma artística, conhecida pelo nome de Renascença, se levantou na Itália, passou a exercer a sua influência sobre cada uma das belas-artes. Foi uma “*mot d'ordre*” generalizada de regresso ao período clássico. As artes, que se tinham arrastado por toda a Idade Média, reanimaram-se ao sopro do Classicismo e apenas a música constituiu uma excepção. Era então considerada a mais nova das artes e diferia por natureza das outras por não ser imitativa. Conquanto ela se tenha desenvolvido muito a partir do século X, os seus progressos foram quase inteiramente livres das influências dos antigos modelos.

Uma das características dominantes da Renascença italiana foi o descontentamento com a arte que a precedeu. Era bastante fácil reconstituir os ideais das outras artes; havia modelos tangíveis a imitar, embora nenhum deles servisse à causa da música. Do passado nebuloso vinham ecos confusos do drama grego, combinação de teatro, poesia, música e dança, o qual foi adoptado como a plataforma ideal sobre a qual a música se reconstruiu.

Musicalmente falando, a ópera é o resultado de novas formas musicais, inconcebível sem melodia e harmonia. Espiritualmente, é a expressão da luxuosa vida burguesa e da alegria de viver, novamente nascida. É verdadeira filha de Itália e só poderemos compreendê-la se disso não nos esquecermos. A ópera veio revolucionar completamente a música, acabando com o predomínio da música litúrgica.

O nascimento da ópera, como a entendemos modernamente, está no cenáculo constituído por um pequeno grupo de nobres florentinos no fim do séc. XVI, desejosos de operarem uma reacção contra o excesso de contraponto vocal.

Este pequeno grupo, que passou à História com o nome de “*La Camerata*”, era composto por:

- Conde Giovanni Bardi, matemático, músico e poeta;
- Emilio de Cavalieri, compositor que pertenceu à corte dos Médicis em Florença e um dos primeiros a usar *basso continuo*;
- Vincenzo Galilei, alaudista e teórico musical (pai do famoso astrónomo e cientista Galileo Galilei); e
- Jacopo Corsi, nobre italiano e compositor.

A estes amadores ligaram-se o poeta Ottavio Rinuccini e dois músicos (cantores e compositores), Jacopo Peri (1560-1630) e Giulio Caccini (1558-1618).

Perseguindo o seu ideal helénico de reconstruir a música sobre os princípios do drama grego, eles ignoravam todos os progressos do contraponto que a música tinha feito durante quatro séculos². A tarefa a que se impuseram foi a de exprimir por meio dos sons os sentimentos do poeta, e o seu sistema baseava-se unicamente na melodia cantada por uma só personagem, a quem se confiava a expressão de todas as gradações do sentimento.

Esta foi a primeira tentativa conhecida de fundir a palavra e o som num todo individual, o que resultou inicialmente num canto melódico acompanhado por alguns instrumentos, em oposição ao madrigal³ muito complicado, que se escrevia então para quatro, cinco, seis, sete e oito vozes. Começaram a musicar-se sonetos e canções, seguiram-se pequenas cenas dramáticas, monodramas e depois verdadeiras acções cénicas.

Imaginemos agora o cenário:

Fins do século XVI, na florescente Florença, berço da Renascença, berço da arte quinhentista, farol do mundo. O magnífico *Palazzo Pitti* recebia os mecenas, os amadores, toda uma plêiade do que havia de mais notável no mundo das artes. A ópera nasceu neste berço de ouro, e toda a sua vida foi marcada por este signo de opulência e magnificência. Ainda hoje é o ponto alto de qualquer Teatro.

Em 1594, no *Pallazzo Corsi*, em Florença, estreava o melodrama "*Dafne*", libreto de Rinuccini e música de feri. Nesse mesmo ano, faleciam os geniais

² É necessário notar, para distinguir quanto possa separar a Renascença da Idade Média, que a música medieval era essencialmente escolástica. Não se pode pretender igualá-la com o realismo que marcava já, por exemplo a pintura, as letras ou a escultura. Esta escolástica constituiu um entrave para os músicos da Renascença que empregaram todos os meios para lhe escaparem: flexibilidade das formas, multiplicação das gradações expressivas, ampliação temática composicional. A Renascença vai procurar descobrir o verdadeiro "sentido moderno" da música, ao dedicar-se a outras formas musicais.

³ A associação da música com o drama já se verificava no madrigal, canção contrapontística que surge no norte de Itália, na 1.ª metade do século XVI, por influência de mestres franco-flamengos, sobretudo Willaert e Arcadelt.

Dentro do madrigal podemos distinguir o madrigal expressivo (Orlando di Lasso e Lucas Marenzio), o madrigal cromático (Gesualdo di Venosa) e o madrigal dramático (Orazio Vecchi com o ciclo "Anfiparnaso", Claudio Monteverdi).

O madrigal aborda assuntos heróicos, pastoris e até libertinos, estruturado, quer sob forma livre simétrica, em imitações estritas, quer sob forma livre no ritmo e na melodia. Pela sua flexibilidade que nenhuma outra forma musical havia até então oferecido aos músicos, assim como pela pluralidade de textos sobre os quais se constrói, favorecia a criatividade e o lirismo de expressão. Resumindo, o madrigal contribuiu durante dois séculos para o desenvolvimento de uma rica literatura lírica, levando simultaneamente a escrita do contraponto a uma fase de suprema mestria.

Palestrina e Orlando di Lasso. “*Dafne*”⁴ é considerada a primeira ópera, embora ainda se chamasse melodrama. Era escrita segundo a fórmula da “*Camerata*” no *stile rappresentativo*. “*Dafne*” subiu à cena várias vezes, mas sempre em casas particulares. A sua partitura, infelizmente, não foi conservada.

Três anos depois, surgiu “*L’Amfiparnasso*”, de Orazio Vecchi, em cujo prólogo, à semelhança de uma pintura da Renascença, o autor coloca vários protagonistas em primeiro plano e, no segundo, outros que descrevem o ambiente. Vecchi julgou possível certa conservação da polifonia, como por exemplo, de madrigais de cinco vozes, acompanhando uma acção teatral.

Porém a ideia de ópera é contrária à polifonia, exigindo a existência de uma só melodia dominante, capaz de exprimir a todo instante sentimentos individuais.

Chegámos a 1600 e o *Pallazzo Pitti*, em Florença, é o palco para a estreia de duas óperas, ambas denominadas “*Eurídice*”, ambas compostas sobre versos de Rinuccini, uma com música de Jacopo Peri (1561-1633) e outra com música de Giulio Caccini (1548-1618).

A “*Eurídice*” de Peri, consta unicamente de extensos recitativos intercalados de quando em quando por pequenos coros, cujo ritmo é simples e uniforme. A harmonia contém acordes perfeitos, variados apenas com as dissonâncias de alguns prolongamentos muito raros. As imitações e floreios em contraponto, usadas no estilo madrigalesco, foram sistematicamente eliminados deste novo estilo que os próprios autores denominaram estilo *recitativo*. A orquestra era constituída por um cravo, uma viola, uma lira e um alaúde.

As duas óperas subiram à cena integradas nos festejos do casamento de Henrique IV de França com Maria de Médicis, em 6 de Outubro de 1600. São os mais notáveis passos da “*Camerata*” para fazer reviver o drama grego. Estava encerrado o período inicial da ópera.

O cenário agora transfere-se para Veneza. Brilha um novo sol no mundo da música: Claudio Monteverdi (1567-1643), a quem se devem várias inovações, sendo a mais importante para os progressos da ópera a palpação da vida que ele introduziu nos recitativos de Peri e Caccini.

Na verdade, a obra “*Orfeo*” de Monteverdi estreada em 1607, é a primeira ópera que merece esse nome. Ainda hoje é conservada e representada, havendo gravações completas desta jóia musical.

Conseguimos distinguir em Monteverdi os principais tipos de solos vocais da ópera barroca:

- o “recitativo”, no qual o cantor é livre de declamar e actuar expressivamente;

⁴ Narra a história da ninfa *Dafne* que, perseguida por Apolo, foi salva por Zeus, que a transformou em loureiro.

- o "recitativo acompanhado", onde os acordes da orquestra transparecem emoção;
- a "aria" forma repetitiva em que a linha vocal e o baixo são organizados muitas vezes sequencialmente;
- e o "arioso", tipo de recitativo cantado, bastante melódico, mas não repetitivo formalmente.

Graças à transição do recitativo para a ária, as obras de Monteverdi viram renovado o seu valor musical⁵. Os solistas dominam o palco, e pela primeira vez a expressão musical é realmente dramática, o sentimento, puramente humano e individualizado. Os coros, cantando em torno dos solistas, já desempenham o mesmo papel que viriam a desempenhar nas óperas de Gounod e Verdi, por exemplo. Aparece agora a verdadeira orquestra.

Como em todas as épocas, os inovadores são muito combatidos.

Monteverdi teve o seu principal rival na pessoa de Giovanni Maria Artusi. Gluck teria Piccini⁶ (1728-1800), e Wagner (1813-1883), Hanslick⁷ (1825-1904). São os espinhos da glória de que nenhum mestre está livre.

À "Orfeo" seguiu-se "Ariana" (1608), de que hoje só possuímos o célebre lamento "*Lasciatemi morire*".

Segue-se uma série impressionante de grandes óperas, salientando-se "*Il Combattimento di Tancredi e Clorinada*" (1624), hoje integrada no repertório de muitos teatros.

A série acabou em 1643 com "*Incoronazione de Poppea*", fruto maduro de tantas experiências, grandiosa tragédia musical, cujo enredo se prestava especialmente para ser transfigurada pelo génio de Monteverdi.

⁵ O recitativo barroco, estabelecido por Monteverdi, inaugura uma estética completamente oposta à estética arcaizada pela polifonia. Este recitativo, acompanhado de acordes, - como já dissemos - tem uma função, ora rítmica, ora expressiva, dando origem ao estilo de "baixo contínuo", que se repercutirá na música instrumental, determinando o acompanhamento em acordes de uma melodia vocal ou instrumental: o cravo e o ataúde ou o órgão, consonte o caso, tocam os acordes de suporte, eles próprios por vezes acompanhados por um baixo de viola. Com o passar do tempo, não só as recitações e árias como também os grandes conjuntos vocais, serão acompanhados pelo "baixo cifrado", pois os acordes tocados pelo instrumentista não são inteiramente escritos, mas indicados por cifras.

⁶ Compositor italiano.

⁷ Crítico e escritor austríaco de ascendência checa. A sua admiração inicial por Wagner transformou-se numa hostilidade crítica com a sua crítica de Lohengrin, em Viena, no ano de 1858.

Entre “Orfeo” e “Poppea” há uma evolução apreciável. As cordas adquirem maior importância na orquestra e os prolongados e, por vezes, fastidiosos recitativos convertem-se em *ariosos*.

O ano de 1637 constituiu uma data histórica na evolução da ópera, pois neste ano esta libertou-se dos grilhões de uma classe restrita e conquista o povo.

Funda-se em 1637, em Veneza, o primeiro teatro⁸ para ópera, o *Sam Cassino*, com a finalidade de apresentar dramas *per musica*, nome pelo qual eram designadas as primeiras óperas, tendo sido apresentada na inauguração a ópera “*Andromeda*”, de Benetto Ferrari.

O seu sucesso levou a que surgissem, dois anos depois, outros teatros, *Sam Giovanni* e *Sam Paolo*. Em 1641, surge o Teatro *San Mose* e com ele outros quinze até ao fim do século.

Os venezianos davam aos teatros os nomes das igrejas próximas.

Com a conquista do público, tornava-se necessário agradar a esse povo, que tão generosamente acorreu à chamada dos compositores. Porém a nobreza dos libretos perdeu qualidade.

Nesta altura todo o esplendor e realismo da cena é acentuado pelo de grandes e complicados cenários, pinturas e máquinas. Grande sucesso tinham os carros celestes que surgiam subitamente no ar, transportando uma qualquer divindade, ou as nuvens que suspensas se abriam para depositar no palco uma das personagens.

Em resumo, o aparecimento de um novo público de base cultural diferente, levou à modificação estrutural da ópera e à diferenciação temática dos libretos e, conseqüentemente, à alteração da importância e da influência da mitologia greco-latina no contexto operático.

⁸ A criação de um teatro, onde a admissão era feita através da compra de uma entrada e não um convite como até ai, para um palacete, levou a que o público se alterasse, isto é, os burgueses, artesãos e outros, se juntassem à classe culta, a nobreza.

DA LIRA À SINFONIA: O DESPERTAR DO CLÁSSICO NA MÚSICA OCIDENTAL

JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO
Universidade de Coimbra

Quando Lourenço de Médicis, no seu poema *Altercatione*, apresentou Marsilio Ficino a vaguear inspirado pela floresta de Montevecchio, estava simultaneamente a exaltar a figura do grande humanista fundador da Academia de Careggi. No seio desta, entre outros interesses intelectuais, procurava-se descobrir na música a dimensão ética que os antigos Gregos lhe tinham dado. Pelos vistos não se tratava de uma fruição estética momentânea. A prática da poesia com música era realidade habitual. Marcilio Ficino era um intelectual mas praticava a música. As suas teorias, que desenvolveu no seu Comentário ao *Timée*, *De vita sana* e *De triplici vita*, hoje bem enquadradas na fillosofia neo-platónica, envolveram a Música como experiência mística, através da qual a alma se purifica aproximando-se de Deus.

Das suas ideias sobre Música sobressai especialmente o seu papel ético e moralizante e a importância da palavra na arte dos sons. Todavia, mais que a teoria, por transcendente que seja, interessa aqui salientar a prática musical de Ficino, relacionada com os seus «cantos órficos». Tratava-se de alguns hinos gregos, que ele traduzira e que cantava acompanhando-se a si próprio com uma lira, a sua «lyra orphica» na qual estava representada a figura de Orfeu. Fazendo-o, estava a inculcar na sua escola de humanismo os efeitos míticos da Música, apregoados desde a antiguidade.

A caminho da afirmação plena do Humanismo supera-se, desta forma, a ideia do *musicus* medieval, concebido como o perito na ciência do som de uma perspectiva numérica. O Humanismo, dirigindo-se ao homem, como herdeiro e gestor da natureza, privilegia o *cantor*. É neste sentido que se deve entender a atitude neo-platónica do *cantor ad lyram*. É, ao mesmo tempo, a transição da *subtilitas* tardo-medieval para a *dulcedo* humano-renascentista.

Este movimento justificou o entusiasmo musical de outros grandes humanistas, que frequentaram a Academia de Careggi, nomeadamente Pico della

Mirandola, cuja doutrina se aproxima de Ficino e que, como ele, cantava poemas *ad lyram*, e também outros, como Girolamo Amazzi, Domenico Benivieni (o reconhecido «*musicus absolutissimus*»), Antonio d'Agostino e Baccio di Luca Ugolini. A mesma academia influenciou um grande teórico Franchinus Gaffurius (1451-1522), para quem a «*harmonia est discordia concors*», definição muito próxima da ideia neo-platónica de cosmos como «consonantia» e de mundo ambiente como «concordia discors». Gaffurio mandou traduzir do Grego numerosos tratados musicais e esteve activo no círculo milanês de Ludovico il Moro, também frequentado por Luca Pacioli que dedicou àquele, em 1498, o pequeno tratado *De divina proportione*, celebrizado para todas as artes, e no qual se coloca a pintura, a escultura, arquitectura e outras artes como «ciência secreta», também com base matemática, acessível só a privilegiados.

Terá sido a figura do humanista *cantor ad lyram*, convictamente promovida por Marcilio Ficino com a efígie do mítico semi-deus, que inspirou o tema de Orfeu na Música do Ocidente? A verdade é que Orfeu já era uma figura invocada por todos os artistas no alvorecer do Renascimento. Na mesma época, tb. em Mântua, o pintor Mantegna descreveu a lenda de Orfeu nas paredes da *Camera degli sposi*, no palácio ducal.

Como bom humanista, Angelo Poliziano (1454 - 1494), era um diletante da Música. Segundo parece, morreu a cantar ao alaúde os predicados de um adolescente.¹ É certo que ele entrou na História como arauto de uma música liberta do *Quadrivium* para o domínio do *Trivium* renascentista, sendo precisamente entre os anos de 1470 e 1480 que, segundo alguns autores, se verificou a transição daqueles velhos sistemas de ensino. Numa perspectiva científica, o seu *Panepistemon* (1490-1491) pretende ser um tratado de todas as ciências e apresenta a Música como princípio da harmonia universal, assumindo todas as teorias dos antigos: os géneros de música, os 13 modos de Aristóxenes e a harmonia das esferas. Entre outros, o seu poema *Rusticus* (1483) contém a descrição de serões musicais familiares, em que se tocava a flauta, com instrumentos de percussão, se cantava e dançava quase até à orgia, tal como se fazia na corte de Lourenço «O Magnífico».

Poliziano apostou com Lourenço de Medicis pela cultura clássica e contra uma cultura tradicional marcadamente cristã. Esta saiu aparentemente vitoriosa, uma vez que *O Magnífico*, provavelmente vencido pela esposa, preferiu o ensino de Latim aos seus filhos através dos salmos bíblicos, como de há muito se fazia, e não através das Metamorfoses de Ovídio como pretendia o jovem preceptor. Mas a

¹ «Si l'on voulait croire Giovio (*Elogia*, Venise, 1546, f. 25), sa mort serait un bel exemple de 'fureur poétique', fureur dont il aurait été si violemment possédé un jour de 1594 qu'il chantait sur son luth les louanges d'un adolescent, qu'une fièvre mortelle l'aurait brusquement terrassé, alors qu'il n'avait que quarante ans.» Bridgman, 1964, p. 103.

contenda foi também ganha por Poliziano, que, acedendo ao convite do Cardeal Francesco Gonzaga, trocou Florença por Mântua, embora por pouco tempo. Foi ali que produziu o seu Orfeu, um tema que lhe era familiar pelas circunstâncias já invocadas, sobretudo por se ter inebriado com os cantos órficos do seu mestre Marsilio Ficino.

O ORFEO de Poliziano.

Não se sabe exactamente o motivo da sua representação, mas tratou-se certamente de uma festa com banquete: é o que dá a entender a entrada de Mercúrio: «*Silenzio, Udite...*», tal como o canto carnavalesco entoado pelas Bacantes, a fazer pensar na euforia do repasto: «*Ognun segua, Bacco, te / Bacco, Bacco, eù oè*». Tratou-se provavelmente duma festa dada pelo Cardeal Gonzaga, por ocasião das bodas de Chiara Gonzaga com Gilbert de Montpensier (1480).

Em Poliziano, mais que o mito de Orfeu, como cantor-encantador da natureza, apresenta-se um drama de amor - por isso a eventualidade da sua representação se ter feito numa festa nupcial. Seguindo de perto, neste particular, a versão de Virgílio (*Geórgicas.*, IV, 457-459) mais do que a de Ovídio (*Metamorfoses.*, X, 1ss), Poliziano apresenta a figura de Aristeu que também amava Eurídice, dando-lhe ainda mais importância, isto é fazendo depender a morte de Eurídice da perseguição do próprio Aristeu, como se pode ver logo na introdução:

«*Silenzio. Udite. El fu già un pastore
Figliuol d' Apollo chiamato Aristeo:
Costui amò con sì sfrenato ardore
Euridice che moglie fu di Orfeo...*»

(Vd. Doc. 1)

Trata-se da primeira peça profana em vernáculo, na qual o autor tenta conciliar a «sacra rappresentazione» com a fábula antiga, dentro da estética do humanismo. Utiliza a forma e liberdade da representação religiosa medieval - teatro popular, ao ar livre, introdução feita por uma personagem neutra - mas adopta um nível de erudição notável: em vez de uma métrica exclusivamente em oitavas, utiliza uma grande variedade de versificação renascentista: tercinas, estrofes livres, *canzonne*, uma balada, uma ode sáfica em latim e alguns hexâmetros de Ovídio. Os versos de Poliziano são uma adaptação de hendecassílabos italianos dos hexâmetros de Virgílio, Ovídio ou Horácio.

Embora produzida em Mântua - onde mais de um século depois, em 1607, será apresentada a *Favola di Orfeo* de Monteverdi, a primeira autêntica *opera in musica* que a História nos legou - é nítida a influência florentina: não apenas o escritor, Poliziano, mas também o principal intérprete de Orfeu, Baccio Ugolini, foram frequentadores da Academia neo-platónica de Ficini. A música inserida na

peça foi composta por um tal **Germi** mas dela não ficou qualquer rasto: restam as referências inter-textuais e as crônicas da época.

Se é certo que o *Orfeo* de Poliziano está a grande distância da *Favola* de Monteverdi - não se pode considerar ainda um teatro por música - não há dúvida que chegou às portas do mesmo, isto é, assumindo um tema mitológico profundamente relacionado com a música, utilizou ao máximo o papel desta, ultrapassando até a prática habitual do teatro com música da época renascentista.

Há neste primeiro *Orfeo* indicações formais muito precisas da introdução da música na representação teatral. Antes de mais, formas musicais: a *Canzona* de Aristeu, com o refrão *Udite, selve, mie dolce parole*. (vv. 54 ss); a ode sáfica (vv. 138ss, vd. Doc. 2) ; canto bacanal final, com o refrão *Ognun segua, Baccho, te*.

Entre as indicações explícitas de canto, tais como: *Orfeo, cantando sopra il monte in su la lira é seguenti versi latini, fu interroto da un pastore nunciatore della morte di Euridice* (a. v. 138); *Orfeo cantando giunge all'inferno* (a. v. 214); merecem atenção alguns versos originais de Ovídio: *Orfeo ritorna, redenta Euridice, cantando certi versi allegri che sono di Ovidio, accomodati al proposito*:

*Ite triumphales circum mea tempora lauri!
Vicimus Eurydicen, reddita vita mihi est.*

*Haec est praecipuo victoria digna triumpho;
Huc ades, o cura parte triumphae meae!*

Baseada em crônicas da época ou nas referências intra-textuais, Nanie Bridgman pôde escrever:

«O belo pranto de Aristeo *Udite, selve, miei dolce parole* era cantada com acompanhamento de flautas [...]. Os contrabaixos acompanhavam Orfeu, os violinos Eurídice, os trombones Plutão, ficando as guitarras reservadas ao barqueiro do inferno Caronte, ao passo que os prelúdios e ritornelos eram possivelmente acompanhados por todos os instrumentos. Baccio Ugolini, no papel de Orfeu, apareceu em cena vestido de túnica branca, uma coroa de louros na frente, cantando ao som da lira que tocava com um plectro de marfim.»²

A conquista da Música pelo teatro renascentista, cujo epílogo será inevitavelmente a descoberta do *dramma per musica* - com a utilização do *stile rappresentativo*, do *favellare in musica* e da monodiá acompanhada - não se fez apenas à custa da representação dos grandes mitos da Antiguidade em Florença, como em Mântua, Ferrara e outras cidades italianas, mas deveu-se certamente ao

² Bridgman, o. c., p. 171.

contributo de eminentes teóricos e compositores do século XVI. Embora nunca tenha havido verdadeiramente uma solução de continuidade entre os teóricos da música ocidental, no que respeita à sua dependência original da música grega, a verdade é que o contributo da época em estudo foi determinante.

É o caso de Franchinus Gaffurius (1451-1522), teórico e compositor, amigo de Tinctoris e Leonardo da Vinci, o qual, depois de mandar traduzir teóricos gregos, publicou vários tratados: *Theorica musicae* (1492), *Practica Musicae* (1496), com apoio na teoria dos antigos. Com especial atenção ao ensino de Aristóteles e Platão, escreveu em Itália o franco-flamengo Johannes Tinctoris (1435-1511), entre outras obras, *Terminorum musicae deffinitorium* e *Complexus effectuum musices*. Foram essenciais para o despertar do gosto da música, segundo os modelos da Grécia antiga, os seguintes tratados: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) de Niccola Vicentino (1511-1576); *Le institutione harmoniche* (1558) de Gioseffe Zarlino (1517-1590); *De modis musicis antiquorum libri IV* (1567-1573) de Girolamo Mei (1519-1594) e *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei (1520-1591).

EDIPO IL TIRANNO de Sófocles

O interesse pela cultura clássica desenvolveu-se no âmbito de academias ou tertúlias culturais, geralmente em casa de grandes mecenas, nas quais se dialogava sobre a prática da arte clássica e em que o diálogo entre poetas e músicos teve papel relevante. Entre estas academias, ficaram célebres, em França, a *Académie de Poésie et de Musique* fundada por J.A de Baïf e J. T. de Courville em 1570; na Itália, a *Camerata fiorentina*, nas casas de Giovanni Bardi e Giovanni Corsi, desde 1580 a 1592, em que participaram os primeiros criadores do *dramma per musica*.

De certo modo pioneira na busca da relação músico-teatral com a antiguidade clássica, apresenta-se a Academia Olímpica de Vicenza fundada em 1555.

Desde o princípio representaram-se comédias clássicas traduzidas - 1557, *Andria* de Terêncio; 1564, *Eunuco* do mesmo autor - embora mais tarde se representassem também peças italianas, como *Mandragora* de Machiavel, *Amor costante* de Piccolomini e *Sofonisbe* de Trissino.

Em 1580 teve início a construção de um grande teatro permanente, sob a orientação de Palladio, segundo a descrição de um teatro romano de Vitruvio. Para a sua inauguração, em 1585, foi escolhida a tragédia *Edipo Tiranno* de Sófocles, com tradução de Orsatto Giustiniani e com música de vários compositores e coros de Andrea Gabrieli (c.1510-1586).

Este era já muito conhecido como organista de S. Marcos de Veneza, um dos criadores do estilo poli-coral, um importante madrigalista e um dos pioneiros da música instrumental renascentista.

Conhece-se a música dos coros de A. Gabrielli para aquela tragédia grega e existem relatos da sua representação transmitidos, entre outros, por Angelo Ingegneri (1550-1613), o editor da *Gerusalemme liberata* (1581) e Filippo Pigafetta (1533-1604), o autor de *Relatione del reame del Congo* (Roma, 1591). Segundo estes o coro era composto de 15 pessoas, divididas em dois grupos de sete, com o maestro ao centro. Concordando com a ideia de Robertello, Ingegneri é de opinião que todos os coros da tragédia deviam ser cantados, mas apenas quando o coro está sozinho em cena. Diz mais este autor: «*Il coro canta sempre quando ei non imita, cioè quando egli non è attore, e interlocutore*»³ Segundo ele, o coro da tragédia devia constar apenas de vozes humanas e a sua música devia encomendar-se a um músico perfeitíssimo. Esta música devia ser variada mas relacionada com a tragédia, de tal modo que o texto se entendesse sempre muito bem: «*A me me pare... che i Cori delle Tragedie debbiano costare di voci umane solamente, ma ben rare, e elette... procurandosi che il canto sia formato da musico perfectissimo, il quale lo faccia placido, grave, flebile, inuguale... Ed intendo di quella inuguale, che di sua natura induce tristezza, e si accomoda alla grandezza della calamità... E soprattutto, che le parole sieno chiramente esplicate, che il Teatro le intenda tutte, senza perder una minima sillaba.*»⁴

Segundo Ingegneri os diálogos não foram cantados, mas recitados tendo em conta a quantidade, qualidade, volume e cor da voz: «*Come a dire nelle prosperità la voce dovrà esser piena, semplice e lieta; nelle contese e dispute eretta; nell'ira atroce, e interrotta, e aspera; nel sodisfare altrui piacevole, e sommessa; nel promettere, e consolare ferma, e soave; nella commiserazione piegata, e flebile; e nei grande affeti gonfia, e magnifica*».⁵

A música de *Edipo Tiranno* de Sófocles, tragédia re-presentada em Vicenza, em 1585, limitou-se a três instâncias: introdução com trombetas e tambores antes do levantar do pano; peça para voz e instrumentos - «*musica concertata*» - tocada atrás da cena, depois da descida do pano, composta por Antonio Pordenone; coros compostos por Andrea Gabrieli. Só estes são hoje conhecidos, pois a sua música foi publicada em 1588: *Chori in musica composti da M. Andrea Gabrieli, sopra li Chori della Tragedia di Edipo Tiranno. Recitati in Vicenza l'Anno 1585, Com solennissimo apparato. Et novamente data alla Stampe* (Veneza, 1588).

Os coros foram dirigidos por A. Gabrieli - o que constituiu para ele um dos últimos grandes momentos de glória: morreria um ano depois - e foram certamente o facto mais original na inauguração do Teatro de Vicenza. Gabrieli era sobrinho do humanista Trifone Gabrieli, estrela da intelectualidade de Veneza, onde foi

³ Citado in Schrade, 1954, p.277.

⁴ *Ib.*, p. 277

⁵ *Ib.*, p. 278

considerado o «Sócrates Veneziano» e onde teve por admiradores, além dos seus discípulos, personalidades como Pietro Bembo. Foi junto dele, como aparece formalmente na *Poética* (Veneza, 1546) de Bernardino Daniello, que Gabrieli assimilou a seiva humanística que o levou a uma prática exemplar da *musica reservata*, essência do madrigalismo.⁶ Não foi, pois, por acaso que os académicos de Vicenza convidaram o organista de S. Marcos para compor a música que convinha à re-presentação de uma tragédia clássica.

Gabrieli escolheu os textos dos três primeiros coros com as suas estrofes e antístrofes, deixando de lado as partes em que o coro dialoga com os personagens. Introduziu cinco linhas que não estão em Sófocles nem na tradução de Giustiniani. Este considerou seis partes corais, de que o compositor apenas musicou quatro (deixou de fora a 4ª e a 6ª parte).

Repartiu ainda cada coro numa série de pequenas composições (65 ao todo) diferenciadas pelo número de vozes: 9 a 2 vozes; 18 a 3 vozes; 24 a 4 vozes; 4 a 5 vozes; 14 a 6 vozes. (Vd. no Doc. 3, o tratamento formal dos primeiros versos do chamado primeiro coro da tragédia). Ao mesmo tempo permitiu-se a liberdade de tratar o texto da tradução à sua maneira: a tradução estava em versos livres e ele tratou-o como se fosse prosa, mais de acordo com o sentido textual do que com a métrica. Todas as composições são tratadas silabicamente e rigorosamente *nota contra notam*, em estilo homofónico. À primeira vista, não se percebe uma forma convencional: não faz pensar em *frottola*, em *villanella*: delas não mantém qualquer estrutura estrófica mas o silabismo e a homofonia, que lhe são comuns, dificultam a sua aproximação ao madrigal. Talvez por isso mesmo, Leo Schrade se tenha inclinado para uma influência do estilo salmódico, sugerindo até a técnica do faburdão. Não é isto o que sucede nos coros gregos de Gabrieli. Na realidade, a opinião de Lowinsky, segundo a qual se trata de um modelo baseado na ode humanística e na técnica madrigalista, é bem mais consentânea com a formação humanista do compositor e com a consciência que ele teve de uma música que devia entronizar a palavra, dotando-a da energia que Aristóteles apregoou, que o seu sobrinho Giovanni Gabrieli reconheceu na sua música⁷ e que finalmente preparou o caminho para os coros das primeiras óperas de Peri e Caccini. Um exemplo, como o que se apresenta como doc. 4, ilustra suficientemente esta música, marcada pela propriedade rítmica, pela variedade harmónica e pela essência do madrigalismo quinhentista. Em todo o caso «*Oedipe Roi de Gabrieli n'est pas seulement historiquement unique. C'est du point de vue artistique l'une*

⁶Cf. Blackburn (ed.), p. 214ss.

⁷«quanto egli sia stato singulare nell'imitatione in ritrovar suoni esprimenti l'Energia delle parole, e de'concetti», citado in Blackburn (ed.), o.c., p. 215.

*des oeuvres les plus remarquables non seulement de Gabrieli mais du XVI^e. siècle tout entier».*⁸

A aproximação do *Orfeu* de Poliziano e da tragédia *Édipo o Tirano* de Sófocles, no que respeita à perspectiva da História da Música, ganha especial interesse na medida em que se põe de relevo a relação com a cultura musical da Grécia Antiga e se coloca com mais realismo a emergência, a breve trecho, do *dramma per musica*, um género fundamental da música ocidental cuja concepção não pode passar ao lado da experiência estética da tragédia grega. Viu-se antes como Poliziano, ao conceber o seu *Orfeo*, não o fez sem a participação da música de uma forma mais ou menos integrada. Muito longe de uma ideia de drama musical, a música serviu-lhe como complemento natural para um assunto que a mitologia tinha utilizado de há muito: o poder mágico da música como arte. De resto não se estava muito longe da «sacra rappresentazione» medieval, como se sabe ainda devedora da tradição musical dos dramas litúrgicos. Mais de um século depois, a música da tragédia de Sófocles limitou-se aos seus coros e nem sequer na sua totalidade. Na altura em que se fez a encomenda a Gabrieli, andava no ar das academias a curiosidade por saber como seria a música do teatro grego e também como seria a relação palavra-música num espectáculo que, revestindo interesse estético, também operasse nos ouvintes a empatia catártica apregoada pelos filósofos. Gabrieli frequentou o círculo venerado do seu tio Trifone mas conhecia também certamente os trabalhos de teóricos como Nicolla Vicentino, Zarlino e Girolamo Mei. Aceitando fazer a música para o texto de Sófocles, colaborou no re-nascer de um estilo musical. Recusou a aventura de fazer música, sem mais, para o teatro grego, mas colaborou no espectáculo renascentista. A ópera nasceria em breve e os seus primeiros autores não tinham esquecido o eco dos coros de *Edipo o Tirano*. No entretanto, outras experiências surgiram, certamente mais ousadas e mais apostadas na união poli-estética, em especial na relação palavra-música.

De qualquer modo as duas grandes obras dramáticas consideradas neste estudo, como se pode verificar graficamente no quadro, bem podem considerar-se efeito e causa de uma primeira grande reflexão teórico-musical renascentista: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) de Niccola Vicentino. Não é difícil verificar que a «música antiga», obviamente referida à Grécia clássica, serviu de inspiração para a moderna e fê-lo não apenas como ideia, teoria, ou assunto mitológico - caso de Orfeu - mas também como obra de referência, embora inacabada - uma tragédia de Sófocles na sua dimensão puramente literária. A produção renascentista, baseando-se numa ideia de teatro histórico/convenicional, levou à aplicação da música à representação dramática segundo os cânones

⁸ Schrader, o.c. p. 283

da polifonia renascentista. É certo que esta, segundo se pode avaliar pela música de Gabrieli, já continha a marca declarada do Humanismo estreitamente ligado à antiguidade clássica, mas o resultado artístico ficou ainda longe do que será brevemente o *stile rappresentativo*, que levará ao género dramático da música barroca. A sinfonia, a introdução, da obra de arte total estava próxima, mas os seus criadores não existiram sem a invocação histórica de Orfeu, ensaiada pioneiramente por Ângelo Poliziano.

L'antica musica ridotta alla moderna pratica (P. ^e Vicentino)				
Ideia	Obra		Ideia	Obra
Orfeu (mito)		1480	Representação profana	<i>Fabula di Orfeo</i> de A. Poliziano
<i>Lira (Apolo)</i>				Polifonia
	<i>Edipo Tirano</i> de Sófocles	1585	Tragédia	<i>Edipo Tiranno</i> , trad. Giustiniani, coros Gabrieli
	<i>Aulos (Dioniso)</i>			

Doc. n.º 1: Primeiro versos de *Orfeo* de Poliziano.

MERCURIO annunzia la festa

Silenzio. Udite. El fu già un pastore
 Figliuol d'Apollo chiamato Aristeo:
 Costui amò con si sfrenato ardore
 Euridice che moglie fu di Orfeo,
 Che, seguendola un giorno per amore,
 Fu cagion del suo fato acerbo e reo:
 Perché fuggendo lei vicina all'acque
 Una biscia la punse; e morta giacque.

Orfeo cantando all'inferno la tolse;
 Ma non poté servar la legge data:
 Che 'l poverel tra via drieto si volse;
 Si che di nuovo ella gli fu rubata:
 Però mai più amar donna non volse
 E dalle donne gli fu morte data.

Séguita un PASTORE SCHIAVO, e dice:

State attenti, brigata. Buono augurio:
 Poi che di cielo in terra vien Mercurio

MOPSO *pastor vecchio* ~

Ha' tu veduto un mio vitellin bianco
 Che ha una macchia nera in su la fronte
 E duo piè rossi e un ginocchio e '1 fianco?

ARISTEO *pastor giovane*

Caro mio Mopso, a piè di questo fonte
 Non son venuti questa mane armenti
 Ma senti' ben mugghear là drieto al monte.

(In Angelo Poliziano, *La Favola di Orfeo*
 Milano: Rizzoli Editore, 1952)

Doc. nº 2: Ode sáfica, em que aparece a de dicatória a Francesco Gonzaga.

Orfeo, *cantando sopra il monte in sua lira*

É seguenti versi latini...

*O meos longum modulata lusus
 Quos amor primam docuit iuventam,
 Flecte nunc mecum numeros novumque*

Dic, lyra, carmen:

*Nonquod hirsutos agat huc leones
 Sed quod et frontem domini serenet
 Et levet curas penitusque doctas*

Mulceat aures.

*Vindicat nostros sibi iure cantus
 Qui colit vates citharamque princeps
 Ille cui sacro rutilus refulget*

Crine galerus;

*Ille cui flagrans triplici corona
 Cinget auratam diadema frontem~.
 Fallor? an vati bonus haec canenti*

Dictat Apollo?

*Phoebe, quae dictas, rata fac, precamur
 Dignus est nostrae dominus Thaliae
 Cui celer versà fluat Hermus uni*

Aureus urna;

*Cui tuas mittat, Cytherea,, conchas
 Consciis primi Phaëtontis" Indus;
 Ipsa cui dives properet beatum*

Copia cornu.

Quippe non gazam pavidus repostam

Servat oeo eo similis draconi:

Sed vigil famam secat ac perenni

Imminet aevo.

Ipsa phoebeae vacat aula turbae

Dulcior blandis Heliconis umbris;

Et vocans doctos patet ampla toto

Janua poste.

Sic refert magnae titulis superbum

Dum Stemma Gonzagae recidiva virtus,

Gandet et fastos superare avitos

Aemulus haeres.

Scilicet stirpem generosa succo

Poma commendant; timidumque numquam

Vulturem foeto Jovis acer ales

Extudit ovo.

Curre iam toto violentus amne,

O Sacris Minci celebrate Musis!

Eccé Maecenas tibi nunc Maroque

Contigit uni!

Iamque vicinas tibi subdat undas

Vel PaJus multo resonans olore,

Quemlibet flentes animosas alnos

Astraque iactet.

Candidas ergo volucres notarat

Mantuam condens tiberinus Ocnus-

Nempe quem Parcae docuit benignae

Conscia mater.

Doc. nº 3: Tratamento musical de A. Gabrieli de um coro de Sófocles.

Sófocles, EDIPO TIRANNO

Trad.: Orsatto Giustiniani

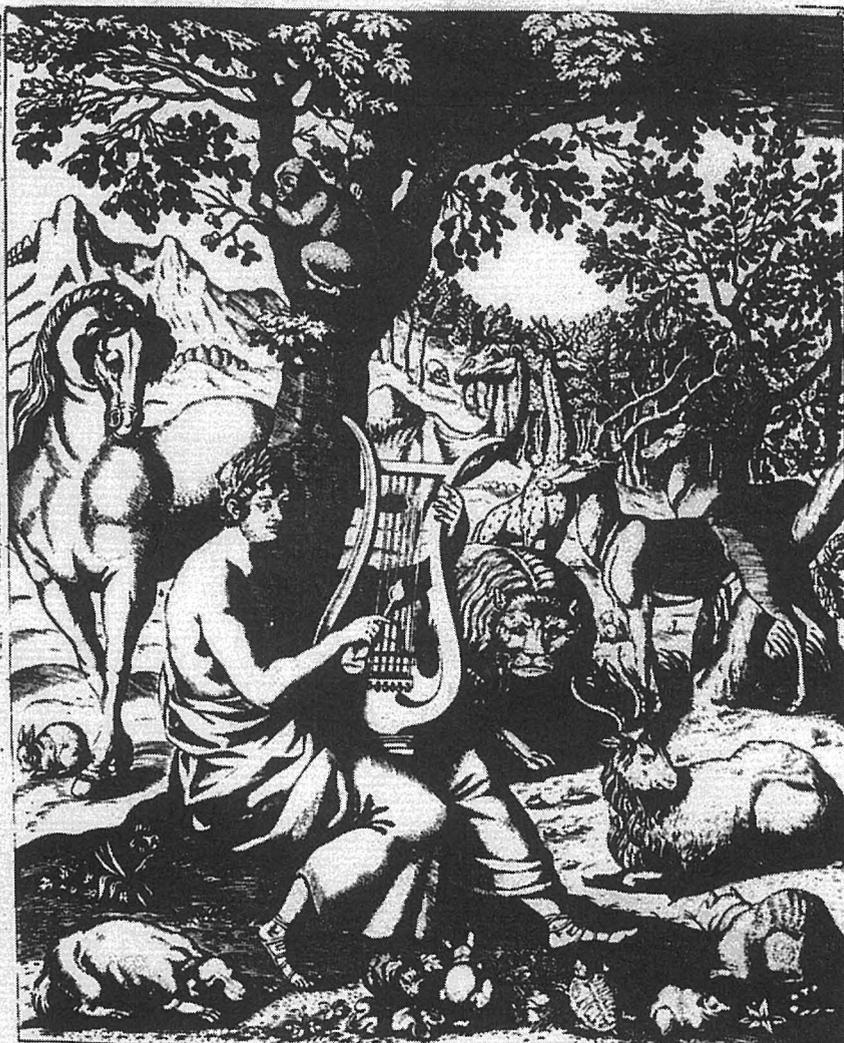
CORO 1 [IV, *ex ultimo stasimo*]

- | | | |
|-------|----|--|
| A 4 w | | <i>Misera humana prole,
Mentre qui dura la tua vita, ò come
Nulla ti stimo. Poi che quale huom mai
Visse felice quanto</i> |
| | 5 | <i>Piu bramar si potesse
Et d'ogni suo desio pago e contento
Che di fortuna al fine
Ne le rapaci e torbide procelle
Non si trovi sommerso?</i> |
| A 4 w | 10 | <i>Quinci all'esempio tuo mirando, ò Edipo
O miserrimo Edipo
E al vario stato iricerto
Di tua sorte pensando,
Tra mortali huom non tegno</i> |
| | 15 | <i>Veramente boato.</i> |
| A 3 w | | <i>Poscia che tu, nel maggior colmo gionto
De la felicitade
Da ognun temuto</i> |
| A 4 w | | <i>Oh come, oh sommo Giove,</i> |
| | 20 | <i>Fu di tua mano uccisa
La vergine crudel dai curvi artigli,
Ch'iraconda formava
Sanguinolenti note</i> |
| A 2 w | | <i>Tu quasi torre ben fondata, e salUa</i> |
| | 25 | <i>Opponendoti a lei
Da le calamitose acerFe morti
Ond'era vinta e oppressa</i> |
| A 2 w | | <i>Quinci, ottenuto havendo</i> |
| | 30 | <i>Regal titolo, e scettro
Con sommo honor governi
L'alto imperio di Tebe</i> |
| A 6 w | | <i>Ma chi piu di te misero, per grido
Universal s'udio?</i> |

- A 6 w 35 *Chi piu involto fu mai*
 Per variar di stato e di fortuna,
 In pelago proSondo
 Di faticose cure
 E di danoi piu gravi?
- A 3 w 40 *Ohime inclito Edipo*
 Tu quell'utero istesso
 Che fu del padre tuo prima fecondo

(In *Andrea Gabrieli 1585-1985: catalogo...*, p.117).

HARMONIE VNIVERSELLE



Ex antiquo marmore Illustrissimi Marchionis Mathei Romæ.

N. 620/100

Nam & ego confitebor tibi in vasis psalmi veritatē tuam:
Deus psallam tibi in Cithara, sanctus Israel. *Psalme 70.*

BIBLIOGRAFIA

- Andrea Gabrieli 1585-1985: catalogo*, La Biennale di Venezia, Matteo Editore, 1985.
- Albrecht, Hans, «Humanismus» in *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel, DTV/Bärenreiter, 1974, pp. 75-103.
- Blackburn, Bonnie J. (ed.), *Music in the Culture of the Renaissance and other Essays Edward E. Lowinsky*, Chicago & London, The University of Chicago Press, p. 214 ss.
- Bridgman, Nanie, *La vie musicale au quattrocento*, Paris, Gallimard, 1964
- Gallico, Claudio, *Storia della musica: L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1978.
- Leopold, Silke, «Orpheus in Mantua und anderswo: Poliziano, Peri und Monteverdi» in Attila Csampai e Dietmar Holland (dir.), *Claudio Monteverdi: Orfeo Christoph Willibald Gluck: Orpheus und Eurydice*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1988, pp. 83-111.
- Poliziano, Angelo, *La Favola di Orfeo*, Milano, Rizzoli Editore, 1952.
- Schrade, Leo, «L'Edipo tiranno d'Andrea Gabrieli et la renaissance de la tragédie grecque» in *Musique et poésie au XVIe. Siècle*. Paris: Éditions du CNRS, 1954.

(Página deixada propositadamente em branco)

VI) Vídeo

(Página deixada propositadamente em branco)

VIDEOS DA PLANETA AGOSTINI AO SERVIÇO DO ESTUDO DA SOCIEDADE ROMANA

FERNANDO JOSÉ PATRÍCIO LEMOS

Universidade de Lisboa

Em geral, os professores de Clássicas não poderão ser acusados de terem cedido à tentação de, dentro da sala de aula, reproduzirem o ambiente freneticamente agitado e comunicativamente superficial que caracteriza a sociedade dos nossos dias e contagia todas as instituições. Ainda não é para eles nem com certeza virá a ser a advertência, provinda de pedagogos avisados, contra o ineficaz e contraproducente uso imoderado de meios técnicos audio-visuais na prática escolar. A autêntica renovação pedagógica implica motivação interna, que desperta nos alunos desejo de saber, abertura ao desconhecido, espírito de investigação, capacidade de recomeçar tantas vezes quantas for preciso, qualidades de teimosa persistência para levar a termo as tarefas requeridas e não se identifica com estratégias comunicativas de conteúdos leves, provavelmente com fortes cargas emocionais mas sem implicação pessoal profunda, estratégias conotadamente adequadas para guerras de audiências televisivas.

Não podem estas minhas palavras ser entendidas como uma diatribe, que seria de todo injusta, contraditória e desadequada ao momento, contra o uso escolar de meios audio-visuais. Pretendo antes deixar bem clara a perspectiva que adopto e que considera a leitura dos textos clássicos como principal objectivo do nosso ramo de saber. Os audio-visuais surgem, assim, como meios auxiliares, importantes sem dúvida, instrumentos decisivos por vezes, mas nunca autónomos e um fim em si mesmos, no contexto da aula de Latim do ensino secundário, circunstância tópica restritiva em que julgo interessante situar-me no presente contexto e que assumo, como resultado de ponderada opção.

Entre diversos materiais disponíveis e que poderiam constituir matéria para esta minha apresentação, deixei-me atrair pela série de 25 vídeos, cada um deles com cerca de meia hora de duração, produzidos em 1992 pela Editorial Planeta-De Agostini, sob o título geral *As grandes descobertas da Arqueologia*. Não se limitando à civilização greco-romana *stricto sensu*, esta Coleção não só contempla cidades e

povos que nas margens do Mediterrâneo ou em zonas menos limítrofes foram colónias jónicas ou fizeram parte da expansão helenística e do império romano (Éfeso, Mileto, Priene, Cartago, Egipto, Petra, Gérasa, Palmira, Mesopotâmia) como também não ignora culturas mais distantes e misteriosas como os Incas, os Maias e Aztecas e o Império da China.

Como parece poder deduzir-se desta enumeração, a obra não nasceu por razões e com características estritamente didácticas, mas a fidelidade inerente aos testemunhos arqueológicos, devidamente integrados numa narrativa coerente e em agradável sequência, constitui, se forem tomadas algumas cautelas relativas à tradução portuguesa, base e garantia de boa e profícua utilização por parte dos professores.

Não querendo ficar por uma apresentação genérica e teórica, tornava-se imperioso proceder a selecção; as sugestões de actividades didácticas assumirão um carácter paradigmático e poderão ser induzidas a partir de outros vídeos. Em virtude de opção estratégica já anunciada, foram postos de lado os vídeos com temática grega (Grécia, Cnossos, Tera, Tróia, Delos, Delfos) mas ainda ficava um campo demasiado vasto (Roma imperial, Pompeios, Pesto, Etruscos, Cartago, Elba) e seria conveniente limitar ainda um pouco mais o âmbito desta exploração com a vantagem de fugir à dispersão temática para nos concentrarmos nos aspectos mais representativos e caracterizadores da Sociedade romana.

O percurso que proponho parte do vídeo nº 11 intitulado *Óstia e a vida quotidiana em Roma*, que aflora os principais traços que caracterizam a vida na capital do Império. Roma é o centro do Mundo, onde, como bem representa a cópia medieval de um mapa romano, vão dar todos os caminhos. A porta marítima, que permite a entrada de mercadorias para o abastecimento de um milhão de habitantes é o porto situado na foz do Tibre, adjacente a um aglomerado populacional muito antigo: a cidade de Óstia. Aqui podemos observar o que resta de enormes armazéns e de uma panificadora de tipo industrial que fornecia Roma e de uma *insula* com vários andares ainda de pé e que teria 17 metros de altura. Neste tipo de casas habitavam os diversos trabalhadores, que em grande número eram necessários para assegurarem a actividade do porto. Em Roma, para onde somos conduzidos, a concentração populacional produziu um emaranhado labiríntico de ruas estreitas e sem nome, onde é difícil orientar-se quem desconheça o lugar aonde se quer dirigir. Mas o desenvolvimento alcançado fomentou a utilização de carros e podemos observar uma coluna cuja base foi desbastada para permitir a passagem de veículos num ponto de estrangulamento entre o pórtico de Octávia e o teatro de Marcelo: a falta de espaço afectava mesmo a construção de edifícios públicos, que neste caso distavam pouco mais de dois metros. O nosso destino é o forum de Trajano, opulenta estrutura concebida pelo arquitecto Apolodoro de Damasco, que teve de proceder ao nivelamento da colina até então existente entre o Quirinal e o Capitólio. Os edifícios de três andares abrigavam um verdadeiro centro comercial, com 150 lojas,

onde se encontravam instalados artesãos e oficinas e florescia um comércio cosmopolita composto por géneros provenientes dos quatro cantos do império, a maior parte dos quais entrou pelo porto de Óstia. Não havia grande dificuldade para atingir esta parte central de Roma servida pela Via Lata, que se situa no prolongamento da Via Flamínia, depois de transposta a porta com idêntico nome. Nas imediações do mercado havia numerosas *tabernae*, onde os romanos que nas *insulae* não dispunham de cozinhas, podiam desfrutar de alimentos e petiscos quentes. Outros prazeres encontravam-nos os romanos no teatro e nas termas, que frequentavam com assiduidade. Podemos ver as ruínas do teatro de Marcelo e das termas de Diocleciano, que estavam directamente ligadas ao aqueduto de *Aqua Marcia* e das de Caracala, que ocupavam 11 hectares, e onde, como acontecia em todos os estabelecimentos do género, desde 138, devido a ordens de Adriano, os homens tomavam banho separados das mulheres. A jeito de parêntesis, refira-se que em Óstia pudemos ver ruínas das termas de Neptuno que custaram a Adriano dois milhões de sestércios; de um teatro construído em 196 e de uma hospedaria. O divertimento que se tornou mais popular para os romanos decorria nos anfiteatros e fomos levados a visitar com algum pormenor o mais célebre de todos, o Coliseu. Graças a uma técnica de reconstituição virtual, aplicada igualmente em muitos outros monumentos, podemos ter a imagem quer do aspecto exterior do anfiteatro flaviano, preparado para ser coberto por um toldo que marinheiros de Miseno manobram, quer dos cenários que na arena muitas vezes enquadravam os *ludi*. Do Coliseu podia ver-se, em frente, o templo de Vénus e Roma, mandado erigir por Adriano, que castigou com a morte as críticas à sua implantação, feitas por Apolodoro de Damasco, e também o Arco de Constantino, situado perto da Via Triunfal. Para os romanos era da máxima importância prestar por meio de manifestações externas e de monumentos perenes culto e honras aos deuses e àqueles que pelo seu poder a eles mais se assemelhavam, os imperadores.

Roma, antes de ser o centro do Mundo, começou por exercer a sua hegemonia em relação a toda a Península Itálica. Para ilustrar esta realidade histórica, escolhi como segunda etapa, neste percurso que me propus, o vídeo nº 12 da Coleção, intitulado *A Úmbria através da Via Flamínia*.

Ninguém duvida que o domínio da técnica de construção de estradas constituiu uma das condições necessárias para o estabelecimento e manutenção do Império Romano. A rede viária espalhada por todas as regiões até onde Roma chegou e os processos para vencer os rios e desníveis com pontes e aterros ou para ladear e perfurar as montanhas com túneis permaneceram actuais longos séculos, só tendo sido verdadeiramente superados nos últimos tempos e com as modernas auto-estradas. O vídeo torna estas ideias bem patentes e exemplifica-os. Tal é o caso da ponte de Augusto, do ano 27 a. C., perto da cidade de Nárnica, com 128 metros de comprimento, 30 de altura, 8 metros de largura e onde o segundo arco apresenta um vão de 32 metros. A Via Flamínia, sem ser a mais célebre (no final do

vídeo, encontramos referida a notável Via Ápia com os seus monumentos funerários, enaltecida na gravura de Piranesi) permite-nos acompanhar a expansão de Roma para Norte. Encontramos e visitamos as cidades de Cársula, Nárnica, Espoleto, Assis e Perúsia. Sem renegar as suas raízes rurais, o romano, à medida que expande o seu território, é obrigado a render-se ao destino de ser divulgador do ideal urbano que se vive na capital, que é vista como paradigma de excelência, susceptível de se transformar em mito, a Roma eterna. Em cada um daqueles aglomerados populacionais, vamos encontrar os equipamentos que proporcionam aos Romanos um tipo de vida em que, além do culto religioso, estavam presentes tempos livres e entretenimento: o templo, o *forum*, o teatro, o anfiteatro, as termas. O texto que se ouve como complemento das imagens do vídeo chama a atenção para alguns pormenores mais característicos das edificações em causa ou fornece uma ou outra informação de natureza cultural. Em Cársula era célebre o tetrápilo, arco quadrifronte que dava acesso ao foro, perto do qual (normalmente era na periferia) se situava o teatro e o anfiteatro. Em Espoleto, que participou na guerra contra Haníbal, a imagem do teatro é ocasião para falar da preferência dos romanos pelas pantomimas, do pedido frequente da *nudatio* das atrizes e da popularidade de alguns actores, que conseguiam amealhar grandes fortunas. Nesta mesma cidade, as escavações feitas na cave do edifício da actual Câmara Municipal puseram à vista uma *domus* que se julga ter pertencido à irmã do imperador Vespasiano. De qualquer modo, as dimensões das salas, a presença de mosaicos com figuras geométricas a branco e preto, a ornamentação do triclino com frescos, uma elegante boca de um poço ligada a uma cloaca situada nas imediações do *impluvium* são marcas suficientes para não termos dúvidas de que se trata de uma residência de luxo verdadeiramente representativa do requinte e conforto que eram apanágio dos *patricii*. Continuando o caminho podemos visitar as nascentes do rio Clitumno, um lugar paradisíaco e também santuário oracular, escolhido por muitos para implantarem *uillae* propícias ao descanso. Estas águas alimentavam as termas que Augusto mandou construir na cidade de Hispelo. Em Assis, o passado deste Município do século I a.C. é confrontado com as marcas próprias que S. Francisco introduziu na vivência cristã e como sinal de convivialidade podemos observar que a actual igreja de S^a Maria ainda deixa adivinhar o templo de Minerva do ano 50 a.C. Em Perúsia, situada em território outrora etrusco, ao contemplarmos o hipogeu funerário da família de Arrúncio Volúmnio, retratada a participar num banquete em esculturas de particular beleza e serena expressividade, somos confrontados com a questão, ainda com zonas de sombra, dos laços que uniram este povo a Roma, logo nos alvares da sua história.

A Ocidente, um dos pontos extremos do Império, a par com a Península Ibérica, é a Província da Mauritânia Tingitana e para chegar até lá era imprescindível recorrer a via marítima. Voltamos assim a passar por Óstia nesta terceira e última etapa do nosso percurso videográfico, para o qual nos serviremos do vídeo nº 21,

que tem como título *A faustosa Vida dos Romanos em Volubilis*. O título indicia uma forte romanização, bem manifesta nas ruínas quer de *Volubilis* quer de uma outra cidade próxima, *Banassa Valentia*. Na primeira, podemos observar diversas *domus* onde a impressionante riqueza de ornamentação fala por si. Na casa do cortejo de Vénus, com oito divisões, multiplicam-se os mosaicos, um deles representando uma corrida de carros puxados por gansos e pavões e outros com cenas mitológicas: Diana no banho surpreendida por Actião, Baco e as quatro estações, Hilo raptado pelas ninfas. A casa de Orfeu, de salas amplas, uma das quais com piscinas, toma o nome do mosaico que, no corredor, representa o cantor mítico rodeado de animais. A casa do efebo, que pertenceu a um rico produtor de azeite, apresenta numa das várias salas ornamentadas com mosaicos, um efebo coroadado de hera. Uma outra casa distingue-se pela presença de múltiplas e elegantes colunas e implúvio circular. Na casa do cavaleiro somos surpreendidos por um mosaico que representa Baco e Ariadne. Elegantes obras de bronze multiplicam-se em muitas outras das *domus* da cidade. Um dos mais interessantes elementos ornamentais desta que é a mais importante estação arqueológica de Marrocos é o arco de Caracala.

Nas ruínas de *Banassa*, cidade que não apresenta perfeita a habitual planta quadrangular, com o foro situado no cruzamento da *cardo* com a *decumana*, podemos identificar a Basílica, o Capitólio e outros elementos de prosperidade, como numerosas talhas e mós feitas de pedra vulcânica trazida de 100 Km de distância e alguns documentos bem significativos, gravados em placas de bronze: uma carta dos imperadores Marco Aurélio e Lúcio Vero ao governador Sério Máximo a conceder a cidadania romana a um berbere de nome Juliano e à sua família (a placa destinava-se a ser afixada no fórum como costume) e uma acta de ter sido concedida em 10-2-162 a honra de patrono da cidade a um ex-governador da Mauritânia, Quinto Cláudio Montano. Surpreendente e um outro sinal da adopção dos hábitos romanos é o facto de já terem sido descobertos em cinco lugares diferentes termas, todas luxuosas, o que faz supor que eram utilizadas também pelos habitantes dos campos, quando em dias de mercado iam à cidade vender os seus produtos.

A transferência para esta zona do tipo de vida urbano cujo modelo original se situava no Lácio está intimamente associada ao facto de as terras, na altura muito férteis, terem sido distribuídas pelos veteranos licenciados após as campanhas militares quer de Júlio César quer de Octávio Augusto. O rei da Numídia Juba I esteve directamente envolvido na guerra civil ao lado de Pompeio e acabou por ser derrotado por César na batalha de Tapso, na verdade derradeiro acto desta guerra, em que desapareceram os últimos pompeianos que com armas, mesmo após a morte do seu chefe, mantiveram a luta pelos ideais republicanos. O filho do rei numida, que ainda era criança, foi levado para Roma como refém, tomou parte no cortejo triunfal de Júlio César e depois de educado como um

patrício romano, sob a alta protecção de Octávio, tornou-se Juba II, reinando sobre a Mauritânia desde 25 a. C. até à morte, no ano 23 a. D.. No vídeo podemos vê-lo retratado, num expressivo busto de bronze, com grossos lábios e nariz largo de berbere e fita real no cabelo, estátua encontrada na célebre casa do cortejo de Vénus. Nela existia um outro busto, de uma personalidade ligada a Tapso e que teve o mesmo fim de Juba I: Catão de Útica. Estas vicissitudes históricas foram determinantes no destino desta região, colonizada sob orientação directa do poder central de Roma, como também é atestado por um bronze encontrado em *Banassa* e que reproduz a licença de um veterano que tinha combatido em Filadélfia, na Síria.

Os colonos foram incumbidos de cultivar os campos, a maior parte dos quais Júlio César havia mandado plantar com oliveiras. O azeite tinha variadíssimas aplicações e os romanos gastavam muita quantidade, em especial nas termas, onde fazia as vezes de sabão. As escavações revelaram imensos vestígios desta cultura como *u.g.* um enorme lagar situado no extremo sul de *Volubilis*. A maior parte da produção seria com certeza exportada para Roma; se os importadores não haviam de prescindir da maior parte do lucro, a verdade é que não podemos ignorar as marcas de grande prosperidade existentes na região mauritana.

Permitam-me que, de acordo com o anunciado logo desde o início, deixe dirigidas ao professor de Latim do ensino secundário algumas pistas, talvez simples e lapalicianas, para utilização deste material, para lá do óbvio uso de um pequeno excerto para documentar algum aspecto programático ou como elemento de motivação. As aulas de 90 minutos exigem diversificação de recursos e estratégias, que podem fazer apelo a maior autonomia dos alunos no processo de aprendizagem, circunstância que proporcionará a par do empenho pessoal maior grau de eficácia. O vídeo pode ser um dos meios de satisfazer esta exigência. Quando os alunos usam estes meios autonomamente devemos avisá-los de que existem erros, que ocorreram possivelmente na tradução para Português da banda sonora textual e será um bom exercício incentivá-los a detectarem-nos, antes de o professor os corrigir. A maior parte deles concerne a nomes próprios, em que não se respeitou a forma tradicional e atestada (S. Nicolau, S. Damião, Putéolos, Nárnica, Espoleto, Septímio), mas também ocorrem mudanças de sílaba tónica (em tetrápilo, decumana, samnitas), algumas expressões menos felizes ou discutíveis como “sofreu graves desvirtuamentos” ou “Cleópatra Selene, filha de pais lendários” e a atribuição da dignidade de imperador ao governador da Mauritânia Sério Máximo.

As circunstâncias do uso destes vídeos, que, como resultado da opinião concertada dos professores de Clássicas e de História, as Escolas terão adquirido para as suas videotecas, podem ser diversas: na aula, em trabalho individual ou de grupo, organizado pelo professor e destinado a todos os alunos ou, a jeito de prémio, àqueles cujas provas demonstraram não necessitar de exercícios de

remediação; também, como trabalho complementar, fora dos tempos lectivos e que, pelo menos os alunos mais interessados realizarão.

Alguns trabalhos podem ser de natureza geográfica: conseguir em algum atlas ou na internet (neste meio, fui apenas parcialmente bem sucedido) mapas da Úmbria, da Via Flamínia, das vias Romanas, das ruas de Roma, da Maurítânia Tingitana, fazer a correspondência com mapas actuais, neles marcar os locais referidos nos vídeos.

Mais importantes serão propostas de trabalhos a partir de textos, que os alunos possam relacionar com aspectos presentes explícita ou implicitamente nos vídeos. Começemos pela primeiras imagens do vídeo sobre Óstia.

A fundação da cidade por Anco Márcio podemos lê-la em Tito Lívio, 33,9 ou, num texto muito simples, em *De uiris illustibus*, 5, 1-3; a passagem estratégica do abastecimento de Roma por Óstia está documentada em Tito Lívio, II, 34,1,1, neste passo, em momento de dificuldades; a ligação de Óstia e de Putéolos como terras, onde se concentravam marinheiros podemos vê-la em Suetónio, *Vespasiano*, 8,4,1: neste caso o imperador quer restaurar a disciplina e não atende as reivindicações dos manifestantes. Poder-se-á ainda recorrer à descrição da viagem de Gordiano, de Roma até ao golfo de Putéolos, feita por Steven Saylor no romance policial *O Abraço de Némesis*, pp. 26-48.

A localização de *Volubilis* e *Banassa* e dos rios da região é descrita com bastantes pormenores por Plínio, na *Historia Naturalis*, 5, 2-8 e por Pompónio Mela na *Chorographia*, III, 100-107, onde distingue três tipos de população: os nómadas, os rurais e os cidadãos.

A actividade comercial está subjacente ao percurso videográfico empreendido e o que pensavam os antigos sobre essas profissões é referido por Cícero em *De officiis*, I, 150-151; assim, não podemos estranhar que alguns epitáfios evidenciem que se trata de personalidades que pertenceram ao mundo do grande comércio, como o importador e exportador Herenuleio Cesto, senhor de muitos libertos (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, IX, 4680) e o viajante por regiões longínquas (*Carmina Latina Epigraphica*, 1533). Já um certo Nerúsio Mitra (CIL, IX, 4796) aceita a sua condição de negociante de peles de cabra, confessando que conseguiu bom dinheiro para ter escravos e mandar fazer o monumento funerário. São de ordem moral as razões da sua grandeza: cumpriu os contratos e as obrigações fiscais, era de trato simples e acessível para os amigos, foi benemérito para muita gente. Os perigos que as viagens representavam podem ser ilustrados pela história do desaparecimento de Robusto, contada por Plínio na Epístola 6, 25; da ameaça de ladrões fala Juvenal em 10, 19-22 e o epitáfio 8506 de *Inscriptiones Latinae Selectae*.

A expansão de Roma na Península Itálica e as primeiras lutas com as populações de várias regiões são objecto de descrição sumária em *De uiris illustibus*, 27; a romanização da longínqua Maurítânia verifica-se a partir de Juba II mas

acerca deste rei poucos textos consegui localizar; apenas o comentário de Sérvio ao v. 522 do Livro V, em que o chama artífgrafo, e a referência de Pompónio Mela (*Cor.* 1, 30, 1) à fundação da cidade de Jol, em honra de César. Juba I é protagonista em mais textos, quer pela sua vitória sobre o legado Gaio António (Tito Lívio, 110) quer devido à sua derrota em Tapso (*Floro*, II, 13, 244-280).

Podemos ainda ilustrar alguns pormenores: a ponte da cidade de Nárnia (duas vezes em vocativo, ao longo do poema) é lembrada por Marcial no último verso do epigrama 93 do Livro VII, em que lamenta a ausência do seu amigo e vizinho Quinto Ovídio; a sepultura fora das muralhas já está estipulada na Lei das 12 tábuas (*hominem mortuum in urbe ne sepelito neue urito*); os actores são invocados a título de exemplo por Horácio, Esopo e Róscio em *Ep.* II, 1,82 e Arbúscula em *Serm.* I, 10, 77; a exploração mineira que a abundância de bronzes faz supor podia levar-nos a textos extraídos das tábuas de Vipasca, onde, relativamente às termas (I, 3) se determina a separação de homens e mulheres.

Deixei para o fim a epístola em que Plínio descreve as nascentes do Clitumno (8, 8), com todas as características de *locus amoenus*, ainda presentes em imagens que do local podemos hoje obter.

VIDEO DIDÁCTICO Y FILOLOGIA CLASICA: TEORIA, MÉTODO Y PRÁCTICA

JOSÉ LUIS NAVARRO
I. E. S. Carlos III, Madrid

El video se enmarca dentro de los llamados medios audiovisuales, y estos a su vez se enmarcan dentro de la Metodología. Dicho de otro modo; nadie duda de que el estudio de un libro de texto, su análisis, su discusión, su empleo, cae dentro de la metodología y didáctica de una determinada asignatura, pero en cambio son muchos quienes piensan que los medios audiovisuales caen fuera de la metodología porque se trata de complementos que en modo alguno inciden en el proceso del aprendizaje y en modo alguno alteran el rumbo didáctico que el profesor ha trazado para su asignatura. Caerá por su peso todo este trabajo si se cuestiona su punto de apoyo; el video está dentro de los audiovisuales y estos están dentro de la didáctica de nuestra asignatura, no como algo accesorio, sino como algo distinto del material escrito, pero no por ello al margen del material escrito. Hablar o escribir de **video didáctico** y filología griega es hablar o escribir de **didáctica del griego** y por ello el lugar apropiado deben ser o estas páginas u otras de la misma índole, y las personas indicadas deben ser los profesores de griego, en especial quienes se interesan por cuestiones relacionadas con la metodología y la didáctica. Precisamente por ello, porque somos los profesores quienes debemos ocuparnos del uso didáctico del video y no de su técnica, en este artículo no aparecerá la más mínima alusión a los intrincados arrequives del magnetoscopio o de la cinta o de la cámara. Sería tan absurdo como si al hablar de libros de texto nos dedicáramos a explicar las técnicas de impresión, fotocomposición, encuadernación, etc. El profesorado no necesita conocer las técnicas de producción, realización y montaje de material audiovisual, sino conocer el empleo y la aplicación que esos materiales tienen para su asignatura. Y los cursillos al uso se empeñan justamente en lo contrario. Aclaremos pues toda una serie de términos y precisemos una serie de conceptos en la idea expuesta por nosotros

hasta la saciedad de que los materiales no enseñan por sí mismos, sino por la metodología que se emplea al usarlos.

Parece razonable, pues, que se comience por sentar unas bases teóricas elementales pero necesarias ya que el desconocimiento en unos casos y el miedo ante lo desconocido en otro, hace que el profesor se retraiga y que, aunque lleno de buena voluntad, deje de emplear el video en sus clases, tal vez porque no está muy seguro ni de cómo va a emplearlo, ni de para qué va a emplearlo. Cualquier disertación teórica sobre el video debe centrarse en dos ideas fundamentales; una primera: todos los videos no son iguales; una segunda; todo o casi todo cabe en una cinta de video, pero no todo lo que hay grabado en una cinta de video es propiamente hablando un video.

Examinemos con cierto detalle ambas premisas. Cuando decimos que todos los videos no son iguales queremos dar a entender que cualquier manual de tecnología educativa distingue entre distintos tipos de video según la función didáctica que estén llamados a desempeñar. Porque se habla de contenido y forma al tratar de videos pero raras veces se habla de función, cuando es precisamente ésta la que determina los distintos tipos de programas. Y la función didáctica del video puede ser cuando menos doble; de un lado puede tener por objeto motivar al alumnado y al profesorado y despertar su curiosidad y su interés al tiempo que de otro puede pretender informar sobre una serie de aspectos o transmitir una serie de conocimientos. No se produce en el taller de montaje ni se emplea en el aula de la misma manera un video de motivación que un video de información o de transmisión de contenidos. Y es tan prolijo el material que va ofreciendo el mercado en soporte de video que se hace necesario proceder a una clasificación de esos tipos de video en base, como indicábamos hace un momento, a las diversas funciones que puede desempeñar dentro del proceso de aprendizaje. Que nosotros sepamos y publicada en lengua española la clasificación más completa y más actualizada es la de los profesores de la UNED Aparici Merino, y García Matilla¹. Sin perderla de vista convendría matizarla, ampliarla y hacer llegar sus líneas principales desde estas páginas al profesorado de lenguas clásicas porque en ella está la clave para poner un cierto orden en la ceremonia de la confusión a la que aludíamos en un principio. Precisamente esa clasificación es fruto de un estudio realizado por ambos profesores sobre una amplísima muestra de videos producidos por muy diversas instituciones -no necesariamente universidades- de todo el mundo, que han tenido entrada en la UNED. Una primera distinción se establece pues entre los llamados **video didácticos, sensu stricto**, a los que ellos prefieren llamar videos de enseñanza no reglada. Cada uno de estos dos tipos

¹ APARICI, R. – GARCIA MATILLA, A. "El material didáctico de la U.N.E.D." en el modelo español de educación superior a distancia; LA UNED, Madrid 1984, pag. 131-181.

admite a su vez otras divisiones que antes de glosar tal vez convenga exponer en el siguiente esquema:

- a) Videos de "enseñanza no reglada" (videos no didácticos) "sensu stricto".
 - Divulgativos.
 - Documentales
 - Dramáticos.
- b) Videos de enseñanza reglada (videos didácticos)
 - Independientes.
 - Integrados.

Obviamente la clasificación tajante en compartimentos estancos de una producción es difícil, y varios programas podrían tal vez incluirse en dos o más apartados, pero pensamos que una vez establecida es útil de cara a que el profesorado pueda poner orden a la hora de recibir diversos videocasetes. Aclaremos en cualquier caso el esquema precedente.

Los videos documentales o mejor los videos no estrictamente didácticos son aquellos que aun tratando temas de interés cultural innegable no pueden encajarse de forma específica dentro de las materias que generalmente se incluyen en el llamado "plan de estudios". El guión previo –cuando existe- no está realizado por profesores, y el destinatario del producto no es necesariamente el estudiante de tal o cual materia de tal o cual curso, sino lo que generalmente se engloba bajo la cómoda etiqueta de "una audiencia culta". Estos videos pueden realizarse con la técnica y el material del cine, pues tienen mucho de reportaje, y realmente son asunto de profesionales de Ciencias de la Imagen. Varios programas de Televisión incluyen videos de este tipo que pueden ejercer ante todo una función motivadora sobre el alumnado. No obstante, insistimos, ni por su concepción, ni por la índole de sus contenidos ni por el canal habitual de emisión, pueden considerarse videos educativos o mejor videos didácticos en el sentido estricto del término. Los expertos matizan entre tres tipos de programas englobados bajo esta etiqueta; divulgativos o informativos, documentales y dramáticos. Divulgativos o informativos son aquellos que como su propio nombre indica proporcionan noticias o informaciones en relación con lugares o personajes que pueden tener un cierto interés para las materias objeto de estudio. En el caso que nos ocupa, programas de TVE como el del verano de 1986 en relación con los festivales de teatro en Grecia encajaría perfectamente dentro de esta etiqueta. Un presentador introduce al espectador en el marco geográfico en el que se desarrollan las representaciones dramáticas y las danzas, cuyos fragmentos muy breves aparecen en pantalla junto con alguna entrevista a actores, directores o coordinadores de esos programas. No se puede decir que eso sea un video didáctico sobre el teatro griego, pero es evidente que esa cinta puede tener una cierta utilidad en el aula.

El video no didáctico de tipo documental está muy relacionado con el anterior, pero el elemento que podríamos llamar "noticiable" o de actualidad está hasta cierto punto ausente; hay un guión que se percibe con claridad y un afán de que programa – de mayor o menor duración -, sea considerado como un "todo". En el caso de nuestra materia, el programa dirigido por Pedro Erquicia dentro de la serie "capitales europeas" dedicado a Atenas, en Septiembre de 1987, es un exponente casi perfecto de lo que puede ser un video de este tipo. Sus fronteras con el anterior son difícilmente deslindables; la utilidad que pueda tener para el profesor es discutible, pero no nula en cualquier caso, ya que al menos el elemento motivador está presente; salta no obstante a la vista que no se trata de un video didáctico.

Los videos "dramáticos" no son otra cosa que obras de teatro o películas de cine – preferentemente las primeras -, que se hacen llegar al profesor y a los alumnos en soporte de video. Recordemos por ejemplo la grabación en el teatro romano de Mérida de Edipo Rey, bajo la dirección de Juan Luis Gómez pasada por TVE el 28 de Marzo de 1983. Naturalmente esa y otras grabaciones constituyen importantes apoyos para el profesor, pero al igual que en el caso de los programas anteriormente aludidos no hay un guión elaborado por profesores ni una intención de destinar el programa a estudiosos de Filología Clásica. Véase, pues, que únicamente la proliferación de este tipo de programas, antaño filmados en película de cine y hoy grabados en cintas de video no pueden considerarse videos propiamente hablando. Sucede que son tan numerosos en especial para materias como la literatura española que se ha hecho necesario proceder a su clasificación bajo la etiqueta de video, etiqueta que tan sólo les cuadra en tanto en cuanto es en una cinta de video como pueden llegar los programas en cuestión a manos de profesores y alumnos; hablando con propiedad este tipo de programas no son videos aunque puedan aportar sugerencias y en ocasiones importantes apoyos a los docentes. En el momento de redactar este artículo no poseo la relación exacta de programas emitidos por TVE en los últimos diez años que podrían caer dentro del ámbito de este tipo de videos; desconozco igualmente si se ha llevado a término un acuerdo que permitirían a la UNED poder disponer de esos programas.

Los videos didácticos son ciertamente muy distintos. Nacen pensando en una o varias asignaturas de las que componen cualquier currículo de cualquier nivel – universitario o preuniversitario-. El guión – que no la redacción- corre a cargo o debe al menos correr a cargo de profesores de dicha o dichas asignaturas y el producto final se concibe como una herramienta de suma utilidad de cara al aprendizaje. Se observa pues cómo desde el momento mismo de su concepción y su diseño este tipo de video es esencialmente distinto. Y cabe aquí también establecer clasificaciones. De un lado tenemos los videos didácticos que podemos llamar independientes, entendiendo el término en el sentido de que dichos programas tienen entidad en sí mismos y no precisan de otro tipo de apoyos

impresos de carácter visual y/o sonoro. Guardan una relación con la o las asignaturas a las que puede aplicarse su estudio que no ha de ser siempre necesariamente estrecha. Cuando decimos videos didácticos independientes queremos decir no obstante, y en este sentido en el que lo consideran los entendidos en la materia, que la cinta constituye un todo que se comprende íntegramente por sí solo. Por poner un ejemplo de nuestra asignatura, un video sobre el Partenón podría ser un video didáctico de tipo independiente en un doble sentido; hecho por profesores de griego para alumnos de griego, podría no necesitar libros de texto o explicaciones complementarias en cuadernillos o guías, y de otro lado el Partenón no constituye, por ejemplo, objeto específico de estudio ni para los estudiantes de COU ni para los de Primer curso de Filología, pero obviamente completa y mejora su conocimiento de la asignatura.

Estos vídeos didácticos de carácter independiente pueden tener en algunos casos una función motivadora; dicho de otro modo; pretende transmitir inquietudes antes que contenidos científicos. Se pretende despertar el interés del alumnado, por lo que los temas quedan sugeridos o esbozados. En el último Congreso Nacional, señalaba yo que la frontera que delimita el documental con este tipo de videos puede estar borrosa; en cualquier caso un lenguaje didáctico y no periodístico deberá ser el principal elemento diferenciador. En este tipo de videos la palabra está muchas veces de sobra, en tanto que imagen y sonido deben ser los verdaderos protagonistas. Si el documento está preparado correctamente el estudiante, tras haber visto la cinta no deberá contestar nada, ni deberá haber aprendido nada; su misión, pensamos nosotros, si el video está bien hecho, es preguntar, al tiempo que su esta debe ser de curiosidad y de interés por el tema objeto de estudio que se acaba de pasar por la pantalla del televisor que hay en el aula. Lamentablemente los vídeos didácticos que se preparan en esta dirección son muy escasos por no decir nulos; parece como si se reservara con carácter exclusivo esta misión motivadora para los videos que hemos dado en llamar no-didácticos o documentales. Es obvio, no obstante, que la motivación que puede ejercer un periodista es distinta de la que puede ejercer un profesor, al menos en lo que a nuestras materias se refiere. Sin embargo insisto, con lo interesante que sería poder disponer de una colección de cintas de este estilo, no parece que sea este tipo de producciones las que estén llamadas a gozar del favor del profesorado a juzgar por lo que hasta la fecha existe en el mercado. La mayoría de estos videos que hemos dado en llamar videos independientes, cumplen una función complementaria, en la medida en que amplían de un modo notable los conocimientos que por otros medios se reciben en relación con tal o cual asignatura.

Mucho más interesante y hasta cierto punto novedoso son los llamados videos didácticos integrados. Y esa integración debe entenderse también en un doble sentido; de un lado el vídeo se enmarca y se encaja perfectamente dentro de la planificación o programación de la asignatura con otros instrumentos

metodológicos. De otro, la cinta se presenta deliberadamente incompleta en el sentido de que la información se completa con una guía didáctica que junto con ella constituye un todo. Hay pues integración de la cinta con la guía didáctica e integración de la cinta más la guía didáctica con otros materiales didácticos sean o no de tipo audiovisual. Por decirlo de algún modo; un video sobre las instituciones políticas atenienses, grabado en el Agora de Atenas, junto con la guía en que parecen índices, términos técnicos y "notas" a las imágenes, puede constituir un documento integrado con explicaciones del profesor en clase y con textos para traducir sobre ese mismo tema es un suponer. Obsérvese cuan lejos está este tipo de trabajos de los documentales que se pasan por las pantallas de televisión. Si la integración del video y la guía se realiza con un audiocassette en el que pueden leerse texto en griego y acompañarse de traducción o comentario y con alguna serie de diapositivas estaremos ante lo que se llama un documento "multimedia" o lo que es lo mismo ante un documento "integrado" de tipo audiovisual. Como se ve la realización y producción de este tipo de videos difícilmente podrá llevarse a la práctica si no se cuenta con auténticos profesores preocupados y hasta cierto punto avezados en los quehaceres de la metodología. Se trata de conocer la especificidad del lenguaje de la imagen para extraer de ella el máximo rendimiento tras haber realizado una operación semejante con el material escrito y con lo que se ha dado en llamar explicación oral o de un modo más rimbombante "lección magistral".

Hemos llegado al video didáctico de carácter integrado; se ha procurado definirlo por oposición a otro tipo de videos. Tal vez sería ahora conveniente hablar de los elementos constitutivos de un video didáctico que deberían ser objeto por parte del profesor de un análisis del que podría desprenderse un juicio de valor al respecto. O dicho de otro modo; qué elementos intervienen en la confección de un video didáctico; qué es aquello en lo que debe centrar su atención el profesor a la hora de realizar un análisis crítico o una valoración crítica de ese vídeo. Son cuatro los elementos básicos, que configuran un trabajo de video didáctico; la imagen, la palabra, la música, el ritmo y la duración del programa. Antes parece obligado recordar cuales son las características específicas y distintivas del video no sólo frente a otros instrumentos metodológicos más tradicionales sino frente a otros medios audiovisuales.

El video es ciertamente un medio nuevo, con un lenguaje nuevo que tiene varias ventajas; **perdurabilidad, reversibilidad de la grabación hablada y posibilidad de acompañar imágenes en movimiento** con documentos escritos. Frente a esas ventajas, el video es caro, no está todavía al alcance de todos los profesores ni de todos los alumnos y es muchísimo más complejo y costoso de producir que una cassette o una serie de diapositivas. Fijémonos pues, que por su propia índole el video comparte la **perdurabilidad** con el libro y el audiocassette con el que tiene también en común la reversibilidad de la grabación hablada u el

poder percibirse por el oído y a su lado tiene principal ventaja de la diapositiva – puede recoger imágenes estáticas- y lo que es más importante hunde sus raíces en la esencia del cine; la **imagen en movimiento**. Por otra parte la pizarra guarda ciertas afinidades con la pantalla de televisión que presenta como innovación frente a ella el hecho de poder superponer la palabra escrita a la imagen sin afearla ni distorsionarla; dicho de otro modo lo icónico y lo gráfico pueden coexistir en la pantalla. La polivalencia, el poder seleccionar la característica más valiosa de cada uno de los restantes medios audiovisuales y materiales metodológicos es lo que hace del video una herramienta valiosísima de la que es muy difícil, por su propia complejidad hacer un uso correcto. A todas las ventajas antes mencionadas, añádase que puede archivar con comodidad en el propio domicilio, cosa que no puede hacerse con la película de cine; en ese punto tiene el video las ventajas propias del material impreso – el libro o el apunte-. La limitación principal – dicen algunos - deriva, para los grupos, de tener que proyectarse a través de una pantalla de televisión. Pero justamente ese dato me parece a mi no un inconveniente sino una ventaja, pues excluye la masificación de los grandes grupos al tiempo que contribuye a desterrar actividades excesivamente pasivas de quienes pudieran sentirse excesivamente espectadores. Recalco no obstante que la gran característica del video, su polivalencia es justamente su mayor inconveniente, su auténtica arma de doble filo y entiendo por tal ahora que en una cinta de video cabe todo o casi todo. Cabe una obra de teatro, cabe una clase presencial, cabe un programa de televisión, caben fotografías de algún libro y diapositivas en serie que luego se filman, pero no todo lo que puede contenerse en una cinta de video es propiamente un video. Y ello sin que tenga necesariamente que ver con el hecho de que, como apuntábamos anteriormente, hay diferentes y distintos tipos de videos. Un video didáctico que responda de verdad a la técnica de composición y realización del video debe tener en cuenta a ser posible todas las características específicas de este medio, e intentar combinarlas al máximo.

A la vista de estas consideraciones teóricas parece obligado realizar una reflexión en voz alta con el fin de estudiar en qué medida y hasta qué punto los enunciados teóricos expuestos más arriba se pueden aplicar a la didáctica de nuestras asignaturas. El concepto que cada uno tenga de la Filología Clásica en general y de lo que en bachillerato se denomina Latín y Griego en particular será factor determinante a la hora de calibrar las posibilidades didácticas de este medio audiovisual. Quienes entienden por Filología tan sólo lingüística aderezada con otra serie de complementos, quienes sin contraponerlas sí yuxtaponen sin reparos la lengua y lo que no es lengua que se suele bautizar con el nombre de cultura – y allí va todo, literatura, historia, “realia”, etc. - no encontrarán ninguna utilidad en el video; les parecerá en el mejor de los casos un complemento al uso de los tiempos al que, si sobra tiempo, se podrían dedicar unos minutos de atención; la tiza y la pizarra, piensan, no podrán ceder su sitio a la pantalla de televisión. En

Filología Clásica y pienso que en otras muchas áreas del saber, el video no está llamado a sustituir a nadie, pero su papel tampoco se limita al de mera guinda que adorna la tarta de la clase tradicional. Si por el contrario, se tiene una visión de la Filología de tipo más integrada, sin establecer compartimentos estancos, en la que se ligen lengua y literatura, texto y contexto y en la que no se pierdan de vista las nociones de tiempo y espacio en el que tiene lugar la civilización griega, el video aparecerá como insustituible y fundamental a la hora entre otras cosas de presentar el marco geográfico y la realidad física del país en el que tuvieron lugar los hechos que se narran en los textos que el alumno traduce en clase. Dicho de otro modo; ante la dificultad – que no la imposibilidad por cierto- de desplazarse hasta los lugares históricos, el vídeo ofrece la posibilidad de llevar a la mismísima casa del estudiante esos mismísimos lugares de los que ha oído hablar – Delfos, Eleusis, etc. - y que tal vez ni se ha molestado en imaginar. Y eso no hay libro, ni cassette, ni diapositiva, ni profesor que pueda hacerlo como lo hace el vídeo. En otro orden de cosas y ya pasando a nivel superior, el video se revela como un instrumento de suma utilidad a la hora de estudiar las llamadas disciplinas filológicas; paleografía, epigrafía, papirología y codicología reposan sobre una realidad física que se capta por la vista; la escritura. No deja de ser curioso que mientras todos los estudiosos admiten las láminas – en blanco y negro- realizadas por lo general a base de fotografía nadie que yo sepa, al menos en nuestro país, se plantea la necesidad de realizar una serie de vídeos didácticos sobre las disciplinas antes citadas. O uno va a los archivos y a las bibliotecas, o el video lleva las páginas de los viejos códices y los fragmentos de papiros a los propios domicilios de los estudiosos. No hay ninguna utopía en lo que decimos; dentro de muy poco todos los estudiosos de España podrán tener en sus casas tablillas micénicas, que se pueden leer y estudiar con todo el detenimiento propio del caso. ¿Quién las había visto de verdad antes?. Algunos especialistas pero en fotografías impresas luego en blanco y negro, su color auténtico, su forma, sus caracteres, gracias al video aparecen fidelísimos y ofrecen al especialista en particular y al estudioso en general la posibilidad de estudiarlas desde la butaca de su casa. La Filología tiene muchas materias de índole abstracta – en el fondo en toda gramática hay mucho de abstracción- pero también hay otras de índole concreta, ya se ha dicho, todas las disciplinas que tienen que ver con la realidad física de la escritura. Pero es que además, por medio de la lengua se estudia una civilización que ha dejado unas huellas que son también realidades concretas que se perciben por la vista – las obras de arte-, huellas que por cierto permanecen en los lugares geográficos en que en su tiempo se plasmaron; y los lugares son otra realidad física que se capta por la vista. Dado que en el fondo la esencia del video es la del cine, y la del cine es la imagen dinámica, se comprenderá que este nuevo medio audiovisual tendrá una extraordinaria utilidad a la hora de servirle al estudioso todos aquellos datos de la filología cuya captación se realice en el sentido de la vista y para cuyo estudio sea

obligado partir de la imagen; la base de la historia, por decirlo de un modo sencillo está en la palabra, y en el vídeo ésta debe ir siempre supeditada a la anterior. Por la misma regla de tres tendrá mucha razón de ser un video sobre el teatro griego – recuérdese la etimología de *theátron* y de *drāma* en relación con *theáomai* y *drāō* – que sobre la sintaxis de la oración simple, es un suponer. Piénsese que cualquier tema de fonética tendría en el audiocassette su medio más apropiado, porque la índole de la propia disciplina exige que sea el oído el sentido primero por el que debe realizarse su estudio. Estas consideraciones debieran ser muy tenidas en cuenta tanto por los que piensan que es sólo el cerebro, en la medida en que es capaz de abstraer, el elemento con el que debe trabajar el filólogo clásico, como por quienes se lanzan al monte a realizar vídeos sobre temas que parecen estar reñidos con la primacía o el predominio de la imagen. Todos los temas no se adaptan por igual a los moldes del video, y algunos yo diría que son prácticamente y totalmente incompatibles. Tómenlo en cuenta quienes confunden – que son legión - la pedagogía con imágenes con la pedagogía de la imagen.

Esta es la esencia metodológica a la hora de realizar documentos en soporte de video. O partimos del texto y lo adornamos con imágenes que lo explican – pedagogía con imágenes– o partimos de la imagen y es ella la que nos lleva a un texto que la explica y le da pleno sentido. Este segundo camino es el más difícil pero el más gratificante y – por qué no decirlo– el más filológico.

(Página deixada propositadamente em branco)

VIDEOGRAMAS: PERCEPÇÃO, EMOÇÃO E SABERES

MARIA EMÍLIA RICARDO MARQUES

Universidade Aberta

Qualquer língua tem de ser aprendida no contexto de civilização (económico, político, social e cultural) em que se enraíza. Até porque a utilização mecânica de um sistema linguístico não conduz sequer a uma competência de comunicação, mesmo se limitada ao escrito e ao oralizado em processo de leitura.

É pelo assumir de uma posição que liga, indissolivelmente, língua e civilização que vos apresentamos algumas sugestões sobre o papel do documento teledifundido no ensino e na aprendizagem das línguas clássicas.

Levaremos, antes de mais, **algumas questões**, começando por separar ensino e aprendizagem, mesmo tratando-se de aulas presenciais. Trata-se de dois processos dinamizados por um "agir comunicacional" polarizado em mecanismos de interacção e de intercompreensão, mecanismos estes que são chave de um uso eficaz das tecnologias da informação e da comunicação.

Esta separação entre os dois processos articula-se, de modo pertinente, com a mutação que ocorre nos **paradigmas educacionais**. Teremos, portanto, paradigmas¹ e modelos de transmissão da informação e outros de conscientização, apropriação de saberes, cada um deles marcado por dispositivos próprios. Daí ser tão importante que *in the knowledge society, people have to learn how to learn[...] Subjects may matter less than the students' capacity to continue to learn and their motivation to do so. Post-capitalist society requires lifelong learning. For this, we need a discipline of learning. But lifelong learning also requires that learning be alluring, indeed, that it become a high satisfaction in itself, if not something the individual craves [...]*².

Situamo-nos, como se vê, numa mudança de paradigmas de aprendizagem, que focam, repetimos, uma lógica de transmissão, sem dúvida, mas também, e,

¹ Senge, P. 1990. *The Fifth Discipline: the Art and Practice of the Learning Organization*. New York, Currency Doubleday.

² Drucker, P. F. 1992. *Managing for the Future*. Dutton: Brilliance Corp., p. 183.

sobretudo, uma lógica de apropriação (Senge 1990³, Rubin 1993⁴). É pois nestes paradigmas (apresentados e desenvolvidos por nós em reunião ICEM / CIME 97) que se enraízam dois processos educativos fundamentais que, naturalmente, em função dos tipos de aprendizado, acabam por se entrecruzar. Entre estes dois paradigmas e as correlatas arquiteturas de construção de saberes, o professor, articulando, com vários outros, o seu novo papel de mediador, orientará percursos, entre aquisições e aprendizagens, entre modelos, entre tipos diferentes de produtos educacionais. Terá, para isso, e, diariamente, de continuar a afinar as próprias competências, de as adaptar a contextos e situações, e, sobretudo, aos actores em presença. Acabe-se, por uma vez, com a rigidez estanque de um sistema de saberes normativos, para sempre adquiridos e datados. Aceite-se a mudança e assumase o risco de preparar o aprendente para a autonomia.

Destaco, com este objectivo, e entre os vários **modelos de aprendizagem**, aqueles que põem a tónica na experiência, mesmo se mediatizada – Kolb⁵, Korthagen.⁶ Um modelo deste tipo permite aos alunos accionar um processo de desenvolvimento e de aperfeiçoamento que, não só traz à tona potencialidades, destrezas (*skills*), competências diversas, como as mobiliza num processo individual de aprendizagem, ou de competênciação, a desenvolver ao longo da vida, de modo interactivo.

O paradigma de apropriação desenha-se a partir do que A. J. Korthagen⁷ designou por "*the reflection paradigm*", por um aprender a reflectir sobre práticas, aprender que se desenrola nas fases seguintes." *Action – looking back on the action – awareness of essential aspects – creating alternative processes of action – trial – action* ". Constata-se aqui que a experimentação (*trial*) abre um novo ciclo, tanto quanto um modelo em espiral, assente numa estratégia de gradação.

Posição muito próxima é assumida por C. Day⁸, por exemplo, que encara a reflexão, "*part of the learning process*", como condição necessária, mas naturalmente não suficiente. Considerando, porém, a urgência de estudos neste domínio, propõe

³ Senge, P. M. 1990. *op. cit.*

⁴ Rubin, R. B. *et al.* 1993. "Test of a Self-Efficacy Model of Interpersonal Communication Competence", in *Communication Quarterly*. Vol. 41, nº 2, pp. 210-20.

⁵ Kolb, D. A. e R. Fry. 1975. *Towards a Theory of Applied Experiential Learning*, in Cooper, C. (ed.), *Theories of Group Processes*. Reading-Mass., Addison Wesley.

Kolb, D. A. 1984. *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Kolb, D. A. 1985. *Learning Styles Inventory*. Boston, M. A.: McBeer and Company.

⁶ Korthagen, Fred A. J. 1996. *Lifelong learning by Teaching and the role of Teacher Educators*. Utrecht: Utrecht University - IVLOS Institute of Education.

⁷ *Ibidem.*

⁸ Day, C. 1993. "Reflection", in *British Educational Research Journal*, Vol. 19, nº 1, pp. 83-93.

o autor, "*partnerships within collaborative organizations that provide opportunities for Inreacton and Reflection*".

Aceites estes pressupostos, que condicionam uma resposta de educadores, surgem-nos prioritárias, imperiosas, tanto a necessidade de aprendizagem durante toda a vida, quanto a necessidade de uma aprendizagem autónoma. Logo, como corolário destes imperativos, a necessidade, imperiosa ela também, de aprender a aprender – sozinho ou com outros, através de tecnologias várias, a **todos** acessíveis, tecnologias que suportam, veiculam, seleccionam, cruzam, permitem dominar uma informação a transformar em conhecimento, em saber e, se possível, em sabedoria. Reflecta-se, por conseguinte, sobre as palavras de C. Day, citadas por Loree e Stupka⁹: *The challenge of lifelong learning is that it requires people to start right from their earliest years at school, and for a love of learning to be nurtured by their teachers.*

Atentemos, agora, no **paradigma de transmissão** que marca qualquer série de videogramas – neste caso, as usadas em Latim. Constatamos existirem, como dominantes, nesses videogramas, as seguintes funções:

- A. **INFORMAR sobre uma língua e uma civilização**, de modo próprio, determinado, quer por um duplo **contexto institucional X e Y** (o da recepção e o da produção), quer, no último caso, por um **sujeito enunciador colectivo** que emite para um público massa, telespectador solitário ou em pequenos grupos.
- B. **UNIFICAR**, pela apresentação contextualizada do que importa seleccionar, quando se visa a criação de um universo de referências. O estudante terá assim conhecimento de sistemas de valores, de crenças, de conceitos ideológicos dominantes, ..., sistemas que apreende nos documentos-video a trabalhar. É evidente que o contexto sociocultural tem naturalmente de surgir numa visão redutora, e por vezes simplista, embora, no video, mantenha todo o seu poder de sedução e transmita uma sensação de autenticidade. Recorde-se que o simples facto de ver, ouvir, sentir, cria a ilusão de partilhar um acontecimento de comunicação.

A palavra, o silêncio, a imagem e uma sonoplastia cuidada levam a criar a ilusão de constatar ao vivo e de criar representações mais adequadas, por exemplo, do que então valiam poder, religião, classe social, etnia, ... Tais materiais permitem apreender melhor a realidade, física e humana, de um mundo que se imagina com dificuldade.

Suponhamos um video sobre o museu de arquitectura (antiguidade oriental), em Berlim e o deslumbramento das praças aí reconstruídas, a de Babilónia por

⁹ Loree, I. e E. Stupka (eds.). 1993. "Teaching and Learning in a Student Success Course", *In National Conference on Teaching and Learning*. Arlington: California V. A.

exemplo. Ou um outro, em Tunis, sobre as ruínas de Cartago, em que comentários, e/ou diálogos, enriqueçam o documento com referências sociais, culturais, políticas.

A informação terá sempre de se manter clara, rigorosa; embora apareça, por vezes, espectacular, outras vezes, provocadora.

2.1. Apontadas duas propostas de videos descritivos, sugerimos alguns **modos de exploração** assentes num trabalho que se deseja colaborativo (aula, centro de apoio, mediateca) e que se destina a conduzir progressivamente à autonomia do aluno.

Partamos de seis princípios orientadores:

- A. **Evitar que o aluno mergulhe numa massa de informações** pressupõe
 - visionar o programa, sozinho e, mais tarde, com a turma,
 - dar orientações sobre o visionamento e a própria escuta,
 - trabalhar léxico, morfologia e sintaxe,
 - cortar o som e levar à reconstrução textual,
 - trabalhar a estrutura e a organização discursivas,
 - demarcar as componentes comunicativas dominantes, etc.

- B. **Reformular o discurso verbal** leva-nos a
 - pedir opiniões, discutir o comentário, argumentar, debater,
 - propôr situações-problema, criando condições para uma simulação do real,
 - levar a um comentário diferente do original – ex: *Lettres de Sibérie*, de Chris Marker (três versões de texto e banda sonora sobre um mesmo documento visual, assim produzindo efeitos completamente diferentes).

- C. **Flexibilizar o uso do magnetoscópio**, de molde a poder
 - analisar montagem (cronológica,...),
 - interpretar os movimentos da câmara (planos grande e médio,...),
 - parar a imagem (imaginar o que segue,...),
 - valorizar a banda sonora, sugerindo, logo a seguir à emissão e sem olhar o ecrã, que estejam atentos aos sons – percepções esquecidas... quase sempre.

- D. **Levar à detecção daquelas marcas sociais, culturais, políticas, económicas**, que permitem
 - comparar escolhas, modalidades de encenação visual ou auditiva,...
 - levar à apreensão de traços específicos,

- discutir a importância da problemática ou do tema escolhidos,
- articular com outras fontes.

E. Trabalhar o texto do guião, visando

- delimitar objectivos linguísticos, paralinguísticos e extralinguísticos (meio sociocultural, por exemplo).

F. Partir desta experiência mediatizada para a abstracção; lembramos J. Bertin¹⁰, para quem as imagens visuais tanto podem ser “des êtres de raison”, se construídas pela mão do homem, como susceptíveis de interpretação, se figurativas e marcadas pelo contexto ou, se não figurativas, independentes, quer de situação, quer de contexto.

2.2. Sendo a recepção filtrada por modalidades perceptivas, sugerimos alguns conselhos a serem dados ao estudante sobre como ver e como escutar as emissões teledifundidas ou apresentadas em cassetes video.

A. Destaque-se a necessidade de o aluno não ter nenhum *a priori*. A televisão é divertimento, mas pode ser outra coisa, porque nos pode fazer observar, analisar, interpretar de forma diversa, bem diferente da que acontece no dia-a-dia. Lembre-se Fernão Lopes e o seu pedido «Esguardai como se estivésseis presentes». Com efeito, o que importa é olhar, examinar, mas, como se estivéssemos no local, como se participássemos no que acontece diante dos nossos olhos.

Ora, na televisão, acontece haver alguém que fala directamente ao telespectador e que lhe mostra imagens em pormenor. É por isso que o estudante deve estar atento à imagem visual, tanto quanto, não só ao dito, como aos sons, aos ruídos ou ao silêncio.

Quanto ao conteúdo de um videograma, importa reter o essencial (ou o que pareça essencial...), as grandes linhas que estruturam as emissões, a forma como estas são construídas. Muitas vezes, poder-se-á pensar que só as formas verbais, que só o dito é importante. Mas é igualmente importante o plano iconográfico, semiótico, que define e enquadra as diversas linguagens, os diferentes tipos de codificação utilizados, uma totalidade que deve ser integralmente apreendida:

- código verbal (segmental e supra-segmental) e paraverbal (quinésico: gestos, posturas, mímica, olhares...; proxémico: distâncias, contactos físicos,...),
- código das imagens,

¹⁰ Bertin, J. 1970. La Graphique. *In Communications* 15, Paris, Seuil, p. 35.

- código da narrativa filmica (ex: narrativa aberta, narrativa fechada, estrutura explicativa ou argumentativa...),
- código espacial, decorrente da distribuição de objectos no cenário, dos lugares focados,... (índices neutros ou enfatizados, raros ou familiares,...).

O enquadramento iconográfico merece atenção, sobretudo porque age sobre nós a três níveis de descodificação:

- o informacional objectivo,
- o dos índices e o do implícito sociocultural,
- o das conotações.

Todos estes dados contribuem para a criação, quer de um certo clima psicológico no receptor, quer de um significado global que deverá ser apreendido em sintonia com o videograma visionado.

Embora simples e fáceis de compreender, os programas podem atingir um certo nível de complexidade. E isso, sem se transformarem numa aula. Não tentemos pois fazer deles a base da aprendizagem, embora a televisão possa fornecer um grande número de informações. Não esqueçamos, porém, que ela faz parte de um todo mediático (meios de comunicação de massa), em que a leitura e a análise minuciosa, tanto quanto o visionamento e a escuta, têm lugar de eleição.

- B.** Assim, **antes de cada emissão**, podemos fazer, a partir do manual ou de orientações recebidas em emissões anteriores, um esquema das questões prévias a que determinada emissão é suposta responder.
- C.** **Durante a emissão** convém tomar apenas algumas notas, mas só se o aluno já estiver habituado a fazê-lo no seu dia-a-dia. Há, no entanto, um problema – tomar notas, acerca de quê? do que é dito na emissão? ou de índices visuais não verbalizados? Cabe ao aluno decidir, em função das nossas orientações, mas também de acordo com hábitos pessoais de telespectador e de estudante, e de acordo ainda com um tipo de memória e um estilo de aprendizagem. Não esqueçamos, porém, que ninguém pode observar ao mesmo tempo dois objectos: o ecrã e as folhas de papel em que escreve. Contudo, seja qual for a decisão do estudante, convém sugerir-lhe que ordene as notas logo a seguir à emissão e que as compare sempre com o que está escrito, ou no manual, ou em outros elementos de consulta.
- D.** **Depois da emissão** – imediatamente após ter revisto e reorganizado as notas e de as ter comparado com os esquemas do manual, o aluno deve elaborar uma ficha que lhe permitirá discutir a emissão com um amigo, com um grupo, ou até com a família. Mas, atenção, convém discutir apenas sobre aquilo que realmente foi visto ou ouvido.

Não esqueçamos que cada um de nós é portador de filtros perceptivos que lhe são próprios, de capacidades cognitivas diferenciadas, de reacções emotivas ou apreciativas próprias, de histórias «verbais» específicas. Nós escolhemos e assumimos determinado ponto de vista, filtramos dados em função do que sabemos, das nossas experiências, dos nossos interesses, dos nossos gostos, da nossa emoção, das nossas expectativas. Inconscientemente, as opções estão fixadas de antemão, fixações devidas aos meios sociocultural ou profissional, em que vivemos e a uma história de vida. Atenemos ainda num caso específico, o do aluno isolado que não deve sentir-se mal por estar sozinho diante do ecrã, já que uma troca de comentários e de ideias durante a emissão até pode prejudicar a compreensão do que se está a ver e a ouvir. E se o que conta é o trabalho individual, é necessário também aprender a trabalhar sozinho. Sugerimos, portanto, que o estudo seja assente no conhecimento que cada um traz em si, em mecanismos de auto-avaliação, autodiagnóstico, e, depois,... num processo pessoal de aprendizagem, num percurso, cujo fulcro dinamizador só pode ser aquele que estuda. E aprender a aprender, partindo de uma comunicação educacional enraizada em vários *media*, é a proposta, o desafio, que aqui fazemos.

2.3. Dos sujeitos actores, passemos agora ao **objecto percebido**, e acentuando nele – aliás o mesmo é feito para a obra literária – a importância das aberturas e dos fechos, articulados, ou não, com discursos prototípicos.

Tendo falado de vídeos descritivos ou daqueles que simulam o real, enraizando-se em situações-problema, propomos abordar, agora, a construção de um video-argumentativo. Existiu e tinha, como título *Bater-se por moinhos*.

No genérico de entrada, seguia-se, ao título, uma imagem onde se via, entre outros, um prédio muito alto e, em frente, os restos de um moinho em ruínas. O "insert" surgia sem som. Depois, havia o aparecimento ("fade in") de uma frase de Virgílio Ferreira:

"Deus criou o homem. O homem criou o betão".

De modo provocante, apresentava-se algo que serviria, num primeiro debate, dois momentos,

- um, depois do título e da imagem a apresentar em paralítico,
- outro, a seguir à frase de Virgílio Ferreira.

Acresce que, no fim do vídeo, o fecho era praticamente inexistente, quase deixando a questão em aberto, processo que permite o surto de uma pluralidade de opiniões. Via-se um moinho com velas que rodavam e apenas se ouvia o som do vento, a música áspera produzida nos púcaros de barro.

Quanto ao corpo do vídeo, esse apresentava os diversos momentos do ritual de fazer o pão, num moinho com forno, perto de Mafra. E na fala dos moleiros-padeiros demarcava-se a abertura a determinado meio social e cultural, a diversas formas de expressão, a diferentes velocidades e ritmos de fala, a linguagens diversificadas, que iam do oral espontâneo ao ritual do benzer da massa.

Acentuou-se, por conseguinte, o contraste com o impacto inicial, com a hipótese de uma discussão longa que teria podido durar mais que uma aula. Em vez disso, aparecia uma sequência documental esteticamente bela, marcada pelo eco de uma melopeia, por duas vozes em contraponto cúmplice, por ruídos vários (a moagem, o bater da massa, o amachucar de papéis para acender o forno, o riscar do fósforo, os vários sons do forno, o silêncio). Havia corpos que a luz do fogo distorcia, havia cores contrastantes, ritmos lentos, longos silêncios.

A dupla experiência vivida (abertura *vs.* corpo do vídeo), sentida, permitia alargar pontos de vista, categorias mentais, contribuindo para o desenvolvimento do estudante, devido a um enriquecimento da sua cultura mediática, etnosociológica, literária (título, citação) e, até, pela atenção prestada a um conjunto de meios concebidos para levar à conscientização, tanto de questões de existência, como de problemas de significação – no seu sentido mais lato.

Recusamo-nos, como se vê, a abordar os *media*, **universo complexo**, apenas sob os ângulos habituais

- técnico – tecnológico
- político – sociológico
- económico – marketing, publicidade...

Trata-se, é inegável, de uma nova cultura, de uma nova linguagem marcada por outros processos e por modalidades próprias. E trabalhá-la, com alunos, quando da abertura a outras sociedades, a outras culturas, a outras linguagens, permite-nos contribuir para a formação desses alunos, habituando-os a fugir de "zappings" pulsivos, que os tornam refractários, quer à abstracção e à lógica racional, quer à emoção e à imaginação, a que damos, porém, papel de relevo, sobretudo tratando-se de um conhecimento marcado pela componente sensorial e afectiva. Daí a necessidade, também, de se passar de um sentir, de um saber por integração, por comunhão, à lógica de um desenvolvimento rigoroso e de um trabalho de precisão.

Lembremos que, com materiais vídeo, o pensamento é dinamizado e funciona, intuitivamente, em sincronismo, por analogia, por empatia. Cabe pois, ao docente/tutor, tentar restabelecer

- a complementaridade das duas formas de conhecimento – simbólico e racional,
- a articulação entre a linguagem do imaginário e a da consciência.

É evidente que, no vídeo analisado, o discurso foi encenado (abertura), dramatizado, levado a um extremo que fontes de autoridade autenticavam (de modo implícito no caso do título que nos remete para Cervantes, explícito no de Virgílio Ferreira).

É um facto que houve dramatização na escolha de determinado foco complexo (icónico e verbal), condensado e até tematizado, porque posto no genérico de abertura, embora com raízes num universo de referências que se desejava familiar.

Houve escolhas voluntárias, tais como oposições, contrastes. Houve também procura de uma certa profundidade emocional, até nas vibrações luminosas e sonoras das sequências que fecham o videograma. Houve, enfim, uma intensificação, não só pela abertura escolhida, como pela contracção temporal que marca o documento, num desregular dos acelerados ritmos diários, numa opção pelos ritmos lentos, por um silêncio quase religioso, pelo estatismo dos lugares, pela amplificação simbólica das sequências finais.

Há montagem, naturalmente, e montagem intencional, mas há, até por isso, uma tentativa de descondicionar processos perceptivos rotineiros, e até uma tentativa de passar da "ratio latina", de um pensamento cartesiano que se desenvolve na codificação formal, na análise, no raciocínio, na abstracção, a outras sensibilidades e a outros processos mentais que condicionam uma maior latitude na disponibilidade e na abertura a outrem. É que não basta falar de inteligência múltipla¹¹ ou de inteligência emocional¹², quando é necessário dar-lhes, no quotidiano institucional, o devido valor cultural e pedagógico.

Aponto, a propósito, os estudos de "Etologia nas comunicações" (Lyon II¹³), que, na sua teoria das interacções, enfatizam os papéis, tanto do verbal, como do vocal, e daquilo que designam por mimo-posturo-gestual.

Acentue-se ainda o papel, numa aprendizagem automotivada, de memórias de emoções passadas, de respostas emocionais aprendidas através da experiência, de todas aquelas modalidades afectivas que marcam um processo de aprendizagem e que reflectem o modo como o sistema emocional aprende e recorda.

E o vídeo, didáctico, ou a didactizar, permite estimular, integrando-os em percursos de aprendizagem

- uma grande variedade de formas de inteligência e de actividades mentais,
- tanto factores de personalidade e atitudes, quanto factores intelectuais, afectivos e relacionais,
- aptidões, competências fundamentais, destrezas (*skills*) múltiplas...

¹¹ Gardner, H. 1993. *Multiple Intelligences*. New York, Basic Books.

¹² Goleman, D. 1995. *Emotional intelligence*. New York, Bantam Books.

¹³ ver também o projecto internacional "Langage Audiovisuel et Culture" (LAC). CNRS - Laboratoire IRPE-ACS, 69130 Écully.

Eis-nos ante parâmetros que acentuam, não só as dimensões psicológicas do conhecimento, na variedade dos discursos, dos dispositivos e dos métodos, como as dimensões sociais de um "agir comunicacional" que integra necessariamente o papel da emoção. Acentue-se pois a valoração do social como "gênese do psiquismo"¹⁴, sobretudo no que implica de "contacto social consigo próprio". Para tudo isto, terão contribuído professores de um outro tipo, capazes de ajudar a delimitar e a resolver problemas, num mundo em constante mutação; professores capazes de estimular e desenvolver raciocínios críticos, intuições e criatividade, flexibilidade cognitiva, continuidade na motivação, durante um compromisso, ele também emocional, a enraizar em estabilidade afectiva e no equilibrar daquelas tensões que sempre cruzam qualquer espaço institucional.

Eis-nos pois, defendendo um modelo que valoriza, no aluno, experiência e **inteligência emocional**¹⁵. - "[...] IQ offers little to explain the different destinies of people who start out with roughly equal promise, schooling and opportunity. Academic intelligence offers virtually no preparation for the turmoil – or opportunities – that life's vicissitudes bring [...] A key set of characteristics makes up emotional intelligence, e.g. self motivation, persistence in the face of frustrations; the ability to control impulse and delay gratification, to regulate moods and keep distress from swamping the ability to think, to empathise and to hope".

Daí também a importância da estimulação de uma **inteligência múltipla**, conforme a hipótese de Howard Gardner¹⁶ já referida. Atentemos nos seus vários tipos, tão fortemente estimulados pelo uso de videogramas: "LINGUISTIC, MUSICAL, LOGICAL – MATHEMATICAL, SPATIAL (*visual and tactile ability to accurately perceive and act on objects and forms in our environment*) - artistic, architectural, navigational; BODILY - kinaesthetic - dance, sport; INTERPERSONAL - self-knowledge vs. other-knowledge". Aliás, estas duas últimas são também analisadas por C. Day¹⁷, que reforça, igualmente, o papel do que designa por "*affective, human-relating skills*". Assim, decorre que, para além de um professor – disponível, entusiasta, hábil e pronto na ajuda e no apoio discretos –, serem necessários, por um lado, uma escola e um sistema educativo a abrir ao mundo e a flexibilizar; por outro, novos papéis a assumir pelo docente, em função até de tudo que a tecnologia permite: "*Whether learning takes place inside or outside in a school building, good teachers who know what questions to ask, who are knowledgeable about learners and learning and who themselves are healthy learners, will always be needed. They will*

¹⁴ Vygotsky, L. S. 1978. *Mind in Society*. Cambridge, Mass: Harvard.

¹⁵ Goleman, D. *op. cit.*

¹⁶ Gardner, H. *op. cit.*

¹⁷ Day, C. 1991. "Roles and Relationships in Quantitative Research on Teachers Thinking: A Reconsideration", in *Teaching and Teacher Education*. Vol. 7, nº 5-6, pp.537-47.

*continue to teach the young, but, with learning becoming a lifelong activity rather than something one stops when becoming a "grown up", schools will have to be organised for lifelong learning. Schools will have to become "open systems"*¹⁸.

Constata-se – vimos, aliás, a repeti-lo incansavelmente – que é, e será, do professor que tudo depende, dele que sofre e vive uma drástica mudança de papel. Como continuar a ser mecanicamente hábil num papel datado, como continuar a dominar saberes fixos, quando se lhe exige, em termos de conteúdos programáticos, uma abordagem plural marcada por transversalidade (R. Barbier), pela complexidade do pensamento (E. Morin), pela multireferencialidade (J. Ardoino *et al.*)? É que os programas para os novos alunos também estão a ser repensados.

E, ante eles, ante um mundo que evolui e que se distancia, o professor, educador, não pode esquecer o "factor humano" de que falava G. Green, porque a intercompreensão continua a ser a chave para um uso eficaz das tecnologias da informação e da comunicação. E, entre elas, o video tem um espaço de acção muito próprio e privilegiado.

¹⁸ *Ibidem.*

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
I – Fundamentos	
– Arnaldo Espírito Santo: «Reflexões sobre a medida da utilização das novas tecnologias no acesso ao saber: Ensino e investigação»	7
– Carlos Catarino: O Congresso «“Som e Imagem no Ensino dos Estudos Clássicos” e a sua aplicabilidade ao Ensino Secundário»	13
– Walter de Medeiros: «O Satyricon de Fellini - Três Passos da Mudança»	17
– Maria de Fátima Silva: «O papel didáctico das representações actuais de teatro de tema clássico»	23
– Louis Callebat: «Images de la Maison Romaine - Réalités et Imaginaire»	29
II – Aplicação	
I) – Banda Desenhada	
– Nuno Simões Rodrigues: «A Antiguidade Clássica em Banda Desenhada»	51
– Annie Van Praet: «Apropiation d’un Mythe par le Cinema et la BD-La fin de l’Atlantide»	83
– Luís da Silva Fernandes: «O Mundo greco-romano nas aventuras de Alix»	93
II) – Cinema	
– Fernando Lillo Redonet: «Los temas Clásicos en el cine de Romanos Contemporáneo»	117
– Alberto Prieto Arciniega: «La Historia Antigua en el Franquismo»	143
– Abílio Hernandez Cardoso: «Niente è più possibile ormai: o sagrado e o profano em <i>Medeia</i> , de Pier Paolo Pasolini»	157
– Hélio Teixeira: «Os Códigos do <i>Peplum</i> em <i>The fall of the Roman Empire</i> : Entre as Fontes Históricas e a Ficção»	165
– Luis Fernando Dias de Oliveira: «A cena da morte dos filhos na <i>Medeia</i> de Eurípedes e no filme de Lars von Trier»	173
– Vasco Gil Soares Mantas: «Imaginário e imagens. A civilização romana através do peplum»	177
– Leonor Santa Barbara: «Poderosa Afrodite: uma catarse com final feliz» .	199

III) – Informática

- Virgínia Soares Pereira e Ana Amélia Carvalho: «Aprendizagem do Latim através da Web: o documento “Sapere Aude”» 207
- L. Rossetti: «Informatica per gli studi classici: un settore non omogeneo» 221
- Philippe Fleury: «Présentation du projet de reconstitution informatique de la Rome Antique» 239
- Luis Miguel Pereira: «Uma Abordagem Multimédia a *A Eneida*» 251
- António M. Rebelo e Luís Almeida: ARCHEOGUIDE – «A reconstituição virtual de Olímpia» 253
- André Simões, Arnaldo do Espírito Santo, Cristina Sousa Pimentel e João Beato: «Paixão e morte de Cristo» 263

IV) – Literatura Infantil

- Rui Marques Veloso: «Os temas clássicos na Literatura Infantil» 275
- Gemma López Martínez: «El Teatro Griego en Imagenes para Niños y Adultos: El Cuento y el Comic» 283

V) – Música

- Ana Alexandra Alves de Sousa: «Electra e Ariadne-um problema de identidade. Uma proposta de utilização de Hofmannsthal e Richard Strauss» 295
- Luis Manuel Gaspar Cerqueira: «Humanitates humaniores - Leitura integrada de um texto latino, um quadro e um obra musical». 303
- Maria do Amparo Carvas Monteiro: «A Ópera e a Temática Greco-Latina» 321
- José Maria Pedrosa Cardoso: «Da Lira à Sinfonia: o despertar do clássico na música ocidental» 327

VI) – Vídeo

- Fernando José Patrício Lemos: «Videos da Planeta Agostini ao serviço do estudo da Sociedade Romana» 345
- José Luis Navarro: «Video Didático y Filologia Clasica: Teoria, Método y Práctica» 353
- Maria Emília Ricardo Marques: «Videogramas: Percepção, Emoção e Saberes» 363

(Página deixada propositadamente em branco)



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN